



HAL
open science

Le témoignage et les formes de la violence dans la littérature péruvienne (1980-2008)

Mylène Herry

► **To cite this version:**

Mylène Herry. Le témoignage et les formes de la violence dans la littérature péruvienne (1980-2008). Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Français. NNT : 2013TOU20142 . tel-01019034

HAL Id: tel-01019034

<https://theses.hal.science/tel-01019034>

Submitted on 7 Jul 2014

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

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



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

Mylène HERRY

le samedi 7 décembre 2013

Titre :

Le témoignage et les formes de la violence dans la littérature péruvienne
(1980-2008)

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Espagnol

Unité de recherche :

FRAMESPA (UMR 5136)

Directeur(s) de Thèse :

Mme Modesta SUAREZ, Professeur, Université de Toulouse-Le Mirail

Jury :

Mme Catherine HEYMANN, Professeur, Université de Paris X-Nanterre (rapporteur)

M. Dante BARRIENTOS TECUN, Professeur, Université d'Aix-Marseille (rapporteur)

Mme Valérie ROBIN AZEVEDO, Maître de Conférence, Université de Toulouse-Le Mirail

À tous ceux qui, de près ou de loin, ont cru à l'impossible...

À Manon et Luna

À Stéphane

Je tiens à remercier, tout d'abord, ma directrice de thèse et amie, Modesta Suárez, pour son dévouement sans faille tout au long de ces cinq années. Elle a su croire en mes capacités de m'engager dans un projet doctoral d'où ne pouvaient être exclues ma situation familiale et professionnelle. Sa confiance et ses encouragements m'ont permis de concrétiser ce travail de recherche et d'affirmer ma « prétention » à sa réussite.

Merci à mes deux amies, Pascale et Gaëlle, mes chères re-lectrices, pour avoir pris le temps de considérer tous les recoins de mon écriture.


Merci à ma famille pour son soutien et l'intérêt qu'elle a pu porter à mon entreprise universitaire. Un merci tout particulier à mes parents pour leur fidélité et leur amour, qu'ils me témoignent sans relâche.

Je veux enfin exprimer toute ma gratitude à mes collègues et ami(e)s, qui ont contribué, de part et d'autre de l'Océan et de la Cordillère, à l'élaboration de la thèse. Leurs conseils, leur aide et leurs encouragements ont été pour moi un gage de confiance et de sympathie. Merci aux auteurs de mon *corpus* pour la constance de leur disponibilité et pour leur indéfectible coopération.

Merci...

SOMMAIRE

Tome 1

INTRODUCTION	21
	
PREMIÈRE PARTIE : DU RÉFÉRENT À L'IMAGINAIRE	29
<i>Chapitre 1 : La transmission historique</i>	31
I) Les outils historiographiques	32
A. La Commission de la Vérité et de la Réconciliation	33
B. Les témoignages	52
II) Écho(s) de voix	70
A. Les problèmes de communication	72
B. Vers un conditionnement des imaginaires	82
<i>Chapitre 2 : Les traductions discursives</i>	91
I) Le filtre de la langue	91
A. Le poids des mots	92
B. Le je(u) des frontières	107
II) À propos du <i>corpus</i>	121
A. Vers une littérature du témoignage	123
B. L'instance narrative : du jeu esthétique au je éthique	135
<i>Chapitre 3 : État de la réception</i>	146
I) Attentes et lectures transversales	146
A. L'information journalistique : au plus près du reportage	147
B. Intérêts mesurés	160
II) Vers une instrumentalisation littéraire de la violence ?	171
A. Du profit en marge	171
B. Le pouvoir des imaginaires	186
DEUXIÈME PARTIE : L'ESTHÉTIQUE DU DISCOURS ET LA PLACE DU TÉMOIN	201
<i>Chapitre 1 : Le témoin dans tous ses états</i>	202
I) Sa place dans le discours	203
A. Représentations du tiers	203
B. Combinaisons testimoniales : des acteurs aux héritiers	213
II) La dialectique du maître et de l'esclave	230

A. « El caníbal es el otro »	231
B. La rhétorique du pouvoir : le jeu binaire ordre / désordre	245

Chapitre 2 : Le discours comme instrument d'action et d'information **256**

I) L'investigation	256
A. L'enquête	256
B. Le journalisme	273
II) Le procès	289
A. Les lois de la défense : entre tentative et négation	290
B. Une issue problématique	303

Chapitre 3 : L'esthétique de la violence **319**

I) L'écriture de la fragmentation	319
A. La trans-discursivité : un montage artistique	319
B. De la rupture à l'espace dialogique	346
II) L'oralité	359
A. Le rythme : une partition du dire	359
B. Le lyrisme et ses frontières	376

Tome 2









TROISIÈME PARTIE : VERS UNE ÉTHIQUE DE L'ÉCRITURE DU TÉMOIGNAGE **387**

Chapitre 1 : La place de la justice **388**

I) Les personnages	389
A. Une justice à deux vitesses	389
B. Du secret d'État	401
II) Vers une sublimation de la dialectique nationale ?	412
A. La condamnation	412
B. Vers une nation péruvienne ?	421

Chapitre 2 : La reconnaissance de l'Autre **430**

I) Du syncrétisme en résistance	430
A. Inter-individualité	431
B. Le prisme chrétien	441
II) La question morale	453
A. Des vertus humaines	454
B. Culpabilité et réparation	461

Chapitre 3 : La mémoire de l'oubli	474
I) L'oubli : de la maîtrise au tourment	474
A. Faire des choix	475
B. Les mutations de l'oubli	487
II) Littérature du témoignage : entre histoire et fiction	497
A. De la « représentance » à la représentation	498
B. Résistance de la littérature : de la brisure à la suture	508
CONCLUSION	513
	
BIBLIOGRAPHIE	519
	
ANNEXES	
	
 Témoignages confiés par le CIMCDH	
o N° 520377	603
o N° 453414	607
 Témoignage de Giorgina Gamboa (C.V.R.)	631
TABLE DES MATIÈRES	635
	
DOCUMENTS AUDIOVISUELS	
	
 « Chronologies & Témoignages » - Format DVD.	

INTRODUCTION

La violence subie par la nation péruvienne à la fin du XX^{ème} siècle trouve incontestablement un écho artistique grandissant au fur et à mesure des années si l'on en juge par le nombre des créations et des manifestations culturelles se rapportant à cette série d'événements.

Dans une approche superficielle de l'Histoire péruvienne, la violence a d'abord eu pour nom Sentier Lumineux ; elle s'est appelée aussi « armée » et « groupes para-militaires ». Chronologiquement¹, elle peut être située entre mai 1980 (date de la première attaque du Parti Communiste Péruvien - Sentier Lumineux / PCP-SL) et septembre 1992 (date de l'arrestation d'Abimael Guzmán, le leader incontesté du groupe maoïste). Une façon de dénoncer cette violence a été de faire appel à une forme discursive dont le premier sens est juridique : le témoignage. Les témoignages, réunis du temps de la « guerre sale » (on l'a appelée également « guerre interne ») et dans les années qui ont suivi, ont permis à la Commission de la Vérité et de la Réconciliation (CVR, créée en 2001) de mettre en évidence des mécanismes qui tiennent autant à cette expérience de la violence qu'à une mise en mots de cette même expérience.

La réalité de ces décennies de terreur a engendré deux réactions. D'abord, une réaction politique, journalistique et juridique (par exemple, la Commission présidée par Mario Vargas Llosa en 1984, après le massacre de huit journalistes à Uchuraccay). Ensuite, une réaction artistique et littéraire, dont la publication a pu être en décalage par rapport à la chronologie historique. Dans tous les cas, on pourrait dire que le témoignage est une forme privilégiée de ces discours. Ainsi, l'écriture des écrivains péruviens, empreinte du contexte national, tente d'informer le lecteur à l'aide de données

¹ Pour une vue d'ensemble de la chronologie de la période étudiée, j'invite à consulter le DVD joint aux volumes de thèse. Je propose de fait sept chronologies animées qui permettent de visualiser les dates essentielles du conflit. Aussi, pour mieux appréhender les causes et les conséquences de la guerre, il s'agit d'évoquer l'avant-guerre et l'après-guerre sur une frise temporelle qui va de 1955 à 2010. L'intégration d'une perspective historique mondiale et d'une autre, relative à la littérature péruvienne, tend à mettre également en relief les événements de l'histoire péruvienne.

historiographiques, journalistiques, politiques et / ou personnelles plus ou moins avérées, et, au-delà, cherche à réfléchir sur la crédibilité du politique, sur la légitimité du pouvoir, sur la permanence de l'Humain.

Dans la plupart de ces œuvres, dont notre *corpus* est un échantillon, nous nous interrogeons sur les formes littéraires que peut investir cette violence. Ce *corpus*, mêlant prose, vers et bande dessinée, souligne, d'une part, la nécessité de dire ce que l'on a vu ou entendu -le témoin de cette Histoire s'impose donc souvent comme personnage de / dans l'œuvre- mais aussi, d'autre part, la nécessité de guider le lecteur dans la fiction proposée. Pour ce faire, nous avons choisi douze auteurs (pour dix ouvrages), consacrés ou relativement inconnus, dont une partie de l'œuvre traite de cette problématique.

Le prix Nobel Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) est sans doute le premier romancier à s'impliquer en publiant, en 1993, *Lituma en los Andes*². Il me semblait donc important de sélectionner cet ouvrage malgré une critique qui avait su exprimer un certain nombre de réticences lors de la publication. Il n'en reste pas moins que ce roman convoque dans sa trame la thématique de la violence à l'époque du PCP-SL. Suivront en tant que romanciers Alonso Cueto (Lima, 1954) avec *La hora azul*³ (2005) et Santiago Roncagliolo (Lima, 1975) avec *Abril rojo*⁴ (2007), écrivains rencontrés, en 2011 (à Lima) et 2013 (à Barcelone) respectivement. Ces trois auteurs bénéficient tous d'une diffusion éditoriale et d'une reconnaissance internationales. Lors de mon premier voyage au Pérou (2008), ces trois ouvrages étaient chez les libraires liméniens les romans de référence pour qui, comme moi, commençait à travailler la thématique de la violence.

² Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*, Barcelone, Planeta, 1993. Il est aussi le premier romancier vers qui je me suis tournée lors de ma première année de recherches, en 2002 (Maîtrise intitulée "La réalité péruvienne dans *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa", sous la direction de Roland Forgues). Cette même année, j'ai eu la chance d'aider à l'organisation du colloque « Mario Vargas Llosa : écrivain, essayiste, citoyen et homme politique » (Pau / Tarbes, 23-26 octobre 2001, organisé par Roland Forgues) et de rencontrer l'auteur. Cette année fut pour moi très riche en rencontres et elle fut déterminante dans le choix de mes problématiques de recherches futures sur le Pérou.

³ Alonso Cueto, *La hora azul*, Lima, Peisa, 2007 [2005].

⁴ Santiago Roncagliolo, *Abril rojo*, Madrid, Alfaguara, 2007.

Dans le domaine de la nouvelle, j'ai retenu trois textes tirés d'une anthologie de Mark Cox, *El cuento peruano en los años de violencia*⁵ (2000) : il s'agit de « El cazador » (1989) de Pilar Dughi, de « Los alzados » (1986) de Julián Pérez et de « Ayataki » (1989) de Sócrates Zuzunaga Huaita. Parmi ces trois auteurs, les deux derniers -nés en 1954- sont d'origine andine, plus précisément de la région d'Ayacucho, « zone rouge » du conflit interne. Pilar Dughi (1956-2006) est, quant à elle, liménienne.

À la recherche d'autres textes, écrits par exemple par des militants sentiéristes, je me suis heurtée en 2008 à la difficile circulation de cette littérature au Pérou. En revanche, en 2011, lors de mon second voyage, il semblait plus « facile » d'y accéder grâce à la mise en place d'ateliers d'écriture dans diverses prisons liméniennes. C'est alors que la poète Rocío Silva Santisteban m'a fait lire puis m'a confié des textes poétiques écrits par des prisonnières, mais il était trop tard pour intégrer de véritables analyses dans un processus de recherches déjà bien entamé.

De fait, la poésie n'est pas non plus absente de ce *corpus* : j'ai sélectionné l'ouvrage de Rodrigo Quijano (Lima, 1965) *Una procesión entera va por dentro* (1998)⁶. J'ai pu entrer en contact avec le poète dont l'activité principale est celle de commissaire d'exposition dans des galeries d'art, au niveau national et international. Le recueil de Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963) *Las hijas del terror*⁷ (2005), ainsi que celui de Filonilo Catalina (*alias* Luis Rodríguez Castillo, Puno, 1974) *El monstruo de los cerros*⁸ (2005), sont des recueils que l'on m'a conseillés dès 2008 car ils bénéficiaient alors d'une diffusion éditoriale importante -ces deux recueils ayant reçu respectivement les prix Copé 2005 de « plata » et de « bronze ». Si l'on excepte l'origine *puneña* de ce dernier poète, tous sont liméniens.

Enfin, j'ai retenu une œuvre graphique signée par Jesús Cossío (Lima, 1974), Luis Rossell (Lima, 1966) et Alfredo Villar (Lima, 1971), et qui s'intitule

⁵ Mark Cox, *Cuento peruano en los años de violencia*, Lima, Editorial San Marcos, 2000.

⁶ Rodrigo Quijano, *Una procesión entera va por dentro*, Lima, Ritual de lo Habitual, 1998. Cet ouvrage a été très peu diffusé (à 300 exemplaires). Il m'avait été suggéré et confié par Modesta Suárez.

⁷ Rocío Silva Santisteban, *Las hijas del terror*, Lima, Ediciones Copé, 2007.

⁸ Luis Rodríguez Castillo, *El monstruo de los cerros*, Lima, Ediciones Copé, 2007.

*Rupay*⁹ (2008). J'ai découvert cette bande dessinée en 2011 lors du second voyage sur le terrain. Malgré l'avancée de mon travail de recherches, j'ai voulu intégrer cet ouvrage au *corpus*, tant il m'est apparu essentiel dans le traitement du témoignage par l'image. Ce voyage fut d'ailleurs l'occasion pour moi de considérer l'importance de l'image comme lieu de mémoire en photographiant les vestiges des temps de guerre à Ayacucho, par exemple¹⁰.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer, dans ce *corpus*, la présence majoritaire d'hommes et de femmes d'origine *costeña*. En effet, sur deux femmes et dix hommes, trois sont Andins et neuf Liméniens. Cependant, ils appartiennent tous -par leur fonction intellectuelle et créatrice- à la *ciudad letrada* et tendent à transmettre au public -dans leur activité professionnelle (écrivain, journaliste, universitaire)- une vision « globale » plus ou moins attestée de la réalité nationale. De fait, quand leur pays vit ce conflit d'une extrême violence -entre 1980 et 2000- il s'est agi pour eux, d'une part, de témoigner rapidement de la tragédie depuis une perspective personnelle et partielle -parce que limitée ou tronquée par la diffusion manipulée des informations- et, d'autre part, de repenser *a posteriori* cette tragédie en se servant des outils historiographiques mis à disposition par la CVR et / ou de leurs propres expériences et préjugés sur la situation.

Soulignons également le décalage entre les œuvres contemporaines au conflit, qui tendent à privilégier une des deux forces en présence, et les œuvres post-conflit -et, je dirais même, post-CVR- qui tendent, elles, à recadrer les vérités assénées par l'Histoire officielle en proposant une version qui, elle, serait subversive. De la même façon que la CVR -dans sa propension à révéler les dysfonctionnements socio-politiques, l'exclusion des Indiens andins et le racisme à leur égard-, les formes artistiques peuvent déranger puisqu'elles s'attribuent, en accordant la parole aux subalternes, un rôle dans la recherche

⁹ Luis Rossell, Alfredo Villar, Jesús Cossío, *Rupay*, Lima, La oveja roja (éd.), 2009.

¹⁰ Dans une optique didactique qui m'est chère et rejoint mon métier d'enseignante, ce travail fut l'objet d'une exposition photos qui circula en divers lieux : CROUS de Toulouse ; Bibliothèque Universitaire Centrale de l'Université de Toulouse-Le Mirail ; Lycée du Couserans (Saint Girons). L'exposition photo « Para que no se repita » fut présentée à Toulouse (avril, mai, septembre 2012) et à St Girons (mai 2012).

Cf. Diaporama de photographies de l'exposition présenté sur le DVD joint aux volumes de thèse.

de la Vérité des années de terreur. Les conclusions et les recommandations de la CVR constituent donc en grande partie la matière de la création littéraire. (Re)considérer l'Autre en lui donnant la parole, c'est le rendre protagoniste et / ou narrateur et / ou voix poétique.

À partir du *corpus* choisi, pouvons-nous définir la naissance d'une nouvelle forme d'écriture d'influence testimoniale qui établirait, par ses caractéristiques formelles et discursives, une proposition historiographique et, *a priori*, juridique des événements passés ? Quels procédés littéraires et artistiques pourraient témoigner des violences extrêmes et depuis quelles perspectives revisite-t-on cette tragédie de la fin du XXème siècle ? Si le témoignage de la CVR semble vouloir marquer une résistance au pouvoir central, en quoi l'écriture de témoignage résisterait-elle -dans ses formes- à l'ordre établi et au discours officiel ?

Dans un premier temps, il faudra définir les caractéristiques générales d'une Commission de la Vérité et de la Réconciliation (CVR) pour aborder, plus spécifiquement, celles relatives au Pérou. Cette approche nous permettra d'en détailler les étapes de la création, et d'en souligner la forte constitution testimoniale. Nous aborderons alors la place et le rôle du témoignage dans les investigations de la CVR, son recueil, sa transcription et les formes qu'il prend. Nous considèrerons le temps de latence effectif entre « le temps des faits » (1980-2000) et « le temps du dire » (à partir de 2001). Ajoutons le caractère exceptionnel de la reconnaissance du subalterne (celui dont on recueille le témoignage et les expériences de la violence), il sera alors important d'évoquer les problèmes de communication inhérents à la société péruvienne comme marque d'un *habitus* et d'un conditionnement des imaginaires. Dans quelle mesure la création de la CVR et la mise en voix des souffrances d'une partie la population péruvienne pourraient-elles changer les mentalités ?

Dans un traitement plus détaillé du témoignage, nous analyserons, à travers des exemples, les choix formels et verbaux que l'on peut assimiler à la transcription testimoniale. À quelle grille de lecture le cadre « juridique » doit-il obéir ? Et, paradoxalement, en quoi cette transcription relance-t-elle, dans la mise en récit, l'authenticité du témoignage oral ?

Il nous faudra évoquer ainsi les négligences ou, au contraire, le respect des paramètres oraux propres à la déclaration testimoniale, les choix privilégiés à l'heure de l'écriture. Quels mots -ou silences- peuvent traduire et projeter en cela la souffrance de l'expérience ? Depuis cette perspective littéraire, nous justifierons la composition du *corpus* proposé. Il sera nécessaire d'expliquer sa construction polygénérique, tout comme il sera essentiel de souligner le caractère hybride d'une partie des ouvrages sélectionnés. Le jeu esthétique convoque-t-il un « je » éthique ? Comment le(s) « je » se distribue(nt)-il(s) et depuis quels points de vue sont-ils abordés ? Comment l'instance narrative distribue-t-elle la parole ? Et sous quelles formes se manifeste cette même parole ?

Nous traiterons aussi l'état de la réception de ces œuvres de témoignage qui tendent à informer le lectorat à travers un regard journalistique et une approche pédagogique. En quoi cette volonté de dire, de révéler et de réparer représente-t-elle la curiosité face à un passé ignoré et / ou un moyen de sublimer (de refouler) une culpabilité ? Il sera indispensable d'interroger, dans ce sens, une éventuelle instrumentalisation littéraire de la violence qui répondrait à un certain « effet de mode », dont le pouvoir contradictoire serait d'envisager un changement social tout en ne considérant la réalité que depuis un imaginaire institué et indépassable. Il conviendra de souligner, dans le *corpus*, la propension formelle à suggérer la révolution des imaginaires à travers un usage métaphorique récurrent du mouvement.

Dans la deuxième partie, il s'agira de définir l'esthétique du discours dans les ouvrages étudiés. Tout d'abord, en évoquant le témoin dans les œuvres : qu'il soit un acteur, un tiers dans le conflit, ou qu'il soit l'héritier d'un passé familial honteux, comment s'intègre-t-il dans la construction textuelle et testimoniale ? Eu égard à sa fonction de subalterne, fonction qui le relègue historiquement au silence et à l'effacement social, il nous faudra relever les choix discursifs et formels, quant à sa représentation, la combinaison des voix, et sa place dans le discours, en tant qu'illustration de la critique de la dialectique du maître et de l'esclave. Il sera question d'envisager, d'abord, la problématique de la reconnaissance de l'Autre comme sujet national et, par

ailleurs, la rhétorique du pouvoir à travers un jeu binaire ordre / désordre, tant d'un point de vue formel que d'un point de vue verbal. Comment dire de façon ordonnée les violences extrêmes et le désordre d'un conflit armé ?

En ce sens, nous aborderons le discours comme un instrument d'information et d'action, par sa manière historiographique et journalistique de reconstituer les faits. Pour cela, il faut s'interroger sur les influences du genre policier dans le *corpus* choisi : l'enquête, les preuves, le suspense, la vérité. En prenant en compte le caractère juridique du témoignage, il est nécessaire de s'intéresser aux représentations de cette instance dans le respect ou non des droits de la défense et des lois nationales. Quelle issue, si elle n'est pas juridique, les œuvres suggèrent-elles ?

Dans une perspective de transcription testimoniale d'expériences individuelles et collectives très violentes, il nous faudra également définir le choix esthétique de la violence, et les formes qu'elle prend. De quelles manières la mise en voix des violences subies nourrit-elle et / ou fragmente-t-elle les textes artistiques ? De la même façon, nous examinerons le traitement spatio-temporel dans la narration comme révélateurs de distorsions discursives propres au témoignage. Les œuvres en traduisent-elles l'oralité ? Peut-on distinguer un principe esthétique du rythme dans l'usage de la ponctuation ? Comment le dire et le non-dit, dans leur transcription, suggèrent-ils les variations de tonalité de la voix ? Une approche rythmique nous invitera à évoquer le caractère lyrique de la littérature de témoignage.

Dans une troisième et dernière partie, nous envisagerons une éthique du témoignage. Face à la généralisation de la violence, nous réfléchirons, par exemple, sur la place et le rôle de la justice dans la représentation des personnages et leurs relations avec l'institution. Il sera donc essentiel de souligner la persistance d'une société patriarcale parfois condamnée, qui, malgré l'expérience des années de terreur, continue à penser en termes hiérarchiques, selon une culture instituée depuis l'époque coloniale.

Quant à la reconnaissance de l'Autre, elle semble traitée dans le *corpus* à travers une tentative littéraire de trans-culturation et d'inter-culturalité. Il s'agirait de confronter les cultures et d'envisager *a priori*, et paradoxalement,

l'unité du pays dans l'hétérogénéité nationale. Comment ces dix œuvres abordent-elles la problématique syncrétique et en font-elles une question morale ? Si l'on prend en compte les conclusions et les recommandations de la CVR, nous verrons en quoi le *corpus* répond à ces principes, à travers, en l'occurrence, un questionnement autour de la solidarité, de la tolérance, de la culpabilité et de la réparation. Cependant, la légitimité de ce traitement moral ne privilégierait-elle pas la perspective occidentale, occultant par voie de conséquence la perspective andine ?

Nous compléterons cette définition de la littérature de témoignage par les rapports qu'elle entretient avec la mémoire et avec l'oubli. En quoi l'oubli est-il constitutif de la mémoire ? Dans cette perspective d'interactions, quels choix mémoriels la littérature de témoignage engage-t-elle pour le Pérou du début de XXI^{ème} siècle ?

PREMIERE PARTIE :

DU REFERENT A L'IMAGINAIRE

Le contenu référentiel d'une œuvre artistique apparaît de façon plus ou moins évidente en fonction de la place laissée à « l'effet de réel »¹ -pour reprendre les termes de Roland Barthes-, où le signifié est au service du référent. C'est à l'intersection du monde réel et du texte que les descriptions, souvent d'apparence superficielle, permettent la représentation d'un nouveau monde. Alors, la création littéraire propose une interaction entre le monde de l'auditeur, ou du lecteur, et celui du texte qui le projette. Le monde narratif se construit en rapport avec la référence qui peut être interne « en ce sens qu'il est toujours possible de détailler et de préciser la chose considérée à l'intérieur d'un contour stable »² ; ou externe, « en ce sens que la chose visée entretient des rapports potentiels avec tout autre chose sous l'horizon d'un monde total, lequel ne figure jamais comme objet de discours »³. Ainsi, les indications spatio-temporelles, les actions, les objets, les personnes, les sentiments, les réactions et l'atmosphère contribuent-ils à la mise en scène du discours et proposent-ils une dimension réelle identifiable.

Dans le cas de la littérature, il ne s'agit pas de se substituer à l'historien ou au juge d'instruction, eux, à la recherche d'une vérité officielle, mais, davantage, de se servir de la réalité, en l'occurrence péruvienne, en la sublimant en une réalité possible, imaginée et imagée, fabulée, frustrée ou bien utopique. Cette base historico-nationale conditionne l'écriture de l'imaginaire et nourrit consciemment ou inconsciemment la plume d'un auteur qui évolue dans un espace-temps vécu et assumé, subi et/ou ignoré. De fait, les illusions référentielles peuvent se multiplier à travers des allégations dialectiques de vraisemblance et d'invraisemblance, de vrai et de faux, de mensonge et de secret, de l'être et du paraître. Ce jeu antinomique brouille les frontières entre

¹ Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 81-90.

² Paul Ricœur, *Temps et récit -l'intrigue et le récit historique-*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 147.

³ *Idem.*

l'espace référentiel et l'espace imaginaire ; il révèle un besoin de créer un sens. À partir de dispositifs de persuasion et / ou d'interprétation, le narrateur témoigne à travers son discours -qu'il soit mensonger ou empreint de vérité- de son expérience au sein du cadre narratif, expérience souvent relative à une réalité extratextuelle qu'il a la charge d'aborder et de questionner. Dans un contexte de guerre interne ou d'après-guerre, l'écriture serait donc un moyen de traduire, avec plus ou moins de véracité, une vérité référentielle de nature exceptionnelle par sa violence. Le discours littéraire s'édifie donc autour d'un cadre référent attesté, pour avoir été vécu de près ou de loin, et tend à adopter un point de vue testimonial dans sa propension à multiplier les voix, et, en particulier, celles des témoins de cette guerre, c'est-à-dire, les paysans andins.

Il semble donc essentiel de s'intéresser aux expériences personnelles et socio-historiques des Péruviens, dans leur espace respectif (*Costa – Sierra – Selva*), face aux décennies de violences subies. C'est à travers les outils de référence -que sont les témoignages de la Commission de la Vérité et de la Réconciliation- que nous pouvons découvrir et partager les atrocités du vécu depuis le point de vue des témoins. Ces derniers participent, en ce sens, à la transmission orale ou écrite de leurs expériences et d'une vérité personnelle. Après avoir spécifié les caractéristiques et le rôle du témoignage, comme archive historiographique, il nous faudra définir son intégration dans la production artistique. Pour cela, je m'intéresserai, d'un point de vue théorique, aux formes littéraires de mon *corpus*, en m'interrogeant sur le rapport que ces formes entretiennent avec le référent. Dans quelle mesure conditionnent-elles un choix des dire, spécifiques, des transmissions ? Enfin, je m'intéresserai à la réception de ces différentes créations. Comment la société évalue-t-elle et valorise-t-elle ces écrits et ces productions ?

CHAPITRE 1 : LA TRANSMISSION HISTORIQUE

Transmettre la réalité péruvienne des années de terreur (1980-2000) fut un processus long et complexe. En effet, on peut observer une période de latence -variable selon les formes littéraires⁴- durant laquelle le témoignage des victimes fut longtemps synonyme de silence ou de désintérêt si l'on considère le rapport antagonique des trois réalités géographiques péruviennes, la côte, la *sierra* et la *selva*. Libérer la parole des oubliés, les écouter, les comprendre, les croire ne fut pas possible sans, en amont, les « reconnaître » dans la nation. La Commission de la Vérité et de la Réconciliation (C.V.R.), comme outil d'information et de transmission historiques, est créée en 2001 au Pérou, vingt-et-un ans après le début de la guerre interne, et elle fait état, par conséquent, d'un réveil tardif et postérieur à la création fictionnelle. Il serait ainsi légitime de s'interroger sur les causes de cette non-réaction, ou, du moins, de cette attente pour la mise en lumière des violences commises. Peut-on dire que la CVR traduisit la volonté de considérer enfin les victimes de ces exactions, et, par extension, de reconsidérer la place de l'Indien andin⁵ au sein du Pérou ? Ce travail autour de l'Autre tend à faire l'état des événements par le témoignage que chaque acteur aura de cette violence sans précédent. Il semble donc nécessaire de s'interroger sur la légitimité de la version officielle, éditée et diffusée, et de reconsidérer le témoignage qu'il soit juridique ou littéraire. En effet, la situation nationale présente des tensions socioculturelles historiques souvent alimentées par des préjugés traduisant un mépris et un rejet de l'Autre,

⁴ Le traitement littéraire de la violence politique du conflit interne naît timidement et, souvent, officieusement, sous formes de récits courts, à partir de 1985 (si l'on exclut le conte de Fernando Ampuero, *El departamento*, publié en 1982), en moyenne cinq ans après le début de la guerre.

⁵ Je fais le choix de nommer les originaires des Andes, les Indiens, en considérant les travaux de recherche de Léa Rudolf qui précise : « Au sein du système colonial – et oserons-nous dire au sein de l'actuel système républicain – l'indien est celui qui est au bas de l'échelle social. L'identité indienne serait donc l'expression d'une pure construction sociale émanant de la classe dominante afin d'inscrire les populations dans un système de discrimination raciale, tout en les maintenant éloignées de l'exercice du pouvoir. Cette composante de l'identité indienne est non négligeable, et spécialement dans le cas du Pérou ». Citation de Léa Rudolf (*S/ dir. De David Garibay et Matthieu Lequang*), « Les populations indiennes des Andes péruviennes et la citoyenneté : repenser l'absence de mouvement indigène au Pérou », Lyon, 2010, consulté en ligne, le 22 septembre 2013 : http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2010/rudolf_l/pdf/rudolf_l.pdf.

de l'inconnu. Celui-ci s'appréhende autour d'un imaginaire national, de culture occidentale, qui établit une relation socio-hiérarchique et nie l'inter-reconnaissance. Par exemple, il serait réducteur et manichéen de poser officiellement que les victimes furent exclusivement les Indiens andins, tout comme il serait inapproprié d'imputer aux *camaradas* de Sentier Lumineux la responsabilité de tous les actes et crimes commis, d'autant plus si l'on se réfère au rôle des forces militaires et paramilitaires. Le bourreau et la victime ne jouent pas, en définitive, comme dans toutes les guerres, un rôle exclusif.

Je propose, dans un premier temps, de définir la nature des outils historiographiques relevant du conflit interne péruvien. Quels types de documents permettent-ils une transmission référentielle optimale ? À partir de cette base documentaire attestée, il sera intéressant de s'interroger sur la légitimité donnée à ces outils dans un contexte social discriminatoire. Dans quelle mesure la voix des oubliés trouve-t-elle un écho ?

I. LES OUTILS HISTORIOGRAPHIQUES

Après deux décennies de violences extrêmes, durant lesquelles la corruption et la manipulation par le pouvoir central étouffèrent la réalité du terrain, la création de la CVR tend à rechercher et à exposer la vérité cachée et, par extension, à panser les plaies en reconnaissant les responsabilités de chacun. Il serait donc opportun de définir les caractéristiques d'une CVR au niveau international pour comprendre ensuite les spécificités de la commission péruvienne, relatives à la situation nationale vécue. Dans quelle mesure cet outil historique déploie-t-il une vérité et envisage-t-il une réconciliation ? Il est important pour cela de traiter et de redéfinir la principale source d'informations de la CVR que furent les témoignages des différents acteurs du conflit. En quoi ces témoignages ont-ils été un moyen d'accès à la vérité ? Jusqu'à quel point peut-on pour autant officialiser les conclusions des investigations ?

A. LA COMMISSION DE LA VÉRITÉ ET DE LA RECONCILIATION

Pour reprendre la définition de la juriste Julie Guillerot de l'Association Pro Droits Humains (APRODEH), une Commission de la Vérité et de la Réconciliation est un « organisme public non juridictionnel d'investigation, créé afin d'éclaircir une période de violence interne, afin d'aider les sociétés à affronter de manière critique leur passé, formuler des recommandations et éviter que de tels faits se répètent. »⁶ Dans ce sens, ces instances sont devenues indispensables pour enclencher le processus démocratique en établissant la vérité, en réponse à la vérité officielle qui a été diffusée et, souvent, manipulée pendant les années de violence interne.

1. Situation internationale

Avant de traiter la réalité sud-américaine, je tiens à rappeler, en guise d'introduction, l'exemple de l'Afrique du sud, internationalement reconnue pour avoir créé en 1995 une Commission de la Vérité et de la Réconciliation (*Truth and Reconciliation Commission*) qui a comptabilisé plus de 21 000 victimes lors des 34 années d'Apartheid. Quant à l'Amérique du Sud, elle compte cinq commissions créées par le pouvoir exécutif. L'Argentine, le Chili, le Salvador, le Guatemala et le Pérou ont connu des situations nationales très violentes obligeant, en aval immédiat, à la création de commissions :

- En 1983, l'Argentine crée la Commission Nationale des Personnes Disparues (CONADEP) dont l'objectif principal se limitait, comme son nom l'indique, à enquêter sur la disparition des personnes, définie comme la séquestration sans découverte du corps. En neuf mois, elle a traité plus de 8900 cas de disparitions forcées lors de la dictature militaire entre 1976 et 1983⁷.

⁶ Julie Guillerot, « Commission de la Vérité : de l'expérience internationale à la commission péruvienne », Dossier PDF consulté en ligne le 3 juin 2011 : http://www.aprodeh.org.pe/sem_verdad/documentos/julie_guillerot.pdf, Lima, janvier 2002, p. 2.

⁷ Dans la chronologie animée (période 1 : 1980-1983), présentée sur le support DVD, je propose une vidéo, intitulée « Madres corajes », qui traite de l'engagement et du combat des mères argentines pour retrouver leurs enfants disparus.

