QUELLE MONDIALISATION POUR L'AMERIQUE LATINE ? LE CAS DE LA COLOMBIE A PARTIR DE SA LITTERATURE

Catalina Quesada
Universität Bern

Je voudrais vous présenter ce soir quelques réflexions faites en Amérique latine sur la mondialisation et sur l'Amérique latine dans la mondialisation. Bien entendu, je vais centrer mon discours sur les aspects culturels et plus précisément sur la littérature, qui est le domaine que je connais le mieux. J'évoquerai quelques exemples tirés de la littérature latino-américaine contemporaine, souvent qualifiée aujourd'hui de *globale* (mondiale), *trans-territoriale*, voire *post-nationale*. Le cas de la littérature colombienne la plus récente servira d'exemple car, malgré ses particularités et spécificités, elle est, dans une certaine mesure, représentative de ce qui se passe dans le reste du continent.

I.

Plusieurs intellectuels d'Amérique latine ont réfléchi sur l'état globalisé de notre époque vu sous l'angle de la culture.

► Il est inéludable de commencer par Néstor García Canclini, un anthropologue et philosophe né en Argentine (en 1939), qui a vécu une partie importante de sa vie au Mexique et qui a travaillé dans universités du monde entier (Naples, Austin, Stanford, Barcelone, Buenos Aires, La Plata, São Paulo, etc.). Il a abordé les questions liées à la culture dans la postmodernité suivant une perspective latino-américaine.

Son œuvre *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, qui vient d'être traduite en français au Canada (il y a également une traduction en anglais), est paru en 1990 et constitue l'un des travaux les plus reconnus sur la problématique des transformations identitaires à l'œuvre aujourd'hui, en l'Amérique latine mais également dans l'ensemble du monde contemporain. L'une de ses thèses porte sur l'idée que l'hybridation des sociétés et des cultures contemporaines exige la redéfinition de ces cultures. Il souligne également que dans ces sociétés la culture nationale est tiraillée entre les tensions infranationales et les objectifs supranationaux ou transnationaux. Il s'agit, bien entendu, d'une réflexion sur les transformations en cours dans nos sociétés dans un contexte post-moderne et de mondialisation, avec un regard intéressant sur ces questions en Amérique latine. Pour preuve de son influence dans le monde hispanique, il faut souligner qu'à ce jour il a été réimprimé 22 fois.

source: https://doi.org/10.7892/boris.45224 | downloaded: 12.10.2024

En 1999, il publie *La globalización imaginada* (*La mondialisation imaginée*, dont il n'y a pas traduction en français, autant que je sache). Je voudrais exposer quelques notions qu'il développe dans ce livre :

- D'un côté, l'idée que la mondialisation est quelque chose d'imaginé. Comme Benedict Anderson l'a dit pour le nationalisme et la nation, dans le classique *Imagined Communities* (1983) il s'agirait d'un imaginaire changeant : qui change en fonction du sujet, de sa position et de ses attentes par rapport à la globalisation. C'est pourquoi il parle de *mondialisations* (au pluriel) *tangentielles*, pour faire allusion à ce type de conception réduite de la globalisation qui envisage uniquement, par exemple, les rapports entre d'une part le Mexique ou la Colombie et d'autre part les Etats Unis (cas de familles avec membres qui travailleraient là-bas). Seulement une élite de politiciens, financiers et académiciens serait prête, d'après García Canclini, à concevoir une vraie *mondialisation circulaire*. Le reste ne serait capable que d'imaginer une *mondialisation digérable*, sur mesure, qui comprenne uniquement certains territoires et circuits.
- Conséquence plus ou moins directe de cette indéfinition (avec humour, il parle de la mondialisation comme *objet culturel non identifié*) —une indéfinition qui serait même scientifique, car quel serait l'objet des études sur la mondialisation ?—, nous rencontrons plusieurs discours qui essaient d'expliquer qu'est-ce cela signifie de devenir globalisé. García Canclini propose plusieurs métaphores tirées du quotidien, du monde de l'art et du discours scientifique qui tentent de l'imaginer. J'en apporterai d'autres, dans la deuxième partie de mon intervention, tirées plutôt de la littérature latino-américaine la plus récente, qui pourraient être conçues comme représentations de notre monde globalisé et, bien entendu, des tensions entre le local ou régional et le mondial.
- L'une de ces métaphores est l'œuvre de l'artiste Yukinori Yanagi, exposée en 1994 à San Diego. Sa création comptait 36 drapeaux (ceux de l'Amérique du Nord, de l'Amérique centrale et de l'Amérique du Sud) faits de sable colorée dans des boîtes en plastique qui étaient interconnectées par des petits tuyaux dans lesquelles des fourmis se promenaient. Dans leur promenade les fourmis transportaient le sable et détruisaient les drapeaux. Il est évident qu'il s'agit d'une métaphore de la façon dont les migrations et la circulation de la population viendraient à dissoudre de nos jours les différences nationales. Une métaphore et une hyperbole, bien entendu, puisque même d'un point de vue purement économique on ne peut songer à la destruction des nations et à un monde complètement sans frontières et sans spécificités nationales ; c'est d'autant plus vraie que, comme García Canclini le montre, la dispersion et la distance intensifient dans certains cas le sentiment d'appartenance à une

nation, si éloignés que l'on puisse en être. Et pourtant cette image nous parle et nous fait penser à la condition post-nationale de la culture et de l'art (de la littérature) à propos de laquelle la critique et même quelques artistes s'expriment depuis quelques années. Surtout si l'on considère les fourmis hyper puissantes qui à l'heure actuelle travaillent à haut débit… J'y reviendrai toute à l'heure.

