



HAL
open science

Déplacements de la parole dans les récits in medias
exstirpationes : les cadres littéraires des témoignages de
l'exil interne (Colombie, fin du XXe siècle et début du
XXIe siècle)

Tomás Torres Borda

► To cite this version:

Tomás Torres Borda. Déplacements de la parole dans les récits in medias exstirpationes : les cadres littéraires des témoignages de l'exil interne (Colombie, fin du XXe siècle et début du XXIe siècle). Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04203984

HAL Id: dumas-04203984

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04203984v1>

Submitted on 7 Feb 2024

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

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



**MEMOIRE DE MASTER LANGUES, LITTERATURES ET
CIVILISATIONS ETRANGERES**

De l'École Normale Supérieure de Lyon

Parcours "Études Hispanophones"

Soutenu le 31/08/2023, par :

Tomás Torres

**Déplacements de la parole dans les récits *in medias
exstirpationes* : les cadres littéraires des témoignages
de l'exil interne (Colombie, fin du XX^e siècle et début
du XXI^e siècle).**

Devant le jury composé de :

BLETON, Isabelle, Maîtresse de conférences en littérature et civilisation de l'Amérique Latine – ENS de Lyon –
Directrice de recherche

HERNANDEZ, SANDRA, Professeure en études latino-américaines – Université Lumière Lyon 2 – Rapporteuse

Charte anti-plagiat

signée par l'auteur à Lyon, le 31 août 2023

(non reproduite pour la diffusion sur <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/>)

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier ma directrice de mémoire, Isabelle Bleton, pour sa patience, sa compréhension et sa très grande générosité. Merci de m'avoir accordé suffisamment de temps pour mener à bien mes recherches et aspirer à un travail dont le sérieux, j'espère, saura traduire les grands efforts qui l'ont motivé.

Je remercie très spécialement Sandra Hernández d'avoir accepté de lire ce travail et de bien vouloir accompagner Madame Bleton en sa qualité de rapporteuse.

Merci à Nicolás, Tatiana, Santiago et Gabriela, sans qui, non seulement la rédaction de ce travail, mais encore, mes cinq années d'études en France toutes entières, auraient été impensables. Je leur dois véritablement beaucoup.

Merci beaucoup à Ingrid pour m'avoir donné tant d'amour. Elle a toujours su veiller sur moi. Sur le chemin j'ai eu la chance de croiser Cassandre, Annabelle, Patrick et Georgette dont la compagnie a été plus que plaisante. Entre la Colombie et la France, j'aurais eu la chance d'avoir deux familles qui, ensemble, ont su parfaitement me montrer quel était le droit chemin et comment faire pour ne pas le perdre.

Sommaire

Charte anti-plagiat	2
Remerciements	3
Sommaire.....	4
Avertissement	7
Éditions de référence	7
Abréviations	7
Citations.....	7
Introduction	9
Chapitre 1 — Premier cadre littéraire de l’écriture testimoniale : l’ordre temporel et la fiction dans le récit	20
1.1. Écrire dans le temps du récit testimonial l’expérience de l’exil interne d’un ici et maintenant anéantis	24
1.1.1. Le « temps humain »	24
1.1.2. Errer dans le temps du récit testimonial afin de suivre le mouvement de l’exil interne.....	30
1.2. Usages de la fiction dans l’écriture testimoniale pour encadrer la réalité plurielle de l’exil interne	43
1.2.1. Le procédé d’ <i>imputation</i>	47
1.2.2. L’ <i>immersion fictionnelle</i>	61
Chapitre 2 — Deuxième cadre littéraire de l’écriture testimoniale : l’illusion écrite de la voix humaine	76
2.1. La dimension chorale de l’écriture testimoniale	83
2.1.1. Le <i>dialogisme</i> testimonial.....	84
2.1.2. Les concerts de la voix narrative	104

2.2. Verba volant scripta manent.....	117
2.2.1. L' <i>oralité</i>	117
2.2.2. Comment articuler l' <i>oralité</i> et l'écriture testimoniale ?.....	124
Chapitre 3 — Troisième cadre littéraire de l'écriture testimoniale : une <i>écriture-place publique</i>	133
3.1. Des voix et des plumes : la mémoire représentée.....	134
3.1.1. Au nom des victimes : le leader social	135
3.1.2. Les entrepreneurs littéraires de la mémoire.....	142
3.2. Devenir des piliers de la place publique de la cité : politique et éducation.....	146
3.2.1. Quel sens la société donne-t-elle au passé des victimes des conflits armés ?	147
3.2.2. Redonner un sens au passé de ces victimes dans la construction présente de l'avenir.....	150
Conclusion.....	153
Annexe – Entretien personnel avec Héctor Abad Faciolince, 17 mars 2022	156
Bibliographie	164
1. Corpus.....	164
1.1. Sources primaires : ouvrages étudiés	164
1.2. Sources secondaires : ressources biographiques et critiques sur les auteurs du corpus	164
1.3. Autres œuvres littéraires à dimension testimoniale.....	165
2. Théorie littéraire	166
2.1. Essais sur le récit et la narration	166
2.2. Essais sur la fiction.....	166
2.3. Essais sur l'oralité.....	167
3. Sur la Colombie	167
3.1. Conflits armés internes et leurs conséquences	167

3.1.1.	Études au sujet de l’histoire des conflits armés internes	167
3.1.2.	Textes de nature juridique	168
3.1.3.	Publications de la JEP	169
3.1.4.	Publications diverses à propos de l’évolution actuelle de la violence dans le pays	169
4.	Sur la littérature autochtone.....	170
5.	Sur la mémoire.....	172
6.	Outils	172
	Autres sources citées	173

Avertissement

Éditions de référence

DOMICÓ MURILLO, Nataly, “Los espíritus no mueren (y cuatro poemas más)” dans Cristián Valencia (comp.), *Recuerdo mi origen*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes IDARTES, 2021.

MOLANO BRAVO, Alfredo, *Desterrados. Crónicas del desarraigo*, Bogotá, Punto de lectura, 2005.

RESTREPO CASABIANCA, Laura, *La multitud errante*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2020.

VV. AA., *Lugares ajenos. Relatos del desplazamiento*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2001.

Abréviations

L’abréviation *Desterrados* sera utilisée afin de désigner *Desterrados. Crónicas del desarraigo*.

L’abréviation *Lugares ajenos* sera utilisée afin de désigner *Lugares ajenos. Relatos del desplazamiento*.

En ce qui concerne les noms d’organisations ou de groupes : ils sont d’abord donnés sous leur forme complète, puis sous leur forme abrégée.

Citations

Tout caractère souligné en gras dans les citations est un ajout propre, à moins que nous précisions le contraire dans les notes de bas de page.

Lorsqu’un document est cité pour la première fois dans le travail, nous donnons sa référence bibliographique complète en note de bas de page. S’il apparaît une nouvelle fois dans le travail, la citation s’accompagne d’une référence de la sorte : « (auteur, année de publication de l’édition utilisée, numéro de page) ».

Introduction

Le théoricien et critique Edward W. Saïd dresse un constat paradoxal à propos de l'exil : « si el verdadero exilio es una condición de abandono terminal, ¿por qué se ha transformado tan fácilmente en un motivo tan poderoso e incluso enriquecedor de la cultura moderna¹? ». En effet, parce qu'il s'impose au droit de se déplacer librement, celui qui subit l'exil doit le vivre comme un affront à sa dignité en tant qu'être humain. Pourtant, l'exil constitue également un recommencement d'où peuvent surgir des apprentissages, voire des réussites. En réalité, le caractère paradoxal ne se limite pas à l'exil seul. Les progrès techniques, l'essor des villes, la globalisation, mais aussi les crises politiques et sociales, les conflits locaux et les guerres internationales, ils montrent tous un visage de Janus qui se prête à toute forme de migration : à la fois opportunité, recherche d'un avenir meilleur, et malédiction, égarement du passé, rejet propre ou exclusion d'autrui. Coincé dans ce paradoxe, l'acte de nommer correctement nos déplacements dans le présent est une tâche difficile. Dans plusieurs disciplines, certains termes s'emploient pour désigner le mauvais côté de la migration : déplacement, exil, exode, extirpation, errance. Mais pouvons-nous tous les considérer comme des synonymes, et notamment s'il est question de rester à l'intérieur des frontières du pays où l'on se trouve ? Edward W. Saïd définit l'exil de la manière suivante :

Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza. [...] Porque el exilio [...] es fundamentalmente un estado discontinuo del ser. Los exiliados están apartados de sus raíces, su tierra, su pasado. (Saïd, 2016, p. 201 et 207).

Il y a là quelque chose de fondamentalement négatif : le départ n'ouvre pas la porte à une accumulation d'expériences nouvelles. Il trace, de sorte à le rendre irréductible, un écart entre le moi et l'espace du « mien ». Mais qu'est-ce qui fait que le départ prenne cette direction plutôt que l'autre ? Ce sont les circonstances violentes : une qualité de vie misérable, être désœuvré, être poursuivi, faire face à la guerre. Ces circonstances forcent un individu à quitter sa maison pour trouver refuge ailleurs. Cette maison n'équivaut pas nécessairement à un espace physique, il peut s'agir également de liens affectifs qui rattachent un individu à certaines personnes ou bien des souvenirs, car l'on projette souvent, dans le monde extérieur, un espace

¹ Edward W. Saïd, *Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos literarios y culturales*. Traduit de l'anglais par Ricardo García, Madrid, Turolo, 2016, p. 201.

psychologique que l'on porte en soi. Dans *La Poétique de l'Espace*, le philosophe Gaston Bachelard écrit, effectivement, que : « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison² ». Et il ajoute ensuite :

Ce n'est plus dans sa positivité que la maison est véritablement « vécue », ce n'est pas seulement dans l'heure qui sonne, qu'on en reconnaît les bienfaits. Les vrais bien-être ont un passé. Tout un passé vient vivre, par le songe, dans une maison nouvelle. (Bachelard, , p. 25).

Si nous supposons que tous les termes que nous avons énumérés plus haut désignent un sentiment profond de perte du passé qui empêche de vivre véritablement dans l'espace où l'on se trouve (d'en faire une maison), et qu'il implique constamment un conflit d'identité, alors nous pouvons les considérer comme des synonymes.

Toutefois, en Colombie cette conclusion ne semble pas être entièrement satisfaisante. Certes, nous avons plusieurs travaux qui emploient les termes énumérés comme des synonymes dont les seuls écarts sont d'ordre quantitatif ou géographique. Nous pouvons citer à ce titre les rapports du Centre National de Mémoire Historique (CNMH) : *Una nación desplazada : informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*³ et *Exilio colombiano. Huellas del conflicto armado más allá de las fronteras*⁴; ou bien un ouvrage proposé par l'Université Nationale de Colombie composé de plusieurs essais regroupés sous le titre de *Colombia : migraciones, transnacionalismo y desplazamiento*⁵. Un travail qui semble traiter ces termes comme de véritables synonymes est le livre de Luz Mary Giraldo dont le titre est : *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Dans son introduction l'autrice propose une classification des termes en question :

Las definiciones de diccionario afirman que cuando es de salida o de llegada se habla de migración (emigración o inmigración) y corresponde a destierro, trasplante, desarraigo o expatriación; cuando se refiere a aislamiento, alejamiento, extrañamiento, expulsión y destierro, se trata más de exilio; si está relacionado con peregrinación y “errabundez” se le llama éxodo, y se relaciona con desplazamiento si es alejamiento, “lanzamiento” o “apartamiento” de un lugar, eliminación y “desalojamiento”, “emplazamiento”, es decir sin plaza (Sainz de Robles, 1989⁶). Cualquiera de ellos corresponde a pérdida, cambio de lugar y extrañeza, y coinciden

² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [première édition : 1957], p. 24.

³ Voir : Centro Nacional de Memoria Histórica. *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*, Bogotá, CNMH - UARIV, 2015.

⁴ Voir : Centro Nacional de Memoria Histórica, *Exilio colombiano. Huellas del conflicto armado más allá de las fronteras*, Bogotá, CNMH, 2018.

⁵ Voir : Gerardo Ardila (ed.), *Colombia : migraciones, transnacionalismo y desplazamiento*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006.

⁶ Luz Mary Giraldo fait référence à : Federico Carlos Sainz de Robles, *Diccionario Español de Sinónimos y Antónimos*, décima quinta reimpresión, Madrid, Aguilar, 1989.

en el dolor por el desprendimiento causado por ese estar fuera de lo propio, expulsado o arrancado⁷.

Ce passage nous permet donc de confirmer la synonymie des termes. Ils se recourent dans ce qu'ils impliquent de négatif pour les individus, leur identité et leurs biens matériels. Pourtant, un seul de ces termes a été reconnu par la loi colombienne comme officiel : le *déplacement* (*desplazamiento*), auquel deux adjectifs ont été ajoutés afin de préciser sa nomination : *forcé* et *interne* (*forzado e interno*). En effet, de manière quasi-simultanée, lorsque la Commission des Droits de l'Homme de l'ONU adopte en 1998 les *Principes directeurs relatifs au déplacement de personnes à l'intérieur de leur propre pays* —et sous la pression d'organismes nationaux et internationaux— l'État colombien reconnaît, par la loi 387 de 1997, le déplacement forcé interne comme une situation problématique contre laquelle des mesures de prévention et de réparation de victimes doivent être prises. L'article premier définissait la qualité de celui qui subissait cet acte :

Es desplazado toda persona que se ha visto forzada a migrar dentro del territorio nacional abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, su integridad física, su seguridad o libertad personales han sido vulneradas o se encuentran directamente amenazadas, con ocasión de cualquiera de las siguientes situaciones: Conflicto armado interno, disturbios y tensiones interiores, violencia generalizada, violaciones masivas de los derechos humanos, infracciones al derecho internacional humanitario u otras circunstancias emanadas de las situaciones anteriores que pueden alterar o alteran drásticamente el orden público⁸.

Dans le domaine littéraire, bien des écrivains récusent le concept de *déplacement forcé interne*. Quelque chose que nous pouvons comprendre d'emblée, puisque le substantif seul ne possède une connotation d'aucune sorte, et c'est son contexte (les adjectifs) qui sont responsables de sa coloration négative. Pour ne citer qu'un exemple : dans un article publié par le Colombien Alfredo Molano, il contre-définissait le concept en question :

El destierro – ustedes lo entenderán – no es el desplazamiento con que nos pintan las autoridades y sus cómplices del antes y del después de la tragedia de nuestro pueblo. Desplazarse es cambiar de lugar, casi plácidamente y casi por voluntad propia. Al desplazamiento lo estudia la física o, como última concesión, la demografía. El destierro es otra cosa. Es, como lo sabe y lo grita el que lo vive, un “desentierro”, un

⁷ Luz Mary Giraldo, *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008, p. 35.

⁸ Congreso de la República, *Ley 387 de 1997*, Colombia, 1997.

brutal corte de la raíz que se hunde en el pasado y que dice quién se es, para dónde se mira y hacia dónde se va⁹.

Pour donner un nom à cette situation problématique, Alfredo Molano choisit le terme : « desentierre ». Dans le titre de notre travail, nous retrouvons ce terme dans sa version latine inséré dans une expression qui s'inspire de la formule *in medias res*. Cette formule nous sert à désigner de manière synthétique notre objet d'analyse. Le terme « extirpationes » demeure fidèle à la dimension traumatique du déplacement forcé interne, car il se traduit, en français, par « déracinement » ou « éradication ». Ces deux termes désignent de manière spatiale et psychologique, respectivement, le trauma de celui qui est forcé de se déplacer. Cependant, pour des raisons de clarté, il est préférable de n'utiliser qu'un seul terme. Comme en espagnol, quand il est question de lois ou de documents officiels, le français emploie l'expression *déplacement forcé interne*. Mais, comme nous le verrons tout au long de ce travail, et déjà à partir de ce qu'écrivait Edward W. Saïd, il nous semble plus adéquat d'employer les termes *exil interne* lorsqu'il s'agit de désigner le vécu des individus. *Exil* étant défini dans le *Trésor de la Langue Française informatisé* de la sorte : « Éloignement affectif ou moral ; séparation qui fait qu'un être est privé de ce à quoi ou de ce à qui il est attaché¹⁰. »

Maintenant, au-delà de son apparente sécheresse, le terme *déplacement* conduit, pour certains écrivains colombiens, à une invisibilisation de l'ampleur de ce type de migration. Il ne vient désigner que de manière très récente une situation problématique qui, elle, ne l'est pas du tout, puisque le CNMH écrit, dans son rapport de 2015, que cette situation prend racine dans les exactions territoriales commises lors de la colonisation espagnole, mais également lors du processus d'indépendance du XIX siècle. Par conséquent, il convient d'établir une brève chronologie de l'évolution de l'exil interne dans le pays, pour mieux comprendre sa réalité plurielle.

Dans un autre de ses travaux, Alfredo Molano écrit qu'après l'acquisition de l'indépendance vis-à-vis de la couronne espagnole, le pays connaît pas moins de cinquante-deux guerres civiles, dont les perturbations au sein des plus hautes sphères politiques conduisent à des déplacements massifs de la population causés par la violence :

⁹ Alfredo Molano, « Pero cuanto más los oprimían, ellos crecían y se propagaban », *Palimpsestus*, n°2, novembre, 2002, p. 17.

¹⁰ « Exil ». Dans *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

LITTÉRAIRES DES TÉMOIGNAGES DE L'EXIL INTERNE (COLOMBIE, FIN DU XX^E SIÈCLE ET DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE).

Las guerras civiles, que tenían como objeto el control del incipiente Estado, eran en realidad grandes operaciones de expropiación del contrario y de apropiación de la mano de obra. Primero se reclutaba a la fuerza a los peones y aparceros de las haciendas —todo gran hacendado era General— y luego, si se triunfaba, los peones de los perdedores pasaban a trabajar en las haciendas del ganador. Estos procedimientos bélicos suponían grandes desplazamientos económicos y demográficos. [...] **Las guerras civiles suponían despoblamientos, pero también repoblamientos, movimientos ambos que expresaban el pulso político de las diferencias de los sectores dominantes. Tanto el desplazamiento de campesinos como su adscripción a las haciendas se ejercía mediante la coerción extraeconómica, es decir mediante el uso —o amenaza— de la fuerza**¹¹.

Le XX^{ème} siècle colombien s'ouvre avec une énième guerre civile : la guerre des Mille Jours, aussi connue comme la *Grande Guerre*. Les rivalités qu'elle engendre entre les deux forces politiques majeures d'antan, le parti Libéral et le parti Conservateur, s'étendent sanguinairement jusqu'à la fin des années 50, donnant naissance à la *Petite Guerre*. Les affrontements se font, parallèlement, à travers les urnes et avec les armes. En ville, ceux qui appartiennent à la classe dominante cherchent le contrôle de l'État, tandis qu'à la campagne, c'est la population rurale qui, épaulée par les partis politiques, relaye sur le plan militaire ce conflit électoral. Les rivalités atteignent leur summum le plus meurtrier à la suite de l'assassinat du candidat à la présidence : Jorge Eliécer Gaitán, le 9 avril 1948. Le pays entre alors dans la période mieux connue comme « la Violencia ». Citant *La violencia en Colombia*,¹² ouvrage de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda et Eduardo Umaña Luna, publié en 1963 et célèbre pour avoir dressé, le premier, un bilan explicatif des événements de ces années à l'aide de nombreux témoignages, le CNMH explique que « la Violencia » se caractérise par une intensification des conflits à la campagne où les conservateurs, alors au pouvoir, affermissent leur présence à travers l'utilisation d'une police politique (dont les membres se faisaient appeler *chulavitas*), spécialisée dans la traque des libéraux. Ceux-ci répondent alors par des formations de milices, et leurs affrontements donnent libre-cours au banditisme qui harcèle une population rurale déjà affaiblie. Les rituels de torture et la pratique de *boleteos* (harcèlement à travers des menaces verbales et des extorsions répétées) se font alors célèbres¹³ (CNMH, 2015, pp. 41-42). Et, au milieu de ce désarroi, l'exil interne ne fait que croître :

¹¹ Alfredo Molano, « Desterrados », *Papeles*, n°70, 2000, pp. 41-42.

¹² Voir : Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna, *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* (2 vols. 2^a éd.), Bogotá, Tercer Mundo, 1963.

¹³ Voir : Alfredo Molano, *Los años del tropel. Relatos de la Violencia*, Bogotá, CINEP-CEREC, 1985.

La Violencia sacudió las estructuras de la propiedad agraria y transformó la vocación predominantemente rural de Colombia en el siglo XX. Miles de campesinos del interior abandonaron sus parcelas o, en el mejor de los casos, las vendieron a precios inferiores a los normales. Estas personas desplazadas y despojadas se convirtieron en nuevos migrantes en zonas de colonizaciones espontáneas, engrosando el ejército de desempleados y desempleadas, los tugurios de las ciudades o las filas de la guerrilla. (CNMH, 2015, p 43).

En 1958, une coalition entre les dirigeants du parti Libéral et Conservateur, cautionnée par un plébiscite soutenu l'année précédente, signe formellement la fin de « La Violencia ». Le pays sera alors gouverné par le Front National qui prévoit, pour une période de douze ans, l'alternance de la présidence tous les quatre ans entre les deux partis. Sa tentative de pacification du pays se solde par un échec : si nous pouvons mentionner la création d'une Commission Spéciale de la Réhabilitation et la mise en place d'un Plan National de Réhabilitation, le CNMH précise qu'ils ne pouvaient constituer aucunement des instruments de réparations des victimes des luttes fratricides antérieures, à cause d'une conception erronée. À ce sujet, nous pouvons lire dans le rapport ce qu'écrit l'historien Gonzalo Sánchez Gómez dans la *Nueva historia de Colombia*, à propos de la conception derrière ces instruments :

Partía del supuesto que los ocupantes actuales de los predios eran los legítimos dueños y que por consiguiente la tarea del Estado se reducía a inyectarles crédito, asistencia técnica, etc. para ayudarles a habilitar las propiedades caídas o abandonadas. El problema del despojo de tierras, que era uno de los más urgentes y difíciles de resolver, quedaba por fuera de su ámbito legal¹⁴. (CNMH, 2015, p. 47).

Les mécanismes étatiques qui prévoient des réformes de tout ordre, dont le rural, ne parviennent pas à reconfigurer la propriété, sujette aux accumulations de petits terrains par une minorité d'exploitants agricoles, vidés à cause des vagues d'exils internes. L'inefficacité des gouvernements du Front National dans l'effort de remédier les expropriations illégales, et la disparition des espaces d'expression politique, comme conséquence de l'hégémonie libérale et conservatrice (le parti Communiste colombien est interdit en 1959), donnent lieu à un mécontentement au sein de la population (manifestations des travailleurs et des étudiants, incitations des syndicats à la grève, etc.). Mais l'époque est marquée, notamment, par l'apparition des « républiques indépendantes ». Ces organisations paysannes auto-gouvernées sont perçues comme subversives et déclarées ennemies de l'État. Des interventions militaires comme l' « opération Marquetalia », en 1964, menées dans cinq départements (Tolima, Cauca,

¹⁴ Tiré de : Gonzalo Sánchez Gómez, « La Violencia : de Rojas al Frente Nacional », dans Álvaro Tirado Mejía (dir.), Jorge Orlando Melo, Jesús Antonio Bejarano, *Nueva Historia de Colombia. Historia política 1946-1986*, tome II, Bogotá, Planeta, 1989, p. 170.

Huila et Guaviare) conduisent à leur démantèlement. Certains groupes guérilleros, dont les Forces Armées Révolutionnaires de Colombie (FARC), se formeront à la suite de la répression militaire de ces sécessions. Les FARC apparaissent alors comme un groupe d'auto-défense paysanne, et, dans le but de se substituer à l'État, elles intègrent les franges territoriales occupées, pour la plupart, par les victimes de l'exil interne. La présence des FARC s'étend selon les migrations de ces individus (CNHM, 2015, p 50).

À partir des années 70, l'essor du trafic illégal de stupéfiants et l'apparition, la décennie suivante, de groupes paramilitaires souvent payés par des propriétaires dans le but de défendre leurs grandes exploitations agricoles, viennent perturber les dynamiques du conflit armé et relancer l'exil interne dans de nouvelles vagues de migrations. La lutte idéologique est délaissée au profit des gains économiques, l'accumulation de ressources et le contrôle de couloirs stratégiques pour le transport d'armes, d'hommes et la circulation de biens. Dans son article « Desterrados », Alfredo Molano décrit minutieusement comment une dispute de la sorte engendre des politiques de la terreur qui systématisent les attaques directes contre la population civile :

En años pasados la mayor fuerza que desplazaba campesinos era el ejército y la policía. La estrategia consistía en obligarlos a huir para poder atacar más fácilmente a la guerrilla, debido a la ayuda que prestaban a los alzados y que consistía básicamente en información y alimentación. [...] **La guerrilla, por su parte, hacía operativos de “limpieza” para expulsar informantes del Estado o personas que les eran desleales.** [...] Muchos fusilamientos y expulsiones se podrían sumar como producto de estas medidas, y no pocas veces se hacían —y se hacen— sobre bases muy endeblés o absolutamente injustificadas. (Molano, 2000, pp. 43-44).

Il parle ensuite des paramilitaires :

La táctica es tan sencilla como brutal: asesinan delante de la comunidad a los líderes más estimados, a sus cabezas visibles, usualmente de manera brutal para ejemplarizar, queman varias casas, asaltan otras y amenazan con regresar a matar a todos los que —según ellos— apoyan a la guerrilla. [...] El objetivo es cortar los vínculos entre los rebeldes y las comunidades. **El terror trae múltiples consecuencias de orden social. La más importante es el derrumbe de los vínculos sociales de solidaridad y mutua cooperación basados en el vecinazgo, los lazos familiares, las afinidades ocupacionales o las simpatías ideológicas.** [...] La justificación es la colaboración con la guerrilla, con el comunismo internacional o incluso con el narcotráfico. Es la protesta, la insubordinación y la rebeldía lo que buscan liquidar y por esa razón encuentran tanta acogida entre los grandes propietarios, los ganaderos, los comerciantes, las compañías extranjeras y los políticos. (Molano, 2000, p.44).

Le sociologue colombien parvient à nous montrer comment la population civile est soumise, malgré elle, à une instrumentalisation qui la rend moteur de la machine des conflits

armés en Colombie. Son allégeance, son exil, son massacre deviennent, pour les acteurs de cette guerre, synonyme de victoire ou de défaite. Ainsi, malgré les accords de paix des gouvernements de Virgilio Barco, d'Álvaro Uribe et de Juan Manuel Santos avec la guérilla Mouvement-19 avril, M-19 (1989-1990), le groupe paramilitaire Autodéfenses Unies de Colombie, AUC (années 2000), et les FARC (2016), respectivement, la dynamique qui traverse les conflits armés semble se caractériser par une sorte d'inertie où, pour chaque acteur qui rend les armes, un autre vient le remplacer. Et ils imposent, presque à chaque membre d'une famille de génération différente, les mêmes exactions. Cela est confirmé par la situation actuelle du pays. L'Unité de Recherche et d'Accusation (UIA) faisant partie de la Juridiction Spéciale de Paix (JEP) concluait en 2021 qu'effectivement, dans des régions historiquement touchées par le conflit armé (départements du Chocó et d'Antioquia, de Bolívar et de Santander), l'on enregistrait une recrudescence des violences contre la population civile. La disparition des FARC aurait provoqué une vacance de pouvoir que d'autres chercheraient à combler. En effet, dans un rapport qu'elle publiait le 23 mars 2021, l'UIA rendait compte de trois expressions de cette lutte pour le pouvoir : les affrontements entre le « Clan del Golfo¹⁵ » (groupe armé narco-paramilitaire) et l'ELN¹⁶ (groupe armé guérillero) pour le contrôle de points stratégiques au sein des couloirs de circulation des biens ; les affrontements entre le « Clan del Golfo » et l'État, qui essaye de limiter l'expansion numéraire et territoriale du premier ; les affrontements et la mise en place d'alliances criminelles entre divers groupes armés régionaux qui soumettent la population civile sous leur joug¹⁷. Une telle recrudescence des affrontements violents entre groupes armés illégaux et l'État semble trahir les promesses d'espoir apportées les Accords de 2016 :

El desplazamiento forzado [...] es el tipo de hecho victimizante que más ha aumentado desde la firma del Acuerdo de Paz. [...] Particularmente grave es el fenómeno del desplazamiento masivo de civiles, entendido como los eventos en los cuales 50 o más personas, o 10 o más familias, abandonan forzosamente sus hogares y territorios, para huir de la violencia. [...] La frecuencia de casos es extremadamente alta: **cada media hora una persona abandona forzosamente sus predios u hogares,**

¹⁵ Voir, Carlos Espitia, *Narcoparamilitares: sobre definiciones, denominaciones, cifras oficiales y el Clan del Golfo*, Bogotá, Unidad Investigativa del Conflicto – INDEPAZ, 2017.

Voir : Ariel Ávila, « Así opera el Clan del Golfo » [en ligne], Fundación Paz y Reconciliación. URL : <https://www.pares.com.co/post/as%C3%AD-opera-el-clan-del-golfo>. Consulté le 18/04/2023

¹⁶ Voir, Marco Palacios, *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 78-89.

¹⁷ Equipo de Identificación y Advertencia Oportuna de Riesgos, *Cuarto reporte de monitoreo de riesgos de seguridad de la Unidad de Investigación y Acusación de la JEP* [en ligne], Bogotá, février-mars 2021, p. 2. URL : [Monitoreo de riesgos de seguridad durante el periodo comprendido entre el 22 de febrero al 07 de marzo del 2021.pdf \(jep.gov.co\)](https://www.jep.gov.co/monitoreo-de-riesgos-de-seguridad-durante-el-periodo-comprendido-entre-el-22-de-febrero-al-07-de-marzo-del-2021.pdf). Consulté le 18/04/2023.

LITTÉRAIRES DES TÉMOIGNAGES DE L'EXIL INTERNE (COLOMBIE, FIN DU XX^E SIÈCLE ET
DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE).

y cada hora una familia se ve obligada a desplazarse para salvaguardar su vida e integridad física¹⁸, ante el constante asedio de los diferentes grupos armados organizados al margen de la ley (UIA, 2021, p. 2).

Ce bref aperçu historique de l'exil interne en Colombie nous permet d'introduire l'idée que, face aux difficultés de l'État quant à la réinsertion des victimes dans les circuits de protection sociale, d'aide économique et de représentation juridique, la littérature a su les inclure, très rapidement, dans ses circuits narratifs. Ainsi, Luz Mary Giraldo affirme, de manière très juste que : « Tanto histórica como literariamente, el siglo XX se abre y se cierra en Colombia con desplazamientos » (Giraldo, 2008, p. 38). Elle donne comme exemple, pour illustrer son idée, le fait que les ouvrages collectifs *El Recluta* et *Lugares ajenos. Relatos del desplazamiento*, publiés respectivement en 1901 et en 2001, utilisent l'exil interne comme axe de symétrie :

Con el propósito de recoger el momento que vive Colombia, en lo que algunos han denominado el “recrudescimiento de la violencia”, se convocó a un grupo de escritores para que, retomando la idea que a principios del siglo XX dio a luz el texto *El Recluta*, dejara un registro literario del fenómeno conocido, hoy por hoy, como “el desplazamiento”. Los relatos presentados, cada uno a su manera, dan cuenta del propósito de la convocatoria. (Juan Diego Vélez dans *Lugares ajenos*, p. 7)

Les deux ouvrages enferment un siècle de production littéraire colombienne étroitement liée aux manières dont le conflit armé s'est inscrit dans la conscience nationale. L'évolution de l'exil interne se trouve amplement représentée, dans la mesure où les travaux successifs qui le traitent, contribuent à l'émergence d'un sujet traversé par des expériences très variées. Reflet de la réalité de l'exil forcé, le lecteur ne parvient pas à saisir ce sujet autrement que dans sa migration : les récits de l'exil forcé mettent toujours en scène un ou des personnages, à la fois, en déplacement et déplacés. Ils ne jouissent pas d'un point fixe où ils peuvent demeurer. Même à l'arrêt, ils se trouvent loin de nous, ou bien dans une rêverie ou bien dans un souvenir. Si nous considérons la disparition de ces sujets comme fondamentalement empêchée, c'est parce que l'exil interne les maintient en mouvement, et d'une certaine manière, en vie. Coincés dans l'inertie de leur mouvement encadré par un récit clos, les moments qui précèdent l'exil, la migration en elle-même, et les conséquences de cet exil, peuvent être sujets à des lectures multiples qui les réactualisent. Mais également à des variations d'ordre et d'aspect dans l'écriture. Ce qui les relance constamment selon des contextes historiques et socio-culturels

¹⁸ C'est l'UIA qui souligne.

différents. Ainsi, Luz Mary Giraldo propose un partage de la littérature colombienne de l'exil interne en quatre périodes, que nous adoptons pour cette introduction :

Si tomamos como fechas la tercera década del siglo XX, desde entonces se reconocen autores como José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964), quien presenta el resultado del desplazamiento del campesino a la ciudad a causa de la Guerra de los Mil Días o de la Violencia partidista, especialmente en *El día del odio* (1952) y *Camino en la sombra* (1964);

Desde los 40 hasta mediados o finales de los 60 otros autores abordan la influencia de la ciudad para los desplazados y la de éstos en aquella [...] como en el caso de la narrativa de Manuel Mejía Vallejo [*Al pie de la ciudad*, (1958)], y de las primeras obras de Darío Ruiz Gómez, y Óscar Collazos [*Son de máquina*, (1967)];

A fines de los 70, otros como *Los parientes de Ester* (1978) de Luis Fayad muestran la pugna entre la sociedad marginada y las clases normatizadas, destacando el choque producido por las desigualdades económicas [...].

Desde la década del 90 algunos autores exploran las consecuencias del desplazamiento campesino de mediados del siglo XX en nuevas generaciones nacidas y ubicadas en cinturones de miseria, así como nuevas migraciones de campesinos a ciudades grandes o intermedias engrosando lugares como las comunas nororientales de Medellín o Ciudad Bolívar en Bogotá, tal como aparece en *El pelaíta que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, en las primeras, y en *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape, en la segunda¹⁹.

Avec notre travail nous souhaitons dégager certaines des caractéristiques de la production littéraire colombienne sur l'exil interne du XXI^{ème}. Pour cela nous avons choisi des ouvrages publiés très récemment de quatre auteurs aux styles très différents. Les voici : la collection de récits brefs *Lugares ajenos. Relatos del desplazamiento* (2001) ; le roman de Laura Restrepo publié sous le titre : *La multitud errante* (2001) ; la série de témoignages regroupés par Alfredo Molano dans son livre *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001) ; et finalement un court recueil de poèmes de Nataly Domicó : « Los espíritus no mueren (y cuatro poemas más) » publié dans l'ouvrage collectif *Recuerdo mi origen* (2021). Les questions que nous souhaitons résoudre par l'analyse de ces quatre œuvres sont les suivantes : comment considérer propre à la victime la parole d'un témoignage qui affirme son existence à travers l'écoute du lecteur, si sa transmission est encadrée par un récit qui le déplace hors de son espace-temps dans le but d'être porté par différentes bouches ? Autrement dit, comment les auteurs de nos œuvres se construisent en porte-paroles légitimes de l'exil interne, si leurs écritures rendent les

¹⁹ Luz Mary Giraldo, « Inmigrantes y desplazados en la narrativa colombiana contemporánea », *Universitas Humanística*, vol. 53, n°53, janvier de 2004, p. 16. Les titres d'œuvres qui figurent dans les crochets sont des ajouts propres à nous.

paroles testimoniales déplaçables, faisant d'une expérience unique quelque chose d'interchangeable et pouvant être dit par un autre ?

Il est question, donc, de caractériser l'écriture testimoniale présente dans chacun des ouvrages. Leur capacité à transmettre des témoignages vient du fait qu'ils s'inscrivent dans des cadres littéraires qui les rendent traducteurs de ceux-ci. Ces cadres littéraires s'inscrivent dans trois catégories différentes : narrative, poétique et sociale. La première catégorie opère une traduction spatio-temporelle du témoignage : celui-ci est, soit raconté à l'auteur, soit produit par lui-même, dans un ordre particulier qu'il faut traduire dans le récit, notamment à travers un certain emploi de la fiction, pour qu'il puisse faire référence à une multiplicité d'expériences de l'exil interne. En effet, un récit de cet ordre se caractérise par une clarté qui suscite de l'intérêt chez les lecteurs et invite à être retenu. Autrement dit, traduire de la sorte un témoignage particulier devient la possibilité du partage du récit, parce qu'il laisse toute personne qui le lit entrer en lui. La deuxième catégorie opère une traduction de l'oralité du témoignage : au-delà de la clarté, l'écriture testimoniale se doit aussi de rendre audible le témoignage auprès du lecteur, car son écoute permet son existence. Il s'agit là d'essayer de retourner au stade original du témoignage, lorsqu'il était prononcé dans un acte de communication concret et direct. Mais il s'agit aussi de faire passer à travers l'écoute un dialogue, de rendre cette écoute dialogique, afin de confronter les témoignages entre eux. Afin d'ouvrir dans les récits que nous lisons, des sillons où se planteront les échos d'une mémoire collective. La troisième catégorie s'aide des deux autres pour que l'écriture testimoniale traduise, dans la parole des personnages témoins, un espace d'expression libre, d'où il est possible d'énoncer à nouveau qui l'on est, parmi des individus prêts à écouter.

Chapitre 1 — Premier cadre littéraire de l'écriture testimoniale : l'ordre temporel et la fiction dans le récit

Mi relato será fiel a la realidad, o en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo. Los hechos ocurrieron hace muy poco, pero sé que el hábito literario es asimismo el hábito de intercalar rasgos circunstanciales y de acentuar los énfasis.

Jorge Luis Borges, "Ulrica" dans *El libro de arena*, 1975.

Dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, Maurice Halbwachs explique que la mémoire se forme à partir d'une matrice sociale. Pour bien comprendre cette idée, nous pouvons recourir à une brève explication à deux niveaux. En effet, ces deux niveaux sont animés par une dynamique commune : le dialogue de la partie avec le tout. Au premier niveau nous rencontrons l'individu seul. Sa mémoire n'est pas une simple somme de souvenirs singuliers mais un dialogue que l'individu fait maintenir entre ceux-ci, dans le but de créer un sens aux expériences vécues et pouvoir les appeler véritablement vie passée. Lorsque l'individu s'intéresse à un souvenir quelconque de manière isolée, celui-ci ne lui révèle rien car il ne s'agit que d'une image reproductrice de son vécu réel. Inscrit dans un cadre mnémonique, le souvenir se voit accorder un rôle précis : il devient un maillon d'une chaîne temporelle qui n'apparaît véritablement aux yeux de l'individu que lorsqu'elle est complète. Par exemple, c'est la suite des souvenirs d'anniversaires, et non pas le souvenir d'un anniversaire isolé, qui permet à l'individu de prendre conscience de son âge comme écart entre le passé et le présent. Autrement dit, cette suite permet à l'individu de sentir le temps passer. Au deuxième niveau, nous rencontrons l'individu parmi les autres. Le cadre social substitue le cadre mnémonique mais leur fonction est identique. Inscrite dans le premier, une mémoire de tous naît à partir des souvenirs de chacun. Prenons l'exemple d'une famille. Les membres ont chacun des souvenirs d'expériences qu'ils partagent avec les autres, et rassemblés autour d'une mémoire familiale, les souvenirs racontent un passé commun. Nous souhaitons établir, en parallèle aux deux niveaux mentionnés, un troisième. Pour faire cela, nous transposons la dynamique qui anime les deux niveaux précédents dans le monde littéraire de nos quatre œuvres. Ainsi, pour ce

troisième niveau que nous explorerons dans ce chapitre, la partie sera le témoignage oral, et le tout, les cadres littéraires.

Le témoignage oral dépasse l'existence éphémère de son énonciation lorsque l'écriture (présente sous la forme d'une réélaboration de celui-ci) le conduit à une sorte de renaissance au sein d'une matrice littéraire. En effet, la première naissance du témoignage correspond au moment où le témoin, la victime, le prononce à un interlocuteur qui l'aurait sollicité. La renaissance a lieu lorsque le témoignage est repris par l'écriture qui le reproduit tout en l'altérant. Cela peut aller du réagencement des faits racontés (toponymes et noms propres modifiés, le témoignage s'écrit à rebours, etc.), jusqu'à l'invention de quelque chose de totalement différent à l'aide de ces faits (les informations récoltées servent de piliers à une mise en intrigue), en passant par le recours à des vers comme substitut de la prose dans le but de resignifier une expérience personnelle. De fait, le passage du témoignage oral au récit littéraire implique nécessairement une transformation de la mémoire. Aussi bien dans le cas de Laura Restrepo, qui sélectionne, parmi différents entretiens menés lors de plusieurs enquêtes journalistiques, des éléments pour composer un roman, que dans le cas d'Alfredo Molano, qui retranscrit quelques témoignages qu'il avait recueilli lors de ses travaux de terrain sociologiques, afin de représenter la complexité et la diversité de l'exil interne. Mais également chez les auteurs de *Lugares ajenos*, dont la dimension collective du projet met l'accent, non sur les différentes mains qui l'entreprennent, mais les différentes voix qui l'animent (le livre comporte plusieurs auteurs, mais aussi plusieurs personnages issus de milieux sociaux différents dont certains vivent l'exil forcé et d'autres sont témoins de ses conséquences) ; ainsi que chez Nataly Domicó, dont le témoignage se transforme en poème, non pas pour relater le départ, mais pour chanter les racines retrouvées et le retour d'un temps présent qui boucle le passé tragique. Cette transformation de la mémoire est nécessaire, non seulement pour créer l'illusion de l'écoute : le lecteur lit comme s'il écoutait le témoin parler, mais encore, pour faciliter sa transmission : le réseau interprétatif du récit littéraire dépasse les contextes historique, politique et social dans lequel s'inscrivent les témoignages qui en font sa matière. A titre d'exemple, la représentation de l'exil interne comme une extirpation renvoie tous les témoignages au mythe de l'exode qui traverse différentes cultures et s'identifie à des émotions présentes dans toute existence humaine (la peur, la nostalgie).

La renaissance littéraire d'un témoignage oral possède une importance capitale dans la compréhension d'une tragédie qui se vit sous le silence. Son fonctionnement est proche de celui d'une projection cinématographique que l'auteur obtient à partir d'un agencement particulier des images, c'est-à-dire des expériences racontées, conçu afin d'éclaircir la vérité du témoin et d'appeler à sa reconnaissance. Cette projection doit, non seulement donner l'illusion d'un mouvement continu, mais aussi se présenter de sorte que le spectateur puisse discerner une certaine cohérence dans le mouvement. L'ordre avec lequel les images se superposent permettent de créer un dialogue entre elles, ce qui leur concède un sens particulier qui les fige et les rend mémorables pour le spectateur. Celui-ci peut être le témoin lui-même et, dans ce cas, le simple témoignage remplit une fonction psychothérapeutique qui évite que sa mémoire soit absorbée par le trauma. Le spectateur peut également être un individu totalement étranger au témoin. Le témoignage littéraire transforme alors la mémoire du témoin en un berceau de partage et de réflexion critique.

Lorsqu'il est demandé à un individu d'extraire un témoignage de sa mémoire plongée dans l'abîme de son trauma, la possibilité de donner du sens à ce dernier apparaît. Le témoignage peut initier l'individu qui le raconte à ce que le philosophe Paul Ricoeur nomme « travail de deuil » et « travail du souvenir », dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Voici comment l'auteur synthétise la relation qui existe entre ces deux travaux : « le souvenir ne porte pas seulement sur le temps : il demande aussi du temps – un temps de deuil²⁰. » Le premier travail est le coût du second ; le second est le bénéfice du premier. En effet, l'auteur explique que, pour se confronter pleinement au souvenir de ce qui était cher et qui a disparu, il est nécessaire de prendre conscience de l'écart temporel : l'individu vit dans le temps présent : ce qu'il aimait demeure dans le temps passé et ne reviendra pas. L'individu surmonte la perte lorsqu'il accepte que ce qu'il aimait existe désormais comme image mémorielle, quelque chose qui est en lui : « la gaieté est la récompense du renoncement à l'objet perdu et le gage de réconciliation avec son objet intériorisé » (Ricoeur, 2003, p. 94). Dans le domaine testimonial, l'individu se rend capable de raconter lorsqu'il parvient à mener un temps de deuil où il comprend que le trauma appartient au passé mais que le récit de celui-ci appartient au présent. Cet individu a souffert de la violence d'autrui, mais le témoignage lui est entièrement propre et permet d'ouvrir une voie de récupération de sa dignité et de sa vérité : « Il faut que je puisse

²⁰ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2003, p. 89.

considérer à distance la scène où sont invités à comparaître les souvenirs du passé pour que je me sente autorisé à tenir leur suite entière pour mienne, pour ma possession » (Ricoeur, 2003, p. 645). L'inclusion de ce témoignage dans une situation d'énonciation exige de celui-ci d'être cohérent pour être adressé à un interlocuteur, ce qui lui accorde une fonction thérapeutique vis-à-vis du trauma car un sens lui est donné. L'individu qui livre le témoignage peut alors accéder à ce que Paul Ricoeur nomme une « mémoire *heureuse* » (Ricoeur, 2003, p. 94). Cette dernière ne repose pas sur l'exactitude des faits mais sur la liberté de choisir quoi se rappeler et comment. Nous pouvons déjà constater que les deux travaux dont parle Paul Ricoeur ne se limitent pas à la sphère individuelle. Par exemple, Héctor Abad Faciolince et sa famille mènent ensemble ces travaux en lien avec l'assassinat de Héctor Abad Gómez en 1987. Apparemment, l'attitude de ce défenseur des droits de l'Homme avait été jugée trop subversive par certains hommes des forces militaires et paramilitaires du pays. Les résultats des travaux se présentent sous la forme d'un livre : *El olvido que seremos* (2006).

Lorsque l'enquête qui motive une transcription du témoignage oral décide de la rendre publique, la mémoire de l'individu est appelée à se tenir devant les autres, pour qui ce qu'elle raconte peut être plus ou moins familier. Il n'est pas question de s'intéresser seulement à l'individu qui témoigne et aux conséquences positives au sein de sa conscience. Il est tout aussi important d'observer ce que les auteurs veulent que les témoignages provoquent chez autrui : leur lecture peut faire jaillir une identification qui prend source dans la cohésion des douleurs, ou bien susciter un intérêt qui conduit à retenir plus longtemps la mémoire des victimes. Les auteurs agissent selon une mission commune qu'Alfredo Molano synthétise dans *Desterrados* : comprendre par l'écoute, faire connaître par l'écrit. Ces éléments ne se considèrent pas de manière isolée, ils servent de noyaux à des écritures littéraires qui cherchent à atteindre ce qui relève du mémorable. Pour ces auteurs, le rôle de l'enquêteur est succédé par celui du créateur et du représentant : une fois acquise la matière testimoniale, celle-ci est mise en intrigue de façon à recréer le caractère unique de la souffrance d'une expérience qui permet de représenter la réalité de ce que plusieurs personnes vivent. Alors, nous pouvons revenir à l'image de la projection cinématographique du début de cette introduction : l'élément qui rend possible la récréation et la représentation, celui-là même qui est responsable des effets de mouvement continu et de cohérence, est celui du cadre littéraire. Nous pouvons déjà en distinguer un qui

comporte deux parties : le temps narratif et la fiction. Tous deux parviennent à transformer la mémoire d'un individu en un récit qui parcourt les générations.

**

1.1. Écrire dans le temps du récit testimonial l'expérience de l'exil interne d'un ici et maintenant anéantis

Pour expliquer comment l'articulation entre le temps narratif et la fiction viendra constituer un cadre littéraire où un témoignage retranscrit réussira à synthétiser différentes mémoires, il est nécessaire de comprendre, en premier lieu, ce que le texte narratif est capable de faire du temps à travers l'histoire qu'il raconte. Dans *Temps et récit*, une enquête consacrée à la théorie littéraire, le philosophe Paul Ricoeur énonce la thèse suivante : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle²¹ ». Le philosophe n'aborde pas encore la question de la fiction car sa thèse ne porte pas sur la prétention de vérité qui distinguerait, par exemple, le roman de l'historiographie. Paul Ricoeur s'intéresse d'abord au rapport que ces deux formes de texte narratif partagent avec le temps. Ni l'une, ni l'autre, ne peuvent se soustraire au temps car elles impliquent un acte qui nécessite de la personne qui l'entreprend de se placer à un point précis de la ligne temporelle : il s'agit de raconter des faits que l'on situe selon sa propre position dans le temps. Il est impossible d'entreprendre la narration de faits quelconques sans annoncer d'emblée si ceux-là se situent dans le présent, dans le passé ou dans l'avenir. La signification d'une diégèse, son existence même, ne dépendent pas uniquement du rapport référentiel que la diégèse entretient avec le monde réel : la diégèse ne possède aucun sens si elle ne s'articule pas avec le passage du temps.

1.1.1. Le « temps humain »

Si Paul Ricoeur parle du récit (compris comme texte narratif) comme d'une « condition de l'existence temporelle », cela signifie que l'existence de l'être humain ne pourrait être pensée sans un positionnement sur la ligne temporelle : le récit est un discours où le narrateur annonce

²¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 85.

le rapport temporel qu'il maintient avec son histoire²². Cela fait appel à un certain ordre. Celui-ci n'est pas issu de la simple progression de l'histoire mais, en fait, de la relation qu'elle entretient avec la personne dont elle est l'origine. Autrement dit, on n'est pas dans l'obligation de respecter l'ordre chronologique pour notre histoire. L'ordre qu'on lui donne dépend de la manière dont on perçoit le temps qui nous traverse et de ce qui nous semble pertinent par rapport à ce qui s'est passé. Et il s'avère intéressant pour nous, dans la mesure où ce rapport peut se révéler capital dans le processus de formation de la mémoire d'un événement douloureux ou d'un trauma qui fragiliserait ce rapport au temps. Dans le cas traité par notre travail, les individus à qui l'on impose un départ forcé vivent cette expérience à la fois dans l'espace et dans le temps. Ils doivent quitter le lieu auquel ils attachaient leur identité : la terre natale, leur maison ; ils doivent quitter également un foyer temporel qui, de manière semblable à comment Ulysse considère Ithaque, relève d'un jadis paisible : un passé où un présent paisible, ou du moins, sous notre contrôle, semblait à portée de main. L'exil interne est aussi un déplacement dans le temps ; le départ accouche d'un présent non souhaité. Par conséquent, si la migration interne forcée provoque un égarement dans l'espace, elle perturbe également le rapport de l'individu au temps : le retour qu'il souhaite est double. Nous pouvons observer cela dans *Desterrados*. Dans la chronique « Osiris », la paysanne éponyme originaire de la région d'Urabá, au nord-ouest du pays, est contrainte d'abandonner son foyer deux fois : la première fois, après l'assassinat de son mari Eladio, ce qui la conduit à s'installer dans le quartier Policarpa de la ville d'Apartadó, dans le département d'Antioquia. La deuxième fois, après l'assassinat de son fils aîné Jaime et la disparition de sa fille. Elle décide finalement de partir pour Bogotá dans l'espoir de préserver ses autres enfants de la violence qu'elle a subie. Avant son deuxième départ, elle révèle la chose suivante :

Antes de salir de Apartadó siempre me las ingenié para entrar al Policarpa a darle vuelta a lo mío. Ya no vivía ahí, pero quería mi casa y mis cositas, **bregaba para tratar de que el orden no se perdiera**. Trapeaba, sacudía, volvía a poner las cosas en su sitio y me salía otra vez para el centro. En las noches, me acordaba, me sentaba en el patio de mi casa en una banca a oír música y a mirar el cielo oscuro con estrellas. Tenía ahí mis sillitas; no eran muebles de valor, pero **por lo menos podía llegar el que**

²² Nous adoptons pour ce travail la terminologie de Gérard Genette, proposée dans l'introduction de « Discours du récit » : « Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. » Tiré de : Gérard Genette, « Discours du récit, essai de méthode », Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972, p. 95.

quisiera y sentarse ahí a fresquiar el rato con uno. Se sentía la paz. (Molano, 2005, pp. 161-163).

Osiris reste attachée à sa maison car elle représente l'affirmation de son existence même. Elle avait rempli sa maison de meubles, d'objets du quotidien dont l'affect (visible avec le diminutif dans le mot « *cositas* ») qu'elle éprouvait pour eux était devenu un symbole de sa maîtrise de l'espace et du temps. Le besoin de maintien de l'ordre dans la maison peut se comprendre spatialement : Osiris voulait nettoyer sa maison afin de la préserver de toute dégradation. Mais nous pouvons discerner un sens temporel également : Osiris avait besoin que chaque chose soit à sa place car il s'agissait de maintenir l'ordre de tous les jours, imperturbable, serein. Un temps où il était encore possible de recevoir quelqu'un et de « *sentarse ahí a fresquiar el rato con uno* ». Ainsi ce n'est pas seulement l'espace, mais la vie qu'elle menait en son sein qui permettaient cette paix dont elle parle à la fin de la citation. Osiris se remémore un passé où le présent avait libre-cours. Cela cesse d'être le cas, par la suite, où la violence avec son lot d'humiliations et d'indifférences rythment le cours de son existence. Ainsi, nous comprenons mieux l'égarement temporel, parallèle à celui de type spatial : l'individu ne se reconnaît plus dans ce présent qu'on lui impose. Il demeure égaré dans des temporalités qu'il souhaite le plus loin possible de ce présent, mais qui ne lui appartiennent pas : espérance du passé, oubli du futur.

Le récit d'Osiris densifie le rapport que ce personnage maintient avec le temps. Il la rend responsable du passage de ce dernier en construisant une succession à partir d'une confusion. Les horreurs racontées n'équivalent peut-être pas aux horreurs vécues parce que les premières se caractérisent par l'écart inhérent entre présent et passé. Même si cet écart peut parfois être le signe d'une insuffisance de la part du discours à exprimer véritablement le réel (oublis, censure), il peut aussi rendre compte d'une distance réparatrice. Il n'est plus question de revivre les horreurs passées. Désormais, elles se trouvent réactualisées dans le discours et les interprétations que l'on peut donner de ce dernier dégagent un nouvel intérêt pour celles-ci. Le temps des récits offre un cadre au traumatisme. L'acte de raconter ne consiste pas en un simple recueil des faits. Il appelle à un réagencement de ces derniers qui répond à l'exigence de début et de fin de l'histoire. Si le temps de la réalité fonctionne selon une accumulation d'événements et d'expériences qui vont du passé vers le présent, et qui se présentent bien souvent de manière confuse, le temps des récits impose une sélection qui éclaircit la complexité de ces derniers. De ce fait, la configuration de l'intrigue permet au récit d'apparaître sous la forme d'une totalité signifiante. Le récit d'Osiris peut nous servir d'exemple de nouveau. Le caractère synthétique

de la conclusion pose progressivement une conjonction entre le présent de l'énonciation et celui de l'énoncé : « No me doy cuenta de nada de lo que pasa ahora en Apartadó porque para llamar hay que tener sus tres mil pesos. » (Molano, 2005, p. 162) Cette première phrase du dernier paragraphe provoque un effet contrastif avec l'enchaînement discursif pris en charge par l'adverbe « ahora ». La rupture temporelle opère un retour vers le présent d'Osiris, au moment même où elle livre son récit. Cela se lit comme une conclusion logique du regard vers le passé d'autant plus que la narratrice tire une leçon, faisant de son récit de vie une sorte de récit d'apprentissage : « me le he medido a todo y si me toca volver a enfrentarme con la vida, lo hago. Uno no puede decir que de esta agua no beberá, porque más rápido se la toma. » (Molano, 2005, p. 162).