- En 1990, le Chili crée la Commission de la Vérité et de la Réconciliation (CVR) dont le mandat se limitait à l'étude de graves violations des droits de l'Homme ayant eu comme résultat la mort de la victime, excluant de ce fait les actes de torture. En neuf mois, elle a recensé presque 3 200 victimes dans les dix-sept années étudiées (1973-1990).
- En 1991, Le Salvador crée la Commission de la Vérité pour le Salvador (CVS) qui a recensé plus de 20 000 victimes de tous types de violations aux droits fondamentaux de la personne ayant eu un impact spécial dans la société (par exemple, une série de massacres ou l'assassinat de groupes de personnes). En six mois, elle a traité onze ans de guerre civile interne (1980-1991).
- En 1994, le Guatemala crée la Commission pour l'Eclaircissement Historique (CEH) dont le recensement indique 200 000 morts et disparus entre 1962 et 1996. Lors des trente mois d'investigations, elle a reconnu le génocide contre la population indigène, principalement maya.
- En 2001, le Pérou crée la Commission de la Vérité et de la Réconciliation (CVR) et recense 69 280 victimes de la guerre interne entre 1980 et 2000. Au Pérou, l'ajout du terme « Réconciliation » engendra quelques craintes quant à la place de la recherche de la vérité et de la justice⁸.

Avant de nous concentrer exclusivement sur le Pérou, il serait intéressant de connaître les caractéristiques générales d'une CVR. Premièrement, il semble évident que les membres de la commission, dont le nombre est variable selon les pays, doivent générer la confiance de la population et, donc, représenter des personnes de prestige et de trajectoire éthique reconnue. Les commissionnaires peuvent être des nationaux mais aussi des étrangers, ce qui, dans ce cas, permet d'accroître la confiance de la

⁸ Cf. Cecilia Tovar (éd.), *La reconciliación en el Perú – Condiciones y desafíos*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (C.E.P), 2006.

population, « échaudée » par une violence extrême et par le comportement des politiques locaux. Le mandat d'une CVR est bien sûr d'établir la vérité et, souvent, de recommander les mesures de réparations à soumettre aux victimes et les mesures à adopter pour éviter et prévenir la répétition de l'événement. Suite à l'étude d'une vingtaine de cas, l'experte Priscillia Hayner⁹ a indiqué quatre objectifs fondamentaux d'une CVR :

- 1- Découvrir, élucider et reconnaître formellement les abus perpétrés dans le passé ;
- 2- Apporter une réponse aux besoins spécifiques des victimes, contribuer à la justice et à la responsabilité ;
- 3- Souligner la responsabilité institutionnelle de l'Etat et recommander des réformes ;
- 4- Promouvoir la réconciliation et apaiser les conflits liés au passé.¹⁰

En effet, concrètement, nous pouvons apprécier, dans le rapport final de la CVR du Pérou, une structure textuelle relative à ces quatre points à travers des chapitres traitant, respectivement, les faits, les responsabilités des subversifs et des étatiques, les recommandations pour la paix, les séquelles, les réparations et les propositions de la commission pour une éventuelle réconciliation.

2. Du déni national à la création de la CVR au Pérou

La 23^{ème} Commission de la Vérité au niveau international fut créée le 4 juin 2001 à travers un acte du pouvoir exécutif du gouvernement péruvien transitoire de Valentín Paniagua. Le décret suprême 065-2001-PCM¹¹ établit sa création suite à la mise en place d'un groupe de travail interinstitutionnel chargé d'élaborer des propositions juridiques et administratives face au contexte de désolation nationale. En effet, le Pérou sort à cette date d'un lourd passé de violences généralisées, mêlant les instances de l'État, les groupes subversifs (Parti Communiste Péruvien - Sentier Lumineux et Mouvement

⁹ Co-fondatrice de *the International Center for Transitional Justice* (IDEA), Priscillia Hayner est un expert en matière de les Commissions de la Vérité et des Initiatives de Justice transitionnelle dans le monde.

¹⁰ Priscilla Hayner, *Unspeakable truths*, Londres, Routledge (éd.), 2001, p. 24.

¹¹ *Hatun Willakuy*, (versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación), Lima, Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad (éd.), 2004, p. 481-485.

Révolutionnaire Túpac Amaru, respectivement le PCP-SL et le MRTA) et les paramilitaires. Le pays sort également, depuis tout juste un an, d'une politique dictatoriale et corrompue menée par Alberto Fujimori, dont la démission fut envoyée par fax, depuis le Japon, en novembre 2000.

Le texte officiel instaure la nomination de sept commissionnaires¹² de nationalité péruvienne désignés par le chef du gouvernement. Mais, très vite, la résolution suprême et la désignation des commissaires engendrent de vives critiques, entre autres : la nomination de Beatriz Alva Hart, parlementaire sous le régime d'Alberto Fujimori ; la présence d'une seule femme ; l'absence de personnes parlant couramment le quechua ou bien le peu de reconnaissance nationale de certains membres. Le décret suprême 101-2001-PCM¹³ du 31 août 2001, exigé par le Président Alejandro Toledo peu de temps après son investiture, élève le nombre de commissionnaires à douze¹⁴. Pour contribuer à une pluralité des membres de la CVR, l'acte sur-représente l'église catholique et intègre un militaire, Luis Arias Grazzani. Les critiques de la société civile dénoncent cette participation, soulevant justement le problème de la non-représentation du Sentier Lumineux ou des familles des victimes. Malgré ces changements, Claudia Salazar constate que la nouvelle composition de la CVR obéit, une fois de plus, au Pérou que relatait José María Arguedas dans *Los ríos profundos* :

Es interesante y sintomático – una muestra más de las profundas diferencias de la sociedad peruana – observar que la propia composición de la CVR obedece a los criterios que, según el mismo Informe Final, propiciaron la violencia, esos ríos profundos de los que hablaba el novelista José María Arguedas: la discriminación y exclusión de las poblaciones de origen andino y quechuahablante. En efecto, de los doce comisionados, “diez eran varones y sólo dos mujeres, todos pertenecían a la clase media urbana y residían en

¹² Ce sont : le philosophe et recteur de la *Pontificia Universidad Católica del Perú*, Salomón Lerner Febres, l'avocate et ex-parlementaire, Beatriz Alva Hart, le docteur en droit, Enrique Bernalles Ballesteros, l'anthropologue et professeur, Carlos Iván Degregori Caso, le prêtre, Gastón Garatea Yori, l'ingénieur et ex-recteur de l'université de Huamanga-Ayacucho, Alberto Morote Sánchez, et l'ingénieur et analyste politique, Carlos Tapia García.

¹³ *Hatun Willakuy*, op. cit., p. 488-489.

¹⁴ Les cinq nouveaux sont : le sociologue Rolando Ames Cobián, Monseigneur José Antúnez de Mayalo, le lieutenant général retraité Luis Arias Grazziani, l'architecte Humberto Lay Sun, et la sociologue Sofía Macher Batanero.

Lima. Sólo uno de ellos hablaba y entendía quechua, y otro lo entendía a medias".¹⁵

Le traitement historique du conflit armé, dont les principales victimes sont originaires des Andes¹⁶, et la recherche consécutive de la Vérité de ces années de terreur semblent déjà tronqués par une distance socioculturelle entre les « occidentaux » et les « Indiens andins ».

Pour en revenir à ce nouveau décret du 31 août, le président de la Commission est le philosophe et recteur de l'Université *la Pontificia Universidad Católica del Perú* (la PUCP), Salomón Lerner Febres ; par ailleurs, Javier Ciurlizza Contreras est nommé Secrétaire exécutif de la commission et Luis Bambarén Gastelumendi, évêque de Chimbote, observateur. Aussi, la Commission de la Vérité devient la Commission de la Vérité et de la Réconciliation, proposant ainsi d'inclure dans les objectifs le processus de réconciliation nationale, oublié jusqu'alors.

Avant de voir en détails les objectifs de cette Commission, il est important de rappeler le contexte national pré-crédation : les gouvernements successifs d'Alberto Fujimori depuis 1990 -et, en particulier, depuis son auto-coup d'État le 5 avril 1992, la nouvelle législation subversive et la suppression consécutive de la constitution de 1979- signent une politique à caractère militaire, autoritaire et transgresseur de l'État de droits. Cependant, les organisations subversives, PCP-SL et MRTA, furent démantelées durant sa présidence, mérite qui légitima pour un temps sa politique corrompue, comme le soulignent Aldo Panficho et Omar Coronel :

Esta política consistió en criminalizar la protesta y poner la etiqueta de "terrorista" a la oposición incómoda. La captura de líderes del PCP-SL y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), Abimael Guzmán y Víctor Polay, respectivamente, hizo que la gran mayoría del país apoyara la

¹⁵ Claudia Salazar, « Narrativa y memoria: la construcción del relato del horror en el Informe Final de la Comisión de la Verdad (Perú, 2003) », article consulté en ligne le 5 mai 2009 : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/coveperu.html>, citation p. 3. La citation finale reprend un extrait de l'article de Carlos Iván Degregori : « Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la comisión de la Verdad y Reconciliación », in : Reynald Belay, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori, Jean Joinville Vacher (éd.), *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2004, p. 82.

¹⁶ Selon les conclusions 5 et 6 de la CVR, 79% des victimes vivaient en zone rurale et 75% étaient *quechuahablantes*.

estrategia autoritaria. Fujimori aprovechó esto para sembrar el miedo en los ciudadanos, así como para deslegitimar todo intento opositor. Esta es una de las razones principales por las que el conflicto social no se manifiesta.¹⁷

Et Marie-Jo Burt d'ajouter :

Con Sendero Luminoso bajo control, el Estado – principalmente a través de las Fuerzas Armadas – buscó proyectar su poder en las zonas urbanas pobres y en las comunidades rurales para restablecer el control territorial sobre la nación, así como su capacidad de regulación en ese territorio.¹⁸

N'oublions pas que cette manipulation du pouvoir exécutif sur l'information de la guerre interne, appelée « la politique de la peur »¹⁹, remonte aux gouvernements antérieurs de Fernando Belaúnde Terry (Action Populaire - 1980/1985) et d'Alan García (Alliance Populaire Révolutionnaire Américaine - 1985/1990) dont la responsabilité politique dans la guerre sale a été reconnue et dénoncée dans le rapport final de la CVR (conclusion 38).²⁰

C'est donc dans cette logique propagandiste que Fujimori est réélu en 1995, avec un soutien populaire évident. Le 14 juin de cette même année, le congrès adopte la loi 26479 dont l'article premier accorde une amnistie générale à tous les membres de forces de sécurité et à tous les civils faisant l'objet d'une plainte, d'une enquête, d'une inculpation, d'un procès ou d'une condamnation, ou purgeant une peine d'emprisonnement, pour des violations des droits de l'Homme commises entre mai 1980 et le 15 juin 1995. Plusieurs lois d'amnistie seront adoptées et imposées par le Congrès national, institutionnalisant ainsi l'impunité au Pérou. La création des pelotons d'anéantissement dont le plus connu est le groupe *Colina*, illustre bien le choix politique de Fujimori de privilégier la violence arbitraire comme stratégie de lutte antisubversive. Les massacres des *Barrios Altos* en 1991 et ceux de l'Université de la *Cantuta* en 1992 sont des faits exemplaires de l'autoritarisme

¹⁷ Orlando Plaza, *Cambios sociales en el Perú 1968-2008*, Lima, Centro de investigaciones sociológicas, económicas, políticas y antropológicas, PUCP Ediciones, 2009, p. 106.

¹⁸ *Idem*, p. 264-265.

¹⁹ Marie-Jo Burt, « "Quien habla es terrorista": The political Use of Fear in Fujimori's Peru », *Latin American Research Review*, vol 41, n°3, p. 163-230.

²⁰ En effet, à l'époque, une vague de répressions antisubversives fragilise la politique d'Alán García. Le massacre dans les prisons de *San Juan de Lurigancho*, *El Frontón* et la prison des femmes de *Santa Bárbara*, les 18 et 19 juin 1986 à Lima et à Callao, et l'assassinat de dizaines de paysans à Cayara en 1988 sont des exemples flagrants de l'irresponsabilité gouvernementale.

fujimoriste tant du point de vue de la violence des exactions que de la négation de la justice. La campagne sanitaire de contrôle démographique de la population indigène péruvienne rend compte également des objectifs dictatoriaux du même homme, considérant illégitime la perpétuation de ces individus : entre 1995 et 2000, soumis à des pressions et des menaces, 331600 femmes ont été stérilisées et 25590 hommes ont subi une vasectomie. Ces individus (Amérindiens et *quechuahablantes*) ont fait l'objet d'un plan de santé publique (plan de stérilisation contrainte dans le cadre de théories eugénistes et parfois racistes). La fin du régime de Fujimori, enclin à une troisième élection frauduleuse contre Alejandro Toledo, met en lumière la corruption du système politique : une vidéo présente Vladimiro Montesinos en train d'acheter Alberto Kouri, un congressiste opposant²¹. Le trafic d'armes et de drogue avec les Forces Armées Révolutionnaires Colombiennes (FARC) est aussi révélé. Après de nouvelles tentatives de manipulation de la part du gouvernement illégitime, la population se dresse contre le régime. Marie-Jo Burt analyse ce réveil populaire à l'heure des nouvelles élections présidentielles de 2000 :

En el contexto del proyecto de re-reelección del régimen de Fujimori, los grupos de la sociedad civil, incluidos los grupos de observación electoral, las organizaciones de derechos humanos, el movimiento estudiantil, los sindicatos, entre otros, así como los legisladores de la oposición, plantearon eficientemente una posición ética contra las prácticas autoritarias y abusos de autoridad del régimen de Fujimori. Ellos definieron la recuperación de la democracia como la solución a los problemas del Perú. Este pequeño movimiento creó un espacio público crucial para la disidencia, el mismo que facilitó el surgimiento de un amplio movimiento de oposición en el contexto de las elecciones del 2000. La sociedad civil peruana – que había sido diezmada durante los quince años previos como consecuencia del colapso económico, la violencia política de los grupos insurgentes y del Estado, y el uso político del miedo por parte del régimen de Fujimori –, fue recuperando lentamente sus anclajes en la segunda mitad de los años 1990 y empezó a cuestionar los atroces abusos del gobierno de Fujimori.²²

En novembre de cette même année, face au soulèvement des Péruviens, Fujimori s'enfuit au Japon d'où il ne peut être extradé, alors que Montesinos, lui, part au Panama. Le démantèlement institutionnel du pays

²¹ Dans la chronologie animée (période 6 : 1992-2000), je propose une vidéo (extraite du journal télévisé) qui témoigne de la fraude entre les deux hommes.

²² Marie-Jo Burt, « Violencia y autoritarismo en el Perú - Bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori », *Ideología y Política*- 31, Lima, IEP, 2009, p. 389-390.

fragilise considérablement le rapport entre les instances officielles et la population, scandalisée.

C'est dans ce contexte national chaotique que la Commission émerge, somme toute assez tardivement. Une fois le retour à la démocratie établi, la nation se doit de revenir sur le passé douloureux afin de le reconnaître. Mais, il serait aussi légitime de s'interroger sur le fatalisme ambiant face à une violence extrême que subit le pays depuis des siècles et, donc, sur ce choix et / ou besoin soudain et sporadique de (se) faire justice. En quoi cette guerre interne a-t-elle conditionné, plus que les précédentes, une recherche de la vérité et une dénonciation consécutive des abus commis ? Comme le rappelle Arnaud Martin :

Ce contexte social d'exclusions et de marginalisations, constant dans toute l'histoire du Pérou, est intimement lié à ce qu'on pourrait appeler un destin de culture politique favorisant la violence et la mort. Par cela, on veut souligner que, durant tout le XX^{ème} siècle, pour ne pas parler des époques antérieures, l'appel à la violence en tant que moyen de résoudre des conflits d'intérêts, d'imposer des visions du pays ou de restaurer l'ordre quand on croit que celui-ci est menacé, a été un fait récurrent. L'appel à la violence n'apparaît pas comme une anomalie, ni comme une pratique stigmatisée, mais comme une voie normale ; toujours disponible, pour la concurrence sociale, tant dans les secteurs qui se qualifient eux-mêmes de révolutionnaires que dans de vastes secteurs des classes moyennes et supérieures qui invoquent l'utilisation de la force par l'État comme la façon la plus efficace et la plus rapide de maintenir la tranquillité publique.²³

Dans la société péruvienne, l'accumulation des inégalités (au niveau du système éducatif, politique et judiciaire), voire la banalisation de ces dernières, le racisme, l'indifférence et l'autoritarisme sont autant de causes pour expliquer la guerre interne péruvienne.

3. Les objectifs de la CVR

Dans ce contexte de chaos politique, la CVR pose les modalités de son travail. Julie Guillerot nous rappelle les objectifs de la Commission péruvienne :

²³ Arnaud Martin (éd.), *La mémoire et le pardon : les commissions de la vérité et de la réconciliation en Amérique Latine*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 103.

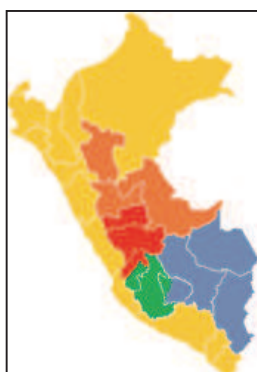
- Analyser le contexte, les conditions politiques, sociales et culturelles ainsi que les comportements qui ont contribué à la situation de violence aussi bien depuis les institutions de l'État que depuis la société ;
- Contribuer à l'éclaircissement par les organes juridictionnels respectifs, quand cela convient, des crimes et violations aux droits de l'Homme commis aussi bien par les organisations terroristes que par les agents de l'État ;
- Participer à la détermination de la destination, de l'identification et de la situation des victimes et, dans la mesure du possible, déterminer les responsabilités correspondantes ;
- Formuler des propositions de réparation morale et matérielle aux victimes et aux familles des victimes ;
- Recommander des réformes estimées convenir comme mesures de prévention pour que des violations semblables ne se répètent pas et pour garantir l'accomplissement des recommandations ;
- Établir des mécanismes de suivi de ses recommandations.²⁴

Le décret définit les trois compétences : la *ratione materiae* qui réfère aux faits traités ; la *ratione personae* qui désigne les responsables, et la *ratione temporis* qui délimite une période d'étude correspondante au temps de violences. Ainsi, les assassinats et les séquestrations, les disparitions forcées, les tortures et autres lésions graves, les violations aux droits collectifs des communautés andines et natives du pays et autres crimes et violations graves aux droits de l'Homme sont les faits investigués par la CVR. Cette recherche de vérité tend à délimiter les responsabilités des organisations terroristes, des agents de l'État et des groupes paramilitaires dans une période historique allant de mai 1980 (première attaque du Parti Communiste Péruvien – Sentier Lumineux à Chuschi) à novembre 2000 (démission d'Alberto Fujimori). La CVR dispose d'un mandat de dix-huit mois, établi par le pouvoir exécutif, pour achever son travail et, officiellement, elle a commencé à travailler le 13 novembre 2001, suite à une période d'organisation interne. La CVR peut solliciter la coopération des organisations nationales et internationales ainsi que celle des autorités du pouvoir en place (justice, police nationale, pouvoir

²⁴ Julie Guillerot, « Commission de la Vérité : de l'expérience internationale à la Commission Péruvienne », Dossier PDF consulté en ligne le 3 juin 2011 : http://www.aprodeh.org.pe/sem_verdad/documentos/julie_guillerot.pdf, Lima, Janvier 2002, p. 9.

exécutif...). Cinq groupes de travail ont été créés autour d'axes de recherche spécifiques :

- Les causes et le processus national de la violence ;
- L'éclaircissement des faits ;
- Les séquelles et recommandations ;
- Les audiences publiques et la protection des Victimes et des Témoins ;
- La communication et l'éducation.



Dans un souci de couverture optimale des informations, cinq bureaux régionaux²⁵ sont ouverts et des équipes mobiles déploient plus de cinq cents personnes²⁶ qui se déplacent dans les communautés pour recueillir les témoignages. En tout, 17 000 témoignages de victimes ou de témoins directs ont permis de constituer la colonne vertébrale de l'histoire sur laquelle la Commission se base pour asseoir ses conclusions.

Sur la carte ci-dessus, les cinq régions sont différenciées par un jeu de couleurs. Dans l'ordre défini par Claudia Salazar (note de bas de page 25) : Huánuco / Tingo María – Huancayo / Huancavelica – Huamanga / Andahuaylas – Sicuani / Abancay et Lima.

4. Rapport final et état de la diffusion

Le 28 août 2003, les commissionnaires présentent le rapport final au président Alejandro Toledo. Il est composé de neuf tomes²⁷ et douze annexes représentant au total 8 000 pages. Six mois après, en février 2004, une version abrégée est imprimée à 20 000 exemplaires et publiée sous le nom de *Hatun Willakuy*²⁸, titre quechua traduit ordinairement par « grand récit », « willakuy »

²⁵ Claudia Salazar précise : « Se establecieron las sedes: nororiental, regional centro, regional sur central, regional sur andino y regional Lima », in : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/coveperu.html>.

²⁶ Information trouvée uniquement sur le Réseau d'Information et de Documentation pour le Développement Durable et la Solidarité Internationale le 15 août 2011 : « Pérou; le long chemin de la justice pour tous » : http://www.ritimo.org/dossiers_pays/ameriques/perou/perou_verite_reconciliation.html.

²⁷ Rapport final de la Commission de la Vérité et de la Réconciliation du Pérou. Les neuf tomes sont disponibles en version PDF sur le site officiel: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.

²⁸ *Hatun Willakuy*, op. cit.

étant le substantif du verbe « willaku »- conter. Durant la première année de circulation, le livre est épuisé et une seconde édition (celle que j'utilise pour ma recherche) voit le jour en septembre 2008. Nous pouvons aussi accéder au texte complet sur le site de la CVR, consultable en version espagnole ou anglaise -dont les références sont disponibles à la fin du chapitre.

Il est nécessaire de dissocier deux types de conclusions : l'un d'ordre factuel et l'autre d'ordre interprétatif. En effet, dans les différents tomes du rapport de la CVR, nous avons accès aux informations historiques, reconnues et quantifiées : le nombre de victimes, les catégories d'infractions, les formes de la violence, la conduite des principaux acteurs impliqués, leur rôle, les responsabilités pénales, politiques ou morales, les séquelles et dommages des victimes ou de leurs familles... Mais, à côté des preuves empiriques, à la lecture des conclusions de la commission, il existe un certain degré d'ouverture interprétative de la situation vécue. En effet, les conclusions traduisent dans les actes un discours sur les responsabilités passées ou futures. Arnaud Martin, dans son étude sur les Commissions de la Vérité, traite d'abord cette conception complexe de la vérité et il affirme :

Apparaît, adossée au travail de ces commissions, une notion de vérité historique qui, sans être dissociée de la description de faits, ne se limite pas à elle mais envisage aussi l'élaboration d'interprétations. Dans cette voie, la vérité cesse d'être purement factuelle ; elle devient aussi une vérité donneuse de sens et, en faisant un pont avec un discours sur les responsabilités, se transforme aussi en une vérité morale.²⁹

Au-delà du récit historique, le rapport final se construirait autour de considérations, d'interprétations et d'aveux, propres au recueil et au travail testimoniaux. Arnaud Martin rappelle ensuite la définition de la vérité donnée par la CVR du Pérou :

La Commission de la vérité et de la réconciliation entend par « vérité » le récit fiable, présentant une dimension éthique, scientifiquement approuvée, contrôlé d'un point de vue intersubjectif, rédigé sur le ton narratif, impliqué sur le plan affectif et perfectible, sur ce qui s'est produit dans le pays durant les vingt dernières années envisagées par son mandat.¹⁸

Dans ce cas, c'est la convergence collective des diverses voix entendues - « l'intersubjectivité » dont nous parle Arnaud Martin - qui atteste la

²⁹ Arnaud Martin (éd.), *op. cit.*, p. 99.

véracité du récit. Celle-ci est reconnue par la sphère scientifique et publique alors qu'elle se construit sur l'interaction de voix et d'émotions résultant du vécu de chacune des victimes. Cette version des faits se définit paradoxalement comme « fiable », par sa nature historique, et « perfectible », par son caractère testimonial. De ce fait, le(s) narrateur(s) relaye(nt) l'information en lui attribuant, consciemment ou inconsciemment, une « dimension éthique » et « morale ». Le récit fédère ainsi une histoire commune sur le passé national péruvien et devient, dans le présent, une pratique sociale que l'on appelle la mémoire collective. Jacques Le Goff dit à ce sujet : « La mémoire, où puise l'histoire qui l'alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir. »³⁰ Un processus de sélection s'impose donc à l'œuvre comme le souligne Tzvetan Todorov : « Il faut rappeler une évidence : c'est que la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment un contraste sont l'effacement (l'oubli) et la conservation ; la mémoire est, toujours nécessairement, une interaction des deux. »³¹ Le travail d'analyse de la CVR tend vers une réappropriation du passé national afin de pouvoir expliquer et comprendre les causes du conflit subi et, par conséquent, de ne pas les répéter.

Par exemple, la CVR réserve une place fondamentale à la thèse du racisme, le considérant comme le fondement de la discrimination et de l'exclusion au Pérou. Dans ce sens, je cite la neuvième conclusion exposée dans *Hatun Willakuy* :

La CVR ha constatado que la tragedia que sufrieron las poblaciones del Perú rural, andino y selvático³², quechua y ashánika, campesino, pobre y poco educado, no fue sentida ni asumida como propia por el resto del país; ello delata, a juicio de la CVR, el velado racismo y las actitudes de desprecio subsistentes en la sociedad peruana a casi dos siglos de nacida la República.³³

Cette conclusion à caractère éthique appelle à la responsabilité de chacun dans le processus de violence subi au Pérou. Ainsi, il serait vain de croire à une

³⁰ Jacques le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Folio Histoire, 2004, p. 177.

³¹ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.

³² Dans la présente recherche littéraire, je ne traiterai pas le point de vue de la population de la *selva* face à la tragédie subie, « impasse » définie par le choix du *corpus*, dont les thématiques, les problématiques et l'argumentation ne révèlent que superficiellement cet espace.

³³ *Hatun Willakuy*, op. cit., p. 434.

réconciliation sans justice ni réparation. La démocratie et la paix seront possibles à condition d'une reconnaissance de la citoyenneté. De fait, les indications relatives à l'éducation, la justice, la politique ou la sécurité ouvrent la voie à une transformation institutionnelle et une re-crédation nationale.

Cependant, il est à remarquer qu'il n'existe pas, au Pérou, un fort mouvement citoyen cherchant une diffusion publique et systématique des conclusions de la CVR. Au contraire, il faut même parler d'une sorte d'indifférence de l'opinion publique, qui s'expliquerait, d'une part, par une méconnaissance, voire une ignorance, de cette période et, d'autre part, par un rejet du système péruvien dans son ensemble. Les « privilégiés » tendent à penser que la défaite du Sentier Lumineux et l'absence des actions armées légitiment cette sorte d'indifférence. Le débat quotidien - plus focalisé sur la corruption ou les problèmes économiques - et le manque de communication entre les instances et la population entérinent, mais réduisent aussi le travail de la CVR. Les Péruviens se méfient et, donc, ne s'intéressent pas aux conclusions apportées. Il faut dire que l'impunité, accordée à certains, choque et agace de nombreuses organisations de défense des droits des victimes. Prenons un exemple : la réélection d'Alán García, en 2006, ravive la polémique des lois d'amnistie et surtout leur légitimité, en nommant Premier ministre Luis Giampietri Rojas, principal responsable militaire en 1986 du massacre de la prison de *El Frontón*.

Cependant, il ne faut surtout pas nier les répercussions des investigations de la Commission sur la société actuelle, même si le processus semble timide, lent et parfois controversé. Une étude de l'Institut des Études Péruviennes dresse un bilan national de l'écho des conclusions de la CVR, accusant les moyens d'informations et de communications (à partir du travail sur Lima et Ayacucho), d'être tendancieux, voire indifférents :

Los dueños de los medios de comunicación actúan sobre un terreno abonado. En efecto, en gran parte de la ciudadanía predomina una sensible indiferencia con relación al terrorismo y sus víctimas. Ellas son proyectadas como pertenecientes al mundo andino, que recibe el desprecio y racismo de la mayoría nacional. En otras personas, que han estado bastante más cerca de la violencia, el recuerdo de la guerra es una carga, de la que buscan desembarazarse. Por ello, también son refractorios a la problemática de los

DDHH y contribuyen a la indiferencia general. Ese desapego del público consumidor de medios ha facilitado que sus dueños tiendan a suprimir las noticias sobre la CVR, hasta reducir su impacto.³⁴

Ainsi, le relais de l'information est-il conditionné par les convictions des uns et des autres, par les peurs, les rancœurs ou les regrets face aux choix faits et / ou (non) assumés pendant le conflit armé.

5. Quelques représentations mémorielles³⁵.

À partir de la création de la Commission de la Vérité, la mémoire historico-nationale naît de différentes façons : des associations citoyennes se créent pour combattre l'oubli et les injustices liées à celui-ci ; la *Defensoría Del Pueblo*³⁶ s'engage dans le processus ; des lieux de mémoire s'édifient afin de



commémorer les victimes et leurs familles ; l'information est diffusée à travers des publications ou des manifestations culturelles (expositions, conférences...) ; le domaine artistique (musique, littérature) tend à témoigner et manifester un

³⁴ Antonio Zapata Velasco, « La Comisión de la Verdad y Reconciliación y los medios de comunicación - Ayacucho y Lima - », *Documento de trabajo n° 158*, Lima, IEP, 2010, p. 54.

³⁵ Toutes les photos présentées dans cette partie proviennent de mon travail sur le terrain (avril 2010) et furent le motif de l'exposition « Para que no se repita », soutenue financièrement par l'Université de Toulouse-Le Mirail. Elle fut inaugurée au CROUS de Toulouse le 21 mars 2013 avant d'être installée, chronologiquement, à la Bibliothèque Universitaire Centrale, au Lycée du Couserans (en Ariège) et, à nouveau, sur le campus, à la Maison des Initiatives Étudiantes, en septembre 2013. Dans le DVD joint au mémoire, je propose un chapitre consacré à cette exposition. J'y présente ainsi quelques photos exposées, quelques-unes, accompagnées de leurs légendes.

³⁶ « **¿Qué es la Defensoría del Pueblo?** La Defensoría del Pueblo es un órgano constitucional autónomo creado por la Constitución de 1993. Su misión es proteger los derechos constitucionales y fundamentales de la persona y de la comunidad, supervisar el cumplimiento de los deberes de la administración pública y la prestación de los servicios públicos a la ciudadanía. El titular de la institución es la Defensora del Pueblo, quien la representa y la dirige. Para ser elegido requiere como mínimo el voto favorable de dos terceras partes del Congreso de la República. Su mandato dura cinco años. Goza de inviolabilidad, no responde civil ni penalmente por las recomendaciones, los reparos y, en general, por las opiniones que emita en el ejercicio de sus funciones. Además, puede actuar con total independencia en el cumplimiento de éstas. Se rige por la Constitución y su Ley Orgánica. La Defensoría del Pueblo no desempeña funciones de juez o fiscal ni sustituye a autoridad alguna. No dicta sentencias, no impone multas ni sanciones. En consecuencia, sus opiniones o manifestaciones de voluntad no constituyen actos administrativos ni jurisdiccionales con efectos coercitivos. El cumplimiento de sus recomendaciones y sugerencias se basa en la persuasión, con la cual se busca crear conciencia en los poderes públicos respecto de que su actuación debe sujetarse a la legalidad y al respeto de los derechos de los ciudadanos. » Définition relevée sur le site : <http://www.defensoria.gob.pe/la-defensoria.php>.

engagement en faveur des victimes ; les vestiges des villes meurtries par ces années de violence rappellent également la difficile reconstruction.

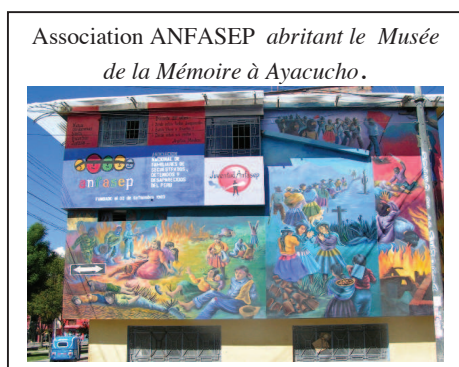
Ainsi, l'association citoyenne « Para que no se repita »³⁷ réalise un suivi du développement et de la mise en application des recommandations de la CVR . Elle mobilise de nombreuses institutions de la société civile dans les vingt-cinq régions³⁸ du pays qui travaillent sur le terrain. De fait, les sujets centraux tournent autour de l'éducation, des droits de l'Homme, de la jeunesse, des moyens de communication...



Salle audio dans laquelle le visiteur entend des voix témoignant de la violence des faits et disparitions.

L'exposition *Yuyanapaq*, au sixième étage du Musée de la Nation à Lima, propose l'histoire du conflit interne péruvien à travers 182 photos réalisées par la CVR lors de ses investigations. La publication consécutive du récit en images³⁹ de ces années de terreur semble

être un moyen de ne pas oublier.



De même, l'Association Nationale des Familles des Séquestrés, Détenus et Disparus du Pérou (ANFASEP⁴⁰ créée le 2 septembre 1983 à Ayacucho⁴¹), qui compte 350 membres, poursuit son combat pour retrouver les corps des victimes et pour établir la vérité. Alors que le climat d'insécurité est à son paroxysme

³⁷ Je propose en lien le site de l'association : <http://www.paraquenoserepita.org.pe/pqnsr/>, consulté le 5 décembre 2011.

³⁸ À partir de 2002, les 24 départements et la province de Callao deviennent des régions.

³⁹ Comisión de la Verdad y Reconciliación (éd.), *Yuyanapak, para recordar*, Lima, Édition de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003.

⁴⁰ Je propose en lien le site de l'association : <http://www.anfasep.org/anfasep/index.php?cmblidioma=es>, consulté le 5 décembre 2011.



Salle de réunion d'ANFASEP au rez-de-chaussée.

au début du conflit, « Mamá Angélica », alias Angélica Mendoza de Ascarza, décide de créer cette association suite aux nombreuses plaintes de disparitions non élucidées, entre autres, celle de son fils⁴².