- Une troisième notion considérée par García Canclini que je voudrais également évoquer est celle de la latino-américanité. Malgré les différences parfois abyssales entre les uns et les autres il y a une tendance à accepter l'existence d'un espace culturel latino-américain. Il mentionne la salsa comme exemple d'élément ou de discours unificateur de la latino-américanité face aux États-Unis. En littérature l'unité de la langue espagnole rendrait, en théorie, un peu plus facile le rassemblement, mais cela arrive surtout au travers du regard porté par l'Europe et les États-Unis, parfois moyennant pas mal de clichés et une simplification que les écrivains latino-américains (et plus précisément les romanciers) ont dénoncés à maintes reprises.

En parlant de la latino-américanité, il est important de se souvenir de l'anthologie *Mc Ondo* (1996) où Alberto Fuguet et Sergio Gómez recueillaient des nouvelles de différents écrivains latino-américains (mais aussi espagnols) qui feraient partie d'une nouvelle génération d'écrivains *écrivant en espagnol*. Dans la préface de cette anthologie, les chiliens Fuguet et Gómez expliquaient que pendant quelque temps, par exemple, le réalisme magique aurait été la marque identitaire de toute la littérature latino-américaine, bien qu'il ne fût que la proposition esthétique de quelques-uns. Au début, ce fut ce que l'on a appelé *le récit de la terre*, ensuite le *récit de la révolution* ce qui aurait intéressé les européens et les nord-américains, qui ne cherchaient en Amérique latine que l'exotisme de ce qu'ils n'avaient pas chez eux. Les revendications des écrivains ont été variées. Il y en a eu ceux qui demandaient d'être vus comme écrivains en langue espagnole tout court, sans spécificités nationales ; mais aussi ceux qui réclamaient sa considération en tant qu'occidentaux (insérés dans traditions qui n'étaient pas forcement hispaniques). Et bien sûr, une partie d'entre eux se sont révoltés contre les clichés mentionnés précédemment.

Nous avons un bon exemple de cela dans la compilation *Palabra de América* (*Parole de l'Amérique*, 2004), qui réunit les interventions de la Première Rencontre d'Ecrivains Latino-américains, convoquée par l'éditorial Seix Barral, et tenue à Séville en juin 2003. Cette rencontre ainsi que la publication du livre avaient vocation à montrer un échantillon d'une *nouvelle génération* d'écrivains censés faire partie d'un courant globalisé. Avec Roberto Bolaño (en tête, considéré l'un des modèles de cette *génération* présumée), nous trouvions également Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Iván Thays ou Jorge Volpi. Ce

dernier, par exemple, l'écrivain mexicain Jorge Volpi présente un texte intitulé «La fin de la littérature latino-américaine». Dans cet article, le romancier reproduit une partie d'un texte apocryphe attribué à un professeur imaginaire Lucius J. Berry de l'Université de Dakota du Nord qui aurait été publié dans la revue imaginaire *Im/positions* au mois de juin 2055. Il s'agit, bien entendu, d'une réponse ironique de la part de l'écrivain aux critiques qui considèrent négativement l'absence de marques nationales dans les romans de certains écrivains latino-américains (dont les siens), ainsi que l'éloignement de l'esthétique du réalisme magique. Je mentionne ce texte car il porte un regard partagé par plusieurs écrivains contemporains nés en Amérique latine : tout en acceptant sa latino-américanité (mexicanité, colombianité, argentinité…), ils se sentent à juste titre intégrés à la tradition littéraire occidentale.

Mais Jorge Volpi et les écrivains du *crack* (un mouvement mexicain né aux années 90) étaient allés plus loin, en niant toute spécificité de la littérature latino-américaine (la *bonne*, au moins). En effet, la parution du roman de Jorge Volpi *A la recherche de Klingsor* (1999) a été saluée par une partie de la critique, qui soulignait que rien dans l'œuvre (qui portait sur l'Allemagne nazi) ne faisait songer à un écrivain mexicain, même pas la langue, espagnole, mais sans marques nationales. Mais cela a été également à l'origine de pas mal de critiques négatives (dont je parlais tout à l'heure), qui trouvaient que cette absence était un défaut, une concession de l'auteur, désireux de triompher dans le marché international.

Suite à ces réflexions, nous sommes obligés de penser à la notion de *Weltliteratur* énoncée par Goethe, très à la mode depuis la parution des textes de Pascale Casanova (*La république mondiale des lettres*, 1999) et Franco Moretti («Conjectures on World Literature», 2000). La compilation d'Antonio Sánchez Prado (*América Latina en la «literatura mundial» / L'Amérique latine dans la « littérature mondiale »*, Pittsburgh, 2006) pose à nouveau cette question. Mais est-ce que cet universalisme de longue date (dont on peut trouver l'origine au moins à l'époque de l'Illustration), dans lequel s'insère la tendance au cosmopolitisme de quelques écrivains latino-américains, comme Rubén Darío ou Jorge Luis Borges, et plus récemment Jorge Volpi, avec son exigence d'une littérature dépourvue de marques locales, est tout fait équivalent au processus globalisateur de nos jours ? Je dirais, avec prudence, que non car comme tous les théoriciens nous l'ont déjà dit à maintes reprises, et le sociologue Jorge Larraín l'a souligné à propos de l'Amérique latine, « la globalisation n'implique pas la fin des différences culturelles, mais son utilisation croissante ». Et nous le savons, l'imbrication du local et du global qui caractérise le temps présent n'autorise pas l'exclusivité de cette condition homogénéisatrice que Volpi semble réclamer. Être global n'est pas être aseptique.