Cependant, il est important de noter comment le traitement de la relation entre temps et histoire de la plupart des chroniques testimoniales présentes dans *Desterrados* contribue à les différencier du reste des textes du corpus. En effet, nous avons évoqué plus haut que cette relation s'exprime par une mise en tension des événements et des expériences vécues entre un début et une fin de l'histoire qui les ordonne et les éclaire. Si nous prenons, par exemple, *La multitud errante* de Laura Restrepo ou les poèmes de Nataly Domicó, la mise en tension est évidente : dans le premier cas, le drame national des victimes de l'exil interne se raconte en parallèle à une histoire d'amour entre la narratrice qui travaille dans un centre d'accueil pour celles-ci et le personnage de Siete por Tres qui erre à travers le pays à la recherche de Matilde Lina, sa mère adoptive. Le début et la fin du roman correspondent à ceux de cette histoire d'amour : la scène finale laisse penser que Siete por Tres accepte les sentiments amoureux de la narratrice et trouve une raison pour mettre un terme à ses errances. Si le lecteur a l'impression que le temps de l'histoire suit et représente le temps de la réalité, le premier ne déborde pas les limites de l'intrigue du roman. Dès lors que les personnages atteignent l'étape de la résolution, le temps de l'histoire arrête d'avancer : bien qu'il en ait été la représentation, Siete por Tres cesse de marcher dans les pas d'une victime de l'exil interne. Dans le deuxième cas, « Los espíritus no mueren », « Verdad sagrada » et « Soplo de la tierra » sont des poèmes qui d'emblée, par leur titre, prennent la voie de la résolution pour explorer la relation entre temps de l'histoire et temps de la réalité. Il n'est pas question de leur faire suivre une course parallèle dans le but de les confondre. Nataly Domicó navigue le temps de l'histoire pour aller à la rencontre du temps de la réalité. Le début et la fin du premier coïncident avec la perte et les

retrouvailles du second. Les poèmes sont une sorte de mise en intrigue de la récupération du temps de la réalité. Par conséquent, nous observons dans les deux cas que la totalité finie issue du récit permet à la réalité d'être contenue, apprivoisée. Bien que Paul Ricoeur affirme, dans son étude de la *Poétique*, qu'« Aristote ne marque aucun intérêt pour la construction du temps susceptible d'être impliquée dans la construction de l'intrigue » (Ricoeur, 1983, pp. 67-68), dans des récits testimoniaux, il se passe tout le contraire. D'après Ricoeur, Aristote affirme que l'intrigue se doit d'être logique, autrement dit, elle doit former un tout et aller jusqu'à son terme (Ricoeur, 1983, pp. 66-67). Les événements qui prennent forme en elle se doivent d'apparaître comme nécessaires. Cela vient façonner le rapport entre le témoin et le temps, car il racontera ce qui semble nécessaire pour lui, par rapport à son vécu réel. S'il se retrouvait dépossédé de son temps à cause de l'exil interne, le témoin peut s'aider de l'intrigue pour insérer une nécessité qui lui permet de le réclamer à nouveau comme sien. D'une certaine manière c'est à partir de l'intrigue qu'il peut construire sa vérité du passé, parce qu'elle le laisse décider du déroulement des choses.

Cependant, il se passe le contraire dans les chroniques testimoniales de *Desterrados*. Si nous disions avec le cas d'Osiris que la conclusion logique du récit amenait un écart positif entre le passé et le présent, en réalité, nous observons dans le détail que la mise en tension des événements et des expériences vécues entre un début et une fin de l'histoire qui les ordonne et les éclaire, se brise en éclats. Nous suivons des personnages dont la fin de leur récit ne met pas fin à leur drame réel. Nous parcourons des souffrances qui naissent et croissent dans le passé. Lorsque celui-ci arrive à son terme et que le présent est appelé à le succéder, les différents narrateurs ne semblent pas capables d'apporter une résolution à leur récit. Ils affrontent une incertitude qui ne leur laisse pas d'autre choix que d'envisager un avenir flou et qui suggère la persistance des souffrances. À partir de « La derrota » et jusqu'à « Nubia, la catira », les chroniques testimoniales présentent une fin ouverte qui suggère le déliement du temps de l'histoire de celui de la réalité. En effet, si le temps de l'histoire pouvait aider à établir plus clairement une frontière entre les temporalités du passé et du présent, lorsqu'il est question de souffrances qui ne passent pas, ce même temps de l'histoire semble produire une confusion entre ces deux temporalités. Les narrateurs de *Desterrados* racontent leur expérience traumatique de sorte que leur présent apparaît comme le prolongement du passé. Pour eux, l'exil interne met en mouvement un malheur qui ne connaît pas de point final :

Anoche llegó de Cali y **no ha dejado de llorar**. (Molano, 2005, p. 34) ;

LITTERAIRES DES TMOIGNAGES DE L'EXIL INTERNE (COLOMBIE, FIN DU XX^E SIECLE ET DEBUT DU XXI^E SIECLE).

Mi papá sí quiere volver al pueblo, porque tiene miedo de perder la casa y porque dice que aquí todo va a ser más difícil; que está llegando mucha gente como nosotros, sin tener qué hacer ni qué comer. Pero **yo no quiero volver** [...]. (Molano, 2005, p. 50) ;

Vivimos de noche, porque de día nos acogemos a la selva, donde hemos armado cambuches y construido un pueblo debajo de los árboles ; allí comemos en una olla común, donde **cada uno echa lo que puede y saca lo que necesita para seguir viviendo y resistiendo esta racha de sangre que Dios nos puso en el camino. El brazo nos lo cortan, pero no lo daremos a torcer.** (Molano, 2005, p. 71) ;

Se le van acabando a uno los motivos para seguir dando la lucha y entonces termina siendo mal ejemplo para los niños, porque **sobrevivir es la primera ley del ser humano, la ley sagrada.** (Molano, 2005, p. 115) ;

¡Yo no corro más! Pase lo que pase, ya no puedo más, Será quedarme aquí a ver si de verdad también aquí nos encuentran... **Dios verá qué hace con nosotros.** (Molano, 2005, p. 162) ;

Un preso de La Picota que yo había conocido en La Fragua y que negociaba en coca, se enamoró de mi y ahora él es el que me sostiene con mis hijos, **mientras yo miro a ver qué rumbo tomo.** (Molano, 2005, p. 187).

Chaque exemple de fin ouverte présente la correspondance entre le temps de l'histoire testimoniale et le temps de la réalité que vivent les narrateurs au moment de l'énonciation. Nous constatons que le présent de l'indicatif occupe une place importante dans les extraits car les narrateurs opèrent une transition entre le témoignage de leur vie passée et des bouleversements de leur exil interne, d'une part, et un aperçu de leur situation actuelle perçue comme une conséquence de leur malheur. Si les chroniques testimoniales prennent l'aspect d'un récit de vie dont la rétrospection semble donner l'opportunité d'apprendre quelque chose du passé (nous le voyons dans « Osiris » ou encore dans « El jardín » qui s'achève avec une sorte de maxime : « sobrevivir es la primera ley del ser humano, la ley sagrada »), en réalité, le changement de temporalité ne s'interprète pas comme un pas vers quelque chose de meilleur, mais comme une prise de conscience de l'engouffrement dans une spirale de malheur qui dévore passé comme présent. Les narrateurs subissent des violences au niveau de leur existence temporelle et le présent de l'indicatif qu'ils emploient ne devient plus qu'un marqueur d'incertitude qui a tendance à se transformer en un futur : « mientras yo miro a ver qué rumbo tomo » ; « Dios verá qué hace con nosotros ». Les chroniques testimoniales qui constituent *Desterrados* suivent un déroulement chronologique en apparence normal. Mais plus nous avançons dans la lecture, plus nous percevons le temps des histoires comme des sortes de trous noirs : rien ne peut échapper à leur densité tragique. Cette dernière se crée avec une accumulation telle d'événements douloureux et de souffrances personnelles que ceux-ci deviennent des synthèses de ce que

plusieurs victimes silencieuses de l'exil interne traversent. Et si l'absence de résolution dans les chroniques testimoniales produit l'effet d'un malheur qui ne passe pas, elle alimente, toutefois, leur esprit de synthèse : aucun narrateur ne semble trouver de solution à leur expérience particulière. Par conséquent, elle demeure suspendue et invite à une réflexion qui permette de l'approfondir, de la résoudre. Nous pouvons dire, également, qu'elle demeure ouverte dans le but de fonctionner comme caisse de résonance pour d'autres migrations forcées. Autrement dit, *Desterrados* configure le temps de manière paradoxale, car la chronologie est exactement celle de la réalité (on se dirige vers des événements toujours plus récents) mais elle signifie une expulsion des narrateurs du temps lui-même. L'ordre de l'intrigue des chroniques testimoniales permet de mettre en évidence une caractéristique fondamentale de celui que l'on force à quitter sa maison ou sa terre d'origine : c'est un être à contre-temps.

*

1.1.2. Erreur dans le temps du récit testimonial afin de suivre le mouvement de l'exil interne

De manière générale, un narrateur parvient à donner à son texte narratif une signification pleine lorsqu'il crée une configuration du temps entièrement au service de son histoire. Cela devient apparent avec les écarts qui peuvent se construire entre ce temps de l'histoire et ce que Gérard Genette nomme le « (pseudo-)temps du récit²³ ». En effet, partant d'une opposition issue de l'univers cinématographique, le critique littéraire explique que la temporalité narrative d'un récit écrit se compose de deux faces indissolublement liées. Pour mettre en mouvement le temps de l'histoire que contiendrait un récit écrit, il faut le parcourir et cela demande du temps : un temps de lecture.

Comme le récit oral ou filmique, [le récit écrit] ne peut être « consommé », donc **actualisé**, que dans un *temps* qui est évidemment celui de la lecture, et si la successivité de ses éléments peut être déjouée par une lecture capricieuse, répétitive ou sélective, cela ne peut même pas aller jusqu'à l'analexie parfaite : on peut passer un film à l'envers, image par image ; on ne peut, sans qu'il cesse d'être un texte, lire un texte à l'envers, lettre par lettre, ni même mot par mot ; ni même toujours phrase par phrase. (Genette, 1972, p. 104).

²³ Gérard Genette, « Discours du récit, essai de méthode », Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972, p. 105.

La lecture d'un texte narratif permet l'actualisation de son sens. Toutefois, être capable de comprendre sa portée, autrement dit, pour que le texte narratif puisse devenir matière interprétative, il est important de prendre en considération les écarts ou les rapprochements que les deux temps énoncés plus haut peuvent avoir. Gérard Genette regroupe ces relations selon trois types . En ce qui concerne l'ordre (« l'*ordre* temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit », Genette, 1972, p. 105), Gérard Genette évoque les « *anachronies* narratives » : les « formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit. » (Genette, 1972, p. 106). Elles font partie des « ressources traditionnelles de la narration littéraire » si bien qu'une de leur configuration, par exemple, se retrouve tout au long de la tradition littéraire occidentale : « début *in medias res* suivi d'un retour en arrière explicatif » (Genette, 1972, p. 106). Gérard Genette ajoute que les anachronies se caractérisent par leur durée et par la distance temporelle qui les sépare d'un récit premier : ce sont respectivement l'*amplitude* et la *portée*. Afin de mieux les distinguer, les anachronies se séparent en deux types : les rétrospections ou analepses et les anticipations ou prolepses. La *portée* permet de diviser les anachronies en deux classes : *externes* ou *internes* ; l'*amplitude* les divise en *partielles* ou *complètes*. Dans le cas des analepses, celles qui sont *externes* présentent un point de portée et une amplitude véritablement détachée du récit premier, on les utilise souvent pour introduire un nouveau personnage ; le contraire vaut pour les analepses *internes*. Il est possible de trouver des analepses dites « *mixtes* » où « le point de portée est antérieur et le point d'amplitude postérieur au début du récit premier » (Genette, 1972, p. 122). Gérard Genette s'intéresse particulièrement aux analepses *internes* dites *homodiégétiques*, autrement dit, celles qui « portent sur la même ligne d'action que le récit premier » (Genette, 1972, p. 123) car elles provoquent une certaine interférence avec celui-ci. Cette interférence permet d'étoffer l'histoire elle-même de sorte à la présenter comme une totalité logique et autonome, intéressante et crédible. Ces analepses *internes homodiégétiques* peuvent être *complétives* : il s'agit de « segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps. » (Genette, 1972, p. 123). Elles peuvent être *partielles* : il s'agit de rappels du récit de son propre passé. Finalement, lorsque l'analepse est dite *complète* cela signifie qu'elle opère un raccordement au récit premier après avoir effectué son retour en arrière. L'analepse est *partielle* si elle s'achève

en ellipse, sans rejoindre le récit premier sinon par un saut dans la chronologie. Gérard Genette applique cette même terminologie, de manière inversée, aux prolepses.

La multitud errante est l'œuvre de notre corpus qui présente le traitement temporel anachronique peut-être le plus complet. En effet, le récit premier débute avec l'arrivée du personnage Veintiuno ou Siete por Tres au refuge où travaille la narratrice près d'une petite ville pétrolière prénommée Tora. Ce récit premier ne sera réellement repris qu'au douzième chapitre, et à partir de celui-ci, il alternera entre divers événements qui ont lieu au refuge et une intrigue amoureuse concernant la narratrice et Siete por Tres. Les chapitres intermédiaires constituent une longue analepse qui se caractérise par un maillage temporel complexe du fait qu'elle provient de sources différentes. Il est question de mettre en évidence la raison des errances de Siete por Tres à travers la narration des choses qu'il a vécues par le passé. Celle-ci se fonde sur les conversations à son propos entre les personnages de la narratrice et de Perpetua (« La señora Perpetua, ya muy anciana, es la única persona que sabe lo que yo quiero saber », Restrepo, 2020, p. 35), ainsi que des résultats d'une enquête biographique menée par la narratrice (« Según he podido reconstruir, recuperando aquí y allá piezas sueltas de su volátil biografía », Restrepo, 2020, p. 23). L'histoire de vie devient alors le support de temps multiples : nous suivons le déroulement de l'*amplitude* de l'analepse, qui s'étend de la naissance / apparition de Siete por Tres (« La historia de su recuerdo, valga decir la trayectoria de su obsesión, empieza el mismo día de su nacimiento, primero de enero de 1950. Aunque no exactamente nació sino que apareció en la población rural de Santamaría Bailarina », Restrepo, 2020, p. 23), jusqu'à son arrivée dans les périphéries de la petite ville de Tora, nées des arrivages des exilés, et là où semble se trouver le refuge (« Siete por Tres salió del centro de la Tora soliviantada y empezó a subir montaña, tal como le había indicado Eloísa Piña, por entre el rosario de barrios de invasión. » Restrepo, 2020, p. 69). Toutefois, l'analepse se trouve intercalée par des retours, à la fois, dans le présent de l'énonciation (qui semble disséminé dans le récit premier car l'écriture de la narratrice est proche de celle du journal intime), et dans un pseudo-présent où s'inscrivent les conversations de la narratrice avec Siete por Tres et Perpetua (mais qu'il est, cependant, impossible de situer temporellement avec précision par rapport à l'histoire première).

D'après la terminologie de Gérard Genette, nous nous trouvons face à une analepse *complète* et *complétive* car elle permet d'identifier Siete por Tres. Au-delà de connaître ses intentions, présentées dès le premier chapitre, nous apprenons leur origine en même temps que

nous découvrons qui est ce personnage. Toutefois, l'analepse devient particulièrement intéressante quand il est question d'analyser l'interférence qu'elle crée en raison de l'intercalage avec le présent de l'énonciation. C'est cela qui accorde au roman un rythme qui illustre bien son titre, autrement dit, un rythme de l'errance : les deux temporalités (vie de Siete por Tres, vie du refuge) qui servent de référence au récit, s'envisagent symétriquement comme point de départ et point d'arrivée, mais se caractérisent, paradoxalement, par leur absence d'un point fixe quelconque. La véritable origine de Siete por Tres reste méconnue des lecteurs car la narratrice nous raconte qu'il a été trouvé sur le parvis d'une église inachevée :

La aparición de Siete por Tres se produjo a la salida de misa de gallo, en los escalones del atrio de **una iglesia todavía en obra** que inauguraban **prematuramente** para **celebrar la llegada del cincuenta**, que se anunciaba con viento agorero. [...] Un bulto quieto, pequeño, envuelto como un tamal entre una cobija de dulceabrigo a cuadros. **No lloraba, sólo estaba.** Recién nacido y desnudo bajo la noche inmensa, ya desde entonces con **esa manera suya de estar**, alumbrada y solitaria. (Restrepo, 2020 p. 23-24).

Les éléments soulignés caractérisent l'instabilité du passé : la narratrice avoue avoir du mal à établir la biographie de ce personnage mobile, car déjà sa naissance semble être un événement manqué. Elle a lieu chronologiquement à une date transitoire (« primero de enero »), située entre deux années, et spatialement dans un endroit dont l'existence est à contre-temps (« iglesia todavía en obra que inauguraban prematuramente »). Siete por Tres est défini comme un personnage paradoxal : dès la naissance il n'est pas question de manière d'être, mais de « esa manera suya de estar ». Nous le savons bien « estar » est un verbe dont l'usage est réservé aux états changeants. Il est par excellence le verbe de l'impermanence, de ce qui arrive et bientôt partira. La « manera de estar » semble être plus adaptée à ce personnage dont l'existence est proche de la simple présence : toujours en proie à l'absence, elle est alternativement errance et recherche incessante d'autrui perçu comme le rivage qui la limite et qui la retient. En effet, lorsque la narratrice insère le verbe « estar » dans la distinction : « No lloraba, sólo estaba », elle ôte au personnage tout signe de vie. Celle-ci se manifeste, normalement, par des pleurs dans le cas d'un nouveau-né. Cette vie rencontre, toutefois, son affirmation dans les gestes de Matilde Lina quand elle décide de recueillir l'enfant : « equivalente si se quiere al de un segundo parto, lo tomó en sus brazos para revisar de cerca sus ojos, sus manos, sus partes de varón. » (Restrepo, 2020, p. 25). Matilde Lina remplit ici la fonction d'un agent actualisateur qui fait passer Siete por Tres de l'objet (« un bulto quieto ») au sujet, visible avec les marques de la

possession (« sus brazos », « sus ojos », « sus manos », « sus partes de varón »). Ainsi, le personnage n'existe que parce que les autres l'identifient : lorsque la narratrice écrit « esa manera suya de estar », elle insère une caractérisation proleptique, qui n'est possible que parce qu'elle est arrivée à bien cerner le personnage. L'emploi de l'adjectif démonstratif « esa » qui dénote une proximité par rapport au sujet énonciateur, et les deux adjectifs : « alumbrada y solitaria », mettent en scène un regard extérieur qui reconnaît chez le personnage un élément (« esa manera suya de estar ») aux apparences invariables mais qui, pourtant, s'inscrit sous le signe de l'indétermination. Il en va de même pour le nom : Veintiuno ou Siete por Tres sont deux manières dont les habitants de l'ancien village de Santamaría Bailarina appellent le personnage du fait qu'un de ses pieds présente six doigts et non cinq (ce qui fait vingt-et-un quand s'additionnent le reste des doigts).

Dans cette longue analepse, le lecteur ne rencontre guère réellement de point de départ, mais seulement des segments. L'arrivée de Siete por Tres et le début de l'exil inaugure, pour les chapitres 2 à 11, le recours à l'aspect sécant : les verbes saisissent une action à un moment précis de son déroulement, mais ils ne peuvent envisager sa fin. C'est le propre de l'imparfait de l'indicatif qui domine lorsque Siete por Tres interromp l'analepse avec ses commentaires ou lorsque la narratrice décrit l'intimité maternelle que partagent le personnage et Matilde Lina. Ainsi, en plus de son caractère instable, le passé se transforme en un élément fluide car, grammaticalement, l'aspect sécant encadre le temps comme deux rivages d'un fleuve : parallèles à son écoulement, elles le suivent mais ne le retiennent pas. Nous pouvons observer cela à travers deux exemples :

- Los niños no sufríamos -me confiesa Siete por Tres-. **Íbamos creciendo en los vientos de la marcha** y no teníamos antojo de permanencias. (Restrepo, 2020, p. 29).

En algún punto de la travesía, Matilde Lina, **atrincherada** en su niño, **desistió** de ocuparse de los demás humanos, ella que nunca fue experta en tratarlos, y se **desentendió** del todo de sus razones, de sus palabras y de sus actos. **Simplemente los seguía** sin preguntar ni pedir, **llevando** al niño consigo, los dos livianos y poderosos, casi imperceptibles para los demás, poderosos e intocables en su extrema defensión. (Restrepo, 2020, p. 32).

Dans le premier exemple, la périphrase verbale *estar* + gerundio sous forme imparfaite (« Íbamos creciendo ») introduit la notion de durée pour une action passée. Elle s'intéresse à son déroulement sans préciser s'il s'agit d'un tout achevé. Cela s'accorde parfaitement avec l'aspect imperfectif du verbe « croquer » : il n'est pas nécessaire que le procès entrepris par le verbe arrive à son terme pour indiquer qu'il a bien eu lieu. Dans le deuxième exemple, cette même notion de durée se trouve suggérée par la transition qui s'opère dans la conjugaison : de

la gravité du passé simple qui éclaire le temps par sa succession d'actions, nous passons à la légèreté de l'imparfait, soulignée par l'adverbe « simplement », et où le temps glisse si bien qu'il prend un aspect circulaire, presque harmonieux. Cependant, l'instabilité et la fluidité sont le signe de profondes mutations que la violence fait subir au passé. Si pour Matilde Lina et Siete por Tres, ce dernier équivalait à un temps de l'insouciance, en réalité, il devient le contraire : à la fois rongé par la nostalgie et alimenté de souvenirs qui la font grandir, il ne peut plus rien retenir car il est devenu le temps de ce qui s'est perdu.

Un troisième élément qui montre comment l'analepse ne constitue pas un point de départ mais un segment : le passé est traité sous une forme de réseau. En effet, lorsque nous le parcourons une première fois, il semble uniquement être question de Siete por Tres et ce qui motive sa recherche incessante pour Matilde Lina, sa mère adoptive. Toutefois, comme nous pouvons le voir lorsque le personnage intervient dans le récit de la narratrice, il est l'ombre de la multitude en déplacement qui le voit grandir. Siete por Tres emploie souvent la première personne du pluriel qui produit un effet d'ombre sur le personnage : il devient l'écho de l'existence de cette multitude, non seulement car il la suit partout où il va, mais également car il en devient une sorte de représentant, de porte-voix et de porte-mémoire.

Huíamos de la violencia, sí, pero a nuestro paso la esparcíamos también. Asaltábamos haciendas; asolábamos sementeras y establos; robábamos para comer; metíamos miedo con nuestro estrépito; nos mostrábamos inclementes cada vez que nos cruzábamos con el otro bando. La guerra a todos envuelve, es una aire sucio que se cuele en toda nariz, y aunque no lo quiera, el que huye de ella se convierte a su vez en difusor. (Restrepo, 2020, p. 30).

Le caractère unique de la voix du sujet grammatical permet d'unifier Siete por Tres et la communauté en exil exactement comme deux organismes en parfaite symbiose : le personnage n'avait de racines que chez les autres qui le reconnaissaient. Inversement, Siete por Tres maintient en vie le souvenir de cette communauté du fait qu'il porte la statue de leur sainte patronne, celle qui avait donné au village son nom. Ainsi, lorsque Siete por Tres se réfère à son expérience propre du passé, celle-ci ne lui appartient pas totalement, car elle s'est forgée dans un cadre social dont il faisait lui-même partie. Cette expérience se partage en un réseau où tous vivent une chose différente, mais vient faire partie du souvenir de chacun. Cela s'observe notamment dans les parallélismes qui s'établissent entre les interventions de Siete por Tres et de Perpetua, mais également, et de manière plus précise, dans la citation suivante :

Los que no podían seguir se iban quedando a la vereda del camino bajo una cruz de palo y un montón de piedras. El número de **los menores** se conservaba siempre, según restaban los que morían y volvían a sumar los que iban naciendo. **Los demás** protagonizaban la historia móvil y escurridiza de los que emprenden la huida: **horas** quietas al acecho, **abatimiento** por los caminos del Señor, **café** sin dulce y **carne** sin sal, **pleitos** y **llantos**, **conciliaciones** y **consolaciones**, **delirios** de paludismo y diarrea, **juegos** de cartas, **páramos** helados que humedecen la ropa y hacen tiritar la piel, **rastroreras**, **bosques** de niebla, **cañaduzales**, **sembradíos** de piña que arden bajo el sol. (Restrepo, 2020, p. 30).

Nous pouvons penser que cet extrait sort de la bouche de Siete por Tres. Mais l'intérêt de le citer réside dans son fonctionnement : nous pouvons imaginer que, par rapport à la diversité de substantifs, ce n'est qu'une partie de la communauté qui est concernée, mais, dans le cadre de la mémoire de Siete por Tres, c'est la totalité du groupe qui en fait l'expérience. Cela est particulièrement visible dans la mesure où, malgré la distinction opérée par trois termes (« los que no podían seguir » ; « los menores » ; « los demás »), l'absence totale de verbe et le polysyndète portant sur la conjonction « y » permet de multiplier les instants sans sujet précis, ce qui leur permet d'être habités par qui que ce soit. Si le passé adopte la forme d'un réseau, ce n'est pas seulement car il relie différentes expériences entre elles, mais aussi car il s'alimente de plusieurs conceptions de l'exil. La fin du premier extrait nous le confirme : « el que huye de [la guerra] se convierte a su vez en difusor ». L'image ouroborique du chaos de la guerre perçue comme une peste (celui qui fuit la maladie, car il en est victime, devient responsable de la contagion des autres), ainsi que l'emploi du présent gnomique pour les verbes « huir » et « convertirse », renvoient à une sorte de passé immémorial sans début ni fin. Nous retrouvons dans celui-ci le grand thème de l'exode porté par des mythes comme celui du Juif Errant, des grands récits comme la fuite des fils d'Israël de l'Égypte jusqu'au pays de Canaan ou bien des événements historiques comme les grandes émigrations européennes vers les États-Unis entre la fin du XIX^{ème} et les débuts du XX^{ème} siècles. Ce thème de l'exode présente certains motifs : le geste fondateur de la communauté est marqué par un déplacement spatio-temporel (on quitte l'ancien monde pour un monde nouveau) et par la recherche ou la réclamation d'une terre promise. Laura Restrepo elle-même fait référence à ce thème comme source de son roman lors d'un entretien avec Elvira Sánchez-Blake en 2003 :

Una de las investigaciones previas a la novela tiene que ver con los desplazados, en este caso los habitantes del pueblo Santa María Bailarina, borrado por la violencia. Sucede, que a su vez, antes de haber poblado este pueblo, ya habían sido desplazados en un momento anterior. [...] En Barrancabermeja estuve hablando con los habitantes de "La Nueva Lucero". Resulta que ya hubo algo que se llamó Lucero, que desapareció del planeta. **Lo fundan en otro lado una y otra vez, siempre huyendo de la guerra y buscando un lugar donde la vida fuera posible empeñados en**

conservar su arraigo. La piedra fundacional de toda gran nación parte de un gran éxodo²⁴.

Tout semble se confondre dans l'errance, d'autant plus que la destruction du village de Santamaría Bailarina supprime pour ses habitants leur unique point d'ancrage. Ainsi, le passé, instable et fluide, perd tout son sens, car il ne peut plus être question de *fuite* ni même de *retour*, mais d'un *aller* simple.

La particularité de l'anachronie présente dans *La multitud errante* se caractérise par cette idée de réseau. L'analepse qu'enferme les chapitres 2 à 11 n'est réellement complète que par le décalage avec d'autres présents qui donne au texte narratif ce rythme et ce temps propres à l'errance. En effet, lorsque les pseudo-présents des conversations entre la narratrice, Siete por Tres et Perpetua interviennent dans l'analepse, c'est un véritable cadre testimonial qui s'établit. La narratrice apparaît comme une enquêtrice intéressée par l'histoire de Siete por Tres et les trois personnages alimentent un récit explicatif qui dépasse la simple reconstitution du passé. Le mélange des trois voix donne naissance à une condensation et une refiguration de passés divers à travers un de type fictif qui en est l'ombre. De ce fait nous pouvons mentionner très rapidement que, d'une part, Siete por Tres ne s'exprime qu'à travers un pronom de la première personne du pluriel qui rassemble tous ceux qu'il a suivi, d'autre part, Perpetua s'affirme comme la voix d'un témoignage propre : « Enterré a mi marido y a tres de mis hijos y salí corriendo con los que me habían quedado. Descarnada y ya vacía de lágrimas, me miraba a mí misma y me decía, Perpetua, de ti no queda sino el pellejo. » (Restrepo, 2020 p. 27) Sa nature de personnage donne à Perpetua un visage dont les traits peuvent s'imprimer sur des personnes réelles par identification. Ce que nous voulons analyser de plus près ici est l'effet que produit l'irruption dans l'analepse du présent d'énonciation portée par la narratrice. Dès le premier chapitre, celle-ci met en scène son écriture :

“Le duele el aire, la sangre quema sus venas y su cama es de alfileres”, son las palabras que escribí al comienzo poniéndolas en su boca, y que ahora debo modificar si quiero ser honesta. La sangre quema mis venas. ¿Y mi cama? Mi cama sin él es camisa de ortiga; nicho de alfileres. (Restrepo, 2020, p. 21).

²⁴ Elvira Sánchez Blake, « Colombia, un país en el camino: conversación con Laura Restrepo », *Revista de estudios colombianos*, n°22, Asociación de Colombianistas, 2001, p. 61.

Le présent de l'énonciation est le présent de l'écriture et il sous-tend l'intrigue amoureuse qui se construit entre la narratrice et Siete por Tres. Laura Restrepo explique que ces deux personnages, ainsi que Matilde Lina, conforment un triangle qui structure l'œuvre entière dans la mesure où il permet à l'histoire de progresser tout en abordant le grand drame de l'exil interne en Colombie :

El personaje principal se llama Sieteportres que ama y persigue una mujer, y se pierde en el tráfago de la guerra siguiendo su huella. Se encuentra con una segunda mujer, una extranjera. Ella se enamora de él en el proceso de ayudarlo a buscar a la otra. Se forma así un triángulo bastante obsesivo. **Es de esta forma como se recorre la geografía del desplazamiento, a través de una historia de amor montada sobre la gran corriente de los desplazados.** En el libro se da una inversión y es que Sieteportres no viene con el río de la gente desplazada, sino en contra de ella en busca de la mujer. Es una especie de **contravía narrativa** con el propósito de **individualizar al personaje**: su historia es única, él también hace parte de la multitud, él también está en el camino, pero él va en contravía (Sánchez Blake, 2001, p. 61).

Nous pensons que la « contravía narrativa » dont parle l'auteurice doit s'interpréter dans un sens spatio-temporel. Le triangle amoureux ne sert pas uniquement à parcourir la « geografía del desplazamiento », il permet également de faire l'expérience de sa temporalité. Chaque personnage part à la recherche de l'autre dans des espaces et des temps différents du sien. Ainsi, les décalages et les écarts qui se creusent donnent au triangle amoureux une structure narrative suffisamment équilibrée entre histoire particulière des personnages et représentation de la réalité exils internes en Colombie. Une première analyse peut s'effectuer autour du personnage seul de Siete por Tres : l'analepse de la narratrice trouve sa place dans le roman comme une sorte de miroir où Siete por Tres-passé devient le reflet de Siete por Tres-présent. Indiscernables, les deux produisent l'illusion d'un déplacement omniprésent et éternel ; le personnage semble traverser un ruban de Möbius à travers l'espace et le temps. Cela nous semble être suggéré par la narratrice elle-même lorsqu'elle écrit l'épisode où Matilde Lina et Siete por Tres se séparent, ainsi que lorsqu'elle nous raconte que même après son arrivée au refuge, il part chaque jour chercher la femme qu'il aime :

Desde aquí puedo verlo: lelo, como debió quedar después de la desgracia. Sumido en un trance, sentado al borde del camino mientras se va haciendo noche, muy despacio. Nada se mueve a su alrededor y el tiempo no lo apremia: no tiene adónde ir. **Mientras espera va envejeciendo sin darse cuenta**: sólo sabe que la mujer que ha desaparecido de su lado tiene que reaparecer, algún día. Cuando ella regrese, el niño despertará, ya adulto, y echarán a andar hombro con hombro. **Por el camino y sin hacer ruido van pasando los días, los meses y los años en un aletargado transcurrir**, pero la mujer que debe regresar no halla cómo hacerlo. (Restrepo, 2020, p. 42).

– Pero ¿hacia dónde te vas, si **éste es el propio fin de la tierra**? ¿Hasta cuándo crees que puedes echar a caminar, si **aquí terminan todos los caminos**? – le pregunto yo, pero él pone oídos sordos y se cala sus zapatos de El Campesino Colombiano como si fueran botas de siete leguas. Entonces **volvemos a verlo tal como llegó el primer**

LITTÉRAIRES DES TÉMOIGNAGES DE L'EXIL INTERNE (COLOMBIE, FIN DU XX^E SIÈCLE ET DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE).

día, de sombrero de fieltro calado, pantalón de lienzo blanco y ruana calentana, y yo lo acompaño con el corazón en vilo, desde la ventana, mientras se pierde carretera abajo. **Hasta ahora siempre ha vuelto** al cabo de una cuantas semanas, derregado de cansancio y enfermo de decepción [...]. (Restrepo, 2020, p. 85).

Le premier extrait fait partie de l'analepse alors que le deuxième rejoint le récit premier. Toutefois, la mise en parallèle des deux met en évidence cette relation spéculaire que les deux temporalités, passée et présente, maintiennent entre elles. En effet, nous observons, d'une part, un rapport de contiguïté entre la quête erratique de Siete por Tres-passé et le temps qui passe, de sorte que le premier apparaît comme une figure passive, voire immobile, que le second utilise comme une sorte de chemin à parcourir. Le segment : « Mientras espera va envejeciendo sin darse cuenta » entraîne une confusion quant à la référence pour le substantif « el camino » et le segment « sin hacer ruido ». S'agit-il d'un simple chemin ? Ou est-ce une image qui représente Siete por Tres ? Qui ne fait pas de bruit ? Le personnage ou les années qui passent ? D'autre part, le Siete por Tres-présent produit un effet de contraste car nous le voyons partir. Cet effet est amplifié par l'image de *bout du monde* que la narratrice évoque lorsqu'elle dit « éste es el propio fin de la tierra » et « aquí terminan todos los caminos ». Siete por Tres-présent semble franchir la frontière entre le possible et l'impossible, mais en réalité, il n'accomplit qu'un tour de plus à sa course circulaire : « hasta ahora siempre ha vuelto ». Les deux figures se caractérisent par une errance dont la constance de son impermanence les rend des sortes d'ombres d'un même personnage. Il est également nécessaire de remarquer la forte présence de la narratrice. Dans le triangle amoureux, elle prend deux directions : une qui mène à Matilde Lina-passé (la narratrice dit même être sa « vocera » à la page 25), l'autre qui mène à Siete por Tres-passé. Temporellement, cela est représenté par l'analepse, et les deux directions ouvrent une troisième où la narratrice est présentée comme le point d'ancrage pour le Siete por Tres-présent.

Mírame, Siete por Tres; tócame, huéleme, escucha el runrún que me atormenta sin lograr convertirse en palabra pronunciada... **¿Te percatas de que a diferencia de ella yo estoy ahora y aquí, que soy presencia que el ojo registra y el tacto constata?** ¿Tendrás por fin el valor de reconocer que en este mundo de acá es preferible alcanzar que perseguir; que una mujer de carne y hueso es mejor que una recordada o imaginada [...]? (Restrepo, 2020, p. 34).

L'interférence que provoque l'analepse par rapport à l'histoire première permet de montrer différents temps qui se cherchent mutuellement. Elle est une partie fondamentale dans la « contravía narrativa » dont parlait l'auteur lors de son entretien. De ce fait, elle permet à

l'ouvrage de représenter véritablement les déplacements complexes que suppose l'exil interne : il s'agit d'un traumatisme que l'on cherche à fuir mais qui contient également ce que l'on souhaite retrouver, que ce soit un endroit, comme sa maison, ou des individus, comme sa famille. La fuite peut bien prendre la forme d'une quête pour retrouver ce que l'on a perdu, mais l'épuisement et l'égarement peuvent transformer cette quête en une errance sans réelle direction. Lorsque la violence pousse à la migration, elle extirpe l'individu de lui-même, elle ronge voire détruit son espace-temps. Et il est bien souvent nécessaire qu'un intermédiaire qui part à sa recherche, comme la narratrice le fait dans le cas de *Siete por Tres* pour nous les lecteurs, pour le retrouver

Bien que longue, nous souhaitons compléter cette étude sur l'anachronie avec deux autres textes de notre corpus : le récit bref de Roberto Burgos Cantor intitulé « Nadanostra » et le poème « Los espíritus no mueren » de Nataly Domicó. Dans le premier, il est question d'un cahier récupéré par deux écrivains : le narrateur qui est, nous pensons, Roberto Burgos Cantor lui-même et Santiago Mutis. Ce cahier contient le témoignage anonyme d'un exil à la suite de la destruction d'un village sans nom. La victime retrace de manière elliptique le parcours qu'elle suit avec sa famille et d'autres personnes de leur village de San Isidro dans le département du Chocó, jusqu'à Santa Cruz de Lorica dans le département de Córdoba. À l'égard de ce récit bref, Margarita Rosa Jácome écrit dans son article « Retóricas del desplazamiento forzado en *Lugares ajenos* » la chose suivante :

Resulta interesante que, aunque para el personaje del cuento de Burgos Cantor haya sido el desplazamiento forzado el que haya propiciado la escritura de su testimonio, hay en su discurso una oscilación entre decir y no decir, en la cual el silencio, como expresión de un pasado irrecuperable, cobra sentido en tanto elemento definitorio de una experiencia individual y colectiva del desarraigo [...]. Dicha oscilación es consecuencia de **una escisión del sujeto, latente en una perspectiva a medio camino entre las impresiones del niño que era antes de la huida y las del hombre que cuenta desde el presente cómo sus ilusiones han sido destruidas por el destierro**²⁵.

Elle cite, par la suite, un extrait du récit bref :

Y aprendí a hablar. Y hablé. Hablé solo. Hablé acompañado. Sembré plantas y árboles. Los oí crecer. Y no pude dejar de ver. O no ver. Esa nada me absorbió. Se metió en mí. Me convertí en ella. Las palabras me cuestan mucho. Se mueven pesadas en la cabeza. Apenas las siento. Mis palabras no dicen. Qué digo. La nada no se dice. (Burgos Cantor dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 149).

²⁵ Margarita Rosa Jácome, « Retóricas del desplazamiento forzado en *Lugares ajenos* », *Hispanófila*, n° 173, janvier 2015, p. 388.

Si le témoignage anonyme constitue, dans son entièreté, une analepse *externe* absolument indépendante du récit premier où se rencontrent les deux écrivains, à l'intérieur du témoignage, le temps est traité d'une manière très particulière. Il n'existe pas de distinction claire entre le passé et le présent du témoin. Si nous pouvons établir une différence entre les impressions de l'enfant et de l'adulte, c'est grâce au silence dont parle Margarita Rosa Jácome qui a pour rôle d'écartier les deux. En effet, silence équivaut à absence de mots et nous constatons qu'au début de l'extrait, le témoin affirme avoir été capable de parler (« Hablé solo. Hablé acompañado ») et qu'une fois survenue la tragédie (ce que le témoin nomme « la nada »), cette voix disparaît paradoxalement car elle ne sert plus que de support au silence, à l'impossibilité de parler : « Mis palabras no dicen. Qué digo. La nada no se dice. » Le retour en arrière est, par conséquent, fondamentalement interrompu, inaccompli. Cela permet de représenter temporellement ce que le témoin répète de manière obsessionnelle : « Volver a dónde ». Il est également question d'un « Volver a cuándo » : Margarita Rosa Jácome parle justement d'un « pasado irrecuperable » car la capacité destructive de l'exil interne porte aussi atteinte au temps de l'individu qui le vit. L'interruption fondamentale de l'analepse est parallèle à l'obstacle que peut constituer le retour pour ces victimes, dont l'espace qu'ils définissaient comme sien a bien souvent été anéanti. Cela permet de montrer aussi la difficulté de mettre des mots à une expérience traumatique : la répétition obsessionnelle du segment « volver a dónde » se relaye avec l'alternance « ver/no ver » : « Yo vi. Al amanecer yo vi. / El abuelo dice que me él me jalaba para que no viera. Que cuando uno ve, dice el abuelo, viene lo más difícil. » (Burgos Cantor dans *Lugares ajenos*, 2001, pp. 149 et p. 151). La « nada » est inexprimable par son essence : elle est néant car sa violence apporte mort et destruction. Par conséquent, s'il est possible de la désigner, ce qu'elle signifie demeure presque inexprimable. Nous ne savons pas réellement de quoi parle le narrateur lorsqu'il écrit : « yo vi ». Nous ne comprenons l'horreur de ce qu'il a vu que par l'absence de complément, qui nous fait entrer dans le royaume de la suggestion et de l'imagination.

Il est question du contraire dans « Los espíritus no mueren ». Le poème se constitue d'une paire de sections sur la récupération. Ce thème est porté par la victoire de la Nature sur la Guerre. En effet, si le poème s'organise, en apparence, autour d'une opposition entre ces deux figures personnifiées : la section I est « espacio para el renacer » (Domicó, 2021, p. 41), espace également d'expression pour cette Nature réparatrice et gardienne de vie. La section II

enregistre les dernières braises d'une violence qui a englouti, non seulement l'autrice, mais également sa communauté Emberá Eyabida. La Guerre et sa violence sont, en réalité, plus que des fantômes exclus d'un présent décrit comme le sanctuaire où la vie et la mémoire se célèbre à travers les racines et les ancêtres : « La guerra nos marchitó el pasado y desvió el futuro, / pero olvidó que en este presente aún tejemos, / aún ofrendamos a nuestros espíritus que guardan la memoria. » (Domicó, 2021, p. 42). C'est avec le temps que Nataly Domicó met en place un équilibre véritable dans son poème : la Guerre et la Nature ne sont point des rivales. Une seule est rendue maîtresse du texte, autrement dit, elle contrôle ce qui se déroule. L'autre se voit interdite le développement d'une trame et se trouve reléguée dans un passé accompli. Le poème a recours aux anachronies pour rétablir une ligne temporelle non affectée par le traumatisme. Le vers qui ouvre le poème constitue une frontière temporelle imperturbable : « El tiempo fue testigo de las tierras que recuperamos. » (Domicó, 2021, p. 41). Les temps de l'indicatif (passé simple, présent) donnent à voir les procès des verbes « ser » et « recuperar » comme des éléments achevés. Il n'existe aucune autre chronologie possible que celle donnée par ce vers. Ainsi, même si nous nous éloignons de ce dernier par un retour en arrière, sa force d'attraction ne fait que croître. Dans les vers : « La selva nunca apagó sus colores, / en silencio observó las injusticias que vivimos como pueblos » (Domicó, 2021, p. 41), nous sentons une irruption du passé douloureux avec le substantif « injusticias ». Cependant, l'aspect accompli du verbe « apagar » et l'adverbe « nunca » permettent de contrebalancer le poids de ces injustices afin de montrer la Nature comme le signe d'une victoire toujours déjà présente.

Il n'est pas question de faire le récit de ces injustices mais celui de la résilience de la Nature. Celle-ci est, effectivement, mise à l'épreuve dans le conflit temporel de la section II du poème. La Guerre s'impose comme une force omnipotente car elle décide du temps des autres : « La guerra nos marchitó el pasado y desvió el futuro » (Domicó, 2021, p. 42). Elle est décrite comme quelque chose d'irréversible par les deux verbes, « marchitar » et « desviar », conjugués au passé simple. Capable d'ôter tout réconfort d'un souvenir et tout espoir d'un changement, la Guerre absorbe le temps mais n'est plus considérée comme présente. En revanche, la Nature, sous la forme de racines, apparaît comme une croissance qui restaure l'écoulement normal du temps. L'adverbe « aún » devient l'image même de ces racines, car il soutient les gestes qui signifient la vie pour la poète et sa communauté : « Ellas aún están vivas », « en este presente aún tejemos », « aún ofrendamos a nuestros espíritus » (Domicó, 2021, p. 42). Finalement, la Nature est l'espace et le moment d'un double retour : retour aux racines et retour de la vie. La possibilité de cesser de fuir du passé et d'arrêter cet exil interne

du temps est donnée par la Nature où les victimes peuvent se recueillir et contempler un horizon nouveau. Nous retrouvons une figure similaire dans le roman de Laura Restrepo. Il s'agit de la statue en bois de la sainte patronne du village Santamaría Bailarina. En effet, au chapitre 12, lorsque l'analepse prend fin et que le début du roman est raconté à nouveau, la statue que portait Siete por Tres est installée dans une niche bâtie à la hâte sous les ordres de la Sœur Françoise, la responsable du refuge. Ce geste fait de la vierge en bois un lieu et un moment où de nouvelles racines identitaires peuvent se former :

Al construirle nicho a la virgen de madera había colocado la piedra fundacional de lo que seguramente algún día, dentro de quién sabe cuántos años, habrá de ser Santamaría Bailarina, la segunda y última, inmensa barriada sedentaria de esta ardiente ciudad de Tora, cuyos habitantes habrán olvidado el origen trashumante de sus progenitores y estarán tan habituados a la paz que la darán por descontada. (Restrepo, 2020, p. 79).

Cet extrait ne se comprend pas comme une prolepse dans la mesure où il remplirait une lacune ultérieure de l'histoire. En réalité, lorsque celle-ci réunit apparemment de manière définitive les personnages de Siete por Tres et de la narratrice, elle s'arrête soudainement. Nous ne savons pas ce qu'il advient du refuge, et malgré la prévision effectuée par l'extrait, indiquant que ce même refuge deviendra un jour le berceau de la renaissance du village de Siete por Tres, ce qui nous intéresse ici est la portée temporelle de l'extrait. Le bref saut en avant qu'il effectue nous montre une possibilité de sortir de la marche éternelle de l'errance. À partir du moment où il est possible de porter le regard vers l'avenir, nous pouvons supposer qu'il existe un point d'où il s'effectue. Ce point constitue un arrêt qui, dans une perspective temporelle, permet de tracer un horizon enfin détourné du trauma.

**

1.2. Usages de la fiction dans l'écriture testimoniale pour encadrer la réalité plurielle de l'exil interne

Nous allons désormais traiter les apports spécifiques de la fiction en tant que composante du premier cadre littéraire de nos récits. La fiction, affirme Quentin Rousset dans son ouvrage *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*,

est « l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres²⁶. » Pour l'auteur : « Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. L'œuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de mon secret. » Pour nous, la fiction inaugure un monde autonome et s'il échappe à la juridiction du vrai et du faux, il n'abolit pas son inscription de notre réalité ; car malgré ses inventions, la clé de sa compréhension se trouve entièrement dans notre réalité. En effet, la fiction nous donne la possibilité d'avoir un nouveau rapport avec la conscience du réel : les lois et la logique qui régissent son monde apportent un ordre qui nous sert de grille de lecture de notre réalité. Nos expériences ne se présentent plus comme une somme floue d'événements mais comme des itinéraires fléchés, des chemins éclairés. L'écrivain colombien Héctor Abad Faciolince, évoquait cette caractéristique du récit de fiction dans un entretien (que nous insérons en annexe à ce travail) effectué dans le cadre d'un exercice d'initiation à la recherche universitaire. Nous lui demandions, effectivement, si recourir au récit de fiction permettait de modifier la réalité de sorte à rendre plus facile une confrontation avec un passé traumatique. Voici la réponse qu'il nous donnait :

Yo creo que la ficción es una **gran herramienta de entendimiento**, porque **la ficción elimina muchas cosas que estorban**. Cuando uno simplemente escoge qué contar y qué no contar, de algún modo está ya haciendo ficción. Porque está omitiendo la realidad; no está la realidad completa. **Al enfocarse de una sola parte de la realidad, ya eso forma parte de la ficción.** [...] Luego, cuando se hace de mi libro una película de ficción basada en hechos reales, con actores que son personajes, se nota **la fuerza de la ficción para crear una memoria compensada, una memoria que no es exactamente lo que ocurrió, sino que lo representa muy bien gracias al arte**. Por ejemplo, García Márquez reconstruye, en *Cien años de soledad*, la masacre de las bananeras. En su relato llena trenes de muertos de esta masacre. No importa que no haya un recuento histórico exacto de las víctimas, porque condensa en esos trenes ficticios toda la muerte, no solo de la masacre de las bananeras, sino de muchas otras masacres que probablemente sí llenan trenes de cadáveres. (Voir annexe, p. 164).

Héctor Abad Faciolince nous permet de préciser notre définition de la fiction. Employée dans un contexte testimonial, cette dernière propose, à partir de certains événements passés bien précis, un monde où l'invention d'une intrigue autour d'une souffrance individuelle devienne la représentation d'une catastrophe collective. Cette invention qu'opère la fiction doit avoir pour but la synthèse : son unicité doit reposer sur diverses expériences individuelles qu'un espace-temps narratif inventé fait cohabiter comme unité. L'exemple d'Héctor Abad Faciolince l'exprime de manière très juste : les wagons fictifs de *Cien años de soledad* permettent de

²⁶ Quentin Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 13.

condenser les morts, non seulement d'un massacre précis (celui des « Bananeras », en 1928), mais de bien d'autres massacres (comme ceux de la Shoah pendant la Seconde Guerre mondiale).

Dès lors que la fiction porte en elle un nouveau monde, cela nous offre la possibilité d'établir un nouveau rapport avec la réalité. Ce rapport peut s'exprimer sous plusieurs formes : exploration de réalités internes à l'individu ou dénonciation de réalités externes à lui. Dans le cas des œuvres de notre corpus, les témoignages qu'elles encadrent explorent le rapport que les mémoires de l'exil interne entretiennent avec les réalités d'un passé et d'un présent collectif, dans une quête de justice et de reconnaissance de la vérité. En effet, l'élément fictionnel recouvre une grande importance quand il est question de publier les témoignages. Chez nos auteurs, il existe une volonté de rendre sensible par l'imagination des témoignages qu'ils jugent nécessaires d'écouter et de retenir. Cela s'explique parce que la légitimité est toujours affaire d'autrui, par conséquent, justice et vérité s'obtiennent et se reconnaissent auprès de la collectivité. La réflexion que mène Maurice Halbwachs dans son essai *Les cadres sociaux de la mémoire*, élargit l'importance d'autrui au point de le rendre une preuve de la réalité de nos expériences :

Lorsque nous sommes éveillés, le temps, l'espace, l'ordre des événements physiques et sociaux, tel qu'il est reconnu et fixé par les hommes de notre groupe, s'impose à nous. De là un "sentiment de réalité" [...] qui est le point de départ de tous nos actes de mémoire²⁷.

Pour Maurice Halbwachs, nous sommes capables d'affirmer que nous avons vécu parce que nous sommes entourés par d'autres qui reconnaissent les expériences qui remplissent nos vies. Cette matrice est particulièrement visible dans le domaine de la mémoire : il s'agit d'une construction sociale narrative qui se définit à partir de mes souvenirs individuels et de l'intégration de ceux-ci dans une mémoire collective portée par différents cadres sociaux dans lesquels je m'inscris comme la famille ou la nation. Sans cette part collective, ma mémoire voit son existence niée et mon passé perd le sens qui lui est propre, parce qu'ils ne peuvent appartenir à cette réalité sociale qui ne s'accède que par le partage. C'est pourquoi, dans des contextes de transitions et d'ouvertures politiques où le passé national est l'objet de procès juridiques qui s'accompagnent d'enquêtes historiques, la sphère publique devient le lieu d'affrontements entre

²⁷ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994, p. 278.

divers acteurs qui recherche une certaine légitimité. Dans son essai *Los trabajos de la memoria*, Elizabeth Jelin l'explique clairement :

Las aperturas políticas, los deshielos, liberalizaciones y transiciones habilitan una esfera pública y en ella se pueden incorporar narrativas y relatos hasta entonces contenidos y censurados. También se pueden generar nuevos. Esta apertura implica **un escenario de luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples [...]. La lucha se da, entonces entre actores que reclaman el reconocimiento y la legitimidad de su palabra y de sus demandas.** Las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados -en el extremo, quienes fueron directamente afectados en su integridad física por muertes, desapariciones forzadas, torturas, exilios y encierros- surgen con una **doble pretensión la de dar la versión "verdadera" de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia.** En esos momentos, memoria, verdad y justicia parecen confundirse y fusionarse, porque el sentido del pasado sobre el que se está luchando, es, en realidad, parte de la demanda de justicia en el presente²⁸.

Ainsi, en ce qui concerne notre corpus, nous pouvons affirmer que certains auteurs mettent l'élément fictionnel au service d'une amplification des témoignages qu'ils publient. Si nous faisons appel à la terminologie de Tzvetan Todorov, cette amplification peut être considérée comme un usage *exemplaire* des mémoires des victimes de l'exil interne. En effet, dans *Les abus de la mémoire*, Tzvetan Todorov affirme que : « pour que la collectivité puisse tirer profit de l'expérience individuelle, elle doit reconnaître ce que celle-ci peut avoir en commun avec d'autres²⁹. » Autrement dit, cette expérience individuelle devient exemplaire lorsque la collectivité l'utilise comme un « modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. » (Todorov, 2018, p. 30) Et dans le cas de notre corpus, l'ouverture de cette expérience et notamment de la douleur où elle est née et qu'elle engendre elle-même, s'obtient avec la fiction.

Nous l'affirmons ainsi, car nous pensons que la fiction permet d'explorer l'exigence d'*analogie* et de *généralisation* sans nier la singularité de l'expérience ou de l'événement rappelé par le témoignage. Tzvetan Todorov écrit effectivement que : « La mémoire exemplaire généralise, mais de manière limitée ; elle ne fait pas disparaître l'identité des faits, elle les met seulement en relation les uns avec les autres, elle établit des comparaisons qui permettent de relever ressemblances et différences. » (Todorov, 2018, p. 45). L'identité des faits et les comparaisons possibles sont étroitement liées dans la mesure où l'un et l'autre présentent le risque de s'annuler réciproquement. Un événement qui se prétend être unique est incomparable,

²⁸ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2002 [première édition : 2001], p. 42-43.

²⁹ Tzvetan Todorov, *Les Abus de la Mémoire*, Paris, Arléa, 2018 [première édition : 1995], p. 37.

tandis qu'une pratique de la comparaison absolue rend n'importe quel événement égal à un autre ce qui créerait entre eux une relation causale qui essaye de tout expliquer par la ressemblance. Or Tzvetan Todorov affirme qu'« il est impossible d'affirmer à la fois que le passé doit servir de leçon et qu'il est absolument incomparable avec le présent ». Il ajoute que « ce qui est singulier ne nous enseigne rien du tout pour l'avenir. Si l'événement est unique, on peut le garder en mémoire et agir en fonction de ce souvenir, mais il ne peut être utilisé comme clé à une autre occasion ; réciproquement, si nous lisons dans un événement passé une leçon pour le présent, c'est que nous reconnaissons aux deux des traits communs. » (Todorov, 2018, p. 37).

Ainsi, pour voir de quelles manières les auteurs de notre corpus recourent au récit de fiction, nous analyserons, d'une part, comment celui-ci obtient cette *généralisation* que Todorov attribue à la mémoire *exemplaire*, grâce à un procédé qu'Orlando Fals Borda nomme *imputation* ; nous étudierons, d'autre part, la sauvegarde de « l'identité des faits » grâce à ce que Jean-Marie Schaeffer nomme l'*immersion fictionnelle*.

1.2.1. Le procédé d'*imputation*

La fiction, telle que nous voulons la comprendre dans ce travail, autrement dit, une des raisons qui en fait un des noyaux autour duquel gravite notre corpus d'étude, est mise en évidence grâce au procédé que le sociologue colombien Orlando Fals Borda développe dans son *Historia doble de la Costa* (1979, 1981, 1984, 1986). Il s'agit d'un ouvrage en quatre volumes qui retrace l'histoire de toute la région côtière située au nord de la Colombie depuis la période coloniale jusqu'aux luttes paysannes du XX^{ème} siècle³⁰. La particularité de cet ouvrage est de présenter une écriture parallèle. En effet, la face A (« canal A ») regroupe toutes les pages à gauche du livre et retrace l'Histoire du point de vue local à l'aide de témoignages que l'auteur lui-même avait recueilli auprès de différentes communautés paysannes. Et dans une prose qui simule un certain degré d'oralité. La face B (« canal B ») regroupe toutes les pages à droite du livre et présente des réflexions et des explications d'ordre théorique et méthodologique. Orlando Fals Borda insère également des analyses sociologiques et des éléments de

³⁰ Orlando Fals Borda, *Historia doble de la costa* [en ligne], Universidad Nacional de Colombia, Banco de la República, El Ancora, 2002. URI : <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/2991>. Consulté le 28/04/2023.

contextualisation de l'histoire locale qui permettent de mieux comprendre les processus historiques racontés dans l'autre face. Lors d'un entretien avec Orlando Fals Borda, mené par Carlos Low et Marta Herrera, il est question des raisons qui expliquent pourquoi avoir adopté une telle forme en ce qui concerne l'exposition des résultats de ses enquêtes.