Les témoignages soulignent des abus d'autorité et une négation des droits de

l'Homme. Le musée de la mémoire à Ayacucho est, dans ce sens, un lieu de



Pierre à l'entrée du musée qui porte le nom d'un des disparus

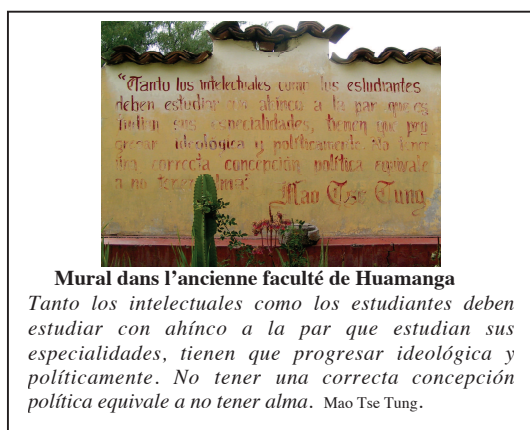
rassemblement, de confession et de partage pour tous ceux qui, de près ou de loin, ont subi les traumatismes de la guerre interne.

Les fresques et les photos des disparus sur la façade, les noms de victimes inscrits sur quelques pierres à l'entrée du musée, le sanctuaire d'ANFASEP, ou bien encore le

parc et le totem de la mémoire sur la place voisine, témoignent du passé violent de la région et de la volonté de la population d'une reconnaissance de celui-ci.

Aussi, l'ouverture en 2006 de la boutique artisanale dans le musée et la création de nombreux « retablos » relatifs à cette période permettent une diffusion majeure du message de l'association et, par conséquent, une

activation de la mémoire collective.



Mural dans l'ancienne faculté de Huamanga

Tanto los intelectuales como los estudiantes deben estudiar con ahínco a la par que estudian sus especialidades, tienen que progresar ideológica y políticamente. No tener una correcta concepción política equivale a no tener alma. Mao Tse Tung.

Berceau du Sentier Lumineux, Ayacucho fut la région la plus touchée par le conflit. Lors de ma visite à Huamanga – Ayacucho, les nombreux vestiges des années 80 rappellent, d'une part, la forte idéologie marxiste aux alentours de

⁴² Dans le DVD joint aux volumes de thèse, la vidéo de l'audience publique de Mamá Angélica est disponible.

l'ancienne Faculté et, d'autre part, la violence du conflit (restes de bâtiments incendiés ou soufflés).

La « Cruz de la Paz », symbole de la ville, fut construite, à l'initiative



La cruz de la Paz

de la municipalité, sur *el Cerro de la Picota*. Elle s'édifie avec les restes des tours électriques détruites lors du conflit. Elle domine la ville et s'illumine tous les soirs à 18 heures, rappelant les feux du Parti Communiste Péruvien - Sentier Lumineux, qui, depuis ces collines, imposaient le

couvre-feu, en plongeant la ville dans l'obscurité. Plus récemment, en juillet 2011, « la cruz de la Hoyada » fut inaugurée sur le site de l'ex caserne de *Los Cabitos* à Ayacucho, en mémoire des victimes. Cette appellation fait référence aux fosses communes retrouvées à cet endroit ainsi qu'aux pratiques de crémation des corps dans les fours prévus à cet effet.

À Lima, nous pouvons également compter des monuments dédiés à cette période noire, des lieux de mémoire érigés pour célébrer les victimes. Je citerai, comme exemple, « El ojo que llora » à *Jesús María* - Lima, construit par la sculptrice Hollandaise Lika Muta, en collaboration avec l'architecte péruvien Luis Longhi.

Ce monument-labyrinthe, inauguré en août 2005, présente 31000 pierres



El Ojo que llora

disposées en arcs de cercle sur lesquelles, pour 25000 d'entre elles, est écrit le nom des morts ou disparus de la guerre interne. Au centre, Lika Muta a placé une pierre qu'elle conservait chez elle depuis des années. La visite de l'exposition « Yuyanapak » fut pour elle un bouleversement terrible et le motif de cette œuvre humaniste gigantesque.

Ainsi, la créatrice la définit ainsi :

El dibujo está basado en una estrella de trece puntos. Cifra que tiene que ver con las fases lunares. Es un laberinto dedicado a la madre tierra, a la luna, a lo femenino, a la maternidad, al don que da la vida versus la masculinidad que deberá proteger la vida pero que en este caso la ha destruido. La dirección del memorial es hacia el sur. El sur es fuego y el sol, entonces hay un matrimonio entre las fuerzas. Están todos los elementos. La piedra mira hacia la cruz del sur que en algún momento de la noche, cuando aparece en el cielo, se refleja en el agua.⁴³

Autour de *El Ojo que llora, La Alameda de la Memoria* devrait voir le jour mais, comme l'affirme Luis Longhi, « el proceso se hace largo por cuestiones políticas y de coordinación de varios profesionales. »⁴⁴ Le projet propose une visite du musée « Yuyanapaq » dont le parcours sera souterrain - façon de se rapprocher des victimes-, la mise en place du *Quipu*⁴⁵ et un aménagement du *Campo de Marte*, dédié à la nature-mère. Il est à préciser cependant que le projet, encore aujourd'hui, peine à se concrétiser à cause de pressions politiques et économiques.

⁴³ Citation relevée le 10/10/11 sur le site : <http://agenciaperu.com/cultural/portada/cvr3/mutal.html>.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Luis Longhi expose le projet du *Q u i p u*, in : <http://agenciaperu.com/cultural/portada/cvr3/longhi.html>.

« El Quipu es un trabajo concebido por la artista Rocío Rodrigo. Ella lo define como una escultura social. El Quipu es un homenaje que nació de una convocatoria. Consiste en que por todo el Perú los familiares de las víctimas y otras personas empezaron a hacer quipus que fueron recogidos por caminantes hasta llegar a la ciudad de Lima. El significado es potente. Lo que están haciendo es el contenedor de estos quipus. Este proyecto no está aprobado por la municipalidad. Es una especie de chullpa de unos 9 metros de alto, donde la gente entra y encuentra estos quipus. Mi trabajo es ver cómo se conjuga esta chullpa con el terreno. Aún ese trabajo no está hecho. »



À Lima – Miraflores, *El Lugar de la Memoria del Perú* sera un musée en hommage aux victimes du conflit armé au Pérou (1980/2000), financé en grande partie par le gouvernement allemand⁴⁶. La *Comisión de Alto Nivel*, chargée de l'organisation, est, depuis octobre 2010, présidée par le peintre péruvien Fernando de Szyszlo, successeur de Mario Vargas Llosa. Un site a vu le jour récemment sous le nom de « Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social »⁴⁷. Ce musée se construira sur un terrain de sept hectares le long de la côte depuis le quartier de San Martín jusqu'à Miraflores.



Enfin, on compte de plus en plus de manifestations artistiques relatives à cette période noire. Par exemple, Santiago Quintanilla inaugure en 2008 une galerie d'art graphique - « lo mejor está por venir » - , dont les œuvres hybrides (fiction / réalité) sont créées à l'aide de journaux nationaux et de bandes dessinées, et organisées sous forme chronologique.

⁴⁶ Aide de deux millions d'euros attribuée suite à la visite en 2008 de la ministre allemande de la Coopération Économique et du Développement, Heidemarie Wiecezorek Zeul.

⁴⁷ Je propose le lien correspondant au site du projet : <http://www.lugardelamemoria.org/index.php>, consulté le 20 septembre 2013.

El museo virtual de arte y memoria (mvam)⁴⁸ est, à mon sens, une mine d'informations sur les nouvelles publications, expositions, films (et vidéos) ou projets autour de l'art et de la mémoire. En contact avec Karen Bernedo Morales, le directeur de cet espace virtuel, j'ai pu publier sur leur site mon projet d'exposition photos⁴⁹.

Ces quelques exemples de manifestations sont une forme de témoignage-hommage à toutes les victimes et leurs familles de ces années de terreur. Alors, de la même façon que la littérature, ces créations permettent de pérenniser l'information et de construire une mémoire collective autour d'un passé déchirant.

Il s'agit désormais de définir le témoignage d'une part, en interrogeant les particularités formelles du témoignage de la CVR et, d'autre part, en mesurant la dimension littéraire de cet outil historiographique.

B. LES TEMOIGNAGES

Le témoignage fut un outil d'information majeur pour la CVR qui compte près de 17000 écoutes de victimes ou de témoins directs, pour les trois quarts de langue quechua. Je propose donc ici de définir, tout d'abord, la notion de témoignage à partir d'une approche juridique, puis, son rapport problématique à l'écriture. Dans ce sens, je m'interrogerai sur les manières et les difficultés rencontrées face au recueil et à la transcription d'un témoignage en temps de guerre. Dans quelle mesure peut-on valider la parole d'un témoin ?

1. Définitions et approche péruvienne

Le témoignage, dans son sens le plus strict, est « le fait de témoigner. Il est une **déclaration** qui confirme la véracité de ce que l'on a vu, entendu,

⁴⁸ Site consulté à de nombreuses reprises durant les années 2010 et 2011 dans un but culturel et artistique : <http://www.museoarteporlasmemorias.pe/>.

⁴⁹ J'indique le lien pour accéder à la page de diffusion de mon exposition : <http://www.museoarteporlasmemorias.pe/content/exposici3n-en-francia-toulouse-acerca-de-la-memoria-de-las-v3C3%ADctimas-del-conflicto-armado-per>, consultable depuis avril 2012.

perçu, vécu. [...] »⁵⁰ En droit, il est une « **déposition** faite par **une personne**, le plus souvent sous la foi du serment, pour éclairer la justice. »⁵¹ En religion, il est « l'acte par lequel on **atteste** publiquement l'authenticité de **ses** croyances. »⁵² En résumé, le témoignage serait avant tout le rapport oral (« déclaration », « déposition », « atteste ») d'une personne dont le discours permet de valider une version, certes affectée par une perception et un vécu propres (« perçu », « vécu », « ses »), de ce qui a été observé ou entendu. Il n'est pas un récit historique, mais peut y contribuer, si l'on considère la notion de recherche de vérité. Il devient, à la mise en écriture, un récit respectant plus ou moins les règles de la narration. C'est à cette intersection entre l'histoire, la mémoire et la littérature que se place le témoignage. Antonio Vera León parle en ce sens de « proceso de negociación estilística entre la oralidad y la escritura »⁵³. Et il ajoute : « Para el sujeto oral, testimoniar hasta cierto punto implica someter su relato a los discursos de la escritura ». ⁵⁴

Dès sa création en 2001, la CVR péruvienne a missionné des équipes d'enquêteurs, parlant le quechua, afin de recueillir de nombreux témoignages auprès des populations volontaires, concernées par le conflit. Il convient, avant tout, de rappeler les méthodologies particulières adoptées pour obtenir la parole des victimes et des témoins. Arnaud Martin rappelle celles du Pérou :

On adopta une méthodologie spécifique qui permit d'obtenir une information ordonnée et utile à partir du maniement efficace de fiches et de protocoles d'entrevues par le personnel des différents sièges régionaux de la commission. La réception de flux d'information permit de traiter en continu les données récoltées dans la plus grande sécurité et avec la meilleure garantie de confidentialité.⁵⁵

Une fois les études des cas individuels rassemblées, la CVR tente de comprendre leur signification et leur répercussion à l'échelle nationale. Les témoignages individuels sont donc à l'origine des éclaircissements historiques

⁵⁰ Définition du mot « témoignage » donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), consultée en ligne le 12 avril 2010 : <http://www.cnrtl.fr/definition/temoignage>. Nous soulignons.

⁵¹ *Idem.* Nous soulignons.

⁵² *Idem.* Nous soulignons.

⁵³ Antonio Vera León, « Hacer hablar: la transcripción testimonial », in : John Beverley et Hugo Achugar (ed.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, p. 201.

⁵⁴ *Idem.*, p. 202.

⁵⁵ Arnaud Martin, *op. cit.*, p. 93.

et contribuent au processus collectif de recherche de la Vérité. Le personnel de la CVR devait alors élaborer les récits et compléter des dossiers et fiches « types » afin que le bureau principal des informations (Área de Sistemas de Información) relève les données principales (« ¿quién le hizo qué a quién, dónde, cuándo y cómo? »⁵⁶).

En contact avec Elena Ruth Borja Santa Cruz, responsable du Centre d'Information pour la Mémoire Collective et les Droits de l'Homme de la *Defensoría del Pueblo*, j'ai pu recevoir en format PDF une trentaine d'archives des témoignages recueillis par la CVR. J'ai donc pu apprécier la lecture de différentes formes de transcription. J'observe deux archives, jointes en annexes :

- La transcription la plus complète⁵⁷ (24 pages) provient d'un enregistrement cassette et rapporte le questionnement, dans la région de Huánuco, de l'enquêteur et les réponses du déclarant-témoin. L'enquêteur, dont le nom ne nous est pas précisé, n'est pas celui qui retranscrit puisque ce travail écrit se fait à Lima le 2 décembre 2002 par Sandra Carnacho Tejada. Il est doublement codifié : il s'agit du témoignage n°453414 et du « projet » de transcription CA0207. Nous ne connaissons pas la date du recueil du témoignage. Les noms propres sont tous en majuscules : les noms des personnes entre chevrons (<...>) et les lieux encadrés par des accolades ({...}). Cette typographie permet une recherche plus aisée de ces informations. Cette archive sous forme de dialogue ne décrit pas les réactions du locuteur. Le témoin-victime s'appelle Jesús Mendoza Espinoza. À ma grande surprise, à aucun moment, lors de la lecture, un narrateur ne nous informe des émotions de la personne. Pourtant, la règle de « incluirlo todo »⁵⁸ est attestée par Margaret Randall et doit anticiper le montage dont l'objectif est de

⁵⁶ « Recojo de testimonios: la verdad después del silencio », Boletín de la Comisión de la Verdad y Reconciliación n°3, consulté en ligne le 10/07/2011, in : <http://www.cverdad.org.pe/informacion/boletines/index.php>.

⁵⁷ Témoignage n° 4531414, reçu en novembre 2011 et présenté en annexe de la recherche.

⁵⁸ Margaret Randall, « ¿Qué es y cómo se hace un testimonio? », in : John Beverley et Hugo Achugar (ed.), *op. cit.*, p. 47.

présenter au public désigné un témoignage ordonné et communicatif – ce qui, ici, n'est pas le cas. Il semble donc que cette transcription, vidée des marques émotionnelles et gestuelles, soit déjà un montage du témoignage d'origine. Je remarque également que la langue exclusive de l'entretien est le castillan dont l'utilisation est très correcte et compréhensible. On ne nous précise pas un travail de traduction. Seules sont précisées les interruptions d'enregistrement.

- Des transcriptions « partielles » (d'une moyenne de 4-5 pages) ne présentent pas de dialogue mais un récit des faits en style indirect, sous forme de paragraphes. L'exemple est codifié : le témoignage⁵⁹ est recueilli le 13 juillet 2002 à Putina Punco et le récit (« relato ») est élaboré le 27 novembre 2002, soit cinq mois après. Il nous précise clairement l'identité de l'enquêteur (Enrique Quilla Gómez) et celle du transcripateur (Eulalia Nélica Rojas Sullca). Le récit (dont la langue est annoncée en introduction, en l'occurrence, le castillan) est divisé en sept parties : une note introductive qui identifie le déclarant (Néstor Poma Quispe) ; le contexte et les antécédents ; la description des faits ; les actions engagées ; les séquelles ; les recommandations ; le résumé des faits. Cette structure présente non pas le témoignage d'origine - dont la caractéristique première est de rapporter les paroles, les émotions et la gestuelle du déclarant - mais les résultats d'analyse de celui-ci pour les besoins de l'enquête de la CVR. À quelques reprises, on note un passage au style direct rapportant ainsi la voix de Néstor, entre guillemets. Les noms propres sont tous en majuscules. Les noms propres géographiques sont encadrés par des accolades (ex : {JULIACA}).

Ces deux exemples sont souvent annotés à la main par des soulignements, des croix dans la marge ou des termes visant des thématiques (ex : « desprotección », « tortura », « secuestro »⁶⁰...), qui relèvent, une fois encore, d'une volonté d'analyse du document. Le protocole d'entretien ne

⁵⁹ Témoignage n° 520377, reçu en novembre 2011 et présenté en annexe de la recherche.

⁶⁰ Témoignage n° 340019, envoyé en novembre 2011 par Elena Ruth Borja.

semble donc pas figé dans un modèle national et donne lieu à des distorsions d'ordre esthétique et rhétorique.

Il est évident que le témoignage oral « brut » subit des changements plus ou moins déterminants. Pour la CVR, la mutualisation des documents est essentielle et entraîne une sélection des informations, selon les besoins de l'enquête. Il s'agit, en fait, de créer une base de données qui constituera la base du rapport final. Le témoignage comme discours verbal n'est donc plus qu'un support historiographique, vidé de ses marques orales caractéristiques, même si le récit, établi dans le rapport final de la CVR, peut parfois faire état de la souffrance des martyrs⁶¹.

Il faut reconsidérer le cas péruvien selon ses spécificités : pendant de nombreuses années, alors que l'impunité sévissait, les victimes, qui avaient vécu dans leur chair le traumatisme de la guerre, étaient reléguées au silence, à l'ignorance et / ou à l'oubli. D'ailleurs, notons, ici, que la situation d'urgence qui, selon John Beverley, caractérise le témoignage, ne coïncide pas avec la présente situation, si l'on considère le laps de temps écoulé – entre cinq et vingt ans – entre les faits de violence et le recueil effectif des témoignages. Ce temps de latence a permis une sorte de « mise en commun » des expériences de chaque membre de la communauté qui tend, avec le temps, à approuver une/la réalité vécue. Le témoignage personnel s'inscrit dans une reconnaissance collective du passé commun, et devient un maillon de la chaîne à la mise en lumière de l'histoire du groupe. Pour Arnaud Martin, cette mémoire va donc au-delà de la simple évocation de faits individuels :

Il serait trop facile et réducteur de voir dans la mémoire un répertoire de

⁶¹ Je choisis ce terme volontairement pour faire écho à son étymologie : Hugo Achugar dit à ce propos : « Originariamente "testimonio" viene del griego "mártir", "aquel que da fe de algo", y supone el hecho de haber vivido o presenciado un determinado hecho. [...] Al pasar al latín, y sobre todo con el advenimiento de la era cristiana, mártir adquiere el significado hoy vigente de aquel que da testimonio de su fe y sufre o muere por ello. Aquí es pues cuando el término adquiere el sentido de conducta ejemplar. La vida del mártir es ofrecida en narración biográfica como un ejemplo a respetar y eventualmente a seguir; es decir, la narración de su vida es ofrecida como una conducta moral ejemplar y ejemplarizante. La relación testimonio-mártir muestra que el relato testimonial de dicha vida aspira a cumplir, y de hecho así funciona, una función ejemplarizante en una determinada comunidad. » In : Hugo Achugar et John Beverley, *op. cit.*, p. 71.

sentiments et de sensibilités sur le passé, de la concevoir comme un musée immatériel [...]. La mémoire de la violence assumée, au plein sens du terme, ne doit donc pas être comprise comme une simple évocation de faits déjà produits, ni comme une simple expérience intellectuelle. Nous parlons plutôt d'une communion d'expériences teintée d'affectivité, qui aspire à établir un pont entre le passé et le présent pour redonner un sens nouveau et supérieur à des événements auxquels, par ce simple fait, le temps a mis un terme.⁶²

Ce n'est donc que des années après le conflit interne, à la création de la CVR, - une campagne médiatique permit la circulation de l'information et, par conséquent, le déplacement des témoins volontaires - que la libération de la parole et des émotions, et, par extension, du traumatisme de la violence, par le témoignage, fut possible. Mais le temps écoulé a, inévitablement, engendré une re-création du passé, désormais, imagé, représenté et interprété. Claudia Salazar le précise :

El silencio impedía a las víctimas procesar debidamente su propio duelo, haciendo imposible una sanación del trauma. El trabajo de recopilación de testimonios efectuados por la CVR permitió que estas memorias traumatizadas pudieran ser convertidas en memorias narrativas, que sean escuchadas por fin y que forman parte del entramado social, constituyéndose en testimonios.⁶³

Pourtant, l'outil central à la construction et à la structure même du rapport final fut la source orale, la confession de qui, par choix et / ou besoin, voulait parler. D'ailleurs, Ludwig Huber, coordinateur de recherche dans la région de Huamanga, insiste sur la forte mobilisation de la population à l'heure du recueil de témoignage : « Hay una tremenda demanda, la gente viene y quiere dar su testimonio, que alguien la escuche, después de 15 o 20 años es la primera vez que una entidad del Estado viene y les pide que cuenten lo que ha pasado. »⁶⁴ Mais comment, face à cet afflux de voix, d'expériences et de traumatismes, faire remonter le plus dignement et fidèlement possible les témoignages de chacun ? Quelles sont les informations à privilégier ? L'enquête, par le résumé structuré des faits ? Ou la psychologie post-conflit ?

Il est clair que le caractère émotionnel du témoignage recueilli peut être

⁶² Arnaud Martin, *op. cit.*, p. 109.

⁶³ Claudia Salazar, « Narrativa y memoria - la construcción del relato del horror en el informe final de la Comisión de la Verdad », Perú, 2003, document consulté le 5 mai 2009 : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/coveperu.html>.

⁶⁴ « Recojo de testimonios: la verdad después del silencio », *Boletín de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, n°3, consulté en ligne le 10/07/2011, in : <http://www.cverdad.org.pe/informacion/boletines/index.php>.

une « gêne » à l'heure de la transcription écrite. Alors, celle-ci doit faire un choix, même si les expériences factuelles et l'état psychologique semblent indissociables dans le processus de cause à effet. Et, au-delà du traumatisme des victimes, l'enquêteur et le transcripateur doivent s'efforcer de rester impartiaux et de rejeter leurs propres angoisses et émotions face à ces récits de terreur. Dans ce sens, l'analyse de Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira, re-contextualise : en temps de guerre et de tragédie, les hommes endeuillés et choqués traduisent leur expérience différemment :

Le malheur, qu'il soit passé ou présent, n'est pas un travail de terrain comme un autre. Les souffrances des hommes du passé ne s'observent jamais comme une réalité morte, dont la distance temporelle abolirait la désespérante réalité.⁶⁵

Rappelons qu'un témoignage ne naît que quand il est écouté par un auditeur ou un auditoire, à condition que ce dernier (re)connaisse la réalité socioculturelle du terrain étudié. C'est, pour Margaret Randall, une des étapes incontournables d'un bon recueil de témoignage :

Un buen conocimiento del tema y de sus personajes principales ayuda enormemente a la hora de las entrevistas. Si estamos familiarizados con la vida de nuestros informantes, nuestras preguntas tienen mucho más sentido y coherencia. Si el informante siente que está hablando con alguien que comprende algo de su vida y de su experiencia, le resultará más fácil entrar en confianza.⁶⁶

Or, au Pérou, les enquêteurs ont souvent abordé la mission depuis une vision occidentale. Ce déplacement du *letrado* vers l'autre – *el marginado* – et sa rencontre avec celui-ci remettent en cause l'histoire officielle et marquent clairement, selon Hugo Achugar, un tournant dans les pratiques discursives : « Estos movimientos facilitaron el acceso de una serie de materiales que provenían de voces silenciadas por el sujeto central y que tenían otra historia para contar, una historia diferente y opuesta a la oficial »⁶⁷. Ainsi, involontairement, la prise de parole des subalternes va mettre en lumière et dénoncer les dysfonctionnements et les abus du pouvoir en place. D'ailleurs, la

⁶⁵ Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira, *Histoire et littérature, témoignages : écrire les mémoires du temps*, Paris, Livre de Poche, 2009, p. 337.

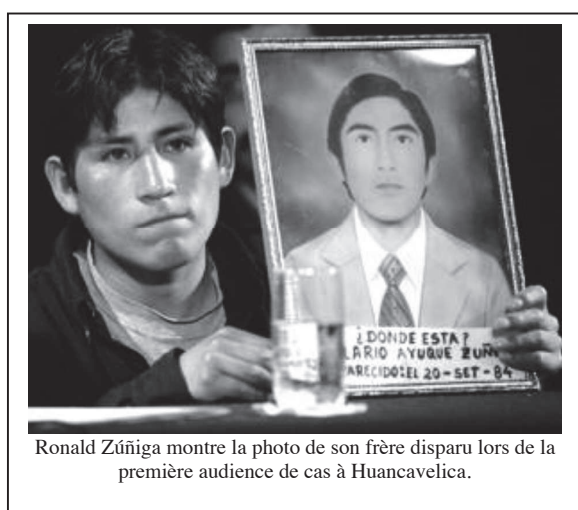
⁶⁶ Margaret Randall, « ¿Qué es y cómo se hace un testimonio? », in : Hugo Achugar et John Beverley (éd.), *op. cit.*, p. 42.

⁶⁷ Hugo Achugar, « Historias paralelas / ejemplares: la historia y la voz del otro », in : Hugo Achugar et John Beverley (éd.), *idem*, p. 65.

CVR réfère explicitement dans son rapport à cette double identité nationale et fait état des inégalités socioculturelles conséquentes. Sofía Macher y fait référence :

Cette indifférence de la société péruvienne envers la population indigène est à mon avis la partie la plus dure du rapport de la CVR. C'est ce qui explique que l'on ait pu tuer autant de personnes sans que personne ne s'en rende compte. Une indifférence que nous n'avons pas réussi à briser [...].⁶⁸

Par son travail sur le terrain, auquel est associé le témoignage, la CVR participe donc à la rencontre des deux mondes et suscite, chez certains, un intérêt « relatif ».



Au-delà du recueil de témoignages « privés », le Pérou est le seul pays, en Amérique latine, à avoir organisé des audiences publiques, vingt précisément dans tout le pays, permettant ainsi aux victimes de sortir de l'anonymat et de l'indifférence et d'être reconnues

comme des citoyens. Le rapport de la CVR fait état de huit audiences de cas (présence des victimes), cinq audiences thématiques⁶⁹ et sept assemblées publiques, organisées dans tout le pays⁷⁰. Une quinzaine de rencontres et de dialogues entre citoyens ont également été mis en place. En tout, 318 cas seront traités et 422 témoins entendus. Par son témoignage dans sa langue natale, la victime, souvent subalterne, peut ainsi se positionner socialement et revendiquer et/ou dénoncer son statut. Daniel Dupuy nous rappelle que l'objectif majeur de ces rassemblements était de « donner une voix aux sans-

⁶⁸ Daniel Dupuy, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁹ Soulignons ici quelques thèmes précis : la législation anti-terroriste, les violences et crimes contre les femmes, la violence et la communauté universitaires, l'exil...

⁷⁰ Huanta, Huamanga, Huancayo, Huancavelica, Lima, Tingo María, Abancay, Trujillo, Chumbivilcas, Cusco, Cajatambo, Pucallpa, Tarapoto, Huánuco, Chungui.

voix afin qu'ils soient enfin reconnus comme des citoyens à part entière »⁷¹.

C'est en cela que le témoignage s'assimile, selon Margaret Randall, à une « autre » forme de littérature dont la capacité serait de « reconstruire la vérité »⁷², depuis la subalternité, pour mieux sanctionner le pouvoir et l'autorité académiques. Et, John Beverley enchérit : « El testimonio (como escritura a la inversa) es útil en el sentido que enfatiza que no hay sólo una forma de identidad nacional sino que la nación misma debe ser entendida -y articulada- como heterogénea y múltiple ». En effet, les antagonismes socio-économiques et culturels entre les trois zones péruviennes -comprendons, la côte, les Andes, la forêt vierge- ont toujours imposé un binarisme national connu sous les termes de « civilisation / barbarie » : la civilisation étant du côté de la côte et du pouvoir en place alors que la barbarie se situerait du côté des Andes, de la forêt vierge et des paysans. « Le cas Uchurracay » paraît être un exemple révélateur de ces tensions civilisationnelles qui tendent à favoriser les uns par rapport aux autres, en instrumentalisant les témoignages : lors du premier rapport de la commission « Vargas Llosa », le monde andin est stigmatisé et, donc, méprisé par une vision occidentale, qui empêche la naissance d'une nation « hétérogène », représentative de tous les milieux. Par le caractère initial du massacre dans le conflit et la symbolique qu'il déploie dans mon *corpus*, je tiens à présenter un extrait assez complet du rapport de la CVR sur ces faits :

Uchuraccay es una comunidad quechua ubicada en las alturas de la provincia de Huanta (Ayacucho) a 4,000 metros sobre el nivel de mar (véase mapa de la ubicación de Uchuraccay). El 26 de enero de 1983 fueron asesinados allí los periodistas Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez y Félix Gavilán de El Diario de Marka, Jorge Luis Mendivil y Willy Retto de El Observador, Jorge Sedano de La República, Amador García de la revista Oiga y Octavio Infante del diario Noticias de Ayacucho, así como el guía Juan Argumedo y el comunero uchuraccaíno Severino Huáscar Morales.

Durante los meses siguientes, Uchuraccay continuó siendo escenario de violencia, muerte y desolación: ciento treinta y cinco comuneros fueron asesinados como consecuencia de los ataques del Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso, la represión de las fuerzas contrasubversivas y de las rondas campesinas. A mediados de 1984, Uchuraccay dejó de existir debido a que las familias sobrevivientes huyeron, refugiándose en las comunidades y pueblos cercanos de la sierra y selva de Ayacucho, así como en las ciudades de Huanta,

⁷¹ Daniel Dupuy, *¿Dónde están? Terreurs et disparitions au Pérou (1980-2000)*, Le Pré Saint Gervais, Editions Le Passager Clandestin, 2009, p. 165.

⁷² Margaret Randall, « ¿Qué es y cómo se hace un testimonio? », in : Hugo Achugar et John Beverley (éd.), *op. cit.*, p. 39.

Huamanga y Lima. Recién en octubre de 1993, algunas familias se aventuraron a retornar a sus antiguos pagos.

El asesinato de los periodistas generó dos investigaciones. La primera estuvo a cargo de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay nombrada por el presidente Fernando Belaunde Terry el 2 de febrero de 1983 y presidida por el escritor Mario Vargas Llosa, la cual presentó su informe un mes después, señalando como responsables a los campesinos de Uchuraccay. La segunda investigación fue realizada por el poder judicial, mediante un proceso penal sumamente confuso y dilatado, cuyo fallo definitivo fue emitido el 9 de marzo de 1987, sentenciando por homicidio a los campesinos Dionisio Morales Pérez, Simeón Aucatoma Quispe y Mariano Ccasani Gonzáles, y ordenando la captura de otros catorce campesinos de Uchuraccay.

La muerte de los ciento treinta y cinco uchuraccaínos, así como la desaparición de la comunidad por largos años, nunca alcanzaron notoriedad pública, quedando en la memoria privada de los familiares y comuneros hasta el 1 de junio de 2002, día en que la población entregó a los representantes de la Comisión de la Verdad y Reconciliación la «Lista de uchuraccaínos asesinados» elaborada en dos asambleas comunales.

Por todos estos sucesos, Uchuraccay es un referente emblemático de la violencia y el dolor en la memoria colectiva del país, así como de las demandas de justicia y verdad efectuadas durante todos estos años. Al olvido que durante veinte años recubrió la muerte de los comuneros, se suma el carácter controvertido de las investigaciones sobre la muerte de los periodistas.⁷³

Le rapport révèle clairement les difficultés d'interprétation des événements, interprétation bâtie depuis un point de vue occidental, étranger à la réalité étudiée.

La perspective de genre, traitée assidûment par la CVR, me semble être une problématique assez proche des divergences précédemment citées. En effet, l'avocate Lulissa Mantilla Falcón⁷⁴ rappelle dans son étude l'existence des violences de genre contre les femmes durant le conflit interne.

Tomando en cuenta que las situaciones de desigualdad y discriminación que existían antes del conflicto se encuentran presentes en los crímenes y violaciones a los derechos humanos que se produjeron, el informe reconoció la existencia de violencia de género contra la mujer, esto es, violencia dirigida específicamente contra las mujeres o que las afecta en forma desproporcionada, situación que no había recibido la atención necesaria por parte de las autoridades ni de la sociedad en general.⁷⁵

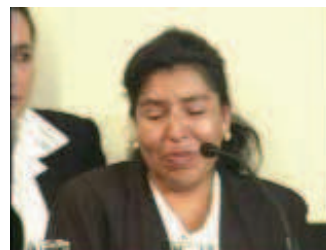
La société péruvienne a toujours réduit le rôle de la femme à sa nature tout en

⁷³ Ce long extrait du rapport de la CVR fut consulté le 6 mai 2011, in : [http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20V/SECCION%20TERCERA-Los%20Escenarios%20de%20la%20violencia%20\(continuacion\)/2.%20HISTORIAS%20REPRESENTATIVAS%20DE%20LA%20VIOLENCIA/2.4%20UCHURACCAY.pdf](http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20V/SECCION%20TERCERA-Los%20Escenarios%20de%20la%20violencia%20(continuacion)/2.%20HISTORIAS%20REPRESENTATIVAS%20DE%20LA%20VIOLENCIA/2.4%20UCHURACCAY.pdf).

⁷⁴ Elle fut membre de l'équipe juridique de la CVR de 2001 à 2003 et en charge de la problématique de genre.

⁷⁵ Lulissa Mantilla Falcón, essai consulté en ligne le 2 juillet 2010, in : http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php, (2007).

privilégiant, voire en attribuant exclusivement, la culture au genre masculin. L'éducation et la culture judéo-chrétiennes sont établies depuis des siècles et justifient, pour la plupart, le traitement infligé aux femmes. Le témoignage de Georgina Gamboa, dans ce sens, est assez exemplaire de la non-reconnaissance des genres. Par conséquent, la femme est animalisée et réduite à sa chair pour les jouissances des hommes. Georgina témoigne lors d'une audience publique, le 8 avril 2002 à Ayacucho :



[...] etoces mitiron a mí también mi metieron un cuarto, pero en el cuarto no había nada, solos camas, había una cama, un colchonita nomás, ahí taba sola. _Después de... después de la noche se entraron los, los pole... esos militares, las Senchis, quentraron, durante toda la noche golpiarme, maltratarme, tú tine que hablar, tú las has visto, tú eres es terroco, tú tine que hablar. (Los sollozos se hacen más constantes). Golpiaron, me golpiaron después comenzo a abusarme, violarme, a mí me violaron, toda, durante la noche; yo gritaba, pedía auxilio, me meteron pañuelo a mi boca, y aparte mi cuando gritaba y pidía auxilio me golpiaron. Yo estaba totalmente maltratada, esa, esa noche me violaron siete eran, siete, siete militares o sea los siete Sinchis entraron violarme. Uno salía, otro entraba, otro salía, uno entraba [...] ⁷⁶

Cette description de maltraitements extrêmes est à l'origine de la création poétique de Rocío Silva Santisteban, *Las hijas del terror*, qui met, ainsi au centre de son recueil-hommage la perspective de genre. La femme a le droit à la parole et peut désormais exposer ses souffrances et ses peurs.

