

# INTERROGER LES REPRÉSENTATIONS: VIOLENCE, MARGINALITÉ ET PARATOPIE DANS *ROSARIO TIJERAS* ET *MALA NOCHE*, DE JORGE FRANCO

Solène MERVILLE  
Université Paris X-Nanterre, CRIIA (EA 369)

## Le cliché de la violence

Avec *Mala Noche* (1997) et *Rosario Tijeras* (1999), Jorge Franco nous fait plonger, au travers de deux figures féminines, dans les mondes marginaux et violents de la Colombie. *Rosario Tijeras*, s'inscrivant dans une tendance véhiculée par la littérature, le cinéma, le journalisme et la sociologie qui a contribué à la visibilité de la figure du sicaire, ces jeunes tueurs à gages de l'époque de Pablo Escobar qui sont l'une des figures emblématiques de la violence généralisée qui touche la Colombie, a pour cadre l'époque du cartel de Medellín et raconte les relations entre deux jeunes gens issus des quartiers riches et une *sicaria*. L'histoire de *Mala noche* ne fait pas référence à un épisode particulier de la violence colombienne, mais nous confronte à la violence diffuse des grandes villes en donnant la parole à Brenda, une femme de la classe privilégiée, qui a décidé d'abandonner son mari et sa fille et de devenir prostituée dans les quartiers sordides de la ville. Traiter d'un tel thème peut s'avérer délicat car il induit certains réflexes chez le lecteur : il réactive dans les imaginaires les clichés en vogue sur la Colombie, considérée comme un pays intrinsèquement violent et peut être perçu comme un renchérissement sur une situation suffisamment exploitée par les médias et comme une contribution au cercle vicieux des idées reçues. Alvaro Pineda-Botero, qui remarque que la littérature colombienne excède largement le thème de la violence, est l'un de ceux qui, sans pour autant nier les difficultés que traverse la Colombie, déplorent le caractère tenace de l'assimilation entre violence et Colombie ou violence et Amérique latine :

[...] la imagen que muchos europeos tienen todavía de Latinoamérica es la misma que tenían en el siglo XVIII, la de un continente exótico y violento ; imagen que permanece gracias a los esfuerzos que han « guasipungado<sup>1</sup> » (el término es de R.H. Moreno-Duran) nuestra realidad, apelando a elementos grotescos y truculentos para conmovir a lectores fáciles. (PINEDA-BOTERO, 1990 : 22-23)

De fait, concernant l'apparition dans la littérature de la figure du sicaire, on peut noter deux positionnements critiques, qui reflètent de manière générale celles qu'engendre la littérature qui traite de la violence en Colombie :

Por una parte, se celebra que haya aparecido este sector social como personaje narrativo y, por otra, se piensa que carece de valor porque se explota y reafirma un lado oscuro de la sociedad colombiana, bastante publicitado ya en los medios de comunicación. (JACOME LIEVANO, 2006 : 5)

---

<sup>1</sup> Néologisme, formé à partir de « *huasipungo* ». *Huasipungo* (1934), roman de l'écrivain équatorien Jorge Icaza, est une représentation schématique et manichéenne du conflit entre les Indiens et les propriétaires terriens. Le participe passé « *guasipunguado* » signifie donc que la réalité latino-américaine a été simplifiée selon cette structure manichéenne.

Erna von der Walde, en étudiant *Rosario Tijeras*, a mis en lumière les enjeux sur lesquels repose la critique de ce type de littérature. Le problème se situe d'abord au niveau des conséquences de la représentation d'une telle réalité. À ses yeux, représenter le monde des sicaires équivaut à banaliser leur violence :

En su paso por el cine, la literatura y la consecuente banalización de los medios masivos de comunicación, un síntoma de la gravedad de las violencias colombianas como lo es el sicariato, se convierte en una especie de tendencia de las culturas juveniles, allanando con ello toda la carga de conflictos que arrastra. (VON DER WALDE, 2001 : 28)

Selon René Sitterlin, les moyens d'information anéantissent toute distance et, en faisant pénétrer la violence dans l'univers familial, engendrent banalisation et fascination (SITTERLIN, 1996 : 3). Familiariser le lecteur au monde des sicaires, passer d'une figure réelle à une figure représentée équivaudrait à transformer un problème politique et social en une tendance culturelle, c'est-à-dire un mode de vie dont on reconnaît désormais l'existence dans la société, dans laquelle il cesse d'être perçu comme un comportement qui ne peut pas être. Un tel glissement serait dérangeant : ériger en culture le monde des sicaires évacuerait le caractère anormal et problématique de leur violence.

Le problème réside ensuite dans ce que fait Franco de cette thématique. En comparant le roman de Vallejo qui traite du même thème, *La Virgen de los sicarios* (1994), et celui de Franco, Erna von der Walde prend clairement le parti de Vallejo :

Franco [...] tiende a folclorizar y, con ello, a naturalizar la existencia del sicariato [...]. En manos de Vallejo, el sicariato [...] se convierte en síntesis de una compleja problemática. Para Franco, éste es apenas un escenario, un telón de fondo para una historia de amor que, a su vez, no logra traspasar el nivel de lo puramente deficiente. (VON DER WALDE, 2001 : 28)

Selon Erna von der Walde, Vallejo semble réussir à éviter l'écueil de la banalisation en prenant un recul critique par rapport à la figure du sicaire alors que Franco paraît au contraire renchérir sur la banalisation par le traitement folklorique qu'il lui fait subir. En effet, folkloriser l'existence des sicaires, c'est en faire un élément typique et pittoresque de la Colombie, la désigner comme constitutive de l'identité colombienne, c'est-à-dire non plus seulement reconnaître sa possibilité d'existence ; non plus seulement, pour reprendre les termes d'Erna von der Walde, la banaliser mais la naturaliser : la violence devient légitime parce qu'elle appartient à la tradition. La folklorisation et la naturalisation du monde des sicaires entraîneraient ainsi la négation de tout effort critique : on en resterait à un niveau immédiat. Ainsi, ce qui pose problème n'est pas la thématique choisie par Franco mais son traitement : une absence de problématisation ferait la part belle aux idées reçues et à la simplification et pourrait bien contribuer à renchérir sur le cliché de la violence.

Il faut d'emblée remarquer que, contrairement à ce qui se passe pour la littérature de témoignage<sup>2</sup>, la parole dans nos deux romans n'est pas donnée à celui qui n'y a normalement pas accès : Antonio et Brenda, les narrateurs, appartiennent à la classe des privilégiés. La représentation de la violence et de la marginalité ne se fait donc pas de la voix de la violence et de la marginalité. Les narrateurs ont cependant un statut particulier parce qu'ils transgressent la barrière des classes et font chacun à leur manière l'expérience de la violence

<sup>2</sup> Il s'agit de récits, comme les *historias de vida*, qu'on peut définir comme le témoignage, ordonné en récit par l'écriture, qu'une personne fait de sa vie et qui est le fruit d'une étroite collaboration entre l'enquêteur et la personne qui fait l'objet de l'étude.

et de la marginalité. Ils sont ce que Dominique Maingueneau appelle des narrateurs « paratopiques ».

Maingueneau, mettant en évidence la problématique de la littérature et sa place dans la société, explique que celle-ci, « comme tout discours constituant, peut être mise en correspondance avec un réseau de lieux dans la société, mais elle ne peut s'enfermer dans aucun territoire » (MAINGUENEAU, 2004 : 72). Caractéristique selon lui de tout texte littéraire, la paratopie est ce qui définit cette impossible appartenance à un espace défini :

L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons « paratopie ». (MAINGUENEAU, 1993 : 28)

La paratopie serait un entre-deux, une frontière mobile entre des espaces définis, qui relèverait de chacun d'eux sans pourtant en relever à part entière et de manière exclusive. Comme, selon la théorie de Maingueneau, l'œuvre renvoie sans cesse à ses conditions d'énonciation et que c'est par ce moyen qu'elle légitime son discours, la position paratopique de la littérature oblige « les processus créateurs à se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance » (MAINGUENEAU, 2004 : 72). La paratopie se décline alors sur différents niveaux, entre autres : l'auteur, le genre, le narrateur, les personnages, les lieux, le temps.