Ustedes recuerdan que en la Investigación Acción Participativa³¹ se postulan cuatro niveles de comunicación. El nivel cero es el que no tiene ninguna letra, sino sólo imágenes; es para comunidades ágrafas e indígenas. El nivel uno es el folleto que combina letras y dibujos como el "cómic". El nivel dos es el de los cuadros; son folletos sencillos y más explicados. El nivel tres es el de los intelectuales y los preocupados por la teoría. Uno de los compromisos que uno adquiere en estos trabajos es la capacidad de comunicación en todos los niveles incluyendo el dibujo. Como yo no soy dibujante me concentré en los niveles dos y tres. Eso implicaba una simplificación del lenguaje; **adoptar un estilo narrativo que reflejara la manera de hablar de los campesinos costeños que utilizan un lenguaje sumamente rico y fluido**. Por eso combiné **dos estilos de mensajes**, cada uno en un canal. **Un mensaje va hacia los campesinos, con la descripción y la narración; y un mensaje conceptual y teórico de lo mismo pero dirigido a los intelectuales y académicos**. Entonces no fue una inspiración, sino **una decisión metodológica para que las bases tuvieran acceso a la información obtenida y la entendieran**. Siempre he considerado que **ellos son los dueños de esa información**³².

Ce qui nous intéresse de l'extrait ci-dessus est la grande inquiétude d'ordre expressif du sociologue colombien. La reproduction d'un parler propre aux « campesinos costeños » fait partie d'une exigence stylistique perçue par l'auteur comme une condition pour la compréhension et la transmission du savoir scientifique. En effet, si ce dernier souhaite reposer sur le partage, il est logique qu'il se rende équitablement compréhensible pour tous, faisant de l'écart qui sépare ceux qui le produisent et ceux qui le reçoivent une simple échelle de quantité. Nous insistons, toutefois, sur le fait que cette reproduction au niveau du langage ne constitue qu'une partie de l'exigence stylistique car son usage est parallèle à celui de l'*imputation* qui naît de la faculté d'imagination. Dans les pages 56B à 59B du second tome, ainsi que dans les pages 47B à 48B du troisième tome, Orlando Fals Borda justifie l'importance fondamentale que revêt l'imagination pour tous les domaines scientifiques, et notamment pour le sien, car la science sociale « se inspira en la vida y sus expresiones directas » (Fals Borda, 2002, p. 48B). Cela invite, en conséquence, à adopter une forme d'écriture qui relève de la transmission

³¹ « Participatory research is a process through which members of an oppressed group or community identify a problem, collect and analyze information, and act upon the problem in order to find solutions and to promote social and political transformation. » Daniel Selener, *Participatory action research and social change*, New York, The Cornell Participatory Action Research Network, 1993, p. 17.

³² Carlos Low et Marta Herrera, « Orlando Fals Borda. El Retorno a la tierra », *Huellas* n° 22, 1988, p. 46.

sensible du savoir, très proche de la littérature, mais toujours dans un but politique de mettre l'information au service de l'action :

La reconstrucción histórica que propongo y practico en este tomo depende mucho de técnicas de imputación y de un uso parsimonioso y conveniente de imaginación: puede ser noventa por ciento hechos y diez por ciento imaginación. [...] **La proporción imaginativa que propongo no es contaminante porque debe jugar dentro de los márgenes de la probabilidad cultural y de la estructura básica que dejan los datos-columnas que sostienen el edificio así del relato como de la interpretación.** (Fals Borda, 2002, p. 56B).

Como también me propongo comunicar en niveles tolerables de comprensión general la información obtenida – pues **no escribo para la audiencia académica o profesional sino para concientizar sobre problemas sociales y politizar para la acción informada de las bases** –, entonces apelo a la *imaginación* científica y de **que se dispare un poco, dentro de los parámetros fijados por la cultura y los componentes del período histórico en cuestión.** [...] Esta forma de trabajo, como lo expliqué en el tomo anterior, va **unida al problema literario del *estilo*, aspecto que tampoco se debe descuidar, pues la literatura no es incongruente con la ciencia, y menos con la ciencia social que se inspira en la vida y sus expresiones directas.** (Fals Borda, 1984, pp. 47B-48B).

Selon Orlando Fals Borda, dans un contexte de transcription d'un témoignage oral, l'*imputation* permet de rester fidèle à l'essence subjective des informations obtenues. Le procédé assure la cohérence et l'efficacité communicative de ces dernières de sorte à les garder *vivantes* : « sumar, combinar y componer » (Fals Borda, 2002, 58B) sont les trois actes responsables, à la fois, d'une *condensation* et d'une *préservation* des informations. Nous écrivons *condensation*, car c'est par imputation, autrement dit, par la mise à jour d'éléments narratifs provenant de divers témoignages au sein d'un seul récit que l'imagination condense ce que l'enquête scientifique recueille. Et nous employons le terme de *préservation*, car le souci de clarté garde le procédé d'*imputation* du risque de grossièreté ou de non-respect des sources d'informations : le travail de l'imagination est contraint par la réalité des « datos-columnas³³ ». Par conséquent, il se doit de la faire sentir aux autres pour qu'elle puisse dépasser le statut d'information à caractère scientifique et ainsi pouvoir entrer en résonance et s'intégrer à la mémoire même d'autrui. Autrement dit, il est question de transmettre la part de vie contenue dans les témoignages de sorte que l'acte de lecture d'un récit *imputatif* puisse inaugurer une sorte de mémoire collective qui s'ajouterait aux piliers qui soutiennent l'édifice du passé national. En effet, l'écriture parallèle d'Orlando Fals Borda démontre combien le lien entre

³³ « aquellos derivados rigurosamente de las fuentes y autoridades citadas (canal B), que quedan para seguirse consultando y usando por científicos y curiosos. » (Fals Borda, 2002, p. 57B).

histoires personnelles et Histoire nationale peut se montrer étroit et donner naissance à une sorte de symbiose où les deux se nourrissent mutuellement et rendent leur survivance possible :

Los datos-columnas [...] son la osamenta firme de la reconstrucción histórica. Son aquellos hechos documentados que permiten construir con base en juicios críticos de la relación causa-efecto, las descripciones e interpretaciones teóricas respectivas. [...] Pero la osamenta sola no es ni completa ni agradable de examinar: la historia, por fortuna, es más que los hechos en sí, pues tiene una esencia subjetiva. (Fals Borda, 2002, 47B).

Lo que traté de hacer fue: llenar con carnes y músculos la osamenta que me describieron don Adolfo Mier Serpa respecto de su padre y su abuelo, y otros ancianos de buena memoria sobre el pasado de los pueblos de la depresión momposina y **sumar, combinar y componer la información para darle coherencia y eficacia comunicativa.** (Fals Borda, 2002, p. 58B).

Dans le prologue d'un ouvrage publié en 1989 par Alfredo Molano sous le titre de *Siguiendo el corte: relatos de guerras y de tierras*, Orlando Fals Borda attribue au premier une véritable démarche de travail *imputative* :

El principal procedimiento de Molano sobre el terreno ha sido el que en otra parte he llamado "imputación" a través de **entrevistas**, mayormente grabadas, **cuya información se escoge, se suma y se adscribe a un personaje clave que uno mismo puede bautizar o identificar independientemente**³⁴.

Ainsi nous pouvons lire dans l'extrait ci-dessus une caractérisation de l'ouvrage *Desterrados*. En effet, dans la première chronique autobiographique, Alfredo Molano explique que dans sa volonté de « romper la mirada académica y oficial sobre la historia » (Molano, 2005, p. 14), son écoute était un élément essentiel pour obtenir un travail authentique. Non seulement, elle s'ouvrait sur la richesse propre à la singularité de chaque témoignage enregistré, mais encore, elle permettait d'ouvrir toutes ces singularités à une généralisation qui les transformaient en agrégats de l'Histoire nationale. Alfredo Molano aborde très rapidement sa démarche : « escribí lo que veía, lo que me contaban; unas veces grababa, otras tomaba notas, e inclusive apelé al video » (Molano, 2005, p. 14). Et de la quantité issue de cette soif de parcourir le pays et d'écouter ses habitants, il était parvenu à déceler un fil conducteur autour de la thématique de l'exil interne :

En todos había – y hay – un elemento común: el desalojo por razones políticas, pero con fines económicos. A los campesinos los acusaban los ricos de ser liberales, o conservadores, o comunistas, para expulsarlos de sus tierras y quedarse con ellas. Siempre las guerras se han pagado en Colombia con tierras. **Nuestra historia es la**

³⁴ *Siguiendo el corte – relatos de guerras y de tierras*, Bogotá, Punto de lectura – Alfaguara, 2006 [première édition : 1989], p. 16.

historia de un desplazamiento incesante, sólo a ratos interrumpido. (Molano, 2005, p. 14).

La thèse de doctorat de Jesús David Osorio Mejía³⁵ décrit et analyse comment le sociologue colombien développe tout au long de son œuvre cette méthodologie de travail particulière. Soutenue en 2014 à l'Université de Poitiers, la thèse porte le titre suivant : « L'œuvre d'Alfredo Molano : sous le signe de l'hybridation générique ». Son troisième chapitre est entièrement consacré au procédé de l'*imputation*. Dans la première partie de ce chapitre, Jesús David Osorio Mejía met en évidence la constance d'une démarche de travail complexe à travers de nombreux extraits tirés de toute l'œuvre d'Alfredo Molano. Nous lisons, qu'il ne suffit pas d'enregistrer la plus grande quantité de matériel testimonial et de le combiner tout entier en une seule histoire qui ne prendrait pas en compte des différences d'ordre thématique, spatio-temporel ou identitaire. Pour Alfredo Molano, une étape de réflexion préalable à tout traitement du matériel testimonial doit être menée dans le but de trouver un fil conducteur thématique, à l'image de l'exil interne dans *Desterrados*. C'est avec ce fil que l'auteur se charge de la médiation entre des récits testimoniaux différents mais qui, parce qu'ils traitent d'une situation problématique identique, s'alimentent mutuellement ouvrant la possibilité de créer une histoire condensée. Cette démarche présente, par ailleurs, deux exigences : l'une de respect envers sa source et son langage, l'autre de performance narrative dans la mesure où l'histoire condensée rend fécond l'exercice du témoignage lorsqu'elle s'efforce de capter l'attention du lecteur (Osorio Mejía, 2014, p. 165-168). Nous pouvons retrouver ces divers éléments dans un éclaircissement de sa méthode (citée par Jesús David Osorio Mejía), auquel Alfredo Molano s'adonnait lors du séminaire : « El uso de las historias de vida en las ciencias sociales : teorías, metodologías y prácticas ». Organisé par l'Universidad Externado de Colombia en mars 1992, ce séminaire rassemble des conférences qui se ont été publiées en 1998 dans un ouvrage coédité avec l'Institut Français des Études Andines. Dans la contribution d'Alfredo Molano, dont le titre est « Mi historia de vida con las historias de vida », l'écrivain montrait comment le cours de sa vie avait déterminé sa démarche de travail. Comme nous pouvions le lire également dans sa première chronique de *Desterrados*, la grande quantité

³⁵ Jesús David Osorio Mejía, « L'œuvre d'Alfredo Molano : sous le signe de l'hybridation générique » [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de Cécile Quintana, Université de Poitiers, soutenue le 19 mai 2014. URL : [L'oeuvre.d'Alfredo.Molano:sous.le.signe.de.l'hybridation.générique\(univ-poitiers.fr\)](http://L'oeuvre.d'Alfredo.Molano:sous.le.signe.de.l'hybridation.générique.univ-poitiers.fr). Consulté le 28/04/2023.

d'information qu'il recueillait avec ses entretiens nuisait à la volonté de payer l'individu de retour pour cet acte intime où il ouvrait sa vie à autrui par le moyen d'une histoire. Ainsi, le triage de l'information devait s'exprimer à la fois sous la forme d'une systématisation du matériel testimonial et d'une expression qui permettrait de faire jaillir l'intérêt de la singularité de ce qui se racontait à l'enquêteur :

El estadio de Neiva había sido invadido por unos campesinos que venían huyendo de un bombardeo del ejército en la región de El Pato, una región colonizada durante la guerra, durante La Violencia, y de allí, con la gente de ese estadio, comencé a tratar de captar, de hacer entrevistas para atrapar la situación que ellos vivían y el problema que los traía. [...] Comencé a ordenar ese material y a sistematizarlo para sacarlo, para escribir un trabajo³⁶ que en ese momento había contratado con el Centro de Investigaciones y Educación Popular (CINEP). Pero allí yo había encontrado un lenguaje superior al lenguaje con el que la gente me lo había contado. **Las versiones eran diferentes, pero eran más bien matices de una misma versión**, y haciendo a un lado los libros, haciendo a un lado las normas metodológicas, los esquemas, **decidí coger el material y trabajarlo tal como yo sentía que tenía que trabajarlo: simplemente poniendo un poco entre paréntesis la singularidad de las historias, para captar la generalidad de la historia que me estaban contando, manteniendo un respeto absoluto por el lenguaje de la gente.** [...] Para mí ese lenguaje, esa riqueza, ese colorido, es superior a la carga teórica de cualquier escrito, es mucho más rico y **va mucho más directamente al centro de los problemas, de la vida y de la historia**, que las grandes reflexiones y que los grandes conceptos³⁷.

Le procédé d'*imputation* s'envisage, en conséquence, comme une solution à la difficulté que représente la symbiose du général et du singulier. En effet, chercher à dire les épreuves et les tribulations d'individus victimes des violences de l'exil interne à partir de grandeurs numériques, qui se répartiraient dans des graphiques ou des tableaux typologiques, équivaudrait à la totale annulation de la vie. Le malheur ne s'exprimerait plus comme une expérience qui se traverse mais comme une fréquence qui se survole. De la même manière, penser que ce malheur renferme quelque chose d'unique que n'importe quelle mise en commun nierait, peut le rendre inexprimable. Une transcription exhaustive de chaque entretien de l'enquête, qui se publierait sous la forme d'une simple énumération, annule l'acte de *partage* qu'implique la transmission. Cet acte, effectivement, n'équivaut pas à la banalisation du matériel testimonial mais à son

³⁶ Ce travail présente le témoignage de Sofía Espinosa. Il porte sur des bombardements lancés par les Forces Armées en 1980 sur la région du Pato au sud du Huila. L'attaque était dirigée contre des membres des FARC, mais elle fait de la population paysanne une victime directe. Alfredo Molano cherche à démontrer les bombardements comme un acte représentatif de la lutte arbitraire qui oppose un État dominé par le Front National (un régime gouvernemental décrété entre 1953 et 1958 qui prévoyait l'alternance de la présidence entre les partis Libéral et Conservateur dans le but de pacifier le pays) et des groupes insurrectionnels qui tentent de s'extraire à l'hégémonie politique par le recours aux armes. Voir : Alfredo Molano et Alejandro Reyes, « Los bombardeos en El Pato », *Controversias*, n°89, Décembre, 1980.

³⁷ Alfredo Molano, « Mi historia de vida con las historias de vida » [en ligne]. Dans Thierry Lulle, et al., *Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales. I*, Lima, Institut Français d'Études Andines, 1998. Mis en ligne le 27 avril 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ifea.3472>. Consulté le 29/04/2023.

enrichissement. Si nous prenons l'exemple d'une seule existence, les expériences qu'elle enregistre se nourrissent les unes des autres et rendent l'individu capable d'un apprentissage où le passé se transforme en principe d'action pour le présent. Ainsi, l'acte narratif instauré par le procédé d'*imputation* rassemble des personnages qui servent de point de convergence à des individus qui, sans le monde du texte, ne se seraient jamais rencontrés. L'histoire condensée qui est issue de cet acte offre, alors, un sens commun à des passés différents qui, comme les expériences de cette seule existence, viennent enrichir une mémoire particulière dont la cohésion peut aider à surmonter la douleur close du malheur de chacun et de les rassembler en une collectivité d'action présente. Alfredo Molano mentionne brièvement comment l'individu qui témoigne, de même que l'enquêteur, résultent enrichis par l'apport du général :

La convalidación del trabajo no fue la publicación, sino más bien la gente, la gente de la que provenía el trabajo, la misma gente de Neiva, la misma gente de El Pato que lo leyó, lo captó inmediatamente, y como que se miró en aquel espejo. **Creo que aquí se encuentra otra gran ventaja de las historias de vida. Para la gente que la inspira, para la gente que nos cuenta la historia que nos concede las entrevista, que nos da la información, se trata de un espejo reestructurado, y nada produce más conciencia que verse uno tal cual es.** Creo que esta es una gran ventaja y una virtud de la historia de vida. **Es la toma de conciencia por parte de la gente inmediata, y también por parte del investigador. Porque si este último mira con cuidado una historia de vida, encuentra parte de su vida [...]** y en el fondo no hay más que una diferencia aparente, porque los afanes, toda la vida subjetiva y afectiva, las ilusiones, los sueños, son en parte los mismos, y entonces la historia de vida es una trenza en la que no se distingue lo uno de lo otro. (Molano, 1998, p. 106).

Cependant, Jesús David Osorio Mejía juge important de considérer deux éléments qui viendraient encadrer l'analyse de l'*imputation* dans l'écriture d'Alfredo Molano. Le premier consiste en l'application non-systématique du procédé par le Colombien. En effet, dans un entretien très intéressant entre l'auteur de la thèse et l'écrivain, nous pouvons lire que ce dernier rencontre très souvent des témoignages bien supérieurs à toute imputation ; si bien que dans le traitement écrit, Alfredo Molano se limite à des ajustements superficiels tels que la ponctuation :

(19:58) D.O. ¿Hay ocasiones en las que, por la emotividad o por la claridad del testigo, o algo así, usted deje el comentario o la narración que él o ella hizo tal cual?

(20:13) A.M. Sí, muchísimas veces. Muchísimas porque **hay testimonios que en general son muy superiores a cualquier imputación, entre comillas, en el sentido en que están mejor hilados, son más articulados. Entonces yo esos los dejo, ajusto algunas cosas de puntuación o de edición muy elementales.** Pero en general hay testimonios completamente textuales. (Osorio Mejía, 2014, p. 461).

Le deuxième élément porte également sur une forme d'absence du procédé d'*imputation*, qui, en réalité n'est qu'apparente : lorsque celui-ci fait l'objet d'une maîtrise parfaite. Ainsi, si l'auteur ne précise pas de manière explicite que le texte que nous tenons dans nos mains ne s'est pas construit à l'aide de ce procédé, il nous est impossible de déterminer si son monde équivaut à celui d'un seul individu ou bien si l'histoire et ses personnages sont les points où convergent différents témoignages. A titre d'exemple, Jesús David Osorio cite le dernier chapitre de *Trochas y fusiles*³⁸ (1994) où Alfredo Molano indique clairement qu'un des personnages est issu du procédé d'*imputation* :

Hicimos grabaciones también con guerrilleros de base. La historia de una muchacha nos conmovió particularmente. Parte de esa historia intensa, conmovedora y adolorida pero llena de fe, la cuenta **Melisa, que es el único personaje del libro construido a partir de muchas voces**³⁹.

Desterrados ne contient pas un commentaire de cette sorte. Pour analyser l'*imputation* dans cette œuvre nous formulerons uniquement des hypothèses qui ont pour but, non de s'imposer comme des vérités définitives, mais de s'ouvrir à des débats ultérieurs. Il semble important de nous arrêter, brièvement et avant tout, sur quelques éléments du paratexte. En effet, trois chroniques portent un nom propre comme titre : « Ángela », « Osiris » et « Nubia la Catira ». Par ailleurs, la première de ces trois présente une note de bas de page qui indiquerait la source, apparemment unique, du texte : « Entrevista de Natalia Peña » (Molano, 2001, p. 35). Alfredo Molano ne nous offre pas plus d'informations sur cette personne, elle ne se trouve mentionnée nulle part ailleurs dans l'œuvre et nous ne savons pas si elle a contribué à l'écrire. Nous pensons qu'il s'agit d'une collaboratrice du sociologue colombien qui l'aurait accompagné dans nombreux de ses voyages. En effet, Natalia Peña semble avoir participé à la réalisation de l'émission télévisée *Travesías*. Il s'agissait d'une série documentaire diffusée entre 1992 et 1997 dirigée par Alfredo Molano lui-même. Cette série comprenait quatre saisons thématiques : « Del Amazonas al Orinoco », « Mundo indígena », « Territorios negros » et « Caminos y pueblos ». Chacune suivait les déplacements d'Alfredo Molano à la rencontre de populations diverses occupant les territoires les moins intégrés dans la vie politique et économique du pays (ceux-ci se situaient notamment dans les régions de la côte Pacifique, de

³⁸ Pour plus d'informations, consulter l'article de José Manuel Jaramillo sur la caractérisation des travaux de recherche écrits par Alfredo Molano : « Alfredo Molano: aproximación a su obra » [en ligne], *Universitas Humanística*, vol. 48, n°48, 1999. URL : [Alfredo Molano: Aproximación a su obra. | Universitas Humanística \(javeriana.edu.co\)](http://javeriana.edu.co)

³⁹ Alfredo Molano, *Trochas y fusiles – historias de combatientes*, Bogotá, Punto de lectura – Alfaguara, 2007 [première édition : 1994], p. 201.

l'Amazonie et des Llanos à la frontière avec le Venezuela et le Brésil). Dans le site web d'archives audiovisuelles de la Radio Televisión Nacional de Colombia Sistema de Medios Públicos (RTVC), Natalia Peña apparaît comme une des nombreux producteurs de certains épisodes⁴⁰. Toutefois, la note de bas de page nous intéresse car elle révèle de manière indirecte le non-recours au procédé d'*imputation*. Cette mise en avant par le paratexte de la source du texte, annonce une sorte de refus à modifier l'information : Alfredo Molano aurait effacé de la chronique les marques propres au contexte de l'entretien (suppression des questions de Natalia Peña, correction probable des éventuelles hésitations et redites d'Ángela qui n'est qu'une jeune fille). Mais il semble avoir gardé la dimension exclusive de ce contexte : nous lisons dans cette troisième chronique le témoignage seul d'Ángela. Cet effet se retrouve avec les titres des deux dernières chroniques : les noms propres peuvent s'interpréter comme des signes de singularité. Les personnages d'Osiris et de Nubia correspondraient alors à deux personnes distinctes dans le monde réel. Pour soutenir cette thèse, nous pouvons noter, également, qu'Osiris prend en charge brièvement l'histoire de Nubia. Elle raconte, dans les pages 158 à 159, les grandes difficultés qui s'étaient présentées à Nubia lors de son arrivée à Bogotá :

El caso de Nubia, La Catira, es muy amargo. [...] Venía de Villavicencio, huyendo, y a Villavicencio había llegado con sus hijos y su marido, huyendo. Apareció por aquí el mismo día que le mataron al marido; salió del cementerio en un carro, derecho para Bogotá [...]. Llegó con sólo cien pesos; mis hijas la encontraron por ahí volteando sola y muy enferma con el embarazo, y la llevaron al hospital de Kennedy, donde botó al hijo por cesárea y por eso le cobraron ochocientos mil pesos. ¿De dónde íbamos a sacar esa plata? El médico le dijo que si no tenía, que se pusiera en los pasillos, así, recién operada y todo, a pedir. (Molano, 2005, p. 158-159).

L'attribution du nom « caso » à l'histoire de Nubia la rend singulière et justifie l'absence du procédé d'*imputation*. En outre, le surnom qu'Osiris donne à Nubia se retrouve dans le titre de la dernière chronique : cette marque de familiarité impose une univocité dans le système référentiel du langage d'Osiris. Autrement dit, la précision relationnelle apportée par le surnom indique qu'Osiris ne se réfère qu'à une seule Nubia. En raison de la charge émotive importante de son histoire qui, peut-être, la rendait « supérieure » à toute *imputation*, Alfredo Molano aurait choisi de la reproduire textuellement dans la dernière chronique. Dans tous les cas, nous pouvons tirer un dernier élément de la citation ci-dessus : l'apparition du récit enchâssé. En

⁴⁰ *Señal memoria – site internet*. URL : [Resultados de la búsqueda para 'au:"Peña, Natalia"' > Catálogo en línea Koha \(senalmemoria.co\)](https://www.resultadosdebusqueda.com/Resultados%20de%20la%20b%C3%BAsq%20ueda%20para%20%27au%27%3A%27Pe%C3%91a%2C%20Natalia%27%22%20%3E%20Cat%C3%A1logo%20en%20l%C3%ADnea%20Koha%20%28senalmemoria.co%29). Consulté le : 29/04/2023.

effet, Jesús David Osorio Mejía attribue à celui-ci une ambivalence qui permet soit de vérifier soit d'infirmier la présence du procédé en question :

L'imputation peut s'opérer au travers des micro-récits – ou récits emboîtés –, par lesquels un témoin évoque la vie d'autres personnages. Ce serait donc une procédure plus facile à opérer tout en étant acceptable, car il est tout à fait naturel et vraisemblable qu'un individu parle de quelqu'un d'autre. Il nous apparaît impossible de déceler si cette convocation d'autres voix découle systématiquement d'un appel effectué par l'écrivain, lequel incorpore les voix de tierces personnes à la voix du narrateur ou si c'est le narrateur lui-même – ou le personnage réel qu'il représente – qui effectue ces évocations. Les deux phénomènes peuvent bel et bien se produire. (Osorio Mejía, 2014, p. 172).

La chronique « Los silencios » présente un cas particulier d'enchâssement qui prend l'aspect d'une ouverture vers le général en partant du singulier. Le titre semble, à nouveau, éclairer ce que nous disons : il ne s'agit plus d'un nom propre, mais d'un substantif sous sa forme plurielle. La chronique donne plusieurs sens à ce titre : le silence des morts reflète celui des personnes en deuil (« La muerte de mi hermano lo dejó hecho un cadáver en vida. » Molano, 2001, p. 62) ; une violence pour qui les mots ne comptent pas reflète le mutisme d'une justice incapable de défendre (« Quien no sea legal a nuestra ley, le damos dos oportunidades antes de pelarlo : una para que se corrija y otra para que se vaya. La tercera es la definitiva. No hablaron más. » Molano, 2005, p. 64 ; « Nadie sabía nada, nadie daba cuenta de nada, la ley nos miraba como se mira a un animal muerto. » P. 65) ; les silences peuvent aussi être de ceux qui ne peuvent pas partager leur souffrance car elle n'est pas écoutée voire niée. Qu'il s'agisse de plusieurs types de silence ou d'individus réduits au silence, le titre nous parle d'une multitude. L'*imputation* opérée à travers l'enchâssement permet d'articuler ensemble ces silences afin de les rendre exprimables, audibles aux autres. Bien que le narrateur de la chronique alterne entre les récits de sa vie et celle de sa famille, il ne cède le rôle de la voix principale que lorsqu'il est question de dialogue. Toutefois, la tendance vers une forme collective d'expression laisse penser qu'au sein de ce personnage-narrateur se trouvent enchâssés son vécu et celui de ceux qui l'accompagnent et qu'Alfredo Molano aurait peut-être rencontré. En effet, le personnage-narrateur était devenu le représentant d'un mouvement paysan qui souhaitait protéger les petits producteurs des exils internes et de l'expropriation de terres par le vol dans une région au nord-est du pays.

La Organización Campesina del Bajo Cauca se extendió por todo lado: desde Magangué hasta Nechí y desde Ayapel hasta el Banco. Yo tenía – y tengo – en mi cabeza un mapa de toda esa región, porque la caminé, la navegué y la sufrí con su gente. [...] **Yo sigo detrás de mi gente.** Hemos resuelto dejar de huir y decidimos resistir. Sin armas, sin sed de venganza, pero sin perder **lo que nos une a todos que**

es esta tierra que entre todos trabajamos y entre todos hicimos. (Molano, 2005, p. 71).

L'*imputation* ne s'observe pas dans le récit au niveau de l'histoire mais à travers l'acte narratif. Même si ce qui se déroule dans cette chronique résulte totalement individuel, le personnage-narrateur adopte la fonction de porte-voix pour les communautés auxquelles il appartient. Elles deviennent le sujet même de son discours qui aspire à la représentation. Ainsi, nous ne lisons pas un récit-cadre qui sert d'accès à une échelle de témoignages enchâssés où, à l'intérieur d'un seul personnage, différentes voix se relayent la fonction narratrice, ce rôle de représentant qui appartient au personnage-narrateur de « Los silencios » fait de lui une entité dont la parole et l'expérience sont collectives. Nous l'observons avec cette expression qui est une marque claire de l'*imputation* : « Yo sigo *detrás* de mi gente ». Le singulier suit le général, mais il est derrière aussi pour l'extraire de l'obscurité du silence et le placer dans la lumière de l'expression. La condensation est ce qui inscrit le procédé que nous analysons dans la fiction, parce qu'elle permet des choses que la réalité rend impossibles. Au-delà de la capacité à exprimer une situation problématique générale à travers une échelle de témoignages (récit-cadre et récits enchâssés) dont le parallélisme qu'ils maintiennent entre eux est justement ce qui sauvegarde leur singularité, l'écrivain exprime le général sous les traits d'un individu – réel ou imaginaire – qui sert de personnage-cadre, de voix-cadre. Ce dernier est le sujet d'une histoire qui ne lui appartient véritablement qu'à travers le partage. Et nous comprenons plus aisément cela si nous envisageons l'*imputation* comme un procédé d'ordre spéculaire. Nous ne pouvons le considérer comme réussi que dans la mesure où il permet à un groupe donné de prendre conscience de lui-même. Autrement dit, lorsque le tout est conscient de chacune des parties et, inversement, lorsque les parties se perçoivent, par leurs expériences, comme semblables.

Du fait que l'*imputation* soit un des noyaux de la méthodologie d'Alfredo Molano, nous pouvons penser qu'elle est presque une spécificité de ses travaux. Nous ne la rencontrons pas, par exemple, dans les poèmes de Nataly Domicó. En effet, l'autrice favorise une forme collective d'expression parce qu'elle opère une identification totale avec sa communauté d'adoption qui consolide son sentiment d'appartenance. Cela empêche de la considérer comme personnage-cadre car elle ne s'est pas construite à partir de plusieurs voix. Certes, le poème « Canto a la raíz » apparaît comme le cadre d'un bref récit de résistance héroïque de Teresa, « jaibanawera » (médecin traditionnel) de la communauté Emberá Eyabida, décédée en 2017.

Le chant de cette femme sert de pilier au *nous* poétique de Nataly Domicó, mais c'est elle-même qui l'anime et le met au service d'une parole qui efface toute marque de singularité (Teresa s'exprime en espagnol ce qui ne semble pas être sa propre langue). Les poèmes chantent la récupération d'un passé et des terres ancestrales, ce qui ne se vit pas comme une expérience individuelle. Dans ce sens, les poèmes s'inscrivent dans un plan absolument horizontal où le *moi* disparaît sans que cela nuise à l'idée d'identité. Nataly Domicó souhaite chanter les retrouvailles de plusieurs individus entre eux afin de célébrer la renaissance de la communauté.

Lugares ajenos et *La multitud errante* maintiennent une relation plus compliquée avec l'*imputation* parce que les événements et les personnages inventés ne se distinguent pas de ceux qui sont réels. Par exemple, le texte de Roberto Burgos Cantor, que nous avons évoqué dans la première partie de ce chapitre, est scindé entre une partie qui se caractérise par une attention particulière aux détails et à des références géographiques réelles. Et une partie dominée par un langage elliptique et où il est impossible de déterminer clairement la situation d'énonciation. Aucune indication extratextuelle ne nous permet de savoir si l'une ou l'autre relève de l'invention de l'auteur ou pas : la transition entre les deux parties est opérée par l'intervention de Doña Emérita où elle explique aux deux écrivains comment elle a obtenu un cahier où se trouve écrit le témoignage qui se lit par la suite. Le récit semble tout à fait plausible :

Le preguntó a Santiago si se acordaba de la sobrina. La que se vino huyendo de Tierra-Alta, precisó. [...] La otra noche dormí acá. Se empeñó en pagarme lavando una ropa de cama. Me dejó este cuaderno. Tiene dibujos y fragmentos de escritos. Me dijo que lo tenía desde que lo levantó en el atrio de la iglesia de Santa Cruz de Lorica. Cuando la policía los echó de allí. Tal vez a usted y a su amigo les interese. (Burgos Cantor dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 148).

Malheureusement, nous n'avons pas trouvé d'indices qui permettent d'affirmer la réalité de ce récit ni même celle du témoignage. Il demeure, néanmoins, entièrement possible de penser que Roberto Burgos Cantor tient ce cahier d'un voire de plusieurs témoins. En effet, nous pouvons l'envisager comme le résultat d'une *imputation* à laquelle l'auteur aurait procédé pour représenter l'anéantissement (« la nada ») comme conséquence de la destruction du foyer, de la fuite qui condamne à l'égarément et de la vision de la mort. Notre hypothèse s'appuie notamment sur la suppression de toute individualité au niveau du sujet énonciateur. Certes, le texte du cahier s'apparente à une sorte de monologue biographique puisque le narrateur rappelle brièvement son enfance (p. 149). Et nous percevons à travers ses sensations (la vue et l'ouïe notamment) la fuite avec son grand-père. Cependant, ce même narrateur rapporte un dialogue sans jamais attribuer clairement l'énonciation à quelqu'un. Une première lecture amène à la

conclusion qu'il s'agit de deux individus qui se parlent et qui se distinguent grâce à leur différence d'âge et à leur vécu :

- Quién iba a pensarlo.
- ¿Qué no pensaste?
- Que me tocaría otra vez.
- ¿Qué?
- [...] – Correr a esconderme. Sin nada. Abandonar lo que tengo.
- [...] – ¿Cuántos años tienes?
- [...] – Setenta y tres.
- [...] – ¿Y tú, cuántos tienes?
- ¿Yo? Treinta y dos. (Burgos Cantor dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 151).

Mais ce dialogue entraîne une confusion dans l'énonciation qui supprime l'idée même de sujet. Parce qu'il est impossible de savoir qui prend la parole, nous pouvons supposer que le narrateur n'est que la surface du récit et s'alimente, en réalité, de plusieurs voix rassemblées par une expérience de la fuite analogue. Cela est visible au moment où les personnages donnent leur âge. Il aurait été logique de penser que la personne la plus vieille enchaînerait sa réponse avec la même question. Roberto Burgos Cantor revient, néanmoins, à la ligne et laisse supposer qu'une troisième personne s'immisce dans la conversation. En outre, du fait de la sobriété visuelle du dialogue, nous ne pouvons déterminer avec certitude si le narrateur prend part à celui-ci ou pas. Un dernier élément qui nous permettrait de justifier le recours au procédé d'*imputation* est l'omniprésence des phrases courtes et des répétitions. En effet, l'absence d'identification peut faire de chacune de ces phrases une invitation d'un nouveau sujet énonciateur, notamment celles qui se répètent et que nous pouvons interpréter comme deux versions d'une expérience groupale : « Y oí a los perros que se quedaron en el pueblo » / « Y los aullidos de los perros del pueblo llegaban acá » (Burgos Cantor dans *Lugares ajenos*, 2001, pp. 151-152). Ainsi, l'anonymat du narrateur n'est pas ici le signe d'une perte d'identité mais de sa démultiplication, l'objectif même du procédé d'*imputation*.

Dans le roman de Laura Restrepo la particularité de cet anonymat multiple s'observe avec *Siete por Tres*. L'existence d'une personne avec ce nom dans le monde réel, et le fait que sa quête fictive s'inscrive à contre-courant de l'expérience de la migration interne forcée, sont des éléments en faveur de son individualisation. Mais, c'est justement la dimension imaginaire du personnage qui le fait accéder à ce plan de l'anonymat multiple. Une fois abolies les frontières de la réalité, l'*imputation* semble s'utiliser de manière inversée. *Siete por Tres* ne se construit pas à partir de voix diverses : il rend visite par ses déplacements à chacune d'elle.

L'intrigue du roman l'explique clairement : *Siete por Tres* ne suit pas cette multitude errante lorsqu'il part à la recherche de Matilde Lina. Il la traverse et réactive la singularité de différentes expériences que l'auteur a pu entendre lors des enquêtes journalistiques à Barrancabermeja (Sánchez-Blake, 2003, p. 61). Nous pouvons lire cette même idée dans l'ouvrage critique de Luz Mary Giraldo :

Siete por Tres ha salido de un lugar para ingresar en la pesadilla donde los retenes son patíbulos, los albergues confirman el error de todos, la soledad es la expresión de todos, el desarraigo la única certeza. Como en el epígrafe tomado de Steinbeck, sale de casa para no regresar jamás, obligado a cumplir en el peregrinaje una condena que, como un río de gente, no se detiene jamás. (Giraldo, 2008, p. 63).

Il convient de rappeler, à présent, pourquoi nous nous sommes intéressés au procédé d'*imputation*. Pour un auteur comme Alfredo Molano, celui-ci se détermine comme un moyen à travers lequel la fiction intègre la transcription d'entretiens oraux au contenu testimonial. Cette association entre *imputation* et fiction vient des propos d'Orlando Fals Borda qui considérait nécessaire le recours à l'imagination à la fois dans le processus de création et de structuration d'une œuvre qui travaille avec un matériel testimonial, comme dans le processus de réception de cette même œuvre. En effet, parce que l'imagination est exclue de la juridiction du vrai et du faux que nous utilisons communément pour nous lier à la réalité, son emploi dans un récit donne naissance à un monde fictif, autrement dit, doté de lois propres. Nous devons préciser, néanmoins, que l'imagination ne se détache pas de la réalité. Notre capacité à imaginer dépend, de ce fait, de cette dernière. Nous utilisons notre imagination comme outil pour analyser et comprendre la réalité à partir de ses distorsions parce que celle-ci change continuellement. L'*imputation*, par exemple, modifie des témoignages individuels afin de les élargir pour qu'ils parlent d'une réalité générale. Autrement dit, l'imagination ne nous sort pas de la réalité. Au contraire, c'est par elle que nous y entrons et il ne s'agit, finalement, que d'une porte différente de celle que nous empruntons tous les jours. Ainsi, si nous estimons que la fiction est un élément essentiel des œuvres de notre corpus, c'est parce qu'elles emploient l'imagination comme une faculté à déduire ce qui n'existe pas de façon concrète dans la réalité ou bien ce qui n'existe pas encore. Alfredo Molano est un des auteurs à affirmer clairement que l'invention ne surgit pas *ex nihilo*, mais bien d'une collaboration très importante avec les réalités enquêtées :

(34:30) A. M. Un testimonio se va moviendo: un testimonio no es una cosa que está aligerada y definida y así es, sino que tiene elementos que lo determinan según las circunstancias de la persona, según su relación en ese momento, según su vida íntima, según sus relaciones con el gobierno, con los vecinos, según su estado de ánimo. Hay muchos elementos. Por lo tanto, siempre hay un elemento subjetivo, ficticio –

llamémoslo así, para entendernos. Con eso le quiero decir que **muchos de los elementos que vinculan un testimonio con otro, en el caso mío, son ficticios, no exactamente han pasado**. Es que yo sí reivindico ese ingrediente entre los relatos, porque **permite, digamos, añadirles un elemento que es deducible de otros testimonios. O sea, lo ficticio que yo hago no es una cosa inventada, no es producto de mi invención. [...] Eso es extraído, en algún momento, de los testimonios, de muchos otros testimonios: de su espíritu, de su tonalidad, de su intencionalidad, del sabor que tienen**. (Osorio Mejía, 2014, p. 464).

Cette collaboration place l'auteur dans un rôle de médiateur entre la réalité passée et une sorte de méta-réalité fictive. Elle donnera naissance à l'*imputation* et permettra, par cela même, d'obtenir la *généralisation* que Tzvetan Todorov attribuait à la mémoire *exemplaire*. Nous constatons que c'est, effectivement, ce procédé qui aide la collectivité à comprendre que l'expérience individuelle d'une extirpation physique et psychologique peut relever d'un partage dont la conscience peut aider à mieux agir dans les situations problématiques que le pays traverse aujourd'hui par rapport à la mise en œuvre de la paix.

*

1.2.2. L'immersion fictionnelle

Il est important de l'écrire, quitte à nous répéter : en raison de certaines de ses propriétés, la fiction peut être un excellent moyen pour une œuvre littéraire de donner à la fois un sens et une voix à quelques témoignages individuels, puis réussir à représenter exactement la réalité globale du trauma qu'ils partagent mais qui peine à trouver une place dans la sphère publique. Une première propriété que nous avons traitée était l'imagination. Dans le processus créatif, elle est guidée par une logique déductive que nos écrivains appliquent dans le but de produire un véritable effet de réel, non pas pour que leurs œuvres paraissent plus crédibles aux yeux des lecteurs, mais pour qu'elles servent à ces mêmes yeux d'instrument d'optique et approfondir la vision de la réalité. Nous l'avons vu, cet effet de réel pouvait se créer à l'aide de l'*imputation*. Toutefois, l'emploi de l'imagination et la réussite de l'effet de réel ne peuvent se donner sans la présence d'un esprit de collaboration. En effet, tout le travail de nos écrivains dépend, invariablement, de la collaboration entre enquêteur, enquêté et lecteur. C'est grâce à ces derniers et pour eux aussi que les œuvres de notre corpus ont vu le jour. Voilà pourquoi la *généralisation* d'expériences individuelles et la sauvegarde de « l'identité des faits » sont vitaux

dans le traitement littéraire des témoignages. Cet esprit de collaboration est l'autre propriété du récit de fiction que nous souhaitons analyser à présent, car, comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer dans son essai *Pourquoi la fiction* (1999) : il s'agit d'un dispositif public, partagé⁴¹. Il se compose de deux versants car l'acte de publier fait de l'écrivain une sorte de médiateur entre des réalités qui ne se connaissent pas vraiment. Le premier versant renvoie à la liaison entre l'écrivain et sa source : nous venons de l'analyser. Le deuxième versant concerne l'écrivain et son lecteur : il fera l'objet de cette sous-partie.

Cette collaboration qu'implique la fiction nous intéresse parce qu'elle joue un rôle important dans les affrontements politiques livrés aux noms des promesses de vérité et de réparation du passé données par les accords de paix. En effet, les textes que nous lisons rappellent des souvenirs personnels dans l'espoir de trouver des lecteurs disposés à les intégrer dans leur propre conscience : ou bien parce qu'ils se reconnaissent dans ce qu'ils lisent, et cela les aide à trouver un sens à leur propre passé douloureux, ou bien parce que l'intérêt qu'ils tirent de leur lecture les pousse à comprendre les faits et les personnes qui ont donné forme à ces souvenirs. Parce que nous nous trouvons dans l'univers de la représentation, les œuvres de notre corpus ne peuvent prétendre à une *généralisation* qui contribuerait à la création d'une mémoire *exemplaire* de la migration interne forcée, si elles ne sont pas capables de transmettre une *singularité*. Les histoires doivent mettre en place un système référentiel où la relation entre le signifiant (ici, la forme du texte, et par conséquent, la fiction) et le signifié (les individus enquêtés, les témoins, les victimes) s'exprime en des termes suffisamment clairs pour qu'elle puisse être correctement réceptionnée par le destinataire. L'échec de ce système référentiel équivaudrait à une dispersion et une perte d'intérêt du lecteur, ce qui annulerait l'histoire et rendrait contre-productif l'exercice même du témoignage. Pourquoi penser, en conséquence, que la fiction est un véhicule de ce système référentiel ?

Il nous semble important de montrer, avant tout, qu'une chose fictive, comprise comme une représentation créée dans et par l'imagination, possède une existence même si elle se réfère à quelque chose d'inexistant dans la réalité. Jean-Marie Schaeffer écrit, effectivement, que :

Toute représentation possède une structure de renvoi au sens logique du terme, c'est-à-dire qu'elle est « au sujet de quelque chose » [...]. L'existence d'une telle structure est immanente à la nature de la représentation, elle la définit indépendamment de la question de savoir si à l'objet de renvoi auquel elle se rapporte du simple fait qu'elle est une représentation correspond effectivement un objet transcendant dans tel ou tel

⁴¹ Jean- Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 148.

LITTÉRAIRES DES TÉMOIGNAGES DE L'EXIL INTERNE (COLOMBIE, FIN DU XX^E SIÈCLE ET DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE).

univers de référence. Il faut donc abandonner l'idée selon laquelle il existerait deux modalités de représentation, l'une qui serait fictionnelle et l'autre qui serait référentielle : il n'en existe qu'une seule, à savoir la modalité référentielle [...]. **Donc, même si [notre capacité représentationnelle] vise un objet inexistant, elle ne peut pas le représenter comme inexistant, parce que (se) représenter quelque chose revient à poser cette chose comme contenu représentationnel.** (Schaeffer, 1999, p. 153).

Dans le contexte de notre recherche, les propos de Jean-Marie Schaeffer rendent valable l'emploi d'un récit fictif testimonial afin de représenter des témoignages réels. En effet, ce genre de récit nous parlerait de choses qui n'ont jamais eu lieu et, par conséquent, nous communiquerait des images qui ne renvoient absolument à rien dans la réalité. Cependant, parce qu'il s'efforce de la déduire à travers son histoire et ses personnages, mais aussi parce que le lecteur ne peut que se le représenter dans son esprit, le récit fictif testimonial se met à exister en nous. Ainsi, nous intégrons les souvenirs qu'il évoque *comme s'ils* étaient les nôtres, et *comme s'ils* avaient réellement eu lieu. Cela est d'autant plus important pour des textes où nous savons que les éléments de leur contenu sont entièrement tirés de la réalité. Dans ce cas, notre capacité représentationnelle est utilisée comme stratégie pour rendre fécond l'exercice du témoignage, c'est-à-dire, assurer son écoute et sa survivance. À titre d'exemple, nous pouvons citer « Con sabor a fierro » de Mario Escobar Velásquez. Celui-ci est publié pour la première fois en 1991 par la Bibliothèque Publique « Piloto » de Medellín et l'Institut Colombien de la Culture (qui devient, en 1997, le Ministère de la Culture) dans une anthologie de récits brefs éponymes. Il sera publié à nouveau en 2001 dans *Lugares ajenos*. Ce texte se divise en quatre sections à travers lesquelles nous suivons Bernardo et sa femme Cecilia, un couple de paysans qui vivent près de Puerto Berrío, dans le département d'Antioquia, au bord de fleuve Magdalena. Ce dernier porte l'ironie tragique qui sert de colonne vertébrale à l'intrigue. En effet, les cadavres en décomposition emportés par le fleuve ouvrent le texte. Ils annoncent au couple que cette violence dont tout le monde entend parler mais n'est capable de distinguer ni les acteurs, ni leurs motifs, se referme sur eux. Ils sont forcés de partir à Medellín, mais les difficultés qu'ils rencontrent par rapport à leur installation les font retourner au bord du fleuve. Cependant, à l'image de celui-ci, la violence fait toujours couler du sang à grands flots. Et le fleuve, finalement, le spectateur de la décapitation de Bernardo et du viol de Cecilia par des hommes armés de qui nous ne savons rien. L'espace de la berge est peut-être l'élément qui représente le mieux cette oscillation perpétuelle des personnes qui cherchent à fuir la violence : elle est au bord du fleuve comme les personnes se trouvent au bord des routes et de la société,

au bord de la vie et de la mort. Le site web de la Cosmothèque de la Bibliothèque Publique « Piloto » publie le 2 mars 2023 un podcast sur la vie et l'œuvre de Mario Escobar Velásquez, à l'occasion de la réédition de *Con sabor a fierro y otros cuentos*. Cet enregistrement nous fait écouter un extrait du documentaire *Mario Escobar : retrato a muchas voces*, réalisé par María Gil et Juan Guillermo Romero. Ici, le frère de l'auteur atteste l'existence de l'histoire de Bernardo et Cecilia :

Juan Miguel Villegas [24 :56] : Sobre el origen de este relato devastador que con maestría nos pone ante los extremos de la violencia política y territorial en Colombia, daba testimonio, y con nombres propios, Hugo Escobar Velásquez, hermano de Mario, en el documental de la Universidad de Antioquia.

Hugo Escobar Velásquez [25:00] : **Existía Bernardo. Existió Cecilia. Existieron todos los personajes**; la finca a la orilla del Magdalena, donde fue decapitado Bernardo, donde jugaron el fútbol con la cabeza. Y a mí me tocó ir allá a Puerto Berrío, en una avioneta, a sacar a Cecilia y a la familia, con el dolor y absolutamente angustiado por esa escena que me tocó ver a mí también⁴².

La confirmation de la réalité de « Con sabor a fierro » nous vient de sources extratextuelles. Ni le paratexte, ni le texte, ne contiennent des indices de cela. Par conséquent, un lecteur qui se confronte pour la première fois au récit ne peut pas savoir s'il relève de la fiction ou pas. En réalité, cette question ne l'intéresse pas encore parce que les stratégies mises en place par Mario Escobar Velásquez, telles que la focalisation interne du narrateur qui nous fait entrer dans l'esprit et dans le corps de Bernardo et de Cecilia, si elles fonctionnent correctement, captent tout entière l'attention du lecteur. Ce dernier se trouve, alors, entièrement occupé dans l'acte de se représenter mentalement ce qu'il lit. Sans savoir si cela se réfère à quelque chose de réel ou pas, son imagination le pose déjà comme quelque chose qui existe. Ainsi, plus l'effet de réel est important, plus l'interpénétration du lecteur et de l'histoire est forte. De sorte que, lorsqu'il apprend que tout a réellement eu lieu, les stratégies narratives et stylistiques façonnées par l'imagination créatrice de Mario Escobar Velásquez, viennent enrichir son expérience de la réalité. Il entre dans celle-ci par une porte qu'il n'avait jamais pris auparavant, parce qu'avant son acte de lecture, elle n'existait pas encore.

Cette porte présente la particularité d'appartenir à une bâtisse qui, certes, ne peut pas se construire en dehors de la réalité, mais sépare tout de même cette dernière de l'individu qui y pénètre. Les parois de cette bâtisse déforment la réalité à des degrés variables. Cela peut aller

⁴² Juan Manuel Villegas, « Un incendio llamado Mario Escobar Velásquez », [en ligne], Bibliothèque Publique «Piloto» de Medellín, 2 mars 2023, 44 min et 18 sec. URL : <https://cosmoteca.gov.co/blog/articulo/un-incendio-llamado-mario-escobar-velasquez-podcast>. Consulté le 05/05/2023.

de l'opacité totale, où chaque auteur est libre de projeter sur l'écran ce qu'il souhaite, jusqu'à la transparence (jamais totale à cause de la réfraction des vitres qui se contenteraient seulement de teindre d'une certaine couleur les objets), en passant par des parois entièrement recouvertes de miroirs. Dans tous les cas, ces parois constituent le cadre pragmatique du récit de fiction et elles tiennent ensemble grâce à un état que Jean-Marie Schaeffer nomme « l'immersion fictionnelle ». Le philosophe explique effectivement que :

La fiction procède certes à travers des leurres préattentionnels, mais son but n'est pas de nous leurrer, d'élaborer des semblants ou des illusions ; les leurres qu'elle élabore sont simplement le vecteur grâce auquel elle peut atteindre sa finalité véritable, qui est de nous amener à nous engager dans une activité de modélisation, ou pour le dire plus simplement : de nous amener à entrer dans la fiction. (Schaeffer, 1999, p. 199).

Pour étudier cette « immersion fictionnelle » nous devons expliquer brièvement comment Jean-Marie Schaeffer définit la fiction. Il s'agit d'une « feintise ludique partagée ». Bien que l'auteur affirme que : « la fiction et la feintise ont recours aux mêmes moyens, ceux de l'imitation-semblant », il précise qu' « ils n'ont pas la même fonction : dans le cas de la fiction, les mimèmes sont censés rendre possible l'accession à un univers imaginaire identifié comme tel, dans le cas de la feintise ils sont censés tromper la personne qui s'expose à eux. [...] Les moyens de la fiction sont les mêmes que ceux de la feintise, mais le but est différent. » (Schaeffer, 1999, p. 147). Autrement dit, la fiction, parce qu'elle est feintise, implique la production de mimèmes d'un modèle donné, de telle sorte que la somme des premiers ne détourne pas complètement du deuxième. La feintise peut se faire de manière « sérieuse » et, dans ce cas, Jean-Marie Schaeffer donne l'exemple de l'hypocrite : « l'hypocrite qui feint d'être triste ne s'adonne pas à la même activité que le modèle (réellement triste) qu'il imite. » En ce qui concerne feindre de manière ludique, Jean-Marie Schaeffer donne l'exemple de l'écrivain et de l'acteur de théâtre :

Lorsque Ésope, Phèdre ou La Fontaine imitent le mode de présentation de l'anecdote actuelle, **ils prétendent (ludiquement) accomplir des actes illocutoires référentiels, alors qu'en réalité il se servent de ce processus d'imitation pour faire autre chose, en l'occurrence élaborer un univers fictionnel.** [...] L'acteur qui feint d'être Hamlet-qui-tue-Polonius ne s'adonne pas à la même activité que son modèle (fictionnel) : il ne poursuit pas les mêmes buts, son action ne va pas avoir les mêmes effets, etc. » (Schaeffer, 1999, p. 97-98).

Jean-Marie Schaeffer nous a déjà expliqué que la distinction entre feintise « sérieuse » et feintise « ludique » reposait sur les buts de chacune. Et pour mieux connaître les buts de la

feintise « ludique » dont relève la fiction, il faut s'intéresser au troisième terme que le philosophe utilisait pour la qualifier : le partage. En effet, cet acte est une « exemplification du mode d'interaction ludique » entre le créateur et le destinataire de la feintise. Citant l'*Univers de la fiction* (1988), un essai de Thomas Pavel, Jean-Marie Schaeffer établit sur la base du jeu deux caractéristiques principales de la fiction : parce qu'elle est un jeu, la fiction « ne saurait s'établir que sur une base volontaire », puis, elle « instaure ses propres règles, ce qui implique une suspension provisoire (et partielle) de celles qui valent en dehors de l'espace ludique » (Schaeffer, 1999, p. 151). Bien que la fiction emploie des leurres d'ordre fonctionnel, autrement dit, des moyens de tromperie, tout dépend de la liaison créateur-destinataire. De manière générale, cette intention cherche à établir, en même temps, ce que Michael Riffaterre nomme, d'une part, une « convention de vérité » (« c'est-à-dire des signes de plausibilité amenant les lecteurs à réagir à l'histoire comme si elle était vraie⁴³ »), d'autre part, une annonce de la fiction comme telle. Cela permet :

D'instituer le **cadre pragmatique qui délimite l'espace de jeu** à l'intérieur duquel le simulacre peut opérer sans que les représentations induites par les mimèmes ne soient traitées de la même manière que le seraient les représentations « réelles » mimées par le dispositif fictionnel. (Schaeffer, 1999, p. 162).

Chacune de nos œuvres représente un cas complexe à analyser par rapport à cet accord instauré par la fiction. Bien que nous trouvions des éléments tels que la première chronique de *Desterrados*, qui sert de prologue à l'auteur pour attester de l'existence réelle des événements qui se liront par la suite, la frontière entre fiction et réalité est assez poreuse. Il est possible que les témoignages se soient construits à partir de plusieurs voix et racontent, par conséquent, des événements qui n'ont pas eu lieux en même temps ni au même endroit. Ce qui aboutit à une sorte d'invention qui cherche à mieux exprimer la réalité plurielle d'une situation problématique. Même lorsque nous nous savons entièrement dans un récit de fiction, comme pour *La multitud errante*, des recherches sur l'œuvre et ses sources nous font conclure que ce récit est enchâssé dans l'histoire réelle produisant une incursion de la fiction dans la réalité et non pas l'inverse. Nataly Domicó change, par exemple, le nom de famille de Teresa qui, dans la réalité est « Bailarín », mais dans « Canto a la raíz » est « Domicó ». Nous pouvons supposer, alors, que cette histoire de résistance face à l'agresseur est une invention de la poète dont l'intention est d'affirmer l'existence de la communauté Emberá Eyabida à travers un héritage de la parole : la poète invente les mots de Teresa dans le but de les continuer avec ses poèmes

⁴³ Michael Riffaterre, *Fictional truth*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990, p. 2.

et équilibrer la lutte des anciens avec l'endurance de la Nature que les plus jeunes commencent à récupérer. Les statuts de nos textes sont difficiles à déterminer et si nous leurs attribuons le titre de récit de fiction, c'est parce qu'ils emploient le cadre pragmatique de ce dernier pour exprimer la réalité avec plus d'impact et provoquer l'éveil de l'esprit critique du lecteur. Avoir accès à plusieurs vies et à plusieurs mémoires grâce au cadre pragmatique du récit de fiction, équivaut à découvrir des pans de la réalité qui échappaient complètement à nos sens et à notre esprit.