Le témoignage est donc « un acte de pouvoir »⁷⁷ concédé à un moment donné par les autorités et, dans ce sens, il ouvre une nouvelle représentation de la vérité, méconnue, ignorée, voire niée par ces dernières. Avec lui, atteste Paul Ricoeur, « s'ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve

⁷⁶ Extrait de la transcription de Georgina Gamboa publiée sur le site de la Commission de la Vérité et de la Réconciliation, in : http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/trans_huamanga02e.php. Dans le DVD présenté en annexe de la recherche, vous pouvez consulter la vidéo de l'audience de G. Gamboa.

⁷⁷ Carolina Ortiz Ferná, « El testimonio ¿un acto de poder? Sobre el proceso de producción e interpretación del testimonio », consulté en ligne le 16 octobre 2008, in : http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/publicaciones/inv_sociales/N13_2004/a13.pdf. Carolina Ortiz Ferná démontre dans cet essai que le témoignage constitue un acte de pouvoir dans le sens où il peut devenir un instrument de domination ou d'émancipation.

documentaire. »⁷⁸ Mais, dans sa triple dimension (déclarant – enquêteur – transcripteur), quelles déviances discursives subit le témoignage entre l’oral et l’écrit ? Et, dans quels buts ? Dans quelle mesure peut-on parler de formalisation du discours ?

2. Du jeu triangulaire au je narratif

Pour mener à bien le recueil d’un témoignage et sa transcription, l’enquêteur et le transcripteur – *los letrados* – doivent successivement s’imprégner de l’expérience du narrateur – *el otro* – pour construire l’écriture testimoniale, appelée aussi « archive »⁷⁹. Le témoin fait entendre sa voix et son langage souvent oralisé et, donc, marginal. Il propose un récit « brut » et direct des événements vécus et construit sa déclaration au rythme de ses souvenirs, sans formaliser sa prise de parole. Cette oralité est très claire lorsque nous lisons la transcription des audiences publiques, publiée sur le site de la CVR. À Ayacucho, Jorge Luis Aramburú Correa raconte devant les commissionnaires l’assassinat de son père par les militaires :

Es veinticuatro de junio de 1990, el escenario es nuestra casa, tiene dos pisos, primero y segundo piso y una azotea, entre la una y las dos de la madrugada, se escuchan forcejeos en la azotea. Mi hermana Alcira se preocupa por ver qué estaba pasando, entonces se dirige hacia la puerta principal de la casa, el primer piso, recibe un balazo en la.. a nivel de la clavícula derecha. Está retrocediendo para volver a su cuarto, y en eso bajan aproximadamente unos cinco tipos, la hacen retroceder y la llevan a su cuarto, ella está herida, está desangrando, una prima la acompaña, allí la obligan a decir dónde estaba mi padre, situación que ella no respondió, mi cuarto es consiguiente al de ella, entran, me carajean, me tiran al suelo y me hacen la misma pregunta, tampoco respondo... y de ahí me llevan a la cocina, junto con una chica que nos acompañaba, nos vuelven a carajear y nos dicen que por lo menos en quince minutos no digamos nada, que si salíamos nos mataban, situación que lógicamente teníamos que cumplir. Pasado el tiempo, yo salgo. Veo a mi hermana, que está herida de gravedad, salgo a la calle a buscar alguien que... nos conduzca al hospital, mi casa está a cuatro... a cuatro cuadras del hospital, somos vecinos, y ahí empezaron las primeras indiferencias, mucha gente no quiso prestarnos el carro para llevarlo, pero felizmente apareció un amigo. Conduzco a mi hermana a la sala de emergencia. Bueno, recibe tratamiento. Paralelamente, qué había pasado con mi padre, la gente, los que hicieron el daño se habían establecido tanto en la azotea, como en el segundo piso. Ciro dormía en el segundo piso, en el cuarto del fondo... presumimos porque hay huellas de sangre desde la sala hasta su cuarto, presumimos que él salió, para también ver qué pasaba, en ese intento él regresa a su cuarto y quiere escapar, salta del segundo piso al jardín que está en el primer piso (largo silencio, su respiración se oye temblorosa y angustiada) en ese instante

⁷⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 201.

una... decenas de balas, por lo menos doce en su cabeza y otras tantas en su cuerpo, una de ellas le hizo saltar el ojo... era una coladera.⁸⁰

On peut remarquer, dans cette transcription, une fidélité des formes orales et du langage du déclarant. La ponctuation est irrégulière et impose un rythme de lecture proche du discours verbal, relatif à l'état émotionnel du témoin (décrit ici entre parenthèses). Le transcripteur des audiences publiques ne cherche pas à modifier le récit pour l'améliorer : il rapporte, met en scène et informe. La publication d'extraits vidéo⁸¹ de quelques déclarations nous permet de ressentir les émotions à travers les variations de ton dont le rythme tend à être traduit, avec plus ou moins d'authenticité, à l'écrit.

Pourtant, il est plus fréquent – pour les 17 000 témoignages recueillis à travers le pays – de relever des changements volontaires entre la prestation orale et la production écrite. Il convient ainsi de se demander comment écrire la voix de « l'autre » pour la rendre compréhensible et appropriée aux codes narratifs et aux structures « cultes » ?

Antonio Vera León nous propose quelques pistes de réflexion :

La entrada del relato « otro » a la comunidad de discursos de una cultura no se efectúa impunemente. Si aceptamos la noción de identidad narrativa – la identidad del sujeto como producto de los relatos que nos narran y nos explican lo que somos – la intervención del transcriptor en el relato del narrador informante implica la re-escritura, la apropiación y la invención del relato de vida de éste, y por ende la construcción de su identidad. La apropiación del relato oral, o lo que es lo mismo, su re-escritura, su decantación a otros códigos, constituye el acto que genera el texto testimonial.⁸²

⁷⁹ Paul Ricœur définit l'archive comme « le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique », *idem*, p. 209.

⁸⁰ Long extrait de la transcription écrite du témoignage de Jorge Luis Aramburú Correa. Document consulté en ligne le 12 octobre 2011, in : http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/trans_huamanga06a.php. Je choisis de citer un passage relativement long pour saisir l'oralité du dire, plus perceptible dans la longueur textuelle, et, aussi, pour illustrer mon propos.

⁸¹ Pour consulter les vidéos des audiences publiques, j'invite à visiter le site de la CVR, en particulier, grâce au lien suivant : http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/videos_ayacucho.php, consulté à plusieurs reprises entre 2010 et 2013.

⁸² Antonio Vera León, « Hacer hablar: la transcripción testimonial », in : Hugo Achugar et John Beverley (éd.), *op. cit.*, p. 204.

Le caractère de création littéraire par l'appropriation et la « décantation »⁸³ du produit oral, tend à générer un récit testimonial accessible à la *ciudad letrada*. Le passage du populaire à la sphère « savante » impose donc un travail de dépuración d'un discours originel et informel - le proto-témoignage - vers un autre, transformé et purifié - le définitif. De plus, dans le cas péruvien, de nombreux témoignages recueillis en quechua ont subi une traduction « basique » en espagnol, pour les besoins de la CVR. Alors, il y a double dépuración. Je cite Claudia Salazar :

Los relatos en quechua fueron vaciados a la base de datos testimoniales, pero no se dice a quiénes fue encargada su traducción al español. Éste es un vacío que hubiera sido deseable encontrar mencionado en el informe.⁸⁴

Le choix, entrepris par la commission, de choisir les informations, à l'heure de la traduction et de la transcription, répond au processus d'élaboration des sources recherchées pour l'analyse de la période. C'est à partir de cette base de données que la CVR construit le « grand récit » (en quechua, *Hatun Willakuy*) et interprète les marques historiques recensées. Plus généralement, Paul Ricœur appelle ce travail sélectif et interprétatif dans *Mimèsis I* - le temps pré-narratif. Celui-ci « renvoie à l'expérience pratique qui est à l'origine d'un texte, à la temporalité effective du vécu. Le temps préfiguré est donc une structure existentielle antérieure au langage. »⁸⁵ La mimèsis se distingue alors de l'expressif, du pragmatique et de l'objectif ; elle se rapproche de la « non-fiction »⁸⁶.

⁸³ Terme employé par Miguel Barnet pour parler du processus à travers lequel le transcritteur agit sur le langage du narrateur-informant. Cf: Miguel barnet, « La novela-testimonio - socioliteratura », in : René Jara et Hernán Vidal (éd.), *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.

⁸⁴ Claudia Salazar, « Narrativa y memoria: la construcción del relato del horror en el Informe Final de la Comisión de la Verdad (Perú, 2003) », article consulté en ligne le 5 mai 2009, in : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/coveperu.html>, p. 6.

⁸⁵ Commentaires de Marie Carcassone (Celsa, Université de Paris IV-Sorbonne) consultés en ligne, le 24 septembre 2013, in : <http://basepub.dauphine.fr/bitstream/handle/123456789/8694/Notions%20de%20mediation%20et%20de%20mimesis.PDF?sequence=1>.

⁸⁶ Ana María Amar Sánchez, dans son livre *El Relato de los hechos*, déclare que la non-fiction : « se juega en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Desde esta perspectiva, lo real no puede describirse "tal cual es" porque el lenguaje realiza su propia construcción, imponiendo sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza. » in : Laura Ávalos, Eleonora Costa, Pamela Gaido y Emmanuel Rossi (ayudantes alumnos de las comisiones de Redacción I de la Prof. Ana

Cependant, cette « non-fiction » pose le problème de la responsabilité dans la représentation de la Vérité. Hugo Achugar parle d'effet d'oralité / vérité ou de « traduction technique »⁸⁷ qui tend à fusionner les deux énoncés. Les deux espaces se mimétisent et tentent de trouver, par l'hétérogénéité, une voix alternative pour chercher « una salida y transformar el presente arrojando luz sobre zonas olvidadas o ignoradas »⁸⁸. Ainsi, la transcription effective d'un témoignage recourt à des choix esthétiques propres aux registres du discours oral (comme, par exemple, les échanges dialogiques, l'utilisation du « tu », les onomatopées, ...) et emprunte, parfois, les structures narratives des fictions (comme, par exemple, l'utilisation d'analepses ou de commencements *in media res*, les corrections liées à la grammaire ou la syntaxe...)⁸⁹. La vérité du sujet et sa politisation doivent alors conditionner les options d'ordre stylistique et ouvrir sur une dimension éthique. Rhina Landos Martínez André dit à ce propos :

La « no-ficción » - otra forma de denominar el testimonio – plantea “una relación de tres términos: delito-verdad-justicia, que son las constantes sobre las que se organizan los relatos” para revelar la imposibilidad de la justicia ante delitos políticos, pues la impunidad es la variable que predomina : “no hay espacio que pueda garantizar la justicia”, que es una de las muchas razones que documentan el testimonio.⁹⁰

Le rejet des responsabilités et la banalisation de l'impunité expliquent et légitiment la solidarité des *letrados* envers « el otro ». Les témoignages ont alors pour mission de raconter des expériences personnelles encore inconnues – *delitos* –, de les considérer officiellement comme des vérités – *verdad* – et, consécutivement, de mettre à jour la manipulation des pouvoirs – *justicia*. Dans le cas du Pérou, rappelons que, malgré les conclusions de la CVR, de

Liberatore), « La no ficción: en el límite entre el periodismo y la literatura », article du 13 octobre 2006, in : http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/liberatore/2006/10/la_no_ficcion_en_el_limite_ent.php, consulté le 27 octobre 2011.

⁸⁷ Entendre, ici, par « traduction technique », les caractéristiques du passage de l'oral à l'écrit.

⁸⁸ Pamela Smorkaloff, « De las crónicas al testimonio », in : *Revista Nuevo Texto Crítico*, n°8, Stanford University, USA, año IV, 2° Sem, 1991, p. 111.

⁸⁹ Je renvoie plus particulièrement, ici, au programme ACI « Témoignage », porté par l'Université de Caen, et sous la responsabilité de François-Charles Gaudard et Modesta Suárez, à l'Université de Toulouse-Le Mirail.

⁹⁰ Rhina Landos Martínez André – Coordinatrice de la section de langue espagnole de la UFMT (Universidad Federal de Mato Grosso) – « La literatura de testimonio y la crítica », document consulté en ligne le 3 août 2012 : <http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/32.pdf>.

nombreux responsables politiques et une partie de la population se sont montrés vindicatifs à l'égard du rapport. Mauricio Mulder, ancien secrétaire général de l'*Alianza Popular Revolucionaria Americana* (APRA), contredit le nombre de victimes recensées affirmant que la nouvelle projection – à savoir 70000 victimes – n'a « aucune base technique »⁹¹. Quant à Valentín Paniagua, ancien président par intérim du Pérou (22/11/2000 – 28/07/2001), il rejette l'appellation de « conflit armé interne », dissociant clairement le rôle de l'État et du Sentier Lumineux durant cette période. Pourtant, nous le verrons, les témoignages révèlent le partage des responsabilités et des culpabilités. Il s'agit maintenant de considérer les caractéristiques de ces déclarations, dans leurs aspects discursifs.

Pour Paul Ricœur⁹², la force d'un témoignage réside en trois points : la triple marque déictique (le « je », les temps du passé et la marque géographique : « moi, j'étais là-bas ») ; l'instance dialogique qui exige une accréditation des auditeurs ou des lecteurs (« croyez-moi ») ; et une possible contradiction du dire par un autre témoin, ayant vécu le même événement. L'autorité du témoignage est, en cela, le narrateur - celui qui a expérimenté dans sa chair les faits contés - autour de qui doit s'élaborer la narration, en collaboration et en confiance avec le médiateur. Ce dernier doit dissocier sa voix de celle du témoin, de façon plus ou moins claire, pour préserver l'histoire originelle. La particularité péruvienne se compte en nombre de voix : en effet, une troisième instance intervient dans le processus, celle du traducteur qui s'immisce dans cet échange dialogique en filtrant, par intérêt interprétatif, le langage du témoin. Cette distinction des voix réaffirme que le témoignage est un discours et une information authentiques, remodelés dans un souci de compréhension et de diffusion. En quelque sorte, il est une nouvelle parole de *catharsis* collective. La sociologue, Juliette Mincès affirme : « Ce n'est pas parce que quelqu'un s'exprime mal en français qu'il s'exprime mal dans sa

⁹¹ Citation relevée in : Daniel Dupuy, *op. cit.*, p. 168.

⁹² Paul Ricœur, *Temps et récit -l'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*

langue. Faire parler un immigré en « petit nègre », ce n'est pas lui être fidèle, c'est simplement une autre forme de racisme. »⁹³

Ainsi, la langue ne doit pas être une barrière discriminatoire et doit parfois subir une reformulation à caractère informatif. Le proto-témoignage subit des déviances, plus ou moins mesurables, par rapport au degré de vraisemblance souhaité par le narrateur. La mimésis II se définit alors chez Ricoeur comme « le royaume du comme si », résultat de « la médiation entre la pré-compréhension et [...] la post-compréhension de l'ordre de l'action et de ses traits temporels »⁹⁴. La preuve documentaire, que constitue le témoignage archivé, rapporte une mémoire déclarative devenue narrative.

Mais, parfois, la réception du témoignage de la voix indigène, andine, « permet une construction de l'histoire nationale par effacement, puis réappropriation du vécu de l'autre. »⁹⁵ Ainsi, en 1983, la polémique, autour du rapport final de la commission d'enquête « Vargas Llosa », dénonce-t-elle la synthèse et l'interprétation des témoignages reçus. Ce rapport suit un schéma narratif et ne rapporte la voix des *comuneros* qu'à travers le style indirect ; il porte donc « le prisme des trois signataires⁹⁶ ». L'écriture officielle s'avère donc tronquée, mais va être réutilisée à des fins personnelles et littéraires. Ainsi, Mario Vargas Llosa devient témoin à son tour du « cas Uchurracay » :

Il s'établit ainsi un véritable jeu de miroir, puisque celui qui était enquêteur, celui qui recueillait les témoignages, devient témoin dans les entrevues accordées aux différents journaux. Ce n'est plus lui qui pose les questions pour essayer de comprendre et de rendre compte de sa compréhension des faits. Désormais, c'est lui qui répond aux questions qui lui sont posées par des journalistes soucieux de mieux comprendre les événements et les conclusions du rapport.⁹⁷

Dès lors, l'expérience individuelle peut être partagée dans une transposition fictionnelle des événements d'Uchurracay. Par exemple, *Historia*

⁹³ Juliette Minces, citation in : Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 293.

⁹⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit -l'intrigue et le récit historique-*, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁵ Claire Sourp, Modesta Suárez, « Uchurracay : du massacre au discours- L'élaboration d'une mémoire », in : François-Charles Gaudard, Modesta Suárez (éd.), *Réception et usage des témoignages*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2007, p. 200.

⁹⁶ Les signataires sont l'écrivain Mario Vargas Llosa, le juriste Abraham Guzmán Figueroa, et le doyen de l'école de journalisme de Lima, Mario Castro Arenas.

⁹⁷ Claire Sourp, Modesta Suárez, « Uchurracay : du massacre au discours- L'élaboration d'une mémoire », *op. cit.*, p. 204.

de Mayta, *Lituma en los Andes* et *¿Quién mató a Palomino Molero?* sont des romans marqués par les méthodes d'investigation à partir desquelles le témoignage doit garantir la justice. La légitimité de la parole devient alors problématique et la littérature est un moyen de s'appropriier les expériences de l'autre. Dans ce cas, le médiateur est le narrateur et peut se désolidariser de l'autre en jouant sur la divergence des cultures et des points de vue, par ignorance ou convenance.

II. ECHO(S) DE VOIX

Dans une littérature à caractère testimonial, il est important d'identifier la voix du sujet, celui-ci « n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement, tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative. »⁹⁹ Alors, la voix, qu'elle soit la voix de l'instance narrative, la voix de l'instance auctorale ou la voix rapportée de tous les personnages de la diégèse, tend à représenter une voix testimoniale dans une correspondance fluctuante avec la réalité extratextuelle -caractérisée par une violence généralisée-, correspondance définie en fonction des expériences de chaque écrivain et de leur rapport à la véracité des faits. Dans un contexte national discriminatoire, quelle légitimité donne-t-on aux écrivains péruviens qui prennent en charge l'approche thématique du conflit armé ? Qui sont-ils ? Dans quelle mesure proposent-ils un témoignage « national »¹⁰⁰ du passé proche, et dans quels buts ?

Si l'on se réfère au recensement littéraire de cette période noire (1980-2000) établi par Mark Cox¹⁰¹, il semble clair qu'une majorité des œuvres naît de l'espace andin, ce qui s'explique aisément par le besoin, pour les auteurs, de témoigner, de façon plus ou moins synchronique, d'expériences, personnelles ou non, subies dans leur région. Cependant, force est de constater le peu d'écho donné à ces textes dont la diffusion fut souvent retardée et / ou anonyme. Je citerai, par exemple, le *cuzqueño* Luis Nieto Degregori, les *ayacuchanos* Sócrates Huaita Zuzunaga et Julián Pérez, l'*Ancashino* Óscar

⁹⁹ Gérard Genette, « Discours du récit : essai de méthode », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226.

¹⁰⁰ Dans *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui pose le problème de l'identité péruvienne, en partie dans la littérature. Lors de la colonisation, la naissance de la littérature écrite répond aux critères de la littérature espagnole, dans la langue coloniale, le castillan, et se conçoit depuis un esprit et des sentiments espagnols. L'auteur insiste sur la dépendance et la vassalité d'un peuple sur un autre et l'impossibilité conséquente de création nationale. Dans une certaine mesure, cette analyse semble perdurer au Pérou, si l'on considère le rapport final de la CVR. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, INC, 2004 [1928], p. 193-200.

¹⁰¹ Mark Cox (Coord.), *Pachaticray (el mundo al revés) - Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, Lima, Ediciones San Marcos, 2004.

Colchado Lucio¹⁰² et les *cajamarquinos* Miguel Arribasplata Cabanillas¹⁰³ et Walter Lingán. Paradoxalement, depuis la côte, les auteurs sont assez peu nombreux à s'approprier l'histoire andine, souvent par ignorance et / ou méconnaissance. Cependant, l'arrestation d'Abimael Guzmán en 1992 puis la création de la Commission de la Vérité et de la Réconciliation en 2001 sont deux dates qui réveillent un intérêt littéraire autour de la problématique de la légitimité de l'Histoire officielle. Je citerai, par exemple, les *limeños* Santiago Roncagliolo, Pilar Dughi, Alonso Cueto et l'*arequipeño* Mario Vargas Llosa. L'écho historiographique de ces années de terreur tend à s'imposer -par une diffusion facilitée et, donc, plus large- dans la littérature *criolla* dont l'écriture propose un point de vue occidental des réalités andine et amazonienne.

Alors, même si l'identité géographique ternaire est un motif d'écriture - et, donc, d'unité formelle-, la création hégémonique tend à dissocier les espaces et les civilisations. Il s'agit d'évincer ou de mépriser les autres cultures en faveur d'une exclusivité occidentale. La figure du subalterne, isolé et rejeté - thématique déjà largement traitée depuis la littérature indigéniste-, se construit autour de fondements imaginaires, destinés à servir une culture hégémonique. Cependant, les révélations des maltraitances et des violences infligées aux paysans indiens des Andes, durant le conflit, et la diffusion de leurs témoignages ont permis de repenser voire de démanteler, les imaginaires établis pour répondre aux attentes de solidarisation de la CVR. Mais comment revendiquer une homogénéité culturelle dans un pays à caractère « hybride »¹⁰⁴ ? Comment reconnaître et accepter la culture de l'Autre quand ce dernier est anonyme ?

Tout d'abord, je propose ici de définir la place de la culture / des cultures chez les Péruviens, souvent en rapport avec leur assise identitaire dans le pays. Je parcourrai les écarts éthiques de comportement, relatifs à

¹⁰² Óscar Colchado Lucio, *Rosa cuchillo*, Lima, Biblioteca de narrativa peruana contemporánea, 2008 [1997].

¹⁰³ Miguel Arribasplata Cabanillas, *La niña de nuestros ojos*, Lima, Arteidea, 2010.

¹⁰⁴ J'emprunte le terme à l'anthropologue argentin, Néstor García Canclini auteur de l'ouvrage : *Culturas híbridas – estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Grijalbo (éd.), 2003 [1989].

l'ambivalence du pays, comme le racisme, l'exclusion ou l'indifférence. Puis, je ferai état des conduites politiques face aux problèmes de méconnaissance et d'ignorance des populations entre elles, attitudes qui ont mené, à bien des égards, à la déclaration de *la guerra popular* en 1980.

A. LES PROBLEMES DE COMMUNICATION

Depuis les temps coloniaux, le binôme national – civilisation / barbarie¹⁰⁵, décliné aussi respectivement sous les termes culture / nature – conditionne des problèmes de communication. Ceux-ci sont à l'évidence favorisés par les caractéristiques géographiques du Pérou. En effet, « l'isolement » des populations andine et amazonienne face à l'ouverture économique et commerciale de la Côte *criolla* engendre très vite une différenciation et une appartenance identitaires plus ou moins revendiquées entre ces trois zones. Le spectre de la culture préhispanique et la sauvegarde des langues amérindiennes, telles que le quechua ou l'aymara, ne font qu'exacerber la dichotomie naturelle existante. En 1928, l'analyse mariáteguienne, dans *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, insiste sur la persistance du caractère féodal de la société péruvienne et, par conséquent, sur la nécessaire transition vers le socialisme, parti politique dont il établit, en tant que secrétaire général, les règles. Mais, et malgré la lucidité intellectuelle évidente de José Carlos Mariátegui, la société péruvienne continua à ignorer cette réalité qui engendra le conflit national de la fin du XX^{ème} siècle. Ainsi, il est essentiel de définir les multiples visages culturels du

¹⁰⁵ La formulation de l'antinomie est établie par l'Argentin Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), dans son livre polémique : *Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga* (1845). Cependant, elle trouve ses antécédents dès la conquête espagnole. Selon la définition du Péruvien Richard Angelo Leonardo Loayza, il s'agit d'un héritage terminologique de la période de la colonisation : « Para el siglo XVI Europa o más específicamente españoles y portugueses emplearon la compleja figura del bárbaro como clave de interpretación sobre los indios de América, con lo que se inicia el proceso de barbarización del negro y posteriormente del indio. El indio en algunos momentos fue visto como el buen salvaje viviendo en la simplicidad de la naturaleza, pero en otros fue considerado un ser presa de sus instintos, degradado y corrompido. El hombre americano fue, pues, construido como antítesis del hombre civilizado por excelencia, el europeo. Semejante polémica atraviesa la época colonial hasta desembocar en el período independiente. » Définition consultée en ligne le 24 septembre 2013 : <http://blog.pucp.edu.pe/item/45556/civilizacion-y-barbarie-definiciones>.

Pérou des années 80 à nos jours, et de mesurer la persistance des discriminations subies par une frange de la population péruvienne.

1. La reconnaissance identitaire : entre nature et culture

Pour la CVR, la problématique identitaire au Pérou est révélée une fois de plus à l'heure du comptage du nombre de victimes. En effet, il faut rappeler qu'en 1980, plus de deux millions de Péruviens ne possédaient pas de papiers d'identité et que, comme nous le précise Daniel Dupuy, « cinq cent mille péruviens ont perdu leurs certificats de naissance »¹⁰⁶ suite aux attaques des municipalités pendant le conflit. L'anonymat des Indiens andins pourrait alors expliquer le peu de résonance et de réactivité chez les occidentaux, ignorants ou indifférents à la guerre interne. Cette négation de l'existence de l'Autre se confirme également lorsque les autorités remettent en cause, à travers une polémique pernicieuse, les estimations du nombre de victimes, annoncées par la CVR. En 2008, Salomón Lerner, dans la préface de la version abrégée du rapport final de la CVR, revient sur ce comportement :

Cinco años son poco tiempo cuando se trata de cambiar la textura mental de un país. El Perú ha sido históricamente una sociedad jerárquica. La memoria de la violencia que reconstruyó la CVR tiene, como supuesto, el rechazo de lo esencial al principio de jerarquía, puesto que afirma que todas las vidas humanas valen por igual y que todos los crímenes son condenables sin importar cuáles fueron sus propósitos y quiénes sus víctimas.¹⁰⁷

Alors, c'est dans l'organisation sociale que la culture s'impose comme un espace de lutte symbolique en faveur du signifié hégémonique.

a) De l'habitus

Pierre Bourdieu conçoit la culture comme la base de l'*habitus*¹⁰⁸, dans le sens où elle influence la construction des préférences individuelles et perpétue l'appartenance. Ainsi, les dominants accéderont à une haute culture, plutôt figurative et distinguée, qui ne suscitera que l'intérêt ou l'attraction des classes moyenne et populaire. De leur côté, celles-ci sont condamnées au choix du nécessaire. La culture n'est donc pas harmonieuse ni consensuelle,

¹⁰⁶ Daniel Dupuy, *op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁷ *Hatun Willakuy*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁸ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

mais hégémonique *-la culta-* ou marginale *-la popular*. Santiago López Maguiña souligne au sujet de cette dernière :

La cultura “popular” sería una cultura de la *presencia*, la “cultura” de la *representación*. Esta última expulsaría la presencia de las cosas y del cuerpo. Aquella las afirmaría. La *representación* distancia: convierte a las cosas en objeto. La cultura de la *presencia* busca aproximarse a las cosas.¹⁰⁹

Aussi, ne voit-on pas, dans cette citation, le spectre de la dichotomie nature / culture assignée à la relation de genre, respectivement femme / homme, dans la culture coloniale, judéo-chrétienne. La culture est alors proscrite aux femmes, aux subalternes, dont le rôle est réduit à son caractère naturel. D’ailleurs, pour Victor Vich, c’est la relation au corps, à sa représentation et à sa dynamique, qui conditionnerait l’appartenance socio-culturelle :

Mientras que la cultura “popular” se encontraría estrechamente ligada a las transformaciones del cuerpo y de la naturaleza, la cultura “letrada” habría optado, más bien, por desengancharse del cuerpo y evadir la representación de diversos tipos de mezclas regenerativas. Esta diferencia se encuentra claramente simbolizada en el privilegio que la cultura popular proporciona a las partes bajas del cuerpo (y de ahí a sus funciones genitales y excrementicias), mientras que la otra se concentra mucho más en la representación de las partes altas, vale decir, en los procesos mentales y en las preguntas metafísicas.¹¹⁰

Alors que la culture populaire s’approprié le corps dans sa matérialité, la culture savante s’en détache et privilégie la réflexion. C’est ainsi que la femme et le subalterne, écartés de la vie intellectuelle et culturelle, sont l’objet du pouvoir masculin et hégémonique. Pendant le conflit interne au Pérou, ce conditionnement culturel de la relation dominant - dominé légitime, dans beaucoup de cas, les violations des droits humains. Les conclusions de la CVR et les nombreux témoignages soulignent clairement l’acharnement incontrôlé des militaires et des sendéristes envers la population :

¹⁰⁹ Santiago López Maguiña, « Notas sobre las nociones de cultura y de sujeto », Manuscrito, 2000. Données bibliographiques fournies par Víctor Vich, in : « Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia », in : López Maguiña, Portocarrero, Silva Santisteban, Vich (éd.), *Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones*, Lima, RED, 2003, p. 29.

¹¹⁰ Víctor Vich, « Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia », in : *idem*, p. 29.

ROGELIO informa que en una oportunidad aproximadamente a las 7.30 de la mañana del año de 1987 (no recuerda el día ni el mes), en el local actual del Centro Educativo Inicial, ubicado en la plaza principal de la comunidad de {TIQUIHUA}, distrito de {HUALLA}, provincia de {FAJARDOI}, departamento de {AYACUCHO}; la señorita ALPIA JAULLA CUYA de 18 años de edad, hija de DAVID JAULLA, fue violada sexualmente por el Teniente del Ejército de la Base Militar de {HUALLA}, que se hacía llamar <TENIENTE ESCORPIÓN>, " la chica salía llorando, y el teniente con la bragueta abierta; los soldados le dijeron, mi teniente su bragueta está abierta, y el teniente dijo, ¡ah caramba!."¹¹¹

Ici, l'homme dispose de la femme de façon sauvage. Ce détachement dont il fait preuve témoigne d'un comportement primitif, parfois, proche de l'animal. Dans quelle mesure, dans une société basée sur la hiérarchie et les inégalités, l'autre doit-il / peut-il être considéré et respecté ?

b) *L'expression commune*

L'omniprésence de la culture dominante renforce le désintérêt, voire l'ignorance, des autres cultures. Par exemple, l'apparition de l'écriture dans la région andine a été dans ce sens équivoque : elle fut interprétée comme une nouvelle domination sur la nature et apparût comme un objet étrange et incompréhensible au sein d'une culture orale :

La escritura, aunque incomprendible y enigmática, intraducible a los términos de una cultura oral, se muestra poderosa y por eso atrae. Pero, por sus poderes, que sirven para subyugar y destruir lo nativo, genera temor y rechazo. La escritura, además, no tiene lugar en la propia cultura nativa. Es ajena y extraordinaria. Desde que es introducida por los españoles aparece como un suplemento que no tiene ubicación.¹¹²

Cette nouvelle imposition pousse les autochtones à adhérer à l'expression alphabétique, propre à la culture hégémonique. La source orale, collective, me semble ici cruciale dans l'approche de la littérature andine. Cependant, comment le discours écrit d'une personne peut-il porter la culture

¹¹¹ Témoignage n°204601 reçu par courriel en format PDF en novembre 2011. Envoyé par Elena Ruth Borja, directrice du Centre d'Information pour la Mémoire et les Droits Collectifs. Retranscription de l'entretien du 18 septembre 2002 de Paulino Buleje Peralta (Tiquihua-Ayacucho).

¹¹² Santiago López Maguiña, « La cultura en los estudios literarios en el Perú », in : López Maguiña, Portocarrero, Silva Santisteban, Vich (éd.), *op. cit.*, p. 60.

orale d'un groupe ? Pour José Carlos Mariátegui, un élément serait la façon pour l'Indien andin de marquer sa présence par une affectivité forte, symbolique et poétique. Ainsi, l'écriture de César Vallejo rejette « todo ornamento retórico, de toda vanidad literaria. Llega a la más austera, a la más humilde, a la más orgullosa sencillez en la forma. »¹¹³ Ce langage, proche du discours oral, prend corps dans sa forme la plus simple et naturelle.

Dès lors, dans les écrits littéraires, une forme de trans-culturation opère en empruntant et / ou en intégrant l'espace andin à l'espace occidental. L'hétérogénéité qui en résulte permet une reconfiguration du pouvoir dans lequel les cultures native et européenne ne fusionnent pas, mais tentent de cohabiter. Pour Cornejo Polar, tout discours tend vers une homogénéité apparente, mais trahit, « en el mismo momento de su constitución discursiva, la abisal heterogeneidad y los radicales conflictos »¹¹⁴. Il réfute ainsi le point de vue de Mario Vargas Llosa qui, dans *La utopía arcaica*, conçoit l'homogénéisation culturelle et discursive comme une nécessité dans la recherche de la raison, du progrès et de la modernité :

La Utopía arcaica rechaza la economía mercantil, como fuente de corrupción ética y de injusticia social, en nombre de una sociedad rural, que habría existido en el pasado, donde la producción y el intercambio de bienes no se hacían por el incentivo egoísta del beneficio sino por razones espirituales y altruistas, de servicio a la comunidad y la obediencia a los dioses.¹¹⁵

[...] Lo innegable es que aquella sociedad andina tradicional, comunitaria, mágico-religiosa, quechuhablante, conservadora de los valores colectivistas y las costumbres atávicas, que alimentó la ficción ideológica y literaria indigenista, ya no existe. Y también, que no volverá a rehacerse, no importa cuántos cambios políticos se sucedan en los años venideros. Las futuras utopías, serán de otra estirpe... Ni indio ni blanco, ni indigenista ni hispanista, el Perú que va apareciendo con visos de durar es todavía una incógnita de la que sólo podemos asegurar, con absoluta certeza, que no corresponderá para nada con las imágenes con que fue descrito –con que fue fabulado– en las obras de José María Arguedas.¹¹⁶

Pour le Nobel péruvien, *lo indio* devrait ainsi se convertir en *criollo* et adopter des valeurs qui lui sont étrangères. En définitive, la cohabitation

¹¹³ José Carlos Mariátegui, *op. cit.*, p. 261.