Ce concept pourrait bien nous servir à répondre aux défis auxquels est confrontée la littérature de la violence en Colombie aujourd'hui en même temps qu'il fait écho aux ambivalences et à la complexité de la violence qui rend difficile sa localisation précise par rapport à la norme<sup>3</sup>. La paratopie laisse espérer une confrontation des points de vue et des idées reçues d'un monde sur l'autre, ou craindre, en ne se faisant pas directement l'écho de la voix de la violence, de relancer les discours traditionnels d'exclusion. On peut alors se demander si la paratopie, qui se joue à plusieurs niveaux dans les romans, permet de créer un pont, un lien entre le monde de référence et le monde marginal, ce qui nous donne la promesse d'un savoir nouveau, d'une remise en cause des représentations et de la norme qui définit la violence, ou si, en ne faisant pas entendre complètement la voix autre de la violence, elle est à la source d'un renchérissement sur les clichés.

### La paratopie dans *Rosario Tijeras* et *Mala noche*

Les nouvelles formes de violence, avant leur apparition dans le roman, avaient déjà été révélées par la littérature de témoignage, ce qui crée un horizon d'attente chez le lecteur colombien et rend difficile le pacte de fiction. De fait, Jorge Franco, insiste, dans ses déclarations à la presse, sur l'aspect documentaire et sociologique de *Rosario Tijeras*, en affirmant s'être appuyé sur une thèse en psychologie sur la religion et les sicaires et sur des entretiens qu'il avait pu avoir avec des *sicarias* en prison mais il précise sa démarche de romancier de cette manière, en remarquant qu'il se trouve sur une zone frontière :

[...] el amor es lo único que inventé, lo demás está ahí, en el contexto , pero hay quienes nos acercamos al fenómeno sin esa necesidad que tienen algunos escritores como

<sup>3</sup> Selon Yves Michaud : « Cette force prend le caractère de violence par rapport à des normes. Le problème est que les normes, ou en tout cas beaucoup d'entre elles, varient historiquement et culturellement » (MICHAUD, 1973 : 4)

marginales, que deben padecer lo que escriben, como con malditismo. Otros tomamos distancia, con investigación y dejando a la imaginación hacer su trabajo. (RAVELLO)

Franco distingue ici plusieurs plans : celui de l'écrivain maudit qui identifie sa vie et son œuvre, et qu'il récuse; celui d'un ethnologue qui entreprend un travail de recherche en prenant de la distance par rapport à l'objet qu'il étudie; celui du romancier qui introduit un élément créé de toutes pièces et romanesque par excellence : l'amour. La frontière entre ces deux dernières postures reste floue, parce que la réalité observée elle-même sera soumise à une réappropriation et à une recréation par l'imagination. Suivant la pensée de Maingueneau, la position de Franco est donc paratopique : elle se situe entre celle de l'ethnologue et celle du romancier. Dans *Mala noche*, la réalité de Bogotá n'est pas explicite, bien qu'on la devine derrière la pluie incessante, la coupure entre les quartiers riches du Nord et le reste de la ville et la zone de tolérance, près du centre. Ces éléments épars fonctionnent cependant comme une métonymie qui plante le cadre du roman à Bogotá et nous permet de l'inscrire dans une veine réaliste, situant Franco sur la même zone frontière.

Une telle position se répercute d'abord au niveau du système narratif : celui à qui Franco confie la narration ne vient pas du monde qu'il raconte. Dans *Rosario Tijeras*, Antonio, le narrateur, qui appartient à la classe riche de Medellín, ne vit pas directement l'expérience des *comunas*<sup>4</sup>, contrairement à Rosario mais aussi, dans une moindre mesure, à Emilio, qui fait partie du même milieu social que lui mais qui, parce qu'il entretient une relation amoureuse avec Rosario, semble se glisser plus concrètement et pleinement dans la réalité des *comunas* au point, dans un moment de délire, d'affirmer avoir participé à un meurtre commis par Rosario. Antonio accompagne certes occasionnellement Emilio et Rosario dans leurs aventures, mais, comme il est l'ami et non l'amant, il se contente la plupart du temps d'observer à distance Rosario et son monde, et de recueillir les récits que lui fait Rosario. Brenda, la narratrice de *Mala noche*, vient également d'un milieu privilégié, mais elle a décidé de vivre dans la marginalité, paraissant ainsi se rapprocher de la posture de l'écrivain maudit. Cependant on ne connaîtra pas non plus les quartiers mal famés de la ville et le lecteur avide de scènes de genre sera déçu, déplorant avec Andrés García Londoño que Jorge Franco ne soit pas le Dostoïevski colombien : « Antes que miserias aplastantes, que nos golpean con su presencia – como las de Dostoievsky, Faulkner o Carver –, la miseria descrita por Jorge Franco es nebulosa, etérea, como si naciera de sólo una intuición, de lo que se presiente pero no se conoce » (GARCÍA LONDOÑO, 2004 : 64). Le roman s'ouvre pourtant sur une scène très visuelle où Brenda attend la police et tient compagnie au corps décapité d'une prostituée. Il semble dès lors s'inscrire dans le sillage du roman noir, ce qui laisse espérer une plongée dans le monde marginal de Bogotá, à la manière de *Perder es un cuestión de método* (1997) de Santiago Gamboa, où le récit d'une enquête fournit le prétexte à de nombreuses descriptions des quartiers sordides de Bogotá. Mais dans *Mala noche* personne ne sait et personne ne voit, il n'y a pas de témoin ni de criminel, et le capitaine de police est à peine un personnage secondaire. Dès les premières pages, Brenda justifie ainsi l'impossibilité de la description par l'absence d'un regard par lequel elle puisse naître : « Sargento, en una ciudad donde nadie ve nada, la luna es la única testigo de la noche » (FRANCO, 1997 : 14). La lune est cependant associée à la narratrice tout au long du roman et l'analogie culmine à la fin, quand Brenda se décide à raconter au capitaine ce qu'elle a vu : « la Luna lo sabe todo, ella vio lo que yo vi, ahora lo recuerdo, ahora lo recuerdo, ¿o será que lo soñé ? » (FRANCO, 1997 : 23). Or, Brenda, nous avait précisé que la lune était souvent cachée par les nuages et n'éclairait et ne dévoilait le monde nocturne que de façon sporadique (FRANCO, 1997 : 25). Ainsi, les descriptions seront à l'image de la lune : des images

<sup>4</sup> Ce sont les quartiers périphériques de Medellín.

instantanées, fugaces et épisodiques, comme celles des femmes à la tête coupée, ou voilées et floues, comme ce monde marginal où Brenda est allée échouer.

Par conséquent, une « homologie » (BOURDIEU, 1987 : 167) s'établit entre l'auteur et le narrateur, qui explique le choix de Brenda et d'Antonio comme narrateurs. L'ambiguïté de la lune, entre obscurité et dévoilement, assimilée à Brenda, fait d'elle le seul personnage qui voit mais qui voit de façon intermittente, donc qui peut imaginer : elle se situe entre la posture de l'ethnologue et du romancier et Franco peut justifier le flou de son discours sur la zone de tolérance. Désigner Antonio comme narrateur et non pas Emilio lui permet d'exclure toute « similitude » (MAINGUENEAU, 2004 : 173) avec la posture de l'écrivain maudit et, par la mise à distance qu'Antonio subit, de créer une similitude avec celles de l'ethnologue, qui observe, étudie à distance et délivre un savoir objectif, et du romancier, qui imagine : « Tal vez porque la tuvo se acostumbro a lo inmediato, pero yo en cambio tenía que imaginarla [...] estudié cada paso » (FRANCO, 1999 : 56-57). C'est ce qui lui donne paradoxalement sa légitimité pour parler parce qu'Emilio ne semble pas détenir les savoirs sur Rosario : ce n'est pas à Emilio que Rosario se confie mais au narrateur. Le narrateur explique que cette position particulière lui a permis de comprendre Rosario : « después de tanto examen silencioso logré entenderla, acercarme a ella como nadie lo había hecho » (FRANCO, 1999 : 57). Par ce biais, Franco légitime son discours : seule la position paratopique et la mise à distance qu'elle implique paraissent permettre d'accéder à un savoir véritable.