Jean-Marie Schaeffer explique que ce cadre pragmatique fonctionne à l'aide de l'*immersion fictionnelle*. Il s'agit d'un état mental « biplanaire » : croyance en la fiction, conscience que nous nous trouvons dans une fiction. Le philosophe le formule ainsi :

Je sais en quelque sorte par définition – c'est-à-dire par le simple fait de l'accord de la feintise ludique partagée – que j'ai affaire à un semblant. Cela suffit pour bloquer le passage des mimèmes vécus en état d'immersion au module mental qui, en l'absence de ce « frein moteur » pragmatique, les traiterait comme les représentations qu'ils se bornent à imiter. [...] Dès lors qu'un mimème induit de fausses croyances, dès lors que notre conscience elle-même est leurrée, nous ne nous trouvons plus en état d'immersion fictionnelle, mais dans l'illusion au sens commun du terme. Mais du même coup nous ne nous trouvons plus dans le champ de la fiction. (Schaeffer, 1999, p. 192).

Cet état mental s'articule autour de quatre points : « l'immersion fictionnelle se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative » (Schaeffer, 1999, p. 182). Cela signifie que le monde qui nous entoure importe moins que le monde que nous lisons. Nous pouvons trouver un bon exemple de cela dans le onzième chapitre de *La multitud errante*. En effet, toujours dans sa quête pour trouver Matilde Lina, Siete por Tres arrive à la ville de Tora. Il se rend dans les hauteurs de celle-ci, là où se trouve le refuge où travaille la narratrice et les quartiers des personnes qui ont dû fuir la violence. Sa montée est un épisode très sensoriel :

En cambio, iba cobrando fuerza en sus oídos el ruido de **un martilleo constante, incansable, prolongado como una obsesión**. Lo producían las familias de advenedizos que por cada rancho que ya existía iban levantando otros dos: **aquí clavaban tablas y pegaban ladrillos, allá ajustaban latas, más arriba se las arreglaban con palos y cartones**. A medida que Siete por Tres ascendía encontraba ranchos más endeblés, más inmateriales, hasta que **los últimos le parecieron contruidos en el aire, de sólo anhelo, de puro martillar**. (Restrepo, 2020, p. 70).

Dans cet extrait, la sollicitation d'un sens imaginaire de l'ouïe place plus haut le seuil d'alerte qui nous fait prendre en compte des stimuli provenant de la réalité. En effet, l'autrice

adopte un style d'ordre spatial qui ancre de manière précise les bruits des marteaux. L'illusion sonore se joue dans la dimension physique de ces bruits : les ondes de son jaillissent et se répandent dans un espace déterminé, comme le montre les adverbess de lieu « aquí », « allá » et l'adverbe « arriba ». Le fait que nous trouvions les différents bruits dans une même phrase contribue à créer un effet d'unisson dont la profondeur imaginaire immerge le lecteur dans l'espace textuel. Mais les trois adverbess que nous venons de citer se trouvent couplés avec des termes qui perdent graduellement de la consistance : nous passons, effectivement du « ladrillo », à des « latas » puis nous terminons avec des « palos y cartones ». Cela fait écho à l'interprétation que nous supposons être celle de *Siete por Tres* transmise via une focalisation interne de la narratrice : « iba cobrando en sus oídos el ruido de un martilleo constante, incansable, como una obsesión ». Les deux adjectifs « constante » et « incansable », ainsi que le substantif « obsesión » forment un zeugme sémantique. L'association d'un terme concret et deux abstraits, afin de caractériser le « martilleo », joue avec le double sens de ce mot : il désigne, d'une part, le bruit physique des marteaux et le martèlement mental de quelque chose qui persiste en nous, qui nous obsède ou nous obstine. Ce zeugme sémantique est rendu complet avec la fin de l'extrait où le concret disparaît totalement. Si nous arrivons à identifier visuellement l'origine d'un bruit, celui-ci se transforme en son, autrement dit, en quelque chose d'intelligible. L'extrait nous présente le cas contraire : l'origine du bruit est l'« anhelo » des familles qui cherchent par tous les moyens à s'installer quelque part pour terminer leur errance. L'origine est donc invisible, abstrait. L'imagination finit par l'emporter.

Toutefois, Jean-Marie Schaeffer précise que « l'attention intramondaine » n'est jamais tout à fait abolie. L'immersion aboutit, en fait, à « la coexistence de deux mondes, celui de l'environnement réel et celui de l'univers imaginé » (Schaeffer, 1999, p. 182). Cette coexistence n'est possible que si l'auteur et le lecteur partagent des mêmes représentations du réel :

Des mimèmes donnés ne sont partageables par immersion que dans la mesure où les individus qui y ont accès vivent dans des « réalités » (c'est-à-dire dans des représentations du réel) partagées. Ce partage n'est sans doute jamais complet, parce que les « mondes » de deux individus quelconques ne coïncident jamais totalement (pour qu'il en fût ainsi, les deux individus devraient être non seulement génétiquement identiques, mais encore avoir eu exactement les mêmes expériences). D'un autre côté, l'absence de tout partage est sans doute tout aussi rare, car les espacements de qualités coïncident assez d'un être humain à l'autre pour que, par exemple au niveau des mimèmes visuels, il y ait toujours une possibilité de partage. (Schaeffer, 1999, p. 184).

Pour illustrer ce deuxième point nous pouvons encore nous référer à l'exemple précédent. Dans des entretiens divers, lorsqu'elle est interrogée à propos de *La multitud errante*, Laura Restrepo parle souvent de ses enquêtes journalistiques menées à Barrancabermeja, une

ville pétrolière située au nord-est du pays. Dans l'un de ces entretiens, elle parle de cette ascension de Siete por Tres dans ces quartiers précaires et montre à quel point le monde de l'exil interne lui est familier :

Además, otra cosa que quise reflejar en *La multitud errante* es que en situaciones tan precarias como la que se vive acá, donde la muerte está siempre tan cercana porque hay una guerra que lo impone, y donde todo está siempre al borde de no existir, entonces la vida cobra una dimensión importante. Todo se carga de una vitalidad, y siempre he querido tratar de reflejar eso, aunque al mismo tiempo hay una dosis de inmaterialidad muy grande, pues esto que está aquí, lo que tocas ahora, lo que te rodea, tú sabes, y todo el mundo sabe, que puede no existir. En *La multitud errante* yo quise mostrarlo con la figura de los martillos que se describe en los barrios de los desplazados, donde se dice los primeros son de un material, los otros son de lata, luego ya son de madera, luego de cartón, y en los últimos no queda sino el martilleo. Era eso lo que yo quería mostrar, esa especie de escalera que te va llevando cada vez más lejos de lo material, hasta que llegas a eso que es intangible, y yo siento que la mayoría de los colombianos vive allí, vive en esas franjas, donde lo más real no es lo material, sino lo otro. [...] **Y el detalle de los martillos fue real, porque me levantaba yo por la mañana y como a las cuatro de la mañana empezaba a despertarte el ruido de los martillos, y salía uno y no los veía, porque lo que construían era tan poquito, pero estaba ese ruido de martillos, como de gente tratando de construir la realidad, eso me llamaba mucho la atención**⁴⁴.

Il est évident que l'état d'immersion fictionnelle s'atteindra plus aisément chez des lecteurs qui connaîtraient de près ou de loin la situation des victimes de l'exil interne. Ce qui n'est pas le cas pour des lecteurs totalement étrangers par rapport à l'évolution du phénomène à travers l'histoire violente du pays. Cet écart constitue un des noyaux du récit bref de Jaime Alejandro Rodríguez dont le titre est « Separado de mi razón de ser » En effet, dans ce texte nous nous confrontons à une sorte de dialogue double entre deux instances narratives : un dialogue externe qui équivaut à leur discussion, et un infra-dialogue où l'analepse biographique d'un des narrateurs et les réflexions de l'autre sur l'identité du premier dont le visage lui semble familier. La rencontre des deux a lieu à la sortie d'un théâtre où se tenait une conférence universitaire au sujet de l'exil interne dans le pays. Cette toile de fond sert de miroir aux deux dialogues puisque le premier à prendre la parole est un jeune dont la condition précaire s'explique par le fait qu'après l'assassinat de tous les hommes de sa famille (« Usted sabe: matan a los hombres y dejan a la familia huérfana. » Rodríguez dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 49) , il ne parvient pas à garder son travail à Pereira et n'a pas d'autre choix que de partir à Bogotá, condamné à vivre une vie de mendiant. Il aborde le deuxième narrateur qui semble être

⁴⁴ Daniela Melis, « Una entrevista con Laura Restrepo. » [en ligne], *Chasqui*, vol. 34, n°1, 2005, p. 126, DOI : <https://doi.org/10.2307/29741924>. Consulté le 31/05/2023.

un chercheur universitaire et qui se trouve accompagné d'autres collègues. Avec cette rencontre, le lecteur est témoin du choc entre deux points de vue d'une même situation et pourtant diamétralement opposés. Le jeune est, effectivement, aliéné par son traumatisme :

Los mataron a todos. Yo trabajaba en Pereira, en un frigorífico, cuando me avisaron que los habían matado, y me fui ese mismo día para la casa, y los vi. Todavía estaban en el piso, cada uno con varios tiros en el cuerpo, la sangre ya seca y el aire envenenado. [...] Después de lo que vi, ya no pude dormir bien y llegaba al trabajo verraco con todo el mundo, con unas ganas de desquitarme con el que me ponían al frente. [...] No había día en que no me metiera en problemas, **como si tuviera el diablo por dentro. Y luego esas ganas de llorar...** (Rodríguez dans *Lugares ajenos*, 2001, pp. 48-49).

Tandis que le point de vue du chercheur universitaire est un mélange de méfiance, de compassion et de honte. Il reproduit fidèlement les visions hégémoniques que la société des centres urbains porte sur les individus dont les conditions précaires sont très souvent déterminées par leur fuite hors des lieux anéantis par les conflits armés. Cette vision relègue ces individus dans une périphérie physique (citons, par exemple, les « barrios de invasión ») et psychologique (l'exclusion est un résultat des sentiments de peur et d'indifférence envers l'autre) qui renforce le sentiment de solitude et d'abandon :

Es increíble: acabamos todos de salir de un acto académico en el que se ha mencionado la situación del país y se ha hablado de los desplazados de nuestra guerra, y esta gente, mis compañeros, los que se denominan a sí mismos humanistas, salen corriendo apenas entran en contacto con esa realidad a la que analizan y describen y juzgan, pero a la que le temen y de la que se esconden, a la que desplazan. **Yo desplazo, tú desplazas, él desplaza, nosotros desplazamos, ellos desplazan. Conjugamos a la perfección este verbo terrible, no tanto con nuestras palabras o con nuestros actos directos, sino con nuestras actitudes cotidianas, con nuestra indiferencia o con nuestra prepotencia.** Yo mismo he sentido ansia por huir y no los culpo. [...] Apenas me den cambio, le traigo unas monedas. [...]. Siento vergüenza de mí mismo, pero también cierto orgullo, cierto sentimiento de labor cumplida. (Rodríguez dans *Lugares ajenos*, 2001, pp. 50 et 53).

Ce double dialogue reflète pertinemment le dédoublement des mondes dont parle Jean-Marie Schaeffer. Les narrateurs placent le lecteur à égale distance des mondes imaginaire et réel car les mimèmes de chacune des expériences sont susceptibles de l'interpeller par rapport à ce que lui-même aurait vécu. Cela nous permet d'aborder le troisième point qui structure l'« immersion fictionnelle » : l'investissement affectif du lecteur à propos, par exemple, de ce qui arrive aux personnages. Jean-Marie Schaeffer le définit ainsi :

Les représentations vécues en état d'immersion fictionnelle sont en général saturées du point de vue affectif. [...] Ce niveau d'investissement affectif n'est pas spécifique des situations d'immersion fictionnelle : il est un simple effet de leur fonction esthétique et se retrouve aussi dans les arts non mimétiques. Il faut donc le distinguer de la participation affective induite par les mimèmes fictionnels en tant que mimèmes, c'est-à-dire en tant qu'ils simulent des constellations réelles. [...] Dans les récits de

LITTÉRAIRES DES TÉMOIGNAGES DE L'EXIL INTERNE (COLOMBIE, FIN DU XX^E SIÈCLE ET
DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE).

fiction, le théâtre et le cinéma, l'importance de cette dynamique d'empathie affective avec les personnages n'est pas due au hasard : **pour que le processus d'immersion puisse fonctionner, il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire ils doivent entrer en résonance avec nos investissements affectifs réels. [...] Il convient cependant de distinguer cette empathie avec les personnages de la question générale de l'investissement affectif des représentations mimétiques, dont elle ne constitue qu'une forme spécifique.** (Schaeffer, 1999, pp. 185-187).

Dans cet extrait, l'auteur nous propose deux distinctions pour éclairer la portée de l'investissement affectif du lecteur en état d'immersion fictionnelle. Les deux s'établissent sur la base d'un cas général duquel un cas particulier est issu. La première distinction établit la participation affective du spectateur comme un élément commun à tout art parce que leur réalisation s'effectue dans un plan émotionnel. Le cas particulier de l'« immersion fictionnelle » inscrit cet investissement affectif dans le modèle mimétique : la simulation émotionnelle induite par les mimèmes provoquent en nous une réaction du même ordre. Ce cas présente, à son tour, différentes formes de s'exprimer. La plus commune semble être l'empathie avec les personnages. En état d'immersion fictionnelle lors d'une lecture, ces êtres de papiers deviennent nos semblables : cet emprunt à la réalité affective de l'être humain ne se trouve légitimé que dans la mesure où le lecteur répond par sa participation dans le même plan. Cependant, l'empathie pour les personnages n'est pas la seule manière de faire appel à notre investissement affectif. Cela s'explique par le fait que notre rapport au monde est fortement structuré par nos affects. Ainsi, dans les poèmes de Nataly Domicó, par exemple, la représentation de la Nature suit le *topos* du *locus amoenus* et provoque, en conséquence, une réponse affective de la part du lecteur. Par sa dimension sacrée, la Nature apparaît sous une forme anthropomorphe bienveillante qui la fait dépasser le statut de simple paysage. Pour ceux qui la vénèrent, elle les observe, elle les sauvegarde, elle les répare. Pour tous, elle est une mère :

La selva nunca apagó sus colores,
en silencio observó las injusticias que vivimos
como pueblos,
ella resguardó nuestra esperanza,
ella supo del retoño,
de los hijos por nacer,
de las sonrisas que volverían a despertarse,
de los caminos que faltaban por recorrer.
Ella avivó el verde de las plantas,
que nos curaron del miedo y el dolor. (Domicó, 2021, pp. 42-43).

L'anthropomorphisme à l'œuvre dans l'extrait associe la Nature à une figure maternelle. À ceux qui se reconnaissent comme ses fils, elle leur tient une promesse de vie. Bien qu'elle

semble absente des moments cruciaux : « en silencio observó las injusticias que vivimos ». En réalité, elle les enveloppe parce qu'elle se trouvait déjà présente avant ces injustices puisque l'adverbe de temps « nunca » employé avec un verbe conjugué au passé simple font de l'action exprimé par celui-ci un processus ininterrompu. Le premier vers établit, alors, une sorte de temporalité de l'espoir, des choses que l'on perd de vue mais qui ne cessent point d'exister : « La selva nunca apagó sus colores ». Et les peuples retrouvent leur Nature-mère une fois la mal enduré : « Ella avivó el verde de las plantas / que nos curaron del miedo y del dolor. » Cette idée se retrouve dans l'agencement même des vers : le contre-rejet externe du début de l'extrait qui isole le vers « como pueblos », illustre cette apparente absence de la « selva ». Cependant, le poème se démultiplie progressivement, notamment avec la préposition « de » répétée quatre fois. Les propositions s'emboîtent comment des branches naissant d'un tronc. Il est question de circularité dans cette promesse de vie : le vers que nous venons de citer s'inscrit dans la tradition poétique médiévale de la reverdie avec le verbe « avivar ». Il s'agit ici de vivre. Nous ne pourrions pas le traduire en français par « ressusciter » car cela supposerait une mort précédente. Or ce n'est pas le cas dans le texte. La Nature insuffle de la vie à la couleur verte de ses plantes. Nous pouvons aussi penser en termes visuels : la Nature éveille cette couleur verte. Ainsi, la Nature avait seulement été figée par l'hiver des conflits armés, et elle se trouvait véritablement en attente. Face à ce retour au cycle normal de la vie, le lecteur ne peut que sentir une sorte de jubilation qui l'emporte jusqu'à la fin du texte. L'idée de circularité est, d'ailleurs, le dernier point qui structure l'état d' « immersion fictionnelle ». Jean-Marie Schaeffer écrit, effectivement, que :

L'immersion fictionnelle est une activité homéostatique, c'est-à-dire qu'elle se régule elle-même à l'aide de boucles rétroactives : [...] en situation de réception elle est relancée par la tension qui existe entre le caractère toujours incomplet de la réactivation imaginative et la complétude (supposée) de l'univers fictionnel proposé. (Schaeffer, 1999, p. 184).

Cette homéostasie fait de l' « immersion fictionnelle » un état dynamique. Certes le lecteur accepte de se laisser prendre par l'histoire, mais il part aussi à sa recherche. Elle peut se montrer, effectivement, comme l'échantillon d'un monde dont la taille supposée est infiniment plus vaste. Du côté du lecteur, la fin de l'histoire n'est réellement que la possibilité d'un recommencement. Du côté de l'auteur, elle représente la tentation de relancer la dynamique de la fiction, de continuer l'histoire. *La multitud errante*, par exemple, ne s'achève pas réellement puisque Siete por Tres ne retrouve pas Matilde Lina et l'intrigue amoureuse entre la narratrice et lui-même prend fin lorsqu'elle est sur le point de se résoudre. Nous supposons que cela sert

la thématique principale du livre, qui est de représenter l'errance de l'exil interne : à défaut de trouver une fin satisfaisante, le lecteur est amené à s'intéresser davantage aux parcours des personnages. Toutefois, le lecteur ne connaîtra pas le destin du refuge dont l'existence semblait être en danger (seizième chapitre), ni celui d'autres personnages comme Perpetua ou encore Matilde Lina. D'autre part, le caractère mythique que l'auteur elle-même attribuait à son roman lors de son entretien avec Daniela Melis (Melis, 2005, p. 125), porte en son sein cette tentation de relancer la dynamique de la fiction. Le mythe est effectivement une histoire qui, en l'absence d'une version originale clairement établie, s'alimente de variations infinies. Dans les textes de notre corpus, l'esprit de relance présent dans l'état d'« immersion fictionnelle », semble se ressentir plus fortement parce que la frontière entre fiction et réalité est assez poreuse : une fois que le lecteur atteint la fin de l'histoire, s'il apprend que les événements racontés et que les personnages possèdent tous une existence dans le monde réel, alors, partir à la découverte de l'étendue des mondes qu'ils nous ont présentés le pousse plus loin dans l'univers du contexte. Cela était notamment le cas de *Desterrados* et de *Lugares ajenos* dont certains récits partagent le trait de la fin ouverte. Nous en avons déjà cité quelques-unes de l'ouvrage d'Alfredo Molano pour dire que l'absence de conclusion était une manière d'illustrer l'extirpation physique et psychologique des personnages. Dans le cas de *Lugares ajenos*, nous pouvons citer la fin de « Con sabor a fierro » :

De a pocos el cielo fue yéndose de lo lechoso de la luna a lo rojizo del sol, y los hombres recogían sus cosas, *ensilencio*, y se iban. Una larga hilera desordenada. Parecían, en la penumbra, una sucesión de estacones que caminaran hacia la pequeñez. Decrecían, graduales. Pulgarcitos se los tragaba el monte. De pronto no hubo ninguno. (Velásquez dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 82).

Dans l'ordre chronologique de l'histoire, cette fin succède au viol de Cecilia, mais nous ne saurons pas ce qu'elle et ses enfants deviendront. Ce départ nous montre les agresseurs comme les véritables protagonistes de l'histoire et leur disparition coïncide avec celle de Cecilia, anéantie par l'envergure de son traumatisme. Toutefois, cette disparition abrupte lance le lecteur dans une quête pour retrouver ce qui a donné naissance à un tel récit. Ainsi, la collaboration entre l'écrivain et le lecteur, mise en place par l'« immersion fictionnelle », compte comme un des éléments qui compose cette matrice à la fois imaginaire et réelle où les textes à contenu testimonial prennent forme pour se donner au monde. Cela s'observe, non seulement, dans le domaine de la reconnaissance avec le partage des représentations du réel,

mais encore, dans le domaine de l'intégration avec la compréhension et la conséquente appropriation de ce qui nous est raconté.

**

Le cadre littéraire qui conjugue le temps narratif et la fiction est, pour nous, ce qui permet à une matière testimoniale de se transformer dans le but d'être transmise. Cette transformation passe d'abord par la ré-figuration d'un témoignage à travers un temps humain. En effet, parce que notre existence nécessite de s'inscrire dans le temps, un texte narratif qui en crée un spécifique à lui le rend habitable et compréhensible pour tous. La transformation s'effectue ensuite lorsqu'une histoire personnelle devient quelque chose d'unique, ce qui signifie, d'une part, qu'elle ne pourrait être racontée autrement et aspire, alors, au rang de vérité, d'autre part, elle devient un point de convergence où se réunissent une multiplicité d'histoires similaires et sert, par conséquent, de pilier à une mémoire collective. Ce chemin vers l'unicité est tracé par la fiction, capable de rendre audible et mémorable quelque chose qui ne semblait appartenir qu'à un individu. Pour Laura Restrepo, la fiction permet de communiquer un monde fidèle au vécu de cet individu qu'on ne connaît pas, mais dont il est possible de le déduire :

Y para poder llegar a él surge también esta necesidad de sumergirse también en esos niveles de secreto. Muchas veces la ficción resulta más coherente, porque muchas veces tú sabes cosas, deduces cosas, digamos, completas un rompecabezas, lo vas armando con las piezas que te da la realidad pero hay otras que no tienes, no tienes el dato exacto, nadie te lo dijo, no tienes la entrevista. Y sin embargo, parecería evidente que son las que te permiten una visión más global. De allí viene la ficción, que hace lícito que tú complementes de manera ficticia un cuadro que tú sientes real, o que apunta a esas realidades un poco más profundas. (Melis, 2005, pp. 117-118).

Si nous avons choisi ces deux cadres, c'est parce que nous pensons qu'ils reflètent correctement en littérature la matrice sociale où se forme toute mémoire. De ce fait, face à une expérience traumatique la mémoire ne survit pas lorsque, par crainte d'oublier, nous la tenons le plus près possible du passé, enfermée dans les souvenirs douloureux. De la même manière le témoignage court le risque de disparaître s'il ne se formule jamais pour être dit à quelqu'un et que l'on garde l'histoire pour soi. Ils ont une exigence vitale de cohésion et demandent d'être traversés par un fil conducteur explicatif qui donne du sens, non seulement du point de vue interne à l'histoire (dans ses événements), mais encore du point de vue externe où l'expérience traumatique s'éclaire lorsqu'elle trouve son reflet parmi d'autres. Mémoire et témoignage s'amplifient et demeurent quand tous ceux qui les ont possédés disparaissent ; car cette cohésion lutte contre

la désagrégation de l'oubli total, et même si la personne d'aujourd'hui disparaît définitivement, sa mémoire et son témoignage continuent à être disponible pour les rappels de demain.

Chapitre 2 — Deuxième cadre littéraire de l'écriture testimoniale : l'illusion écrite de la voix humaine

*On cherche à inventer une forme qui fasse passer, en même temps
que l'émission du récit, son écoute.*

Philippe Lejeune, *Je est un autre.*

L'autobiographie, de la littérature aux médias, 1980.

L'univers oral est fondamental pour les textes présents dans notre corpus, parce que le témoignage fait entendre et demande à être écouté. Mais, également, parce que l'idéal de transparence de la trace écrite d'une parole prononcée ou pensée régit l'exercice de transcription de ce même témoignage. Le traitement littéraire de ce dernier est, d'ailleurs, animé par cet idéal et, de manière plus précise, par la croyance que les propriétés esthétiques de la littérature peuvent restituer l'aspect vivant d'une bouche qui parle à travers la pratique de l'écriture. Ce qui semble contradictoire, d'autant plus que le texte sert de *médium* à une communication non-immédiate comme c'est le cas d'un échange épistolaire ou à travers une messagerie électronique ou instantanée. En effet, au sein de ces derniers, la communication entre les interlocuteurs est absolument silencieuse, elle ne nécessite pas leur présence physique ni même que ceux-ci partagent un espace et un temps. Cette mobilité spatio-temporelle équivaut à un déplacement de l'acte communicatif. Nous pouvons illustrer cela par un autre exemple : le livre. Si nous l'envisageons comme un message qu'un auteur adresse à un lecteur, sa production et sa consommation ne coïncident pas. D'une part, lors de la consommation, la présence physique de l'auteur est effacée, il ne reste de lui que sa signature voire sa calligraphie s'il s'agit d'un manuscrit. D'autre part, lorsque l'auteur produit son texte, son interlocuteur est purement virtuel, une sorte de figure abstraite et anonyme de celui qui le lira. Le déplacement de l'acte de communication est la cause de son silence et presque d'une absence de vie : le message peut être consommé même après la mort de celui qui l'a produit et de manière répétée. Seuls, nous pouvons écrire ce que nous souhaitons dire, ce que nous sommes en train de penser à l'instant ou bien ce que nous avons dit à un moment précis. Toutefois, notre voix n'émettra aucun son. À l'inverse, faire entendre ce qui est écrit par une lecture à voix haute ne correspond pas à une restitution parfaite, telle que le créateur de l'énoncé l'avait imaginée au départ, et dépend des

propriétés vocaliques de chacun. Quelle peut donc être la part d'oralité que nous pouvons attribuer aux textes de nos corpus ? Peut-on les considérer comme des reflets exacts ou comme des sortes d'échos qui dévitalisent inévitablement ce que les auteurs ont pu entendre auprès des individus qu'ils ont rencontrés et suivis pendant leurs enquêtes ?

Pour essayer de préciser plus finement nos interrogations, il est important de s'arrêter brièvement sur le concept d'*oralité*. Pour cela nous nous appuyerons sur un court essai écrit par Paul Zumthor et dont le titre est *Oralité*. Dans la notice « Document : *Oralité* – un inédit de Paul Zumthor » publié dans la revue *Intermédialités* en 2008, Philippe Despoix retrace l'histoire de ce texte particulier :

[L'essai] constitue l'original français de l'entrée « Mündlichkeit/Oralität » commandé à Paul Zumthor par les éditeurs allemands du dictionnaire historique des *Ästhetische Grundbegriffe* (Concepts esthétiques fondamentaux) et publiée dans son quatrième volume en 2002. Une première version de l'article avait été remise par Zumthor à la direction éditoriale du dictionnaire en novembre 1989 ; celle-ci fut retravaillée [...] puis retournée aux éditeurs courant 1994, l'année précédant sa mort. La version révisée de la traduction en allemand n'a plus pu être relue par l'auteur, et sa publication dans cette langue fut posthume. [...] Il s'agit là, sans aucun doute, d'un des derniers grands textes théoriques de Zumthor, dont la maturité fut marquée par un intérêt renouvelé pour la performance et ses différentes modalités, ainsi que pour les formes de représentation de l'espace et de la mémoire⁴⁵.

L'essai de Paul Zumthor est publié dans le même numéro que la notice de Philippe Despoix qui le précède. Pour aborder l'*oralité*, l'auteur va la caractériser à l'aide de deux autres concepts : la *voix* ou *vocalité* et la *performance*. En effet, il explique que les thèses qui apparaissent dans les années 1960, soutenues par Marshall McLuhan et ses disciples comme Walter J. Ong, questionnent essentiellement la dissociation de l'*oralité* et de l'écriture. Envisagés comme deux pôles opposés, l'histoire de leur coexistence et des tensions qu'elle engendre à travers l'espace, le temps et les sociétés, mérite aussi d'être étudiée. Paul Zumthor cite ainsi le début de l'essai *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, de Walter J. Ong :

Human society first formed itself with the aid of oral speech, becoming literate very late in its history, and at first only in certain groups... **Diachronic study of orality and literacy and the various stages in the evolution from one to the other sets up a frame of reference in which it is possible to understand better not only pristine oral culture and subsequent writing culture, but also the print culture that brings**

⁴⁵ Philippe Despoix, « Document : Oralité – un inédit de Paul Zumthor » [en ligne], *Intermédialités / Intermédiality*, n° 12, automne 2008, p. 164 (pp. 164-167). DOI : <https://doi.org/10.7202/039238ar>. Consulté le 06/05/2023.

writing to a new peak and the electronic culture which builds on both writing and print⁴⁶.

Dans les années 1980, le facteur des « qualités et [des] valeurs (physiques, psychiques et symboliques » (Zumthor, 2008, p. 171) de la *voix* humaine, gagne une importance qu'il n'avait pas dans les thèses de Marshall McLuhan. En effet, la voix est étudiée sous ses significations ontologiques. Celles-ci s'inscrivent à la fois dans une dimension sociale et individuelle. Nous nous affirmons par la *voix*, autrement dit, nous tenons un discours sur nous-mêmes : pour une société cela équivaut à sa perpétuation culturelle, la *voix* s'attache très étroitement à la tradition. Pour un individu, la maîtrise parfaite de différents organes dans le but de produire un discours qui fasse entendre ses expériences et ses émotions, rend la *voix* porteuse de l'être même :

[La voix] est souffle ; elle émane du corps et, symboliquement, elle le fait être. C'est pourquoi bien des mythes antiques et des religions modernes figurent la création du monde comme l'effet d'une parole ou d'un souffle. [...] En cela, la voix déborde la parole. La plupart du temps, la voix sert à transmettre linguistiquement un message. Mais sa fonction ne se limite pas à cet office. **Le langage transite par la voix et, ce faisant, se colore des valeurs proprement vocales. Dans et par la voix, le langage (quel que soit le message qu'il transmet) se charge d'une sorte de souvenir des origines de l'être, d'une intensité vitale émanant de ce qu'il y a en nous d'antérieur au langage articulé.** Les émotions les plus intenses suscitent chez l'homme le son de la voix, indépendamment de tout langage : cri de bonheur, cri de guerre, effroi devant la mort subite, cris des enfants dans leurs jeux, comme autant d'échos du cri natal⁴⁷.

Pour illustrer rapidement cela, nous pouvons déjà nous référer aux poèmes de Nataly Domicó et notamment « Canto a la raíz ». Le titre nous place dans un univers musical et donne la possibilité d'une mise en musique du texte. Au vers : « Canto, canto, canto nuestro origen » (Domicó, 2021, p. 44), rien n'empêche le lecteur d'imaginer un interprète s'adonner à des vocalises où la voyelle « a » serait modulée de trois manières différentes, dans une sorte de crescendo qui signifierait l'affirmation progressive des origines Emberá de la poète à travers un chant aux dimensions ancestrales. L'idée que la *voix* est synonyme de pouvoir se rapproche de celle qui l'associe à quelque chose de magique dans la mesure où elle posséderait des répercussions dans le monde physique. Walter J. Ong l'explique de façon très claire dans son chapitre « Some psychodynamics of orality ». Il suppose que toute communauté appartenant à

⁴⁶ Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen, 1982, p. 3. Cité dans : Paul Zumthor, « Oralité [en ligne], *Intermédialités / Intermediality*, n°12, automne 2008, pp. 169-202. URI : <https://id.erudit.org/iderudit/039239ar>. Consulté le 06/05/2023.

⁴⁷ Paul Zumthor, « Oralité » [en ligne], *Intermédialités / Intermediality*, n°12, automne 2008, p. 172 (pp. 169-202). URI : <https://id.erudit.org/iderudit/039239ar>. Consulté le 06/05/2023.

une culture primaire orale (« primary oral culture »), autrement dit, une culture où l'écrit est absolument absent, accorde un certain pouvoir aux mots. Cela viendrait du fait que ceux-ci nécessitent d'être parlés aussi bien qu'entendus. Les mots sortent de la bouche à travers un processus dynamique où l'organisme entre en action. Ce qui amène presque à les considérer comme des événements. Une telle conclusion s'explique aussi par la nature unique du son :

Sound exists only when it is going out of existence. It is not simply perishable but essentially evanescent, and it is sensed as evanescent. When I pronounce the word "permanence", by the time I get to the "-pence", the "perma-" is gone, and has to be gone. There is no way to stop sound and have sound. I can stop a moving picture camera and hold one frame fixed on the screen. If I stop the movement of sound, I have nothing – only silence, no sound at all⁴⁸.

Parce que le son est essentiellement évanescent, nous comprenons qu'il est proche sinon identique à quelque chose de vivant. Il traverse le temps et l'espace comme nous et lorsqu'il s'éteint dans le silence, il disparaît définitivement. Nous pouvons produire un son similaire, mais jamais identique. Transposé dans le domaine qui nous intéresse, cela rend le témoignage de l'exil interne encore plus important, car il communique, effectivement, un déplacement de la vie qui mérite d'être préservé dans la mesure où il serait impossible de le retrouver puisqu'il peut se perdre et périr. Pour Walter J. Ong, cette conscience du son est difficile à envisager pour des communautés appartenant à des cultures typographiques, parce qu'elles imaginent les choses du monde avec leurs mots. L'auteur donne l'exemple des noms propres et des noms communs, qui servent d'étiquettes :

Deeply typographic people forget to think of words as primarily oral, as events, and hence as necessarily powered: for them, words tend rather to be assimilated to things, "out there" on a flat surface. Such "things" are not readily associated with magic, for they are not actions, but are in a radical sense dead, though subject to dynamic resurrection [...]. Oral peoples commonly think of names (one kind of words) as conveying power over things. [...] Oral folk have no sense of a name as a tag, for they have no idea of a name as something that can be seen. Written or printed representations of words can be labels; real spoken words cannot be. (Ong, 2005, pp. 32-33).

Envisager le langage sous une perspective orale accorde à la voix une propriété créatrice. Dans et par la *voix*, un locuteur est à l'origine d'une « œuvre » qui s'inscrit dans ce que Paul Zumthor appelle la « poésie orale ». En effet, il existe des cas qui transmettent :

⁴⁸ Walter J. Ong, *Orality and literacy: The Technologizing of the Word*, Londres, Taylor and Francis Group, 2005, pp. 31-32.

en même temps qu'une expérience, un type particulier de connaissance qui, pour l'auditeur, est re-connaissance, inscription du message dans un modèle familier [...] : édifice de croyances, d'idées, d'habitudes mentales intériorisées constituant comme la mythologie du groupe. (Zumthor, 2008, pp. 169-170)

Ces cas ne sont pas la communication de simples expériences ordinaires. Ils rejoignent la signification sociale de la voix que nous évoquons plus haut comme étant porteuse de tradition. Il s'agit, effectivement, de paroles dont le but est de tisser et de renforcer les liens collectifs d'un groupe donné en faisant appel à la dimension esthétique du langage. Elles peuvent faire l'objet de rituels qui rythment la vie de ce groupe. Elles tirent leur force rhétorique de l'émotion produite par le recours au témoignage, les figures de style et les jeux sonores. La raison pour laquelle Paul Zumthor utilise le terme « poésie » pour désigner ces paroles est conceptuelle : il consacre une partie entière à la critique et au refus du concept de « littérature orale ». En effet, de nature contradictoire, son usage relevait d'une connotation ethnologique qui favorisait l'écriture par-dessus tout. En son absence, la voix humaine n'était pas pensée comme étant capable de produire quelque chose de raffiné (Zumthor, 2008, pp. 176-182). Ainsi, Paul Zumthor comprend le terme « poésie » comme : « tout art du langage, dans sa généralité anthropologique et, à ce titre, indépendant des modalités historiques ; « littérature » désigne simplement l'une de ces modalités » (Zumthor, 2008, p. 181). Par conséquent, la « poésie orale » est un art qui se fonde sur les valeurs spécifiques de la voix humaine. Elles s'expriment pleinement lors de la *performance* qui s'accomplit par le concours du temps et de l'espace où viendront s'inscrire la présence des participants dans un unique acte de communication :

On peut parler de poésie orale lorsque transmission et réception s'opèrent par la voix et l'ouïe, et donc coïncident en une seule et même action. Cette action est la *performance* [...]. **L'existence d'une performance est le seul élément définitoire de l'oralité ; même si la production et la conservation de l'œuvre requièrent l'usage de l'écriture, le fait de la performance suffit à en faire pleinement une œuvre orale.** Dans certains cas, la première réception a lieu en performance alors que les suivantes, ou un certain nombre d'entre elles, passent par l'écriture-lecture [...]. La performance met en œuvre, en leur attribuant importance égale, le texte, ses « acteurs », des moyens ; et elle se situe parmi des circonstances qui, elles aussi, deviennent par-là signifiantes. Les « acteurs » sont le diseur ou chanteur, et son public ; les moyens, la voix, le geste ou, aujourd'hui, le *medium*. L'idée de circonstances, en revanche, ne peut être trop simplifiée car, à la limite, elle embrasse tout le contexte événementiel et culturel ; il est néanmoins possible de le ramener aux catégories de temps et de lieu. (Zumthor, 2008, pp. 182-183).

Les caractères d'immédiateté et de présence physique qui surgissent de la *voix* et de la *performance* rendent l'*oralité* inatteignable pour nos œuvres. Elles ne peuvent être considérées comme des œuvres pleinement orales, puisqu'elles ne comptent que d'un texte et n'incluent aucunement l'élément de la *performance*. Là où nous pouvons dire que temps, espace, et

présence physique des interlocuteurs coïncident est lors de l'enregistrement du témoignage. Pour Alfredo Molano, l'écoute est ce qu'il y a de plus vital dans sa démarche de travail, si bien qu'il considère les témoignages qu'il recueille comme des dons.

(22:55) A.M. [...] yo no solamente le pido a la gente que me dé, sino que yo también le doy a la gente. Es decir, en ciertos momentos o en ciertas referencias que hacen, que me permiten a mí contar cosas más, yo también les doy ¿cierto? Eso crea un intercambio más fraterno y, por lo tanto, un interés mutuo en lo que estamos hablando [...].

(23 :27) A. M. [...] yo no llevo a robarles, a sonsacarles el testimonio, sino que hay una compensación. También tiene un fundamento ético. (Osorio Mejía, 2014, pp. 461-462).

L'écoute implique une situation de dialogue : la communication est un partage entre deux vies qui, pour se répondre, décident de se raconter elles-mêmes. Toutefois, l'importance de l'écoute s'explique aussi par la fascination qu'Alfredo Molano avait pour les histoires orales des personnes qui travaillaient dans l'exploitation agricole de sa famille. C'est d'ailleurs une force motrice pour ses enquêtes sociologiques :

(50:30) A.M. [...] Yo nací en una hacienda. Naturalmente, no había televisión. A las cinco de la tarde, uno se ponía a oír a los muchachos de la hacienda, los peones, sus cuentos. Para mí eso era la televisión; **el encanto de la narración oral, de la gente.** Los chistes, confidencias, chismes. Todo eso salía ahí. [...] Esos relatos, er auna fascinación pa'mí oírlos [...].

(54:50) A.M. [...] Yo volví a encontrar ese tono del relato después, cuando comencé a hacer la tesis en los Llanos para la *École pratique*. **Ese tono de relatos de los colonos fue fascinante.** (Osorio Mejía, 2014, p. 467).

Cependant, comme nous le rappelle l'auteur lui-même au début de sa chronique dans *Desterrados*, le livre naît à partir d'enregistrements audio et vidéo. L'acte de communication subit un déplacement qui l'empêche d'exister pleinement : l'auteur et son livre deviennent les véhicules d'un message que le lecteur ne peut écouter sur le vif. Nous le voyons aussi avec *Los espíritus no mueren* puisqu'il est possible de retrouver, sous la forme d'un podcast, la lecture à voix haute des poèmes faite par Nataly Domicó⁴⁹. La *voix* est peut-être présente, la *performance*, en revanche, est absente. Le fait que le podcast soit produit par le mêmes éditeurs du livre en format PDF, pousse à croire que, pour ces poèmes, il est moins question de déclamation à des fins artistiques que de diffusion massive selon les principes du libre-accès.

⁴⁹ Nataly Domicó, « Los espíritus no mueren (y cuatro poemas más) », [en ligne,] IDARTES, Comisión de la Verdad, 10 décembre 2021, 10 min et 08 sec. Disponible sur : spoti.fi/3rWMWQM.

Pour Paul Zumthor, ce déplacement de l'acte de communication est une caractéristique de l'époque contemporaine. Il nous parle ainsi d'« oralité médiatisée » où l'échange entre interlocuteurs prolonge son existence, en théorie, de manière indéfinie, grâce à un *medium* ou plusieurs *media* :

Les *media* agissent sur la double dimension spatiale et temporelle de la voix. Par-là, ils atténuent (sans l'éliminer tout à fait, mais en la rejetant dans l'imaginaire) la présence physique conjointe du locuteur et de l'auditeur. Ils permettent une manipulation du temps, semblable à celle que permet le livre : le disque, la cassette, peuvent répéter indéfiniment et identiquement le message ; la seule limitation dans le temps est l'usure du matériel. D'où une possibilité (en principe illimitée elle aussi) de déplacement spatial. Les conditions naturelles de l'exercice vocal sont ainsi bouleversées. Mais la situation de communication n'est que partiellement modifiée. À ces voix médiatisées, on ne peut répondre, c'est-à-dire que le facteur de communication interpersonnelle s'est affaibli, ou même disparu. Pourtant, si la réitérabilité du message entraîne une certaine dépersonnalisation, en même temps elle accentue le caractère naturellement communautaire de la poésie orale : l'oralité médiatisée est devenue l'un des éléments de la culture de masse. (Zumthor, 2008, p. 174)-

Une « oralité médiatisée » devient une oralité sans *performance* si, lors de son accomplissement, elle ne respecte pas les contraintes que cette dernière impose. Les formes textuelles qui proviendraient de cette « oralité médiatisée » perdent la possibilité d'aspirer au statut de pleinement orales. Paul Zumthor lui-même conclut son essai sur cette idée :

Le texte est l'une des composantes de l'œuvre ; l'œuvre n'existe pas sans le texte ; mais elle n'existerait pas non plus sans ses autres composantes. D'où la difficulté que l'on éprouve à saisir ce qu'ont de spécifique les formes textuelles orales : isolées du reste de la performance, elles perdent leur identité. (Zumthor, 2008, p. 196).

Cependant, il est indéniable que pour des textes à caractère testimonial, la *voix* possède une importance capitale. Il nous faut donc préciser ce que nous voulons analyser dans ce chapitre afin de ne pas induire le lecteur en erreur : il n'est pas question de considérer les textes du corpus comme totalement oraux, parce que leur art réside moins dans ce qui s'entend réellement que dans ce qu'on nous donne l'impression d'entendre textuellement. Ainsi, ce que nous appelons « oral » ne s'agit, en fait, que d'une dimension qui emprunte quelques éléments (notamment en ce qui concerne la *voix*) à l'*oralité*. Autrement dit, ce que nous voulons observer c'est comment les textes créent l'illusion d'une *oralité* partielle, car nous pensons que c'est là que se trouve l'identité de chacun d'eux. Celle-ci est scandée par deux concepts qui nous aideront à analyser le corpus : il s'agit du *dialogisme* et de l'*oralité*.

2.1. La dimension chorale de l'écriture testimoniale

En plus de ce que nous avons pu dire dans le chapitre précédent, il existe un autre point qui a permis de placer les textes choisis sur un seul et même segment : il s'agit de leur écriture. La plupart naît de l'échange conversationnel. Autrement dit, de ce que les auteurs et les individus interrogés ont pu se dire. Chaque écriture procède de sorte à transposer cette dimension dialogale dans le texte. Mais alors, comment l'instaurer au sein d'une narration qui se veut, à première vue, exclusive ? Pour réussir, les auteurs doivent faire preuve d'une bonne capacité de médiation : de manière analogue à une situation de concert, il se tient devant un chœur qu'il conduit vers l'harmonie, une caractéristique dont l'absence résulterait dans l'incompréhension du message de la part des auditeurs. La difficulté est ici d'ordre articulatoire parce que tous les membres qui participent à ce concert textuel possèdent une voix dont la particularité peut être source de dissonance. Or la caractéristique de l'harmonie suppose un équilibre où toutes ces voix parviennent à se faire entendre sans que l'une devienne un obstacle pour les autres. Il existe de multiples solutions à cette difficulté : un projet littéraire comme *Lugares ajenos* est encadré par un esprit de collectivité qui accorde une cohérence à des textes très différents dans leur style et dans leur contenu. Le prologue met en évidence cet esprit par son titre, et son texte, en fait le noyau de la genèse du livre. Juan Diego Vélez écrit, effectivement, dans « Heterotopías » :

Con el propósito de recoger el momento que vive Colombia, en lo que algunos han denominado el “recrudescimiento de la violencia”, se convocó a un grupo de escritores para que, retomando la idea que a principios del siglo XX dio a luz el texto *El Recluta*, dejara **un registro literario del fenómeno conocido, hoy por hoy, como “el desplazamiento”**⁵⁰. **Los relatos presentados, cada uno a su manera, dan cuenta del propósito de la convocatoria.** (Vélez dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 7).

Le titre du prologue rappelle la conférence prononcée le 14 mars 1967 par Michel Foucault au Cercle d'études architecturales à Paris. En effet, lors de son discours il théorise le concept d'« hétérotopie » :

Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais

⁵⁰ « Des-plazado : Sin-plaza, entendida ésta como “plaza pública”, lugar propicio para el ejercicio de la ciudadanía. » (La note est de Juan Diego Vélez, elle se trouve à la même page que sa référence dans le corps principal du texte).

de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. **Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés**, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables⁵¹.

Si nous nous appuyons sur nos analyses développées précédemment, nous pouvons considérer la fiction comme un plan où peuvent se générer des « hétérotopies ». Les manières selon lesquelles elle opère dans la réalité, autrement dit, nos vies, nous permettent de les déformer à volonté pour les explorer et les questionner. Si des espaces, des événements et des individus bien réels peuvent figurer dans les mondes autonomes inaugurés par la fiction, leur existence sera soumise à leurs différents objectifs et règles, les soumettant au régime de l'interprétation, à des quêtes d'ordre herméneutique. Nous observons cela avec *Lugares ajenos* qui, à défaut de trouver une solution à l'exil interne, cherche à lui donner un sens d'où puisse jaillir une mémoire collective et une reconnaissance dans la sphère publique. Ce sens est porté par l'acte énonciatif qui affirme l'expérience de ce mal. Placée sous le régime de l'hétérotopie dans chaque monde créé par les écrivains convoqués, l'énonciation trouve un lieu d'où elle peut émerger. Cela est d'une importance capitale parce que Juan Diego Vélez insiste avec sa note que l'exil interne n'est pas seulement une expérience à plusieurs voix, mais que son expression est exclue de la sphère publique. Pour parler haut et fort de cette expérience comme ensemble, il est nécessaire d'avoir différentes voix qui nous le témoignent et différents lieux d'où il leur est possible de parler. Ainsi, comme nous l'avons vu avec les récits brefs de « Separado de mi razón de ser » et « Con sabor a fierro », nous avons la confrontation d'une vision hégémonique de la victime de l'exil interne et des focalisations internes qui révèlent l'intimité de l'expérience de cette dernière.

2.1.1. Le *dialogisme testimonial*

Il existe différents chemins vers l'harmonie : le procédé d'*imputation* en est un autre exemple. En effet, dans l'entretien qu'Alfredo Molano accorde à Jesús David Osorio Mejía, l'écrivain considérerait qu'un témoignage, parce qu'il serait plus complet lorsqu'il aborde les événements ou plus clair dans sa narration, pouvait servir de récit-base que d'autres témoins

⁵¹ Michel Foucault, « Des espaces autres » [en ligne], *Empan*, vol. 54, n°2, 2004. DOI : 10.3917/empan.054.0012. Consulté le 06/05/2023.

pourraient venir alimenter avec leur voix. L'écrivain l'utiliserait alors comme partition d'orchestre pour conduire l'ensemble du chœur et faire en sorte que dans une unique mélodie, nous puissions entendre toutes les voix individuelles. Dans cette partie nous voulons explorer un chemin construit avec des confrontations entre les discours et qui repose sur la pensée dialogique. Au centre de celle-ci se trouve, évidemment, le concept de *dialogisme*. Associé au nom de Mikhaïl Bakhtine, des chercheurs comme Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota, qui publiaient en 2011 un travail dont le titre était *Bakhtine démasqué : Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*⁵², préfèrent attribuer la paternité du concept à un groupe dénommé le « Cercle de Bakhtine » pour reconnaître les apports théoriques des auteurs Pavel Medvedev et Valentin Volochinov, amis de l'auteur russe. Le *dialogisme* présente aussi des difficultés au niveau sémantique. En effet, dans un court article écrit par Jacques Bres et dont le titre est « Dialogisme, éléments pour l'analyse », l'auteur affirme qu'il n'existe pas de définition « explicite, prête à l'emploi » du concept. Par conséquent, il en propose une :

Le dialogisme est un *principe* qui gouverne toute pratique sémiotique humaine. Au niveau langagier, ce principe consiste en *l'orientation* de tout discours – orientation constitutive et au principe de sa production comme de son interprétation – vers d'autres discours, et se réalise sous forme de *dialogue* interne avec ceux-ci. Qu'entend-on par dialogue interne ? À la différence du *dialogue externe* dans lequel alternent les tours de paroles de différents locuteurs, le *dialogue interne* fait entendre, à l'intérieur d'une unité discursive produite par un seul et même locuteur, plusieurs voix [...]. Le dialogue externe concerne la dimension *dialogale* ; le dialogue interne, leur dimension *dialogique*⁵³.

Pour le formuler autrement, une situation dialogique n'est constituée que d'une seule unité énonciative où interagissent, à travers un dialogue interne, différentes voix dont les discours ou énoncés se répondent. Cela se doit au fait que la pensée du « Cercle de Bakhtine » appréhende l'être humain comme un sujet pluriel, interrelationnel. Il se définit relativement aux liens qu'il tisse avec autrui ; parce que ce dernier s'adresse à nous, parce que nous sommes toujours en train de parler à quelqu'un, même à soi, notre existence est fondamentalement dialogique. Cette manière d'appréhender l'être humain fait de l'acte communicatif son noyau. Dans *L'esthétique de la création verbale*, Mikhaïl Bakhtine écrit que c'est une erreur de

⁵² Jean-Paul Bronckart, Cristian Bota, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2011.

⁵³ Jacques Bres, « Dialogisme, éléments pour l'analyse » [en ligne], *Recherches en didactique des langues et des cultures*, vol. 14, n°2, 2017, mis en ligne le 15 juin 2017, DOI : 10.4000/rdlc.1842. Consulté le 07/05/2023. L'auteur souligne.

considérer l'échange discursif comme une opposition entre l'activité du locuteur qui produit l'énoncé et la passivité de l'allocutaire qui l'écoute et le comprend. Si l'être humain ne s'affirme comme sujet que lorsqu'il entre en relation avec quelqu'un, alors, cette passivité de l'allocutaire cache en réalité une activité, celle fondée sur la réponse d'un autre locuteur, un *interlocuteur*. Tous les deux prennent part dans un échange que Mikhail Bakhtine qualifierait de vivant. Nous pouvons lire, effectivement, dans la traduction espagnole proposée par Tatiana Bubnova de l'essai de l'auteur russe, la chose suivante :

El oyente, al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso; simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta: está o no está de acuerdo con el discurso (total o parcialmente), lo completa, lo aplica, se prepara para una acción, etc.; y **la postura de respuesta del oyente está en formación a lo largo de todo proceso el proceso de audición y comprensión desde el principio**, a veces, a partir de las primeras palabras del hablante. **Toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta (a pesar de que el grado de participación puede ser muy variado); toda comprensión está preñada de respuesta y de una manera u otra la genera: el oyente se convierte en hablante.** Una comprensión pasiva del discurso percibido es tan sólo una respuesta, y se actualiza en la consiguiente respuesta inmediata en voz alta; la comprensión activa del oyente puede traducirse en una acción inmediata (en el caso de una orden, podría tratarse del cumplimiento), puede asimismo quedar por un tiempo como una comprensión silenciosa (algunos de los géneros discursivos están orientados precisamente hacia este tipo de comprensión, por ejemplo los géneros líricos), pero ésta, por decirlo así, es una comprensión de respuesta de acción retardada: **tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente**⁵⁴.

Ce qu'écrit Mikhail Bakhtine peut se trouver illustré de différentes manières dans les textes de notre corpus. *Desterrados* naît à partir de l'activité de l'écoute. Alfredo Molano l'envisage comme une situation d'échange où deux interlocuteurs se donnent l'un à l'autre à travers l'histoire de leur vie. Si nous relisons un passage cité plus haut (à la p. 80), nous constatons que la liaison intime que ces interlocuteurs construisent ensemble forme la base d'un témoignage riche et réussi. Ceci est confirmé par ce que disait l'auteur colombien lors de son séminaire à l'Université de l'Externado en 1992 à propos de ses enquêtes menées dans la région de El Pato :

El resultado fue un material sumamente vivo, furriamente rico, que en parte está coloreado y lo repito, está coloreado y determinado por la relación que había establecido con la gente. **Creo que ése es el punto de partida, insisto, de las historias de vida, la relación que uno establece con el entrevistado. Ahí hay algo emocional, hay algo amoroso, si ustedes quieren, que permite comprender mucho más allá de las palabras que lo que la gente quiere decir.** (Molano, 1998).

⁵⁴ Mikhail Bakhtine, *Estética de la creación verbal*. Traduit du russe par Tatiana Bubnova. Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1999 [première édition : 1982], p. 257.

Cette omniprésence de la réponse, des mots d'autrui dans le discours propre, prend la forme du système don/contre-don dans le *dialogisme* testimonial. Celui-ci possède une grande diversité dans les manières selon lesquelles il s'exprime dans notre corpus. Une de celles-ci que nous pouvons analyser brièvement est l'esprit collaboratif des écrivains. En effet, une écriture qui prendrait les allures d'un concert et qui se réglerait sur le principe dialogique est caractérisée par l'intertextualité. Nous pouvons constater, de manière générale, qu'il existe une interpénétration de la conscience de l'auteur et du lecteur. Le second introduit dans la réception de l'œuvre littéraire des questionnements qui ne pouvaient être imaginés par le premier. Son travail est alors enrichi à travers le regard et l'interprétation de l'autre. Inversement, le premier permet au second d'entrer en contact avec des consciences autres qui lui permettent d'explorer les profondeurs complexes de l'existence humaine et de son histoire. L'œuvre littéraire peut aussi donner naissance à une interpénétration des consciences de plusieurs auteurs. Ainsi, un dialogue silencieux entre différents textes s'établit. Nous pouvons parler, donc, d'intertextualité. Un exemple qui illustre cela se trouve dans le paratexte du roman *La multitud errante*, notamment dans une note introductive laissée par Laura Restrepo à un groupe précis de lecteurs :

Como creo que la escritura es un oficio en buena medida colectivo y que cada voz individual debe buscar su entronque generacional, he querido que este libro sea un puente entre los míos y los de Alfredo Molano, también él colombiano, cincuentón, testigo de las mismas guerras y cronista de similares bregas. Con su autorización, he entreverado en mi texto una docena de líneas que son de su autoría y que sus lectores sabrán reconocer. (Restrepo, 2020, p. 11).