¹¹⁴ Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte, 1994, p. 160.

¹¹⁵ Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económico (ed.), 1996, p. 270.

¹¹⁶ *Idem*, p. 403.

discursive conduirait une fois de plus à favoriser la culture hégémonique au détriment de l'autochtone.

c) *L'hybridité*

Dès les années 80, le critique littéraire Antonio Cornejo Polar¹¹⁷, présente la littérature péruvienne comme une totalité hétérogène, constituée de formes discursives et culturelles diverses (il reconnaît la culture quechua). Il rejette l'unité à l'heure de la globalisation. La culture est hybride : l'interaction entre les secteurs populaires et les hégémoniques ne s'impose pas uniquement en termes antagoniques, mais doit permettre une manifestation et une communication des formes marginales, hétérodoxes. Dans une perspective plus continentale, Néstor García Canclini fait état de la nécessaire légitimité politique de reconnaître l'hétérogénéité culturelle et de favoriser, par conséquent, son développement :

Una política es democrática tanto por construir espacios para el reconocimiento y el desarrollo colectivos como por suscitar las condiciones reflexivas, críticas, sensibles para que sea pensado lo que obstaculiza ese reconocimiento. Quizá el tema central de las políticas culturales sea hoy cómo construir sociedades con proyectos democráticos compartidos por todos sin que iguallen a todos, donde la disgregación se eleve a diversidad y las desigualdades (entre clases, etnias o grupos) se reduzcan a diferencias.¹¹⁸

Malgré les différences, l'acceptation de l'intégration de l'autre dans le domaine culturel doit conduire à un partage de l'espace national. Le Péruvien Victor Vich, revendique à son tour cette notion de différence :

La *heterogeneidad* aparece cuando nos damos cuenta de que las cosas ya no pueden continuar pensándose totalmente como esencias (o, en todo caso, necesitaríamos una definición "no esencialista de las esencias") sino más bien en términos de *diferencia*.¹¹⁹

Cependant, l'écriture hybride fait surgir un nouveau sujet, l'Indien migrant, appelé péjorativement, par la suite, le *cholo*. Cette figure oscille respectivement entre écriture et oralité, culture et nature, modernité et

¹¹⁷ Cf. Antonio Cornejo Polar, *Mestizaje e hibridez: los riegos de las metáforas*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1997.

Cf. Antonio Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericana* (Obras completas), Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2013.

¹¹⁸ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *op. cit.*, p. 148.

¹¹⁹ Víctor Vich, « Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia », *op. cit.*, p. 33.

tradition, présent et passé. Son appréhension du monde renvoie à un problème identitaire, impossible à réconcilier :

El mestizo es un sujeto políglota, capaz de moverse entre lenguas distintas y capaz de dar lugar a discursos polifónicos y pluriculturales, no solo entendidos como representaciones sino sobre todo como actos productores de sentido y de realidad. Ya no se trata, por tanto, de un sujeto que expone postulados de síntesis y de homogeneidad, sino de un sujeto que asume el antagonismo y la contradicción como modo de ser. Ese es el sujeto que aparece en particular en *Todas las sangres* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que alterna entre lo indio y lo español, entre la oralidad y la escritura, y que a la vez que niega esas oposiciones, las afirma.¹²⁰

Il n'en est pas de même chez le sujet occidental, pour qui la question identitaire semble plus évidente. Cependant, en littérature, par exemple, il s'empare de l'autre culture, la populaire et / ou la folklorique, à des fins commerciales. Cette logique médiatique suit, pour Néstor García Canclini, la logique du marché : « " populaire " es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes. En rigor, al mercado y a los medios no les gusta lo popular sino la popularidad ». ¹²¹ Le critique argentin poursuit son analyse dans une partie qu'il intitule « Populismo: la simulación del actor ». Selon lui, le populisme¹²² tend à édifier le pouvoir en sélectionnant, en utilisant et en modernisant le folklore. Dans beaucoup de cas, la participation des secteurs populaires à la culture nationale hégémonique est un simulacre. Le sujet « populaire », autrement dit, celui qui émane du peuple, est destinataire et spectateur : « los valores tradicionales del pueblo, asumidos y representados por el Estado, o por un líder carismático, legitiman el orden que éstos administran y dan a los sectores

¹²⁰ Santiago López Maguiña, « La cultura en los estudios literarios en el Perú », *op. cit.*, p. 62.

¹²¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *op. cit.*, p. 241.

¹²² Définition de « populisme » consultée en ligne, le 20 décembre 2011, in : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/populisme/62624>

- ✓ Idéologie et mouvement politiques qui se sont développés dans la Russie des années 1870, préconisant une voie spécifique vers le socialisme.
- ✓ Idéologie politique de certains mouvements de libération nationale visant à libérer le peuple sans recourir à la lutte des classes. (Le populisme a notamment inspiré les réformes de Mustafa Kemal et s'est considérablement développé à partir de 1930 en Amérique latine, où il est caractérisé par l'anti-impérialisme et un anticapitalisme modéré. Enfin, le refus de la lutte des classes a conduit les mouvements populistes latino-américains à chercher l'alliance des classes moyennes urbaines avec les ouvriers ou la paysannerie.)
- ✓ Tendance artistique et en particulier littéraire qui s'attache à l'expression de la vie et des sentiments des milieux populaires.

populares la confianza de que participan en un sistema que los incluye y reconoce. »¹²³

En cela, la CVR a su reconnaître les victimes en les écoutant. Elle les a placées au centre du système le temps des investigations scientifiques jusqu'à la diffusion du rapport final. Mais, dans un pays où les préjugés et le mépris déterminent les échanges culturels, quelle légitimité accorder au discours de l'Autre ? Selon la CVR, le manque d'éducation dans la zone andine participe, historiquement, à l'isolement du subalterne. De même, la souffrance affective de la population andine se creuse avec l'exclusion et le racisme subis. L'oubli de cette frange de la population permet aux subversifs puis aux militaires et paramilitaires de régner en maîtres.

2. Les oubliés... Du racisme et de l'exclusion.

La neuvième conclusion du rapport de la CVR atteste l'existence « de un velado racismo y actitudes de desprecio subsistentes en la sociedad peruana a casi dos siglos de nacida la República. »¹²⁴ Tout d'abord, il me semble essentiel de revenir sur la notion de racisme. Nelson Manrique le différencie clairement de l'ethnocentrisme qui consiste à penser que sa culture est supérieure à celle des autres groupes sociaux, malgré la possibilité pour ces derniers de changer de condition. En revanche, le racisme suppose une discrimination d'un autre caractère : « la justificación de los privilegios de los que gozan unos y la exclusión de otros del goce de los mismos derechos, en este caso, recurre a una racionalización que "naturaliza" las desigualdades sociales. »¹²⁵ Le racisme est la conviction pour certains de l'existence de « races » humaines, certaines supérieures et d'autres inférieures par nature, malgré la réfutation scientifique de cette thèse. Au Pérou, cette définition est difficilement justifiable : dans la majorité des cas, dénigrer l'autre revient à nier une partie de sa propre identité si l'on considère les métissages. Pourtant, du point de vue sociologique, la construction sociale répond à un schéma racial encore non

¹²³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, op. cit., p. 245.

¹²⁴ *Hatun Willakuy*, op. cit., p. 434.

¹²⁵ Nelson Manrique, *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú. 1980- 1996*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002, p. 332.

avoué au Pérou. Selon une enquête d'opinion¹²⁶ de la fondation suisse Rädä Barnen, les *cholos*¹²⁷ seraient les plus stigmatisés, suivis des Noirs, des Indiens andins et, enfin, des Asiatiques. Nelson Manrique ajoute :

El racismo es ante todo una ideología, históricamente situada, que se asienta sobre la base de fenómenos de muy larga duración, las mentalidades (coloniales, en el caso que nos ocupa) y, como tal, sirve para consagrar un *statu quo* social determinado: los privilegios de unos y la marginación y segregación de otros; el acceso de determinados sectores sociales a los derechos que formalmente otorga la ley a todos los ciudadanos y la negación de los mismos a otros sectores sociales, el proceso de movilidad social y la justificación práctica de las violaciones de los derechos sociales de la mayoría de la población.¹²⁸

Au Pérou, la normalisation des comportements rend légitime en quelque sorte la violence sociopolitique. À quoi bon respecter les droits humains quand on considère l'autre comme un objet ? Pendant la *guerra sucia*, la banalisation de la torture et des violences sexuelles envers les Indiens andins traduit le racisme des autorités qui, avec sauvagerie, ont mené les opérations de « reconquête » face à des victimes discriminées, exclues et, souvent, résignées. Le rejet et la violence consécutive sont vécus avec une certaine fatalité.

Mais, pour les secteurs provinciaux métisses, dont est formé Le Parti Communiste Péruvien – Sentier Lumineux (PCP.SL), l'accès à l'éducation offre des alternatives. Cette problématique éducative apparaît dans le rapport de la CVR comme une des origines du déploiement de la politique sentiériste, adressée aux oubliés de la société péruvienne :

¹²⁶ Les votants sont des adolescents âgés de 11 à 17 ans. *Idem* p. 337.

¹²⁷ *La cholificación* est un processus récent qui désigne la migration des provinciaux vers la capitale. Aujourd'hui, l'appellation *cholo* n'est plus considérée systématiquement comme une insulte ou un terme à connotation négative.

Lo cholo en el Perú: visiones de la modernidad desde el cholo est la publication des actes du colloque du même nom, organisé à Lima. La coordinatrice, la Bolivienne Susana Bedoya, introduit cet ouvrage en traitant justement cette problématique du racisme : « Perú, país racista, dicen muchos, y si lo vemos con frialdad podemos decir que sí, que somos racistas, de eso no hay duda, basta mirar a los cuatro ciclistas encerrados por ser cholos y denunciados por el propio alcalde de Miraflores y la comisaría. También a aquellos que son impedidos de consumir a cualquier local. También somos racistas cuando no todos se pueden bañar en la playa a la misma hora. También somos racistas cuando el cholo cholea el cholo recién llegado. En fin, el racismo es una especie de deporte fuera de época, que en muchos está escondido, pero allí está también manifiesto día a día, hora a hora. » In : Susana Bedoya, (Coord. y Comp.), *Coloquio: Lo cholo en el Perú, Visiones de la modernidad desde lo cholo*, Lima, Ediciones Biblioteca Nacional del Perú, 2009, p. 29.

¹²⁸ Nelson Manrique, *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú. 1980-1996*, op. cit., p. 338.

El PCP-SL encontró su principal vía de inserción en la vida de estas comunidades a través del sistema educativo. Se encaramó, así, sobre el proceso de mayor acceso a la educación que consiguieron estas poblaciones después de los grandes cambios en la propiedad de las décadas de 1960 y 1970. [...] Se centró en la formación de cuadros jóvenes y en la captación de escolares en los colegios de educación secundaria donde estudiaban los hijos de los campesinos. [...] Estos colegios contaban con la presencia de maestros de la zona que se habían formado en la UNSCH, donde habían tenido contacto con el PCP-SL.¹²⁹

Mais comment, au nom de l'humanité, le projet sentiériste a-t-il pu engendrer une barbarie sans précédent ? Le groupuscule intellectuel du PCP-SL¹³⁰ séduit ses futurs *camaradas* par une conscience populaire et révolutionnaire, indispensable à la naissance du *Nuevo Estado*. Pour arriver à ses fins, il s'aide en partie de la misère culturelle et éducative des Indiens andins : il construit des écoles, accueille les jeunes en les formant à une discipline militaire. Il feint alors l'ouverture intellectuelle malgré un discours propagandiste et exclusif¹³¹. Le sujet subalterne se sent au centre du système (ou d'un système), répond aux « ordres messianiques »¹³² et agit pour obtenir sa liberté. En l'occurrence, dans ce cas, il reste sous le joug d'un groupe hégémonique très autoritaire, mais l'intérêt qui lui est porté l'encourage. Carlos Iván Degregori précise :

El PCP-SL se presenta también como posible canal de progreso y movilidad social dentro del "nuevo estado"; canal que se abre con la llegada de SL, precisamente cuando la crisis comenzaba a obturar aquellos existentes a través del mercado, la migración o la educación.¹³³

La structure politique du PCP-SL était organisée en *bases de apoyo*, considérées comme un gouvernement local (*la fuerza local*). *La masa* était la base de l'organisation. *La fuerza principal* supervisait les actions des uns et des

¹²⁹ Hatun Willakuy, *op. cit.*, p. 106.

¹³⁰ Le Comité Central du Parti a nommé Abimael Guzmán *Jefe supremo del Partido y la Revolución*, avec le nom de *Camarada Gonzalo*. Les autres membres de la direction sont : Augusta Latorre (son épouse) connue sous le nom de *Camarada Nora* et sa future épouse, Elena Iparraguirre ou *Camarada Miriam*. Oscar Ramírez Durand *Camarada Feliciano* est responsable du comité régional principal et activiste.

¹³¹ La base idéologique du Sentier se trouve dans l'appellation « marxisme-léninisme-maoïsme-pensée Gonzalo ». Au fur et à mesure des années, la stratégie fut baptisée « el pensamiento Gonzalo ».

¹³² Je reprends ce terme, utilisé à plusieurs reprises dans le rapport final de la CVR. Je cite : « su tono adquiriría matices mesiánicos al hablar del futuro de su Guerra », in : Hatun Willakuy, *op. cit.*, p. 113.

¹³³ Carlos Iván Degregori, *Qué difícil es ser dios, El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú – 1980-1999*, Lima, IEP, 2010, p. 79.

autres en se déplaçant de zone en zone. Les directives du commandement central transitaient par les comités régionaux et zonaux à travers un réseau complexe de *mandos*. La hiérarchie et l'ordre ne devaient en aucun cas être négligés.

En définitive, plus la polarisation sociopolitique s'intensifie, plus le jeu sentiériste devient irrémédiable, et plus la réplique des autorités de l'État sera antidémocratique. Restaurer l'ordre et la loi et instrumentaliser la peur furent les stratégies des deux forces du conflit armé, prenant en otage les *campesinos*. La guerre ressemble alors à une suite de « règlements de compte » arbitraires et raciaux, dirigés envers les subalternes.

B. VERS UN CONDITIONNEMENT DES IMAGINAIRES

En mai 1980, la déclaration de la lutte armée par le Parti Communiste Péruvien - Sentier Lumineux révèle, en amont, la constitution d'un groupe autour d'une idéologie, définie à partir d'une figure centrale dont la reconnaissance est effective. Dès le début du XX^{ème} siècle, José Carlos Mariátegui marque la naissance du socialisme péruvien, courant politique dont la pensée analytique est développée dans *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*¹³⁴. La reconnaissance et l'influence intellectuelles de Mariátegui s'imposent alors, par son approche sociologique de l'histoire de son pays, lui conférant une réalité complexe basée sur des inégalités. Le Sentier Lumineux -dont l'appellation vient d'un discours de José Carlos Mariátegui- se servira puis détournera ainsi le discours de ce dernier vers le milieu universitaire puis rural. Ainsi, dans un premier temps, nous définirons la nature du travestissement politique de Mariátegui par le PCP-SL, travestissement qui a contribué à tromper la population andine. Puis, il s'agira d'évoquer, d'une part, la déception de celle-ci quant à une spoliation d'une reconnaissance attendue et d'un changement social et, d'autre part, la maltraitance généralisée dont elle fut victime par les deux Forces en conflit (c'est-à-dire, le groupe subversif et les Forces Armées Péruviennes). Dans quelle mesure ces voix sont-elles alors sous

¹³⁴ José Carlos Mariátegui, *op. cit.*

influences et sous pressions ? Face à une réalité socio-politique multiple, quelle légitimité donne-t-on au discours d'autrui ?

1. José Carlos Mariátegui : influence et détournement idéologiques

L'influence intellectuelle du fondateur du parti communiste péruvien¹³⁵ ne peut être démentie encore aujourd'hui et relève d'une adéquation entre l'actualité nationale et l'analyse globale des maux du pays dont il fait état dans *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* : l'Indien-andin toujours placé en « bas de l'échelle », méprisé et ignoré face à l'opresseur, l'envahisseur, doit retrouver sa place. Abordant la réalité de son pays depuis un point de vue marxiste, ses essais ont permis de distinguer, nuancer et dénoncer les inégalités et l'intolérance subies sous divers angles : l'économie, l'Indien, la terre, la religion, la question du régionalisme / centralisme, la littérature et l'instruction publique. Depuis lors, *el Amauta*¹³⁶ est une référence intellectuelle et politique évidente et influente. Aussi, dès la fin des années 60, un professeur de philosophie de l'Université San Cristóbal de Huamanga (Ayacucho), Abimael Gúzman, amorce-t-il une stratégie politico-éducative¹³⁷, révolutionnaire, afin de réveiller les consciences universitaires face aux problématiques nationales, relatives aux interprétations de Mariátegui en 1928. Le rapport final de la CVR développe cette propension aux références à ce dernier :

Guzmán se concentró en la "reconstitución" del PCP utilizando como elemento de lucha política la supuesta fidelidad al pensamiento de José Carlos Mariátegui,

¹³⁵ José Carlos Mariátegui (1894-1930). Une biographie, une bibliographie, ses correspondances, ses recherches, une chronologie et des liens sont présentés sur le site suivant, consulté au cours de l'année 2011 : <http://www.mariategui.eu/>.

¹³⁶ *Amauta* est le nom du journal qu'il fonde en 1926 et dont il définit ainsi l'objectif : « El objeto de esta revista es el de plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Pero consideraremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro. Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los de los otros pueblos de América, enseguida con los de los otros pueblos del mundo. » In : « José Carlos Mariátegui, Presentación del Amauta », *Amauta*, Año I, N°1, Lima, septembre 1926, consulté en ligne le 8 décembre 2011 : <http://www.marxists.org/espanol/mariateg/1926/sep/amauta.htm>. Une revue, portant le même nom, est accessible sur le site suivant, consulté le 8 décembre 2011 : <http://amauta2.free.fr/>

¹³⁷ Dans ce sens, je cite, en partie, la conclusion 138 du rapport final de la CVR : « La CVR ha comprobado que, en este contexto, el PCP-SL buscó instrumentalizar las instituciones educativas: universidades, colegios secundario, institutos superiores e incluso academias preuniversitarias. [...] ». In : *Hatun Willakuy, op. cit.*, p. 458-459.

reconocido como fuente ideológica de legitimidad por toda la izquierda peruana. [...] La transformación de Mariátegui en precursor del maoísmo fue presentada como un « desarrollo » de su pensamiento.¹³⁸

En 1969, Abimael Guzmán crée, alors, le Parti Communiste Péruvien – Sentier Lumineux, appellation directement tirée de la phrase prononcée par *e/ Amauta* : « el marxismo-leninismo abrirá el sendero luminoso hacia la revolución. » Le reconditionnement de l'analyse et de la pensée mariatégoriennes facilite la reconnaissance d'Abimael Guzmán et légitime la qualité de son discours auprès des gens de gauche. Dans un document du Comité central du PCP-SL, intitulé « Retornemos a Mariátegui y reconstituamos su partido » (octobre 1975), Abimael Guzmán pose clairement son alliance avec celui qu'il considère être le premier communiste péruvien :

Retomar el Camino de Mariátegui es Reconstituir el Partido Comunista, su Partido; es trabajar por su construcción ideológico-política, desarrollando los fundamentos que le diera su fundador y es, simultáneamente, pugnar por su construcción organizativa reajustando lo orgánico a lo político. Reconstituir el Partido es hoy, en síntesis, impulsar su reconstrucción retornando a Mariátegui y apuntando al desarrollo de la guerra popular.¹³⁹

Comment peut-on expliquer que, malgré le rapport interprétatif de la réalité nationale datant d'un demi-siècle, la société péruvienne panse toujours les mêmes plaies ? Le milieu éducatif, et en particulier universitaire, fut une entrée indéniable pour rassembler, conditionner et manipuler les masses, souvent utilisées par une politique d'exclusion et de discrimination. Dès 1975, Le PCP-SL parvient à prendre le contrôle des conseils étudiants de l'Université Nationale de San Marcos et l'Université Nationale d'Ingénierie à Lima, ainsi que l'Université Nationale d'Éducation Enrique Guzmán y Valle, connue sous le nom de La Cantuta.

La croisade révolutionnaire, amorcée par Abimael Guzmán, sort du cocon universitaire à mesure que les enseignants, nouveaux diplômés, occupent les écoles et répondent alors au « projet pédagogique »¹⁴⁰ du Parti

¹³⁸ *Idem*, p. 99-100.

¹³⁹ *Idem*, p. 101.

¹⁴⁰ « El PCP-SL se desarrolló también como *proyecto pedagógico*. [...] Se expandió conforme los estudiantes se graduaban y eran enviados como maestros a los colegios secundarios de diversas capitales provinciales y distritales. » , *idem*, p. 100.

comme stratégie militante. À ce sujet, la CVR dénoncera dans ses conclusions le prosélytisme :

Allí desarrolló un proselitismo sustentado en prácticas como el clientelismo y la movilización de los sentimientos de discriminación y agravio de los estudiantes pobres y provincianos, que utilizaban mayormente esos servicios. A esa población universitaria, carente de sedes sociales en sus lugares de estudio, les ofrecía además identidad y sentido de pertenencia.¹⁴¹

Des écoles militaires sont alors créées dans l'optique d'apprendre l'usage des armes et les tactiques politico-militaires. La prise d'ampleur du mouvement devient vite un moyen de détourner les problèmes nationaux à des fins mégalomaniaques. Entre 1977 et 1979, le projet se radicalise et appelle à la lutte armée : « se transformó en un proyecto fundamentalista, de potencial terrorista y genocida. »¹⁴² L'émergence d'Abimael Guzmán comme le chef incontestable du Parti, le Président et *Camarada* Gonzalo, lui permet d'assouvir son autoritarisme et sa soif de pouvoir, où les traîtres paieront très cher leur insoumission (ci-dessous, une exécution « signée »¹⁴³).



« ¡Así mueren los malditos soplones y [sic] infiltrados que entregan a los mejores hijos de nuestro pueblo! ¡La guerra popular es invencible! ¡Viva el Presidente Gonzalo! PCP »
Exécution sélective d'un traître, Canto Grande, 1995.

Alors, l'idéologie se confond avec une religion ; le militantisme se vit comme une purification et une renaissance (« une reconstitution ») ; l'action révolutionnaire devient terroriste. Cet extrémisme apparaît à travers un nouveau langage, plus virulent, annonciateur de l'extrême violence dont seront

¹⁴¹ Conclusion 138 du rapport final de la CVR, *idem*, p. 459.

¹⁴² *Idem*, p. 101.

¹⁴³ Photographie tirée du site communiste « Sol rojo », consulté à plusieurs reprises entre 2011 et 2013, in : http://www.solrojo.org/mpp_doc/mpp_0306_es.htm.

victimes les Péruviens. En avril 1980, à l'aube de la première attaque, Abimael Guzmán déclare :

Somos un torrente creciente contra el cual se lanza el fuego, piedras y lodo; pero nuestro poder es grande, todo lo convertiremos en nuestro fuego, el fuego negro lo convertiremos en rojo y el rojo es luz. Eso somos nosotros, ésa es la Reconstitución. Camaradas, estamos reconstituidos.¹⁴⁴

Et il ajoutera :

¡El futuro está en el cañón de los fusiles! ¡La revolución armada ha comenzado ! ¡Gloria al marxismo-leninismo – pensamiento Mao Tsetung ! ¡Viva el Partido Comunista del Perú ! ¡Por el camino del camarada Gonzalo, iniciemos la lucha armada !¹⁴⁵

Peu à peu, la « pensée – Mariátegui » tombe dans l'oubli face à l'imposition de la « pensée – guide » de Guzmán. Il semble clair que le chaos de la réalité sociopolitique nationale favorise le positionnement des Hommes de pouvoir, dont la manipulation relève du sadisme et de la perversion. Dans ce même esprit de toute puissance, les Forces Armées et Policières ont imposé une autorité, souvent arbitraire, vis-à-vis des *campesinos*, rejetant ainsi la légitimité de leur parole et, par voie de conséquence, ne les reconnaissant pas comme sujets sociaux.

Pour les subalternes, les fonctions sociales « hautes » rimeraient alors avec malhonnêteté, autoritarisme et mépris. Quelle confiance pouvaient-ils / peuvent-ils alors accorder ? À qui ? Et dans quels buts ?

2 . D'une reconnaissance-zéro à une reconnaissance socio-culturelle

Durant le conflit, la pression des autorités envers les subalternes et leur impunité face aux crimes contre l'humanité, la violence des groupes subversifs, la corruption banalisée, les mensonges, les négations des actes commis (disparitions, tortures...) et le narcotrafic constituent de nouveaux codes sociaux. La loi du plus fort s'impose et engendre la loi du silence chez les plus faibles, menacés. L'isolement, l'exclusion et le mutisme s'installent et s'imposent comme comportements de survie. À l'heure du recensement des

¹⁴⁴ Discours d'Abimael Guzmán, « Somos los iniciadores », avril 1980. Citation tirée de *Hatun Willakuy*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁵ Gustavo Gorriti, *Sendero – Historia de la Guerra milenaria en el Perú*, Lima, Planeta, 2008, p. 70.

témoignages dans les Andes, ce facteur de méfiance et de crainte fut assez problématique pour les commissionnaires. Daniel Dupuy l'explique ainsi :

Le rôle exact de la CVR et de ses représentants n'a pas toujours été bien compris et une partie de la population indigène s'est montrée réticente à se confier aux enquêteurs. Réticence alimentée par une méfiance séculaire envers les représentants des autorités administratives du pays, quels qu'ils soient. Aussi fallait-il argumenter de longues heures avant de parvenir à convaincre les proches des victimes de l'importance des témoignages.¹⁴⁶

En effet, le témoin à qui l'on a toujours demandé de se taire, ou que l'on n'a jamais cru, pourrait désormais parler ? De quoi ? Des violences subies il y a quinze ans ? Sa parole va-t-elle et peut-elle enfin trouver un écho ? Les commissionnaires sont-ils des personnes de confiance ? Va-t-on le corriger s'il parle... trop ? Peut-il tout dire sans trahison ?... Le reconnaîtra-t-on pour autant ? Il s'agissait de donner « une voix aux sans-voix »¹⁴⁷.

Une fois le silence institué culturellement, il semble bien difficile de réfermer la brèche et de répondre à l'intérêt soudain de nos voisins – concitoyens. Chez beaucoup de victimes du conflit interne, la non-élucidation des disparitions, liée, en partie, à l'impunité des responsables, entrave les processus de reconstruction et de réconciliation. Cependant, le témoignage, comme pratique thérapeutique, peut participer à la résilience psychologique et sociale des individus. En effet, une fois leur exil intérieur purgé, l'obsession paranoïaque, la soumission et la peur sont autant de comportements relatifs aux traumatismes subis. Les victimes tendent, dans un premier temps, à rejeter la parole et, souvent, assurent avoir « oublié ». Mais, le langage du corps révèle aujourd'hui des maux profonds. L'étude anthropologique de Kimberley Theidon, développée dans *Entre prójimos*, insiste sur l'existence d'un langage corporel, consécutif aux chocs subis. L'exemple le plus reconnu, suite au film éponyme¹⁴⁸, est le syndrome de la « teta asustada », lié à la transmission intergénérationnelle des mémoires « toxiques ». L'anthropologue Kimberly Theidon justifie le nom du syndrome :

¹⁴⁶ Daniel Dupuy, *op. cit.*, p. 161.

¹⁴⁷ Expression utilisée par Daniel Dupuy, *idem*, p. 165.

¹⁴⁸ Claudia Llosa, *La teta asustada*, Ours d'or à Berlin, Perú-España, 2009, 95 min. Bande-annonce présentée dans le DVD joint aux volumes de thèse, dans le chapitre consacré aux « Témoignages ».

Hay estudios que dicen que por supuesto si una mujer está con estrés, con trauma, escapando de grupos armados, sin poder comer bien, sin poder respirar y dormir puede transmitir eso a su bebé. En quechua se dice “Mancharisqa Nuñu” (Theidon habla en quechua): “yo estaba con mi teta asustada”. La idea es que nuñu es teta y también es leche, la mujer misma sufrió el susto horrible y también transmitió -con su leche, su sangre- esto a su bebé. Y para ellas era un temor horrible: ¿cómo van a nacer sus bebés? Creían que no podrían ser normales después de todo ese sufrimiento. Dentro de sus preocupaciones centrales era que sus hijos iban a nacer sin uso de razón, también más dispuestos a epilepsia, o creen que esos bebés nacen sin la capacidad de querer a los demás.¹⁴⁹

Le traumatisme maternel se transmettrait, donc à l'enfant à naître par le lait et le sang, et déterminerait une fragilité et une incapacité aux ressentis émotionnels du bébé.

Aussi, plusieurs croyances, souvent associées à des rituels de tradition andine, appellent à se nettoyer des souvenirs douloureux, en quechua, les *llakis* : il faut panser le passé en noyant les pensées... Par exemple, les repentis de cette période noire souffrent d'une culpabilité chronique d'avoir un temps perdu la raison, dans le sens d'avoir quitté l'humanité. Kimberley Theidon revient sur les caractéristiques de l'usage de la raison :

En la esfera religiosa, tener “el uso de razón” implica que uno tiene la capacidad de pecar porque puede ejercer el libre albedrío y discernir entre lo bueno y lo malo.[...]

En la esfera social, es la capacidad de recordar, de entrar en el grupo como un miembro pleno.¹⁵⁰

La mutabilité de l'identité de l'individu l'éloigne de ces attributs qui l'humanisent et le transfèrent vers une autre vie, comme nouvelle forme de pouvoir. Dans les Andes, la survie passe ainsi par des croyances traditionnelles, qui, associées à la position sociale des victimes, conditionnent la non-reconnaissance de cette frange de la population péruvienne. L'environnement déterminerait l'existence et contraindrait les acteurs à un jeu de rôle, dont les règles s'établissent en fonction du statut social des uns et des autres. L'anthropologue K. Theidon ajoute : « En la política de la muerte en el Perú, se mide la pérdida de la vida según la jerarquía de las diferencias culturales y

¹⁴⁹ « La teta asustada. La historia detrás de la película », entretien du 25 octobre 2010 avec l'anthropologue Kimberley Theidon, consulté en ligne le 26 septembre 2013 : <http://periodismohumano.com/culturas/la-teta-asustada-la-historia-detras-de-la-pelicula.html>.

¹⁵⁰ Kimberley Theidon, *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*, Lima, IEP, 2009 [2004], p. 61.

étnicas »¹⁵¹. Ainsi, le poids de la reconnaissance et de la considération sociales pèse dans l'intérêt national et communautaire.

Au Pérou, et en particulier à Lima, les insultes révèlent une violence extrême et tendent à faire fusionner les caractères physiques d'une personne et la géographie dont elle dépend. Dans ce sens, la maltraitance ethnico-socio-culturelle va au-delà de la pauvreté. Ainsi, l'état sauvage de la *puna* caractérise ses habitants, les « cochinos » ou les « chutos », définis comme des personnes « de labios gruesos – dicho de una persona tosca inculta, sucia; despectivo: indio de la puna »¹⁵². L'expérience de l'exil devient traumatisante et terriblement humiliante.

Les voix, quand elles sont entendues, sont conditionnées par des craintes de représailles, de honte, de pitié, d'ignorance ou de rejet. Le passage de la reconnaissance zéro à une reconnaissance socio-culturelle est, dans ce sens, problématique car il engendre une ré-activation des imaginaires. En ce qui concerne la réalité péruvienne, l'imaginaire social a toujours « culturisé » la violence en construisant et définissant l'autre comme sujet intrinsèquement violent. Ainsi, la violence, qui serait une culture archaïque andine, devient endémique et préserve, d'une certaine façon, le centre civilisé qui tend à vouloir « expliquer » celle-ci. Le rapport de la commission Uchuraccay, dirigée par Mario Vargas Llosa, illustre le caractère interprétatif des faits de violence dans le but de prouver que l'autre, par nature, ne peut se comporter autrement. Aussi, le sociologue anglais, Paul Gilroy, rejette ce comportement qu'il définit d'« absolutisme ethnique » :

Es un entendimiento reduccionista y esencialista de la diferencia étnica y nacional, la cual opera por medio de un sentido absoluto de la cultura, un sentido tan poderoso que es capaz de separar a la gente y de desviarla hacia ubicaciones sociales e históricas que son entendidas como mutuamente impermeables e inconmensurables.¹⁵³

La culture civilisatrice se veut, comme la violence, endémique, voire exclusive.

¹⁵¹ *Idem*, p. 53.

¹⁵² Définition du dictionnaire de *la Real Academia Española*, citée par K.Theidon, *idem*, p. 53.

¹⁵³ Citation traduite par Kimberley Theidon, *idem*, p.20-21.

Il est donc légitime de s'interroger sur la prise en charge de cette problématique dans le *corpus* artistique proposé : dans quelle mesure le rapport testimonial, qu'induisent le trait graphique et/ou les voix narrative et poétique, est-il en adéquation avec le milieu socio-culturel de l'auteur et l'expérience du conflit de ce dernier ? Cependant, et même si la littérature andine existe, sa diffusion est insuffisante car, souvent, censurée : alors, comment le lecteur perçoit-il et reconnaît-il le / son Pérou dans l'espace littéraire ? Selon quels critères la littérature peut-elle jouer un rôle social, post-conflit ?