Comme conséquence de l'homologie entre l'auteur et le narrateur, suivant la pensée de Maingueneau, l'espace où se jouent les romans n'est pas un espace marginal proprement dit mais un espace qui totalise l'ensemble de la ville. À la différence de *La Virgen de los Sicarios*, qui est le récit des déambulations dans Medellín d'un narrateur qui monte jusqu'aux *comunas*, l'histoire de *Rosario Tijeras* se déroule dans les quartiers riches. Plus précisément, l'action se jouera sur des espaces qui sont devenus mixtes, comme l'appartement de Rosario et les discothèques, où se rencontrent deux mondes qui sont en apparence antithétiques. Le projet de Jorge Franco était en effet de donner cette vision de l'époque du cartel de Medellín : « la confluencia del Medellín marginal y el de las capas altas. Y confluyen porque los muchachos de las comunas – los sicarios – ya tenían dinero. Iban a las discotecas y bares, a los centros comerciales, donde iba la gente bien » (ZARAMA). C'est un espace hybride où les rapports traditionnels de verticalité s'annulent au profit de rapports horizontaux, comme dans les fêtes qu'organise Rosario dans son appartement qui font se mélanger sans hiérarchie les deux classes sociales, ou s'inversent, quand les jeunes des *comunas* occupent la partie haute de la discothèque et les jeunes des quartiers riches la partie basse. De tels points de rencontre s'expliquent par la situation paratopique d'Emilio et Antonio, qui sont en rébellion contre les schémas de la classe dont ils sont issus et éprouvent ainsi un sentiment d'admiration pour les jeunes des *comunas*, qui sont en marge du système et représentent à l'extrême le non-respect des normes. Une telle représentation de l'espace trouve son aboutissement dans le motif de la femme paysage. Les descriptions qu'on a de Medellín sont souvent interchangeables avec celles de l'héroïne et les relations que les personnages entretiennent avec elle : « es madre seductora, puta, exuberante y fulgurosa. El que se va vuelve, el que reniega se retracta, el que la insulta se disculpa y el que la agrade las paga » (FRANCO, 1999 : 125). Les descriptions que nous livre Franco au cours du roman mettent en évidence l'ambivalence de Medellín, qui correspond à l'ambivalence de Rosario, à la fois riche et pauvre, sensible et violente, provoquant attraction et répulsion, et qui fait d'elle une allégorie de Medellín :

Rosario, como objeto de todas las fuerzas en tensión, funciona como alegoría de Medellín, atrapada en medio de conflictos sociales y económicos. Rosario-ciudad es violenta pero ama, es dulce pero mata, es puente entre las comunas nororientales de Medellín y la ciudad de abajo pero colapsa en el intento. (JACOME LIEVANO, 2006 : 110)

Ce procédé peut expliquer pourquoi on ne peut pas circonscrire aisément l'identité de Rosario. En effet, on ne connaît ni son vrai nom, ni son âge ; elle n'a pas de carte d'identité, ce qui la marginalise, mais lui donne en même temps une identité plastique où peuvent se projeter toutes les contradictions d'une ville. Une telle allégorie fait d'elle un personnage paratopique : son appartenance exclusive au monde des *comunas* ne va pas de soi.

La trajectoire de María del Carmen, l'héroïne d'Andrés Caicedo dans *¡Que viva la musical!*, paraît similaire à celle de Brenda. Jeune fille des beaux quartiers situés au Nord de Cali, elle finira prostituée au Sud de la ville. Cependant, les deux romans ne traitent pas la question de la même manière : Andrés Caicedo retrace pas à pas dans un récit rétrospectif la chute et l'enfermement progressifs de son héroïne, en montrant qu'à chaque déplacement spatial de l'héroïne correspond un glissement dans l'échelle sociale. Anouck Linck remarque qu'à la fin du roman il ne reste plus rien de la condition première de l'héroïne et qu'elle ne peut plus revenir dans son lieu d'origine, car Caicedo représente Cali comme une ville marquée par le déterminisme social : « Il est cette succession d'univers, de plus en plus fermés, qui ne se recoupent jamais » (LINCK, 2001 : 94). Le Bogotá de Jorge Franco est bien différent. Si l'espace où est venue s'échouer Brenda est un espace invisible puisque ses proches n'ont pas pensé à l'y chercher, reléguant la zone de tolérance à un non-lieu et faisant référence en creux à l'invisibilité des populations marginales, il n'est pas séparé des autres espaces par des frontières infranchissables. Brenda peut en effet se déplacer dans Bogotá : elle revient régulièrement observer les siens de loin, elle s'achète des vêtements raffinés dans les beaux magasins qu'elle fréquentait auparavant et elle envisage à la fin la possibilité de revenir à son ancienne vie. C'est qu'à la différence de ce qui se passe pour María del Carmen, Brenda a tout gardé de sa condition première, sa tristesse infinie et sa confusion, que son glissement dans le monde de la nuit ont certes accentuées mais qui ont été la cause et non la conséquence de son départ. Le déplacement spatial ne correspondant pas à un changement radical, l'héroïne peut se mouvoir dans toute la ville. Le système des personnages repose d'ailleurs sur une logique du double. Román, un ancien acteur de films pornographiques et ami de Brenda, déclenche immédiatement chez elle le souvenir de son père et Jorgito, jeune garçon de dix-sept ans, amant de Brenda, est assimilé à son fils. Une telle équivalence entre personnages issus de la classe privilégiée et personnages marginaux paraît confirmer l'égalité des conditions et l'impossible appartenance des personnages à un lieu précis, ce qu'annonce Brenda au début du roman : « A unos temprano o a otros después (...) a todos nos llega la noche. » (FRANCO, 1997 : 20). Ce principe du dédoublement s'accroît dans une tendance à la généralisation. Quand Brenda caractérise la ville, on passe du point de vue personnel de la narratrice à une visée généralisante par le glissement du « je » marginal de Brenda au « nous » : « La miro por la ventana [...]. Aprendimos a vivir en medio del fango [...]. Caminamos rápido, huyendo de nosotros mismos » (FRANCO, 1997 : 19). Une telle généralisation sert de base à la constitution d'une allégorie, qui explique le rôle du personnage de Lorenza, à qui Brenda va rendre visite régulièrement et qui est liseuse de tarot. Ces éléments nous invitent à penser le roman comme une allégorie par un mécanisme de mise en abyme: de même qu'à l'intérieur de la fiction, la vie de Brenda est interprétée selon un mode allégorique, le roman peut être interprété comme une allégorie de la condition humaine. À la fin du roman, l'allégorie devient lisible et Brenda, en révélant que son histoire particulière est un symbole de la vie en général, noue les deux fils de l'allégorie, littéral et

symbolique : « la vida va apretando hasta que ahorca, sí, igual como ahorcó a Jorgito y a tantos otros que también va dejando sin cabeza » (FRANCO, 1997 : 121).

### Une rupture des contrats social et sexuel

L'étude de la paratopie à l'œuvre dans *Rosario Tijeras* et *Mala noche* fait émerger deux figures : Rosario et Brenda. Ces deux personnages, dont l'appartenance à la norme est problématique et qui brouillent les frontières entre les mondes, nous permettent d'interroger la norme qui définit la violence. Rosario et Brenda représentent de fait une rupture avec les valeurs et les traditions de la société. En effet, Jorge Franco met au centre de ses romans des personnages féminins qui ne sont pas victimes mais producteurs de la violence. Mary Louise Pratt souligne à ce propos que « tanto en la estadística como en el imaginario social, los agresores normativos son masculinos, los agredidos masculinos y femeninos » (PRATT, 2003 : 91). *Rosario Tijeras* ne laisse aucun doute sur les agissements de l'héroïne éponyme ; en revanche, *Mala noche* fait de Brenda un assassin au niveau symbolique. Jorgito, avant de se suicider, lui laisse une lettre qui la rend responsable de sa mort et à son enterrement Brenda assume pleinement son crime : « En medio de todos, también llorando, la asesina : yo. » (FRANCO, 1997 : 102). Le fait qu'on ne connaisse pas l'identité du meurtrier des prostituées fait porter la suspicion sur tous les personnages, et il est intéressant de noter que Brenda veut bien s'approprier le premier crime et, au terme d'une discussion agitée avec Román sur le premier meurtre, que ses vêtements se retrouvent accidentellement tachés de sang, symbolisant la culpabilité qu'elle porte tout au long du roman. Elles rompent ainsi le contrat social, défini de cette manière par Mary Louise Pratt, qui s'appuie sur les théories de Carole Pateman<sup>5</sup> : « El contrato social define las relaciones de concidadanía fraterna entre hombres » (PRATT, 2003 : 92). Cette rupture se lit aussi dans une remise en question des valeurs sur lesquelles repose la société, notamment celle de la famille, si importante en Amérique latine. Dans les deux cas, le rapport à la famille est perverti. Les parents n'assument pas leur rôle : la mère de Rosario se fait complice du viol de Rosario et Brenda abandonne sa fille à son mari, inversant les schémas traditionnels. Rosario, pour sa part, ne fait pas preuve de cette vénération qu'ont les sicaires pour leur mère, la singularisant encore plus dans le monde de la violence.