Ces lignes suffisent à l'autrice pour lancer une sorte de défi aux lecteurs : qui saura trouver ce pont entre les travaux de Laura Restrepo et Alfredo Molano ? À cette question s'ajoute une autre : il ne nous est pas dit si Alfredo Molano prend part à l'écriture du roman en rédigeant un court passage à la demande de Laura Restrepo, ou bien si c'est l'autrice qui fait le choix de citer un des travaux du sociologue colombien. Malheureusement, dans les recherches que nous avons effectuées, il n'a pas été trouvé d'élément de réponse pour aucune des deux questions. Par conséquent, nous avancerons simplement des hypothèses. Nous pouvons commencer par commenter le nombre de lignes dont la paternité est attribuée à Alfredo Molano. Sa petitesse justifie davantage un emprunt de Laura Restrepo qu'une écriture collaborative entre les deux auteurs. Cependant, le texte n'affiche nulle part une bibliographie à laquelle le lecteur pourrait se référer. L'emprunt n'étant pas explicite, Laura Restrepo a dû l'incorporer

complètement à la narration, ou bien le modifier de telle sorte qu'il ne s'agissait plus d'une citation textuelle. Or, cela ne le rend pas entièrement invisible. En effet, nous écoutons, par moments, des voix qui viennent interrompre le flux narratif. Ces voix sont absolument anonymes : le roman ne les identifie pas comme des personnages. Nous pensons que ce sont ces voix qui permettent à l'auteur d'insérer à l'histoire une sorte d'altérité dont la confrontation permettra la consolidation du texte narratif comme un tout. Au début du troisième chapitre, le récit de la fuite des habitants de Santamaría Bailarina s'alimente de rumeurs qui invoquent la violence politique des milieux du XX^{ème} siècle comme une menace qui se referme sur le village. Parce qu'elles viennent d'ailleurs et parce qu'elles sont prononcées par autrui, les rumeurs sont teintées d'une sorte de fatalité qui les apparente à des mauvais présages. Toutefois, la particularité de ces rumeurs se trouve dans leur énonciation : elles sont issues de discours rapportés directs :

Pero la violencia, librada a su antojo, en vez de pasar arreciaba y las noticias que llegaban de abajo eran soplos de desaliento.

— Los conservadores pintaron de azul todas las puertas del pueblo; pintaron de azul todas las puertas del pueblo; pintaron de azul hasta las vacas y los burros, y dicen que al que se atreva a andar de colorado le van a tajar la garganta.

— Se prendió el candelero desde El Totumo hasta Río Cascabel.

— Dicen los azules que sólo para cuando hayan derramado toda la sangre liberal. Dicen que así piensan ganar las elecciones próximas.

Viendo el caso irremediable, los rojos de Santamaría le dijeron adiós a su tierra, mirándola de lejos por última vez. (Restrepo, 2020, pp. 28-29).

La manière dont les rumeurs interviennent dans la narration leur accorde une certaine vie qui rappelle les témoignages que nous pouvons trouver dans les travaux d'Alfredo Molano. Nous ne pouvons pas établir de comparaison avec *Desterrados* car les chroniques testimoniales abordent surtout les périodes qui suivent « La Violencia » et qui correspondent aux conflits entre guérillas et groupes paramilitaires. Publié en 1985, *Los años del tropel. Relatos de la violencia* est, néanmoins, un livre qu'il nous est possible de considérer comme la source de l'emprunt de Laura Restrepo. En effet, il rassemble des témoignages de personnes qui ont été directement impliqués dans le cours de la violence politique dans les années cinquante au nord du département de Valle del Cauca et entre les années trente et cinquante au nord du département de Boyacá. Il est intéressant de citer le prologue parce qu'il sert de base méthodologique à la médiation entre l'auteur, les individus qu'il enquête et les lecteurs. L'écoute est, effectivement, ce qui permet à l'auteur d'établir un texte où, sans jamais s'adresser

la parole directement, différents individus et leurs discours semblent se répondre du fait qu'ils abordent une même situation (dans ce cas, le meurtre du membre du parti libéral, Jorge Eliécer Gaitán, le 9 avril 1948):

En el campo de la teoría tratábamos de no convertir la Violencia en abstracción. La abstracción es, por definición, una negación de la realidad inmediata y no una generalización de ella; no es una acumulación de información sino una “disección” para aprehender su nexo interno. [...] Ahora bien, el análisis concreto, como retorno a la realidad vista y comprendida a la luz de la teoría, apropiándose de ella de la única manera que lo puede hacer el pensamiento, supone no sólo el conocimiento de las leyes que rigen estas determinaciones sino su despliegue en la concreción. El verdadero perfil de la realidad aparece a este nivel: la verdad es concreta. **De allí la urgencia de encontrar a los protagonistas y de escucharlos pacientemente, siguiendo sus códigos antes que jalonándoles sus trochas. Las entrevistas terminaron siendo esbozos autobiográficos que no parecía lícito descomponer, so pena de volverlos incomprensibles** (Molano, 1985, pp. 29-30).

Alfredo Molano rassemble les voix de personnes qui représentent différents partis politiques et différentes manières de penser les conflits dont ils ont été les témoins. Ana Julia est l'une de ces personnes et elle occupe le centre du livre. Sympathisante du parti Libéral, elle évoque comment le cours de la violence politique définit, non seulement, celui de sa vie, mais encore celui de son mari Evelio ou ses voisins. Pour une question de convictions politiques les personnes devaient parcourir le pays comme mesure préventive ou réactive aux persécutions du camp rival. Très souvent, elles prenaient fin lors de meurtres ou de massacres d'une violence inouïe, mais amplement commentée. Les rumeurs que nous lisons dans *La multitud errante* prennent racine dans ces scènes qu'Ana Julia décrit comme incroyables : « Es que las cosas que sucedían no tienen nombre. [...] Son cosas que uno no puede creer, sólo el que las vio sabe que son verdad. » (Molano, 1985, p. 131). Nous effectuons ce rapprochement car nous pensons que c'est là que se trouve le pont entre les travaux d'Alfredo Molano et de Laura Restrepo. Les rumeurs qui viennent interrompre le flux narratif du roman invitent le lecteur à se placer dans une posture d'écoute où son attention se trouve captée par la familiarité avec ce genre d'énoncés. Tout comme l'écrit Laura Restrepo elle-même dans sa note introductive, il semble aux lecteurs de l'œuvre d'Alfredo Molano avoir déjà entendu ces rumeurs ailleurs. Nous allons citer à ce titre un passage d'« Ana Julia » qui nous paraît proche aux énoncés du troisième chapitre du roman de Laura Restrepo :

Comenzaron la godificación⁵⁵ de la cordillera en Riofrío, Fenicia, Versalles, Salónica, El Dovio. Echando gente a dos manos y siempre lo mismo: primero la protesta; si no daba resultado, el boleteo, y si esto tampoco era atendido, mataban a la gentecita. Así fueron desocupando, desocupando toda la región. Desde Restrepo hasta la Unión y Toro. Por eso nos salimos nosotros. (Molano, 1985, p. 142).

Les ressemblances des deux extraits concernent principalement la perception de la menace conservatrice. Elle est présentée comme quelque chose d'incalculable et son avancée s'apparente à celle d'une sorte de peste : chez Laura Restrepo, l'omniprésence de la peinture bleue imite le développement d'un mal par contamination. Chez Alfredo Molano cela est représenté par le néologisme « godificación » dont le suffixe exprime l'action ou l'effet produit par le mot de base, ainsi que par l'acharnement de la traque politique. La menace conservatrice ne présente aucune dimension individuelle. Elle est perçue comme une vague imparable et qui dépasse l'action de n'importe quel homme. Paradoxalement, son acharnement individualise de manière extrême ces cibles, de sorte qu'elle les pousse dans l'exclusion la plus radicale. En effet, son existence ne semble être motivée que par la destruction du parti Libéral. Finalement, les énoncés mettent en évidence le déplacement de la menace par les différents noms de lieu qui ponctuent sa conquête des territoires. Mais aussi parce que son déplacement force les personnages principaux de chaque histoire à fuir, provoquant par là-même la naissance de ces histoires mêmes. Ainsi, si ces histoires naissent de la migration réciproque de la violence et de ses victimes, les histoires survivent par leur déplacement de bouche à oreille : racontées, transcrites puis lues.

Nous allons analyser plus longuement trois autres façons dont le *dialogisme* testimonial s'exprime dans le corpus. Celles-ci portent sur les liens que les textes tissent entre le témoin qui a la parole, l'auteur qui paramètre l'expression de celui-ci dans le but d'obtenir une harmonie vocale, et le lecteur qui est interlocuteur. Pour les comprendre il faut revenir aux énoncés vivants dont parlait Mikhaïl Bakhtine dans son *Esthétique de la création verbale*. En effet, l'existence de ces énoncés est une condition de possibilité du *dialogisme* parce que la vie qui les caractérise est contenue dans la réponse latente qu'ils représentent. Tout énoncé est toujours déjà une réplique et se prête, par conséquent, au dialogue. Voilà pourquoi Jacques Bres peut définir le *dialogisme* comme : « l'orientation de tout discours [...] vers d'autres discours, et se réalise sous forme de *dialogue* interne avec ceux-ci. » (Bres, 2017). Il ajoute que cette orientation s'exprime de trois manières différentes :

⁵⁵ *Godó* était un autre nom donné à celui qui appartenait au parti Conservateur.

LITTERAIRES DES TEMOIGNAGES DE L'EXIL INTERNE (COLOMBIE, FIN DU XX^E SIECLE ET
DEBUT DU XXI^E SIECLE).

Vers des discours réalisés antérieurement par des tiers, le plus souvent sur le même objet,

Vers le tour de parole antérieur de l'allocutaire dans les genres dialogaux et, tant dans le dialogal que dans le monologal, vers la réponse de l'allocutaire qu'il sollicite et sur laquelle il anticipe,

Vers lui-même, le locuteur étant son premier allocutaire. (Bres, 2017).

Ces trois formes d'interactions reçoivent respectivement les noms de : dialogisme « interdiscursif », « interlocutif » et « intralocutif ». Jacques Bres ajoute à ces formes des niveaux : « macrotextuel » (dialogue des textes entre eux), « mésotextuel (dialogue des énoncés entre eux) et « micro-textuel » (dialogues des lexiques entre eux). Et il précise que l'orientation d'un discours vers d'autres discours peut être marquée : « – outre par les marqueurs graphiques des guillemets et des italiques qui modalisent comme autre tel ou tel segment – par un marqueur grammatical qui signale l'hétérogénéité énonciative », (Bres, 2017), ou non marquée : « l'interaction avec un discours autre est le plus souvent implicite » (Bres, 2017).

Comme nous allons le voir dans les textes de notre corpus, ces interactions font partie de l'exercice du témoignage. De ce fait elles sont fondamentales pour sa réussite, puisqu'elles se manifestent sous formes d'échos qui inscrivent le discours individuel du témoin dans une dimension de partage et de transmission. Ces interactions sont responsables de maintenir une situation de dialogue activée presque constamment. Elles orientent les discours les uns vers les autres créant à chaque fois un point de relance de ce dialogue. Cela se conjugue bien avec la diversité de témoignages émis par des individus de provenance et au passé différents : ils se trouvent effectivement reliés par la continuité d'un même exercice de témoignage qui en fait des points de relance. Ce paramètre est ce qui permet l'existence de livres comme *Desterrados* et *Lugares ajenos* : une même situation problématique, l'exil interne dans notre cas, est portée par un exercice de témoignage que plusieurs individus viennent effectuer. Cette mise en commun permet de préserver leurs expériences douloureuses qui, lorsqu'elles sont soumises au régime de la publication littéraire, se donnent à voir dans leur particularité à un public de lecteurs d'où elles peuvent obtenir une certaine reconnaissance. Et, comme nous avons pu le lire dans un passage cité à la p. 53 de notre travail, lorsque les propres individus qui avaient effectué cet exercice de témoignage lisent son résultat, ils se placent face à un reflet d'eux-mêmes dont la reconnaissance ou le rejet conduit à la prise de conscience de la possibilité d'un partage de souvenirs, d'une mémoire collective. Ainsi, les textes narratifs se présentent comme

des dispositifs dialogiques dont la pratique presque continuelle d'un seul exercice de témoignage, qui leur sert de pilier, leur permet d'accéder à cet équilibre entre la particularité de la voix et le général de la mélodie. Maintenant, il s'agit de voir comment cela se met effectivement en place dans notre corpus.

Le *dialogisme interdiscursif* est le premier type d'interaction que retient Jacques Bres. Dans notre exemple, il s'inscrit dans le niveau macro-textuel et son hétérogénéité est marquée. En effet, nous pouvons le voir à l'œuvre dans l'écriture du premier récit bref de *Lugares ajenos* : « El metro más limpio y ordenado del mundo ». Il s'avère être très pratique dans la construction des personnages de l'intrigue parce qu'il les inscrit dans un plan régi par l'altérité. Pour être plus précis, il faut écrire auparavant que cela vaut pour tout type de *dialogisme* et pour tout texte qui l'emploie pour s'écrire. En effet, dans un plan régi par l'altérité, plus le personnage se trouve confronté aux autres, plus il gagne en consistance. Ces confrontations peuvent être paramétrées par les trois types de *dialogisme* qui s'emploient souvent en même temps : le personnage se trouvera confronté aux discours du monde qui l'entoure dans un *dialogisme interdiscursif*, aux autres personnages qu'il croise dans son existence de papier dans un *dialogisme interlocutif*, à lui-même dans un *dialogisme intralocutif*. Le texte d'Andrés Burgos nous présente un personnage en situation de jugement d'ordre socio-économique, pleinement dans la confrontation avec le monde. Celui-ci travaille comme une sorte de gardien de la bonne prestance à l'entrée d'une bouche de métro dans la ville de Medellín. Il est chargé d'observer et de sélectionner qui est suffisamment présentable pour pouvoir prendre le métro. Il refuse l'entrée à celui qu'il considère ne pas remplir les conditions esthétiques exigées. Le personnage explique que cela s'inscrit dans une politique d'amélioration du service de transport en commun :

El proceso de selección a la entrada fue iniciativa de la doctora Hall. Ella se inventó lo del metro más limpio y ordenado del mundo. Nos dijo que la limpieza no consistía sólo en mantener un sitio libre de basura y mugre. **La limpieza era la atmósfera. Para que el lugar fuera agradable, debería frecuentarlo gente agradable.** Ciertas personas, por más que se esforzaran, nunca entenderían las nociones de orden y limpieza. Nos repetía todos los días que el metro no podía parecerse a la calle. No importaba que se vendieran menos tiquetes, la publicidad y el turismo compensarían con creces. (Burgos dans *Lugares ajenos*, 2001, pp. 15-16).

Ce processus de sélection entraîne, effectivement, l'opposition entre les espaces du métro et de la rue. Comme le montre le titre du récit bref, repris dans la citation ci-dessus, le premier tient de l'utopie puisque sa fonction est d'abriter un idéal d'ordre et de propreté qui relève du non-localisable. Nous observons cela dans les propos de la « doctora Hall », rapportés

par le gardien. La perfection recherchée ne se voit pas attribuer une place précise dans l'espace du métro. Elle naît de l'environnement qui remplit cet espace et des personnes qui le fréquentent : « La limpieza era la atmósfera. Para que el fuera agradable, debería frecuentarlo gente agradable ». La localisation n'est possible que dans la rue, mais elle s'effectue par l'intermédiaire de l'exclusion que demande l'espace clos du métro. La rue n'est pas seulement le lieu public par excellence, elle est effectivement l'espace du profane, car ce qui se trouve en face définit son existence, c'est-à-dire ses limites. Le rejet du processus de sélection renforce cette idée puisque l'indentification de ce qui est indésirable équivaut à sa relégation dans la rue : il en est attaché spatialement et ne peut plus la quitter. Cette dynamique sous-tend la relation qu'entretiennent les deux personnages principaux de l'histoire : le gardien et Toño. Pour analyser cette relation le lecteur a seulement accès à la focalisation interne du narrateur. Mais elle est fondamentale dans la mise en place du dispositif dialogique au sein du texte. En effet, elle nous donne accès à la vie intérieure du gardien, aux rapports qu'il entretient avec les deux mondes qui l'entourent puisque sa situation le place à la frontière entre le métro et la rue. La focalisation interne nous le montre face à une altérité qui ne fait pas l'objet d'un rejet mais d'une réponse : Andrés Burgos l'utilise pour construire un personnage complexe, crédible. Le gardien lui-même nous le confirme au début du récit bref : « En el fondo pienso que [Toño] me recordaba a mí mismo cuando llegué a Medellín. Pero yo tuve más suerte. » (Burgos dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 13). L'évocation de la mémoire et de la pensée propres justifient la présence de cette focalisation interne. La phrase introduite par la conjonction adversative « pero » fait l'objet d'un retour à la ligne et constitue à elle seule un paragraphe. Ces aspects graphiques peuvent s'interpréter comme une volonté de l'auteur de créer une sorte de parenthèse mentale qui donne lieu à un jugement comparatif entre les deux personnages qui prouve que le gardien construit son propre discours au regard de Toño. Toutefois, si nous le considérons comme exemple du *dialogisme interdiscursif*, c'est en raison du langage qu'il emploie. Celui-ci reflète effectivement le caractère limitrophe de son existence :

Las tres palabras necesarias para hacer el negocio delataron su acento. La *ese* moría ahogada en la trastienda de su garganta. Después de tantos años, mi *ese* fluye tan brillante como la de la gente de acá. Sin embargo, digo que soy de allá. O era de allá. No sé a dónde se ha ido mi forma de hablar. (Burgos dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 13).

Dans ce passage, le verbe « delatar » est d'une importance fondamentale. Il justifie cette fierté de l'intégration dans le milieu d'arrivée dont fait preuve le gardien. Celle-ci est perçue de

manière positive dans la conscience de ce personnage qui se considère un modèle de réussite dont la confirmation repose sur la comparaison avec Toño qui devient symbole de l'échec. La connotation péjorative de « delatar » encadre cette comparaison dans un rapport de supériorité qui place notre gardien au sommet. Une dernière chose que nous révèle ce verbe est le lieu d'énonciation qui correspond au personnage du gardien. Il parle depuis le métro : l'emploi de « delatar » s'applique dans une qualification de la manière de parler qui traduit l'exclusion de Toño. Cette vision est renforcée dans la graphie adoptée par Andrés Burgos : le signe distinctif des italiques n'est présent que pour désigner la particularité phonétique du langage de Toño (« *ese* »). Malgré les origines communes, le gardien affirme dans le passage cité avoir perdu cette particularité phonétique. Un « lissage » langagier par l'adoption d'une nouvelle norme phonétique s'est produit comme résultat de l'intégration au milieu d'arrivée (« No sé a dónde se ha ido mi forma de hablar. »). Si bien que la remarque à propos de la « *ese* » originale est l'occasion d'affirmer cette intégration par l'adoption du discours de la norme dont le personnage du gardien n'en devient que la reproduction. Andrés Burgos crée un personnage qui veut parler exactement comme le monde auquel il cherche à appartenir : de manière lisse et propre, sans la moindre imperfection. Par conséquent, le *dialogisme interdiscursif* s'opère au sein du rapport entre ce discours de la norme et le gardien qui l'adopte pour construire un modèle qui réponde à l'arrivée du personnage de Toño. Ce type d'interaction entre deux discours de dimensions générale et particulière s'observe également lorsque les personnages utilisent un langage proverbial, autrement dit lorsqu'ils réactualisent le discours d'une certaine sagesse populaire pour qualifier leurs expériences de vie. L'hétérogénéité est moins marquée. Nous pouvons citer à ce titre la chronique « Osiris » issue du livre *Desterrados* : « Uno no puede decir que de esta agua no beberá, porque más rápido se la toma. » (Molano, 2005, p. 162). Le recours au langage proverbial exprime une volonté de faire corps avec quelque chose de stable et de bien connu dans le but de contenir l'expérience traumatique des migrations forcées. Malgré les grandes difficultés, Osiris interprète les événements comme des aléas de la vie et se remet au savoir proverbial pour continuer de les affronter. Son discours ne s'érige pas comme une réponse qui rejette ce que le monde peut dire autour d'elle. Au contraire, elle s'en sert de source d'où elle peut puiser des forces. Ces exemples nous montrent des personnages qui sonnent comme des échos de certaines doxas. Mais il en existe d'autres qui s'affirment contre elles et qui répondent au monde par la critique. C'est le cas des narrateurs-personnages de deux récits brefs de *Lugares ajenos* : « ¿Y usted quién es de dónde viene qué hace aquí? » (Óscar Castro García) et « Desde la torre los veo pasar » (Rocío Vélez de Piedrahíta). Dans les

deux cas, le mot « *desplazar* » tel qu'il est défini dans le dictionnaire fait l'objet de reproches parce que ses acceptions sont jugées neutres et, par conséquent, échouent à exprimer le traumatisme que produit l'exil interne. Son emploi comme terme officiel, et notamment dans les sphères de la politique et de la presse selon les narrateurs-personnages, témoignerait d'une volonté de minimiser le vécu des individus chassés de leurs lieux de vie et l'ampleur de la crise humanitaire. Pour eux, le mot n'est qu'un euphémisme fallacieux :

[...] basta observar lo que hacen a diario con la palabreja *desplazado*, ese otro eufemismo o término neutro e inocuo, vacuidad lingüística que ha reemplazado las que nombran con más claridad lo que somos o, al menos, **lo que yo me siento: ¡desterrado, arrojado, expulsado, eliminado, excluido, expoliado!** Pero les sonó más decente *desplazado*, tal vez porque la palabra *plaza* parece más elegante y menos violenta, menos guache y, por supuesto, más indefinible en Colombia, donde significa lugar de mercado público, de compra y venta y de usura y de trueque. **En la lengua castellana, *desplazar* significa *sacarlo a uno de un lugar*, pero, y eso no lo consideran los violentólogos y los sicosociólogos y los periodistas y los locutores de radio y de televisión y los historiógrafos, también implica *ponerlo en otro*. ¿Dónde nos han puesto después de sacarnos de nuestro lugar?** (Castro García dans *Lugares ajenos*, 2001, pp. 109-110).

Desplazar es, lo dice la Real Academia, “mover o sacar a una persona o cosa del lugar en que está”, “ir de un lugar a otro”, definición neutra que no hace alusión a lo que acece en el trayecto entre el lugar inicial y aquel al cual se desplazan, ni lo que se vive una vez alcanzada esa meta. (Vélez de Piedrahíta dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 170).

Dans les deux passages les italiques et les guillemets, respectivement, sont employés de manière ironique dans le but de créer un espace d'affirmation d'une voix authentique et propre. Cette individualisation est davantage visible dans l'extrait du récit bref d'Oscar Castro García au niveau, non seulement, de l'exclamation précédée d'un pronom à la première personne du singulier, qui remplace le terme « *desplazamiento* » par une série de synonymes à dénotation plus violente : « lo que yo me siento: ¡desterrado, arrojado, expulsado, eliminado, excluido, expoliado! ». Mais encore, au niveau de la définition du terme « *desplazar* » qui est utilisé comme une sorte de cage pour montrer la cécité des groupes de professions nommées. La période est effectivement organisée en trois plans : le premier correspond à son début et équivaut à une sorte de scène offerte au regard de tous : « En la lengua castellana, *desplazar* significa *sacarlo a uno de un lugar* ». Cela est renforcé par le type déclaratif de la proposition propre à l'univers du dictionnaire qui propose des informations à tout locuteur d'une langue donnée. Le second plan serait celui où se trouve le public de la scène, ignorant de ce qui se passe derrière, dans le dernier plan, où se trouve le narrateur-personnage qui adresse à ce public ses remarques au sujet de la scène : « también implica *ponerlo en otro*. « ¿Dónde nos han puesto

después de sacarnos de nuestro lugar? ». Le *dialogisme interdiscursif* surgit du reproche à des discours que l'on peut tenir à propos de l'exil interne. Les narrateurs- personnages apparaissent comme des porte-paroles d'une réalité que les autres ignorent et qu'ils essayent de placer sous leurs yeux. Ainsi, qu'il s'agisse d'accepter ou de rejeter des doxas, le premier type de *dialogisme* crée entre les personnages et le monde un rapport discursif fait à l'image du nôtre, ce qui appelle à une reconnaissance de notre part. Ce qu'ils disent *du* et *au* monde est à prendre au sérieux car ce sont des choses que nous pourrions dire nous-mêmes.

Le *dialogisme interlocutif* se caractérise par être mésotextuel et son hétérogénéité est marquée dans les deux exemples que nous allons exploiter. Il représente un outil essentiel pour Laura Restrepo dans la construction de son roman, et plus précisément dans celle de son chapitre introductif, parce que cela lui permet de structurer le nœud amoureux qui relie la narratrice à Siete por Tres non plus à l'aide de l'histoire, mais au sein de l'énonciation, dans l'acte narratif. Laura Restrepo crée ainsi une base suffisamment solide sur laquelle pourra reposer son récit tout entier. En effet, malgré la domination d'une situation monologale, les tours de parole s'organisent selon une dynamique de la réponse où la narratrice n'est jamais seule à prendre en charge le déroulement des événements puisqu'elle semble toujours s'adresser à Siete por Tres. La fiction du journal intime se conçoit entièrement comme une réponse à ce que représente ce personnage. Ce désir d'atteindre l'autre n'est pas quelque chose d'unidirectionnel. Il implique une ouverture qui permet au personnage de Siete por Tres de trouver une sorte d'alter ego dans la narratrice. Elle fonctionne alors comme un écho qui répond à ses actes. Il représente le pôle du survivant et trouve en elle le pôle du témoin. Le *dialogisme* qu'ils partagent crée ainsi une seule parole testimoniale qui oscille entre ces deux pôles. La narratrice ne joue seule ce rôle que lorsqu'il s'agit de l'idylle amoureux. En revanche, quand il est question des errances de Siete por Tres, ce rôle dépend de la complémentarité des voix de nos deux personnages. Ce partage contribue à les rendre plus vivants et le lecteur plus impliqué dans le roman. Observons à présent comment cela se trouve exprimé dans le texte :

¿Cómo puedo yo decirle que nunca la va a encontrar, si ha gastado la vida buscándola? Me ha dicho que le duele el aire, que la sangre quema sus venas y que su cama es de alfileres, porque perdió a la mujer que ama en alguna de las vueltas del camino y no hay mapa que le diga dónde hallarla.

“Le duele el aire, la sangre quema sus venas y su cama es de alfileres”, son **las palabras que escribí al comienzo poniéndolas en su boca, y que ahora debo modificar si quiero ser honesta**. Me duele el aire. La sangre quema mis venas. ¿Y mi cama? Mi cama sin él es camisa de ortiga; nicho de alfileres. (Restrepo, 2020, pp. 13 et 20-21).

Bien qu'inscrite dans le monologue encadré par l'exercice de l'écriture entrepris par la narratrice, l'interrogation qui commence le roman est entièrement orientée vers Siete por Tres et ses paroles. Cette orientation est permise par le type même de la phrase : c'est effectivement dans l'interrogation que se ressent le plus la présence de l'autre car elle se prononce en vue d'obtenir une réponse. Si Siete por Tres est absent physiquement, la narratrice ouvre ce *dialogisme interlocutif* par une interrogation qu'elle se charge de répondre par un discours de ce personnage rapporté de manière indirecte. Il est visible grâce à la formule déclarative : « Me ha dicho que » et la succession de propositions subordonnées complétives : « Me ha dicho que le duele el aire, que la sangre quemaba sus venas y que su cama es de alfileres ». Dans le deuxième passage cité, le discours de Siete por Tres fait l'objet d'une réponse de la part de la narratrice dans laquelle elle décide de devenir la nouvelle énonciatrice de celui-ci : « las palabras que escribí al comienzo poniéndolas en su boca, y que ahora debo modificar si quiero ser honesta ». Cette précision sur l'honnêteté de la narratrice fonctionne comme un indice laissé par Laura Restrepo à propos du fonctionnement de son roman lequel est fait à l'image de celui de la relation de ses deux personnages principaux. En effet, si la narratrice nous fait cet aveu c'est avant tout car c'est un personnage qui se construit dans et par l'observation d'autrui. Sa fonction d'accueil comme responsable du refuge la rend interlocutrice générale des autres personnages du roman. Mais la remarque dévoile aussi les mécanismes de la logique amoureuse. C'est dans la complémentarité de la parole que les deux personnages se rencontrent et les déplacements de la voix de l'un trouvent leur réponse dans ceux de la voix de l'autre :

[...] me pidió que revisara nombre por nombre en los libros de registro.

– Hágalo usted mismo –le dije, **porque conozco bien esa comezón que no calma**, y lo senté frente a la lista de quienes día tras día hacen un alto en este albergue, en medio del camino de su desplazamiento.

Tal vez mi zozobra sea sólo un reflejo de la suya, y tal vez el vacío que él siembra en mí sea hijo de esa ausencia madre que él almacena por dentro. (Restrepo, 2020, pp. 14 et 20).

Nous le voyons avec les deux passages soulignés ci-dessus : le manque, qui est le moteur de cette logique amoureuse, permet au roman d'aborder la situation problématique de l'exil interne. Parce que la voix de la narratrice part à la recherche de celle de Siete por Tres, le lecteur peut écouter les échos de la réalité de ce dernier. Le lecteur y accède par la confrontation de ce

qu'il n'est pas, et c'est ce qui n'existe pas dans son monde, la fiction, l'altérité, qui peuvent lui venir en aide. De la même manière, la narratrice affirme la chose suivante :

¿Acaso no he venido a buscar todo aquello que este hombre encarna? [...] puedo incluso arriesgar una definición: **todo aquello es todo lo otro; lo distinto a mí y a mí mundo**; lo que se fortalece justo allí donde siento que lo mío es endeble; lo que se transforma en pánico y en voces de alerta allí donde lo mío se consolida en certezas; lo que envía señales de vida donde lo mío se deshace en descreimiento; lo que parece verdadero en contraposición a lo nacido o, por el contrario, lo que se vuelve fantasmagórico a punta de carecer de discurso: el envés del tapiz, donde los nudos de la realidad quedan al descubierto. (Restrepo, 2020, p. 16).

Le *dialogisme interlocutif* occupe également une place fondamentale dans le poème « Canto a la raíz » de Nataly Domicó. Il est porteur de l'originalité du texte dans la mesure où il lui permet d'être une sorte de contre-témoignage de l'exil interne. En effet, l'anéantissement de ce traumatisme n'a pas lieu dans le poème parce que Teresa Domicó le bloque avec sa voix :

Llegaron hombres con el corazón envenenado,
con armas e insultos de despojo,
miradas cegadas de ambición,
manos manchadas de sangre,
exigiendo a la abuela Teresa Domicó
que abandonara su casa, sus animales, su vida.
[...] Una melodía suave y fuerte,
dulce y amarga,
melancólica y esperanzadora fue emergiendo
de su voz,
Entonando estas palabras:
*Yo no me voy de esta tierra, yo voy a morir
aquí
aquí nací, la voz de nosotros los indígenas no se
cae,
porque vivimos y cuidamos la tierra.* (Domicó, 2021, pp. 43-44).

Nataly Domicó nous présente des agresseurs en rupture totale avec le principe d'harmonie de la vie au sein de la nature (« la jungla »), cher à la communauté Emberá Eyabida. Ce principe donne lieu aux sentiments d'appartenance et de partage qui se trouvent absolument annulés parce que les compléments des substantifs des quatre premiers vers du passage se présentent tous comme des entraves à ces derniers. Ces mots sont effectivement reliés à des parties du corps qui apparaissent comme les endroits où résident ces sentiments : le cœur est le noyau même de la vie ; les mains se chargent du travail qui assure la survie du groupe ; les yeux et la bouche permettent aux uns comme aux autres de se reconnaître et de communiquer. Or la poète décrit les agresseurs comme provenant d'un monde complètement inversé : le cœur bat la corruption de la mort (« corazón envenenado ») ; les mains et les bouches portent la dépossession de la vie et de l'estime d'autrui (« armas e insultos de despojo », « manos manchadas de sangre ») ; les yeux continuent cet accaparement au-delà de l'espace, et au sein

de la durée (« miradas cegadas de ambición »). Cependant, le *dialogisme interlocutif* déplace l'affrontement entre Teresa Domicó et ses agresseurs hors de la réalité des armes pour l'inscrire dans celle de la parole car, comme l'écrivait Walter J. Ong dans son essai, elle est empreinte de pouvoir et, par conséquent, d'autorité. Ainsi, le discours des agresseurs refuse toute opposition et s'impose comme écrasant, mais ne présente aucun caractère individuel. Rapporté de manière indirecte par la formule « exigiendo que », la seule autre trace orale qu'il présente est le substantif pluriel « insultos ». Contre ce bloc s'élève la voix unique de Teresa Domicó dont la caractérisation tient de l'oxymore : le procédé rhétorique se retrouve précisément à trois reprises et contribue à donner à cette voix toute sa dimension magique, autrement dit le pouvoir d'agir sur la réalité. En effet, au niveau des adjectifs : « suave y fuerte », « dulce y amarga », « melancólica y esperanzadora », il y a une association de deux éléments : l'un grave et l'autre léger. Cela crée une dynamique performative qui aboutit à la subversion du discours des agresseurs. La poète précise que le personnage « no entendía español ». Pourtant, quelques vers plus loin, nous l'écoutons s'exprimer dans cette même langue (les caractères italiques pouvant être attribués à une forme de citation ou de reproduction exacte des mots prononcés). C'est à l'intérieur de celle-ci qu'opèrent la magie et le *dialogisme interlocutif* du poème : l'espagnol n'est plus le moyen d'expression d'une parole agressive mais réparatrice. La poète fait naître la voix de Teresa Domicó d'un oxymore qui la métamorphose en mélodie cathartique donnant lieu à la correction de la souffrance que tant de témoignages de l'exil interne ont exprimés. Les rapports de pouvoir dans ce duel oral sont clairs : par le refus d'obéir et d'échanger davantage de paroles avec ses agresseurs, Teresa Domicó impose sa présence dans une langue qui fait autorité. Ce qui rappelle le rôle que tenait Teresa Balarín⁵⁶ Jumi au sein du peuple Emberá Eyabida. Dans la région côtière du département d'Antioquia, celui-ci est implanté dans deux *resguardos*⁵⁷ : Polines et Yaberaradó. Quatre communautés les habitent :

⁵⁶ Le substantif « abuela » ne traduit pas un lien de parenté mais une manière d'appeler les anciens de la communauté. Essayer de déterminer ce type de lien peut s'avérer difficile au sein des communautés Emberá parce que le répertoire de noms de famille est très limité. Par conséquent, leur partage ne signifie pas toujours que des individus appartiennent à la même famille. Les noms de familles les plus communs seraient : Domicó, Sinigüí, Balarín, Majoré, Cuñapa, Zaipa et Guaseruca. Voir : Sandra Turbay et José Joaquín Domicó, « Notas sobre los nombres personales Emberá », *Chungará (Arica)*, vol. 53, n°1, 2015 [en ligne]. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562021005000102>. Consulté le 31/05/2023.

⁵⁷ « Le *resguardo* est une unité administrative reconnue par la constitution colombienne de 1991. Cette reconnaissance fait suite aux mobilisations indigènes réclamant une protection contre l'expulsion de leurs

Chigorodocito, Guapá, Polines et Saundó. D'après le poème, Teresa Bailarín serait une figure importante pour la communauté de Guapá : « Gracias a ella existe la comunidad de Guapá / Alto ». Et dans un mémoire de recherche sur les chants ancestraux connus comme *truambis*, Nataly Domicó salue Teresa Bailarín comme : « una de las mayores sabedoras [...], cantadora de truambi, jaibanawera, lideresa y fundadora de la comunidad de Polines⁵⁸. » Elle était, en outre, l'épouse d'Alejandro Carupia, un important chaman de la réserve Emberá Eyabida d'Andabú (entre les départements d'Antioquia et de Chocó) décédé en 2013.

Les dynamiques accordées aux textes par le *dialogisme* contribuent à les rendre plus vivants dans la mesure où elles servent de piliers à l'illusion d'oralité. Au sein des diverses confrontations entre les personnages et le monde qui les entoure, le lecteur est porté vers la croyance de la réalité orale : ce qu'il lit fait mentalement l'objet d'une écoute. Il imagine une prononciation du texte de la part des personnages. Toutefois, cela semble être plus le cas dans le troisième et dernier type que nous analyserons dans ce travail : le *dialogisme intralocutif*. Le personnage répond ici à son propre discours, pleinement dans un dialogue interne mais toujours silencieux. Dans les cas qui nous étudierons, le *dialogisme intralocutif* sera de niveau méso-textuel et d'hétérogénéité marquée. Nous pouvons alors commencer par la chronique qu'Alfredo Molano publie dans *Desterrados* sous le titre d'« Osiris ». La narratrice nous raconte comment elle a rencontré Eladio, un jeune homme avec qui elle s'est mariée plus tard. Au début de leur relation, sa famille éprouvait un mépris total envers lui, mais Osiris se jouait de cette situation :

A mi mamá no le gustaba porque era pelado, no tanto de años sino de bolsillo. Fue por llevar la contraria que me enamoré; eso de que la prohibición es madre del gusto, resultó ser verdad. Y muy verdad. Uno no se enamora de alguien sino contra alguien. [...] Él empezó con el cuento de que no lo querían en mi casa. Yo le dije:

– **Pues así es, a usted no lo quieren, ¡y no lo quieren!** (Molano, 2005 p. 120).

territoires ancestraux sous les effets combinés du conflit armé, du narcotrafic et de l'économie extractive. Un *resguardo* désigne un territoire collectif, autonome, inaliénable, imprescriptible, et insaisissable. Afin de préserver les systèmes économiques, culturels et spirituels des groupes indigènes, il dispose de protections spécifiques contre la pénétration des projets agro-industriels et miniers. Ces protections se manifestent principalement à travers le système de consultation préalable, qui impose une concertation collective et un libre consentement des populations du *resguardo* pour entreprendre un projet d'exploitation des ressources naturelles. » Tiré de : Jean Benoît Bouron, « Réserve indigène, autochtone », glossaire de Géonconfluences, octobre 2022 [en ligne]. URL : [Réserve indigène, autochtone — Géonconfluences \(ens-lyon.fr\)](https://www.geonconfluences.org/fr/ressources/lexique/reserve-indigene-autochtone). Consulté le 31/05/2023.

⁵⁸ Nataly Domicó, « Guardianas de la sabiduría: pedagogía de los cantos ancestrales del pueblo Emberá Eyabida », mémoire de recherche sous la direction de Hilda Mar Rodríguez Gómez, Medellín, Université d'Antioquia, p. 19.

Dans l'énoncé en gras, Osiris reprend en écho son dit antérieur pour créer un effet d'exagération qui permette à son interlocuteur de comprendre qu'elle s'en distancie de manière ironique. C'est, notamment, la distance entre la modalité affirmative et exclamative de l'une et l'autre partie de l'énoncé qui le permet. L'exclamation conduit effectivement à une mise en relief dont l'intention réelle n'est pas de souligner le mépris de la famille, mais d'exclure la locutrice du message transmis (derrière la phrase : « ¡Y no lo quieren! », il faudrait lire « ¡Yo sí lo quiero! »). Le *dialogisme intralocutif* s'inscrit alors dans une dynamique séductrice où son rôle est de servir de porte d'accès à la dimension sous-entendue du discours : Osiris instaure une certaine hétérogénéité au sein de son énoncé pour parvenir à inverser ce que dit sa famille par rapport Eladio et lui avouer son amour. L'exemple suivant se trouve dans *Lugares ajenos*. « Uldarico rueda de la sierra » est un récit bref de Fernando Cruz Kronfly où nous lisons les mouvements psychiques du personnage éponyme face à la menace imminente d'un exil interne (le lecteur notera, d'ailleurs qu'il retrouve texte similaire dans « Cuatro Huecos » de Juan Manuel Silva, mais ce narrateur a déjà subi ce traumatisme). Certains se trouvent verbalisés, tandis que d'autres demeurent au stade de simple pensée. Pour identifier ce texte précisément, nous pouvons nous référer à la terminologie proposée par Dorrit Cohn dans son essai : *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Dans la première partie de ce travail, elle consacre un chapitre à une technique dont l'emploi se donne pour but le compte-rendu d'une conscience ou d'une subjectivité fictive dont la verbalisation ne se produit pas nécessairement. Elle nomme cette technique le « psycho-récit » et la caractérise à travers deux types : le « psycho-récit » *dissonant* et *consonant*.

Le premier est dominé par un narrateur bien mis en évidence et qui, tout en s'attachant scrupuleusement à la subjectivité d'un personnage déterminé, n'en reste pas moins dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements ; le second passe par l'intercession d'un narrateur qui reste effacé, et qui se laisse volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit⁵⁹.

« Uldarico rueda de la sierra » est un « psycho-récit » à la fois marqué par la *dissonance* et la *consonance* en raison de la position initiale de psychologue où se tient le narrateur qui évolue, ensuite, en une sorte de complaisance pour les pensées du personnage auxquels il laisse l'initiative. En effet, divisé en trois parties, le narrateur nous présente Uldarico dans la première

⁵⁹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du seuil, 1981 [première édition : 1978], pp. 42-43.

comme un cas digne d'analyse parce qu'il résulte intéressant de comprendre pourquoi, après avoir reçu des menaces d'expulsion dont le refus signifierait la mort, il éprouve plus de peur pour la première chose que pour la deuxième, jugée plus grave. Malgré l'attachement mental étroit que partagent les deux figures, c'est au point de vue du narrateur que l'on accorde le privilège de nous présenter le personnage et les contradictions qui caractérisent sa vie intérieure. En effet, l'exercice d'introspection est rythmé par des questions que le narrateur pose dans un but synthétique et afin de relancer le flux de pensées, de manière analogue à une session entre un psychologue et son patient :

¿A qué otra cosa tenía apego él en su actual pedazo de existencia?

¿Cuál sierra, entonces, cuál aurora y cuál neblina, cuáles sombreros y capotes de monte blancos, si tales sensiblerías no correspondían ni de lejos a las de un hombre que había quedado muy pronto tirado por ahí en la cuneta, a poco más de la mitad del recorrido de su puerca vida?

¿De qué le daba miedo, entonces, delante del dibujo de aquella tostada calavera, si había quedado solo en el mundo y no tenía a nadie más a quien empujar como a una vaca normanda, a través de los tréboles y la alfalfa? (Cruz Kronfly dans *Lugares ajenos*, 2001, pp. 25, 27 et 29).

Le hiatus le plus perceptible entre le narrateur et le personnage s'observe dans l'écart qui sépare leur façon de parler. Le premier a recours à des déclarations de l'ordre du général dans lesquelles il emploie un présent gnomique : « Quien no hace nada para merecer nada, debe entonces irse acostumbrando a todo. » (Cruz Kronfly dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 30). De la même manière, le vocabulaire qui sert à analyser la conscience d'Uldarico est parfois abstrait : « La nostalgia que él padecía desde niño era una especie de tristeza por causa de nada que se le hubiera perdido, una suerte de aflicción por la pérdida de lo que no conocía ni de lo cual pudiera tener antecedentes » (Cruz Kronfly dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 28). Alors, Le narrateur semble être le véritable sujet du texte devant lequel se trouve un objet qui le trouble et qu'il essaye d'ouvrir par des hypothèses : « Así que, cosa extraña, Uldarico empezó de pronto a presentir que algo de positivo debía tener todo aquel desarraigo » ; « ¿De qué le daba miedo, entonces, delante del dibujo de aquella tostada calavera [...] ? De su edad, tal vez, cuando mucho. » (Cruz Kronfly dans *Lugares ajenos*, 2001, pp. 30 et 31). Ces éléments du langage nous révèlent un narrateur maître du jeu, dont la sagesse semble vouloir envelopper par la raison l'existence émotionnelle du personnage, dans le but de les exposer de manière compréhensible au lecteur. Celui-ci est, d'ailleurs, inclut dans l'analyse psychologique par une conjugaison au présent de l'indicatif et à la première personne du pluriel du verbe « ver » (aux pages 30 et 32). La dimension presque clinique de son emploi apparente le texte à une sorte de cours magistral

dont le thème est la conscience d'Uldarico. Cependant, comme nous pouvons le voir dans les fins des trois questions que nous avons citées plus haut, le narrateur essaye d'adopter les images ou le vocabulaire propres à l'expérience intérieure telle que la conçoit le personnage. La *consonance* aboutit, par conséquent, à une confusion entre le narrateur et le personnage qui rend difficile l'identification de celui qui parle à certains moments dans le texte. Cela met en difficulté le *dialogisme*, car régi par la confrontation, il implique nécessairement des distinctions parmi les sujets. Cela est d'autant plus vrai qu'après le massacre des habitants du village et l'anéantissement de celui-ci par des bombardements, Uldarico, qui s'était réfugié dans le cimetière, est contraint de partir, ce qui le conduit au mutisme total. Les verbalisations de la première partie disparaissent complètement et seul le narrateur nous dévoile ce qu'il pense. Le récit de Fernando Cruz Kronfly nous aurait servi dans l'analyse du *dialogisme interlocutif*. Cependant, nous pensons qu'il peut s'avérer tout aussi intéressant de le citer comme exemple de *dialogisme intralocutif*, parce qu'il nous permet de voir comment s'affirme la voix d'un personnage en voie d'égarement et, en conséquence, de disparition. Cette voix, effectivement, ne suivra pas le déplacement d'Uldarico, ce qui provoquera une exclusion au sein de la société puisqu'il se fait connaître auprès des autres comme « el loco Ulda ». La première partie du texte nous place, donc, dans une zone limbique et où les gestes d'affirmations sont vitaux. La confusion entre le narrateur et le personnage crée souvent une situation de monologue à deux où le narrateur semble parler mais Uldarico répond avec une verbalisation qui porte à croire qu'il pensait véritablement ce que le premier disait :

La aurora con seguridad muy pronto vendría tenue a su ventana, amoratada en su comienzo y luego lila hasta quedar rosada, y si Uldarico también decidía por fin sumarse al éxodo aquella sería para él su última alborada en el encumbrado caserío de la sierra. Pero, tantas cosas habían sido para él las últimas en su destartalada vida, que ya no sentía apego por nada ni experimentaba nostalgia de mucho. **Hasta en Jamaica cada día trae su pequeña aurora, del mismo modo como en toda parte del planeta cada loco arrastra con su puñetero trapo, murmuró:** lo importante es observar el asunto sin sentir mucho, **cualquier aurora en realidad me da igual.** Había dicho Jamaica por decir al azar alguna cosa. **Hubiera podido pronunciar en su lugar algo así como Pensilvania o Angostura.** (Cruz Kronfly dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 24).

Dans ce passage Uldarico se confronte pour la première fois à l'idée de partir. C'est une chose qui, en apparence, ne lui pose aucun problème puisqu'il considère déjà son existence comme abandonnée progressivement par la vie et n'a donc rien à perdre : « tantas cosas habían sido para él las últimas en su destartalada vida ». Les énoncés en gras soulignent ce détachement : le pays de la Jamaïque, absolument étranger au personnage, et la généralisation

encadrée par les formules « cada día » et « como en toda parte del planeta », effacent la présence individuelle du personnage et le montrent comme un être de plus, soumis au passage d'un temps indifférent. Uldarico tente même d'être un reflet de ce dernier lorsqu'il affirme, en reprenant ce qui vient d'être dit à travers la formule « en realidad » : « cualquier aurora en realidad me da igual. » Vient ensuite une correction où l'absence de pronoms personnels peuvent justifier le fait que c'est Uldarico qui la prononce. Elle serait motivée par le désir de renforcer le détachement en question : « Había dicho Jamaica » ; « Hubiera podido pronunciar en su lugar algo así como Pensilvania o Angostura ». Nous nous trouverions, alors, dans une situation où le personnage se répond à lui-même dans le but de se convaincre que l'exil que les menaces lui imposent ne sont pas problématiques. Voilà un exemple de *dialogisme intralocutif*. Maintenant, pris dans le fonctionnement général du texte, celui-ci peut être interprété comme un leurre de la part du narrateur qui nous montre un Uldarico confronté à lui-même et dont l'effort pour se convaincre n'est, en réalité, qu'une marque de la peur qui s'analyse par la suite. Le *dialogisme intralocutif* sert alors de commencement au « psycho-récit » et l'abandonne progressivement jusqu'au mutisme final.

Ainsi, nous pouvons conclure de manière générale que le *dialogisme* crée une dynamique dans le récit testimonial qui le rend plus vivant et l'aide à nous rapprocher de la réalité orale de sa source. Il rend possible la création de poches fictionnelles qui, en même temps qu'elles s'adhèrent à l'univers de l'exil interne, l'intègrent de sorte à le faire dialoguer avec lui-même. Cet univers en sort alors plus riche, car la multiplicité de voix subit un processus d'harmonisation à travers les réponses que chacune donne aux autres, ce qui aboutit en une mémoire collective plus consciente d'elle-même et, par conséquent, plus forte.

*

2.1.2. Les concerts de la voix narrative

Il convient d'établir ici un bref récapitulatif de ce que nous avons développé au sein de ce chapitre : nous avons analysé, auparavant, la production écrite d'énoncés régie par le *dialogisme* dans le but de prouver que cette approche permettait de suggérer, par la lecture, la présence d'une voix humaine dont l'état de la parole, malgré l'absence du son de l'intonation vocale et des gestes corporels qui l'accompagnent, produisait un effet de vie qui plaçait le lecteur comme narrataire du récit. Pour ce faire, il fallait supposer d'abord que l'équilibre était

présent dans la relation entre celui qui produit l'information, celui qui l'élabore en texte narratif afin de la publier, et celui qui lit cette adaptation. Autrement dit, ces trois figures étaient impliquées par des liens d'égalité puisque le premier confie au second sa vie sous forme d'un récit au second qui, à son tour, le transcrit fidèlement de sorte que le dernier peut être certain d'avoir accès à l'information originale. Cela signifie qu'il fallait aussi supposer, qu'au-delà de l'harmonie dans les voix du témoignage où toutes s'expriment à la fois mais restent compréhensibles, il existe aussi une harmonie entre l'oral et l'écrit qui permet à l'un de faire croire illusoirement qu'il est l'autre.

Or, ces deux suppositions ne sont pas nécessairement exactes chaque fois et peuvent induire en erreur, laissant penser que le fonctionnement de l'écriture testimoniale va toujours de soi quand il est question de récits de vie. En effet, dans : « Mémoire, dialogue, écriture : histoire d'un récit de vie », une section tirée de son essai *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Philippe Lejeune met en évidence les déséquilibres qui peuvent caractériser de part et d'autre les relations entre les trois figures mentionnées précédemment. Il présente la relation d'enquête comme paradoxale (qu'elle soit conduite à des fins littéraires ou scientifiques) : pour obtenir des informations dont la qualité serait jugée bonne par la sincérité de la parole ou la complétude du récit, un certain degré confiance est nécessaire. La relation entre l'enquêteur et le modèle a donc besoin d'une personnalisation qui implique une écoute où le premier, en même temps qu'il laisse parler le second, l'aide à éclairer son cheminement. L'écoute est, en réalité, une stratégie de l'enquêteur pour mener seul à bien son projet : par l'attention qu'elle porte à l'autre, elle doit inspirer une confiance qui servira de véhicule au récit que l'enquêteur veut construire. Cela ne signifie pas que la confiance serait quelque chose de vide ou d'artificiel. Au contraire, nous pouvons nous rappeler comment Alfredo Molano insistait lors de son séminaire et de son entretien avec Jesús David Osorio qu'une des motivations dans ses enquêtes étaient de payer les individus avec lesquels il discutait de retour. Aux confidences qu'il écoutait, Alfredo Molano cherchait à répondre, également, par des confidences, dans le but d'établir une relation d'égal à égal. *Desterrados* s'ouvre sur une chronique autobiographique dont la présence peut s'expliquer par ce désir d'égalité entre la parole de l'auteur et celle du témoin. Alfredo Molano considérait véritablement ses modèles comme des amis:

Creo que ése es el punto de partida, insisto, de las historias de vida, la relación que uno establece con el entrevistado. **Ahí hay algo emocional, hay algo amoroso**, si ustedes quieren, que permite comprender mucho más allá de las palabras que lo que la gente quiere decir. (Molano, 1998).

Nataly Domicó, qui n'établit pas de récit de vie, gardait pourtant avec Teresa Balarín une chaleureuse amitié qui commence avec un voyage réalisé chez les Emberá Eyabida de Polines, en 2014, et qui s'affermit avec une enquête que la poète mène en 2018 lors du premier cycle universitaire, auprès des femmes de la communauté au sujet de leur connaissances des *truambis* :

Esta historia comenzó en el año 2014 a raíz de una visita realizada a la comunidad indígena de Polines de Chigorodó, en aquel viaje conocí a la abuela Teresa Balarín [...]. La casa donde nos alojamos era un tambo familiar, conocidos por las mujeres de Polines quienes me invitaron [a la asamblea de Mujeres Emberás], en las tardes dialogaban y contaban sus historias. Una de esas tardes Teresa Balarín llegó al tambo donde nos hospedamos para visitar a la familia acogedora, **en aquella visita comprendí que entre las dos había surgido una confianza inexplicable**, por tal motivo pidió que le trenzara el su y luego ella trenzaría el mío, fue nuestro acuerdo de afinidad⁶⁰.

Même en l'absence de la confiance interpersonnelle, Philippe Lejeune précise que l'écoute est rendue possible par la quantité, notamment lors d'enquêtes scientifiques pour lesquelles, selon la discipline, le but est de produire des archives ou des données. Il s'agit alors de recueillir un maximum de récits de vie. Dans ce cas-là : « l'enquêteur procède par essais et erreurs, il abandonne les entretiens qui « ne donnent rien », exploite des modèles avec qui cela a « accroché », et qui semblent représentatifs⁶¹. » Au-delà des relations personnelles que certains auteurs se sont efforcés à établir avec des modèles de leurs enquêtes, nous trouvons aussi qu'ils font le choix de la quantité. Alfredo Molano, qui inscrivait ses enquêtes dans le domaine de la sociologie recourait au procédé d'*imputation* pour organiser l'information qu'il obtenait. Nous pouvons également nommer Laura Restrepo, qui rédige ses romans à l'aide des années passées à interroger différents individus et groupes du pays lorsqu'elle travaillait dans le journalisme d'enquête. Dans tous les cas, l'écoute apparaît comme un leurre puisque c'est l'enquêteur seul qui décide ce qui sera publié.

⁶⁰ Nataly Domicó, « Guardianas de la sabiduría: pedagogía de los cantos ancestrales del pueblo Emberá Eyabida », mémoire de recherche sous la direction de Hilda Mar Rodríguez Gómez, Medellín, Universidad d'Antioquia, pp. 22-23.

⁶¹ Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 279.

Cependant, il est nécessaire de prendre en compte le décalage entre les trois publications du corpus dont nous avons nommé les auteurs plus haut (*Lugares ajenos* ne pouvant nous aider en rien à ce sujet), et ce qu'écrit Philippe Lejeune. Il analyse l'histoire de la construction d'un récit de vie, de l'enquête à la publication. Or, si ces trois publications prennent certainement comme base des enquêtes préalables, ces dernières n'avaient pas pour but l'écriture des premières : Alfredo Molano ne décide d'écrire *Desterrados* qu'à partir de son exil en Espagne à la fin des années 90. Nataly Domicó n'établit aucun lien entre son travail universitaire publié en 2018 et ses poèmes publiés en 2021. Laura Restrepo n'est devenue écrivaine qu'après avoir travaillé exclusivement comme journaliste. Les auteurs ne remplissaient même pas la fonction d'enquêteur littéraire. Maintenant, s'ils opèrent une transition vers le texte littéraire, nous pensons que c'est à cause d'un sentiment d'insuffisance produit par le travail d'investigation original. Et peut-être le texte littéraire aide-t-il à rééquilibrer la relation entre le témoin et l'auteur. Alfredo Molano parle de cette insuffisance lors de son séminaire donné en 1998 :

Esa sensación, ese color emotivo de lo que a mí la gente me daba, no lo podía traducir en figuras, ni en palabras, ni en textos en el trabajo de la tesis, y yo creía que eso era algo esencial, porque **la historia de vida es una manera de evadirse de la reflexión intelectual, del trabajo intelectual**, y dirigirse más hacia el conocimiento emotivo y digámoslo de una vez, subjetivo. (Molano, 1998).