► Un autre des théoriciens de la mondialisation en Amérique latine qui propose une approche culturelle est Jesús Martín-Barbero. Bien que né en Espagne, il a vécu et développé ses recherches en Colombie (et sur la Colombie). Dans ses œuvres comme *Des médias aux médiations* (1987 ; traduction française : 2002), *Au sud de la modernité. Communication, mondialisation et multi-culturalité* (2001), *Office de cartographe : traversées latino-américaines de la communication dans la culture* (2002) ou ses articles comme «L'approche culturelle de la globalisation. Une vision latino-américaine» (2001) ou «Colombie : absence de récit et dé-placements du national» (2001), il développe une pensée sur la communication en Amérique latine (et plus précisément en Colombie), la postmodernité et la mondialisation avec un point de vue sémiotique.

L'une des idées fondamentales de Martín-Barbero qui nous intéresse aujourd'hui, qu'il emprunte en partie d'Octavio Ianni et ses *Théories de la mondialisation* (*Teorias da globalizaçaõ*, 1995 ; 6ème ed. 2006), c'est qu'on ne peut pas concevoir la mondialisation comme une simple prolongation de la société nationale : non pas que cette catégorie ait perdu son sens, mais qu'elle n'explique plus ni historiquement ni théoriquement la réalité actuelle dans laquelle s'insèrent les individus, les nations et les nationalités, les cultures et les civilisations. Bref, il s'agit d'une toute autre chose qu'il faut envisager autrement. Dans ce sens, il faut évoquer le discours du Prix Nobel de Littérature, l'écrivain Octavio Paz, qui soutient en 1990, avec clairvoyance, qu'il est fort probable que nous sommes à la fin d'une période historique et sur le point d'en entamer une autre pendant laquelle il ne serait plus envisageable —comme le philosophe Jean-François Lyotard l'avait déjà souligné dans les années soixante-dix en parlant de la condition postmoderne— l'existence de métadiscours qui puissent expliquer, de façon générale, le sens de la démarche de l'histoire. Cela pourrait être l'un des paradoxes de notre époque dite globalisée.

Pourtant, et je reviens sur le texte de Martín-Barbero, la résistance des sciences sociales à accepter la condition d'*objet nouveau* de la mondialisation demeure (et c'est bien l'axe de réflexion de notre forum). Martín-Barbero n'hésite pas à considérer que les sociétés en Amérique Latine, et plus précisément en Colombie, ont acquis un caractère post-national, à partir de cette dévaluation du national, que les médias auraient accomplie. Alors que pendant les années trente, quarante ou cinquante du XXème siècle, les médias jouèrent un rôle décisif dans la formation et la consolidation de l'identité nationale construite au XIXème siècle, avec le nouvel ordre mondial et la transnationalization non seulement des marchés, mais aussi de la culture, ils auraient enclenché « un mouvement contradictoire de globalisation et de fragmentation de la culture, de mondialisation et de revitalisation du local ». C'est-à-dire, que la dévaluation du national serait à double tranchant, puisque « du point de vue de la culture-monde, la culture nationale apparaît comme provinciale et remplie de jugements statiques et paternalistes ; et du point de vue des cultures locales, la

culture nationale devient synonyme d'homogénéisation centralisatrice et de rigidité officialiste ».

Il me semble que ce que Martín-Barbero applique aux médias et à la culture populaire pourrait être partiellement extrapolable au milieu littéraire, car il est possible de trouver cette remise en question de l'ordre national ainsi que des homogénéisations et monolithismes qui accompagnent l'idée de nation chez quelques écrivains colombiens de nos jours. Il ne s'agit pas d'établir une opposition national/antinational, mais d'une redéfinition du national qui pourrait bien être nommée *le post-national*, vues les différences tant qualitative que quantitativement qui s'y produisent. Pour ne pas trop rester dans la théorie, j'aimerais fournir quelques exemples tirés de la Colombie et de sa littérature en me demandant, comme entre autres Aníbal González l'a fait récemment, si la mondialisation a vraiment entrainé un changement dans la littérature de l'Amérique latine dans les derniers décennies et si nous sommes, par conséquent, devant une scène littéraire historiquement inédite. Il est vrai que nous avons très peu de recul, mais essayons de voir la forêt malgré les arbres. Comme je l'avais annoncé, j'aurai recours au cas de la Colombie.

II.

Malgré les difficultés de la configuration d'un État-nation monolithique dans la Colombie du XIXème siècle et les particularités de ladite construction, il est certain que la Colombie du XIXème et du XXème siècle a eu une littérature qui pourrait être qualifiée de nationale. L'un des sommets de cette littérature serait le roman *María* (1867), de Jorge Isaacs, comme Doris Sommer l'a déjà dit dans *Foundational Fictions* (1993). La littérature nationale viendrait renforcer quelques notions liées à l'idée de la nation colombienne, tout en ignorant les particularités régionales qui en Colombie, comme nous le savons, ont toujours été assez fortes. Aussi contribuerait-t-elle à la consolidation des désirs centralisateurs. Rappelons-nous que la Constitution de 1886, en vigueur jusqu'à 1991 donnait une vision unitaire de la nation colombienne sur la base de la tradition hispanique, catholique et castillane. Ce ne fut qu'en 1991 que la constitution, dans son article 7, considéra le pays comme une nation pluriethnique et pluriculturelle.