Elles pervertissent d'autre part un autre type de contrat, le « contrat sexuel » : « el contrato sexual define las relaciones entre hombres y mujeres, es decir entre cuerpos varones y cuerpos hembras, estableciendo la subordinación de estos a aquellos » (PRATT, 2003 : 92). En effet, Rosario refuse le rôle dévolu aux femmes, elle choisit un métier d'homme, elle fait du baiser non pas un acte de consentement à la subordination de la femme à l'homme, mais un acte de subversion qui inverse les termes de la relation de soumission, elle ne peut pas avoir d'enfants et rejette l'idée du mariage, qui est l'une des deux formes institutionnalisées du contrat sexuel, selon Mary Louise Pratt. Rosario assume ainsi en même temps les rôles masculin et féminin. D'un côté, elle règle ses différends de la même manière que ses ancêtres réglaient les leurs, entre hommes et à la machette (FRANCO, 1999 : 42). De l'autre, c'est aussi une femme fatale qui attire les hommes et joue de son pouvoir de séduction – à des fins qui ne sont pas toujours criminelles. Selon Margarita Jácome Liévano, Rosario est donc un personnage ambigu, ce qui est remarquable pour un personnage évoluant dans la province de Antioquia : « Rosario personifica una figura sexualmente ambigua al representar simultáneamente roles tajantemente demarcados como masculinos y femeninos por la

<sup>5</sup> Politologue, qui a proposé une nouvelle théorie du contrat social dans *The Sexual Contract* (PATERMAN, 1988).

sociedad antioqueña tradicional » (JACOME LIEVANO, 2006 : 112). Elle remarque ainsi que la masculinisation du personnage de Rosario a pour conséquence une féminisation des personnages masculins. La perte de la virilité d'Antonio et d'Emilio est un *leitmotiv* du roman et ici, dans une transgression du genre sentimental où s'inscrit le roman, ce ne sont pas les femmes mais les hommes qui se rendent malades d'amour, Rosario montrant une insensibilité à toute épreuve. Avant qu'elle ne choisisse le monde marginal, Brenda était pour sa part victime du contrat sexuel : la possessivité de son mari est l'une des causes de son départ. Sa nouvelle profession, ainsi que son renoncement aux idéaux romantiques et la dissociation qu'elle fait entre rapports sexuels et amour lui font multiplier les relations, lui en donnent la maîtrise et lui font transgresser les tabous. Par le jeu des doubles, elle entretient des relations incestueuses avec Román et Jorgito, doubles de son père et de son fils, clairement revendiquées : « nuestras relaciones nos dejan un incestuoso sabor de trágico placer » (FRANCO, 1997 : 92). Ses rapports sont mis sous le signe du monstrueux : elle se désigne elle-même dans sa relation avec Jorgito comme « la pederasta » et avec Román elle joue le rôle de l'homme jusqu'à devenir une créature hybride : « Ahora viene mi parte [...] saco la indumentaria amorosa, un calzón negro de caucho grueso al que va adherido un enorme pene erecto » (FRANCO, 1997 : 25).

### Une réappropriation des codes au service de nouvelles représentations

Bien plus qu'une simple rupture, on remarque un mécanisme de réappropriation des valeurs du monde ordinaire. Si Rosario est surnommée « Rosario Tijeras », c'est en référence à l'arme de son premier crime qui signe d'une manière singulière son entrée dans le monde de la violence : elle se venge d'un viol en coupant les parties viriles de son agresseur avec les ciseaux de couture de sa mère. Doña Rubi, grande amatrice de *telenovelas*<sup>6</sup>, avait suivi les modèles de conduite dictés par les *telenovelas* qui montraient qu'une femme pouvait sortir de la pauvreté par la couture, c'est-à-dire par un travail considéré honnête et un métier manuel traditionnellement dévolu aux femmes. La couture n'a finalement rien changé à son sort et doña Rubi a utilisé sa paire de ciseaux d'une manière peu conforme au schéma des *telenovelas* : pour couper la viande et menacer son mari. Rosario est allée plus loin en se réappropriant les codes sociaux pour les détourner. Les ciseaux, moyen d'ascension sociale pour les femmes selon les clichés des *telenovelas*, sont utilisés à des fins jugées peu convenables, aux antipodes de la notion d'effort et de travail. En embrassant les hommes juste avant de les tuer, elle se sert de son pouvoir de séduction à des fins également peu traditionnelles. Brenda, pour sa part, se réapproprie les rôles sociaux. Elle ne devient pas prostituée par besoin : elle bénéficie d'économies personnelles qui paraissent confortables. De fait, toutes les références concrètes au métier de prostituée sont gommées et on ne lui connaît aucun véritable client : le roman développe principalement les relations avec Román et avec Jorgito qui ne sont pas basées sur l'argent. Ainsi, la prostitution, à l'opposé des connotations d'aliénation ou d'indignité qui lui sont couramment associées, apparaît plutôt comme un rôle qui lui permet de vivre plus librement ses désirs et de réinventer ses relations avec les hommes, que l'autre des deux formes institutionnalisées du contrat sexuel (PRATT, 2003 : 92).

Ces réappropriations permettent de jeter les bases d'un nouvel ordre à partir de la violence et de la marginalité et de leur donner un autre sens. La subversion du pouvoir de

---

<sup>6</sup> Les *telenovelas* sont des feuilletons quotidiens latino-américains, mélodramatiques et conventionnels, dans lesquels le bien et la morale finissent toujours par triompher.



séduction chez Rosario permet pour un temps d'inverser les rôles sociaux et d'instaurer un nouveau rapport face à la norme :

[...] es una femme fatal que atrae, en particular a los hombres ricos y poderosos, para luego desecharlos, constituyendo en la novela una momentánea inversión del rol social de los muchachos de las comunas como bienes de consumo de las clases alta y emergente (JACOME LIEVANO, 2006 : 113).

Dans *Mala noche*, elles se traduisent par l'invention d'une nouvelle sexualité. Román fait de l'acte sexuel une véritable expérience mystique, alors que son passé d'acteur de films pornographiques et sa façon peu orthodoxe de faire l'amour l'éloignerait *a priori* de ce type d'expérience : « El sexo es su comunión con la vida, un acto al que le concede más respeto, del que tampoco excluye la presencia de Dios. » (FRANCO, 1997 : 24). Le personnage de Román a pour particularité de concentrer les contraires : il est à la fois jeune et vieux, homme et animal, homme et femme, ami et amant, minéral et végétal, directeur d'une chaîne de cinéma pornographique et amateur de Malher. C'est un homme qui brouille les frontières et qui fait coexister harmonieusement les contraires car Brenda assimile son corps à la Terre : « Es como buscarle la curvatura a la Tierra » (FRANCO, 1997 : 94). Cette relation est de fait la source de la seule conception de l'amour valable dans le monde désenchanté de Brenda, qui ne croit plus au romantisme et éconduit Jorgito. Dans une conversation avec Matador, Brenda avait dissocié le sexe de l'amour et critiqué l'expression « faire l'amour » : « no me hables de amor, háblame de sexo » (FRANCO, 1997 : 50). Avec Román, elle utilise les termes qu'elle avait pourtant vidés de leur contenu : « quiero hacerte el amor » (FRANCO, 1997 : 24).