Laura Restrepo, de la même manière, explique lors de l'entretien avec Daniela Melis que la voie journalistique ne permet pas toujours de dépasser l'évidence des événements, par conséquent, elle limite leur écriture à un simple exercice de commentaire. Au contraire, la littérature est douée d'un temps d'observation qui est plus long et qui permet d'interpréter ces mêmes événements à plusieurs reprises, conduisant à une compréhension plus poussée de ceux-ci :

El periodismo te pone un plazo restringido de investigación, te limita ciertos niveles superficiales. De pronto eso explica que tanta gente que se inicia aquí en el periodismo termina en los libros. [...] **Hay como una necesidad de ir más allá de lo evidente. O sea, partir de lo evidente, pero con la convicción de que estás viendo apenas la superficie, y que esa superficie está ya sujeta a interpretaciones previas, que no son realmente las que emanan de la realidad.** Y una necesidad de dedicarse con más tiempo, con más tesón, con más sucesión. Ese *timing* te lo da más la literatura. (Melis, 2005, p. 117).

Nataly Domicó n'indique pas de façon explicite ressentir cette insuffisance. Mais nous pouvons la déduire, parce que la poète éprouve le besoin de chanter dans ses textes une appartenance que l'enquête en quelque sorte annule. La communauté Emberá Eyabida étant

placée, effectivement, comme objet d'étude, cela l'éloigne de Nataly Domicó qui apparaît comme le sujet qui l'analyse de l'extérieur. L'intégration est prise en charge par des éléments comme l'apparition de Teresa Balarín dans « Canto a la raíz », qui laisse une trace de l'amitié profonde entre les deux femmes, ou l'explication du nom Emberá de Nataly Domicó dans « Jainepono espíritu de las flores », qui permet d'identifier l'individu à partir de la communauté. Par ailleurs, ces deux poèmes se trouvent publiés dans un second mémoire de recherche, cette fois-ci au sein d'un master en Éducation, dans le but de compléter les analyses d'ordre académique, et notamment, son propre récit de vie⁶². Philippe Lejeune, conclut alors que la littérature se pose le problème, en matière de récit de vie, de : « créer un mode de narration qui garde la saveur et le type de présence qu'à le discours oral rapporté mais qui offre en même temps la lisibilité et le plaisir d'un récit écrit » (Lejeune, 1980, p. 296). Par conséquent, c'est à travers la littérature que les auteurs trouvent le moyen de combler cette insuffisance qu'ils ressentent et ils réussissent à redonner aux témoins, et à leurs expériences, leur protagonisme original.

Mais les choses ne sont pas si simples. Même la littérature qui prend pour objet le récit de vie est sujette à la stratégie de l'écoute que nous évoquions plus haut, en raison des exigences commerciale et de lisibilité auxquelles l'auteur se soumet. Ces exigences existent parce que la dernière figure, celle du lecteur, a des attentes qu'il faut combler. La principale dans ce type de récit est l'illusion d'oralité : on lit un témoignage, mais on veut aussi l'écouter comme s'il était raconté en face de nous. À partir du moment où l'auteur n'est plus uniquement enquêteur, mais aussi écrivain, les trois figures partagent une relation triangulaire :

Un récit de vie, en général, s'élabore selon la technique de l'entretien semi-directif, **l'enquêteur, tout en possédant un cadre de questionnement, est attentif à la logique propre du discours qu'il suscite, il utilise ses interventions pour l'amener à s'explicitier et à se développer autant que pour le ramener à un ordre préétabli.** En même temps qu'elle sert à catalyser la production du récit de vie, l'écoute double a pour fonction de préparer sa retransmission. **Actuellement récepteur de récit, l'enquêteur en deviendra ensuite l'émetteur dès qu'il aura à transcrire et à monter le texte.** (Lejeune, 1980, pp. 281-282).

L'auteur se place au sommet de ce triangle, parce que les deux autres figures dépendent de lui pour communiquer. Il est alors libre d'agencer les éléments recueillis comme mieux lui

⁶² Voir. Nataly Domicó, « Jai Dé: casa de los espíritus ancestrales Embera Eyabida de la comunidad Chigorodocito; un espacio para la enseñanza de la medicina tradicional y protección de los sitios sagrados », mémoire de recherche, sous la direction de Rafael Segundo Mercado Epieyu, Medellín, Université d'Antioquia, 2022, pp. 41-42 (85 pages).

semble. Pourtant, Philippe Lejeune pense qu'il est nécessaire de s'en tenir au rôle « d'explicitier et de styliser le récit « virtuel » que le dialogue a permis de discerner. » (Lejeune, 1980, p. 302). L'invention semble alors impérativement exclue de l'exercice de l'écriture. Cependant, nos auteurs ne tranchent pas réellement cette question : l'agencement du matériel réel recueilli ouvre la voie à des créations diverses telles l'*imputation* d'Alfredo Molano, l'intrigue amoureuse de Laura Restrepo ou la réponse en espagnol de Teresa Bailerín. Qui possède alors la régie du texte ? Est-ce l'auteur dont « la narration « montée » est fondamentalement unificatrice » et « donne au déroulement de la vie une clarté qu'elle n'avait pas forcément au début pour l'intéressé lui-même, mais dans laquelle il se reconnaît » (Lejeune, 1980, p. 303) ? Ou s'agit-il du modèle ou du témoin dont la narration est, à la fois, le déroulement et l'affirmation d'une expérience unique et inaliénable ?

Nous venons de voir dans le passage cité plus haut que la fonction médiatrice de l'auteur le rend émetteur du récit. En dehors des cas comme la chronique « Desde el exilio » dans *Desterrados*, même si l'auteur n'est pas l'individu qui profère le témoignage, il est responsable de sa communication puisqu'il se charge de le rendre lisible auprès du grand public. De ce fait, il possède une nature semblable à celle d'un narrateur quelconque. En effet, peu importe si celui-ci est dissimulé dans une narration dite *transparente* ou s'il s'exhibe comme le producteur du récit dans une narration *opaque*, le narrateur demeure ineffaçable parce que les existences du récit, de ses événements et de ses personnages, supposent une instance qui les actualisent dans le discours. Gérard Genette lui-même affirme que le récit, parce que c'est une forme de discours, ne pourrait être appelé ainsi sans l'existence du narrateur :

Dans le récit le plus sobre, quelqu'un me parle, me raconte une histoire, m'invite à l'entendre comme il la raconte, et cette invite – confiance ou pression – constitue une indéniable attitude de narration, et donc de narrateur [...]. De fiction ou d'histoire, le récit est un discours, avec du langage on ne peut produire que du discours, et même encore dans énoncé aussi « objectif » que *L'eau bout à 100 degrés*, chacun peut et doit entendre dans l'usage de l'article « notoire » un appel très direct à sa connaissance de l'élément aqueux. Le récit sans narrateur, l'énoncé sans énonciation me semblent de pures chimères [...]⁶³.

Le rapprochement entre l'auteur et le narrateur ne consiste pas en une simple superposition. Certes, le premier signe de son nom le récit du second, mais nous ne pouvons

⁶³ Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 68. L'auteur souligne par des caractères en italiques. Nous soulignons par des caractères en gras.

aucunement les confondre, parce qu'une mise en scène les sépare. Que l'auteur s'inspire de la vie d'autrui, de la sienne ou d'une inventée totalement, que le récit soit d'histoire ou de fiction, l'auteur ne peut apparaître dans le récit (tel un acteur sur scène) sans s'attribuer un rôle propre, sans devenir quelqu'un d'autre. Mais cela n'implique pas nécessairement une participation dans les événements racontés. Cette séparation s'explique par ce que Wolfgang Kayser écrit à propos des énoncés du récit :

Le narrateur y croit, même s'il raconte un conte plein de mensonges : il ne saurait mentir s'il n'y croyait pas. **L'auteur ne peut pas mentir ; il peut, tout au plus, écrire bien ou mal.** [...] Ce qui veut dire que, dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur⁶⁴.

Écrivons-le à nouveau, quitte à nous répéter : lorsque l'auteur écrit le témoignage d'autrui, il adopte les propriétés du rôle de narrateur *en tant que médiateur* entre la source d'information et le lecteur. Parce qu'il est responsable de l'écriture testimoniale, sans lui le récit ne pourrait pas exister. Mais de manière générale, l'auteur est simplement l'instance d'écriture, et, même si le rôle du narrateur ne lui revient pas toujours, il se place systématiquement hors du récit. Pour préciser cela, nous pouvons nous appuyer sur la distinction entre auteur *réel* et auteur *impliqué* proposée par Wayne C. Booth dans son essai « Distance et point de vue ». En effet, il écrit dans ce dernier la chose suivante :

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes [...]. Cet auteur implicite est **toujours différent de « l'homme réel »** – quoi qu'on imagine de lui – et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même.

Si nous reprenons ce que nous venons d'écrire, ce qui, pour Wayne C. Booth, est l'auteur *réel*, pour nous il s'agit de l'auteur en tant que simple instance d'écriture. Par conséquent, l'auteur-médiateur qui s'apparente à un narrateur peut être considéré comme un auteur *impliqué*. Alfredo Molano en est un exemple parfait, notamment, grâce à la chronique « Desde el exilio ». Le statut de celle-ci est très particulier parce qu'elle est plus qu'un témoignage. L'auteur fait le choix de se mettre en scène comme narrateur, au même titre que les autres des chroniques suivantes, mais il se permet de commenter la facture de son livre et de présenter des preuves à travers des documents qui justifient la narration de son récit :

⁶⁴ Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-Essais », p. 71.

LITTERAIRES DES TMOIGNAGES DE L'EXIL INTERNE (COLOMBIE, FIN DU XX^E SIECLE ET
DEBUT DU XXI^E SIECLE).

Comencé entonces a recibir amenazas firmadas. [...] Unos meses después, posesionado el nuevo gobierno, insistí en que el presidente Pastrana, a pesar de sus buenas intenciones, no lograría avanzar por el camino de la paz si no confrontaba con determinación a los paramilitares. Advertí, sí, que de hacerlo de una manera real, corría el riesgo de dividir a las Fuerzas Armadas, puesto que era inexplicable que los paramilitares actuaran con la impunidad con que actuaban. [...] Tres días después recibí una nueva carta en la que me advertían que los paramilitares no eran «desmontables», como yo lo pedía, pero en cambio ellos sí estaban dispuestos a desmantelar la «paraguerrilla», que les hacía más daño a las instituciones que los mismos guerrilleros. Esta comunicación fue respondida por *El Espectador* en su editorial [...]. El paramilitarismo reviró de inmediato: **“Tenemos pruebas fehacientes de que el señor Molano hace parte de la parasubversión, que no es enemigo de las autodefensas sino de la nación y que es un francotirador intelectual parcializado en sus juicios y sesgado en sus análisis”.** [...] Me confesé incapaz de hacerle frente a una nueva y grosera carta, esta vez anónima, que decía: **“A usted se le debe dar sepultura lo más pronto. Si es comunista, es bandolero, y eso es sinónimo de terrorista hijo de puta. Donde esté mal parado, las autodefensas te damos chicharrón”.** Al día siguiente [...] tomé el avión a España. (Molano, 2005, pp. 20-21).

Escribir desde aquí [Barcelona] sobre nuestras realidades es difícil. Implica no sólo atreverse a reconocerlas – ejercicio diario y siempre doloroso –, sino hacerlo sin respirarlas. **Leo y releo mis textos y suelo encontrarlos secos y llenos de esas trampas tendida por la magia de las palabras, en las que se cae con tanta facilidad.** (Molano, 2005, p. 25)

Ces éléments cités contribuent tous à la création d'un Alfredo Molano qui soit une instance fiable aux yeux du lecteur et qui surplombe le reste des chroniques. Comme auteur *impliqué*, le Colombien apparaît sous les traits d'une figure d'autorité qui dicte doublement la vérité : il contrôle ce que diront les narrateurs des autres chroniques, mais il assure au lecteur que cela sera entièrement vrai. À cela nous pouvons également mentionner le sous-titre du livre (« Crónicas del desarraigo ») qui caractérise la structure même de l'ensemble et montre même dans le paratexte la maîtrise absolue de cet auteur *impliqué* dans les récits, cherchant à capter la confiance du lecteur. Autrement dit, si Alfredo Molano prend la parole dans le rôle d'auteur *impliqué* et dans le costume du sociologue de terrain, c'est pour mettre en scène la médiation qui devrait s'effectuer entre la confiance du lecteur et le besoin des témoins d'être écoutés : l'auteur *impliqué* affirme par sa présence aux premiers qu'ils peuvent croire ce que disent les seconds.

Toutefois, « Desde el exilio » peut aussi être envisagée comme un seuil où Alfredo Molano opère le transfert des fonctions narratrices aux individus qui témoignent dans les

chroniques à suivre. Citant l'introduction de l'essai *Narrative Modes in Czech Literature*⁶⁵, de Lubomir Doležel, dans leur précis de narratologie⁶⁶, Christian Angelet et Jan Herman retiennent deux fonctions principales du narrateur : la représentation et le contrôle. En effet, par rapport aux événements de l'histoire, « il en est le véhicule obligé vis-à-vis du lecteur » ; par rapport au personnage, « il peut qualifier ce dernier sous tous les aspects » (Angelet et Herman, 1987, p. 172). Dans le cas particulier de *Desterrados*, c'est l'auteur-médiateur qui décide si le discours du témoin parvient aux mains du lecteur, mais le transfert de la fonction de représentation inverse la hiérarchie entre les deux instances narratives : parce que l'écriture testimoniale ne pourrait exister sans le discours du témoin, chaque témoignage est ce qui lui concède de la valeur. Ainsi, chaque témoin devient le représentant de son récit et de sa vérité propre auprès de la société. De même, les personnages qui jouissent d'une existence préalable dans le monde réel, passeraient complètement inaperçus sans la fonction de contrôle de l'auteur-médiateur qui permet de les rendre visibles par la structure livre. Il exerce un contrôle sur les témoins, amis dans le but de les réunir. Alfredo Molano lui-même l'affirme lors de son entretien avec Jesús David Osorio : « Los personajes definitivamente son suyos todos, ficticios o reales, pero los personajes son todos » (Osorio Mejía, 2014, p. 466). Mais lorsque cette fonction est transférée aux témoins, c'est eux qui décident quelle partie de leur entourage montrer au public. Souvent, leurs choix leur permettent de montrer l'exil interne comme une expérience de type familial, soit parce que toute la famille le vit comme le cas de Nubia : « salió del cementerio en un carro, derecho para Bogotá, y el conductor del camión se conmovió con las criaturas y les gastó el almuerzo. » (Molano, 2005, p. 159). Soit parce que la famille est la raison de l'exil interne comme le cas d'Osiris qui partira après qu'un cousin de son mari Eladio ait causé sa mort et celle de ce dernier, puis qu'on ait tué un de ses enfants et qu'un autre ait été porté disparu (Molano, 2005, pp. 129-144).

Malgré l'apparente supériorité de l'auteur-médiateur sur les témoins. Ces derniers sont, finalement, les éléments les plus importants parce qu'ils sont la base de l'information et de l'inspiration. Et, par rapport à l'auteur *impliqué*, ils cumulent plus de fonctions propres à un narrateur, ce qui leur permet de consolider leur appropriation du récit. Après tout, les auteurs s'efforcent de créer un système d'écoute illusoire dans le but de nous placer face à ceux qui

⁶⁵ Lubomir Doležel, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto University Press, 1973, pp. 4-7.

⁶⁶ Christian Angelet, Jan Herman, « Narratologie », dans Maurice Delacroix et Fernand Hallyn (éds), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Gembloux, Duculot, 1987, pp. 168-200.

éprouve le plus besoin de s'exprimer. À la fin de « Discours du récit », Gérard Genette liste, de manière non exhaustive précise-t-il, cinq fonctions du narrateur : la première est claire d'elle-même, il s'agit de la *fonction narrative* et « aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur » (Genette, 1972, p. 359). Il est question pour le narrateur d'affirmer son existence en tant que tel dans l'histoire. Il peut le faire par des formules explicites ou se limiter simplement à introduire le discours des personnages. Alfredo Molano est effectivement le narrateur de « Desde el exilio » parce qu'il rapporte ce que les menaces des paramilitaires disent de lui (Molano, 2005, pp. 20-21). De manière générale, cette fonction est d'emblée la première chose que le lecteur aperçoit lorsqu'il entre dans un récit : la narratrice de *La multitud errante* se rend immédiatement perceptible lorsqu'elle nous confie ce que Siete por Tres ressent à cause de la disparition de Matilde Lina : « Me ha dicho que le duele el aire... » (Restrepo, 2020, p. 21). Une autre narratrice, cette fois dans « La muñeca no sabía nadar » d'Esther Fleisacher, commence le récit en introduisant un dialogue où sa mère et elle-même participent : « Cuando la vi le reclamé a mi madre. » (Fleisacher dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 93). Nataly Domicó est l'instance qui nous raconte ce que les agresseurs et Teresa Domicó se sont dit dans « Canto a la raíz ».

La deuxième fonction relève du texte narratif comme structure et à travers celui-ci : « le narrateur peut se référer [à la structure] dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour marquer les articulations, les connexions, les interactions, bref l'organisation interne » (Genette, 1972, p. 359). Gérard Genette l'appelle la *fonction de régie*. Elle n'est clairement visible que dans *La multitud errante* à travers la fiction du journal intime. En effet, il arrive que la narratrice se montre comme la productrice du récit lorsqu'elle commente ou corrige ce que nous venons de lire : « “Le duele el aire, la sangre quemada en sus venas y su cama es de alfileres”, son palabras que escribí al comienzo, poniéndolas en boca suya, y que ahora debo modificar si quiero ser honesta » ; « releo lo que acabo de escribir y me pregunto por qué me subyuga su pelo » ; « Escribo *fuera de sí* y me pregunto por qué será que Occidente carga negativamente esa expresión » (Restrepo, 2020, pp. 20, 40 et 106). Si cette fonction est souvent responsable de la rupture de l'illusion réaliste, parce que la narratrice est aussi personnage, cette fonction de régie lui permet de développer une certaine complicité avec le lecteur qui renforce l'immersion dans la fiction, la rendant plus crédible. En dehors de cet exemple, aucun autre texte du corpus ne présente cette fonction, à l'exception peut-être

d'Alfredo Molano qui avoue éprouver des difficultés à écrire son livre dans l'exil. Par ailleurs, l'absence de cette fonction dans le reste des chroniques de *Desterrados* prouve bien que, si l'auteur-médiateur est responsable de la structuration des témoignages, il ne peut se permettre de commenter leur facture sans courir le risque de leur faire perdre de la valeur aux yeux du lecteur.

« À l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue [...] correspond une [...] *fonction de communication* » (Genette, 1972, p. 360). Elle peut être assez proche de la fonction précédente puisque les degrés de perceptibilité du narrateur sont proportionnels à ceux de sa volonté de communiquer avec le lecteur. Gérard Genette décrit les narrateurs qui assument cette troisième fonction comme « toujours tournés vers leur public et souvent plus intéressés par le rapport qu'ils entretiennent avec lui que par le récit lui-même » (Genette, 1972, p. 360). Dans un cas comme la narratrice de *La multitud errante* cela résulte partiellement vrai : la logique amoureuse qui structure le roman prévoit que la narratrice ne soit capable de considérer autrui que si elle se soumet à son regard également (cf. p. 96). Lorsque sa présence est rendue explicite par les jugements qu'elle émet sur sa propre écriture, elle s'adresse indirectement au lecteur dans le but de garder son attention tournée vers le récit. La *fonction de communication* est également vitale dans l'écriture testimoniale, car elle assure le bon fonctionnement du système d'écoute. Étant donné que les auteurs-médiateurs cherchent à placer la conscience de l'auteur dans le cadre d'un entretien afin de maintenir vivante l'illusion d'oralité, ils gardent certains éléments qui peuvent s'écarter du récit, mais permettent de rappeler que le témoin s'adresse à quelqu'un. Ainsi, lorsque Osiris se rend à la morgue pour identifier son fils, elle le prend dans ses bras et affirme à son interlocuteur : « Me lo recosté *aquí*, en mi pecho. » (Molano, 2005, p. 142). L'adverbe démonstratif spatialise la narration de sorte qu'il met en évidence la présence de quelqu'un d'autre face à qui Osiris a fait ce geste accompagnateur de son discours. Un autre exemple tout aussi intéressant est l'expression emphatique « ¡No señor! » (Molano, 2005, p. 158). Bien qu'elle ne s'adresse à personne en particulier, elle rappelle le contexte dialogal du récit puisque l'expression s'emploie par besoin de renforcer un discours que l'on prononcerait devant autrui. Finalement, la fonction de communication peut aussi être adoptée par les instances introductrices chargées du paratexte. Sans être narrateurs, Juan Diego Vélez, dans *Lugares ajenos*, ou Sonia Londoño Niño et Cristián Valencia, dans *Recuerdo mi origen* (la compilation de témoignages où est publié « Los espíritus no mueren (y cuatro poemas más) », peuvent communiquer avec le

lecteur. Ils se chargent d'expliquer la raison d'être et la pertinence des textes à suivre et, en conséquence, invitent à leur lecture.

Les deux dernières fonctions sont présentées par Gérard Genette comme un couple :

L'orientation du narrateur vers lui-même, enfin, détermine une fonction [...] qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode ; on a là quelque chose qui pourrait être nommé **fonction testimoniale ou d'attestation**. Mais les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action : ici s'affirme ce qu'on pourrait appeler la **fonction idéologique** du narrateur (Genette, 1972, pp. 360-361).

Ces deux fonctions sont d'une importance capitale pour des récits à caractère factuel parce qu'elles donnent des indications à propos de leur compréhension. En effet, pour des témoins-narrateurs, comme ceux présents dans *Desterrados*, la fonction d'attestation pose l'histoire comme une expérience effectivement vécue, avec son lot d'émotions et d'apprentissages. C'est à partir de là que les témoins-narrateurs peuvent s'affirmer comme garants de la vérité, car ce qu'ils ont témoigné ne saurait se vivre autrement. Par exemple, à la fin de la chronique « El jardín », Ninfa inscrit son histoire sous le signe de l'ambition malheureuse et le rapport qu'elle entretient avec elle est celui de la culpabilité : « Yo me acuso de culpable por la ambición que nos manejó y nos llevó a La Marina. Pensar en que íbamos a tener casa, cultivos y un jardín que nos iba a cuadrar buena plata para todo, fue la derrota nuestra. » (Molano, 2005, p. 113). L'auto-accusation frappe le témoignage de Ninfa d'une fatalité dont elle-même est responsable. Cela la rend détentrice de la vérité factuelle, car étant l'origine, autrement dit, la responsable des événements malheureux, ils n'auraient pas pu se dérouler de manière différente à comment elle les a racontés. En réalité, l'effort de sincérité ne s'observe pas tant au niveau des faits mais du vécu. Pour les narrateurs-témoins, il est tout aussi important de raconter leurs expériences traumatiques de leur point de vue passé comme de leur point de vue présent. C'est ici que la *fonction d'idéologie* entre en jeu et complète leur appropriation du récit. À manière de « commentaire autorisé de l'action », Ninfa tire une conclusion gnominique de son histoire : « sobrevivir es la primera ley del ser humano, la ley sagrada ». Mais elle joint à cette conclusion un positionnement contre les narcotrafiquants, contre la guérilla et contre les paramilitaires, qui la replace dans le présent de l'énonciation :

Tampoco quiero ni puedo perdonar a esa señora que nos ofreció esta vida y la otra llena de maravillas. [...] No perdono la guerrilla. No le perdonaré nunca no haber investigado ni averiguado nuestra equivocación. Nosotros actuamos de buena fe. Los paracos nos engañaron y lo peor, los engañaron también a ellos [los guerrilleros] y los llevaron a cometer un crimen. [...] Sí, ellos le dijeron a Álvaro que no hiciera trato con los paracos, pero ¿cómo íbamos a saber nosotros que los que fueron por la plata eran paras? ¿Cómo íbamos a saber? ¿Por qué no piden explicaciones? **Uno siempre termina metido en un fuego de odios del que no hace parte.** (Molano, 2005, p. 114).

L'écart temporel qu'établissent ces accusations donnent une perspective amplificatrice au témoignage de Ninfa. Même au sein de sa particularité, elle devient la voix de la vulnérabilité des communautés civiles, notamment paysannes, face aux constants revirements des rapports de force entre les acteurs armés du conflit colombien. De manière générale, tous les auteurs de notre corpus cherchent à mettre en évidence la possibilité d'amplification d'un récit particulier dans le but de montrer que le trauma de l'exil interne n'est ni rare ni un effet collatéral de la violence dans le pays. L'amplitude de cette situation problématique transparaît derrière les possibilités d'écrire une œuvre complète ou de proposer un projet littéraire autour d'une seule situation problématique. Et elles indiquent que cette amplitude n'est pas le fruit d'un malheureux hasard mais bien d'une systématisation de l'exil interne comme une arme de guerre, outil privilégié des politiques de la terreur que les acteurs emploient dans le but de contrôler le territoire et ses ressources. Ainsi, les narrateurs de « Separado de mi razón de ser » (Rodríguez dans *Lugares ajenos*, 2001, pp. 50 et 53), de « ¿Y usted quién es de dónde viene qué hace aquí? » (Castro García dans *Lugares ajenos*, 2001, pp. 109-110), de « Desde la torre los veo pasar » (Vélez de Piedrahíta dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 170) et de *La mutlitud errante* (Restrepo, 2020, p. 16), mettent tous en garde le lecteur contre l'ignorance et l'indifférence des consciences étrangères à l'exil interne et les idéologies politiques qui minimisent son impact au sein de la population civile.

Ces fonctions nous montrent que la narration, tout comme la médiation dans certains cas, ne peut pas se supprimer ou être supprimé. Une fois la communication entre narrateur et narrataire établie, le récit entre dans un état stable qui, dans le contexte d'une écriture testimoniale, ne peut que favoriser la mémoire que l'on essaye de préserver et de transmettre. Mais le déplacement de ces fonctions d'une instance émettrice du récit à une autre permet, effectivement, de faire sentir au lecteur la vie d'une voix humaine. Joint au *dialogisme*, ces deux thèmes nous montrent bien comment la parole se donne et se reprend entre les différents participants du récit testimonial. Ce qui accorde avec justesse à une mémoire bâtie collectivement dans un espace-temps narratif humains, une voix tout aussi collective.

**

2.2. Verba volant scripta manent

Pour une écriture testimoniale, l'adage que nous avons choisi comme titre de cette partie représente l'objectif formel ultime. C'est sur un support, volontiers décrit comme pérenne et situé hors des limitations de l'espace-temps humain, que cette écriture testimoniale doit faire naître la voix humaine, évanescence par définition. Son travail est d'emblée paradoxal. Pourtant, c'est ce caractère qui explique sa richesse : elle inscrit dans les consciences lectrices les traces, peu à peu retrouvées, d'une existence que la violence et le traumatisme avaient dévié voire anéanti. Elle cherche constamment à capter des voix dont le souffle contribuerait à redonner vie à des passés, certains trop difficiles pour être rappelés ou même oubliés, et d'autres qui s'effacent dans le silence de l'indifférence ou du dédain. Nous avons partagé l'analyse de cet objectif entre le premier et le deuxième chapitre. Et si dans la première partie de ce dernier, nous avons observé la première moitié de l'adage du point de vue narratif, il est question à présent d'adopter un point de vue poétique. Nous souhaitons comprendre, effectivement, en quoi consiste le caractère volatile de la parole testimoniale et comment l'écriture qui lui correspond le concrétise dans le texte.

2.2.1. L'oralité

Avant tout, il nous faut préciser ce que nous comprenons par caractère volatile. Contrairement à ce que l'adage veut nous faire comprendre, l'oralité n'est pas plus en proie à l'oubli que l'écrit. Elle n'en est pas moins fiable. La transmission d'un contenu oral affronte de nombreuses incertitudes et contraintes. Elle ne peut avoir lieu que dans un « ici et maintenant » qui exige la présence physique des deux interlocuteurs. Ceux-ci doivent parfaitement se comprendre pour essayer de minimiser la dénaturalisation du contenu. Voilà pourquoi, cette transmission orale favorise une expression rigoureusement conservatrice qui soit le plus proche possible du « mot à mot ». Cette expression, et la transmission en général, s'accompagne de variations formelles, de procédés mnémotechniques qui organisent les informations en séquences facilement mémorisables. On abandonne la construction de phrases complexes qui

se subordonnent, pour préférer l'accumulation de phrases simples coordonnées par des répétitions de locutions. Dans un groupe, la conscience de la fragilité du contenu se ressent davantage quand il s'agit de transmettre de génération en génération les savoirs et les mythologies qui conforment son identité. Le processus prend du temps, mais il n'est pas impossible. Walter J. Ong l'a écrit bien dans son essai : « Oral expression can exist and mostly has existed without any writing at all, writing never without orality » (Ong, 2005, p. 8). Par rapport à l'écriture, l'oralité n'est pas inférieure dans ses capacités. Simplement, dans le premier système nous nous trouvons comme anesthésiés face au passage du temps. Cela est, peut-être, davantage visible quand il est question d'art. Dans *Oralité*, Paul Zumthor explique effectivement que :

Le poème oral peut se maintenir longtemps dans la mémoire de l'auteur, de l'interprète, des auditeurs ; mais sa concrétisation est discontinue et, chaque fois qu'elle se produit, le poème réémerge dans le présent. Or, dans l'ordre de la perception, le présent est celui d'un individu ou d'un groupe réels, à un moment précis de leur histoire. (Zumthor, 2008, p. 190).

L'oralité s'inscrit dans le royaume de l'immédiat, voilà pourquoi l'adage latin nous met en garde contre celle-ci. Mais cela justifie aussi la vitalité qu'elle possède. Paul Zumthor utilise, justement, le verbe « réémerger » pour qualifier le poème oral. Il est soumis à une renaissance qui est différente de celle d'un témoignage qu'on figerait dans un récit. Elle sera l'objet de notre analyse. Pour l'aborder, nous nous aiderons des conceptions des communautés indigènes au sujet de l'oralité. Nous pouvons en trouver quelques-unes réunies dans une anthologie historico-littéraire appelée *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*. Le Ministère de la Culture, chargé de sa publication en 2010, définissait ses missions dans le huitième tome :

En un esfuerzo por compilar, seleccionar y reunir en una sola colección la tradición oral, literatura y documentos de carácter histórico fundamentales en la comprensión del devenir de nuestros pueblos ancestrales, el Ministerio de Cultura lanza la Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia. [...] **Traer al presente ejercicio de la palabra antigua, fortalecer los cimientos de ese lazo entre palabra antigua y palabra nueva**, y permitir a los colombianos un espacio desde donde reconocerse en la mirada del otro, son algunos de los objetivos de esta colección⁶⁷.

Le couple parole ancienne/nouvelle parole constitue le centre de la renaissance en question. Il nous intéresse car, une fois intégré à l'écriture testimoniale, il est ce qui lui permet véritablement d'atteindre l'objectif formel tant recherché. La dynamique essentielle de ce

⁶⁷ Paula Marcela Moreno Zapata, « Presentación », dans Moreno Zapata, Chikangana, Hoyos et Yie, *Manual introductorio y guía de animación a la lectura*, dans *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010, p. 9.

couple est de l'ordre de l'adaptation ou bien de la traduction. Loin des préjugés d'une littérature orale, l'association d'une parole ancienne et d'une nouvelle parole permet le dialogue entre écriture et oralité. En effet, la parole ancienne traverse le temps à l'aide d'une réinvention qui transpose ce qu'elle exprime en un alphabet et un système d'écriture d'une langue différente. Toujours dans la présentation du huitième tome, l'ancienne ministre de la culture nous précise que les poètes Fredy Chinkangana, Hugo Jamióy et Vito Apüshana alimentent la *Biblioteca básica de los pueblos indígenas* de leurs textes traduits du quechua, camëntša et wayuunaiki, respectivement, à l'espagnol. Fredy Chinkangana, aussi connu sous le nom Wiñay Mallky, est un poète de la communauté Yanakuna Mitmak du Cauca sur lequel nous souhaitons nous arrêter brièvement. Son intervention dans le huitième tome nous semble d'une grande utilité pour comprendre le pont qui s'établit entre la parole ancienne et la nouvelle parole. Il écrit à propos de la *parole d'origine* la chose suivante :

La verdad es que la palabra de origen necesita espacios para volar. Para llegar a muchas miradas y corazones receptivos es indispensable seguir floreciendo desde esas voces tan lejanas y tan cercanas a nuestro mundo indígena, pero también desde la creación y recreación del mundo que nos ha tocado vivir. [...] **Como oralitor, como cantor desde los propios bosques y dominios tengo claro que la historia de nuestras naciones indígenas aún no se ha contado en su totalidad.** Tenemos pasajes de grandes hombres y mujeres que han dado su vida por su Madre Tierra y por la permanencia de nuestras culturas a lo ancho y largo de América; a eso llamamos resistencia, fuerza, valor, sabiduría, artes y técnicas de la tierra, lenguas y cosmovisiones construidas en base a tantos años de relación con los elementos vitales de la vida: la Madre Agua, el Padre Fuego, el espíritu del Viento, la Madre Tierra. A esta presencia indígena en la construcción de la nación la llamamos "historia negada" porque recoge hechos, relatos, proezas que aún no son calificadas como culturas milenarias, que poseen una filosofía, unos conocimientos y una mirada del mundo tan grandiosa como también lo son aquellos elementos de la escritura y del orden cultural que se han bebido desde Occidente⁶⁸.

Nous ne saurions mieux expliquer ce concept que Laura Lema Silva, dont une partie de sa thèse doctorale porte sur les manifestations de cette *parole d'origine* au sein de la littérature contemporaine Wayuu. Voici ce qu'elle écrit à propos du texte de Fredy Chinkangana :

La parole d'origine est [...] un moyen de création et de récréation du monde, elle évolue justement dans l'espace qui résulte du contact entre la société majoritaire et les communautés indigènes. C'est une parole émancipatrice qui rend compte de la présence indigène dans la construction de la nation, une parole qui ne se situe pas par conséquent au-delà ou en opposition avec elle, mais qui cherche à établir des ponts de dialogue, des espaces pour forger un contrat social pour la nation colombienne qui rendrait manifeste la présence de ces épistémologies autochtones qui la traversent.

⁶⁸ Fredy Chinkangana, « La emancipación de la palabra », *op.cit.*, dans *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 21-22.

[...] **Fredy Chinkagana démontre que la parole d'origine est une expression en constante transformation des systèmes de pensées des communautés.** Ces derniers s'expriment désormais, aussi, dans le format du livre et en écriture alphabétique conventionnelle, ce qui témoigne de leur force créatrice et de la volonté des communautés de participer au devenir de la Colombie en mettant en place des dialogues avec la société majoritaire⁶⁹.

L'intérêt que ce travail porte à la *parole d'origine* s'explique par la vitalité qui surgit de l'alliance entre ses puissances esthétique et émancipatrice. C'est elle qui est responsable de donner à la parole une mémoire dont l'expression et la revendication la situent aussi bien dans le passé que dans le présent. Il est important de noter que nous ne parlons pas ici d'une sorte d'omnitemporalité qui la rendrait imperturbable, mais de la grande souplesse dont elle fait preuve au moment d'être actualisée dans le discours. Si cela se doit, en partie, au fait qu'elle peut servir à la fois des modes d'expressions poétique et politique, c'est surtout parce qu'elle assure la cohabitation du passé et du présent, dans la mesure où le premier éclaire le second, tandis que le second reconfigure et renouvelle le premier. Dans ce cas, la *parole d'origine* se rapproche d'un autre concept attribué au linguiste et théoricien Ougandais Pio Zirimu : l'*orature*. Le professeur Lupenga Mphande le définit dans un article sur la littérature et la performance orale :

Orature means something passed on through the spoken word, and because it is based on the spoken language it comes to life only in a living community. Where community life fades away, orality loses its function and dies. It needs people in a living social setting; it needs life itself. **Thus orature grows out of tradition, and keeps tradition alive**⁷⁰.

D'après ce passage, l'*orature* est la transmission d'un patrimoine oral dont le lien étroit qu'elle partage avec une communauté vivante, autrement dit, une communauté du présent, justifie la cohabitation ou la consonance des deux temporalités évoquées. En effet, la condition de possibilité de l'*orature* n'est pas seulement la mémoire collective qui aspire à la conservation la plus exacte du patrimoine, c'est également, pour le groupe, le fait de se penser *passé en puissance* et, par conséquent, d'être capable de le faire réémerger à travers une exploitation présente. La vie du patrimoine est justement ce qui explique qu'au moment de sa concrétisation dans le monde d'aujourd'hui, il n'apparaisse pas comme une relique d'un silence vénérable, mais comme le souffle que la voix de chaque génération emprunte pour transmettre ce

⁶⁹ Laura Lema Silva, « Paroles politiques et paroles poétiques. Des mouvements sociaux autochtones en Colombie à la littérature contemporaine des Wayuu », thèse de doctorat, sous la direction d'Alvar de la Llosa, Lyon, Université Lumière Lyon II, 2021, pp. 181 et 187.

⁷⁰ Lupenga Mphande, « Oral literature and performance » dans Simon Gikandi (éd.), *Encyclopedia of African Literature*, London, New York, Routledge, 2003, pp. 579-580

patrimoine à la suivante. Le propre de l'*orature* et de la *parole d'origine* n'est pas seulement la sauvegarde, mais encore la survivance : les deux caractéristiques ultimes de la vie. Le couple parole ancienne/nouvelle parole se doit aussi d'être intégré dans ce système d'équivalences, car il sert lui aussi de moyen par lequel le passé, avec son lot de savoirs et d'expériences, vient pousser le présent vers l'avant. À la manière d'une symbiose orale, la parole de chacun se reforge dans celle de l'autre, de sorte qu'ils peuvent tous les deux aider à surmonter un quotidien qui peut s'avérer difficile par ses changements et ses crises, ou bien conseiller lors d'événements considérés comme fondamentaux dans la vie communautaire et individuelle.

En ce qui concerne ces trois paroles, nous constatons que les formes d'art qui les portent deviennent en même temps gardiennes et lieux d'observation de leur fonctionnement. En effet, elles impliquent, à la fois, des explorations d'ordre esthétique et une capacité à communiquer par divers récits des expériences ou des émotions communes à toute l'espèce humaine. Tournées vers elles-mêmes, ces formes d'arts cherchent à décortiquer les paroles dans le but de dévoiler ses mécanismes performatifs, sa magie intérieure. Mais elles ne font aucunement preuve d'hermétisme, puisqu'une meilleure compréhension des paroles leur permet de créer méticuleusement une littérature animée par un désir de lisibilité universelle qui aboutisse à la conservation du patrimoine ancestral par sa continuation dans des consciences aussi familières qu'étrangères à celui-ci. Les écrivains indigènes contemporains en Colombie, regroupent ces formes d'art sous le nom d'*oralité*. Le préambule du catalogue de la *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia* consacre un paragraphe aux raisons qui justifient l'emploi de ce mot :

No en vano los escritores indígenas contemporáneos postulan y definen con su trabajo una estética de la oraliteratura, **lenguaje de la palabra que se hace “a orillas de la oralidad de su gente”, es decir, desde un antiguo torrente de palabras y saberes tradicionales que busca escarbar la memoria nutricia y contada, y platicar en el presente al mismo tiempo.** Pero también, y como postura terminante, es una literatura que más que hablar pretende escuchar. Esa es una clave de su ámbito y pretensión universal y armónica. **Está hecha a partir del oír e interpretar lo que dicen los “libros” de la naturaleza.** En ríos, montañas, nubes, hogueras, aves y relámpagos ocurre lo que tiene que saberse y relatarse. Y es una sublevación elocuente a la estereotipada idea de los pueblos ágrafos precolombinos que los concibe, por su

carencia de alfabeto, como subordinados culturales, aunque estén suficientemente documentadas sus vastas y organizadas escrituras textiles, pictográficas o plásticas⁷¹.

Une fois de plus, nous constatons dans les éléments du paragraphe soulignés en gras, que l'essence de la parole réside dans la consonance qu'elle établit entre le passé et le présent. Et l'*oralité* est un concept frère du couple parole ancienne/nouvelle parole et de l'*écriture*. Sa particularité s'explique d'emblée par le fait de résoudre l'impasse que Paul Zumthor évoquait dans son essai à propos de l'usage des termes « littérature orale ». En effet, mettant en valeur le texte, structure close, le mot « littérature » ne venait donner d'indications qu'à son propos : le texte littéraire exige une écriture et une lecture qui s'excluent de la pratique de l'oralité. L'*oralité* propose une soudure qui change la nature grammaticale de l'adjectif « orale » pour ne proposer qu'un seul substantif. Cela reflète d'une certaine manière le croisement qui la constitue entre des éléments d'oralité, d'écriture et de pictographie. Croisement qui dépasse le texte de toutes parts et corrige cette vision de l'infériorité intellectuelle et esthétique des productions artistiques a-graphiques. Contrairement à la matérialité physique attribuée au texte, l'*oralité* est d'un caractère plus volatile (*verba volant*), associé à une certaine musicalité, à la production d'effets sensoriels vifs et à la possibilité toujours présente de modifications, notamment au contact d'autres langues et d'autres cultures. Elle baigne également dans les déclamations cérémonielles et rituelles où se met en scène la magie de la parole. Dans la préface du troisième tome de la *Biblioteca básica de los pueblos indígenas*, Miguel Rocha Vivas propose de justifier l'usage du terme *oralité* car il attire d'abord l'attention sur la parole puis nomme dans son ensemble la dualité complémentaire entre oralité et écriture. En effet, le professeur colombien comprend ce concept comme l'ensemble de productions issues de l'art verbal oral, lequel s'écrit, non pas uniquement sur un support textuel, mais sur la nature même :

Estamos ante un conjunto de literaturas tradicionales y sapienciales que poseen valores literarios especiales, los cuales no se basan en una supuesta oralidad improvisada o "primitiva", sino en múltiples oralidades elaboradas que se complementan con diversas formas de escritura, no necesariamente alfabética. [...] El arte verbal oral también se escribe, a su manera, en el cuerpo, y en el territorio, y de ahí en adelante sobre múltiples soportes que son verdaderos libros, si es que

⁷¹ Ministerio de la cultura, « Prólogo del catálogo de la biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia », *op. cit.*, dans *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010, p. 26.

LITTERAIRES DES TMOIGNAGES DE L'EXIL INTERNE (COLOMBIE, FIN DU XX^E SIECLE ET
DEBUT DU XXI^E SIECLE).

concebimos los libros como espacios en los que confluyen palabras, historias e ideas antes que las letras propiamente dichas⁷².

La parole ne se constitue pas uniquement de lettres, elle est le souffle même de la vie et habite, par conséquent, tous les lieux. En ce sens, entreprendre la lecture de l'*oralité* demande de dépasser le simple décodage d'un ensemble de phrases à travers un système alphabétique. Elle devient un appel qui surgit des entrailles originelles des mot et qui nous demande d'y retourner. Miguel Rocha Vivas exprime cet appel à travers une très belle formule : « Ese retorno implica no solo hablar la palabra, sino caminar la palabra, obrar la palabra, masticar la palabra, renovar la palabra... » (Rocha Vivas dans *Antes el amanecer*, 2010, p. 32). Ainsi, de manière analogue aux œuvres que nous considérons des classiques, l'*oralité* se présente à nous comme instrument d'optique et comme miroir, lesquels nous permettent d'explorer des horizons inconnus, et qui pourtant appartiennent à l'expérience *d'être* humain, ainsi que se replier sur soi, pour mieux comprendre qui l'on est et d'où l'on vient. Miguel Rocha Vivas précise, finalement, que *oralité* n'est pas le seul mot qui désigne le concept qu'il essaye de définir dans sa préface. Il considère juste son emploi, car il fait preuve de dialogue entre des systèmes de dénomination issues de mode de pensées et de cultures différentes. Il juge cela de manière positive, car cela permet à des connaissances anciennes de trouver des manière d'être traduites ailleurs, assurant ainsi leur survie. Voici d'autres propositions :

Estas páginas están dedicadas a tradiciones “en traducción”, es decir, tradiciones que han sido trasvasadas para entrar en diálogo con otras culturas; tradiciones mítico-literarias, antes conocidas como *mitologías*, más recientemente como *etnoliteraturas* y, actualmente, como *oralituras*, *oraliteraturas* y *literaturas indígenas*. Por literaturas indígenas entendemos el conjunto de elaboraciones y composiciones especiales de la palabra, que por medios narrativos y poéticos, con fines colectivos frecuentemente rituales – y hoy en día con propósitos interculturales – configuran parte del acervo oral y escrito de las comunidades originarias del continente.

Con todo, es importante mencionar que otra propuesta para tener en cuenta es la de estudiar, reconocer y presentar las posibles denominaciones originales, en lenguas y contextos indígenas, con respecto a sus artes de composición verbal : *botamán biyá*, la palabra bonita (o bien hablada) entre los camëntšá; *nu wam*, la palabra mayor para lis misak-misak; *rafue*, la palabra fuerte según los uitoto. (Rocha Vivas dans *Antes el amanecer*, 2020, p. 30-31 et 37).

⁷² Miguel Rocha Vivas, « Un árbol cuyas hojas son las palabras », dans Rocha Vivas et al., *Antes el amanecer. Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*, dans Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2010, p. 31.

La richesse esthétique de l'*oralité* est sous-tendue par ces implications politiques. Non seulement elle accompagne des pratiques sociales autour de la poésie et du langage au sein même du groupe qui la possède, mais encore elle constitue une forme privilégiée d'expression d'appartenances collectives à des territoires ancestraux ou à des identités qui font l'objet de revendications dans la sphère publique afin de s'affirmer. Laura Lema Silva nous l'explique de manière très claire :

L'un des objectifs politiques de l'*oralité* est de contribuer à rétablir le vivre-ensemble que les communautés cherchent à atteindre de manière constante par l'intermédiaire de la belle parole, de la parole douce ou encore de la parole tranquille. [...] Pour les communautés autochtones cette construction collective implique également, les êtres qui habitent leurs territoires visibles et invisibles. Ainsi, la construction de la mémoire qui découle de l'oralité se fait en alliance avec le territoire compris comme un espace intensif. **L'*oralité* constitue en ce sens un terrain de réinvention des alliances avec les êtres qui peuplent les territoires communautaires et de la parole qui est porteuse de la transformation du quotidien socio-politique des peuples autochtones.** (Lema Silva, 2021, p. 259).

La scène double où se meut l'*oralité* peut la rendre propice à accueillir une écriture testimoniale telle que nous l'observons dans les poèmes de Nataly Domicó. L'*oralité* représente, effectivement, un cosmos qui peut venir répondre au chaos laissé par la violence de l'exil interne. Une parole qui profère la consonance temporelle peut aider à libérer un individu enfermé dans son passé douloureux dans la mesure où elle l'ouvre à un passé plus ample, vivant et collectif. Toutefois, nous ne pouvons pas affirmer d'emblée que les écritures testimoniales du reste du corpus intègrent aussi les logiques de l'*oralité*. Pour cela, il nous faudrait analyser quels éléments nous pouvons amalgamer et quelles sont les spécificités de cette dernière que nous devons respecter.

*

2.2.2. Comment articuler l'*oralité* et l'écriture testimoniale ?

Nataly Domicó établit à deux reprises, dans deux travaux de recherche universitaire, le récit de sa vie. Elle fait cela, explique-t-elle, car ses enquêtes sont intimement liées à ses origines Emberá Eyabida. En effet, elle s'intéresse particulièrement à la manière dont les connaissances ancestrales contenues dans les chants *truambis* et au sein du *jai dé* (maison des esprits) se transmettent dans le but de préserver l'équilibre spirituel et communautaire des Emberá Eyabida. Dans les deux cas, elle précise avoir une ascendance afrocolombienne du côté de sa

mère Sonny Yadilfa Murillo Mosquera, et une ascendance Emberá du côté de son père Ademir Domicó Balarín. Alors qu'elle est encore très jeune, sa famille doit faire face à l'exil interne :

Cuando tenía unos meses de nacida, llegó una amenaza de desalojo al colegio llamado entonces Ana Joaquina Osorio, donde mi madre era maestra, por esos motivos esa mujer guerrera que nunca me ha demostrado su miedo, silenció su terror y partió nuevamente al Chocó, con dos hijos a bordo, sin trabajo y sin marido comenzó nuevamente⁷³.

En 2017, elle intègre la communauté Emberá Eyabida des *resguardos* de Yaberaradó et de Polines pour compléter sa formation académique et réclamer son identité indigène :

Tuve el privilegio de llegar al Cabildo Mayor Indígena de Chigorodó, organización que representa legal y políticamente a los resguardos de Yaberaradó y Polines integrado por 4 comunidades Emberas de Chigorodó. Esa organización me permitió desarrollar mi proyecto de investigación y me abrieron las puertas para volver a recorrer mi origen. (Domicó, 2023, p. 38).

La narration de son chemin de vie équivaut à une mise en pratique de ce que profère l'*oralité* : même après une extirpation, Nataly Domicó construit peu à peu le pont qui la relie aux origines qu'elle a choisies. Dans cette narration, et dans l'ensemble du travail animé par la volonté de mieux connaître ses origines, elle inclut tous les poèmes publiés dans *Recuerdo mi origen*. Nous pouvons alors interpréter ce geste comme la mise en parallèle d'une quête pour l'affirmation identitaire, et une autre d'ordre artistique où Nataly Domicó part à la recherche voire crée d'elle-même son patrimoine oralité. Les poèmes sont comme des illustrations des connaissances ancestrales qu'elles met en avant dans son travail académique. Elle nous explique, par exemple, que ces connaissances ancestrales peuvent s'organiser selon la structure d'un arbre sacré : le Jenené. Dans le troisième tome de la *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*, qui consacre une partie aux communautés indigènes du Pacifique dont les Emberá, il est raconté que le Jenené était une sorte d'arbre-monde dont l'abattage a donné aux hommes l'aliment et l'eau⁷⁴. Or les cinq poèmes semblent, eux aussi, s'organiser selon une structure d'arbre, notamment dans les titres. Ainsi, d'après Nataly Domicó : « en la raíz se encuentra el territorio, la espiritualidad y el idioma ancestral *embera bedea* » (Domicó, 2017, p. 9). La correspondance semble bien s'établir avec les deux premiers poèmes : « Los espíritus

⁷³ Nataly Domicó Murillo, « Caminando la palabra: aportes del movimiento indígena y la academia a la educación indígena en Antioquia », rapport d'enquête, Universidad de Antioquia, 2017, p. 11.

⁷⁴ Voir : Miguel Rocha Vivas, « Tala del gran árbol, primer horizonte humano », dans Rocha Vivas et al., *El sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*, dans *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2010.

no mueren » et « Canto a la raíz ». Tout d’abord, le motif de la persistance est évident à la fin du poème où domine le présent de l’indicatif et l’emploi d’adverbes tels que « aún » et « mientras », qui s’opposent au caractère inexorable de l’envahissement de la guerre dans le poème (elle fait l’objet d’une anaphore par la formule « la guerra + verbe conjugué au passé simple).

La guerra nos marchitó el pasado y desvió el futuro,
pero olvidó que en este presente **aún tejemos**,
aún ofrendamos a nuestros espíritus que guardan la memoria.
Ellos no han muerto, ni morirán, **mientras** sigamos amando ser hombres y mujeres de la tierra. (Domicó, 2021, pp. 42-43).

Dans le poème ce qui redonne vie est le retour aux origines. Nous observons que la poète lit au-delà de l’histoire factuelle et retrouve, dans des pratiques qui célèbrent les ancêtres, un nouveau foyer d’où elle peut chanter. Dans la logique que nous voulons mettre en évidence, le premier poème amène le lecteur au pied de l’arbre, celui de toutes les origines. « Canto a la raíz » nous emmène explorer les bases mêmes de la communauté Emberá Eyabida. Ce n’est donc pas un hasard, si c’est ici que Nataly Domicó inclut le personnage de Teresa Domicó. Dans son rôle de Jaibanawera, Teresa Bailarín était un pilier de la vie indigène, puisqu’elle est considérée comme le médecin des personnes et de la terre. Nataly Domicó, écrit effectivement que :

La labor que realiza el Jaibaná en el mundo Embera es uno de los roles más importantes, porque es el interlocutor entre el mundo de la gente y los espíritus, el conoce el lenguaje de las plantas y recibe el don de mirar por medio de los sueños las enseñanzas y conocimientos de las plantas y los lugares sagrados. (Domicó, 2023, p. 53).

Toutefois, l’apparition de Teresa Domicó est également importante du point de vue de l’*oralité*. Comme nous nous trouvons dans les racines, Nataly Domicó aurait pu choisir de faire parler son personnage dans sa langue maternelle. Or elle répond à ses agresseurs en espagnol. Ce déplacement du langage est interprété doublement comme signe de réparation, car, non seulement il annule la réalité de l’exil interne, mais il instaure une certaine harmonie langagière qui permet à ce qui relève de l’ancestral de recouvrer toute sa puissance. C’est ici, véritablement que nous pouvons voir la mise en pratique du couple conceptuel parole ancienne/nouvelle parole : Teresa Domicó, représentation dans le poème du patrimoine, opère une traduction de celui-ci dans le but de pouvoir agir dans le présent : « la voz de nosotros los indígenas no se cae » (Domicó, 2021, p. 44). Pour Nataly Domicó, tournée vers la pédagogie,

cela est d'autant plus important que la transmission parvient avec plus de facilité aux enfants Emberá Eyabida dont la langue la mieux maîtrisée peut parfois s'avérer être l'espagnol. En 2009, le poète camëntša Hugo Jamioy organisait avec Renata (Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa) des ateliers d'*oralité* dans le but de promouvoir la pratique de la traduction de traditions. Interrogé à ce sujet, voici ce qu'il répondait :

0:45-1:13: Básicamente es **buscar que esos relatos en los cuales nosotros nos maravillamos cuando escuchamos a nuestros abuelos al lado del fogón también puedan ser transpuestos a otra lengua, también puedan hoy ser rescatados y adaptados a la exigencia actual para nuestros niños y nuestros jóvenes** y ellos también puedan maravillarse de la riqueza tan grande que nos entregan cuando escuchamos un relato de nuestros abuelos.

3:50-4:46: La experiencia que hasta ahora se ha tenido es que, partiendo de la distinción de dos identidades: una es la palabra antigua. **Cuando hablamos de la palabra antigua, estamos hablando de los abuelos, las abuelas, los guardadores de la palabra antigua, que en muchas ocasiones está guardada en su lengua materna (ellos, a veces, no hablan el español). Y la otra es la nueva palabra. Entonces diferenciamos dos épocas. A través de esas dos distancias tenemos que crear un puente que nos permita comunicarnos.** Y ahí es donde entramos a jugar un papel importante los que nos dedicamos a este tema de la oralitura que es recibir la tradición oral y trabajarla en los talleres, con adultos. Entonces la materia prima son los abuelos, los abuelos que son fundamentales en estos talleres, sin ellos no podemos hacer nada porque en ellos es donde se guarda todo lo que tiene que ver sobre el origen de nuestros pueblos que muchas veces no se tiene muy claro⁷⁵.

Une Teresa Domicó qui nous parle espagnol peut donc être comprise comme ce pont entre deux paroles. Et finalement, ce qu'il faudrait comprendre d'ateliers comme celui où participait Hugo Jamioy, et des choix d'écriture comme ceux entrepris par Nataly Domicó, c'est que les langages se destinent originellement à la communication et non à l'exclusion. Ce sont les outils par excellence du partage. Par rapport à nous, leur étrangeté devrait se comprendre comme une invitation à l'exploration et à l'apprentissage et non pas comme quelque chose d'inexorablement incompréhensible. Pour les poètes et narrateurs indigènes, une traduction n'équivaut pas à une dénaturalisation du contenu, au contraire, elle s'accueille comme l'opportunité d'un enrichissement. Laura Lema Silva cite, au sujet des Wayuu, Juan Duchesne Winter :

El acto de expresar la experiencia indígena en la literatura convencional, en el escenario de las letras llamadas occidentales, no se reduce a un paso hacia la presunta modernidad o 'civilización', sino más que nada es **una estrategia afirmativa de una**

⁷⁵ Hugo Jamioy, Entretien dans le cadre de l'organisation d'atelier d'oraliture par Renata (Red nacional de talleres de escritura creativa) du Ministère de la culture du 26 octobre 2009. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cAUWoOigJ4M&list=LL>. Consulté le 07/06/2023.

manera autónoma y diferente de vivir. Y es esta afirmación lo que emerge con la incursión de la nueva literatura wayuu en el ámbito que hemos llamado la cultura convencional, como en otras literaturas indígenas del continente. El modo de simbolización diferencial se introduce así, como un caballo de Troya, en una de las ciudadelas más densas del modo simbólico convencional, que es la literatura alfabética. **Ello promueve la heterogeneidad o contrapunteo que enriquece a ambos modos**⁷⁶.