CHAPITRE 2 : LES TRADUCTIONS DISCURSIVES

Le témoignage oral, une fois recueilli, est destiné à être transcrit pour les besoins de l'enquête en cours. Comme indiqué précédemment, le passage au discours « savant » pose le problème des modes de récit mimétiques ou diégétiques et, donc, du degré de fidélité des faits transmis à nous, lecteurs. Le « proto-témoignage », dans sa forme mimétique, recourt à la focalisation interne d'un narrateur homodiégétique, le déclarant, alors que le témoignage définitif, dans sa forme diégétique, propose un point de vue externe, un rapport circonstancié des faits. Les transpositeurs-narrateurs filtrent la langue et soulignent, gardent ou taisent -plus ou moins consciemment- des informations, respectant les choix imposés par un cadre scientifique fixé par la CVR, cadre déterminé par une structure précise, identifiée, en amont, dans l'étude d'une transcription partielle¹⁵⁴. Ainsi, la difficulté résiderait dans la restitution de la mémoire déclarative en une mémoire narrative. L'analyse des récits oraux, selon Juan Carlos Godenzzi¹⁵⁵, se joue à trois niveaux : le pragmatique (situation communicative) ; le textuel (connexion et forme du discours) ; le linguistique (sémantiques lexicale et grammaticale).

Transmettre une expérience vécue impose le choix d'un support artistique approprié. Depuis une perspective historique officielle, il s'agit de proposer une autre version, adaptée au vécu, qui s'avère, parfois, une version plus « réelle ». Dans ce sens, les arts tendent à alimenter une mémoire historiographique en témoignant des années de violence par une tendance à l'écoute de toutes les voix. Quelles formes prennent les œuvres dédiées à cette thématique ? Quels choix du dire sont mis en place ?

I. LE FILTRE DE LA LANGUE

Il me semble essentiel ici de traiter le devenir de la parole du témoin, dans le cadre d'un entretien testimonial. Une fois le témoignage recueilli, quelles évolutions et modifications subit-il ? Pour cela, je me référerai aux

¹⁵⁴ Cf Partie 1 – II – 1 « Définitions et approche péruvienne ».

¹⁵⁵ Juan Carlos Godenzzi, *Tradición oral andina y amazónica*, Lima, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas (CBC editores), 1999, p. 273-289.

transcriptions de témoignages que m'a confiées Elena Ruth Borja. Dans la plupart d'entre elles, les déclarations du témoin sont prises en charge par un narrateur externe - témoin auditif - qui les classe dans six parties, lesquelles répondent aux exigences des investigations menées par la CVR. Ce témoignage devient une preuve documentaire et une référence historiographique. Ainsi, l'entretien initial appelé aussi « proto-témoignage », caractérisé par la transcription mimétique de l'entretien (jeu de questions / réponses sur une vingtaine de pages en moyenne) cède le pas à une forme brève et narrée. Je reviendrai sur ce temps pré-diégétique afin d'apprécier la nature des changements entre ces deux types d'écrits qui, à leur façon, tendent à reconstituer les faits. En effet, la langue subit des distorsions à plusieurs échelles : les variations des types de discours rapportés (direct / indirect / indirect libre) et des points de vue ainsi que l'adaptation linguistique (quechua / castillan) et sémantique. Il sera intéressant de remarquer dans quelle mesure le témoignage colle au schéma narratif. Même réduit en nombre, ce matériel de recherche de première main, n'en reste pas moins révélateur d'une méthodologie de travail qui fait des choix. Aussi, je propose d'aborder, de façon introductive, la présence de ce même cadre juridico-testimonial dans les œuvres de mon *corpus*, incontestablement influencées par la recherche obsessionnelle d'une Vérité. En quoi, alors, le témoignage « officiel » peut-il s'identifier à une représentation littéraire, et inversement ?

A. LE POIDS DES MOTS

Il est temps, ici, de traiter les choix formels d'une transcription d'un témoignage oral dont le cadre à caractère juridique définit une structure textuelle précise, parfois proche du schéma diégétique (nous le verrons à travers une mise en relation entre les témoignages de la CVR et les références au *corpus*), et une utilisation alternée ou suggérée des styles direct, indirect et indirect libre. Puis, il faudra interroger la traduction sémantique et émotionnelle des maux dans la reconstitution verbale de l'expérience douloureuse.

1. Le cadre juridique : reconstitution verbale

*L'apôtre nous dit qu'au commencement était le verbe.
Il ne nous donne aucune assurance quant à la fin.¹⁵⁶*

Comme je l'ai déjà souligné, les indications spatiotemporelles, typologiquement reconnaissables, sont centrales et assez précises dans les témoignages de la CVR. Elles sont essentielles dans le recensement géographique des exactions commises pendant le conflit interne, et permettent éventuellement l'ouverture d'une enquête plus ciblée.

a) Structure textuelle

L'identification des personnes et leurs rôles joués dans les faits rapportés tendent à reconstituer la base de l'expérience subjective vécue et, par extension, de la base historique recherchée. Les coupables, les témoins, qu'ils soient oculaires et / ou auditifs, et les victimes sont alors confondus. Dans « le projet de transcription »¹⁵⁷, le questionnement annonce en amorce l'objet des accusations, déposées en amont par le plaignant – victime.

Nos encontramos con el señor <JESUS MENDOZA ESPINOZA> quién acude a la sede a dar su testimonio sobre las diversas muertes, desapariciones, violencias sexuales y despojo de bienes y otras violaciones a los derechos humanos que ha vivido en su tierra de {PUCURHUAY} perteneciente al departamento de {PASCO} < JESUS> vamos a hablar primero sobre el primer acontecimiento de... ocurrido en el año 1985. Donde tú mencionas a tres muertes y a tres mujeres violentadas sexualmente. Cuéntanos ¿qué pasó ?¹⁵⁸

À partir du moment où le contexte est posé, l'entretien ressemble à une conversation relativement spontanée, dans le sens où les questions naissent au fur et à mesure du témoignage. Cependant, force est de constater qu'il évolue autour de six axes d'enquête prioritaires, relatifs au plan des transcriptions définitives, destinées aux investigations scientifiques de la CVR. Le rapport doit contextualiser, rapporter, constater et, implicitement, interroger sur la gravité des faits décrits. La transcription « brute » de l'entretien compte, en moyenne, vingt-quatre pages. Alors, par souci de concision dans la recherche de la Vérité Historique, l'entretien est réduit à un récit structuré et, donc, pensé :

¹⁵⁶ George Steiner, *Langage et silence*, Paris, Les Belles Lettres, 2010 [1967], p. 19.

¹⁵⁷ Titre des proto-témoignages, rapport « brut » et mimétique de l'entretien.

¹⁵⁸ Témoignage n°453414, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, présenté en annexe des volumes de thèse, Tome 2.

- « Las notas introductorias » reviennent à identifier la nature des violences subies par le témoin et reprennent clairement l'entrée en matière de l'entretien, citée au-dessus.
- La première partie, « el contexto y los antecedentes », tente de répondre aux « qui, quand et pourquoi », informations recueillies dans l'entretien à travers des questions comme : « ¿Cuándo ocurrió esto <JESUS>? / ¿Por qué lo acusaban a tu papá? / ¿Tu tío pertenecía a la subversión? » etc...
- Puis, viennent « la descripción de los hechos » et « las acciones emprendidas » dont le motif serait de renseigner le « quoi » et le « comment ». Nous pouvons lire, par exemple, les questions suivantes¹⁵⁹ : « Cuéntanos ¿qué pasó? / ¿Tu papá, qué torturas ha tenido? ¿Durante cuánto tiempo? Y ¿qué tipo de torturas? / ¿Había una causa, alguna venganza para violar a sus hijas así? » Dans cette étape cruciale, le commissionnaire mesure le degré de véracité de la déclaration du témoin et demande : « ¿Logró ver? / ¿Solo te contaron? ¿No lo has visto? » Ces précisions d'ordre présentiel conditionnent le choix des verbes introducteurs dans la transcription abrégée. Ainsi, « le contaron que » tend à déresponsabiliser le locuteur dont le témoignage repose sur des oui-dire alors que l'indication, « el declarante precisa que fue testigo directo de los hechos », donne une légitimité plus importante à ce qui va être raconté.
- Enfin, « las secuelas » et « las expectativas » interrogent les conséquences des faits racontés, introduits, par exemple, par : « ¿Cuáles son las secuelas que origina la muerte por decir de <SERAPIO DURAN HUAMAN>? / ¿A qué se dedican ustedes? » Aussi, mais de façon sous-jacente, le questionnement relatif à ces parties met-il l'accent sur le caractère éthique du témoignage, soumis à une politique de réparation : « ¿Qué le pedirías tú al Estado para que puedan en algo reparar el daño que te han hecho? »

¹⁵⁹ Elles ne sont pas suivies dans le document d'origine.

L'entretien est alors découpé en séquences informatives, elles-mêmes sélectionnées puis agencées dans le cadre pré-défini, propre aux dépositions judiciaires. Ce plan méthodologique et scientifique colle, de façon assez évidente, au schéma narratif classique : la situation initiale, l'élément perturbateur, la trame (déroulement et description des faits), la tentative de réparation et la situation finale.

b) Vers une littérature

La mise en récit d'un témoignage oral répond donc à une structure diégétique et la littérature, à son tour, portée par la quête de vérité, tend à recourir aux formes testimoniales. Ainsi, toutes les œuvres de mon *corpus* se réfèrent-elles, de près ou de plus loin, à l'acte de témoigner comme motif de base à une reconstitution des faits, avérés ou non.

- Par exemple, le recueil de Rocío Silva Santisteban, *Las hijas del terror*, naît du témoignage de Giorgina Gamboa, recueilli lors d'une audience publique le 8 avril 2002, à Huamanga. Tout au long de l'hommage littéraire rendu à la victime, celle-ci, les accusés et les témoins restituent des bribes de l'expérience soufferte, au moyen de l'interaction, de l'intertextualité et de l'interdiscursivité -procédés littéraires¹⁶⁰ caractéristiques du *corpus*. La mise en forme poétique des faits de violence met en relief les rôles et responsabilités de chacun, tout en proposant une isotopie lyrique, propre aux voix rapportées. « BAvioLADA » reproduit alors la scène de viol dans un échange direct victime / bourreau. L'identification des voix passe par une reconnaissance typographique (style de police normal pour la victime / style de police en italique pour le violeur) :

No, no, suéltame, dejame en paz
Estás borracho

¿quién eres tú para hablarme así, perra?
[...]
abre la boca mierda

entre mis piernas, saliéndose y metiéndose,

¹⁶⁰ Le traitement de la violence est, dans ce sens, formel. Ces procédés renforcent, par leur caractère rythmique et leur provenance artistique hybride, la mise en voix des expériences des témoins, et participent à « L'Esthétique de la violence » traitée tout au long de la partie 2 de la thèse.

¡por qué no me matas de una vez!

« BAvioLADA », *Las hijas del terror*, p. 20.

- Lituma et Félix Chacaltana Saldívar, respectivement protagonistes des romans *Lituma en los Andes* et *Abril rojo*, enquêtent sur de mystérieux meurtres ou disparitions dans les Andes : le lecteur suit l'intrigue au rythme des auditions de témoins, des rapports judiciaires et des hypothèses posées. Dans *Abril rojo*, l'utilisation de la mise en abyme, à travers le rapport préliminaire du procureur adjoint Félix Chacaltana, pose d'emblée la problématique de la reconstitution verbale d'un témoignage, intégré lui-même dans une œuvre qui reconstitue, derrière un schéma narratif, des faits avérés. En effet, Santiago Roncagliolo indique dans la note finale que les dialogues des personnages, les méthodes d'attaques sentiéristes ou les stratégies antisubversives décrites sont des éléments tirés de documents officiels :

Los métodos de ataque senderistas descritos en este libro, así como las estrategias contrasubversivas de investigación, tortura y desaparición, son reales. Muchos de los diálogos de los personajes son en realidad citas tomadas de documentos senderistas o de declaraciones de terroristas, funcionarios y miembros de las Fuerzas Armadas del Perú que participaron en el conflicto. (*Abril rojo*, p. 327)

Cependant, l'écrivain ne remet pas en cause le caractère fictionnel de son œuvre, considérant les détails spatio-temporels décontextualisés et, donc, une ouverture à d'éventuels faux-sens. Les connaissances historiographiques du Péruvien relèvent d'une recherche journalistique qui le conduit, en 2007, un an après la sortie de *Abril rojo*, à publier *La cuarta espada*¹⁶¹, un document consacré au leader du Parti Communiste Péruvien – Sentier Lumineux, Abimael Gúzman. Les données historiques prennent alors un relief authentique et traitent, de façon latente, les dysfonctionnements. À la recherche d'archives officielles -classées par objet de délit-, Félix Chacaltana s'étonne de trouver des dossiers incomplets ou vides : il prend conscience de la possible manipulation des déclarations pendant son entretien avec Hernán Durango González, terroriste incarcéré à la prison de sécurité maximale de Huamanga, qui

¹⁶¹ Santiago Roncagliolo, *La cuarta espada, la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Lima, Debate, 2007.

déclare : « ¿Y los asesinatos de Cáceres constan en sus archivos? ¿Y cuando decía que más vale cien cholos muertos que un terrorista vivo? » (*Abril rojo*, p. 145).

- Cette problématique de cas irrésolus est à l'origine de la création poétique *El monstruo de los cerros*, de Luis Rodríguez Castillo, lorsque *El comercio* publie le 8 avril 1999 un nouvel article annonçant la découverte d'une dixième victime du tueur en série, « el monstruo de los cerros ». Le motif de l'ignorance permet à la voix poétique d'élaborer sa vérité. Face à la corruption et à l'impunité consécutive, combien de victimes des années de terreur sont-elles réduites aux seules interprétations des faits ? Comment peut-on se reconstruire dans le présent quand on cherche encore le corps de son enfant ou de son mari ? Alors, le cadre juridique est impuissant.

- Quant à Adrián Ormache, l'avocat-héros de *La hora azul*, il fait seul la lumière sur le passé emblématique de son père et retrouve Myriam grâce aux témoignages oraux recueillis. Les méthodes d'investigation du protagoniste se confondent avec celles menées par les commissionnaires de la CVR, si l'on considère le type de questionnement : « ¿Qué fue exactamente lo que te contaron? – Lo que te dije pues, que se tiraba a las prisioneras, no sé si eran terrucas o no, eso no sé, pero a veces se las tiraba y después se las daba a la tropa. » (*La hora azul*, p. 43).

c) *Passage de styles*

En grande majorité au style indirect, le témoignage rapporte, mais ne duplique pas. Il cadre dans une mise en récit les dires du déclarant. Ainsi, David Le Breton traite les distinctions de style entre l'oral et l'écrit : « l'écrit est dans la subordination, là où le parler est plutôt dans la juxtaposition. »¹⁶² En effet, le témoignage est pris en charge par un narrateur extradiégétique qui rapporte les dires du déclarant à l'aide de verbes introducteurs à la troisième personne (du singulier ou du pluriel) comme « cuentan que – le dijo que – presumen que – refieren que... ». Cependant, et pour se dégager de la responsabilité et de la légitimité d'emploi de certains mots, le style direct

¹⁶² David Le Breton, *Éclats de voix- une anthropologie des voix*, Paris, Editions Métailié, 2011, p. 238.

s’immisce : le lecteur peut alors apprécier la rhétorique du déclarant, dont les paroles sont annoncées par des guillemets.

Si l’on considère le témoignage d’une sentiériste recueilli par la CVR¹⁶³, nous pouvons apprécier les choix du transcritteur dans le report direct, ou non, des dires. Du fait de ses expériences (affiliation forcée au groupe PCP-SL / assassinat de son père par les Forces Armées en représailles / assassinat de sa mère par les sentiéristes), les déclarations de Feliciana relatent, avec une subjectivité appuyée, des anecdotes, rapportent les mœurs et la parole du groupe et confient la trahison subie. Alors, le transcritteur-narrateur pèse l’intérêt du discours direct, plus révélateur, et tranche : « La entrevistada refiere que vio morir a soldados “con armas, pero en enfrentamientos. Los senderistas saben cuándo va venir patrulla, cuántos patrullas, qué tiempo va durar... todo saben”. [...] Refiere “los que no tenemos padres tenemos necesidades como útiles.” » La restitution du discours direct renoue avec le propre du témoignage en tant qu’activité énonciative et, parfois, rend abrupte la déclaration. La dernière phrase de la déclaration de Feliciana, par exemple, questionne. Cependant, nous comprenons, par la suite, son sens quand elle affirme la nécessaire priorité sociale des orphelins de guerre.

- En cela, le recours à la littérature graphique, telle la bande dessinée, me semble intéressant dans la représentation d’événements historiques qui induit, en amont, une reconnaissance des faits. Dans *Rupay*, un texte de contextualisation historique, tiré des conclusions de la CVR, présente la mise en scène de chaque épisode et accompagne, *a posteriori*, le lecteur dans la compréhension de celui-ci. Pour renforcer la dimension historico-testimoniale, des documents authentiques, comme des photos ou des coupons de journaux, illustrent les faits. De plus, face aux scènes d’exécution, le lecteur se retrouve témoin oculaire direct et apprécie, en solitaire, le déroulement de l’action. Dans l’exemple ci-dessous (*Rupay*, p. 36-37), la planche témoigne graphiquement du dernier paragraphe du récit historique. La photo des cadavres trouve une justification et un écho dans le texte à caractère

¹⁶³ Témoignage n°201848, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p 5-6.

historiographique. Il s'agit de dire dans la représentation ce que l'Histoire dévoile.



FUGA Y MATANZA EN EL HOSPITAL DE HUAMANGA

Hay que tener mano de hierro, corazón de hierro para pelear; ojos de hierro para no asustarse.

José María Arguedas

Después del ataque a Tambo el gobierno declaró el primer estado de emergencia en cinco provincias de Ayacucho. Pero esta medida iba a causar aun más zozobra y tensión en la zona. La policía realizó un gigantesco operativo casa por casa en Ayacucho capturando a más de quinientos sospechosos. Aunque muchos eran inocentes, también se capturaron a militantes de importancia para el partido de Guzmán. Entre ellos estaban los dirigentes Carlos Alcántara y Edith Lagos.

Alcántara y Lagos eran quizás los cuadros más representativos de esta primera generación de militantes senderistas. Ninguno sobrepasaba los veinte años y eran hijos de la clase media huamanguina y estudiantes notables. Quizás resulte ahora difícil de entender, pero en aquel entonces el PCP de Guzmán se componía en sus tres cuartas partes de militantes juveniles de los cuales casi la mitad eran mujeres. Ésta era una versión distinta al maoísmo, que propugnaba una base campesina; en SL la base era juvenil y estudiantil, y con un fuerte componente femenino. Pero ¿qué fascinó a estos jóvenes en aquella quimera que fue la Lucha Armada? ¿Qué los motivó a entregar su sangre y a la vez arrebatarla a sus enemigos?

Algunos sostenían que el poder de atracción del PCP SL se debía al «mesianismo» de su líder. También suele decirse que Guzmán era una figura casi «religiosa» para sus militantes y que sus palabras constituían un evangelio de lucha que se acababa sin objeciones. Pero quizás lo que más fascinó a estos jóvenes radicalizados, idealistas e iracundos era la posibilidad de tener poder y el partido se lo entregaba sin condiciones. A sus aspiraciones de cambio, el partido sumaba la posibilidad de un poder real, ya fuera como dirigentes en sus comunidades o como jefes militares en las zonas en donde les tocaba actuar. Esto invertía una vieja tradición andina, según la cual el más adulto, el considerado con «mayor experiencia», era quien dirigía los destinos de la comunidad.

Buena parte de esta dirigencia juvenil sería encerrada en la vieja cárcel de Huamanga. Las fuerzas del orden habían actuado con eficacia y rapidez, pero no sospechaban que pronto la correlación de fuerzas sería trastocada. El 2 de marzo de 1982 un centenar de militantes cercarían y atacarían esa vieja cárcel liberando a casi 300 presos. La acción militar fue contundente, sobre todo porque no hubo refuerzos para el pequeño contingente de la policía republicana que cuidaba la cárcel. Aunque se pidió ayuda al ejército, éste no salió de sus instalaciones en el cuartel Cabitos. Quizás para lograr de esa manera que la policía quedara desprestigiada y que el gobierno considerase la necesidad de una intervención militar, algo que hasta entonces se pretendía evitar.

La acción senderista provocaría la inmediata reacción de la Guardia Republicana, que cobraría venganza asesinando a tres supuestos senderistas que se encontraban en el hospital de Huamanga. Uno de ellos era Carlos Alcántara. Pero aun así, Edith Lagos y decenas de militantes, entre ellos Hildebrando Pérez Huaranca, habían recobrado la libertad y eso significaba una momentánea victoria militar de la subversión. Pronto este ejército juvenil se enfrentaría al ejército peruano y aquí no habría ni vencedores ni vencidos. Solamente sangre derramada y el absurdo sacrificio de inocentes.

- De la même façon, le discours direct s'impose dans *Ayataki* de Sócrates Zuzunaga, conte dont la particularité tient dans l'oralité du discours écrit : Timoteo, paysan d'origine andine, raconte à *mamacita* le massacre commis dans le village. À travers un monologue dépourvu de points et une juxtaposition des voix, il rapporte ce qu'il a vu et entendu :

[...] así llegaron a nuestra casita, abran la puerta carajo, rápido concha de sus madres, y como nos tardamos en abrir, ¡pajraraj!, pobre mi puertita al suelo, y dónde está ese hijueputa, dónde está ese mierda, pero qué hijueputa, qué mierda, nosotros no sabemos nada papacitos, cómo que no saben nada jijunagramputas, toma toma toma, para que aprendas a no mentir, para que

aprendas a decir la verdad, pobre mi lomito charqueado quedó con los golpes, ayayau ayayaucito [...] (*Ayataki*, p. 184)

d) Une parole suggérée

Aussi, dans une transcription écrite d'un discours oral, il est nécessaire de traiter la question du style indirect libre, caractérisé par le rapport implicite, car non introduit grammaticalement, des paroles du témoin. En effet, le récit testimonial, se construisant directement sur les déclarations orales de la victime, projette son discours en modifiant l'embrayeur de personne et le temps de l'énonciation principale. Une marque de la présence récurrente de ce style indirect libre serait l'utilisation du présent de narration face à un emploi quasi systématique du passé simple.

Plus particulièrement, dans les transcriptions de la CVR, il est fréquent de l'identifier dans la description de scènes traumatiques : « Un día, él toma en serio las amenazas de los Senderistas y decide salir de su chacra para la ciudad de {AUCAYACU}. »¹⁶⁴ Il est donc légitime de s'interroger sur le non-respect de la concordance des temps et, donc, sur l'éventuelle transcription « libre » de la parole du déclarant, en proie à l'utilisation spontanée de ce présent « historique ». Dans un autre témoignage, on peut lire : « Ella va soplar viendo a los terroristas que andan por ahí. Y de igual manera la señora <ANTONIA VILLAR> y al hijo también lo asesinan, también por soplona porque ella pasteaba sus ganados por alturas y veía que andaba. »¹⁶⁵

La reconstitution verbale propre au cadre juridique passe également, et en particulier au Pérou, par un travail de traductions ou d'adaptations linguistiques et sémantiques. Les témoignages des paysans andins ainsi que les entretiens avec les sentiéristes ont parfois, et même souvent, été recueillis dans la langue quechua. Aussi, pour les besoins des investigations de la CVR, il fallait transcrire et, parfois, interpréter les dires des déclarants en considérant inégalement le glissement culturel inhérent à la réalité nationale. Il n'est pas rare de rencontrer à la lecture des témoignages des incursions explicatives du transcripteur. Les parenthèses ou les crochets indiquent donc que le narrateur

¹⁶⁴ Témoignage n°430107, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p. 1. Je souligne les verbes au présent.

¹⁶⁵ Témoignage n° 453414, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p. 1.

définit des termes pour éclairer le lecteur à deux niveaux : soit sur l'emploi de mots génériques pour la période étudiée : « *Agrega que la "masa" (pobladores bajo control de los senderistas) está dividida en cuatro sectores.* »¹⁶⁶ ; soit, sur la signification sémantique d'un terme castillanisé impropre à la langue académique : « *"nos ha 'sigueteado' [perseguido] terroristas, nos ha 'sigueteado' bandoleros, nos ha 'sigueteado' guardias, soldados".* »¹⁶⁷ On peut remarquer à plusieurs reprises dans les transcriptions, l'utilisation du point d'interrogation entre parenthèses qui semblerait indiquer soit la difficulté à transcrire un mot, peut-être à cause d'une audition altérée, soit, le non-sens de la phrase : « *Y nosotros estábamos sobreviviendo (?) el, que mi padre ha muerto dije.* »¹⁶⁸ Enfin, les parenthèses peuvent aussi abriter des points de suspension « (...) », probable indication de la non-transcription d'un passage inaudible ou jugé inutile pour le traducteur.

La littérature participe à la réactivation ou la diffusion de ce langage, approprié au conflit interne. Ainsi, tout au long des lectures, les sentiéristes sont les « *terrukos* » et les militaires, les « *sinchis* » (« *guerreros* » en quechua) ou « *milikos* »¹⁶⁹.

- Le conte de Pilar Dughi, *El cazador* (1989), bien antérieur au rapport officiel de la CVR, réfère déjà à la hiérarchie et aux mœurs sentiéristes, au sein d'une de leurs bases. Les termes choisis reflètent, avec précision et réalisme, l'organisation socio-politique du parti : ainsi, « *la Fuerza Principal* », « *el comité de organización* », « *la masa* », « *la columna de combatientes* », « *la Escuela de Cuadros* », « *el Comando de Aniquilamiento* », « *el comité de autodefensa* » et « *los ronderos* », par exemple, manifestent une volonté et un respect testimoniaux, propres à la diffusion des discours terroristes et aux médias tout au long des années 80.
- Le conte de Sócrates Zuzunaga Huaita, *Ayataki*, relève plus d'une reconstitution testimoniale authentique dans sa forme langagière, oralisée. Originaire d'Ayacucho, l'auteur restitue sensiblement la combinaison des deux

¹⁶⁶ Témoignage n° 201848, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p. 2.

¹⁶⁷ Témoignage n° 420117, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p. 1.

¹⁶⁸ Témoignage n° 453414, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p. 7, présenté en annexe des volumes de thèse, Tome 2.

¹⁶⁹ Terme récurrent dans le conte de S. Zuzunaga Huaita, « *Ayataki* ».

langues : « [...] nos quedamos llorando y llorando, harto asustados, pellizcándonos el sentimiento con muchas preguntas malagüeras, diciendo para nuestro adentro, adónde se lo llevarán a nuestro profe, pobrecito, qari wawa, tan bueno y cariñoso con nuestros niños, ayayay [...] » (*Ayataki*, p. 185)

La syntaxe semble, donc, oubliée ; la spontanéité apparente du discours bouleverse et rappelle les témoignages des Audiences Publiques. La dimension tragique est portée, en partie, par le titre quechua *Ayataki*, désignant le chant funéraire d'une personne à ses défunts. La littérature induit une participation majeure du lecteur, immergé dans un nouveau monde, et à qui l'on ne transcrit pas le sens des mots / maux. Le traitement verbal des émotions du témoin doit être interrogé. Face à des proto-témoignages relativement « muets », quant aux possibles changements du timbre de la voix, par exemple, comment sont projetées les émotions dans le texte ? Quelle place ont-elles ? Quelles traductions trouvent les maux ?

2. Projection émotive : de maux en mots

*Cómo transformar la voz – con sus tonos precisos y ritmos peculiares,
con el elocuente gesto de manos y el exuberante parsimonioso
movimiento del cuerpo que la acompaña – en letra.
Qué sucede con la voz cuando se va del teatro a la narrativa.
¿Cómo se transforma el cuerpo en letra ?¹⁷⁰*

Force est de constater que les proto-témoignages, malgré leur caractère mimétique, ne traduisent pas directement les émotions des témoins. Il serait légitime, pourtant, de les indiquer aux lecteurs, à la manière théâtrale, à travers des didascalies. En effet, les témoignages des années de terreur induisent une réactivation des souvenirs et, par conséquent, une fébrilité affective. Il suffit de regarder une audience publique¹⁷¹ pour nous rendre compte de la charge émotionnelle supportée par les déclarants mais aussi par l'auditoire. Prendre un mouchoir, se moucher, pleurer, s'interrompre, se fâcher, crier ou encore murmurer sont des comportements révélateurs d'un bouleversement traumatique. D'ailleurs, le transcripteur, qui n'a pas vécu directement cet

¹⁷⁰ Francesca Denegri, *Soy señora. Testimonio de Irene Jara*, Lima, IEP, 2000, p. 21.

¹⁷¹ Cf : Chapitre « Témoignage » - Audience publique de G. Gamboa et Mamá Angélica. Vidéos présentées dans le DVD joint aux volumes de thèse.

entretien, travaille sur des enregistrements sonores et, donc, sur des voix et sur des silences. Le sociologue David Le Breton traite la dimension affective de la voix et dit :

L'expressivité de la voix donne des indications précieuses sur la manière dont l'individu ressent ce qu'il énonce, elle met l'affect à nu. La signification d'un propos ne tient pas seulement aux mots prononcés, elle est aussi dans la voix. Comme le corps, la voix est malaisée à contrôler. L'expression vocale contredit parfois l'énoncé ou le précise.¹⁷²

Pourtant, la voix devient « muette » à la transcription définitive parce que le texte reste indépendant de ses conditions d'énonciation. Dans l'indifférence des voix, l'écrit favorise la circulation de l'information qu'il stocke, souvent, pour des raisons juridico-politiques. Ainsi, on peut revenir à lui, là où la parole n'est plus qu'un souvenir : « Si la voix est toujours enracinée dans la chair, dans l'écrit le corps disparaît même s'il demeure sous une forme métaphorique dans l'agencement de la phrase, son rythme, le choix des mots. »¹⁷³ Malgré l'absence d'indications scéniques, dans quelle mesure peut-on déduire les émotions des déclarants et leur variabilité ?

Avant tout, il serait judicieux de remarquer que le témoignage définitif, dans sa forme, ne porte aucune trace de la dimension scénique propre à l'entretien originel. Seul le report du style direct permet l'accès à la voix de la victime et peut être une manière d'induire des émotions : « Que dios me perdone, no estoy acusando pero pienso eso. »¹⁷⁴ Quant aux verbes introducteurs, ils révèlent une neutralité évidente : referir, manifestar, decir...

En revanche, la mise en forme de certains proto-témoignages projette une charge émotionnelle dans l'utilisation mesurée de la ponctuation, par exemple. David Le Breton déclare à ce sujet : « la voix effectue par son rythme et ses intonations le travail de ponctuation du texte. »¹⁷⁵ La ponctuation, silencieuse, se fait donc visible à l'écrit. Même si les signes graphiques sont induits par la prosodie, ils relèvent d'un choix subjectif du transcripateur. Il est

¹⁷² David le Breton, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ Témoignage n° 101870, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p. 3.

¹⁷⁵ David le Breton, *op. cit.*, p. 239.

en effet fréquent, en littérature, d'associer la ponctuation au style¹⁷⁶, et j'y reviendrai plus tard. Dans le matériel de recherches que j'ai réuni, les points de suspension, très fréquents, indiquent que la phrase est interrompue : elle peut être abandonnée – « estaba... trabajaba con el ejército »¹⁷⁷; elle peut marquer une hésitation – « Yo me escapo..., termino su reunión ahí. »¹⁷⁸ Dans ces deux cas, ils sont aussi à associer au ressenti du locuteur, qui revit par son témoignage la perte de ses proches. D'ailleurs, les interruptions d'enregistrement, précisées entre crochets (j'exclus le changement de face de la cassette), confortent le malaise.

D : una sola persona y dos más le seguían. Y dos más lo que seguían dice que cogieron su maletín de mi papá.

[Interrupción de la grabación]

D : ...vi que está muerto ya. Y mi padre estaba sin ojo.¹⁷⁹

Plus le langage transcrit se confond, dans son non-respect des règles de grammaire, de logique ou de style, avec le langage oral, plus le lecteur se rapproche du propos initial. Dans l'exemple précédent, le discours traduit l'immédiateté de l'énonciation orale, répétitive et décousue. De la même façon, il n'est pas rare de remarquer quelques éléments archaïques propres au discours oral, dans lesquels l'émotion passe avant l'organisation syntaxique : il s'agit ici d'interjections interrogatives, comme le « ¿no? »¹⁸⁰, destinées au commissionnaire, dans le but de trouver une approbation ou un soutien. Il me revient aussi d'indiquer une anomalie typographique à double interprétation : « sí nos abusó. »¹⁸¹ Il est légitime ici de se poser la question du motif de la majuscule : est-ce une manière de traduire volontairement une prononciation tonique ou bien, n'est-ce qu'une faute de frappe ? Peut-être s'agit-il de

¹⁷⁶ Titre d'une partie de l'ouvrage d'Isabelle Serça : *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 73-106.

¹⁷⁷ Témoignage n° 453414, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p. 11, présenté en annexe des volumes de thèse, Tome 2.

¹⁷⁸ Témoignage n° 453414, *Idem*, p. 10.

¹⁷⁹ Témoignage n° 453414, *Idem*, p. 13-14.

¹⁸⁰ « E : ¿Había tenido una discusión con tu tío? ¿Sobre qué punto?

D : Sobre, ¿no? es un borracho. Mi tío siempre era rayado ¿no? cómo se puede decir así, era cruzado, siempre tomando su carro.» in : Témoignage n° 453414, *Idem*, p. 5.

¹⁸¹ Témoignage n° 453414, *op. cit.*, p. 4.

différencier les homonymes sí / si pour éviter toute confusion entre, respectivement, une attestation de viol et une présomption de celui-ci.