Cette réappropriation se retrouve au niveau générique. Franco déjoue les attentes des lecteurs en choisissant le thème de la violence pour en détourner les codes de la représentation. En lisant *Rosario Tijeras*, on n'apprendra rien sur les sicaires à part des lieux communs et *Mala noche* ne nous apprendra rien non plus de la violence urbaine de Bogotá. C'est que ce qui intéresse Jorge Franco est le thème de l'amour et le monde de la violence est plus un cadre, une trame de fond, qu'une thématique en soi et Franco ne cherche pas à en expliquer les rouages. Par cette démarche, c'est la représentation de la violence même qui paraît être critiquée. En effet, dans *Rosario Tijeras*, l'héroïne revient sur un meurtre commis par Ferney au cinéma et qui est passé inaperçu parce qu'il redoublait la violence du film à l'écran. Il s'agit d'une critique directe de la représentation de la violence qui engendre une insensibilisation. Dans une esthétique très différente de celle de Fernando Vallejo, on n'a pas chez Franco de descriptions crues et violentes : la violence est montrée de manière pudique, toujours médiée par les récits de Rosario qui occulte les détails. Significativement, Antonio voit le seul meurtre auquel il est présent non pas directement, mais dans le rétroviseur brisé de la voiture et ne saura même pas au bout du compte si Rosario l'a réellement commis : « Lo que pasó atrás no lo pudimos ver bien porque el vidrio, aunque en su sitio, quedó roto. Apenas la imagen de Rosario pegada a la del tipo. Lo que sí escuchamos después fue un tiro que nos dejó perplejos, imaginándonos lo peor. » (FRANCO, 1999 : 129). Ces commentaires sont trop naïfs pour qu'on puisse les prendre au premier degré et signifient bien plus les choix esthétiques du romancier. Le deuxième fragment de *Mala noche* développe quant à lui une critique des médias, de leur goût pour le sensationnalisme et leurs mensonges, parce qu'ils désirent prendre une belle photo de la prostituée décapitée aux côtés de Brenda et qu'ils travestissent toujours les informations que Brenda leur donne. Cette scène paraît être une mise en abyme du roman lui-même car le roman s'était ouvert sur une scène similaire, très visuelle, où l'on trouve Brenda à côté du corps sans tête de Rita mais, à la différence des médias, Franco va donner la parole à Brenda dans un récit à la première personne.

### Le renforcement du schéma du roman d'apprentissage

Nos deux romans nous présentent une nouvelle façon de voir la violence à deux niveaux, des représentations et de la représentation. Mais vont-ils jusqu'à créer un nouvel ordre ? Mary Louise Pratt remarque que les romanciers actuels semblent s'attacher à mettre en scène un dépassement du contrat sexuel (PRATT, 2003 : 92-93). Dans les romans qu'elle étudie, cette tendance se révèle dans une substitution à l'ordre patriarcal ancien d'un ordre « monosexuel » (PRATT, 2003 : 92-93) d'où les femmes sont exclues parce que désormais inutiles – c'est le cas de *Plata Quemada* ou de *La Virgen de los sicarios* – ou dans une tentative pour inaugurer un nouvel ordre social et sexuel qui réponde aux manquements d'une société patriarcale et néolibérale – c'est le cas de *Salón de Belleza* et de *Los vigilantes* (PRATT, 2003 : 98, 99, 102). On peut alors se demander si la remise en cause des deux types de contrat dans *Rosario Tijeras* et *Mala noche* aboutit à une démarche semblable.

*Rosario Tijeras* ne consacre pas la fondation d'un ordre masculin, mais semble plutôt mettre en scène une volonté d'assimilation de la femme à l'ordre fraternel établi entre les hommes. En effet, elle compte se sortir définitivement de sa situation en se lançant dans une entreprise réservée généralement aux hommes et qui lui permettra de jouer d'égal à égal avec eux : le trafic de drogue. Ce projet évoqué à la fin du roman est né d'une prise de conscience du caractère illusoire de son autonomie : malgré ses efforts pour détourner les codes et se jouer du contrat sexuel, Rosario reste prisonnière du schéma patriarcal de subordination de la femme à l'homme, dans lequel l'homme pourvoit aux besoins de la femme en échange de la jouissance de son corps, parce que le roman semble nous montrer que l'argent que gagne Rosario vient plus de la prostitution, c'est-à-dire de l'autre des deux formes institutionnalisées du contrat sexuel selon Mary Louise Pratt, que des meurtres sur commande. Rosario en a bien conscience et c'est ce qui motive ses plans, comme elle l'explique à Antonio et Emilio, en parlant des biens qui paraissent être les siens : « todo esto es prestado y el día menos pensado me lo quitan » (FRANCO, 1999 : 195). Le devenir de cette entreprise ne donnera pas lieu à une narration explicite puisqu'on a une ellipse entre l'exposition du plan de Rosario et sa mort qui couvre plusieurs années sur le plan de l'histoire, légitimée par le fait que le narrateur cesse complètement d'avoir des nouvelles de Rosario. Néanmoins, deux éléments peuvent nous mettre sur la voie : son arrestation par la police, juste avant la mise en œuvre de ses plans et les circonstances de sa mort. Le premier élément symbolise la suprématie de l'ordre - mitigée, certes, parce que Rosario est libérée sous caution mais on peut penser que cette arrestation est l'élément annonciateur d'un possible échec de Rosario dans le trafic de drogues. Cet échec signerait la victoire du contrat social mais surtout la victoire du contrat sexuel : c'est au moment où Rosario essaie de s'intégrer à l'ordre fraternel formé par les hommes qu'elle en est empêchée de manière symbolique. Le deuxième élément vient le confirmer et le réaffirmer. Rosario est victime de son propre stratagème : la personne qui la tue l'embrasse avant de tirer sur elle. Ainsi, c'est un homme qui tue Rosario et qui retourne en faveur des hommes une stratégie qui permettait à Rosario de se jouer des contrats social et sexuel: de la même manière que Rosario qui, dans son premier crime, a puni l'homme qui l'avait violée par là où il avait péché, l'homme qui tue Rosario se sert de son propre stratagème, désignant ainsi comme faute impardonnable toute tentative de rupture du contrat sexuel. Rosario échoue donc dans sa volonté d'assimilation à l'ordre fraternel, à l'image des différents romans qu'étudie Mary Louise Pratt qui, selon elle, montrent l'apparente impossibilité d'alternatives au contrat sexuel ou d'un regard neuf sur le rapport entre les sexes (PRATT, 2003 : 95, 98).

*Rosario Tijeras* paraît alors consacrer le triomphe de la norme, au terme du parcours de Rosario mais aussi de celui d'Emilio et Antonio. Le roman s'annonce de fait comme un roman d'apprentissage où Emilio et Antonio incarnent les personnages en formation et où Rosario joue le rôle de l'initiatrice : « Fue ella la que nos desaferró de esa adolescencia [...]. Fue ella la que nos metió en el mundo [...], la que nos mostró que la vida era diferente al paisaje que nos habían pintado » (FRANCO, 1999 : 114). Joaquín Foradellas définit ainsi le roman d'apprentissage en se basant sur les idées de Lukács et de Goldmann : « una autolimitación voluntaria por parte del héroe que acepta contentarse con los valores que le parecen empíricamente realizables, y que normalmente corresponden a una ideología dominante » (FORADELLAS, 1994 : 44). On aurait pu s'attendre à ce que l'expérience des *comunas* inverse le schéma traditionnel du roman d'apprentissage : la confrontation à des valeurs et des attitudes contraires à celles de l'idéologie dominante aurait pu amener Emilio et Antonio à se questionner sur le bien-fondé des valeurs de la société établie et à opter pour celles des *comunas*, comme Rosario le leur propose en voulant les associer au narcotrafic. La situation paratopique des personnages aurait pu faciliter une remise en cause des normes, voire une adhésion aux valeurs de la société marginale. Or, si le roman génère bien un certain questionnement chez les personnages, il semble être dû en grande partie à la fascination ou à l'amour qu'ils éprouvent, ce qui n'a pas suffi à établir une conscience critique durable. Le roman est rythmé par les séparations du trio qui ont lieu, par exemple, quand Rosario se prostitue ou quand elle décide de se lancer dans le trafic de drogue, c'est-à-dire quand la réalité des *comunas* ne correspond plus aux attentes et aux représentations d'Emilio et d'Antonio, quand elle devient plus concrète et plus sordide, alors que les protagonistes voudraient faire abstraction de ses aspects problématiques : « nos limitamos a seguir Rosario en su caída libre, tan ignorantes como ella del porqué de la balas y los muertos, gozando como ella de la adrenalina y de los vicios inherentes a su vida » (FRANCO, 1999 : 84). De fait, leur rébellion ne dure que le temps de leur histoire commune, qui ne constitue qu'une parenthèse, car Rosario apparaît au bout du compte comme une figure initiatrice corrompue, qui fonctionne comme un repoussoir pour Emilio et, dans une moindre mesure, pour Antonio. En effet tous deux finissent par réintégrer leur monde et ses normes : « Y como casi siempre sucede, ganó el esquema. Después de Rosario, Emilio volvió a nadar con destreza en sus aguas. [...] Yo también cambié » (FRANCO, 1999 : 64). Ainsi, l'initiation des personnages, au lieu d'ébranler les normes, les renforce : le schéma du roman d'apprentissage et l'idéologie dominante qu'il véhicule se trouvent confortés.