Cette hétérogénéité dont parle Juan Duchesne Winter est propre à l'*oralité* mais fonctionne de manière analogue aux différents types de *dialogisme* analysés précédemment. De ce fait, cela nous permet réellement d'attribuer aux travaux du corpus la dimension orale qu'ils réclament et considérer l'hétérogénéité comme trace de l'*oralité* en eux.

Nataly Domicó continue l'illustration des connaissances ancestrales à travers le Jeneé : « el tronco lo compone la familia y la comunidad » (Domicó, 2017, p. 9). Nous arrivons au cœur de la structure qui correspond aux deux poèmes suivants : « Verdad Sagrada » et « Soplo de la Tierra ». Le premier se compose de deux mouvements liés par une inversion qui peut être imaginé comme la croissance même de l'arbre dont le tronc sort de la terre. Dans cette image, la terre ne doit pas être comprise comme la source de la vie, mais le lieu caché, là où habite le mensonge. En effet, sur un chemin qui semble suivre les étapes d'un sonnet, le poème débute avec une structure débordante : l'anaphore créée par le pronom accusatif et le verbe « nos contó » initie une liste d'énoncés rapportés de valeur péjorative : « éramos paganos », « la sabiduría de / nuestros mayores no era válida », « éramos salvajes ». Ce caractère débordant suggère paradoxalement un manque : pour les trois autorités que sont la religion, la science et l'État, les communautés indigènes se définissent négativement, elles ne font pas partie de la cité. Ensuite arrive la *volta* : le poème opère l'inversion que nous évoquions et, par la rupture temporelle donnée par le substantif « hoy », il sort du domaine négatif et s'élève vers le positif. Nous accédons dans le domaine de la voix ancestrale, celle du tronc, qui se veut antérieure aux autorités « occidentales » et bien plus solide du fait qu'elle porte en elle une vérité que les autres n'ont pas : « Hoy descubrimos que todo fue una mentira / heredada. / Hoy estamos recuperando nuestra verdad, esa verdad que guardan las plantas sagradas ». La nature étant l'ancêtre par excellence, l'élévation se caractérise par un retour aux origines, source de célébration, de pureté, de renaissance, en un mot, source de vie : « Esa verdad que camina en los pies descalzos de / nuestras abuelas, / que se dibuja en la sonrisa de los recién nacidos ». Avec l'autre poème,

⁷⁶ Juan Duchesne Winter, *Hermosos invisibles que nos protegen*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Serie Libros de los mundos, 2015

« Verdad Sagrada » est le porte-parole de la transition et d'un état d'esprit qui pourrait se conjuguer avec le contexte de mise en pratique des Accords de Paix. Nous trouvons dans ce poème une affirmation progressive du changement, de la traduction du passé dans les mots du présent et, par conséquent, une possibilité d'aller vers l'avant. Cela est confirmé par le dernier vers du poème suivant, « Soplo de la Tierra : « a ella [la verdad] debemos todo lo que somos y seremos. ». Ce poème est effectivement la suite du premier : son titre porte à croire que la vérité s'élève vers les branches et les fleurs de l'arbre grâce à ce souffle original. « Soplo de la Tierra » se caractérise par une multiplication de revendications que nous pouvons interpréter comme un signe de polyphonie, autrement dit, de superposition de diverses voix. Ces revendications sont, de plus, amplifiées par les assertions tranchantes introduites par la conjonction « si » :

Si hemos cuidado de la vida,
¿por qué nos arrebatan su prolongación?
Si hemos protegido a la madre tierra,
¿por qué envenenan sus suelos y encarcelan su
abundancia?
Si la tierra es destruida, también nosotros lo
seremos. (Domicó, 2021, p. 46).

Les revendications introduisent une sorte d'esprit critique qui pousse le poème vers un univers plus individuel mais toujours en communion avec la « Madre Tierra ». Nous pouvons supposer que Nataly Domicó assume ici une prise de position idéologique, qui la place au-devant de la communauté Emberá Eyabida de sorte à en devenir le porte-parole. Arrêtons-nous un instant sur ce qu'Hugo Jamióy disait lors de son entretien à propos des écrivains « oraliteurs », autrement dit, ceux qui produisent de l'*oralité* : plutôt que des têtes de communautés, ils représentent leur bouche. Celle-ci étant l'organe de communication, les « oraliteurs » remplissent une fonction de médiateurs, non seulement entre les systèmes de connaissances ancestrales, mais également entre les communautés et les sociétés. Nous avons ici la possibilité d'établir une analogie avec l'écriture testimoniale. Dans *Desterrados*, par exemple, Alfredo Molano se positionne littéralement au-devant des témoins par sa première chronique. Mais il ne se considère en aucun cas comme leur tête : il ne les représente pas dans la sphère politique. Il considère avoir une expérience analogue qui le laisse aspirer à devenir leur bouche *textuelle*, notamment si les personnes sont analphabètes ou ne savent pas écrire.

Nous parvenons avec Nataly Domicó à la fin de l'arbre : « las ramas, los frutos y las hojas son los demás elementos que componen la vida de la comunidad: la vivienda, los tejidos,

la alimentación, los sonidos, el lenguaje » (Domicó, 2018, p. 9). Au sein des poèmes, nous arrivons au même endroit : « Jainepono, espíritu de las flores ». Le titre est d'une importance capitale pour la poète : il affirme son identité en tant qu'Emberá Eyabida car il nous donne son nom dans sa langue, non pas maternelle, mais *d'origine*. Il lui permet également de se montrer en véritable *oralitrice*, car la structure grammaticale du titre, et notamment à travers la virgule, fait de la traduction espagnole une caractérisation du nom propre Jainepono. Une langue sert à caractériser une autre, faisant de cette traduction une véritable réinvention de l'identité de Nataly Domicó. Le poème nous sert d'illustration de cela puisqu'il raconte les retrouvailles de la poète avec son « je » Emberá :

Entre montes lejanos de la ciudad
 encuentro las voces de los sitios sagrados.
 Allí reposa la esencia del ser emberá
 de la cual fui despojada por el desplazamiento.
 [...]
 Con manos de partera me vuelvo a parir,
 recordando en el primer grito la valentía de
 mis antepasados. (Domicó, 2021, p. 47).

Les retrouvailles prennent l'aspect d'une renaissance qui permet à l'écriture de Nataly Domicó de retrouver la vie du présent. Elle s'extirpe de la douleur provoquée par l'exil interne, qui rend étranger à soi-même, en devenant pleinement elle-même : « recuerdo mi origen y en él soy libre ». Dans ce que nous pourrions appeler un micro-travail de mémoire, Nataly Domicó parcourt l'arbre de son identité collective. Tout à fait semblable aux branches, elle trouve dans le tronc et les racines des Emberá Eyabida le support nécessaire pour surmonter les difficultés de tous temps. Voilà ce que permet l'*oralité* que l'écriture testimoniale s'efforce aussi de trouver. Cependant, en raison de l'origine clairement autochtone du concept, nous ne pouvons pas réellement l'appliquer aux écritures des autres œuvres du corpus. Cela ne signifie pas que les deux ne puissent pas chercher à atteindre le même objectif, et, par là-même, se rapprocher. Écrire des récits où l'on peut *se reconnaître* et trouver un support pour soutenir un passé qui semblait insoutenable, raconter pour donner sa vérité et la voir reconnue auprès des autres : ce sont deux objectifs que la parole et l'écrit travaillent ensemble pour les atteindre.

*

Nous affirmions au début de ce chapitre que la tentative de donner par écrit l'illusion de la voix humaine était vaine. En effet, une voix qui s'exprime implique une concrétisation de la parole uniquement dans le présent et demande un acte de communication direct. Or l'écrit opère

des déplacements dans les deux : l'acte de lecture qui concrétise ce que dit le texte peut être répétée de manière virtuellement infinie ou remise à plus tard. Il arrive souvent que les individus impliqués par le texte ne se rencontrent jamais. Pourtant, s'efforcer de créer l'illusion de l'oralité est quelque chose de fondamental dans l'écriture testimoniale, car elle est responsable de donner l'illusion de la vie. Trouver des moyens de faire passer un témoignage en même temps que son écoute doit permettre au lecteur de comprendre que quelqu'un a parlé et, par conséquent, que quelque chose est arrivé. Cela est d'autant plus important dans le cas de l'exil interne où les individus s'égarer et disparaissent ; comprendre que quelqu'un a parlé permet de le retrouver. Nous lisons que la personne était là et que, maintenant qu'elle a parlé, elle s'est déplacé. Encadrer le lieu d'énonciation à travers l'illusion de la voix humaine, résulte en l'identification de l'énonciateur. Cet encadrement pouvait être multiple : à travers le *dialogisme* il était possible de remplir le lieu avec des énonciateurs qui, parce qu'ils se répondaient sans véritablement se parler, pouvaient être sujets à des sortes d'écholocalisations de la part de lecteur. Il demeure important d'écrire que le texte ne devient jamais supérieur à sa source orale ; le texte ne se substitue pas au parler du témoin. Si nous analysons dans ce chapitre l'illusion d'oralité, c'est pour montrer au lecteur qu'il ne peut pas être dupe du travail des auteurs et qu'il doit prendre conscience des traces d'une voix qui invite à son écoute au-delà de sa lecture.

Maintenant, l'*oralité* nous a montré un chemin différent : encadrer le lieu d'énonciation à travers une parole ancestrale, vectrice d'identité, permettait à celui qui parle de retrouver une origine dans laquelle il peut exister pleinement. Lorsque l'*oralité* émerge comme projet politique au sein des mondes autochtones en Amérique dans les années 90, le poète mapuche Elicura Chihuailaf donne une définition de ce qu'est l'*oralité* lors d'un échange avec le poète mexicain Jorge Cocom Pech :

En 1995, en un Encuentro de Escritores Indígenas de América, en la ciudad de Tlaxcala (México), a mi hermano maya Jorge Cocom Pech le comenté de mis reflexiones y le manifesté mi necesidad de saber su opinión. Le dije que había llegado a la transitoria conclusión de que yo era un 'oralitor', porque me parecía que mi escritura transcurría al lado de la oralidad de mi gente, de mis mayores en el respeto hacia ellos, hacia ellas: a su pensamiento, no en el mero artificio de la palabra. Le dije que, además, mi escritura se sostenía en la memoria de mi infancia en la comunidad de Kechurewe, es decir, en mi vivencia de mis conversaciones con los árboles, los bosques, los esteros, los pájaros y las nubes; en mi vivencia de los rituales cotidianos a orillas del fogón de mis abuelos y de mis padres; en mi vivencia de los grandes

rituales como el Gillatun (Rogativa de agradecimiento y petición). En mi vivencia de la palabra Azul⁷⁷.

Le poète mapuche définit ce qu'il est à partir de comment il utilise la parole. Il nous semble tout à fait intéressant de voir comment son travail prend source dans les conversations que sa vie maintient avec le monde autour de lui. Il se place dans une écoute attentive et patiente, caractère fondamental de toute personne souhaitant recueillir des témoignages. Mais il précise à la fin du passage que son travail est issu de sa manière de vivre les mots : c'est dans et par la parole qu'il trouve une identité. Cette possibilité offerte par l'*oralité* peut servir grandement à une écriture testimoniale, car, lorsqu'elle prend la parole au nom de quelqu'un, elle ne le fait que pour le retrouver. Et elle fait cela pour retrouver une sorte d'intimité ou de particularité de cet individu, mais également pour que d'autres le retrouvent ou se retrouvent en lui.

Finalement, nous supposons que l'écriture testimoniale ne saurait être capable d'aspirer qu'à une dénaturalisation du contenu vivant, oral, qu'elle essayait de reproduire. L'*oralité* nous offre, une fois de plus, une solution. Dans ses efforts de traduction des traditions des communautés indigènes, elle nous montre que le texte peut être un support comme un autre, et que l'expérimentation de différents supports peuvent permettre de communiquer une plus grande quantité de choses. Forcer systématiquement le contenu à entrer dans ce support peut aboutir à une perte de sa vitalité de départ. Mais l'écriture testimoniale ne se cantonne pas seulement au texte : elle opère presque toujours une transition vers le support de la mémoire où elle aspire, non à rester texte, mais à inciter l'action pour contribuer soit aux travaux de deuil ou aux travaux de reconnaissance.

⁷⁷ Elicura Chiguailaf, « La oralitura (segundo avance) », *El periodista*, 27 de agosto de 2004.

Chapitre 3 — Troisième cadre littéraire de l'écriture testimoniale : une *écriture-place* publique

A la hora de hacer cambios, los pueblos, consciente o inconscientemente, siempre hacen memoria. Hay un pasado que se quiere olvidar y por eso se ratifica el cambio; pero también hay un pasado que se debe respetar.

Lorenzo Muelas Hurtado de la communauté misak, membre de l'Assemblée Nationale Constituante en 1991.

Les souvenirs, les mémoires et les passés sont une série de reconstructions qui s'imbriquent de sortent à travailler en synergie avec la collectivité dans lesquels ils s'inscrivent. Ainsi, lorsque nous analysons le sens de ces trois éléments, il est essentiel de tenir en compte la dimension socio-politique. Les Accords de Paix de 2016, ont provoqué un élan de révision du passé qui cherchait à inclure davantage les victimes des conflits armés comme des protagonistes de l'Histoire nationale. Cette transformation est issue de luttes qu'Elizabeth Jelin considère comme typique à tout questionnement d'un groupe sur son passé :

Las aperturas políticas, los deshielos, liberalizaciones y transiciones habilitan una esfera pública y en ella se pueden incorporar narrativas y relatos hasta entonces contenidos y censurados. También se pueden generar nuevos. Esta apertura implica un escenario de luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples [...]. La lucha se da, entonces entre actores que reclaman el reconocimiento y la legitimidad de su palabra y de sus demandas. Las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados -en el extremo, quienes fueron directamente afectados en su integridad física por muertes, desapariciones forzadas, torturas, exilios y encierros- surgen con una doble pretensión la de dar la versión "verdadera" de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia. En esos momentos, memoria, verdad y justicia parecen confundirse y fusionarse, porque el sentido del pasado sobre el que se está luchando, es, en realidad, parte de la demanda de justicia en el presente. (Jelin, 2002, pp. 42-43).

Pour les mémoires collectives, le sens qu'on peut leur donner est d'une importance capitale parce que cela les rend viables à la transmission. Comme pour n'importe quel récit, il existe une volonté de faire de ces mémoires quelque chose d'intéressant pour assurer leur écoute

auprès d'autrui. Si nous prenons l'objet d'analyse d'Elizabeth Jelin, autrement dit, la mémoire de la répression sous les dictatures du Cône Sud, l'abondante littérature s'accompagne d'une nécessité de s'exprimer et d'être écouté. Notamment lorsque le pays a traversé une période difficile de son histoire. Mais lorsque les débats au sein de la sphère publique s'ouvrent aux questionnements du sens du passé, cette nécessité rencontre une lutte entre acteurs politiques et sociaux, historiens et agents de l'État. Réclamer une reconnaissance et une légitimité de sa parole propre devient alors une affaire de camps. Pour être entendu, il faut être capable de représenter un camp que l'on défend. Or les victimes des conflits armés ne remplissent pas cette condition parce que les traumatismes qu'elles subissent provoquent une désagrégation. La mort, l'exil interne, la séquestration, la disparition sont toutes des actions avec une incidence négative sur la vie d'un individu : il est séparé de sa vie, de sa maison, de sa liberté, du souvenir. Si les auteurs se déclarent légitimes pour prendre en charge des récits de vie étrangers à eux-mêmes, c'est parce qu'ils veulent créer ce camp dédié aux victimes d'où ils pourront apparaître comme les représentants. Le travail que nous avons mené à propos de l'énonciation dans le chapitre deux est complété ici par une réflexion d'ordre politico-social : si les écritures testimoniales simulent la parole d'une victime, est-il possible de produire réellement un lieu dans la sphère publique d'où les victimes peuvent prendre appui pour mettre en avant leur nécessité de respect de leurs droits fondamentaux et d'accéder à la demande de réformes en leurs noms ? Autrement dit, pouvons-nous considérer les écritures testimoniales comme des places publiques appartenant exclusivement aux victimes au sein de la cité qui semble les rejeter ?

**

3.1. Des voix et des plumes : la mémoire représentée

Collectivement, aussi bien qu'individuellement, l'exil interne représente une destruction de l'espace de vie. Cela implique pour la mémoire la perte de son lieu de vie. Si elle peut être récupérée dans l'espace d'une enquête qui aboutirait à un récit de vie qui demande l'explicitation de cette même mémoire, alors la particularité des écritures testimoniales présentes dans notre corpus consiste à devenir une simple auberge de cette mémoire. Elles ne se présentent aucunement comme des versions définitives de quelque chose qui, finalement, ne leur appartient pas. Perdue dans les douleurs d'un exil interne, la mémoire n'est que de passage dans l'écriture testimoniale. Il s'agit d'une transition partant de silence, de la censure et de l'oubli, vers le monde bruyant du présent. Au sein de celui-ci, la possession de ce qui s'est

perdu est remplacée par la possession de ce dont on se souvient. Ce qui explique pourquoi la mémoire sert d'objet de revendication que des figures comme le leader social ou *l'entrepreneur de la mémoire* essayent de défendre à tout prix.

3.1.1. Au nom des victimes : le leader social

Dans *El olvido que seremos*, lorsque Héctor Abad Faciolince narre le déroulement de l'enterrement de son père, Héctor Abad Gómez, il explique qu'il garde encore deux discours prononcés à la mémoire du défunt ce jour-là. Le premier, écrit l'auteur, était de l'écrivain Manuel Mejía Vallejo et consistait en un avertissement contre l'oubli :

Vivimos en un país que olvida sus mejores rostros, sus mejores impulsos, y la vida seguirá en su monotonía irremediable, de espaldas a los que nos dan la razón de ser y de seguir viviendo. Yo sé que lamentarán la ausencia tuya y un llanto de verdad humedecerá los ojos que te vieron y te conocieron. Después llegará ese tremendo borrón porque **somos tierra fácil para el olvido de lo que más queremos. La vida, aquí, están convirtiéndola en el peor espanto.** Y llegará ese olvido y será como un monstruo que todo lo arrasa, y tampoco de tu nombre tendrán memoria. Yo sé que tu muerte será inútil, y que tu heroísmo se agregará a todas las ausencias⁷⁸.

Pour Manuel Mejía Vallejo, le pays est d'abord porté vers l'oubli à cause du caractère définitif de la mort. Par opposition à la vie, qui donne à toute action son origine et sa suite, la mort signe son arrêt absolu. Interprétée parfois comme le repos éternel, elle est fondamentalement ce qui doit demeurer derrière ; ce vers quoi nous pouvons nous tourner parce qu'il serait source d'une « razón de ser », mais qui demeure inatteignable. La ligne qui part de ce point fixe de l'existence trace un écart qui se transformera inévitablement en oubli, parce que le temps est de nature linéaire, sa course annule, par conséquent, tous les points qui le conforment. Cela serait, en apparence, le message que l'auteur a souhaité transmettre avec le titre de son livre : *El olvido que seremos*. Celui-ci suggère une victoire de l'oubli en raison de la conjugaison de verbe être au futur simple qui indique ce qui attend tout être. Les deux écrivains semblent communiquer une vision pessimiste de l'effort de mémoire : même un assassinat commis en toute impunité conduit à une indifférence progressive dont la fin est l'oubli total. Nous retrouvons une vision similaire dans le récit bref de Marco Antonio Mejía : « El Griego ». L'histoire entrecroise l'analphabétisme et l'apprentissage de l'écriture avec la mémoire, l'oubli, la réalité et la fiction. Le narrateur nous montre comment le personnage d'un

⁷⁸ Héctor Abad Faciolince, *El olvido que seremos*, Bogotá, Planeta, 2006, pp 247-248.

instituteur arrive dans un *caserío*⁷⁹, dans le but de monter une école. Lorsqu'il fait découvrir aux habitants l'alphabet grec, ceux-ci mettent en place un système référentiel propre qui introduit la conscience d'un temps qui passe et qui se dirige inexorablement vers sa fin : « El año que comenzaba, la mañana, y todo saludo era Alfa. Todo final, una tarde, una muerte una despedida, era Omega. » (Mejía dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 138). Les verbes ici conjugués au passé simple contraste de manière aspectuelle avec ceux conjugués à l'imparfait de l'indicatif, utilisé pour décrire une sorte d'état de nature absolument sensoriel : « Ellos sólo sabían leer el cielo oscuro para vaticinar tormentas, entonces buscaban el refugio y con los tambores llamaban o ahuyentaban remotos espíritus de la luz o el miedo. » (Mejía dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 137). L'imparfait abolit, d'un côté, les limites temporelles d'une action : nous savons quand est-ce qu'elle commence, ou du moins qu'elle a eu lieu ; mais sa fin n'est jamais effective. Tandis qu'avec le passé simple, l'action possède un début et une fin précises. La succession qu'elle implique rend les actions uniques, et communique effectivement la sensation d'approcher vers une fin. Les habitants pensent voir son reflet, non seulement dans l'alphabet grec, mais également dans une fiction apparemment prémonitoire. Mais qui s'avère être une désillusion semblable à celle de l'écriture qui communiquait une fausse impression de sécurité :

Conoció la otra historia de aquel pueblo que creyó leer en una historia imaginada su porvenir; real o no, había un final en el que él encontraba a Domingo o Domingo lo encontraba a él en aquella playa, para decirle que en aquel libro no estaba escrito lo que habían perdido, no las tierras, no el dinero, no las barcas. No estaba escrito el sentimiento de quedar desplazado de lo único que tenían: todas las estrellas y bajo las estrellas toda la soledad del mar. (Mejía dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 143).

L'arrivée de l'oubli s'accompagne de l'impossibilité d'enregistrer l'expérience de la destruction du village et de la fuite de ses habitants à travers l'écriture ou un récit qui s'avèrent défailants. Le lecteur reçoit un avertissement à propos de l'éternité ou la fidélité trompeuse de l'écriture. Elle n'échappe pas à l'oubli et, dans le cas de témoignages, elle ne remplace pas entièrement l'expérience telle qu'elle s'est vécue.

Cependant, le constat de Manuel Mejía Vallejo n'est pas uniquement de l'ordre existentiel. Il est également politique. Cela se doit à l'adjectif « fácil » qui suggère dans sa qualification que l'histoire même de la Colombie est preuve de cette tendance à se diriger vers

⁷⁹ « Definición construida por el DANE para fines estadísticos que corresponde a un centro poblado ubicado generalmente al lado de una vía principal y que no tiene autoridad civil. El límite censal está definido por las mismas viviendas que constituyen el conglomerado. » Tiré de : *Censo nacional de población y vivienda – CNPV – 2018. Manual de conceptos*, Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), juillet 2019, p. 11.

l'oubli. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, les négociations de paix entamées par le gouvernement d'Álvaro Uribe avec le groupe paramilitaire AUC au début des années 2000. Celles-ci ont conduit à l'établissement de la loi 975 de 2005, également connue comme la Loi de Justice et Paix⁸⁰. Elle se présente fondamentalement comme un cadre théorique qui jette les bases d'une évaluation des délits commis par des groupes armés illégaux en Colombie. Elle permet, effectivement, de définir l'action légale dirigée contre ceux-ci comme un moyen d'obtenir le respect et le maintien des droits des victimes. De ce fait, nous pouvons lire le septième article de la loi à propos du droit à la vérité :

La sociedad, y en especial las víctimas, tienen el derecho inalienable, pleno y efectivo de conocer la verdad sobre los delitos cometidos por grupos armados organizados al margen de la ley, y sobre el paradero de las víctimas de secuestro y desaparición forzada. Las investigaciones y procesos judiciales a los que se aplique la presente ley deben promover la investigación de lo sucedido a las víctimas de esas conductas e informar a sus familiares lo pertinente. Los procesos judiciales que se adelanten a partir de la vigencia de la presente ley no impedirán que en el futuro puedan aplicarse otros mecanismos no judiciales de reconstrucción de la verdad. (*Ley de Justicia y Paz, compilación normativa y jurisprudencia*, 2010, p. 14).

Toutefois, le cadre pratique que prévoyait la loi en question s'est avéré insuffisant quant à l'accomplissement de ses promesses. En effet, en échange de leur démobilisation, le gouvernement d'Álvaro Uribe a proposé une série de garanties judiciaires conduisant à une minimisation du degré de gravité des peines. Cela a provoqué, à son tour, des procès judiciaires qui ne respectaient pas réellement les droits des victimes selon les standards constitutionnels et internationaux. Dans un essai sur l'histoire politique du pays, Marco Palacios écrit effectivement que :

Esta ley debe entenderse como una gran victoria de los paramilitares pues dejó en la impunidad casi todos los crímenes de lesa humanidad; rebajó las penas desmesuradamente y acreditó un balance inadecuado entre la paz y la justicia en la reparación a las víctimas. Solo un 7% de los desmovilizados podían ser juzgados de acuerdo con la Ley de Justicia y Paz. En sentencia de mayo 2006 la Corte

⁸⁰ *Ley de Justicia y Paz, compilación normativa y jurisprudencia*, 2010, p. 13. El artículo 1 nous donne également la définition d'un groupe armé illégal : « Se entiende por grupo armado organizado al margen de la ley, el grupo de guerrilla o de autodefensas, o una parte significativa e integral de los mismo como bloques, frentes u otras modalidades de esas mismas organizaciones, de las que trate la Ley 782 de 2002. » Así como la definición de una víctima: « Para los efectos de la presente ley se entiende por víctima la persona que individual o colectivamente haya sufrido daños directos tales como lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual y/o auditiva), sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo de sus derechos fundamentales. Los daños deberán ser consecuencia de acciones que hayan transgredido la legislación penal, realizadas por grupos armados organizados al margen de la ley. También se tendrá por víctima al cónyuge, compañero o compañera permanente, y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. »

Constitutional mantuvo su estructura y sentido aunque declaró inconstitucionales algunos artículos y trató de balancear la reparación a las víctimas afectando el patrimonio – de origen legal o ilegal- de los infractores. Mediante la acumulación de todas las penas judiciales por delitos cometidos antes del 25 de julio de 2005, los jueces debían aplicar rebajas sustanciales para que, en definitiva, las penas se cumplieran dentro de un rango de cinco a ocho años de prisión⁸¹.

Pour Marco Palacios, la faille principale de la loi 975 de 2005 était la suivante : échouer à faire naître une justice transitionnelle en Colombie, en raison d'un : « balance inadecuado entre la paz y la justicia en la reparación a las víctimas », car ceci est la base d'un tel système judiciaire. Rodrigo Uprimny, souvent cité dans l'essai, écrit dans son article « Usos y abusos de la justicia transicional en Colombia » (co-écrit avec María Paula Saffon) que la justice transitionnelle repose sur le dilemme entre la nécessité politique de paix et l'exigence de réparations judiciaires. Et l'État doit le résoudre afin d'assurer que les procès contre des groupes armés illégaux et leurs négociations de paix éventuelles parviennent à leur terme⁸². Étant donné que l'individu criminel pouvait aspirer à des bénéfices pénaux de réduction de sa peine en échange de sa coopération avec la justice, la loi 975 de 2005 favorisait la paix par-dessus les victimes. En effet, les commandants des AUC étaient à la fois les principaux responsables d'actes atroces et les seuls à pouvoir collaborer dans les enquêtes qui visaient leur résolution.

Une autre problématique que présentait cette loi était le cas du trafic illégal de stupéfiants. L'article 70 déclarait que les individus accusés d'avoir commis ce crime ne pouvait pas bénéficier d'une réduction de leur peine :

Las personas que al momento de entrar en vigencia la presente ley cumplan penas por sentencia ejecutoriadas, tendrán derecho a que se les rebaje la pena impuesta en una décima parte. Exceptuándose los condenados por los delitos contra la libertad, integridad y formación sexuales, lesa humanidad y narcotráfico. (*Ley de Justicia y Paz, compilación normativa y jurisprudencia*, 2010, p. 71.)

Malgré la sentence C-370/06 de la Cour Constitutionnelle, qui se chargeait d'ajouter une série de prérequis dans le but de réguler la réduction de peine pour qu'elle respecte davantage les droits des victimes, le trafic illégal de stupéfiants demeurait une condition excluante du bénéfice. Par conséquent, les individus étaient jugés sans que les victimes puissent être assurées qu'elles obtiendraient effectivement une satisfaction quelconque. Marco Palacios écrit qu'en 2008 :

⁸¹ Marco Palacios, *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*, Ciudad de México, Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 173.

⁸² Rodrigo Uprimny et María Paula Saffon, « Usos y Abusos de la Justicia Transicional en Colombia » [en ligne], *Anuario De Derechos Humanos*, n° 4, DOI : <https://doi.org/10.5354/adh.v0i4.13511>. Consulté le 16/06/2023.

LITTERAIRES DES TEMOIGNAGES DE L'EXIL INTERNE (COLOMBIE, FIN DU XX^E SIECLE ET DEBUT DU XXI^E SIECLE).

Cuando fueron abrumadoras las pruebas de la participación de los jefes paramilitares encarcelados en el negocio del narcotráfico, al punto que Uribe no pudo hacer la vista gorda, y el escándalo se sumó a otros, fueron extraditados a Estados Unidos catorce capos de las AUC. **En los tribunales de ese país enfrentan cargos por narcotráfico pero “los fiscales federales [...] se muestran más interesados en los delitos de narcotráfico de los cabecillas extraditados que en facilitar sus confesiones de masacres, desapariciones y secuestros a las autoridades colombianas.”** Del mismo modo que la extradición siempre ha sido temida por los narcotraficantes colombianos, grupos defensores de derechos humanos y de la oposición criticaron estas extradiciones porque [...] reducen la posibilidad de hacer justicia sobre crímenes de lesa humanidad confesados por algunos de ellos. (Palacios, citant Alejandro Reyes Posada, 2012, p. 173).

Comme nous le montre l'exemple de cette loi controversée, en raison de sa dimension politique, la justice devient un des domaines où l'on se bat pour donner un sens au passé violent. L'intérêt de nous être arrêtés sur un tel cas réside dans le fait qu'il illustre bien pourquoi le pays est « tierra fácil para el olvido ». Une mémoire collective dépend des individus qui la portent. Or, dans le cas des victimes des conflits armés, la vulnérabilité de leurs droits les conduits, au pire, à une sorte d'inexistence au sein de la sphère publique ; au mieux, à un manque d'autorité qui les laisse sans voix. Pour l'Histoire nationale, les archives juridiques n'enregistreront pas ces quatorze commandants paramilitaires, dont parle Marco Palacios, comme les responsables de crimes atroces mais comme des « capos » que l'État n'a pas pu juger au sein de son propre territoire à cause de pressions extérieures. La loi 975 de 2005 provoque une rupture dans le fondement social de la mémoire, car elle refuse de reconnaître ce que certains se rappellent au profit d'un oubli judiciaire.

Par ailleurs, si le système de justice transitionnelle se fonde sur l'équilibre entre paix et justice, c'est parce que leur équilibre provoque le changement : le présent libère le passé en vue de le résoudre, de lui apporter un sens, et ainsi d'apporter une satisfaction aux acteurs non tenus en compte. L'État doit être garant de cet équilibre de sorte que la paix soit issue d'une justice rendue au nom de la vérité et du respect des droits humains. Mais, de manière inverse cette justice ne peut être atteinte que si toutes les parties impliquées sont capables de réconciliation et de mener un dialogue de paix. Bien que dans la réalité cela puisse commencer à s'observer, —par exemple, dans les Audiences de Reconnaissance de la JEP, notamment celle tenue en juin 2022 où les commandants des FARC avaient déclaré leur responsabilité auprès des victimes de graves atteintes à la liberté dû aux pratiques criminelles séquestration, meurtre, torture, violence sexuelle, et déplacement interne—, il faut également noter que la Salle de Reconnaissance de la Vérité, de la Responsabilité et de la Détermination des Faits et Conduites de la JEP compte,

de manière provisoire, 18.677⁸³ victimes mineures de recrutement forcé entre 1996 et 2016. Cela prouve que même les jeunes générations ont dû faire face à la violence des conflits armés, et que nous ne pouvons guère les considérer comme des générations de « l'après ».

Ainsi, face à la nécessité des victimes de trouver des voies pour s'exprimer auprès d'autrui et demander à que l'on reconnaisse ce qu'elles ont vécu, nous pouvons remarquer en parallèle l'apparition de figures de proue qui se chargent de forger ces voies. Les plus reconnus sont les leaders sociaux. Après de leurs communautés ce sont eux qui : « defiende(n) los derechos de la colectividad y desarrolla(n) una acción por el bien común, reconocida en su comunidad, organización o territorio. Todo líder o lideresa social se considera un defensor de Derechos Humanos⁸⁴. » Par l'intermédiaire de la résolution 074 de 2020⁸⁵, le bureau du Défenseur des Droits (« Defensoría del Pueblo », organe du Ministère Public) ne définit pas seulement ce qu'est un leader social, mais encore, il le désigne comme titulaire de douze droits fondamentaux (p. 23). Il fixe également les critères qui permettent de reconnaître un individu comme tel (pp. 24-26) et il établit dix-sept catégories de cette direction sociale (pp. 27-31). L'une de ces catégories correspond à la représentation des victimes des divers conflits armés (une autre, très similaire correspond aux « constructeurs de la Paix » :

Personas y organizaciones que trabajan por la promoción, respeto y protección de los derechos de las víctimas del conflicto armado inscritas o no en registros estatales. También se entienden como pertenecientes a este sector a líderes y activistas de población que haya estado en condición de desplazamiento forzado, asociados a la lucha por la tierra en el marco de la ley 1448 (restitución de tierras), así como de personas que trabajan por la construcción de memoria histórica, la reparación integral de las víctimas y la no repetición de la violencia. (Resolución 071 de 2020, p 29).

En vue de cela, les leaders sociaux fonctionnent comme des piliers de la mise en œuvre des réformes proposées par les Accords de Paix de 2016. Compte tenu du rôle central que la propriété joue dans les affrontements entre acteurs armés, à cause des intérêts économiques et de stratégie militaire qui déterminent sa valeur, les leaders sociaux de la catégorie « victimes » travaillent largement à la restitution des terres accaparées illégalement par les acteurs armés des

⁸³ JEP, *Caso 07: Reclutamiento y utilización de niñas y niños en el conflicto armado – site internet*, URL : [Caso 07: Reclutamiento y utilización de niñas y niños en el conflicto armado \(jep.gov.co\)](https://www.jep.gov.co/casos/07-reclutamiento-y-utilizacion-de-ninas-y-ninos-en-el-conflicto-armado). Consulté le 17/06/2023.

⁸⁴ Instituto de Estudios para el desarrollo y la Paz, Indepaz, cité dans : « Se habla mucho de ellos, pero ¿qué es y qué hace un líder social? » [en ligne], La República, 10 février 2021, URL : <https://www.larepublica.co/especiales/lideres-sociales-en-colombia/se-habla-mucho-de-ellos-pero-que-es-y-que-hace-un-lider-social-3123581>. Consulté le 17/06/2023.

⁸⁵ Resolución 074 de la Defensoría del Pueblo, En virtud de la cual se adoptan lineamientos para el ejercicio de la Secretaría Técnica del Proceso Nacional de Garantías para la labor de la defensa de los Derechos Humanos en Colombia, 14 août 2020, URL : <https://protesta.defensoria.gov.co/assets/resolucion-defensorial-074-anexos.pdf>. Consulté le 17/06/2023.

conflits. Ces leaders se constituent comme un rempart contre l'exil interne, qui se renforce, néanmoins, avec la participation de leaders sociaux d'autres catégories telle que : l'environnementale (« Ambiental »), paysanne (« Campesino o agrario ») ou autochtone (« indígena »). À ce titre nous pouvons citer les interventions de deux leaders environnementaux lors d'un colloque international tenu à l'université de Limoges en septembre 2017. Omar García García, représentant du Mouvement Social pour la Vie et la Défense du Territoire de l'Orient d'Antioquia (MOVETE) parlait de sa communauté de San Carlos face à un projet de barrage dans les « Conflits sociaux générés par des Macro-Projets et nouveaux mouvements sociaux de résistance et de défense du territoire ». Eduardo Eliécer Osorio, qui a collaboré avec le Forum International de Victimes, traitait des « Conflits socio-environnementaux et conflits liés à l'eau et au territoire d'Antioquia⁸⁶ ». La présence académique de ces leaders sociaux nous fait constater que la dimension individuelle qui leur est inhérente leur permet d'accéder à des espaces de dialogue où le groupe tout entier ne le peut pas. Celui qui correspond à la politique le prouve bien, puisque dans une démocratie fondée sur la représentation, seul quelques individus élus par le plus grand nombre simulent la conversation nationale. C'est ici que la voix du leader social peut porter en son sein la communauté qu'elle représente :

Los líderes sociales son necesarios en una democracia. Ellos crean puentes de comunicación entre las comunidades y las instituciones estatales, especialmente en las zonas donde el Estado no hace presencia o es muy poca. Pero los líderes sociales además buscan participar en el escenario político-electoral, es decir, convertirse también en concejales, diputados, congresistas, etc., de tal manera que sus iniciativas tengan mayor capacidad de escucha⁸⁷.

Nous pouvons alors établir un rapprochement entre la figure du leader social et celle de l'*entrepreneur de la mémoire*, défini par Elizabeth Jelin dans son essai *Los trabajos de la memoria* :

En el campo que nos ocupa, el de las memorias de un pasado político reciente en un escenario conflictivo, hay una lucha entre “emprendedores de la memoria”, que

⁸⁶ Dominique Gay-Silvestre et Freddy Galeano (dirs.), *Conflits et processus de paix. Le cas de la Colombie*, programme du colloque tenu à l'Université de Limoges les 28 et 29 septembre 2017. URL : <https://www.unilim.fr/fred/wp-content/uploads/sites/25/2017/09/programme-Colombie.pdf>. Consulté le 23/06/2023.

⁸⁷ Judith Victoria Valera Gómez, *Libertad de expresión y líderes sociales en Colombia: una mirada desde la filosofía de John Stuart Mill [en ligne]*, mémoire de recherche sous la direction de Gabriel Eduardo Varas Duque, Universidad de Cartagena, 2021. URL : <https://repositorio.unicartagena.edu.co/handle/11227/13516>. Consulté le 23/06/2023.

pretenden el reconocimiento social y de legitimidad de *una* (su) versión o narrativa del pasado. Y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento (Jelin, 2002, p. 49).

Le concept est à utiliser avec soin : Elizabeth Jelin s'inspire de ce que le sociologue Samuel H. Becker définit comme *entrepreneur moral*. L'auteur explique dans son essai *Outsiders in the sociology of deviance* qu'une norme ne se crée, ne s'applique ni se change toute seule. Elle nécessite des individus ou des groupes avec une idée univoque et absolue du mal et qui la considère comme une mission quasiment sacrée et moralement supérieure. Cependant Howard S. Becker précise que : « Because of the importance of the humanitarian motive, moral crusaders (despite their relatively single-minded devotion to their particular cause) often lend their support to other humanitarian crusades⁸⁸. » Cependant, pour le leader social, la visibilité est, toutefois, atteinte d'un triste paradoxe : plus sa voix se fait entendre, plus il devient la cible des groupes armés auxquels ils se confrontent. Le leader social est, lui aussi, victime de privations graves de ses libertés et peut subir un meurtre, une séquestration ou un exil interne :

La Defensoría del Pueblo registró un total de 215 homicidios a líderes y lideresas sociales y personas defensoras de derechos humanos en el territorio nacional durante 2022, siendo el año con el mayor número de casos desde el 2016, cuando el Sistema de Alertas Tempranas (SAT) inició el registro sistemático de esta conducta vulneradora. [...] Entre 2016 y 2022 fueron asesinados un total de 1.113 líderes sociales. En 2016 fueron asesinados 133, en 2017 la cifra llegó a 126, en 2018 el registro fue de 178, en 2019 fueron 134, para el 2020 subió a 182 y en 2021 alcanzó las 145 víctimas mortales⁸⁹.

*

3.1.2. Les entrepreneurs littéraires de la mémoire

À présent, il sera question d'analyser si des auteurs comme ceux de notre corpus peuvent aspirer, au même titre que le leader social, au statut de représentant légitime des victimes des conflits armés. Autrement dit, si nous pouvons les considérer comme des *entrepreneurs de la mémoire* de ces dernières. De manière générale, leur écriture testimoniale leur concède la propriété d'un espace d'expression délimité par les cadres littéraires que nous avons analysés. Ceux-ci permettent, en effet, d'inclure au sein des témoignages réélaborés la participation des

⁸⁸ Howard S. Becker, *Outsiders in the sociology of deviance*, London, Free Press of Glencoe, 1963, p. 148.

⁸⁹ Defensoría del Pueblo, *El 2022 marcó un lamentable récord de homicidios a líderes sociales y personas defensoras de derechos humanos* [en ligne], 2022, URL : <https://www.defensoria.gov.co/-/el-2022-marc%C3%B3-un-lamentable-r%C3%A9cord-de-homicidios-a-l%C3%ADderes-sociales-y-personas-defensoras-de-derechos-humanos>. Consulté le 23/06/2023.

victimes à la fois comme base et consolidation de l'information. Elles deviennent, alors, un référent réel de l'Histoire nationale, et peuvent enrichir la manière selon laquelle elles rappellent leur douleur aujourd'hui. Cet espace d'expression accueille également un lecteur, semblable à la narratrice de *La multitud errante*, dont la recherche et la compréhension de ce qui lui est étranger accorde plus de visibilité aux faits racontés par les victimes. Pour Philippe Lejeune, cela est considéré comme le deuxième travail de l'auteur en tant que médiateur, notamment lorsqu'il traite littérairement une série de récits de vie :

Le lecteur n'a plus son expérience limitée à une seule « mémoire » avec laquelle il est tenté de coïncider : il se trouve placé dans une position d'omniscience par rapport au petit groupe étudié, son « expérience » imaginaire déborde celle de chacun des individus, et lui fait plus facilement prendre conscience du fait que la vie du groupe elle-même n'est pas autonome qu'elle est produite par quelque chose qu'elle ne contrôle pas. [...] Les différents récits ne se répètent pas, ils se complètent et s'opposent, ils 's'articulent entre eux de manière dramatique, donnant jusqu'au bout au lecteur l'impression d'enrichir sa compréhension d'une structure à plusieurs dimensions, comme la lecture d'un roman par lettres. (Lejeune, 1980, pp. 309-310).

Le talent de l'auteur en tant que médiateur consiste à savoir maintenir un équilibre entre respect de la source et réélaboration de la source. Nous pouvons brièvement observer cela dans la chronique « El barco turco ». En effet, Alfredo Molano la partage entre deux narrateurs : Toñito, rescapé d'un massacre qui le conduit à prendre un bateau d'où il sera jeté par-dessus bord et un adulte qui, du fait de son désir de l'adopter, introduit le récit de l'enfant par un résumé qui sera expliqué de manière détaillée à la suite. Pour aider le lecteur à comprendre cette alternance narrative, l'auteur adopte des caractères italiques pour écrire ce que dit l'adulte. Cela permet alors de suivre Toñito comme un personnage romantique, mais sans véritablement se perdre dans les méandres imaginatifs de la simple lecture d'un roman, puisque les interventions de l'adulte ne nous font pas oublier la gravité réelle qu'implique l'histoire :

Yo he perdido en adopción al pelado y he hecho todo el papeleo, pero el Instituto de Bienestar Familiar me ha salido con el cuento de que [Toñito] no es huérfano, porque sus padres no han sido declarados legalmente muertos, ni también desaparecidos, porque nadie ha puesto el denuncia de su desaparición, y que, por lo tanto, hay que esperar un tiempo a ver si alguien lo reclama, o si los padres aparecen y van a buscarlo al instituto. Eso significa varios años de espera y trámite. A juzgar por la agilidad con que se hacen lo trámites, Toñito cumplirá la mayoría de edad antes de que el juez tome una decisión que me permita adoptarlo, (Molano, 2005, p. 90).

Dans leur rôle de médiateur, les auteurs n'essayent aucunement d'éloigner le lecteur de la réalité des victimes d'exil interne. La narratrice de *La multitud errante* l'exprime sous la manière d'un étonnement :

Da por sentada mi permanencia, y yo, aun sabiéndola incierta, lo invito a que cuente con ella. Y lo hago desde el fondo de mi honestidad, porque intuyo que sigo aquí justamente para que él – él y todos los suyos – puedan llegar. Es extraño y seductor, esto de servir de puerto cuando uno se sabe embarcación. (Restrepo, 2020, p. 55).

Laura Restrepo, Alfredo Molano et Nataly Domicó nous le montrent à travers leur vie. L'article qui est dédié à la première, dans une encyclopédie sur le patrimoine culturel colombien proposée par la Banque de la République, nous indique qu'en 1983 elle a été nommée par le président Belisario Betancour comme membre de la Commission de Paix, de Dialogue et de Vérification. Cette dernière devait entrer avec la guérilla M-19 dans des négociations qui visaient leur démobilisation. Son échec entraîne des menaces qui forcent Laura Restrepo à quitter la Colombie pour le Mexique pendant cinq ans⁹⁰. Le deuxième, lui aussi exilé en Espagne entre 1999 et 2002, est nommé en 2017 membre de la Commission au nom de l'Éclaircissement de la Vérité, le Vivre-Ensemble et la Non-Répétition. Celle-ci se conçoit comme un : « mecanismo de carácter temporal y extrajudicial [...] para conocer la verdad de lo ocurrido en el marco del conflicto armado y contribuir al esclarecimiento de las violaciones e infracciones cometidas durante el mismo y ofrecer una explicación amplia de su complejidad a toda la sociedad⁹¹. » D'ailleurs le 28 juin 2022, après quatre ans d'activités, la Commission de la Vérité rend son rapport final :

Se realizaron 14.000 entrevistas y se establecieron conversaciones con más de 30.000 personas de todos los sectores sociales, regiones, identidades étnicas, experiencias de vida, tanto dentro de nuestras fronteras como fuera de ellas [...]. El proceso de escucha en sí mismo resultó transformador para todos los involucrados en él. Las víctimas de todas las condiciones fueron quienes acudieron mayoritariamente al llamado de la Comisión y para muchas de ellas ese momento se convirtió en la primera vez que una entidad del Estado las trató como ciudadanos sujetos de derechos⁹².

Dans ce travail d'écoute, les apports de la méthodologie de travail d'Alfredo Molano s'avèrent être fondamentaux. La Commission de la Vérité le désigne responsable de l'équipe qui doit parcourir la région de l' « Orinoquía » (elle représente dans la division politique du pays cinq départements : Arauca, Boyacá, Casanare, Meta, Norte de Santander et Vichada).

⁹⁰ Natalia Cobo, « Laura Restrepo ». Dans *La enciclopedia de Banrep cultural* [en ligne], Subgerencia Cultural del Banco de la República de Colombia, 2023. URL : [Laura Restrepo — Enciclopedia | Banrep cultural](#). Consulté le 26/06/2023

⁹¹ Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad la Convivencia y la No Repetición, *¿Qué es la Comisión de la Verdad?* – site internet, URL : [¿Qué es la Comisión de la Verdad? - Comisión de la Verdad Colombia \(comisiondelaverdad.co\)](#). Consulté le 27/06/2023.

⁹² Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad la Convivencia y la No Repetición, « Convocatoria a la paz grande » [en ligne], dans *Hay futuro si hay verdad. Informe final*, 2022, p. 11, URL : [Hay futuro si hay verdad | Informe Final Comisión de la Verdad \(comisiondelaverdad.co\)](#). Consulté le 27/06/2023

Dans un article qui synthétise un an de leur travail, Alfredo Molano apparaît pour cette équipe comme une sorte de guide :

Para Molano, el proceso de escucha era urgente, impostergable. “Si nuestra tarea es construir un relato profundo y explicativo de la guerra en la Orinoquia debemos salir al encuentro de esas voces. Y debemos hacerlo cuanto antes”. Esa fue su orientación. Y así lo hicimos. Fijamos una agenda de recorridos y rápidamente salimos a andar los caminos, los ríos, las sabanas y los montes por donde pasó la guerra. Estas primeras salidas de campo (que Molano llamaba ‘travesías’ y que nos condujeron a los lugares más remotos y abandonados de la región) tenían tres propósitos: primero, hacer pedagogía sobre la Comisión; segundo, construir vínculos de confianza con las comunidades que visitábamos, y tercero, escuchar testimonios (generalmente colectivos) para determinar cuáles eran las dinámicas, hitos e impactos de la guerra que debíamos incluir y priorizar en el proceso de esclarecimiento de la verdad⁹³.

Nous observons dans ce passage un reflet du travail ample aussi bien que complet d'Alfredo Molano en tant qu'enquêteur de terrain. Parmi nos auteurs, il est véritablement le seul à forger, non un point de vue, mais un *point d'écoute* à partir d'histoires exemplaires qui permettent de prendre connaissance de la source orale des expériences multiples de violences qui s'enregistrent depuis la moitié du XX^{ème} siècle. Finalement, Nataly Domicó, dont la famille, menacée de mort, prend la fuite en 1995 vers Medellín puis Tadó et enfin Fredonia ; elle est accueillie par le « Cabildo Mayor Indígena » de Chigorodó lors de ses enquêtes à l'Université. Il représente légalement et politiquement les « resguardos » de Yaberaradó et Polines. Au-delà de participer à la vie quotidienne et spirituelle des Emberá Eyabida, Nataly Domicó commence à travailler avec ce « Cabildo » dans un projet pédagogique autour de la protection des lieux sacrés de la communauté. Ce sera l'objet de sa plus récente enquête dont le titre est : *Jai Dé: Casa de los espíritus ancestrales Embera Eyabida de la Comunidad Chigorodocito; un espacio para la enseñanza de la medicina tradicional y protección de los sitios sagrados* :

La labor como asesora del Cabildo Mayor Indígena de Chigorodó, me permitió gestionar proyectos que materializaran la segunda etapa de construcción de la Casa de medicina ancestral Embera, particularmente obtuvimos el apoyo del fondo indígena Mino Niibi de la organización The Cultural Conservancy ubicada en California, la cual apoya varias iniciativas relacionadas a la conservación de los conocimientos ancestrales de pueblos originarios en los 4 continentes del mundo, esta organización nos apoyó durante tres años. (55) [...] En este proceso del Jai dé el programa de sabios y sabias en las escuelas, que tiene el Cabildo Mayor Indígena en donde se viene realizando metodologías propias para acercar a los niños, niñas y jóvenes a los conocimientos de los sabios y sabias, para el desarrollo de esta investigación

⁹³ Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad la Convivencia y la No Repetición, « Así fue el primer año de la Comisión de la Verdad en la Orinoquia » [en ligne], 6 décembre 2019. Disponible sur : <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/primer-ano-de-la-comision-de-la-verdad-en-la-orinoquia>. Consulté le 27/06/2023.

realizamos tres encuentros con los niños y niñas de las comunidades, espacios que utilizamos para profundizar en las categorías de investigación y que se articula a la propuesta metodológica de esta pesquisa, desarrollando la técnica de *escuchar las palabras de los sabios y sabias*. (Domicó, 2023, pp. 55 et 67).

Le médiateur remplit véritablement son objectif s'il parvient à s'intégrer au sein des deux parties qu'il tente de faire dialoguer. Il s'agit d'établir une communication à deux voies où chacune puisse apporter quelque chose à l'autre. Nataly Domicó nous le montre très bien : venue de l'extérieur, elle porte à sa communauté Emberá Eyabida un intérêt académique qui l'amène à renforcer la connaissance médicinale ancestrale, laquelle, par sa nature même, assure la survie du groupe. Son exemplarité réside dans le pont qu'elle établit entre anciennes et nouvelles générations. Un lien fondamental pour les cosmovisions autochtones. Les trois cas que nous avons présentés peuvent aussi être considérés comme des *entrepreneurs de la mémoire*, dans la mesure où leur rôle de représentant politique des victimes des conflits armés permet de rendre à nouveau visible leur statut de citoyen, autrement dit, un individu reconnu comme tel au sein d'un système démocratique.

**

3.2. Devenir des piliers de la place publique de la cité : politique et éducation

L'exil interne n'équivaut pas seulement au fait d'être chassé de sa maison et de ne plus pouvoir appeler un autre endroit ainsi. Il se traduit aussi par le fait d'être déplacé d'un temps que l'on tenait pour sien. Mais si les victimes de cette situation souffrent d'un silence institutionnel, cela s'explique aussi parce qu'ils se retrouvent exclus de toute participation à la vie politique du pays. En effet le rapport publié en 2015 par le CNMH informe que ce n'est qu'à partir de 1995 que le Registre Unique des Victimes (RUV) débute son comptage des personnes en exil interne. Si la situation est comprise à grande échelle comme une crise humanitaire, beaucoup d'individus disparaissent sous les yeux de l'État et de ses organismes et sont, en conséquence, délogés du cœur de la cité : la place publique. Même leur activité économique, par sa qualification d'« informelle » les extériorise des flux qui traversent cette place. C'est, du moins, ce que suggère la note de bas de page laissée par Juan Diego Vélez au début de sa présentation de *Lugares ajenos* : « Des-plazado : Sin-plaza, entendida ésta como “plaza pública”, lugar propicio para el ejercicio de la ciudadanía. » (Vélez dans *Lugares ajenos*,

2001, p. 7). Cela signifie que le fonctionnement démocratique du pays se trouve fragilisé du fait qu'une partie de sa base reste invisibilisée.

**

3.2.1. Quel sens la société donne-t-elle au passé des victimes des conflits armés ?

L'exil interne entraîne une perte d'actifs si élevée qu'il entraîne les foyers déplacés dans des pièges d'une pauvreté qu'ils risqueront de ne pas surmonter avant quelques générations. Comprendre les éléments qui déterminent l'exil interne et ses impacts, contribue à définir des politiques publiques appropriées pour prévenir, aider et créer des conditions permettant une installation digne de la population victimisée. La compréhension correcte de la situation est donc vitale pour la formulation de politiques visant à surmonter une situation d'appauvrissement, qui pourrait autrement avoir un résultat plus grave que l'exil lui-même. Voyons pourquoi. Par le simple fait de leur migration, les personnes subissent une perte importante de leurs richesses. Non seulement, elles perdent des biens, tels que la terre, elles perdent également les chaînes de soutien social qui les aident à maintenir leurs revenus. En outre, elles perdent en compétitivité parce que la migration des individus ayant de l'expérience dans les métiers agricoles des zones rurales, vers les zones urbaines, diminue leur capacité professionnelle. Il est également nécessaire de prendre en compte la composition des familles en exil interne. Dans le cas des parents isolés, la difficulté d'adaptation à un environnement urbain peut s'avérer plus grande, notamment s'il s'agit d'adultes âgés. Nous le voyons dans le récit bref « Sandra Milena » où le personnage éponyme se voit dans l'obligation de se prostituer pour aider sa mère :

–¿Y ustedes?

En una piecita en Gerona, con **mi madre. Sigue de sirvienta, se está volviendo vieja.**
Todos los días, antes de salir, ella me prepara el almuerzo y me lo deja sobre la estufa.
Yo nunca me levanto antes de las tres. Me baño y me organizo, y a las seis y media salgo a recorrer por San Diego, Es la hora en que los papitos salen de la oficina.
(Pineda Botero dans *Lugares ajenos*, 2001, p. 21).