Dans la littérature post-nationale les écrivains se seraient révoltés contre cette *imaginaire collectif*, pour reprendre l'expression de Benedict Anderson, montrant ainsi ses insuffisances, ses défauts, ses tares. Les valeurs religieuses, l'ordre familier traditionnel ou des notions comme celles de la patrie ou la masculinité hétérosexuelle seront minés par certains écrivains. Dans ce sens, il faut parler du roman *Au diable le sacré printemps* (2003), d'Alonso Sánchez Baute, qui constitue une satire féroce de la société de Bogotá. Au travers du regard aussi naïf et égotiste que vide d'une *drag*

queen du Bogotá gay, Sánchez Baute aborde avec ironie et irrévérence des sujets comme celui de la violence du pays, la double morale, la crise économique, ainsi que la notion d'exil, la surconsommation, la mondialisation ou la condition homosexuelle. Grâce aux digressions délirantes du narrateur, Edwin Rodríguez Buelvas, nous assistons à la représentation d'un espace qui, si jamais il avait eu la prétention de devenir l'Athènes sud-américaine, n'arrive à être qu'une déformation parodique et feuilletonesque de la culture hellénique. Si au XIXème siècle ce fut la symbolique de l'amour hétérosexuel, représentée par la dialectique fiancé—père/bien-aimée—épouse, dans œuvres comme *María* qui contribua à forger l'idée de nation, des romans comme *Au diable le sacré printemps* constitueraient, à partir de la parodie du modèle, une proposition post-nationale qui opte pour l'inclusion de la variété (de tout ce qui traditionnellement a été exclu des projets nationalistes) de façon humoristique et politiquement incorrecte. Dans cet exercice de *travestissement littéraire*, on pourrait voir la confirmation que l'identité national, tout comme l'identité sexuelle, c'est une *performance* (García Dussán).

Parmi les stratégies aptes à *dessentialiser* la nation (pour la démunir de son essence), Bernart Castany Prado (*Littérature post-nationale*, 2007) mentionne celle de la construction de personnages hybrides qui critiquent et remettent en question les définitions nationalistes historiques. Dans le roman *Affaires d'un hidalgo débauché* (1994), d'Héctor Abad Faciolince, nous trouvons le personnage de Gaspar Medina qui, en suivant le modèle du roman picaresque, se présente comme le narrateur de ce qu'il appelle *sa vie licencieuse*. La véracité de ses mémoires est mise en doute, à cause des contradictions dans lesquelles il tombe et des incongruités de son récit. En tant que Colombien de naissance transplanté en Europe, Gaspar Medina nous livre une version des événements de l'histoire de son pays, passés au crible de la distance (temporelle et spatiale) et en biais (non seulement à cause de la subjectivité du genre des mémoires, mais surtout à cause de sa condition de narrateur peu fiable et de condition morale douteuse). Les distorsions auxquelles il soumet deux des événements historiques marquants de l'histoire de la Colombie au XXème siècle (le massacre des bananeraies, en 1928, et le *Bogotazo*, en 1948), vont de la perte de la mémoire aux attributions erronées, en passant par les aposiopèses. Aux problèmes liés à la mémoire il faut donc ajouter ceux liés à la façon dont on raconte ces faits prétendument vécus ou de seconde main.

La présence du sujet de l'enfer terrestre, esquissé autant dans *Affaires d'un hidalgo débauché* que dans son roman *Fragments d'amour furtif* (1999), est largement développée dans ce roman quelque peu apocalyptique qu'est *Angosta* (2003).

> La capitale de ce curieux endroit de la Terre s'appelle Angosta. Excepté le climat, qui est parfait, tout est horrible à Angosta. Ce pourrait être le paradis, mais c'est devenu un enfer. Les habitants de ce lieu unique ne comprennent pas leur chance et ne le protègent pas. Pendant près de trois siècles, ce ne fut qu'un village ennuyeux et quasi archaïque. Mais,

> depuis moins de cinquante ans, il s'est mis à croître à une telle vitesse qu'il ne tient désormais plus dans les plaines fertiles et déborde des premiers contreforts de la Cordillère. Dans la vallée tempérée où il a été fondé, il n'y a déjà plus trace ni de la forêt primaire, ni des pâturages ou des cultures de café. Tout l'espace est occupé aujourd'hui par une métropole remplie de rues bigarrées, d'immeubles élevés, d'usines, de centres commerciaux et de milliers de petites maisons couleur brique qui s'accrochent au flanc des montagnes de la Terre Froide ou se développent au bord des précipices qui surplombent la Terre Chaude. Lorsque la famille s'agrandit et que les enfants se marient, les habitants d'Angosta étalent du ciment sur le toit de leur maison et construisent à la bonne grâce de Dieu un second ou un troisième étage. C'est ce qui s'est passé à l'échelle de la ville entière, qui, par manque d'espace a elle aussi désormais ses trois étages, avec une terrasse en Terre Froide et un sous-sol humide en Terre Chaude.