Brenda n'a plus l'âge des héros des romans d'apprentissage et paraît avoir déjà été au bout d'un processus de formation parce qu'elle menait par le passé une vie qui correspondait aux valeurs de l'idéologie dominante. Cependant si on compare les motivations qui ont poussé Brenda à vivre dans la marginalité à celles d'Emilio et Antonio, on s'aperçoit qu'elles reposent sur une rébellion similaire : elle remet en cause les schémas et le rôle traditionnel de la femme qu'on lui a imposés. La nature de sa rébellion diffère cependant de celle d'Emilio et d'Antonio parce que Brenda a une expérience et une connaissance profondes du système et de ses rouages, qui empêche qu'on interprète la crise de Brenda comme une simple crise d'adolescence tardive : « No sé si he aprendido el juego, pero ya reconzco cada uno de esos agujeros invisibles, las trampas » (FRANCO, 1997 : 107). Le monde normatif n'est d'ailleurs jamais radicalement présenté comme mauvais. En effet, dans les cartes de Lorenza, Silvia, sa fille, qui représente le monde qu'elle a abandonné, est une figure positive qui paraît pouvoir résoudre les doutes existentiels et la quête de Brenda : « es la conexión entre la vida y su esencia, no te pongas pálida que es una buena carta, sobre todo cuando está al lado del buscador » (FRANCO, 1997 : 64). De fait, le retour au monde « normal » est envisagé à

plusieurs reprises par Brenda ; il serait possible parce qu'il ne se ferait pas avec une nouvelle acceptation inconditionnelle de ses valeurs mais avec la conscience éclairée de ses limites, ce qui nous permettrait d'analyser en partie *Mala noche* selon la grille du roman d'apprentissage. Pourtant, au moment où réapparaît Silvia, la rébellion de Brenda se radicalise et Brenda rejette toute possibilité de retour. Ce rejet ultime signifiera pour elle la mort : un mystérieux criminel la décapite juste après les retrouvailles ratées avec sa fille. Par la récurrence des analepses explicatives, l'apparition inattendue du personnage de Silvia, les jeux des temps où passé et présent s'entrecroisent, le système des personnages où les personnages du présent sont les doubles de ceux du passé, la thématization de l'impossibilité d'oublier, Franco attire l'attention sur le poids du passé et son rôle dans la situation actuelle de Brenda. En faisant mourir son héroïne au moment où le passé fait irruption dans la vie de Brenda, Franco nous laisse penser que Brenda échoue parce qu'elle n'a pas su intégrer son passé, c'est-à-dire le monde de la norme. Son échec peut donc symboliser l'impossible rejet des schémas et le triomphe de la norme, en niant à Brenda la possibilité de construire un ordre nouveau sans les prendre en compte. Le chauffeur de taxi qui roule sans but dans Bogotá, où Brenda tente de se remettre de sa confrontation avec Silvia, refuse l'argent qu'elle lui donne pour qu'il continue parce qu'il veut rentrer dans son foyer. De manière un peu surprenante mais significative, Brenda se prend à envier le schéma traditionnel : « sentí envidia, Román, envidia de ese hombre al que esperaban en una casa una mujer deseosa de estar con él, un plato de comida preparado con cariño » (FRANCO, 1997 : 118). La rébellion de Brenda perd ainsi toute sa légitimité et est plutôt signe d'une incapacité, d'une faiblesse, que d'une carence de la société traditionnelle – ce qu'elle nous disait d'ailleurs elle-même : « Un 'no' es mi grito, pero no el de los rebeldes sino el de los cobardes » (FRANCO, 1997 : 111).

### Une naturalisation de la violence

Si Emilio remplit pleinement les conditions du roman d'apprentissage en acceptant définitivement les normes de la société établie et en se détachant complètement de Rosario et du monde des *comunas*, Antonio semble avoir quelque peu échoué dans son apprentissage puisqu'il accompagne Rosario dans ses derniers instants. Son parcours a-t-il pour autant fait naître en lui un recul critique et une remise en cause des conventions, comme le laissait espérer sa revendication d'un savoir objectif, légitime et véritable ? Une telle revendication perd cependant de sa force parce que la position qui lui permet d'accéder à un tel savoir, celle de l'amoureux éconduit, peut en même temps être la source d'un discours commandé par le phantasme. Dans le même sens, on remarque que la narration est postérieure à l'histoire et qu'elle est déclenchée par l'agonie de Rosario, ce qui favorise un discours emphatique, élogieux et réducteur, faisant de *Rosario Tijeras* un tombeau érigé en l'honneur de la femme aimée. Rosario est donc loin d'être une figure objective : elle surgit d'une subjectivité fortement marquée par l'amour et la mort qui magnifient et de fait déguisent les traits de la figure de la *sicaria*.

Ces éléments font porter la suspicion sur le discours que délivre le narrateur sur Rosario et les *comunas* mais aussi sur le savoir qu'il revendique. On remarque d'abord que son savoir est lacunaire. *Rosario Tijeras* ne satisfait pas les attentes d'un lecteur qui chercherait à pénétrer de manière exhaustive le monde des sicaires. En effet, on sait peu de choses de *los duros de los duros*. Certes, Rosario raconte certaines opérations à Antonio, mais plus sur le mode de l'allusion que du rapport détaillé : « nunca me contó los pormenores del operativo » (FRANCO, 1999 : 80). Ces lacunes sont légitimées par le fait que le savoir du

narrateur est tributaire des récits de Rosario : on ne saura du monde des *comunas* que ce que raconte Rosario. Le savoir du narrateur est donc non seulement lacunaire mais aussi indirect. Cependant, le problème ne réside pas dans cette médiation mais dans trois éléments qui tendent à invalider ce savoir. Premièrement, le narrateur tient sur ces savoirs des discours contradictoires au niveau quantitatif car ils prennent une extension variable: « la [la historia de Rosario] supe a medias », « lo poco que no me dijo, lo deduje de sus historias » (FRANCO, 1999 : 16, 51). Deuxièmement, le travail de déduction et d'imagination auquel doit recourir le narrateur, puisqu'il ne connaît pas toute l'histoire de Rosario, ne peut pas être interprété de manière univoque : s'il établit une homologie entre le narrateur et le romancier réaliste – qui doit aussi recréer par l'imagination les éléments de la réalité et qui vient cautionner le discours du narrateur –, il peut tout aussi bien prendre la forme d'une imagination délirante animée par le phantasme qui met en péril la revendication du narrateur d'un discours véridique et objectif. Troisièmement, la source du savoir du narrateur pose des problèmes au niveau qualitatif. En effet, il est difficile, d'une part, de savoir si les récits de Rosario sont fidèles à la réalité : « a la que no se le podía creer nada era a la misma Rosario. [...] si surgía alguna duda sobre su 'verdad', apelaba al llanto para sellar su mentira con la compasión de las lágrimas » (FRANCO, 1999 : 22). Comment croire dès lors au discours du narrateur ? La question se pose d'autant plus qu'on pourrait reprendre pour le compte du roman lui-même cette capacité à rendre crédible une vérité douteuse par les larmes. *Rosario Tijeras* joue en effet dès le début sur le pathétique, qui servirait, si l'on poursuit la correspondance, à masquer la vérité douteuse qu'il énoncerait. D'autre part, le narrateur tire aussi ses informations des histoires qui circulent sur Rosario et qui en viennent à former une légende : « Se comenzaron a crear historias sobre ella [...]. Su historia adquirió la misma proporción de realidad y ficción que la de sus jefes » (FRANCO, 1999 : 93-94). Ainsi, l'entreprise originelle du narrateur, qui était de révéler ce qu'était véritablement Rosario, d'aller contre les représentations toutes faites et les imaginaires, échoue : la figure qu'il montre est une figure traversée par le phantasme et le mythe. Par ces procédés, Franco nous montre un narrateur qui naturalise la violence de Rosario parce qu'elle n'est pas expliquée ou questionnée : « no se cuestiona el desorden de Medellín, ni se muestra sorpresa por la impunidad ni por la guerra en el contexto del problema narco colombiano » (JACOME LIEVANO, 2006 : 109). Les discours explicatifs qu'Antonio propose pour rendre compte de la violence de Rosario, comme la violence de la Conquête, l'absence du père, les viols ou le capitalisme, ne font pas illusion: ce sont des discours convenus, qui font partie de la mythologie du sicaire.