Au-delà de ces observations formelles par lesquelles passent quelques émotions, il est essentiel de rappeler que les problématiques sanitaires et psychologiques constituent un volet prédominant dans le témoignage définitif. En effet, la sélection du proto-témoignage passe par un recensement des maux de la violence. Dans « las secuelas », le narrateur évalue le traumatisme subi qu'il met en relation avec la santé des victimes et de leurs proches. Alors, la folie est une maladie souvent énoncée :

Menciona que sufre de dolores de cabeza, y que quedó sola con sus dos hijos, quienes se quedaron tristes, debido a que extrañan a su padre, por tal razón, la declarante refiere que sus hijos no pueden estudiar bien, agrega también, que su hija casi se vuelve "loca" ». ¹⁸²

Loca qina karaniku (estábamos como locos) ou *muspaypi qina* (como en un sueño) sont des expressions quechuas très utilisées dans les divers témoignages de la CVR et participent d'une « narration orale » ¹⁸³ propre au territoire andin. Les *llakis*, pathologie déjà référée dans le chapitre précédent, sont la perte de conscience résultante des expériences tragiques. Dans les Andes, on ne peut pas parler de cas isolés, mais, davantage, d'une « folie collective » tant l'expérience de la violence fut partagée. Pour Kimberley Theidon, la « socialisation des expériences » ¹⁸⁴, encouragée *a posteriori* par les missions de la CVR, peut aussi expliquer et permettre le retour à la raison. Alors, le traitement de la souffrance invoque souvent, dans la transcription, le style direct :

A consecuencias de los sucesos narrados, la familia "ha quedado bastante traumada", afectada emocionalmente en el trabajo. La señora CELSA afirma necesitar un tratamiento psicológico, "siento el cerebro", no concilia el sueño. ¹⁸⁵

"Por llorar mucho me daban ataques, hasta ahora sigo igual siempre recuerdo y me duele la cabeza." ¹⁸⁶

¹⁸² Témoignage n° 202122, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p. 3.

¹⁸³ Erick Gustavo Ramos Solano, *Con el cuerpo en la voz, Testimonio de la CVR en los Andes centrales*, Allemagne, Edition Académica Española, 2011, p. 55.

¹⁸⁴ Kimberley Susan Theidon parle de "experiencia socializada", in : Kimberley Susan Theidon, *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*, Lima, IEP, 2009 [2004], p. 86.

¹⁸⁵ Témoignage n° 200 319, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p. 2.

¹⁸⁶ Témoignage n° 201251, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, p. 3.

La voix, le Verbe, font entendre une mémoire traumatique, à la première personne du singulier, déjà, consommée et incarnée par une enveloppe corporelle déchue : « Las experiencias violentas dejan huellas incorporadas. Estas huellas persisten en la rigidez de un cuello, en el latido de los nervios y en el dolor de la matriz. »¹⁸⁷ Cette violence du corps agit sur la violence du Verbe ou « la retraite du mot »¹⁸⁸ et s'inscrit inévitablement dans les témoignages écrits à travers la syntaxe et le déploiement de champs lexicaux. Ainsi, il peut arriver de supposer un langage corporel à la lecture de certains passages : « lo torturaron así, en primer lugar lo amarraron las dos manos y sus pies para que no pueda escapar, como y me escapé y se quedó solo. Y lo habían metido el cuchillo por acá, por acá lo habían metido cuchillo por el cuello y aparte le tiraron por acá por las costillas así... »¹⁸⁹ La répétition de l'indication de lieu « por acá, por... » nous conduit à penser que le déclarant mime la scène de torture en reproduisant ses mains et pieds liés, puis en portant sa main au cou, à l'endroit du poignard, et enfin en montrant ses côtes. La description des faits convoque doublement la mémoire du corps : la brutalité physique ponctuelle, due à la torture, et la somatisation, comme traduction physique post-traumatique.

Dans le même temps, David Le Breton fait référence à l'interdépendance de la voix et du corps : « L'oralité implique le corps, la voix ne va pas sans les gestes, les mimiques. Elle est toujours tributaire d'un souffle, d'une improvisation, d'un style de présence. »¹⁹⁰ Les audiences publiques, dans ce sens, sont assez significatives : les sujets invités à témoigner se retrouvent en coulisse et, tour à tour, « rentrent en scène ». Ce protocole théâtral met à jour les témoins, en corps et en voix. Erick Gustavo Ramos Solano indique :

El cuerpo es, junto a la voz y su relato, la manifestación real de aquello que se quiere decir. Ésta es sin dudas la primera aproximación de los sujetos a una nación (o a su expresión en las audiencias); antes, en la lejanía de los valles más densos, las puertas del edificio nacional les estaban cerradas.¹⁹¹

¹⁸⁷ Kimberley Susan Theidon, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸⁸ Partie dédiée à l'expression du silence, in : George Steiner, *Langage et silence, op. cit.*, p. 19-49.

¹⁸⁹ Témoignage n° 453414, envoyé par Elena R. Borja et reçu en novembre 2011, présenté en annexe des volumes de thèse, Tome 2.

¹⁹⁰ David Le Breton, *op. cit.*, p. 238.

¹⁹¹ *Idem*, p. 131.

La mise en récit des témoignages pose donc les problématiques littéraires de l'interprétation des dires et des frontières entre les espaces fictionnel (littéraire) et factuel (historique). Quelle place conserve le je – témoin dans cette élaboration narrative ?

B. LE JE(U) DES FRONTIERES

Dans cette partie, il s'agit de montrer les particularités de la rhétorique du témoin dont l'objectif personnel, au récit oral de son expérience, est de persuader son auditeur de la véracité de sa déclaration. Puis, à l'heure de conditionner les dires sous forme écrite, l'instance narrative doit sélectionner les informations. Il s'impose de questionner l'objectivité de la voix narrative dans la mise en récit de l'expérience, mise en récit qui relève de choix intentionnels et subjectifs depuis un point de vue et une culture souvent étrangers à ceux référés. Dans quelle mesure, parfois, la transcription peut-elle coller aux préjugés jusqu'à attester un faux-témoignage ou alimenter un mythe ?

1. Les choix du dire

L'écrit procure davantage de recul, il autorise le choix des mots et la pesée de leur formulation, là où la parole se donne au fil de la voix, parfois dans la colère ou l'émotion de l'instant, sans toujours mesurer son impact.¹⁹²

Avant tout, il s'agit de s'interroger sur la manière dont le témoin construit le récit d'un fait passé dans un discours présent. Beatriz Sarlo parle de « rhétorique testimoniale »¹⁹³, propre à diriger le passé depuis l'actualité. Le temps de latence entre les faits et le recueil des témoignages par la CVR construit une mémoire interprétative et subjective. Le discours de la mémoire témoigne et tend à persuader l'interlocuteur présent, ignorant, par son absence, des faits racontés. L'utilisation du présent dans les témoignages conforte aussi

¹⁹² *Idem*, p. 240.

¹⁹³ Beatriz Sarlo, « Rhétorique testimoniale » (Partie 3), in : Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado-cultura de la memoria y giro subjetivo-*, Buenos Aires, S. XXI editores, 2005, p. 59-94. Pour une vision globale de cet ouvrage, cf. compte rendu de Mylène Herry, « *Tiempo pasado* de Beatriz Sarlo », in : *Témoigner – Entre Histoire et Mémoire n° 115*, Paris, Editions Kimé, mars 2013, p. 176-178.

l'inscription d'une « rhétorique de la persuasion »¹⁹⁴, du simple fait de l'implication du narrateur dans les faits relatés. Loin de proposer dans sa déclaration le reflet historique de son vécu, le « je » cherche à faire entendre sa voix. Par l'authenticité et la portée émotionnelle du discours oral, celui-ci est souvent décousu, répétitif et désordonné. Le langage, dans l'impossibilité de dire l'expérience, doit organiser et faire des choix. Alors, le discours adopte des figures de style dont le « je » n'a pas toujours conscience. Le propos peut être anachronique et / ou elliptique. Il peut aussi ré-ordonner, taire ou exagérer les faits à la manière du narrateur littéraire. Erick Gustavo Ramos Solano traite dans son étude de la spécificité d'adaptation du langage : « Puede argumentarse, por ejemplo, que para la veracidad de lo dicho (significado) sería necesario la claridad y la limpieza, mientras que para su autenticidad (significante) nada más que su desorden. »¹⁹⁵ La déclaration originelle, aussi anarchique soit-elle, tend à reconstituer le passé, interprété et ritualisé. Elle supporte donc une dose de fictionnalité que le témoin subit :

No hay invención, ni recreación lúdica, ni mucho menos urdimbres fantásticas, estoy de acuerdo: pero, sí hay, y de manera muy clara, un mundo imaginado desde el cuerpo, y como tal, la represión y la ansiedad, la soledad y la injusticia, la organización guerrillera y la matanza, los cadáveres y las fiestas, la violación sexual y el maltrato, la mina y el campo, la desesperanza y la pobreza, todo surge tanto de un mundo tangible del que se viene a pie, como de una voz que ordena o desordena su mundo y los otros a partir de la creación de una realidad desde la vida o la muerte. El relato es un *magma* que atraviesa dos momentos de reconstrucción: en el primero, el sujeto testimoniante exterioriza subjetivamente la proeza o disparate de *su vida*; en el segundo, el letrado ordena esta heroicidad o locura para su empaque y circulación.¹⁹⁶

Force est de constater que le transcripateur travaille déjà sur une interprétation subjective des faits et doit, dans le respect des objectifs des investigations, répondre à une structure qui impose à nouveau une sélection des dires. Malgré les méthodes définies, il doit construire, avec raison et respect, le témoignage définitif tout en considérant, depuis *la ciudad letrada*, les règles narratives et une éventuelle diffusion de ce matériel. Dans le *Manual del entrevistador*, la CVR – dans son rôle d'*editor* ou de *gestor* – précise que le

¹⁹⁴ Beatriz Sarlo, *op. cit.*

¹⁹⁵ Erick Gustavo Ramos Solano, *Con el cuerpo en la voz, Testimonio de la CVR en los Andes centrales*, Allemagne, Edition Académica Española, 2011, p. 68.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 71.

récit de l'entretien est « una crónica orientada por el orden y el detalle de los hechos (su contexto, las violaciones o crímenes, les secuelas) en una secuencia cronológica lo más precisa posible. »¹⁹⁷ Les témoignages, par conséquent, sont effeuillés de leur caractère subjectif qui reposait assez clairement sur « la rhétorique de la persuasion ». En effet, le « je » construit son discours dans le but de convaincre son interlocuteur. Pour cela, même de façon désordonnée, il l'instruit à travers un raisonnement discursif (*logos*). Alors, le système des preuves repose sur une certaine logique de l'argument, ce qui est juste et / ou injuste, mais aussi sur la volonté imaginative de chacun, entraîné par les passions, par les figures et par le corps. Le proto-témoignage, présenté en annexe¹⁹⁸, compte 85 prises de parole du déclarant à la première personne. Celui-ci répond aux questions, raconte les faits et tutoie l'auditoire. Il l'invite à partager sa vérité : « señorita la realidad yo te voy a contar todos los hechos que ha pasado ». Puis, il déclare les faits en argumentant son témoignage, en particulier lorsque celui-ci est mis en difficulté. En effet, la description des scènes de violences s'avère déjà rapportée par des tiers. Il avoue donc n'être que témoin auditif des violences décrites. Pourtant, il atteste la vérité des faits : « Sí me contaron las chicas pero no lo he visto yo que violaron a ellas. Nos contó así, pasó así. » (p. 4) De même, le discours vise à émouvoir (*pathos*), par son caractère tragique, l'interlocuteur et, par extension, le transcripteur puis le lecteur. L'alternance du « je » et du « nous » collectivise les faits et tend à renforcer la véracité de la déclaration. Les champs lexicaux de la violence, alors, structurent le discours, porté par une collectivité, reconnue, plus largement dans l'extrait suivant, par « la gente del pueblo ». Les isotopies sémantiques de la violence (en bleu), de la négation (en rouge) et des pronoms personnels « je » et « nous » (en noir) participent de la rhétorique de la persuasion :

¹⁹⁷ Citation tirée du *Manual del entrevistador* (CVR, 2002), consultée in : Erick Gustavo Ramos Solano, *idem*, p. 85.

¹⁹⁸ Cf. témoignage n° 453414.

D: Nosotros prácticamente no hemos puesto ninguna denuncia señorita. Claro los cadáveres lo levantaron, o llevaron a tomar autopsia y las torturas ni siquiera le han hecho caso. Ni siquiera le hemos puesto denuncia por miedo porque contra treinta personas bien armados, nosotros, bueno pensábamos que iba regresar mañana o pasado o hoy en la tarde, ése pensamiento teníamos y no sabíamos ni a dónde poder ir y claro mi papá quería salir, salir pero estaba torturado y miedo también daba. No hemos puesto ni una denuncia pero la gente del pueblo sabe de toditito...

E: Y éstas familias de éstas personas, ¿han puesto alguna denuncia?

D: No creo que le han puesto una denuncia. No han puesto ninguna denuncia, por el miedo más que nada.

E: Después de esos hechos, ¿cómo ustedes afrontaban todo éste problema? ¿se escaparon a otro lugar, vivían en el mismo sitio? ¿Cómo hacían?

D: En primer lugar nosotros para evitar ese problema como quién dice ¿no? para salvar nuestra vida, salimos a otro lugar. Ni así no, nos permitía salir. Sí, salíamos nos perseguía.

Les répétitions sémantiques – « miedo », « denuncia », « nosotros » et « tortura » – cadrent l'argument du témoin, ponctué aussi par une digression rhétorique dans l'intention de mieux disposer de l'auditoire. Ainsi, apostropher la commissionnaire au moyen du nom « señorita » ou d'une interrogation « ¿no? » renvoie au besoin de l'auditeur de plaire (*ethos*) à la personne à qui il parle. Ce jeu du « dire pour convaincre », contre toute attente, semble perdurer dans la structure de la diégèse testimoniale, à la manière de la plaidoirie. En

effet, et comme je l'ai déjà précisé, la structure définie par la CVR reproduit un schéma narratif classique qui semble mettre en avant un pragmatisme et une logique, schéma dans lequel l'énoncé est autant appréhendé par son statut (questions, informations), par ses effets secondaires (persuasion, menace) que par son contenu informatif. Le transcripteur, dans la peau de l'avocat, élabore, alors, son récit « paralégal »¹⁹⁹ à partir d'une sélection des informations puisées dans les dires originels du déclarant.

L'extrait suivant, présenté en annexe du mémoire²⁰⁰, nous permet d'apprécier la rhétorique du narrateur, en charge d'un témoignage. Chaque paragraphe isole un fait : l'incarcération et la maltraitance de la victime, la demande de caution exorbitante, l'aveu de l'injustice commise par les forces policières, la libération et le nouvel aveu des coupables. Puis, il s'agit d'avancer les arguments essentiels, sélectionnés depuis le proto-témoignage, afin de rendre compréhensible et cohérente l'affaire.

Precisa el declarante que él MAYOR le cobró más de mil soles para que pudiera salir libre; el declarante dice que no contaba con esa cantidad de dinero; por lo tanto, no pudo pagar, y causa de ello, se quedó todo ese tiempo encerrado injustamente. Además cuenta que estuvo incomunicado por un lapso de 03 semanas, al término de ese tiempo recién se comunicó con su padre, pero a causa de recursos económicos no pudo visitarle.

El declarante refiere que el CAPITÁN reprendió al MAYOR, por su incompetencia e injusticia que estaba cometiendo con el declarante; "el CAPITAN le grito diciendo: cómo un detenido va estar por mucho tiempo, se detiene sólo por poco tiempo, es un abuso lo que estás haciendo con ese hombre".

Cuenta el declarante que al término de un mes y dos semanas fue liberado de la celda de la Corte de la ciudad de {PUERTO MALDONADO}, y fue conducido por un Policía a la ciudad de {PUNO}; allí éste Policía fue reprendido por el CAPITAN quien le dijo: "cómo es posible que lo hayan

detenido por tanto tiempo, ustedes saben o no saben las normas, jesto es un abuso!".

¹⁹⁹ « Los testimonios paralegales van a conformar un relato nacional », citation de Rocío Silva Santisteban, in : Rocío Silva Santisteban, *El factor asco, basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*, Lima, Red para el Desarrollo de las CCSS, 2008, p.109.

²⁰⁰ Témoignage n° 520377.

L'injustice, l'incompétence et l'abus des autorités, attestés par le déclarant et caractérisés grammaticalement et sémantiquement par l'usage de la négation, sont doublement prouvés si l'on considère l'aveu en style direct des coupables (surligné en bleu clair) qui dédouane, en quelque sorte, la victime. Le narrateur décide donc de prendre en charge l'audition d'un témoin-coupable pour servir les propos du plaignant.

Il ne s'agit donc pas seulement d'émouvoir, mais de démontrer et de proposer des changements : « Conmover no debe serlo todo, es necesario ir más allá, razonar y dialogar, es decir : abrir el espacio intelectual en donde se muevan y celebren las interpretaciones. »²⁰¹ À la mise en forme, le témoin n'est plus le « je » mais le « il », protagoniste de la narration. Il se retrouve donc acteur de sa propre histoire et, l'expérience dramatique dont il est le héros lui donne la consistance d'être. Il participe dans ce sens au récit historique national contre-hégémonique, et au même titre que le témoignage hispano-américain, à la reconnaissance du subalterne. Cependant, le personnage-témoin de la CVR naît de l'archive et non pas d'un engagement idéologique public. Il contribue, au même titre que les autres voix, à la mise en lumière d'une vérité.

À l'origine, le témoignage de la CVR apparaît sous une forme dialogique – déclarant / commissionnaire – laquelle évolue, à la manière du rapport final de la CVR, en forme monologique – narrateur-transcripteur. Ainsi, près de 17000 voix, à la fois coïncidentes et contradictoires, ont pu être entendues et archivées. L'ensemble de ces outils convoque au niveau institutionnel une remise en question de l'Histoire officielle et une reconnaissance de la voix de l'autre. L'archive constitue la base historique et discursive « d'une narration d'identité nationale »²⁰², dont le but est de rompre l'état diglossique de la réalité péruvienne et à mener une politique de la mémoire. En tant qu'acte littéraire et éthique, le témoignage s'adresse à nous : « il s'oppose à l'offense inouïe, il porte la parole pour les victimes. Il prend fonction de dénonciation, mais aussi d'admonestation : « Plus jamais ça ! », assumant deux missions

²⁰¹ *Idem* p. 58.

²⁰² *Idem*, p. 78.

inséparables de sanction et d'éducation. »²⁰³ Ainsi, outre son enjeu juridico-historique, le témoignage a une fonction critique d'opposition aux maux endémiques qui caractérisent la société péruvienne. Michelle Perrot dit à ce sujet :

Il est question d'introduire, dans une histoire toujours tentée par le positivisme, cette subjectivité, cette vision intérieure que, depuis longtemps, les ethnologues estiment indispensable à la compréhension de l'Autre, et qui soudain, fait vaciller les choses. Cette vision interne, l'historien essaie, tant bien que mal, de la percevoir pour les époques lointaines, à travers les textes, le langage, le vocabulaire... Mais pour le passé proche, pourquoi ne pas s'adresser aux acteurs ? Et notamment, à ceux dont les faits et gestes, bien plus encore les pensées et les rêves, échappent à l'investigation, voire à l'enregistrement. Il y a sous cet angle une immense ouverture qui ne se traduit pas seulement en accumulation, « enrichissement » de nos connaissances, de notre stock d'information, mais un changement de vision.²⁰⁴

Mais comment comprendre l'inimaginable et l'irrationnel? Quelle accréditation donner à la déclaration de l'Autre dont les mots / maux échappent à la compréhension de l'enquêteur et / ou du lecteur ? Dans quelle mesure ces discours testimoniaux se fondent-ils sur les mythes dénués eux de valeurs réaliste et juridique, et comment, alors, peuvent-ils se confondre avec les faux témoignages ?

2. Du faux témoignage et du mythe

Parler du mythe revient aujourd'hui à parler d'un imaginaire collectif, résultant d'une tension spatio-temporelle entre un cosmos et un chaos, un monde sacré - primitif et un autre profane - moderne. Mircea Eliade définit ainsi cette rupture :

Ce qui caractérise les sociétés traditionnelles, c'est l'opposition qu'elles sous-entendent entre leur territoire habité et l'espace inconnu et indéterminé qui l'entoure : le premier, c'est le « Monde » (plus précisément : « notre monde »), le Cosmos ; le reste, ce n'est plus un Cosmos mais une sorte d'« autre monde », un espace étranger, chaotique, peuplé de larves, de démons, d'« étranges ». À première vue, cette rupture dans l'espace semble due à l'opposition entre un territoire habité et organisé, donc « cosmisé », et l'espace inconnu qui s'étend au-delà de ses frontières : on a d'une part un Cosmos et, d'autre part, un « Chaos ».²⁰⁵

²⁰³ François Rastier, *Ulysse à Auschwitz*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2005, p. 110.

²⁰⁴ « Histoire orale et histoire des femmes », Table ronde du 16 octobre 1981, in : *Bulletin de l'Institut du Temps Présent*, supplément n°3, 1982, p. 46.

²⁰⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 32.

Dans le contexte péruvien, et ce, depuis les temps coloniaux, la cosmogonie andine et les traditions ancestrales précolombiennes établirent chez les Occidentaux le mythe indigéniste²⁰⁶ dont la traduction est la violence primitive. L'imaginaire tend à fantasmer le sacré et invite le profane à s'immiscer dans ce nouveau monde, à première vue irrationnel. Ainsi, l'imaginaire national relève-t-il d'une relation équivoque avec la réalité qui repose sur une dichotomie socio-ethno-culturelle souvent réduite à la notion de civilisation / barbarie, rejetée par Levi Strauss²⁰⁷. Le mythe se nourrit de la tradition socioculturelle dans laquelle les mondes deviennent imperméables les uns aux autres. La littérature orale et écrite, ainsi que la création artistique en général, sont empreintes des mythes fondateurs, et, donc, dans leur réponse, jouent de ce schéma dissociatif. Par exemple, dans *Lituma en los Andes*, la multiplication des références mythologiques, qu'elles soient andines ou grecques²⁰⁸, tendent à renforcer les préjugés et catégoriser les comportements et pratiques des deux mondes mis en opposition. Comme l'attestent Frédéric Monneyron et Joel Thomas, le mythe ne meurt pas, mais se répète. C'est un langage diffus et préexistant au texte :

Le mythe ne se conserve jamais à l'état pur. Il n'y a pas de moment zéro du mythe, de commencement absolu. Il y a des inflations et des déflations. C'est

²⁰⁶ « El indigenismo constituye : a) una visión urbana, por consiguiente externa, y b) una representación ventrílocua de los pueblos indígenas. » Citation relevée in : Carlos Iván Degregori, *Qué difícil es ser Dios: ideología y violencia política en Sendero Luminoso*, op. cit., p. 33.

²⁰⁷ « Par l'analyse structurale, Claude Lévi-Strauss montre que les relations de symétrie, d'opposition, d'inversion et d'identité entre les thèmes mythiques relèvent d'une pensée analogique universelle : les correspondances régulières que la « pensée sauvage » établit entre les différents domaines de l'expérience sensible, sociale et intellectuelle constituent l'armature même des mythes. Sans abandonner l'idée que les mythes disent quelque chose d'important sur la société et sur l'homme, cette anthropologie comparatiste va porter attention moins aux images en elles-mêmes ou à leur contenu idéologique et affectif, qu'à leurs connexions. Au terme de ses Mythologiques, qui explorent ainsi près de mille mythes, Lévi Strauss explique que les mythes fonctionneraient comme un langage ou un système logique : dans chaque mythe, des éléments opposés et symétriques se hiérarchisent entre eux et traduisent l'expérience sensorielle des peuples. Cette lecture rationaliste du mythe dissout l'opposition entre les civilisations, entre « sauvages » et « civilisés ». » Explication de la pensée de C. L. Strauss relevée en ligne le 10 juin 2011, in : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/mythe/72474#911662>.

²⁰⁸ Dans le roman, les mythes se superposent dans une confusion cosmogonique qui contribue à brouiller les pistes de l'enquête de Lituma. Je reviendrai dans la partie suivante sur le maniement des mythes dans mon *corpus*. (Partie 2 – Chap 2 – II. B. 2. b.)

pour cela que le mythe vit, c'est pour cela qu'il est endossé par des cultures, et par des personnes, et par des moments.²⁰⁹

Le mythe est toujours consubstantiel à l'histoire. L'Histoire lui donne sens.

En effet, l'histoire péruvienne contemporaine, à travers le conflit armé dans l'espace andin, a projeté à nouveau une image de violences devenues mythiques et, presque, ordinaires aux yeux des Occidentaux. Dans ce sens, le rapport de la commission Vargas Llosa (1983) sur les faits du massacre d'Uchuraccay fait état clairement de l'existence problématique de deux mondes antagonistes :

El que haya un país real completamente separado del país oficial es, por supuesto, el gran problema peruano. Que al mismo tiempo vivan en el país hombres que participan del siglo XX y hombres como los comuneros de Uchuraccay y de todas las comunidades iquichanas que viven en el siglo XIX, para no decir en el siglo XVII. Esa enorme distancia que hay entre los dos Perú está detrás de la tragedia que acabamos de investigar.²¹⁰

De même, et comme le souligne l'anthropologue péruvien, Carlos Iván Degregori, les interprétations développées dans ce rapport pour expliquer la tuerie se fondent essentiellement sur les pratiques culturelles et magico-religieuses de la population et tendent à analyser, par exemple, les positions des corps enterrés en relation avec des rites ancestraux. Le fait de peindre une communauté « congelée » dans les temps préhispaniques revint à nier le développement du commerce, de l'éducation et de l'agriculture ainsi qu'à nier l'émigration vers la côte²¹¹ mais répondait au raisonnement de la *Ciudad letrada* :

Las interpretaciones desarrolladas por la Comisión Vargas Llosa mostraron de forma dramática los límites del denominado "paradigma indigenista". Pero, hacia 1983, dicho razonamiento estaba bastante extendido entre diversos sectores de la opinión pública y la intelectualidad. Incluso los medios de prensa y los magistrados que se encargaron de juzgar posteriormente a 17 uchuraccaños responsabilizados por la masacre, reprodujeron tal visión y buscaron explicaciones que subrayaban la diferencia cultural de los campesinos quechuas con respecto al conjunto del país como causa fundamental de la tragedia.²¹²

²⁰⁹ Consultation en ligne du compte-rendu de l'ouvrage de Frédéric Monneyron et Joël Thomas dont les références sont : *Mythes et littératures*, Paris, PUF, 2002, in : <http://www.lexisarte.com/Essai/Mythes-et-litterature.html>.

²¹⁰ Mario Vargas Llosa, Juan Ossio, Fernando Fuenzalida y otros, *Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*, Lima, Editora Perú, 1983.

²¹¹ Carlos Iván Degregori, *Qué difícil es ser Dios: ideología y violencia política en Sendero Luminoso*, op. cit., p. 50.

²¹² *Idem*, p. 50.

Aussi, l'apparition du Sentier Lumineux, en rapport avec sa volonté de créer un nouvel ordre, répondit à l' « utopie andine » définie alors par Alberto Flores-Galindo : « la esperanza milenarista o mesiánica en una inversión cataclísmica del actual orden social para inaugurar una nueva edad, un nuevo mundo idílico. »²¹³ Mais lui conférer ce caractère millénariste supposait, une fois de plus, l'intégrer dans le monde indigène, hors de portée des Occidentaux...

Le mythe a donc une logique sociale et idéologique et creuse dans ce sens les préjugés culturels qui entravent l'approche des témoignages des temps de violences : comment considérer le récit oral des victimes, prisonnières d'une image mystifiée ? La mise à jour des faits commis ouvre vite des soupçons sur la véracité des faits et, indirectement, sur la légitimité de la parole du témoin dont on présume une propension aux pratiques ancestrales, non civilisées. Les récepteurs de ces discours, qu'ils soient commissionnaires, auditeurs ou lecteurs, sont amenés à questionner le pacte testimonial, d'autant plus, quand le locuteur y dévoile les responsabilités des oppresseurs étatiques. Pourtant, ces derniers ont une utilité et une conscience aiguës de l'auto-tromperie dont parle Primo Levi :

La substitution peut commencer en pleine conscience, avec un scénario inventé, mensonger, restauré, mais moins pénible que la réalité ; en répétant cette description, à d'autres mais aussi à eux-mêmes, la distinction entre le vrai et le faux perd progressivement ses contours et l'homme finit par croire entièrement au récit qu'il a fait si souvent et qu'il continue à faire encore, limant et retouchant ici et là les détails les moins crédibles, ou s'accordant mal entre eux, ou incompatibles avec le tableau des événements acquis : la mauvaise foi initiale est devenue bonne foi.²¹⁴

Au Pérou, le régime de la peur d'Alberto Fujimori passa par la manipulation médiatique de l'opinion publique, nourrie de fausses déclarations et d'un reflet déformant de la réalité. La corruption touchait toutes les instances et enrôlait la population grâce à une politique de la désinformation, appelée « cortinas de humo »²¹⁵. Cette stratégie du vrai / faux activa très vite une

²¹³ Alberto Flores Galindo, *Buscando a un inca: identidad y utopía en los Andes*, La Havane, Casa de las Américas (éd.), 1986, p. 83.

²¹⁴ Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Barcelone, Muchnik Editores, 2001, p. 24-25.

²¹⁵ Fernando Rospiglioso définit cette stratégie : « Tender una cortina de humo implica que se crea o inventa intencionadamente una noticia para distraer la atención, y evitar que la población se centre en algo que al poder le interesa ocultar o minimizar. O se exagera una

paranoïa et une autopsie de l'information, caractère propre à la défiance consécutive du destinataire envers l'énonciateur. Le témoignage, comme stratégie communicative, est soumis aussi au débat du vrai / faux et à l'épreuve du mensonge. Le témoin est au carrefour de deux mondes qu'il est censé faire communiquer à condition que l'Autre, étranger à ce monde fantasmé, puisse accréditer un récit incroyable, par les violences exceptionnelles et inhumaines contées :

La tragédie [du témoin] s'explique, non par ses propres contradictions, mais par celles de son audience. Il est à la fois sollicité de dire ce qu'il a vu et suspecté de déformer la vérité, pressé de s'en tenir aux faits mais aussi de les conformer à des interprétations intéressées... Et surtout il est seul sans autre confident que ses souvenirs, sans autre superviseur que sa conscience morale.²¹⁶

La CVR joua le rôle de catalyseur dans la légitimation de leur parole, mais l'impunité judiciaire, encore d'actualité, revient à dévaluer le « dire-la-vérité »²¹⁷ dont parle Renaud Dulong et, donc, à discréditer le témoin. Cependant, « la menace de la fable », comme l'appelle François-Charles Gaudard, paraît inévitable :

Il n'est pas question d'indicible, de pseudo impossibilité langagière à parler de certaines choses. Raconter un événement, si banal ou si insoutenable soit-il, est le seul détour, et sans doute le seul recours possible pour en témoigner ; mais la prise de parole narrative est toujours une prise de risque, celle de l'inversion des faits bruts en « fable » pour atteindre la vérité.²¹⁸

Tout récit est sous caution d'un effet de vraisemblance et peut trouver dans l'inter-discursivité, dont les mythes font partie, un usage du « dire vrai », conditionné par le pacte testimonial. Ainsi, à travers l'appropriation du dire culturel référent, le témoin peut trouver la justesse du dire ressenti sans remettre en cause le pacte testimonial qui le lie au témoignage. Le sujet témoin se constitue : « il relève d'une herméneutique de soi, d'un soi, travaillé par un

información real con el mismo objetivo. » in : Fernando Rospiglioso, *El arte de engaño -las relaciones entre militares y la prensa*, Lima, Tarea asociación gráfica educativa (éd.), 2000, p. 251.

²¹⁶ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire- les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998, p. 137.

²¹⁷ Renaud Dulong, « Vérité et politique », *idem*, p. 128.

²¹⁸ François-Charles Gaudard, « La menace de la fable », in : François-Charles Gaudard (éd.), *L'accréditation des discours testimoniaux*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2011, p. 45.

autre que soi. »²¹⁹ En se référant à un élément d'extériorité, il s'éloigne de l'autobiographie puisque le témoin atteste devant l'autre ce qu'il a vu et / ou entendu, éloignant (sans les exclure) de fait la dimension psychologique et le rapport à soi. Le témoin devient médiateur de soi pour coller au pacte testimonial auquel il s'est engagé. Mais le témoignage ne peut pas se réduire à un code langagier, administratif, vidé de toute spontanéité communicationnelle. La vérité du dire cherche à coller à la véracité des expériences vécues et convoque, inévitablement, une portée expressive et poétique du « dire vrai ». Dans « Siete aproximaciones al problema indígena »²²⁰, et à travers l'étude d'un extrait du chapitre XXIII du témoignage de Rigoberta Menchú, John Beverley met en avant la problématique de la véracité des faits contés (assassinat du frère de R. Menchú) et souligne, donc, la déviance littéraire du témoignage. Il démontre un déplacement de l'autorité herméneutique dans le fait de reconnaître « lo indígena subalterno » à travers une narration menée par un narrateur engagé dont l'ambition hégémonique permettrait une inversion des rôles : « Quiere invertir –violentamente si es necesario y / o posible – los términos y las relaciones sociales que definen esa subalternidad. »²²¹

Ainsi, le témoin convoque la « langue de la monstration »²²² et mobilise l'imagination. Écouter ou rencontrer un témoin, c'est être frappé par le caractère poétique avec lequel il figure, par l'imagination, des faits souvent invraisemblables. Il est témoin parce que son discours relève d'un savoir et non d'un oui-dire, seule condition à l'attestation et la non-instrumentalisation de son discours. Cette volonté de montrer, relative à l'art mimétique, est clairement traitée dans la littérature graphique : le dessin, comme codification et stylisation du réel, est le résultat de la lecture d'un monde fait par un énonciateur-narrateur-monstrateur.

²¹⁹ Jean-Philippe Pierron, « La littérature testimoniale : un schématisme pratique », in : François-Charles Gaudard (éd.), *idem*, p. 212.

²²⁰ Mabel Moraña (coord.), *Indigenismo hacia el fin del milenio*, Pittsburg, Ed. Biblioteca de América, 1998, p. 269-283.

²²¹ *Idem*, p. 277.

²²² Jean-Philippe Pierron, *op. cit.*, p. 216.