La ville d'*Angosta* est une représentation littéraire de Medellín. Mais elle enferme également, avec sa structure hiérarchique, une maquette du Monde, où l'on aperçoit les préjugés premier-mondialistes, les problèmes de pauvreté et la ségrégation que l'Occident a imposée au Tiers Monde. Dans le local, nous trouvons à moindre échelle, tout ce que l'on peut trouver ailleurs :

> Les décennies et les siècles passants, Angosta se transforma peu à peu en ce qu'elle est aujourd'hui : une ville étroite à trois étages, trois peuples et trois climats. En bas, en Terre Chaude, autour du Saut des désespérés et de la bouche de l'Enfer, et sur les collines qui montent vers la Terre Tempérée, des millions de tercerons se côtoient (une fois les mines exploitées, les dons sont retournés en Terre Froide pour ne garder d'en bas que les titres de propriétés des haciendas). Dans la vallée du Trouble et les premiers coteaux se concentrent des centaines de milliers de secondons. En haut, sur le plateau du Paradis, dans une ville placide, bien dessinée, propre et moderne, fidèle ou infidèle imitation d'une urbanisation du Premier Monde enclavée dans un coin du Troisième, vit la rare caste des dons.

Il est connu que la construction de l'Etat-nation en Colombie au XIXème siècle a été faite à partir de différentes exclusions, dont celle raciale, qui n'a pas été la mineure. Et Héctor Abad en fait une révision qui ne manque pas d'intérêt:

> Il y a des blancs, des noirs, des indiens, des mulâtres et des métis dans tous les secteurs d'Angosta, chez les dons, secondons et tercerons. La seule classification que l'on puisse établir avec certitude est celle-ci : la majorité des tercerons vivent en Terre Chaude (et aussi blancs soient-ils, ils sont considérés comme des noirs ou des indiens), la plupart des secondons ou tièdes vivent en Terre Tempérée (et ils ne sont jamais ni blancs, ni indiens, ni vraiment noirs) et la plupart des dons en Terre Froide (et aussi noirs, indiens, ou métis soient-ils, ils se considèrent toujours eux même comme des blancs, tous les autres étant évidemment noirs et indiens).

Plutôt que la soif de cosmopolitisme et la recherche d'exotisme non autochtone, ce que nous trouvons dans les romans d'Héctor Abad, est la déconstruction du concept de colombianité, voire une reformulation de celui-ci. En ce sens, la littérature d'Héctor Abad explore la notion d'appartenance à une nation qui est en processus de décomposition. Mais il le fait depuis l'intérieur, tout en démontant les clichés et les constructions dites nationaux et en montrant, par conséquence, qu'une appartenance hybride et critique est également possible.

A bon escient, Luz Mary Giraldo a établi différents axes pour étudier la littérature narrative colombienne de la fin du XXème et du début du XXIème siècle. A côté du mouvement ou du déplacement spatial (à cause de la guerre, mais aussi en raison de l'émigration économique ou des exils volontaires), elle mentionne la violence entre les différents groups (l'État, les guérilleros, les paramilitaires…) comme élément qui structure toute une série de romans. En effet, une quantité significative de romans et nouvelles aborde cette question, qui risque de devenir l'une des marques de fabrique de la nouvelle littérature colombienne. Des romans comme *La multitude errante* (2001), de Laura Restrepo, *Les armées* (2007), d'Evelio Rosero, ou, d'une façon différente, *La vierge des tueurs* (1994), de Fernando Vallejo, *La fille aux ciseaux* (1999), de Jorge Franco Ramos, *Satanas* (2002) de Mario Mendoza ou *Le bruit des choses quand elles tombent* (2011), de Juan Gabriel Vásquez explorent quelques-unes des différents modes de violence qui assiègent la société colombienne. Malgré la présence de la violence depuis la construction de la nation colombienne —il faut savoir qu'il y a une période de l'histoire récente de la Colombie, dans les années 1950, qui s'appelle *La Violence*, et même un sous-genre littéraire qui s'appelle *roman de la violence*—, il faudrait se demander si cette abondance récente de représentations de la violence de tous les genres (guérilleros, paramilitaires, trafic de stupéfiants, tueurs à gages…) ne contribue pas, elle aussi, à détruire aujourd'hui l'image homogène de la nation et à forger un sentiment apocalyptique et d'échec collectif. Aux romans cités l'on pourrait ajouter *Perdre est une question de méthode* (1997), de Santiago Gamboa, *La lectrice* (2001), de Sergio Álvarez ou *Trois cercueils blancs* (2010), d'Antonio Ungar, romans qui abordent, avec de l'humour et une grande ironie, les tragédies et les tares du pays, en participant de cette manière à la création d'un scepticisme identitaire sans dramatismes.

Néanmoins, il y a aussi des écrivains qui —sans nier l'existence d'un problème grave de violence dans le pays— refusent de faire du sujet le centre de leurs œuvres de fiction. Vue d'une certaine façon comme une nouvelle forme d'exotisme destinée aux européens et aux américains (du nord, bien entendu), qui la consomment rassurés qu'elle soit inoffensive pour eux (elle est loin, au tiers monde), la violence ne serait pour ces écrivains qu'un lest narratif difficile à jeter sans être accusés d'évasion. D'où le refus, par exemple, d'Héctor Abad d'accepter que la figure du tueur à gages ou celle du trafiquant de drogue soit le centre de la littérature colombienne. Son œuvre *L'oubli que nous serons* (2004) pourrait être lue comme un roman *antisicaresque* (le *sicario* est le tueur à gages, donc le roman qui porte sur ce sujet est appelé *sicaresque*, de la même façon que l'on parle de roman picaresque pour les romans du Siècle d'Or [XVIe et XVIIe siècles] qui portaient sur le *pícaro*), car il nous montre le revers de la médaille : le tueur à gages n'est plus un héros, tel qu'il l'a été dans quelques romans des années 90s et les premières années du XXIe siècle. J'ai parlé de *roman* mais *L'oubli que nous serons* n'est vraiment pas un roman… Pour ceux qui ne connaissent pas le