Jorge Franco a privilégié pour ses romans l'esthétique du fragmentaire. *Mala noche* n'est pas découpé en chapitres qui se structurent et se déploient autour d'une unité narrative ou thématique, mais en une suite de courts fragments. Leur succession est rapide, comme une succession d'instantanés, et donne une impression de juxtaposition dont la logique implicite reste à mettre à jour, parce que Franco évacue le principe de causalité et d'enchaînement des événements. De plus, la récurrence des manipulations et des bouillages temporels, qui se lisent notamment au niveau des analepses, complique la tâche du lecteur face à une structure en éclatement. Les analepses explicatives pourraient cependant motiver le récit et réintroduire une causalité dans le roman par le recours à la psychologie. Or, elles produisent l'effet inverse. L'hétérogénéité et la multiplication vertigineuse des explications auxquelles nous renvoient les analepses en viennent à diluer toute relation de cause à effet : le départ de Brenda serait dû à la fois au suicide de sa mère, à la mort de son père, à un manque d'amour, à la mort de son fils, à la possessivité de son mari, à la rigidité et l'hypocrisie de la « gente bien » (FRANCO, 1997 : 107), à une crise sceptique – « no creo en nada » (FRANCO, 1997 : 20) –, à une crise d'identité - « no sé lo que soy » (FRANCO, 1997 : 52). Franco sème de

surcroît le doute, parce qu'à chaque fois que le lecteur semble tenir un fil et pense pouvoir hiérarchiser les informations pour comprendre l'origine de la crise de Brenda, il brouille les pistes. Une des séquences montre par exemple le rôle déterminant du mari dans le départ de Brenda, mais il est invoqué pour être rejeté : « no me fui por él y él lo sabe. [...] Solo Dios sabe porqué me fui » (FRANCO, 1997 : 62). Ensuite, le lecteur se voit obligé de nuancer cette référence à l'inexplicable parce que Brenda relie directement son départ à la mort de son fils : « Vine sin dar me cuenta, ciega, como se puede seguir la huella de un hijo perdido » (FRANCO, 1997 : 63). Le lecteur est ainsi dans la même position que Silvia : « Tendrás mil preguntas que hacirme y yo, otro tanto respuestas que ocultar [...] Qué cara vas a poner cuando sepas que los acertijos que me motivaron a salir se han multiplicando sin encontrar la solución, que por querer verlo todo veo menos que antes » (FRANCO, 1997 : 112).

Poussant la logique de la vanité de l'explication jusqu'au bout, le roman est basé sur des effets d'annonce faussés, où il promet au lecteur des explications qu'il ne donne finalement pas. Le romancier ménage de multiples occasions propices à dévoiler le mystère, mais au bout du compte il déjoue toujours les attentes du lecteur. Les retrouvailles finales avec Silvia nous laissent espérer des réponses à nos questions, mais Brenda s'enfuit rapidement, laissant Silvia et le lecteur sur leur faim. Cette absence d'explication nous ramène à une fatalité. Dans le monologue final, Franco nous donne une clé pour interpréter son roman sur le mode de la tragédie : « su tragedia de amor, licor y drogas » (FRANCO, 1997 : 122). Le monologue final, stratégique dans l'économie du roman puisqu'il se situe juste avant la mort de Brenda, au lieu d'être un ultime espace d'explication qu'a attendu le lecteur tout au long du roman, rend responsable de la crise de Brenda la nature même de la vie, ce qui coupe court à tout principe de causalité et donne la primauté au déterminisme : « ya me venía oliendo desde hace tiempo la trampa de la vida » (FRANCO, 1997 : 121). C'est pour cette raison qu'on ne connaîtra pas l'identité du criminel parce qu'il est vu comme un agent de cette fatalité qui conduit invariablement à la mort. Trouver un criminel aurait signifié expliquer la mort par des raisons extérieures et contingentes, propres à un individu. De fait, le criminel n'est pas monstrueux : alors qu'il décapite des femmes et emporte leur tête, sa violence n'est jamais questionnée, elle est vue comme normale parce qu'elle est justifiée par l'essence de la vie : « Él no sabe que mató a una muerta. Tal vez en lugar de estar haciendo daño, el asesino anda haciendo favores » (FRANCO, 1997 : 81).

### Une naturalisation au service d'une nouvelle littérature de la violence

Malgré les tentatives de remises en cause, *Rosario Tijeras* met donc plutôt en scène un retour à la norme et une reconduction des clichés. Erna von der Walde redoutait une telle représentation de la figure du sicaire, mais Ignacio Echevarria pense qu'elle demande juste à être interprétée selon d'autres critères :

Pero la aprensión que pudiera suscitar esta estilización genérica de una realidad atroz debería medirse con la poderosa tendencia de esa realidad a ser asimilada ella misma como género, como leyenda sentimentalmente articulada [...] cabe proponer una lectura de *Rosario Tijeras* [...] en clave de corrido popular, de romance urbano, de folletín tremendista. (ECHEVARRIA)

Cette proposition est d'autant plus valide que Franco ne masque pas l'aspect légendaire de son œuvre. Il le montre au contraire clairement au travers d'une mise en abyme du roman lui-même : « Entre los nuestros también se colaron las historias incorroborales de Rosario, historias que tomaban un pedazo de realidad y el resto se iba añadiendo de boca en

boca, acomodándose a las necesidades del interlocutor. Algunas de ellas nos incluían » (FRANCO, 1999 : 94). La dernière phrase ne ferait-elle explicitement pas référence au roman ? En attirant sans cesse l'attention du lecteur sur le caractère flou, instable, subjectif et légendaire des savoirs du narrateur, Franco oblige le lecteur à ne pas être la dupe du discours du narrateur et à instaurer une distance critique que ce dernier n'a pas, malgré sa position paratopique. On peut donc se demander si Franco ne tendrait pas à démonter la fascination qui aveugle Antonio. Il ne chercherait pas dès lors à représenter le monde des sicaires mais la fascination que peut engendrer la violence et que peuvent éprouver certains Colombiens pour la violence qui touche leur pays mais qui ne les affecte pas directement. Il ne s'agit pas seulement, comme le pense Camila Segura Bonnett à propos des romans de Vallejo et de Franco, de représenter une réalité mais de faire voir comment une société interprète sa propre réalité : « estas obras son representativas de modos y actitudes de los colombianos ante su realidad » (SEGURA BONNETT, 2004 : 133). Dans ce sens, devant la difficulté, voire l'impossibilité, de trouver des explications et des solutions satisfaisantes à la violence en Colombie, on peut se demander si Franco ne cherche pas, en dernier lieu, à se moquer des prétentions de tout discours sur la violence : la prière mise en exergue, au-delà d'être un élément réaliste, et son impuissance à exaucer les vœux des sicaires, font peut-être écho à l'impuissance de la littérature et des discours à enrayer la violence.