Les mères isolées se consacrent généralement à des emplois domestiques dont la demande est plus forte chez les urbains que chez les ruraux (soins aux personnes et soins au foyer). Cela est illustré par le cas d'Osiris dans *Desterrados*. Elle remarque comment la

situation d'exil se vit comme échec socio-économique qui exige de s'adapter. Une tâche rendue difficile par l'humiliation ressentie dans le regard d'autrui :

Dejé todo me derroté de lo mío, abandoné lo material y arranqué para Mdeallo. Conseguimos plata para los pasajes y llegamos arrimados donde una conocida, pero cuando vio que éramos muchos – mi hijo y los de mi amiga –, dijo que sólo unos días, mientras encontrábamos donde pegar. A mí me resultaron unas ropas para lavar que me pagaban a diario. **Vivíamos descuadrados y más encima arrimados.** [...] Viendo la humillación que nos hacía la dueña de la casa, más que todo a la hija de mi amiga y a mí, me dio por la fe. Yo lloraba y rezaba, rezaba y lloraba, pero la suerte anda sumamente esquiva.

(...) Yo me puse a vender arepas cerca de una escuela y unos metros adelante había otra gente, también de Urabá vendiendo lo mismo. Un día unas muchachas de colegio, propias de [Bogotá], miraron el puesto y nos dijeron:

– Esto se nos está volviendo un barrio de desplazados.

Cuando las escuché me dieron ganas de decirles cómo es mi tierra y contarles las razones de nuestro destierro, los crímenes que se han cometido contra nosotros. Pero me tocó quedarme callada, mientras me tragaba entero el orgullo. **Esa es la humillación del silencio.** [...] **Para ganarme la vida he tenido que ajustarme la cara, porque, cuando uno no está acostumbrado a una cosa así, le da vergüenza.** (Molano, 2005, pp. 155-156).

Le sentiment de ne plus avoir accès à la société, causé par cette honte de la dépendance et de la précarité économique, incite les victimes à ne parler à personne, de peur d'être qualifiées de déplacées. Cette adaptation dont parle Osiris au dernier paragraphe provoque un silence que les *entrepreneurs de la mémoire* tentent de pallier par l'intermédiaire de leurs travaux. En effet, ils peuvent servir aux autorités comme source d'information essentielle dans la détermination d'une offre de services sociaux, tels que la possibilité d'une éducation complète ou des aides financières pour accéder à des formations et à des professions permettant de s'extirper de la précarité. C'est une chose que l'on peut entrevoir dans le récit bref « La muñeca no sabía nadar » où Inés est la femme de ménage du foyer de Sandy, la narratrice. La première entreprend des études dans le secondaire au sein d'un lycée spécialisé dans la répartition d'un même enseignement pour un public de jour et un autre (souvent adulte) de nuit⁹⁴ : « Empezó a asistir a un bachillerato nocturno ». Sandy dont le statut est homodiégétique (elle raconte une histoire dont elle est le personnage) et intradiégétique (elle est objet de récit) présente Inés à travers la rupture de la vision que la mère a du personnage : « Inés reunía cualidades que para mi madre eran un acertijo, era aplicada y le gustaba aprender; lo que contrastaba con su capacidad de

⁹⁴ Voir : Leonardo Bonilla Mejía, « Doble jornada escolar y calidad de la educación en Colombia » [en ligne], dans Andrés Sánchez Jabba et Andrea Otero Cortés (eds.), *Educación y desarrollo regional en Colombia*, Banco de la República, 2014, pp. 3-56. Disponible sur : <https://repositorio.banrep.gov.co/handle/20.500.12134/6705>.

trabajo, que la asemejaba a un animal de carga, parecía incansable. » À travers cette focalisation, le lecteur observe Inés s'extirper de la condition sociale qu'on lui attribue de manière hégémonique : la classe dominante se caractérise par une sorte de délégation des tâches ménagères du foyer à des personnes considérées comme faites pour cela (ce qui se trouve suggéré par la possibilité de choisir celle qui convient le mieux). Cependant, l'espoir accordé par l'éducation est écrasé par le rassemblement entre Inés et sa famille, chassée de là où elle vivait. Ce qui aurait pu s'interpréter comme un signe de l'amélioration des conditions de vie (Inés parvient à une formation universitaire qui ouvre l'accès à un salaire), ne fait que les empirer à cause de l'exil interne et du rejet d'autrui. On empêche les victimes d'accéder à un état normal. Esther Fleischer écrit cela de manière évidemment ironique dans le but faire de son écriture une place publique où se *dit* ce que la société *interdit* de manière conventionnelle.

De manière plus univoque, cela se trouve illustré dans le domaine de la participation citoyenne et notamment dans le plébiscite du 2 octobre 2016. À travers celui-ci le gouvernement de Juan Manuel Santos cherchait à valider ce qu'était la première version des Accords de Paix avec les FARC-EP auprès de la population civile. La question posée par celui-ci était : « ¿Apoya usted el "Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera"⁹⁵? » Bien que l'approbation populaire de ces accords de paix n'ait qu'une valeur politique, leur signification pouvait s'étendre aux domaines de la mémoire. En effet, la réaction de la population civile allait montrer si elle était prête ou non à laisser derrière elle tout ce qui a pu se passer lors des conflits armés récents pour laisser se former une distance temporelle et instaurer une paix et une mémoire qui indiqueraient effectivement que tout est fini. Mais la réponse négative a fini par l'emporter. Dans un article de Yann Basset, on lit que cette victoire s'explique parce la réponse positive n'a pas réussi à inciter beaucoup de personnes à la choisir. Mais à cause, également, d'une forte abstention et d'une mobilisation effective de l'opposition politique du gouvernement de Juan Manuel Santos. Cependant, Yann Basset explique aussi que la réponse négative pouvait aussi venir du manque de confiance dans les Accords de Paix :

La idea de que la "paz se hará en los territorios" implicó que los acuerdos focalizaran los esfuerzos y las inversiones para superar el conflicto sobre los territorios rurales más afectados [...]. Desde esta perspectiva puramente presupuestal, **hay territorios**

⁹⁵ Natalio Cosoy, *Qué votaron exactamente los colombianos en el "plebiscito por la paz" de este domingo*, BBC, 2 octobre 2016, mise jour le 3 octobre 2016. URL : [Qué votaron exactamente los colombianos en el "plebiscito por la paz" de este domingo - BBC News Mundo](#). Consulté le 28/06/2023.

ganadores y territorios perdedores con los Acuerdos de Paz. No es casualidad que los territorios ganadores hayan tendido a apoyarlos mientras los perdedores no lo hicieron. Se puede pensar que en estos espacios que se expresaron con un NO [...] existió el sentimiento de que los Acuerdos iban a dejar de lado estos territorios. Sin embargo, aunque no fueron directamente afectados por el conflicto, lo estuvieron indirectamente. Los barrios populares de las grandes ciudades, sus ciudades satélites, sus zonas periurbanas y las ciudades intermediarias fueron el receptáculo de muchas de las dinámicas nacidas del conflicto. En estos espacios vinieron a instalarse los desplazados, los desmovilizados, con muchas necesidades insatisfechas y muchas dificultades de convivencia con los pobladores originales⁹⁶.

Le passage cité permet de comprendre que le passé traumatique de la Colombie a instauré des dynamiques qui se sont imposées dans la société de manière tellement profonde qu'elles ont fini par faire partie intégrante du tissu social contemporain. Ce qui explique que les inégalités socio-économiques provoquent un oubli général sur le fait que les victimes sont, elles aussi, citoyennes et ont le droit de s'exprimer librement et notamment à propos de leur douleur.

Nous ne pouvons donc pas considérer la résolution du trauma sans avoir constaté d'abord que les réparations du passé ont effectivement conduit à corriger le présent. Pour ces personnes qui ne se sont pas senties représentées par la première version des Accords de Paix, il ne peut y avoir de temps ou de lieu pour la mémoire puisque l'exigence de réparations, liée à leur situation d'abandon et de précarité, demeure première. D'où la nécessité d'*entrepreneurs de la mémoire* qui viennent répondre à celui qui demandera quelle importance la Colombie prête à son propre passé, car il reste nécessaire d'accéder à toutes ces expressions dans le but de satisfaire le désir de savoir ce qui s'est passé, comment et pourquoi.

*

3.2.2. Redonner un sens au passé de ces victimes dans la construction présente de l'avenir

Ce désir est présent notamment dans les générations du pays qui s'affrontent au présent. Voilà pourquoi l'éducation devrait être (en plus de la littérature et de la politique), un autre domaine où l'exil interne puisse prendre racine, non pas dans le but de s'étendre ou encore de l'expliquer, mais dans le but de sortir de lui. Pour comprendre cette affirmation nous citerons la proposition collaborative de la Commission de la Vérité de création d'une chaire en l'honneur du sociologue Alfredo Molano, décédé en octobre 2019. Les cadres théoriques et pratiques de

⁹⁶ Yann Basset, « Claves del rechazo del plebiscito para la paz en Colombia » [en ligne], *Estudios Políticos*, Université de Antioquia, URL: <http://doi.org/10.17533/udea.espo.n52a12>. Consulté le 28/06/2023.

cette chaire sont donnés dans le document : « La Mochila de Molano. Herramientas para andar, escuchar y narrar⁹⁷ ». L'objectif de cette chaire est de :

Generar un espacio social y académico de diálogo de saberes, creación, debate y aplicación de conocimientos teóricos-prácticos sobre la realidad territorial y nacional, en especial la rural -campesina, étnica - y de las mujeres, para contribuir a la construcción de la paz a partir del legado de Alfredo Molano Bravo y de la Comisión de la Verdad. (« La mochila de Molano », 2022, p. 7).

La chaire met à la disposition du secteur académique et des organisations sociales un espace de débat et de diffusion des connaissances et des propositions sur les raisons de la violence contre la population rurale (paysans et peuples autochtones). L'une des composantes de la chaire est la pédagogie critique. Ceux qui l'ont structurée soulignent qu'elle : « promueve una lectura cuestionadora de la realidad, seguida de una praxis política que movilice subjetividades en favor de la transformación social y el trabajo colectivo y comunitario. » (p. 35). L'autre est l'éducation populaire qui est ancrée dans les luttes des secteurs socialement et économiquement marginalisés, avec un but émancipateur qui permette la reconnaissance de la souffrance sociale de ces secteurs. Ainsi, pour les responsables de la chaire, il est nécessaire qu'elle respecte dans la pratique les éléments suivants :

- El conocimiento se hace de abajo hacia arriba, partiendo del saber popular y no del académico.
- Escribir como habla la gente, desde su experiencia, sus vivencias, sus sufrimientos y esperanzas. Escribir en el lenguaje popular y no a través de conceptos académicos o científicos.
- El conocimiento creado tiene un sentido transformador. (« La mochila de Molano », 2022, p. 35).

Comme nous pouvons le constater, les éléments de la chaire complètent les récits de l'auteur et les informations obtenues grâce aux témoignages recueillis par la Commission de la Vérité. La Chaire sera un moyen de continuer à recueillir, analyser et contraster ce type de témoignages, afin qu'ils puissent être intégrés dans la mémoire collective et pris en considération pour l'élaboration ultérieure des politiques d'État.

⁹⁷ « La Mochila de Molano. Herramientas para andar, escuchar y narrar. Estructura y contenidos mínimos » [en ligne], dans *Cátedra Alfredo Molano: voces y verdades de la Colombia profunda*, Comisión de la Verdad, Fundación Alfredo Molano Bravo, Mesa de Gobernabilidad y Paz del Sistema Universitario Estatal, Asociación Colombiana de Universidades, Instituto Capaz, 2022. URL : [La Mochila de Molano: Herramientas para andar, escuchar y narrar | Informe Final Comisión de la Verdad \(comisiondelaverdad.co\)](https://comisiondelaverdad.co). Consulté le : 30/06/2023.

D'autres exemples peuvent être pris en compte : *No más violencia* est une série documentaire où cinquante acteurs colombiens ont prêté leur voix et leurs visages pour raconter les témoignages d'un même nombre de victimes des conflits armés et qui avaient été enregistrés dans différents rapports du CNMH. La série mettait en évidence les modalités selon lesquelles la violence pouvait générer de la douleur, mais également comment la dignité devient une forme de résistance des personnes touchées par les conflits contre ceux-ci. Elle a été récompensée en 2017 par le Cercle de Journalistes de Bogotá comme « Meilleur travail au sujet de la Paix » :

La serie es un proyecto de reflexión y participación de todos los colombianos, no sólo de visualizar los testimonios, sino también es un proceso de invitación a la comunidad en general a interpretar sus testimonios, siendo partícipes de lo ocurrido en el país a través de la narración para que a partir de la misma haya una comprensión más profunda sobre Colombia y su historia. Se trató de un esfuerzo conjunto para sensibilizar a la sociedad colombiana, a través de la narración testimonial como ejercicio pedagógico, sobre los impactos del conflicto y la necesidad de avanzar hacia la paz⁹⁸.

Ce genre de travaux est complémentaire des littéraires et peut venir alimenter les exercices prévus par la chaire en honneur à Alfredo Molano. En effet, ce qui manquait peut-être aux textes écrits et que l'écriture testimoniale ne pouvait que simuler, le format audiovisuel le retrouve naturellement. Une série documentaire de ce format permet de donner une impression plus authentique : expressions du visage, gestes du corps. Les acteurs apparaissent comme des déclamateurs, où le fait même de prononcer le récit devient une forme d'art qui cherche à soutenir la réalité contenue dans le message transmis. Nous sommes donc face à une sorte de *performance*, telle que la comprend Paul Zumthor, qui génère un certain soulagement, pour les victimes, et la sensibilisation d'une population davantage portée sur des médias visuels où l'écriture serait minimale.

⁹⁸ CNMH, « Memoria de las víctimas premiada en los CPB » [en ligne], 20 février 2017. URL : <https://centrodememoriahistorica.gov.co/memoria-de-las-victimas-premiada-en-los-cpb/>. Consulté le : 30/06/2023.

Conclusion

Il semble que les paroles testimoniales de l'exil forcé s'égarer bien plus facilement que d'autres. Pourquoi ? Elles sont soumises au chaos du désarroi, elles s'énoncent de nulle part et ne prennent aucune direction particulière. L'individu qui énonce, plongé dans la tristesse de son exil, arrive seulement à le reproduire. Sa parole est, dès le début, destinée à se perdre comme son maître. Et, de la même manière qu'il sent son retour comme impossible, il ne prononce pas sa parole en espérant qu'elle retournera à lui, accompagnée d'une réponse.

Pourtant, les auteurs de notre corpus ont tous, à leur manière, invité cette parole à revenir auprès de son maître, rénovée. La récupération est justement ce qui les rend légitimes de proposer une écriture testimoniale. Celle-ci est comme la béquille d'une parole qui ne pouvait plus s'entendre réellement. Elle l'aide à prendre possession d'une forme d'existence dans le monde qui soit la trace que l'on laisse derrière soi pour les autres. En tant que médiateurs, les auteurs prennent cette parole simplement pour la porter vers les autres et pour la rendre à son maître. Les cadres littéraires que nous avons analysés dans ce travail nous ont permis de montrer que les auteurs n'exproprient pas la parole du témoin dans le but de la remplir d'éléments étrangers qui la dénatureraient. Chaque cadre apporte une certaine rigidité afin de rendre la parole plus forte dans sa forme et dans son message afin, cette fois-ci, de se déplacer librement. L'*oralité* en est un excellent exemple : si l'ancienne parole est capable d'apporter à la parole nouvelle toute l'énergie de ses cosmogonies et la sagesse des systèmes de connaissances ancestrales, c'est pour lui offrir une base solide d'où la seconde pourra prendre son envol. Nos cadres littéraires sont conçus pour que la parole testimoniale puisse partir à la recherche d'espaces où elle pourra se diffuser.

Toutefois, il est important de noter que ces cadres n'ont évidemment aucune vocation à être laissés tels quels. Comme nous avons pu le constater lors du deuxième chapitre, les cadres littéraires ont des limites : la traduction qui fait passer une parole au départ réellement prononcée, à une illusion d'oralité dans le texte n'est pas parfaite, puisque le résultat final n'est pas une équivalence exacte de l'original. Le lecteur doit faire comme s'il écoutait le témoin parler, mais à cela manque les gestes, la tonalité, le visage même. Le récit n'apporte pas de véritable concrétisation du message, puisque celui ne peut avoir lieu que dans le présent, or

celui du témoin nous demeure inconnu. Les cadres littéraires que nous avons adoptés sont à peines une porte d'entrée dans les réalités douloureuses de l'exil interne. Ils ne nous laissent que des traces. La connaissance des fragilités des cadres nous offre un regard critique de ceux-ci afin de les mettre à l'épreuve. Exercice sans lequel ils deviendraient des simples carcans qui étoufferaient la parole qu'ils essayent de récupérer.

Voilà pourquoi il serait utile de les appliquer à des textes plus variés dans les époques et les sujets. Un bref exemple que nous pouvons suggérer ici serait en lien avec un exercice d'initiation à la recherche réalisé précédemment. Celui-ci portait sur le concept de *desmemoria* que nous avons défini comme une forme de mémoire heureuse, libérée du traumatisme passé grâce à l'oubli. C'est à travers l'œuvre *El olvido que seremos*, du Colombien Héctor Abad Faciolince, que nous avons analysé ce concept très particulier, qu'il utilise d'ailleurs lors de l'entretien qu'il nous avait accordé :

El olvido que seremos fue escrito en buena parte no con mi mala memoria sino con la buena memoria de mis hermanas, de mi mamá, de los amigos de mi papá. Y era importante hacerlo, pero yo ya no siento la responsabilidad de esa memoria. Yo siento, al contrario, el alivio de la desmemoria. Es decir, a mí me obligan hablar permanentemente porque es mi libro más leído, más conocido, pero se ha formado entre éste y yo hay una gran distancia, una distancia muy serena. (Voir annexe, p. 161).

Une autre œuvre que nous mentionnions dans ce travail était le roman graphique *Maus* d'Art Spiegelman. Cette fois, nous l'associons au concept de *post-mémoire* attribué à Marianne Hirsch. Dans l'article où elle a créé le concept⁹⁹, l'autrice expliquait que lorsqu'une génération avait connu des traumatismes que la suivante n'aurait jamais l'occasion de les expérimenter, mais qu'elle connaissait, néanmoins par l'intermédiaire de récits ou de documents photographiques, visuels ou audiovisuels, l'ancienne génération transmettait une *post-mémoire* à la nouvelle. Celle-ci ne se constituait pas uniquement de souvenirs d'un passé traumatique, mais encore de cadres psychologiques et comportementaux dans lesquels la douleur provoquée par celui-ci s'étaient inscrits. Marianne Hirsch précise alors que, lorsqu'Art Spiegelman perd sa mère, sa manière propre d'expérimenter le deuil prend forme dans la matrice *post-mémorielle* de ses parents. Celle-ci se caractérisait par l'impossibilité d'assimiler la douleur de la perte en raison de la nature interminable du deuil des propres parents qui avaient perdu leur premier enfant, Richieu Spiegelman, à cause de la Seconde Guerre Mondiale. Face à ces deux ouvrages

⁹⁹ Marianne Hirsch, "Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory", *Discourse*, vol. 15, n°. 2, numéro special : *The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity*, 1992-93.

absolument contraires, il serait intéressant d'observer s'il est possible pour nos cadres littéraires de proposer une étude comparative de la manière dont la parole de chacun des auteurs traverse les deux concepts à partir des textes, certes, mais aussi à partir du dessin d'Art Spiegelman d'un côté, et des deux films sur Héctor Abad Faciolince de l'autre. Et cela dans le but de comprendre ce qui fait que des personnes détachées des événements dont elles sont les lectrices se sentent concernées par ceux-ci. Mais également, afin de voir comment fonctionnent les mécanismes dans la littérature d'intégration et de participation de ces personnes au sein de mémoires collectives introduites dans les livres.

Annexe – Entretien personnel avec Héctor Abad Faciolince, 17 mars 2022

Tomás Torres : Entonces, como yo le comentaba en el correo que escribí, el trabajo que estoy haciendo es sobre su obra *El olvido que seremos*, que he leído varias veces y que siempre me ha parecido muy interesante. Y resulta que quería confrontarlo con un concepto que encontré en otras de mis lecturas : la *posmemoria*. Me interesaría saber cómo se puede relacionar los dos.

Héctor Abad Faciolince : Entonces explíqueme primero lo que significa *posmemoria*.

Tomás Torres : Es un término ideado por una investigadora americana llamada Marianne Hirsch, que se ha especializado en la memoria del Holocausto. Para ella la *posmemoria* es un concepto que describe la relación entre una antigua generación que ha vivido un trauma y una nueva generación que no tiene memoria de éste. Ésta sólo puede conocer ese trauma mediante las historias, las fotografías y los comportamientos que les transmiten sus padres, sus abuelos. Por lo tanto, a mí me pareció que este tipo de memoria se podía aplicar a la Colombia actual, en donde muchas de las generaciones, la mía en especial, consta de miembros que han crecido con la violencia y los conflictos muy cerca a ellos. Pero hay otros que han crecido como en una burbuja, completamente ajenos a esa realidad porque aquellos que lo vivieron fueron sus padres o sus abuelos, por haber visto en las noticias o haber presenciado atentados o asesinatos a plena luz del día. Entonces, dado que en la actualidad se habla mucho de la paz y del final del conflicto armado interno, quisiera saber si para poder entender qué es lo que está pasando se puede uno referir a esa forma de memoria que pasa por los relatos intergeneracionales y por libros como el suyo que presenta realidades que jóvenes como yo, no conocieron.

Héctor Abad Faciolince : La *posmemoria* es entonces como una especie de memoria de segunda mano. Y en ese sentido, yo creo que en un país como Colombia, que ha tenido tantas guerras civiles, esa memoria de segunda mano es casi como una carrera de relevos. Yo he visto pasar esa carrera en mi propia familia. Mi abuelo nació durante la guerra de los Mil días, es decir, 1899-1901. Y de esa guerra entre partidarios de los partidos Liberal y Conservador mi papá obtuvo como una *posmemoria*. Yo nací en el año 1958 y no viví directamente esa época

conocida como “la Violencia” que empezó después del Bogotazo. Pero lo viví a través de lo que mi papá me contaba, sobre todo porque él había crecido en un pueblo del Valle del Cauca, Sevilla, donde la violencia fue particularmente cruel y a donde mi papá le mataron a todos los compañeros de bachillerato. Eran siete compañeros y a los siete los mataron. Entonces yo crecí sin tener la memoria directa de esa violencia, pero con las historias de mi papá. Por ejemplo, él había empezado a trabajar en el gobierno del conservador Ospina Pérez y tuvo que renunciar por las masacres que los pájaros conservadores estaban cometiendo en el Valle del Cauca en contra de los liberales. A raíz de estas masacres su familia tuvo que emigrar de Sevilla, para venirse a Medellín que era una ciudad menos violenta y donde podían ir a trabajar común y corriente a pesar de ser liberales. Ese desplazamiento también implicó grandes pérdidas como la casa y los amigos. Lo mismo ocurrió con la guerra de los Mil días: mi abuelo hablaba de como su suegro había participado directamente y había sido coronel conservador.

Cuando yo me propongo escribir *El olvido que seremos*, de algún modo, yo no estoy pensado si hay memoria histórica en mi país. Yo no soy un estudioso, yo pienso en términos muy familiares. Y mi propósito sí era crear una memoria de segunda mano o una *posmemoria*. Mi hija nació en el 86, a mi papá lo matan en el 87, y ella aprende a caminar yendo de los brazos de mi papá a mis brazos. Luego mi hijo nace en el 90. Y yo sentí en algún momento la necesidad de que conocieran al abuelo que nunca pudieron conocer. Y que entendieran los traumas familiares, lo que esa vivencia directa del horror había significado en nuestra psicología en nuestra mente. Mi propósito no era crear una memoria histórica para el país, ni discutir contra los que no tienen memoria. Aunque sí había algo de hacer un relato alternativo a los relatos que en ese momento se estaban publicando. Por ejemplo, el relato de *Mi confesión* de Carlos Castaño, que era puramente mentiroso.

En el libro no solo reconstruyo mi pasado, sino también el de mi papá porque hablo también de la violencia de mediados del siglo XX. A mí me parece que hay algo en la literatura, en la narración, en el hecho de aclararse las ideas escribiendo, que produce un efecto benéfico, no tanto porque crea memoria sino porque explica el presente e incluso libera de la responsabilidad de la memoria. Cuando uno logra poner algo por fuera de sí, cuando uno logra hacer esa extensión de la memoria que es un libro, como lo decía Borges, de algún modo la responsabilidad de la memoria deja de ser un peso sobre la conciencia

Tomás Torres : ¿Entonces usted diría que la escritura de su libro fue algo catártico?

Héctor Abad Faciolince : Yo no lo escribí con un propósito catártico. Yo lo escribí con un propósito de conocimiento del pasado para mis hijos, pero sí resultó ser catártico, resultó ser sanador para mí, pero también para mis hermanas y mi mamá. El libro produjo un gran alivio, porque se podía encontrar un reconocimiento de que lo que había pasado era terriblemente injusto, e indirectamente muchas personas, colombianos, pero también gente de otros países, me han dicho que habían sentido un gran alivio al leer ese libro y que se sentían representados por esas páginas frente a ese discurso que dice que cuando matan a alguien, algo habrá hecho para merecerlo. En este libro, al explicar que había actos buenos que el supuesto castigo que merecieron era, en realidad, el fastidio que le causaron a ciertas personas se hace una reivindicación del verdadero valor dichos actos.

Tomás Torres : ¿Usted diría que su libro ha servido como un soporte emocional, no solo para usted, pero también para muchas personas?

Héctor Abad Faciolince : Para mí ha sido una cura contra el rencor y la venganza. Me ha dado la posibilidad de hacer memoria con cierta tranquilidad, con mucho dolor, pero con cierta tranquilidad. También con cierto orden, con una conciencia firme de que se está tratando reconstruir una verdad. Produce un efecto muy bueno contra esos sentimientos que yo creo que son bastante nocivos en la sicología tanto de las personas como de las naciones. El pasado en nuestros padres, nuestro propio pasado, que se vuelve el pasado de nuestros propios hijos, sobre todo cuando es terriblemente traumático, puede producir efectos de conciencia, de prevención, de defensa, de cuidado. Pero también puede producir efectos nocivos de resentimiento, de odio, de venganza. Si uno ahora lo ve, por ejemplo, en Ucrania, puede tener efectos positivos: existe en la conciencia de los ucranianos el recuerdo de cómo fue vivir bajo la Unión Soviética, cómo fueron las hambrunas que provocó Stalin, cómo la Madre Rusia ha sido más una madrastra que una madre para ellos. Y esto lo recuerdan no porque lo vivieron en carne propia sino porque sus padres probablemente se los contaron. Esto explica, entonces, el temor de la invasión actual como si fuera una peste.

Digamos que, cuando hay este tipo de relatos en Colombia, pues sí creo que tienen un efecto. No un efecto de odio permanente por los paramilitares o de venganza por cierta casta política. Tienen, más bien, un efecto aclarador y uno queda como aliviado. Sicológicamente yo tengo la ventaja de ser una persona muy muy olvidadiza. *El olvido que seremos* fue escrito en buena parte no con mi mala memoria sino con la buena memoria de mis hermanas, de mi mamá,

de los amigos de mi papá. Y era importante hacerlo, pero yo ya no siento la responsabilidad de esa memoria. Yo siento, al contrario, el alivio de la desmemoria. Es decir, a mí me obligan hablar permanentemente porque es mi libro más leído, más conocido, pero se ha formado entre éste y yo hay una gran distancia, una distancia muy serena. Hay una gran distancia también entre los hechos más duros que narro y yo mismo. A veces hay periodistas que lo ven a uno como uno niño traumatizado que no sale de ahí y que no hace sino pensar en eso. No, no. Yo tengo que hablar de esto porque me lo preguntan. Pero yo no tengo que pensar en eso permanentemente. Yo ya me siento liberado.

Tomás Torres : Usted ya siente que el pasado ha pasado.

Héctor Abad Faciolince : Sí claro. Lo que pasó fue algo fundamental en mi vida, que me conforma. Yo vengo de ahí. Pero no tengo que estar ahí, patinando todo el tiempo. Eso ya lo hice.

Tomás Torres : Entonces ¿usted diría, por ejemplo, que su libro, con respecto a las memorias de la violencia en Colombia, puede enseñarnos a olvidar de tal manera que uno pueda después mejor recordar y aceptar ese pasado traumático?

Héctor Abad Faciolince : Sí. Teóricamente el libro es sobre la memoria, pero se llama *El olvido que seremos*. Es curioso que un libro escrito con la memoria apunte hacia el olvido. El título se refiere a una frase muy famosa de Borges en la que se refería, probablemente, al amor. Pero se puede aplicar a muchas otras cosas. En un fragmento apócrifo, Borges dice que no habla ni de perdones ni de venganzas, para él, como para mí, el olvido es la única venganza y el único perdón. Entonces es como si yo no tuviera que plantearme la cuestión del perdón como lo hace el cristianismo. Tampoco tengo que plantearme lo que las sociedades tradicionales consideraban como una solución que es la venganza. A partir de la escritura yo planteo una solución distinta que es una paz. Una paz que no es exactamente olvido, pero una especie de no tener presente el trauma, de no hacer que el pasado vuelva al presente todo el tiempo y que sea mi manera de mirar el mundo. Porque la fuerza que yo quería darle al libro se encontraba en lo que a mis hermanas y a mí nos habían enseñado nuestros padres y que consiste en la confianza de la felicidad. Consiste en la confianza de que la vida es maravillosa. Nos enseñaron a tener la confianza de que los seres humanos pueden producir arte, y sanar. Mi papá era médico y la medicina siempre ha sido uno de los pocos ámbitos en donde se puede observar un claro

progreso, posibilidades de mejoría. Esa dinámica positiva de que se puede alcanzar algo mejor era lo que yo quería plasmar en mi libro. Es decir, demostrar que el intento de los asesinos por jodernos para siempre y por amargarnos la vida para siempre, había fracasado. Era más fuerte la educación en la felicidad, la alegría en el amor por la vida, que el intento de volvernos como ellos, es decir, rencorosos, violentos, vengativos.

Tomás Torres : ¿Usted piensa que a la sociedad colombiana le haga falta esa educación que le permitió contrarrestar esos valores vengativos?

Héctor Abad Faciolince : Mauricio García es un colombiano que escribió un libro llamado *El país de las emociones tristes*, y pienso que el título representa bien a Colombia. Éste también es un país traumatizado por su horrible historia y que produce una sociedad con un exceso de emociones tristes y que no logra sanar sus heridas, no logra seguir adelante. En respuesta eso, yo hago una etimología falsa con la palabra *forget*: para mí *forget* es como *get forward*, el olvido es seguir adelante. Cuando uno tiene una pelea con un amigo, con la esposa, con los hijos, sobre todo con la gente que uno quiere, llega un momento en que uno se dice que tiene que suspender eso, seguir adelante. No se puede quedar uno en la pelea porque tiene efectos devastadores en la relación, en la familia. Por supuesto la gente que ha padecido crímenes atroces como secuestros de la guerrilla, o asesinatos por los paramilitares o el mismo Estado, su consigno es nunca olvidar, siempre recordar. Yo estoy de acuerdo en que hay un momento para recordar, para denunciar. Pero me parece muy nocivo, para cualquier sociedad, quedarse permanentemente en la fase del recuerdo que se machaca una y otra vez. Los judíos, por supuesto, tienen muy marcado en ellos la importancia de recordar el Holocausto y para mí, un libro fundamental que me ayudó a escribir el mío fue *Si esto es un hombre* de Primo Levi, el cual redactó al salir de los campos de concentración para no olvidar. El trauma de Primo Levi es uno mucho más duro que el mío y se volvió incapaz de olvidarlo, su memoria se convirtió en algo permanente, indestructible, que no sale nunca de las neuronas. Y terminó suicidándose. Yo de algún modo me di cuenta de que el camino del recuerdo permanente era un camino que solo conducía a mi destrucción personal. Cuando mis hijos nacieron después de ese trauma, o cuando me tuve que ir a Italia con mi hija todavía bebé, yo puse todo el trauma entre paréntesis. Puse todo el dolor y la experiencia reciente del horror entre paréntesis para educar a mis hijos como un homenaje a mi papá, sin poner entre paréntesis su manera de educar. Es decir, enseñarles que la vida es maravillosa y que uno la defiende precisamente por eso hasta hacerse matar precisamente. Traté de no inculcarles que la vida es horrible, que no hay sino malos, que

todo es rencor y que hay enemigos todavía vivos que lo persiguen a uno. Porque estaría inculcándoles una *posmemoria* traumática y nociva para su vida. Pero bueno, eso de todas maneras pasa. Yo creo que inculqué a mis hijos un miedo a que algo pase de repente, a que alguien se enferme como mi hermana Marta Cecilia, por ejemplo. Uno de todos modos transmite las desgracias. Pero yo creo que recibí de mi mamá, que murió hace pocos meses, una gran capacidad de recomponerse, de padecer intensamente, pero luego recomponerse. Mi madre fue un gran ejemplo de esa capacidad de recomponerse, y la recomposición pasa no exactamente por el olvido sino por no tener el trauma presente todo el tiempo.

Tomás Torres : Lo siento mucho por su madre.

Héctor Abad Faciolince : Muchas gracias.

Tomás Torres : Para cambiar el tema quisiera preguntarle sobre la ficción. ¿Usted piensa que la ficción puede ayudar a reconstruir el pasado para que quede claro y permita curar el trauma?

Héctor Abad Faciolince : Yo creo que la ficción es una gran herramienta de entendimiento, porque la ficción elimina muchas cosas que estorban. Cuando uno simplemente escoge qué contar y qué no contar, de algún modo está ya haciendo ficción. Porque está omitiendo la realidad; no está la realidad completa. Al enfocarse de una sola parte de la realidad, ya eso forma parte de la ficción. Como le dije antes, es algo que es una constante en mí, yo tengo tan mala memoria que muchas veces mis reconstrucciones del pasado, aunque aparentemente las hago solo con mi memoria, en realidad me las estoy inventando. Sé muy bien, porque lo he comprobado muchas veces, que estoy reconstruyendo con la capacidad de la mala memoria que es mi manera de construir una fantasía, una ficción. Al reconstruir, siempre estoy muy tranquilo porque creo estar contando fielmente el pasado, pero en realidad, al mismo tiempo, me lo estoy inventando. Eso ocurre en todos los seres humanos, pero en algunos más que otros, y sé que hago parte de éstos últimos. En mí, la distinción entre ficción y no ficción se hace muy difícil. Claro que en *El olvido que seremos*, yo sometí mi mala memoria a memorias mucho mejores que las mías. Mi hija, por ejemplo, hizo un documental que se llama *Carta a una sombra* para el cual tuvo que recopilar muchos documentos familiares. Con esta recopilación yo comprobé que buena parte de lo que yo contaba era exactamente real, que no todo era invención. Luego, cuando se hace de mi libro una película de ficción basada en hechos

reales, con actores que son personajes, se nota la fuerza de la ficción para crear una memoria compensada, una memoria que no es exactamente lo que ocurrió, sino que lo representa muy bien gracias al arte. Por ejemplo, García Márquez reconstruye, en *Cien años de soledad*, la masacre de las bananeras. En su relato llena trenes de muertos de esta masacre. No importa que no haya un recuento histórico exacto de las víctimas, porque condensa en esos trenes ficticios toda la muerte, no solo de la masacre de las bananeras, sino de muchas otras masacres que probablemente sí llenan trenes de cadáveres.

Tomás Torres : Cuando usted habla del poder representativo de la ficción, ¿podríamos decir que usted lo usa también en su libro para representar a otras víctimas que han sufrido situaciones similares a la suya? Hay una figura literaria conocida como la hipotiposis que consiste en describir una escena con una fuerza tal que el lector tiene la impresión de verla ocurrir bajo sus ojos. Esta figura me parece que contribuye a esa capacidad representativa de la ficción, le concede cierta dimensión universal pues hace que todos vean la misma escena. ¿Usted piensa que la usa en su obra y que le ayuda a compartir su memoria?

Héctor Abad Faciolince : Cada vez que uno cuenta el relato de una experiencia, uno modifica algunos detalles. Y la vez siguiente que uno cuenta, recuerda no la experiencia original sino la última versión del relato que se superpone a la memoria. Esto pasa en mi libro. Yo aparezco como una persona con una gran memoria, con una gran percepción de los detalles, pero no soy yo. En realidad, son mis hermanas. Hay muchas cosas que yo narro en mi libro que yo no recuerdo. Simplemente estoy contándolas con mi boca, con mi voz, con mis dedos en el teclado. Hacen parte de recuerdos ajenos. Entonces hay hipotiposis en las capacidades narrativas de mis hermanas, mucho más que en las mías, pues me relatan sus recuerdos para que yo los pueda ver y plasmar en mi libro. Y esos relatos ahora forman parte de mi memoria. *El olvido que seremos* tiene una cola, que es la historia del poema en que se encuentra esa frase. Se llama “Un poema en el bolsillo” y está en otro libro mío llamado *Traiciones de la memoria*. Ahí yo trato de reconstruir quién es el autor del poema que mi papá llevaba en el bolsillo cuando lo mataron. Para mí era muy importante hacer esa reconstrucción real, que fuera visible y que fuera, por lo tanto, una hipotiposis. Pues esa búsqueda me permitiría reunirme con mi papá en lo que fueron sus últimos momentos y, tal vez, en lo que pensó por última vez. En la reconstrucción confronto también las memorias y las mentiras de muchas personas, y hablo de cómo se encuentra uno con un montón de tergiversaciones del pasado y de múltiples verdades que intenta combatir para llegar a su propia verdad. En mis diarios, hablo igualmente del

momento en que matan a mi papá, y ahí está algo que yo no recuerdo: escribo en el diario, más o menos explícitamente, que metí la mano en el bolsillo de mi papá y que encontré ese poema. Solamente sé que es así porque lo escribí en el diario Cuando veo esas palabras que he escrito en el papel, todo se vuelve menos dramático y un poco menos manejable. Hay un vacío en mi memoria que lleno con escenas inventadas o reales como lo escrito en mis diarios, o la búsqueda del autor de ese poema, que son ahora la memoria que tengo.

Tomás Torres: Muchas gracias señor Abad por haberme acordado un poco de su tiempo para hacerle esta entrevista. Me ha aclarado muchos puntos de mi investigación y sé que sus palabras me serán muy útiles para seguir enriqueciendo mis análisis sobre su libro. Cuídese y que le vaya muy bien.

Héctor Abad Faciolince: Muchas gracias, Tomás. Hasta luego.

Bibliographie

1. Corpus

1.1. Sources primaires : ouvrages étudiés

DOMICÓ MURILLO, Nataly, “Los espíritus no mueren (y cuatro poemas más)” dans Cristián Valencia (comp.), *Recuerdo mi origen*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes IDARTES, 2021.

MOLANO BRAVO, Alfredo, *Desterrados. Crónicas del desarraigo*, Bogotá, Punto de lectura, 2005.

RESTREPO CASABIANCA, Laura, *La multitud errante*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2020.

VV. AA., *Lugares ajenos. Relatos del desplazamiento*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2001.

1.2. Sources secondaires : ressources biographiques et critiques sur les auteurs du corpus

COBO, Natalia, « Laura Restrepo ». Dans *La enciclopedia de Banrepcultural* [en ligne], Subgerencia Cultural del Banco de la República de Colombia, 2023. URL : [Laura Restrepo — Enciclopedia | Banrepcultural](#).

GIRALDO, Luz Mary, « Inmigrantes y desplazados en la narrativa colombiana contemporánea », *Universitas Humanística*, vol. 53, n°53, janvier de 2004, pp. 11-31.

GIRALDO, Luz Mary, *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa contemporánea*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

JÁCOME, Margarita Rosa, « Retóricas del desplazamiento forzado en *Lugares ajenos* », *Hispanófila*, n° 173, enero 2015, pp. 379-394.

JARAMILLO, José Manuel, « Alfredo Molano: aproximación a su obra » [en ligne], *Universitas Humanística*, vol. 48, n°48, 1999, pp. 75-81.

JIMENO SANTOYO, Gladys, (consultante) « La Mochila de Molano. Herramientas para andar, escuchar y narrar. Estructura y contenidos mínimos » [en ligne]. Dans *Cátedra Alfredo Molano: voces y verdades de la Colombia profunda*, Bogotá, Comisión de la Verdad, Fundación Alfredo Molano Bravo, Mesa de Gobernabilidad y Paz del Sistema Universitario Estatal, Asociación Colombiana de Universidades, Instituto Capaz, 2022. URL : [La Mochila de Molano: Herramientas para andar, escuchar y narrar | Informe Final Comisión de la Verdad \(comisiondelaverdad.co\)](#).

LOW, Carlos et HERRERA, Marta, « Orlando Fals Borda. El Retorno a la tierra », *Huellas* n° 22, 1988, pp. 43-47.

MELIS, Daniela, « Una entrevista con Laura Restrepo. » [en ligne], *Chasqui*, vol. 34, n°1, 2005, p. 114-129. DOI : <https://doi.org/10.2307/29741924>.

MOLANO, Alfredo, « Mi historia de vida con las historias de vida » [en ligne]. Dans Thierry Lulle, et al., *Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales. I*, Lima, Institut Français d'Études Andines, 1998. Mis en ligne le 27 avril 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ifea.3472>.

MOLANO, Alfredo, *Los años del tropel. Relatos de la Violencia*, Bogotá, CINEP-CEREC, 1985.

OSORIO MEJÍA, Jesús David, « L'oeuvre d'Alfredo Molano : sous le signe de l'hybridation générique » [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de Cécile Quintana, Poitiers, Université de Poitiers, soutenu le 19 mai 2014, URL : [L'oeuvre d'Alfredo Molano : sous le signe de l'hybridation générique \(univ-poitiers.fr\)](#).

SÁNCHEZ BLAKE, Elvira, « Colombia, un país en el camino: conversación con Laura Restrepo », *Revista de estudios colombianos*, n°22, Asociación de Colombianistas, 2001, p. 58-61.

1.3. Autres œuvres littéraires à dimension testimoniale

ABAD FACIOLINCE, Héctor, *El olvido que seremos*, Bogotá, Planeta 2006.

MOLANO, Alfredo, *Los años del tropel. Relatos de la Violencia*, Bogotá, CINEP-CEREC, 1985.

2. Théorie littéraire

2.1. Essais sur le récit et la narration

ANGELET, Christian, HERMAN, Jan, « Narratologie », dans DELACROIX, Maurice et HALLYN, Fernand (éds), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Gembloux, Duculot, 1987.

DOLEŽEL, Lubomir, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto University Press, 1973.

GENETTE, Gérard, « Discours du récit, essai de méthode », dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972.

GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

KAYSER, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », dans Barthes Roland, Kayser Wolfgang, Booth Wayne et Hamon Philippe., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-Essais ».

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

2.2. Essais sur la fiction

RIFFATERRE, Michael, *Fictional truth*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990.

ROUSSET, Quentin, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1964.

SCHAEFFER, Jean- Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

2.3. Essais sur l'oralité

BAKHTINE, Mikhaïl, *Estética de la creación verbal*. Traduit du russe par Tatiana Bubnova, Mexico, Siglo XXI Editores, 1999 [première édition : Mexico, Siglo XXI Editores, 1982].

BRES, Jacques, « Dialogisme, éléments pour l'analyse » [en ligne], *Recherches en didactique des langues et des cultures*, vol. 14, n°2, 2017, mis en ligne le 15 juin 2017. DOI : 10.4000/rdlc.1842.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du seuil, 1981 [première édition en anglais : Guildford, Surrey, Princeton University Press, 1978].

ONG, Walter J., *Orality and literacy: The Technologizing of the Word*, Londres, Taylor and Francis Group, 2005.

ZUMTHOR, Paul, « Oralité » [en ligne], *Intermédialités / Intermediality*, n°12, automne 2008, pp. 169-202. URI : <https://id.erudit.org/iderudit/039239ar>.

MPHANDE, Lupenga, « Oral literature and performance ». Dans Simon Gikandi (éd.), *Encyclopedia of African Literature*, London, New York, Routledge, 2003.

3. Sur la Colombie

3.1. Conflits armés internes et leurs conséquences

3.1.1. Études au sujet de l'histoire des conflits armés internes

ARDILA, Gerardo (ed.), *Colombia : migraciones, transnacionalismo y desplazamiento*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006.

BESSET, Yann, « Claves del rechazo del plebiscito para la paz en Colombia » [en ligne], *Estudios Políticos*, n°52, Universidad de Antioquia, 2018, mis en ligne le 31 janvier 2018, pp. 241-265. DOI : <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n52a12>.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓICA, *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*, Bogotá, CNMH - UARIV, 2015.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓICA, *Exilio colombiano. Huellas del conflicto armado más allá de las fronteras*, Bogotá, CNMH, 2018.

CONGRESO DE LA REPÚBLICA, *Ley 387 de 1997*, Colombia, 1997.

DEFENSORÍA DEL PUEBLO, *Resolución 074 en virtud de la cual se adoptan lineamientos para el ejercicio de la Secretaría Técnica del Proceso Nacional de Garantías para la labor de la defensa de los Derechos Humanos en Colombia*, 14 août 2020. URL : <https://protesta.defensoria.gov.co/assets/resolucion-defensorial-074-anexos.pdf>.

ESPITIA, Carlos, *Narcoparamilitares: sobre definiciones, denominaciones, cifras oficiales y el Clan del Golfo*, Bogotá, Unidad Investigativa del Conflicto – INDEPAZ, 2017.

FALS BORDA, Orlando, *Historia doble de la costa* [en ligne], Universidad Nacional de Colombia, Banco de la República, El Ancora, 2002. URI : <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/2991>.

FISCALÍA GENERAL DE LA NACIÓN, *Ley de Justicia y Paz, compilación normativa y jurisprudencia*, 2010.

MOLANO, Alfredo et REYES, Alejandro, « Los bombardeos en El Pato », *Controversias*, n°89, Décembre, 1980, pp. 5-58.

MOLANO, Alfredo, « Pero cuanto más los oprimían, ellos crecían y se propagaban », *Palimpsestus*, n°2, Novembre, 2002, pp. 16-19.

PALACIOS, Marco, *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*, México, Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2012.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Gonzalo, « La Violencia : de Rojas al Frente Nacional », dans TIRADO MEJÍA, Álvaro (dir.), MELO, Jorge Orlando, BEJARANO, Jesús Antonio, *Nueva Historia de Colombia. Historia política 1946-1986*, tome II, Bogotá, Planeta, 1989.

1.1.1. Textes de nature juridique

UPRIMNY, Rodrigo et SAFFON, María Paula, « Usos y Abusos de la Justicia Transicional en Colombia » [en ligne], *Anuario De Derechos Humanos*, n° 4, 2008, pp. 165-195.

1.1.2. Publications de la JEP

COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO DE LA VERDAD Y LA CONVIVENCIA Y LA NO REPETICIÓN, *¿Qué es la Comisión de la Verdad?* – site internet, URL : [¿Qué es la Comisión de la Verdad? - Comisión de la Verdad Colombia \(comisiondelaverdad.co\)](http://comisiondelaverdad.co).

COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO DE LA VERDAD Y LA CONVIVENCIA Y LA NO REPETICIÓN, « Convocatoria a la paz grande » [en ligne], dans *Hay futuro si hay verdad. Informe final*, 2022, p. 11, URL : [Convocatoria a la paz grande | Informe Final Comisión de la Verdad \(comisiondelaverdad.co\)](http://comisiondelaverdad.co).

COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO DE LA VERDAD Y LA CONVIVENCIA Y LA NO REPETICIÓN, « Así fue el primer año de la Comisión de la Verdad en la Orinoquia » [en ligne], 6 décembre 2019, URL : [Así fue el primer año de la Comisión de la Verdad en la Orinoquia - Comisión de la Verdad Colombia \(comisiondelaverdad.co\)](http://comisiondelaverdad.co).

EQUIPO DE IDENTIFICACIÓN Y ADVERTENCIA OPORTUNA DE RIESGOS, *Cuarto reporte de monitoreo de riesgos de seguridad de la Unidad de Investigación y Acusación de la JEP*, Bogotá, février-mars 2021.

JEP, *Caso 07: Reclutamiento y utilización de niñas y niños en el conflicto armado* – site internet. URL : [Caso 07: Reclutamiento y utilización de niñas y niños en el conflicto armado \(jep.gov.co\)](http://jep.gov.co).

1.1.3. Publications diverses à propos de l'évolution actuelle de la violence dans le pays

« Se habla mucho de ellos, pero ¿qué es y qué hace un líder social? » [en ligne], *La República*, 10 février 2021. URL : <https://www.larepublica.co/especiales/lideres-sociales-en-colombia/se-habla-mucho-de-ellos-pero-que-es-y-que-hace-un-lider-social-3123581>.

ÁVILA, Ariel, « Así opera el Clan del Golfo » [en ligne], Fundación Paz y Reconciliación. URL : <https://www.pares.com.co/post/as%C3%AD-opera-el-clan-del-golfo>.

CNMH, « Memoria de las víctimas premiada en los CPB » [en ligne], 20 février 2017. URL : [Memoria de las víctimas, premiada en los CPB - Centro Nacional de Memoria Histórica \(centrodememoriahistorica.gov.co\)](http://centrodememoriahistorica.gov.co).

DEFENSORÍA DEL PUEBLO, « El 2022 marcó un lamentable récord de homicidios a líderes sociales y personas defensoras de derechos humanos » [en ligne], 2022. URL : [El 2022 marcó un lamentable récord de homicidios a líderes sociales y personas defensoras de derechos humanos - Defensoría](#).

GAY-SYLVESTRE, Dominique et GALEANO, Freddy (dirs.), *Conflits et processus de paix. Le cas de la Colombie*, programme du colloque tenu à l'Université de Limoges les 28 et 29 septembre 2017. URL : <https://www.unilim.fr/fred/wp-content/uploads/sites/25/2017/09/programme-Colombie.pdf>.

VALERA GÓMEZ, Judith Victoria, *Libertad de expresión y líderes sociales en Colombia: una mirada desde la filosofía de John Stuart Mill* [en ligne], mémoire de recherche sous la direction de VARAS DUQUE, Gabriel Eduardo, Universidad de Cartagena, 2021. DOI : <http://dx.doi.org/10.57799/11227/6596>.

Censo nacional de población y vivienda – CNPV – 2018. Manual de conceptos, Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), juillet 2019.

2. Sur la littérature autochtone

Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.

---CHIKANGANA, Fredy, « La emancipación de la palabra », pp. 21-22. Dans MORENO ZAPATA Paula Marcela, CHIKANGANA Fredy, HOYOS Juan Felipe et YIE Maite, *Manual introductorio y guía de animación a la lectura*.

---MINISTERIO DE LA CULTURA, « Prólogo del catálogo de la biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia », pp. 25-28. Dans MORENO ZAPATA Paula Marcela, CHIKANGANA Fredy, HOYOS Juan Felipe et YIE Maite, *Manual introductorio y guía de animación a la lectura*.

- MORENO ZAPATA, Paula Marcela, « Presentación », p. 9. Dans MORENO ZAPATA, Paula Marcela, CHIKANGANA, Fredy, Hoyos et Yie, *Manual introductorio y guía de animación a la lectura*.
- MUELAS HURTADO, Lorenzo, « Del derecho indígena. Introducción a la “Propuesta indígena de reforma constitucional” », p. 221. Dans MOLINA ECHEVERRI, Hernán (comp.), *Documentos para la historia del movimiento indígena colombiano contemporáneo*.
- ROCHA VIVAS, Miguel, « Tala del gran árbol, primer horizonte humano », pp. 598-602. Dans Rocha Vivas (comp.), *El sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*.
- ROCHA VIVAS, Miguel, « Un árbol cuyas hojas son las palabras », pp. 29-37. Dans Rocha Vivas (comp.), *Antes el amanecer. Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*.
- CHIHUAILAF, Elicura, « La oralitura (segundo avance) », *El periodista*, 27 de agosto de 2004.
- DOMICÓ MURILLO, Nataly, « Caminando la palabra: aportes del movimiento indígena y la academia a la educación indígena en Antioquia », rapport d'enquête, Universidad de Antioquia, 2017, 64 pages.
- DOMICÓ MURILLO, Nataly, « Los espíritus no mueren (y cuatro poemas más) », [en ligne,] IDARTES, Comisión de la Verdad, 10 décembre 2021, 10 min et 08 sec. Disponible sur : spoti.fi/3rWMWQM.
- DOMICÓ MURILLO, Nataly, « Jai Dé: casa de los espíritus ancestrales Embera Eyabida de la comunidad Chigorodocito; un espacio para la enseñanza de la medicina tradicional y protección de los sitios sagrados », mémoire de recherche, sous la direction de Rafael Segundo Mercado Epieyu, Medellín, Université d'Antioquia, 2022, 85 pages.
- DUCHESNE WINTER, Juan, *Hermosos invisibles que nos protegen*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Serie Libros de los mundos, 2015.
- JAMIOY, Hugo, Entretien dans le cadre de l'organisation d'atelier d'oraliture par Renata indígenas de Colombia, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2010. (Red nacional de

talleres de escritura creativa) du Ministère de la culture du 26 octobre 2009. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cAUWoQigJ4M&list=LL>.

LEMA SILVA, Laura, « Paroles politiques et paroles poétiques. Des mouvements sociaux autochtones en Colombie à la littérature contemporaine des Wayuu », thèse de doctorat, sous la direction d'Alvar de la Llosa, Lyon, Université Lumière Lyon II, 2021.

3. Sur la mémoire

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994.

HIRSCH, Marianne, « Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory », *Discourse*, vol. 15, n°. 2, numéro special : *The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity*, 1992-93.

JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2002.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2003.

TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la Mémoire*, Paris, Arléa, 2018 [première édition : 1995].

4. Outils

BOURON, Jean-Benoît, « Réserve indigène, autochtone », glossaire de Géonconfluences, octobre 2022 [en ligne]. URL : [Réserve indigène, autochtone — Géonconfluences \(ens-lyon.fr\)](https://www.geonconfluences.ens-lyon.fr/).

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Diccionario Español de Sinónimos y Antónimos*, décima quinta reimpression, Madrid, Aguilar, 1989.

TLFI : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

Autres sources citées

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [première édition : Paris, PUF, 1957].

BECKER, Howard S., *Outsiders in the sociology of deviance*, London, Free Press of Glencoe, 1963.

BONILLA MEJÍA, Leonardo, « Doble jornada escolar y calidad de la educación en Colombia » [en ligne], dans SÁNCHEZ JABBA, Andrés et OTERO CORTÉZ, Andrea (eds.), *Educación y desarrollo regional en Colombia*, Banco de la República, 2014, pp. 3-56. Disponible sur : <https://repositorio.banrep.gov.co/handle/20.500.12134/6705>

BORGES, Jorge Luis, «Ulrica» dans *El libro de arena*, Barcelona, Ediciones Destino, 2006 [première édition: Buenos Aires, Emecé Editores, 1975].

BRONCKART, Jean-Paul, BOTA, Cristian, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2011.

COSOY, Natalio, « ¿Qué votaron exactamente los colombianos en el “plebiscito por la paz” de este domingo? », [en ligne], *BBC*, 2 octobre 2016, mis à jour le 3 octobre 2016. URL : [Qué votaron exactamente los colombianos en el "plebiscito por la paz" de este domingo - BBC News Mundo](#).

DESPOIX, Philippe, « Document : Oralité – un inédit de Paul Zumthor » [en ligne], *Intermédialités / Intermediality*, n° 12, automne 2008, pp. 164-167. DOI : <https://doi.org/10.7202/039238ar>.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » [en ligne], *Empan*, vol. 54, n°2, 2004. DOI : 10.3917/empa.054.0012.

MOLANO, Alfredo, *Trochas y fusiles – historias de combatientes*, Bogotá, Punto de lectura – Alfaguara, 2007 [première édition : 1994].

SAÏD, Edward W., *Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos literarios y culturales*. Traduit de l'anglais par Ricardo García, Madrid, Turolero, 2016.

SELENER, Daniel, *Participatory action research and social change*, New York, The Cornell Participatory Action Research Network, 1993

VILLEGAS, Juan Manuel, « Un incendio llamado Mario Escobar Velásquez », [en ligne],
Biblioteca pública Piloto de Medellín, 2 mars 2023, 44 min et 18 sec. Disponible sur :
[Cosmoteca Lapiloto](#)