livre, je dirai qu'il s'agit du récit de l'assassinat d'Héctor Abad Gómez, le père de l'écrivain, un hommage du fils à son père, qui dans ce but raconte l'histoire de la famille, ainsi que l'histoire la plus récente de la Colombie. Malgré le contenu du texte (l'assassinat de son père), il reste mesuré et montre en sourdine l'impossibilité d'une société uniforme, en mettant à nu les défauts du système. Dans son récit, il montre les contradictions de cette Colombie de la deuxième moitié du XXème siècle, pleine d'oppositions qui ne s'excluent pas forcément, et qui pourraient coexister en équilibre (plus ou moins instable). Si l'historien Daniel Pecaut parle de la Colombie comme «un pays pris au piège entre le blabla des politiciens et le silence des guerriers», Héctor Abad s'efforce ici de créer un récit contre l'oubli, pour, face aux assassins, « mettre en mots (et j'ajoute : en de très beaux mots) la vérité, pour que celle-ci dure plus que leur mensonge ». Pour inclure les victimes, si longtemps exclues, dans le récit de la nation.

III.

Je voudrais me focaliser maintenant sur la question de la *transterritorialité* qui serait l'une des caractéristiques de cette littérature dite globale, et qui contribue à que ce soit un peu plus difficile de continuer à parler de littératures nationales en Amérique latine.

Il y a une grande quantité d'écrivains colombiens qui écrivent en dehors de la Colombie. Je n'en ferai pas une liste, mais veuillez me croire si je vous dis qu'ils sont nombreux.

L'un d'entre eux, Juan Gabriel Vásquez, né à Bogotá en 1973, mais qui habite en Europe (en Belgique, en France et en Espagne) depuis 1999, a réfléchi sur la question. Dans son article «Littérature de locataires» il explique qu'il a été obligé, depuis qu'il habite en dehors de son pays natal, de contredire quelques-uns des clichés les plus répandus sur la condition du *déplacé*. Tout en partant du refus de l'idée qu'un écrivain colombien soit obligé de n'écrire que sur la Colombie, il arrivera à des positions beaucoup plus intéressantes. Dans cet article («Littérature de locataires») il détaille son parcours littéraire et la façon dont au début il a esquivé les « obligations territorialistes » : il a publié un roman qui se déroule à Florence (Italie) et un recueil de nouvelles (*Les amants de la Toussaint*) qui se déroule en Belgique et en France ; tous les deux portent sur thématiques *non spécifiquement colombiennes*. De ce fait, il a commencé à être considéré en Colombie un écrivain étranger, et l'on pouvait trouver ses œuvres dans les listes des livres le plus vendus, mais parmi les auteurs étrangers… Le qualificatif est proche de celui que reçurent les écrivains mexicains du crack (on a mentionné tout à l'heure Jorge Volpi) à qui on reprochait le manque de mexicanité dans leurs romans. Il est inutile de dire que la matière colombienne est apparue dans ses textes à partir 2004 et que cela, en soi ne devrait pas être important.

Or la question que Vásquez se pose va au-delà de la thématique et porte sur le point de vue : comment doit écrire l'écrivain qui, de façon volontaire, a décidé d'habiter loin de chez lui. Il trouve la réponse chez Conrad ou chez Naipaul (ses modèles), car la condition de locataire, celle de quelqu'un qui habite un territoire qui n'est pas le sien lui permettrait d'écrire armé de la méconnaissance et de l'esprit de recherche, en éclairant les zones ombres, des zones qui encore n'ont pas été explorées par les romanciers. Cela va lui permettre aussi, moyennant un ajustement, de réussir la quadrature du cercle, tout en revenant sur la question thématique : quel meilleur terrain que la Colombie, territoire peu encore foulé par les romanciers, vue au travers des yeux de l'exilé, de celui qui n'habiterait aujourd'hui que comme locataire là où autrefois c'était chez-lui ? La distance lui aura permis de comprendre qu'il ne comprenait absolument pas sa région natale et qu'il lui fallait, en tant que déraciné, chercher à la comprendre par le biais de l'écriture.

Il est clair qu'au XXIe siècle il n'est plus possible de considérer que l'écrivain qui ne s'occupe pas du local est un imposteur, appartenant à une élite isolée du monde réel, et qui se limite à transplanter la culture occidentale chez lui (éloignée elle-aussi des *essences* latino-américaines). Mais l'opposé n'est pas vrai non plus : l'écrivain dont l'œuvre porte sur le local n'est pas nécessairement un opportuniste, uniquement avide de couleur locale, peut-être, pour mieux vendre. Il ne faut non plus introniser ceux qui l'évitent juste du fait de l'éviter. Je ne résiste pas à souligner ce qui est évident : en littérature ce qui intéresse le plus ce sont les propositions esthétiques et non pas l'espace ou les thèmes. C'est pourquoi je m'intéresse à l'œuvre de Juan Gabriel Vásquez, que je trouve l'une des meilleurs en ce moment, nous permettant, en même temps, de mieux comprendre le monde actuel. Comme je l'ai déjà dit ailleurs, son œuvre narrative s'appuie sur une poétique du déséquilibre, du changeant et de l'instable. Beaucoup de ses textes nous proposent un voyage de l'ordre au chaos et vice-versa, un vacillement qui donne une forme littéraire à cette notion de l'incertitude qui, d'après le sociologue Zygmunt Bauman, régit notre modernité liquide.