*Mala noche*, par la prolifération des discours explicatifs, met justement en scène le caractère irréductiblement irrationnel de la violence et la vanité de tels discours. Cette irrationalité débouche sur un indicible : contrairement aux apparences, dans un roman pourtant à la première personne, malgré la critique initiale des médias qui laissait espérer un déploiement de la parole de Brenda, Brenda n'a pas véritablement accès à la parole. D'une part, sa parole est confisquée par Matador, qui anime une émission radio à laquelle Brenda participe régulièrement comme auditrice. Quand on étudie la place des fragments qui rapportent les échanges de l'émission, on remarque qu'ils dupliquent le fragment précédent et qu'ils interviennent à un moment où Brenda a besoin de verbaliser l'expérience qu'elle a vécue, ou qu'ils donnent un éclairage nouveau aux doutes qu'elle a déjà exprimés. Un jour, Brenda revient dans son ancien quartier et tente d'apercevoir les siens au loin. Elle appelle ensuite le Matador, qui a lui aussi un passé à oublier, pour creuser son rapport à son passé. Or celui-ci coupe court à la conversation, comme ce sera le cas dans toutes les émissions où la parole de Brenda finit toujours par être empêchée par l'arrivée de la publicité ou par la décision de l'animateur à tel point qu'elle lui dira : « Todavía no he terminado, Matador ! » (FRANCO, 1997 : 50). Ce fait est d'autant plus important que l'émission est ce qui la relie au monde ordinaire, ce qui permet de diffuser sa voix hors de la marginalité – c'est par ce moyen que Silvia a retrouvé sa mère en reconnaissant sa voix à la radio. Cette confiscation de la parole symbolise alors l'impossibilité de faire entendre au lecteur la voix de la violence et de la marginalité.

D'autre part, la parole de Brenda semble être dès le départ faussée parce qu'elle revient à plusieurs reprises sur le fait qu'elle ne trouve pas les mots adéquats pour parler de sa réalité, ce qui empêche la catharsis de se faire, de se libérer de la violence : « Si uno encontrara la palabra precisa para nombrarlo, se podría quitar un pedazo de dolor de encima » (FRANCO, 1997 : 83). Elle place alors la parole juste et construite dans les livres, qui permettent d'assembler les mots pour faire émerger la mémoire : « Volver a mis libros, a los que quedaron en lista de espera, y a los que me dieron frases para la memoria » (FRANCO, 1997 : 107). Ces livres, qui lui ont donné des phrases pour qu'elle se souvienne, sont restés dans le monde qu'elle a quitté. De fait, ils ne sont présents que dans le hors-texte, dans l'épigraphe qui rapportent des vers de Shakespeare et de Novalis. Le roman doit ainsi se

comprendre en opposition à la littérature de référence. La parole de Brenda se situe du côté de l'oral et c'est une parole chaotique qui génère confusion et douleur à l'image du monologue final, constitué d'une seule phrase qui juxtapose les propositions sans leur donner une structure claire. La seule parole valable, qui soit le lieu de la mémoire et de la catharsis – qui rejoint en cela les visées de la littérature de témoignage - , émergerait de la littérature, de la littérature consacrée et officielle, comme l'œuvre de Shakespeare et Novalis, donc hors de l'espace marginal. Mais cette référence à la littérature a un autre sens : Novalis et Shakespeare avaient sublimé l'expérience de la nuit. En plus de mettre à nu le caractère irrationnel, inexplicable et indicible de la violence, Jorge Franco, en choisissant de donner la parole à Brenda et de renoncer à la sublimation, annonçant en cela ce qu'il va aussi nous montrer dans *Rosario Tijeras* mais de manière différente, se positionne contre la fascination qu'entraîne la violence, l'esthétique qui l'embellit, et les illusions quant au pouvoir cathartique de la représentation de la violence.



**BIBLIOGRAPHIE**

- ALAPE, Arturo (1995), *Ciudad Bolívar. La hoguera de las ilusiones*, Bogotá, Planeta.  
 — (2000), *Sangre ajena*, Bogotá, Seix Barral.
- BAKHTINE, Mikhaïl (2004), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1921), « Pour une critique de la violence », in *Essais*, Paris, Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre (1987), *Choses dites*, Paris, Éd. de Minuit.
- CAICEDO, André, (1975), *¡Que viva la musica !*, Bogotá, Norma.
- CASTILLO, María Isabel & PIPPER, Isabel (eds.), (1980), *Voces y ecos de la violencia*, Santiago, ILAS.
- DORFMAN, Ariel (1970), *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago, Universitaria.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, « Un corrido Colombiano ».  
 Disponible sur <http://www.jorge-franco.com/babilonia1.html>
- FORADELLAS, Joaquín (1994), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- FOUCAULT, Michel (1994), « Des espaces autres », *Dits et Ecrits II*, Vol. IV (1980-1988), Paris, Gallimard : 752-762.
- FRANCO RAMOS, Jorge, (1997), *Mala noche*, Bogotá, Seix Barral.  
 — (1999), *Rosario Tijeras*, Bogotá, Seix Barral.
- GAMBOA, Santiago (1997), *Perder es cuestión de método*, Grupo Editorial Norma, Bogotá.
- GARCÍA LONDOÑO, Andrés (2004), « Más allá de los reflectores », *Revista Universidad de Antioquia*, Vol. 278, oct-dic. : 61-70.
- GAVIRIA, Victor (1989), *Rodrigo D : no futuro*, FOCINE, 92 min.
- GIRALDO, Luz Mery (coord.) (1994), *La Novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*, Santiago de Cali, CEJA.  
 — (1995), *Fin de siglo : narrativa colombiana*, Santiago de Cali, CEJA.
- JACOME LIEVANO, Margarita Rosa (2006), *La novela sicaresca : exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*, Iowa University Digital Library.  
 Disponible sur <http://etd.lib.uiowa.edu/2006/mlievano.pdf>
- KOHUT, Karl (2002), « Política, violencia y literatura », *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LIX, 1.  
 — (1994), *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*, Frankfurt, Vervuert.
- LINCK, Anouck (2001), *Andrés Caicedo. Un météore dans les lettres colombiennes*, Paris, L'Harmattan.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.  
 — (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MEJÍA RIVERA, Orlando (2001), *La Generación Mutante : nuevos narradores colombianos*, Manizales, Universidad de Caldas.
- MICHAUD, Yves (1973), *La violence*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? ».
- MINAUDIER, Jean-Pierre (1992), *Histoire de la Colombie. De la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan.
- MORENO-DURAN, Rafael Humberto (1988), *De la Barbarie a la Imaginación. La experiencia leída*, Bogotá, Tercer Mundo.
- ORTIZ, Lucía (2000), « Narrativa testimonial en Colombia : Alfredo Molano, Alfonso Salazar, Sandra Afanador », in JARAMILLO, OSORIO y ROBLEDO (ed),

- Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos*, Vol. II., Colombia, Ministerio de Cultura : 339-377.
- PATERMAN, Carole (1988), *The Sexual Contract*, Stanford, California, Stanford University Press.
- PINEDA BOTERO, Alvaro (1990), *Del mito a la postmodernidad : la novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá, Tercer Mundo.
- (2004), « La novela antioqueña. Los años del fulgor », *Revista Universidad de Antioquia*, n° 278 : 109-117.
- (1995), *El reto de la crítica*, Bogotá, Planeta.
- PRATT, Mary Louise (2003), « Tres incendios y dos mujeres extraviadas. El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social », in MOREÑA, Mabel (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Ed. IIII.
- RAVELLO, Renato, « *Rosario Tijeras* ».
- Disponible sur <http://www.jorge-franco.com/lajornadademexico01.html>
- SALAZAR, Alonso (1990), *No nacimos pa'semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*, Bogotá, Planeta.
- SEGURA BONNET, Camila (2004), « Kinismo y melodrama en *La Virgen de los sicarios y Rosario Tijeras* », *Estudios de Literatura Colombiana*, No.14, enero-junio : 111-136.
- SITTERLIN, René (1996), *La violence*, Paris, Quintette.
- VALLEJO, Fernando (1994), *La Virgen de los Sicarios*, Bogotá, Alfaguara.
- VON DER WALDE, Erna (2000), « La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina », *Nueva Sociedad*, n° 170 : 222-227.
- (2001), « La novela de sicarios y la violencia en Colombia », *Iberoamericana : América Latina- España- Portugal : Año I* (2001), Nueva época, septiembre : 27-39.
- ZARAMA, María Claudia, « *Rosario Tijeras*, retrato de una sicaria ».
- Disponible sur <http://www.jorge-franco.com/elpaiscali2.html>

Pour citer cet article : MERVILLE, Solène (2008), « Interroger les représentations : violence, marginalité et paratopie dans *Rosario Tijeras* et *Mala noche*, de Jorge Franco », *Lectures du genre n° 3 : La paratopie créatrice*.

[http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_3/merville.html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/merville.html)

Version PDF : 68-85