Dans *Les dénonciateurs* (Barcelone, Alfaguara, 2004), le narrateur, le journaliste Gabriel Santoro, dépeint un aspect méconnu de l'histoire récente de la Colombie : l'arrivée d'allemands juifs en terres colombiennes pendant les années trente. Mais son récit déterre, sans qu'il ne le sache, d'autres aspects plus sombres liés à cette arrivée, comme celui des délations. A partir de cet épisode concret de l'histoire de la Colombie, Vásquez réfléchit sur la fidélité, la trahison et sur la meilleure manière de le raconter (bref : sur les liens entre le récit, littéraire ou pas, et l'histoire). Le roman est la reconstruction du processus grâce auquel le narrateur apprit que son père avait été un traitre. Le bouleversement, non pas dû à la mort du père, mais à sa disgrâce, est, dans la fiction, à l'origine du *rapport* de Gabriel Santoro. L'épiphanie, le moment où le narrateur commence à entrevoir que sous la surface équilibrée du père émerge

un chaos inconnu, s'inscrit, aussi, dans cette poétique du mouvement incontrôlé : « Il a fallu que je prenne le temps de récupérer, comme les gens qui viennent d'avoir un accident – le piéton qui sort de l'ombre, le coup de frein, le choc violent –, car j'avais des vertiges. Je me suis pris la tête entre les mains, et le bruit des étudiants qui se levaient s'est dilué ».

L'établissement de la distance nécessaire entre l'ordre du récit et celui de l'histoire, la maestria en le dosage et l'occultation d'information pour la montrer au bon moment, confèrent au roman *Les dénonciateurs* une structure assez parfaite pour ce qui est de la construction de la trame. Mais le roman va plus loin que cela et, avec le «Post-scriptum de 1995» met en scène sa propre parution (non pas du texte définitif, mais des quatre premières parties du roman qui constituent, dans la fiction, le texte de *Les dénonciateurs*) ; la version finale se ferait l'écho, par conséquent, des réactions que ladite publication aurait suscitées. Ceci permet que cette sorte d'épilogue fictionnalise la réception de l'œuvre même, celle des victimes incluse. Et à partir de cela, il y a la réflexion sur comment ce que l'on a lu peut supplanter ce que l'on a vécu, c'est-à-dire sur les rapports problématiques entre la réalité et son écriture.

Quant à *Histoire secrète de Costaguana* (2007), un autre de ses romans, il est possible de le lire comme une réponse à ce type de littérature essentiellement de témoignage, de très faibles exigences esthétiques, qui éclata autour du canal du Panamá.

Sous l'égide de la postmodernité, une fois que l'impossibilité des grands récits a déjà été annoncée, il semblerait que l'Histoire, en majuscule, ne pourrait continuer à être racontée, à moins que ce ne soit avec le chuchotement du secret, la partialité de la première personne — par ailleurs, pas plus partiale que la troisième —, le ton mineur de la minuscule et la mystification. D'où l'échec auquel est condamné l'entreprise historiographique de ce Tristram Shandy créole, José Altamirano, qui est le douteux narrateur du roman. C'est pourquoi la vérité qu'il s'obstine à raconter — si vérité il y en a — sera obligatoirement littéraire et non pas historique. Cet axe, qui est l'un des axes thématiques du roman, en affecte aussi sa structure. Dans cette circonstance demeure l'un des vacillements de l'œuvre : l'oscillation du discours historiographique au littéraire et vice-versa. Malgré l'intention de José Altamirano de raconter son histoire et, en même temps, celle de la Colombie, le texte se détourne vers le littéraire et, de surcroît, ostensiblement : « Oui, chers historiens scandalisés : la vie des autres, même des personnages les plus éminents de la politique colombienne, dépend elle aussi de la version que j'en donne. Dans ce récit, c'est ma version qui compte. Pour vous, chers lecteurs, elle sera la seule. J'exagère, je déforme, je mens et je calomnie à outrance ? Vous n'avez pas moyen de le savoir ». Et il existe, en outre, la lecture déviée que Joseph Conrad aurait faite en *Nostromo* de José Altamirano, puisqu'il l'accuse de *mentir*, de ne pas reproduire les faits réels, de les déformer à sa guise, en faisant une lecture en clef biographique de son œuvre littéraire (bien que ce

ne soit que pour le contredire). La présence de l'apocryphe chez Conrad (dans la préface de *Nostromo* il parle d'une source inexistante, un livre de José de Avellanos), renforcée de ce narrateur peu fiable qu'est Altamirano, place ce roman sur les traces de Borges et de la postmodernité, qui est le seul endroit valable —semble nous dire Vásquez— pour raconter l'histoire de la Colombie.

Dans l'un et dans l'autre roman nous trouvons une réponse littéraire à une partie de l'histoire officielle, une réponse (surtout dans *Les dénonciateurs*) construite en explorant un vide et, sans pour autant, s'éloigner de la bonne littérature.

Si nous acceptons, avec Bernart Castany (*Littérature post-nationale*), que le personnage le plus fréquent dans la littérature post-nationale soit la figure du déplacé, du déraciné, alors il faut que nous considérons que le prototype de ces personnages est l'Ovide à Tomis que construit l'écrivain Pablo Montoya dans *Loin de Rome* (2008). Montoya s'éloigne du récit de ce qui est censé être *le colombien* pour s'enfoncer dans le genre historique et esquisser ainsi un portrait de ce qui est le plus essentiel et intime de l'homme quand il est dépourvu de son entourage. Sans accepter complètement cette idée polémique de Fredric Jameson, d'après laquelle tous les récits du tiers monde devraient être lus comme des allégories du national, il est difficile de ne pas voir dans *Loin de Rome* et dans ce poète condamné à l'ostracisme, accusé d'avoir attenté à la dignité de la nation, l'écrivain franc-tireur de nos jours qui fragmente et liquéfie, comme il le peut, les homogénéités et les solidités de la patrie. C'est aussi une belle image, celle que Montoya nous présente dans ce roman, de ce que les anthropologues ont appelé *racines en mouvement*. Je reviens sur Martín-Barbero quand il dit que « le nouvel imaginaire relie beaucoup moins la notion d'identité aux essences et aux ressemblances et beaucoup plus à des trajectoires et des récits ».

IV

Si la construction de l'Etat-nation en Colombie a été fondée sur la violence liée à l'exclusion (des indigènes, des noirs, des femmes, de la périphérie, de l'adversaire politique…), il était temps d'avoir des récits qui montrent que cette uniformité n'est qu'une construction, en réécrivant l'histoire, sans pourtant laisser de côté les exigences esthétiques. Le récent prix Herralde, décerné par l'éditeur Anagrama en Espagne au roman *Trois cercueils blancs*, d'Antonio Ungar, met en scène cette idée de la violence politique et de l'exclusion systématique de l'adversaire, voire son annihilation, qui depuis le XIXème siècle règne en Colombie. Mais la République de Miranda (jamais on ne parle de Colombie dans ce roman, bien qu'il y ait de références qui y font inévitablement penser), désigne également d'autres pays d'Amérique latine, où l'assassinat des candidats aux élections présidentielles est quasi un sport. (Mais il faut dire qu'à ce *sport* la Colombie est championne : Rafael

Uribe Uribe, Jorge Eliécer Gaitán, Jaime Pardo Leal, Bernardo Jaramillo Ossa, Luis Carlos Galán, Carlos Pizarro, Manuel Cepeda Vargas.)

Mais on n'a pas besoin de regarder directement la Gorgone. En lisant le roman *Un mal sans remède* (1984), d'Antonio Caballero le lecteur en arrive à la conclusion que, en effet, tel que l'annonçait l'un des personnages de Borges, être colombien est un acte de foi. Focalisé sur les difficultés d'un poète colombien non seulement pour créer, mais également pour exister, le roman dessine une fresque du Bogotá des années soixante-dix avec une telle dose d'humour et d'ironie que rien n'y résiste. Sans avoir un contenu explicitement politique, l'histoire de ce poète manqué réduit à néant l'idée qu'il puisse exister un ordre national quelconque en Colombie.

V

Pour conclure, et pour revenir au thème de notre forum, je voudrais ajouter que ce processus dont nous parlons avait, bien évidemment, des précédents : depuis la fin du XIXème siècle nous avons assisté en Amérique latine à la querelle entre le nationalisme et le régionaliste, d'un côté, et le cosmopolitisme, d'un autre côté. Le problème n'est pas nouveau, nous le savons. Mais, comme Gustavo Guerrero l'a dit, cette dispute d'antan se serait aujourd'hui généralisée, radicalisée et diversifiée : nous avons plus d'écrivains qui pensent à cela quand ils écrivent, nous avons plus de formes d'intervention et à plusieurs niveaux, et finalement, nous avons un décentrement du national —avec sa mise question de l'importance des liens entre le territoire, la langue, la culture et la nation— qui n'est certainement pas la querelle d'avant-hier. Et il y aurait une autre différence notable : alors que le cosmopolitisme excluait par définition le nationalisme et les questions dites régionalistes, rien n'empêche nos écrivains globalisés de parler du local ou du national, bien que ce soit pour essayer de le redéfinir.

Il faut ajouter que la mondialisation actuelle avait, bien évidemment, des précédents. Déjà Serge Gruzinski dans *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation* (2004) s'était demandé si le monde globalisé d'aujourd'hui n'avait pas des précédents dans une époque lointaine (XVIe, XVIIe siècles) et dans des régions considérées périphériques (l'Amérique latine, l'Asie). Et bien que certains théoriciens, comme Néstor García Canclini, préfèrent parler d'*internationalisation* pour le processus qui débute à la fin du XVe siècle avec les navigations transocéaniques, et de *transnationalisation* pour celui qui a son origine avec la révolution industrielle et qui atteint son apogée dans la première moitié du XXe siècle, en réservant ainsi le nom de *globalisation* au processus actuel, qui serait différent des précédents, il n'est pas insignifiant que Gruzinski ait pensé à cette périphérie américaine et asiatique pour mieux expliquer le moment où nos histoires commencèrent à se connecter. Cela me fait songer que l'étude de l'Amérique latine continue à avoir beaucoup à nous dire de ce qui se passe aujourd'hui dans le monde.