C'est dans cette difficulté narrative que le témoignage devient littérature de témoignage : elle s'élabore « sur la puissance de référence de la métaphore ou du dire poétique, capable d'attester au cœur de l'expérience quelque chose qui passe l'expérience »²²³. C'est à l'intersection et à la conciliation de la littérature et du témoignage que l'intertexte peut aider à rendre compte d'un chaos indicible. Ainsi, François Rastier analyse comment, dans « Le chant d'Ulysse », chapitre de *Si c'est un homme*, Primo Levi témoigne du monde d'Auschwitz à travers une reconstitution de l'Enfer dantesque, seul moyen à disposition pour y attester l'irreprésentabilité des événements vécus²²⁴. Alors, le texte littéraire peut prendre une dimension épique et allégorique, et annuler en quelque sorte les frontières entre le sacré et le profane, l'irrationnel et le rationnel, le mythe et la réalité, le dire et le vécu. Cependant, le pacte testimonial n'en est pas moins respecté si l'on considère que le témoin, comme « médiateur de la mise en travail de la vérité »²²⁵, invente une manière de dire vrai eu égard à sa vérité. L'esthétique du témoignage s'allie à « une poétique de la vérité morale »²²⁶ pour transmettre et imposer un retour dans le monde commun, duquel des hommes ont été exclus. Les notions de circularité, de spirauté, de répétition et de retournement sont d'ailleurs une contrainte formelle de nombreux récits dont la construction labyrinthique permet d'abolir le / un temps et de réactiver des mythes particuliers au sein d'une écriture dite mémorielle²²⁷.

Je citerai, ici en exemple, le conte de Pilar Dughi, « El cazador », dont le retour au concept de nature, à travers la mise en scène d'une traque / chasse humaine, engendre, en temps de conflit extrême, une mutation de l'Homme en animal. Il me semble légitime dans le cas présent de penser au mythe du Minotaure, mi-taureau, mi-homme : prisonnier du labyrinthe de Crète, il survécut grâce à son animalité (il mangeait la chair humaine) jusqu'à ce que Thésée le tue. Dans « El cazador », un des chasseurs du commando d'annihilation du camp du parti, Mardonio, part en mission de liquidation suite

²²³ *Idem*, p. 207.

²²⁴ Cf. François Rastier, *Ulysse à Auschwitz*, *op. cit.*

²²⁵ Jean-Philippe Pierron, *op. cit.*, p. 212.

²²⁶ *Idem*.

²²⁷ André Siganos, *Mythe et écriture -la nostalgie de l'archaïque*, PUF, Paris, 1999, p. 17.

à la fuite d'un des *camaradas* de la Fuerza Principal, Darwin. Le chasseur poursuit donc sa proie dans un territoire naturel hostile, sans repère ni loi. Comme chasseur aguerri, il apparaît, sous les yeux de Darwin, dans un corps à corps avec un porc, ne laissant aucune chance à l'autre dans la lutte :

La respiración se detuvo durante unos segundos. Luego, se escuchó un chillido agudo, ruido de cañas al ser quebradas y el bramido se volvió un gorgoteo interminable como si el animal se estuviera defendiendo. Luego la bestia gruñó y se revolcó en la arena. (*El cazador*, p. 80)

Puis, les rôles s'inversent : pour survivre, dans une sorte de mise en abîme de la trame principale, Darwin s'improvise, à son tour, chasseur de son chasseur : « Ahora Mardonio era su presa. [...] Tenía que matarlo. Matarlo antes de ser encontrado por él. » (*El cazador*, p. 80-87) La lutte se veut instinctive et charnelle : les deux hommes – animaux communient avec la nature et reviennent à des temps primordiaux de chasse pour subsister.

La littérature péruvienne accorde de fait beaucoup d'importance à cette problématique d'un retour, plus ou moins mesuré et maîtrisé, à un archaïsme : les personnages perdent la parole, s'animalisent, évoluent ou s'égarant dans un espace-temps hybride (labyrinthe, forêt, montagne) en quête d'un Sens perdu – des sens perdus. Prenant en charge le contexte national pendant ou après le conflit armé, la littérature, à travers le roman, le conte, la poésie et la bande dessinée, fait entendre plusieurs voix pour témoigner des violences commises et subies pendant ces vingt ans de guerre.

II. À PROPOS DU CORPUS

Le choix de diversification générique du *corpus*, défini, d'une part, par ses formes -narratives, poétiques et / ou graphiques-, d'autre part, par l'identité des auteur(e)s, et enfin par la perspective socio-culturelle de chacun d'entre eux, relève d'une volonté de multiplier les approches et les témoignages d'une violence nationale, simultanée ou antérieure à l'écriture. Cette violence est multiple : tout d'abord, elle est générée par le conflit interne (1980-2000) mais aussi par la configuration historique d'un pays, où le racisme et la discrimination, entre autres, des genres, caractérisent la relation à l'autre. Aussi, le témoignage, par sa valeur subversive et contraignante dans le rapport et le report stricts des faits, met-il en avant cette problématique historique et rejette, en cela, l'unité. Influencé par la parole et l'émotion des témoins, l'écrivain tend à croire et à attester les événements anormaux et barbares des faits. Cette sensibilisation le conduit à transmettre cette nouvelle vérité qui va à l'encontre de l'Histoire officielle. L'écrivain construira avec conscience et dans la mesure de son art ce que le témoin dit avec spontanéité et émotions.

Le passeur de mémoire que représente l'écrivain(e), en quête, à première vue, d'une unité formelle, propre au genre choisi, doit composer avec un ensemble de problématiques nationales dont celles du pluralisme identitaire et d'une société hiérarchisée. Ces questions sont centrales dans le programme de travail sur la « littérature de témoignage » puisque la prise de parole du subalterne tend à reconsidérer et révolutionner les relations et le système nationaux. L'ethnographe cubain, Miguel Barnet définit, en 1969, le rôle du témoignage :

La misión de escritor de testimonios es desenterrar historias reprimidas por la historia dominante, abandonar el yo burgués para permitir que los testimonios hablen por cuenta propia, recrear el habla oral y coloquial de los narradores-informantes, y colaborar en la articulación de la memoria colectiva.²²⁸

John Beverley reprend la caractéristique mémorielle du témoignage et en fait le paradigme pédagogique de sa définition du témoignage. Il dit : « es

²²⁸ Cité par Carole Dornier, Renaud Dulong (coord.), *Esthétique du témoignage*, Caen, Editions MSH, 2005, p. 126.

un “arte de la memoria”, pero un arte dirigido no simplemente a la memorización del pasado sino a la construcción futura de una nación más heterogénea, democrática e igualitaria. »²²⁹

L'écrivain est, au même titre que le transcripteur dans le cadre de la CVR dont nous venons de parler, une instance de passage et d'effacement qui rapporte des voix subalternes, dans un contexte de tyrannie et de violence. Pour que ces discours soient validés et conservés par le destinataire, le récit reproduit doit être pertinent et reconnaissable, d'une part, dans la relation des événements et, d'autre part, dans le respect herméneutique du genre travaillé. Julien Roger dit à ce propos :

Le processus d'écriture tout comme le processus de lecture sont génériques : tout auteur conçoit sa tâche en fonction de sa propre culture littéraire, il écrit et inscrit son texte dans une tradition, fût-ce pour s'en démarquer ou la transgresser.²³⁰

Si témoigner c'est aussi revendiquer la multiplicité et l'hétérogénéité d'une nation décomposée, alors la littérature de témoignage, en tant que proposition de réécriture de l'histoire nationale et écriture de la mémoire collective, doit porter cette charge hybride tout en proposant une possible unité future, que serait la réconciliation nationale, incluant de fait la relation de genres. Témoigner n'induit pas *a priori* une exclusivité formelle : les voix du témoignage ont une résonance et un langage multiples. Elles sont lyriques, romanesques, tragiques, comiques, silencieuses, stridentes, populaires, officielles, anonymes, reconnues... La littérature, dans la polymorphie des genres que j'ai choisis (la poésie, la narration et la bande dessinée), témoigne et construit une hybridité textuelle, propre à ce genre de littérature.

Comment le roman, la nouvelle, la poésie et la bande dessinée se configurent-ils comme littérature de témoignage ? Dans quelle mesure et sous quelle perspective l'hétérogénéité nationale intègre-t-elle chacune des formes génériques et ses procédés d'écriture ? Qui prend la parole ? À qui parle-t-il ? Quels points de vue adopte-t-il ? Dans quels buts ?

²²⁹ John Beverley, « Prólogo », in : Hugo Achugar et John Beverley (éd), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, op. cit., p. 15.

²³⁰ Julien Roger, « Hybridité et genres littéraires : ébauche de typologie », in : Milagros Esquerro (éd), *L'hybride / Lo híbrido, Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 2005, p. 13.

A. VERS UNE LITTÉRATURE DU TÉMOIGNAGE

Avant de traiter la particularité de la construction hybride de la littérature du témoignage dans une perspective d'accréditation du genre, je propose de revenir sur la nature de mon *corpus*. Pour définir une littérature du témoignage, il était nécessaire de multiplier le choix générique afin d'avoir une vue d'ensemble dans la caractérisation de cette dernière. Nous avons beaucoup évoqué l'instance narrative dans le cadre de la transcription écrite du témoignage. Pourtant, cette voix, dans son rôle de rapporteur, peut aussi être poétique ou une instance « monstratrice », si je considère la terminologie assignée à l'étude de la bande dessinée -sur laquelle je reviendrai. Car raconter ce que l'on a vécu, vu ou entendu, c'est revivre et se souvenir corporellement et émotionnellement du passé et tenter de transcrire cette expérience verbalement. Alors, le mot s'associe à l'image ou à une mélodie. Les quatre genres littéraires choisis que sont le roman, le conte, la poésie et la bande dessinée sont, à mon sens, complémentaires dans le traitement du témoignage, mais aussi très proches par leur structure hybride. Ils tendent à proposer un espace intergénérique destiné à convoquer tous les sens pour se rapprocher au mieux de l'expérience référée. Cette mobilisation sensorielle ne peut se faire qu'en partageant les voix et les sensibilités, c'est-à-dire, en accordant une place, aussi déséquilibrée soit-elle, à la création des femmes dans le *corpus* et en choisissant des écrivains originaires de régions péruviennes différentes. Sur dix œuvres, nous comptons deux auteures, Pilar Dughi et Rocío Silva Santisteban, toutes les deux Liméniennes. J'indique à nouveau que sur les dix auteurs, trois²³¹ proviennent de la zone andine, en particulier d'Ayacucho pour Julián Pérez et Sócrates Huaita Zuzunaga et de Puno pour Luis Rodríguez Castillo.

Je propose donc dans cette partie d'interroger cette hybridité qui caractérise la construction littéraire du témoignage, hybridité qui tend à attester l'histoire racontée et à la substituer à l'Histoire officielle.

²³¹ J'exclus Mario Vargas Llosa de cette liste -même si, comme je l'ai indiqué, il est né à Arequipa- car il n'a vécu que quelques mois dans cette ville, pour ne pas dire dans la région andine.

1. De la construction hybride

« Mener au réel » à travers une littérature de témoignage reviendrait à créer une forme discursive crédible aux yeux du destinataire à qui le témoin, convoqué, doit manifester une vérité des faits dans laquelle il est engagé personnellement. Dans ce sens, le témoignage est médiateur et doit trouver une résonance pour signifier la question du sens, sans prétendre la clore. Loin des contraintes techniques et juridiques du témoignage officiel, la littérature de témoignage se doit d'articuler, selon Jean-Philippe Pierron, « à la fois un pôle de hauteur (attestation d'autres choses que soi), un pôle d'extériorité (rendre témoignage devant l'autre), et un pôle d'intériorité ou de subjectivation (la constitution de soi comme témoin). »²³² Alors, le dire se connecte à l'image dans de nouveaux codes d'écriture jusqu'à reconfigurer, et même sublimer le monde référé.

Comment l'œuvre littéraire peut-elle dire l'événement ? Il me semble intéressant de s'arrêter sur les travaux de l'écrivaine et traductrice Luba Jurgenson, spécifiquement tournés vers la traduction de la violence d'État dans le corps énonciatif de la littérature russe. Aussi, je m'attacherai à sa vision selon laquelle le processus littéraire et artistique possède deux modes de dévoilement que sont le « musée » et le théâtre : d'une part, l'œuvre serait un « temple de la mémoire collective »²³³ dans lequel s'amoncellent des objets « inventoriés, pensés, légendés », reconnus par la conscience sociale commune ; d'autre part, elle participerait dans le principe événementiel, de représentation, à la projection de l'être humain vers le futur. Cette perspective d'une création binaire, propre à une médiation entre la transmission d'un côté et l'action de l'autre, me semble en adéquation avec la littérature péruvienne contemporaine : si le témoignage, comme outil historique, peut être le « musée », alors, la trame littéraire, comme remise en cause et

²³² Jean-Philippe Pierron, *op. cit.*, p. 211.

²³³ « L'événement, c'est ce qui se joue en cet instant-ci, devant le lecteur, c'est le moment même de la création d'une nouvelle langue, le dépassement de ce qui existe, la percée vers le futur, à travers laquelle le présent éclot en nous. C'est de la rencontre entre l'infini et répétitif catalogue muséal et le geste unique exécuté sur les planches, rencontre qui se prépare et s'accomplit au sein du langage pour transformer le monde, que surgit l'œuvre d'art. »²³³ Luba Jurgenson, *Création et tyrannie*, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, Édition Sulliver, 2009, p.149.

questionnement éthiques, peut être le théâtre. Cependant, quels types de « musées » littéraires peuvent exposer ce processus ? Et quel agencement prennent-ils ? Dans un premier temps, je dirai que le choix des formes est multiple : il est des musées où l'exposition graphique est centrale. Il s'agit des formes iconographiques, comme les dessins d'une bande dessinée, les photos disposées au gré d'une œuvre d'art, mais il est aussi question de la gestion de l'espace expressif. Il est d'autres musées qui privilégient plutôt l'exposition narrative, plus ou moins développée : alors, les références spatio-temporelles et/ou événementielles organisent de façon mythico-historique le récit, sous tension. Enfin, l'exposition poétique traduirait la difficulté expressive du témoignage, soumis aux stimulations affectives révélées par le jeu spatial entre objets artistiques et blancs. Si témoigner, c'est être en quête d'une transmission du réel, l'écrivain comme le poète peut se fixer cet objectif tout en ayant la possibilité de renoncer, lui, aux contraintes et aux limites du témoignage officiel, ses seules contraintes étant les enjeux littéraires fixés préalablement.

Dans l'étude du *corpus* proposé, on peut remarquer que les genres étudiés, même s'ils sont clairement identifiables, transgressent les codes herméneutiques : ils s'identifient à une littérature hybride qui mêle, plus ou moins, les dimensions muséale et représentative définies plus haut. Eduardo Ramos-Izquierdo définit la notion d'hybridité en littérature :

Lo híbrido exige una transgresión de la mismidad; en la literatura, implica la mezcla de géneros y todos sus parámetros textuales. Si hay una violencia en esta infracción a la norma, también se puede dar gracias al ejercicio de la libertad. Libertad en la producción y reproducción que no se restringe a una rígida normativa que permite la riqueza creativa de la nueva mezcla.²³⁴

L'intergénéricité littéraire, dans la violence et la liberté de sa structure, propose une nouvelle forme de création, innovante et appropriée aux enjeux fixés par l'esthétique postmoderne. Dans *Culturas híbridadas*, l'anthropologue argentin Néstor García Canclini voit en la littérature un terrain de jeu et d'essai expérimental, propre au « laboratoire », qu'il définit ainsi :

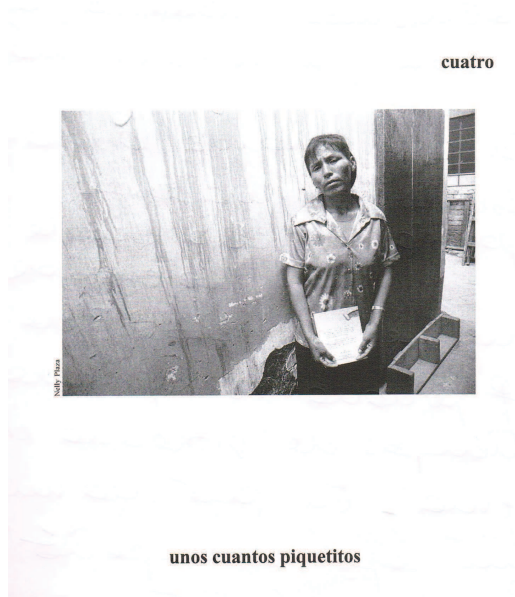
Frente a la « eficiencia » productivista, reivindica lo lúdico; ante la obsesión lucrativa, la libertad de retrabajar las herencias sin réditos que permanecen en la

²³⁴ Eduardo Ramos-Izquierdo, « De lo híbrido y su presencia en la novela mexicana actual », in : Milagros Esquerro (éd), *L'hybride / Lo híbrido, Cultures et littératures hispano-américaines*, op. cit., p. 94.

memoria, las experiencias no capitalizables que pueden librarnos de la monotonía y la inercia. A veces, esta concepción del arte como laboratorio es compatible con la eficacia socialmente reconocida.²³⁵

Je m'arrêterai sur la notion de ludisme mise en avant par Néstor García Canclini. En effet, il semble que la re-création artistique passe par un maniement de la diversité des formes que j'ai déjà en partie démontré dans la partie précédente. Cependant, je reviendrai sur deux œuvres de mon *corpus* afin de caractériser l'interg n ricit  propre à la littérature de témoignage, comme « lugar de intersecci n entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular. »²³⁶

Dans *Las hijas del terror*, le lecteur passe de la photographie au texte poétique, incluant lui-même des intertextes musicaux, poétiques, et testimoniaux. Ainsi, la quatrième partie du recueil (p. 55) s'intitule *unos cuantos piquetitos*, titre attribué à un tableau de Frida Kahlo. Ici, à la façon de l'œuvre picturale, il se pose en légende, non pas d'une peinture mais d'une photo de femme, physiquement meurtrie par ces années de violence :



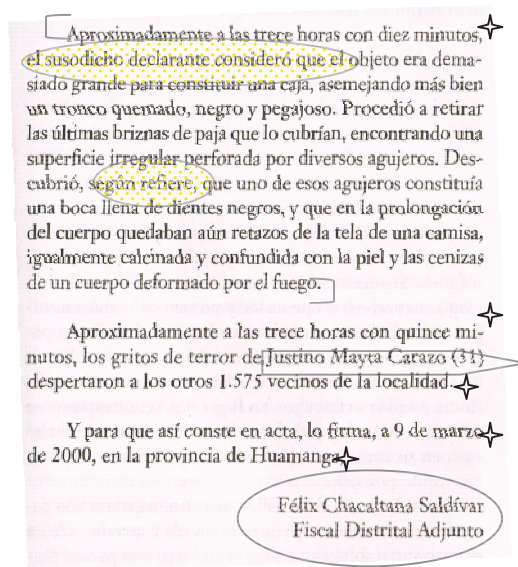
²³⁵ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *op. cit.*, p. 107-108.

²³⁶ *Idem*, p. 314.

L'interdiscursivité participe ici pleinement tout au long de l'œuvre au paradigme des violences faites aux femmes, en particulier pendant ces vingt années de guerre.

De la même façon, au gré d'une lecture romanesque à caractère policier, le lecteur peut passer de la forme épistolaire à la forme juridique, et ce, dans un contexte historique avéré par des intertextes, des citations par exemple, relevés dans les différents entretiens et témoignages officiels. *Abril rojo* propose une forme circulaire : il s'ouvre avec le premier rapport juridique de Félix Chacaltana, suite à la découverte d'un corps carbonisé le 8 mars 2000 à Quinua, province de Huamanga. Tous les codes formels apparaissent et se rapprochent fortement des contraintes du cadre testimonial : la description des faits entre crochets, construite sur les dires des témoins (entourés en jaune), l'identité du déclarant (élément encadré), le cadre spatio-temporel des faits mais aussi de l'acte d'écriture (marqué par les étoiles) et la signature du transcripteur, entourée dans le texte ci-contre (p. 15).

Il définit ce que doit être un bon rapport : « Un informe de verdad, concluyó, sólo podía ser escrito por Dios, al menos por alguien que tuviese mil ojos y mil oídos, que lo pudiese saber todo. Pero si hubiese gente así, pensó, los informes no serían necesarios. » (*Abril rojo*, p. 232) Après les recherches de la CVR, à l'heure de l'écriture du roman, le parti aux « mille yeux et mille oreilles »²³⁷ est confondu avec le parti Communiste Péruvien - Sentier Lumineux dont la stratégie établissait un régime de la peur et de la méfiance face à l'autre. Santiago

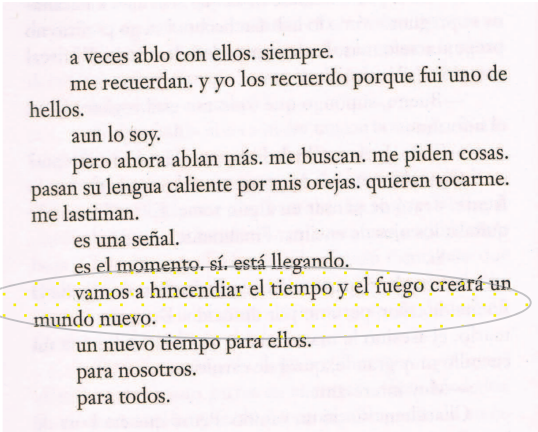


²³⁷ Je cite la conclusion 16 du rapport final de la CVR : « La estrategia del PCP-SL y la respuesta contrasubversiva del Estado dividieron en muchos casos a las poblaciones, "militarizando" viejos conflictos intra e intercomunales. Con ello, las diferencias locales se ahondaron, azuzadas por el PCP- SL, produciendo desconfianza, temor y atomización en las propias poblaciones, para imponer mejor su dominio. "El partido tiene mil ojos y mil oídos" es el slogan que mejor define esta estrategia senderista. » in : *Hatun Willakuy, op. cit.*, p. 435.

Roncagliolo, par l'anachronisme linguistique, concède à son protagoniste un rôle d'ingénu liménien, rôle dont on reparlera assidûment.

Quatre rapports supplémentaires du même auteur sont exposés de la même façon tout au long du roman à des intervalles réguliers. Enfin, le roman se clôt par un dernier rapport, celui de l'agent du Service d'Intelligence, Carlos Martín Eléspuru, le 3 mai 2000.

Dès lors, le caractère hybride du roman est établi et se confirme à la lecture de six lettres anonymes, dont le caractère malveillant et l'absence de signature participent à l'intrigue. Sur la première lettre (ci-contre, p. 28), une



a veces ablo con ellos. siempre.
me recuerdan. y yo los recuerdo porque fui uno de
hellos.
aun lo soy.
pero ahora ablan más. me buscan. me piden cosas.
pasan su lengua caliente por mis orejas. quieren tocarme.
me lastiman.
es una señal.
es el momento. sí. está llegando.
vamos a hincendiar el tiempo y el fuego creará un
mundo nuevo.
un nuevo tiempo para ellos.
para nosotros.
para todos.

imitation du poétique est à remarquer : la liberté typographique, la rime finale et le jeu métaphorique (entouré sur le texte) rendent le sens énigmatique. Au final, nous apprenons que le déséquilibré, coupable de la série d'assassinats, est le commandant Carrión Villanueva des Forces Policières de Huamanga. La caractéristique de la multiplicité des voix et des représentations est essentielle dans cette littérature de témoignage où chaque instance est à même de dévoiler une vérité. Je reviendrai sur l'aspect analytique de ces textes lorsque j'aborderai les instances narratives.

Mener à une nouvelle unité formelle par la rhétorique de la décomposition est un moyen de rassembler et d'exposer les objets et les sujets dans un même lieu, en les faisant interagir par un jeu de représentation qui appelle des techniques discursives variées, propres à la « construction hybride », définie par Mikhaïl Bakhtine. Bien consciente de l'inscription quasi exclusive du Russe dans la tradition romanesque, je tiens à rapporter sa définition de « cette construction hybride », définition qui caractérise les procédés littéraires de l'ensemble de mon *corpus*. Selon Mikhaïl Bakhtine, elle est « un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux

perspectives sémantiques et sociologiques. »²³⁸ Il relève ainsi l'usage caractéristique du dialogisme, grâce auquel le destinataire, guidé par la polyphonie auteur – narrateurs, passe d'un espace à l'autre, d'un temps à l'autre, d'une langue à l'autre, d'une voix à l'autre, d'une culture à l'autre ou d'un genre à l'autre.

Las hijas del terror propose ainsi un voyage inter-culturel et polymorphe, dont les destinations se trouvent listées dans

Mixes y samplers

Gustavo Cerati
Sergio Ramírez
Friedrich Nietzsche
Cesare Pavese
Frida Kahlo
Antonio Machado
T.S. Eliot
Karl Marx
Edgar Allan Poe
César Vallejo
Henri Michaux
David Bowie en versión de Federico Moura
Leonardo Favio
Gertrude Stein
Los Prisioneros
Pedro Cornejo
Georges Bizet
Radio Futura
y algún otro.

« Mixes y samplers », à la fin du recueil (ci-contre, p. 74). Alors, on y relève des empreintes culturelles de tous les continents, qui vont de la philosophie (Friedrich Nietzsche, Karl Marx), en passant par la poésie (César Vallejo, Blanca Varela, Thomas Stearns Eliot, Gertrude Stein), le rock (Radio Futura, David Bowie, Los prisioneros), la peinture (Frida Kahlo) ou encore la musique traditionnelle (*lamentos, huaynos*)... Rappelons que témoigner passe aussi par une mémoire sensitive et corporelle de l'expérience, parfois associée à une mélodie, des mots ou une représentation, picturale par

exemple. Il s'agit de laisser les textes induire la part d'imaginaire que chaque lecteur accordera aux références et aux échos des différents artistes.

Ces croisements sont inévitablement conditionnés et interdépendants de la condition socioculturelle et de l'identité sexuelle des auteur(e)s ainsi que de leurs expériences des violences.

2. L'accréditation générique

Quelles conditions l'œuvre littéraire doit-elle remplir pour être accréditée comme littérature de témoignage ? Quelles attentes le lecteur destinataire a-t-il de ce type de littérature ? Lire une œuvre de témoignage, c'est, avant tout, pouvoir situer un contexte spatio-temporel avéré. Les témoins, qu'ils soient narrateurs ou personnages, évoluent dans un espace-

²³⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.125-126.

temps reconnaissable et/ou reconnu. Cependant, je m'arrêterai sur la narration brève dans sa spécificité à se constituer récit immémorial, à première vue sans réalité ni date. Même si ce type de narration traduit l'écho d'un temps passé, parfois mythique, la temporalité ne se réfère qu'à elle-même, par des indices de durée essentiellement, et peut être comparée alors à une autre. Cependant, et en rassemblant dans un recueil quinze contes précédés d'un prologue explicatif, Mark Cox rend compte de l'état et de l'intérêt de la fiction narrative, dédiée à la violence politique depuis 1980. Il l'explique :

Abimael Guzmán, Edith Lagos, Osmán Morote, Víctor Polay [...], la matanza de reclusos subversivos en las cárceles de Lurigancho y El Frontón [...], los paros armados, los juicios populares [...]. Éstos son personajes y acontecimientos que han marcado una época de violencia política que ningún peruano podrá olvidar.²³⁹

L'anthologie, intitulée *El cuento peruano en los años de violencia*, annonce alors un traitement interprétatif du conflit armé, de par le genre choisi, mais expose aussi le caractère historique des textes présentés. Les contes sélectionnés dans mon *corpus* sont publiés de 1986 à 1989, période correspondant aux premières publications sur la thématique de la violence, et relative au déploiement national de cette dernière²⁴⁰. Alors, les indices de lieu, souvent imprécis (el valle Esmeralda, la *sierra* y la *selva*, principalement référées par des champs lexico-sémantiques relatifs à leur environnement spécifique), indiquent que les trois contes étudiés privilégient l'espace andin ou selvatique, lieu essentiel des violences commises. Pilar Dughi s'approprie donc, au même titre que ses homologues d'origine andine, le terrain référent.

C'est dans ce contexte que, pour reprendre la définition de Miguel Barnet, citée plus haut, la littérature de témoignage peut « déterrer des histoires réprimées » et « abandonner le je bourgeois ». Qu'ils soient originaires des Andes ou pas, qu'ils aient vécu directement ou non les années de violence, qu'ils connaissent ou qu'ils ignorent l'autre monde, les personnages sont amenés à aller « voir » et « entendre » les voix oubliées, quand ils ne les représentent pas.

²³⁹ Mark Cox, « Préface », in : Mark Cox (éd.), *El cuento peruano en los años de violencia*, op. cit., p. 9.

²⁴⁰ Cf chronologies animées présentées dans le DVD, joint aux volumes de thèse.

En effet, la culture hégémonique, celle de l'homme de race blanche et issu de la classe moyenne, se confronte, par obligation professionnelle ou personnelle, au monde de l'autre, celui du peuple de race indigène et issu de la paysannerie. Je mets en avant l'homme, non pas que les femmes ne jouent pas un rôle dans cette littérature, au contraire, mais parce que l'homme est le représentant « culturel » du pouvoir. En cela, la littérature de témoignage tend aussi à révéler la persistance de la culture patriarcale dans le peu de considération et dans la maltraitance faite aux femmes. Les témoignages font, donc des facteurs différentiels (la relation de genres, la religion, les classes sociales...) la « substance » sur laquelle doit s'opérer l'action morale. Selon George Yúdice, le témoignage porte en lui un « effet décentralisateur »²⁴¹ dans le rôle dialogique du sujet. Ainsi, dans *La hora azul*, Adrián Ormache se met en quête du passé de l'ex-commandant des Forces Armées, son père, Alberto, décédé. Détaché pour des missions successives dans les Andes (Huanta) durant les années de violence, son passé « secret » génère un questionnement : qui était-il ? L'enquête testimoniale mettra à jour les agissements intolérables de son père et sa relation amoureuse avec Miriam, *la indiecita* (p. 76). À la recherche de cette femme, Adrián va à la rencontre des témoins de ce temps énigmatique. Chacho et El Guayo sont deux militaires, complices de leur commandant. Guayo témoigne d'une embuscade :

Era mi amigo y yo le veía desangrándose y le daba ánimos, pero de repente se quedó allí, como que respiró para adentro una vez y se quedó allí mi amigo delantito de mí, puta que de repente cerró los ojos y su cuerpo se apagó, se apagó su cuerpo, algo que no me puedo olvidar, por más que haga no puedo olvidar eso de que lo vi cuando de repente ya se quedó allí, dejó de moverse, paralizado, como si fuera nada, oye. (p. 74)

Dans cet exemple, Guayo parle, en son nom, d'une expérience de violence dont il a été le témoin oculaire pendant le conflit armé. Le texte reproduit dans sa forme discursive un témoignage oral. L'usage du « je », propre au témoignage, accrédirait en quelque sorte la fiction. Le lecteur pourrait y voir la capacité à résister à l'écriture.

²⁴¹ George Yúdice, « Testimonio y concientización », in : Hugo Achugar John Beverley, (éd.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, op. cit.*, p. 229.

Dans une certaine mesure, s'adapter à l'écriture ne veut pas dire céder à toutes les contraintes littéraires. L'« orature »²⁴² est une composante majeure de la littérature de témoignage. Dans l'exemple précédent, je souligne les répétitions, les énumérations et l'économie, abusive, de la ponctuation, éléments qui mettent l'accent sur le traitement énonciatif, relatif au langage parlé, colloquial et authentique. Adrián, en tant que sujet dialogique, écoute les témoins directs du passé paternel qui le conduiront dans le monde de Miriam, à Ayacucho, là où il recueillera à nouveau des voix et où il pourra voir et sentir une nouvelle atmosphère, inconnue autant que merveilleuse. Nous apprenons alors que ce voyage est l'origine de l'écriture de ce que nous abordons :

Esa noche, en el hotel empecé a escribir. Fue allí donde nació este libro.
(p. 191)

Sentí que las **imágenes** que había despertado en ese viaje eran una bendición que iba a acompañarme siempre: la cara del padre Marco y el de los esposos Sillipú y de Anselmo y de Saturnino Sandía, y de Guiomar, y la iglesia de los Redentoristas, y la plaza de Armas de Huanta y la ventana del cuartel. Todas formaban algo así como un **nuevo paraíso**. (p. 193)

L'écoute des victimes et le rétablissement de la vérité permettent de faire dialoguer les arts et les cultures, dialogue fortement caractérisé dans l'interdiscursivité, multiple mais commune à toutes les œuvres. Je ne reviendrai pas sur la construction hybride, déjà mentionnée, mais il me semble essentiel de dire que ce collage²⁴³ peut aussi représenter un discours testimonial dans sa fonction innovante de rassembler des informations, de tout horizon, et de convaincre, mais aussi d'attester, par la preuve, la véracité des faits. Alors, le lecteur apprend, confirme ou infirme ses représentations. L'écriture accueille une dimension documentaire, celle des « objets » dont nous parle Juba Jurgenson, pour les articuler délibérément à la proposition poétique et narrative.

²⁴² « Ce terme semble dire mieux que l'on est bien dans le domaine de l'oralité. Mais pas n'importe quelle oralité : il ne s'agit pas d'une oralité du quotidien, d'une oralité pragmatique, c'est une oralité qui souhaite faire œuvre. » Marc Aubaret, « la littérature...orale », in : *Le conte : témoin du temps, observateur du présent* (s/ dir. Collectif National Littorales), Planète Rebelle, Canada, 2011, p. 18.

²⁴³ « Composition littéraire formée d'éléments prélevés sur un texte préexistant. » Définition de collage consultée en ligne le 10 mai 2013, in : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/collage/17141?q=collage#17014>.

La mise en forme peut être très différente d'un genre à l'autre, et même parfois passer inaperçue. Dans ce sens, les épigraphes participeraient à un « conditionnement littéraire » en tant qu'objet. Par exemple, la première épigraphe²⁴⁴ de *La hora azul* est tirée de l'essai journalistique de Ricardo Uceda, *Muerte en el Pentagonito*²⁴⁵, dont les révélations quant au rôle de l'armée péruvienne durant ces vingt années de terreur, secouent les autorités. Cette ouverture annonce la trame du roman, une trame attestée. La deuxième épigraphe²⁴⁶, littéraire – tirée du roman de l'Espagnol Javier Cercas, *La velocidad de la luz* –, pose la problématique du rôle et de la responsabilité du témoin à travers l'utilisation des verbes *ver*, *leer* et *escuchar*. Ainsi, les formes narratives tendent à recourir à l'intertextualité et à l'intergénéricité alors que les



formes graphiques, dans lesquelles j'inclus la forme poétique dans sa façon d'aborder l'espace et de « montrer », les ouvrent sur une interdiscursivité plus variée.

Rupay, par exemple, expose, dans la dernière planche de l'épisode d'Uchuraccay (p. 58), une représentation iconographique des faits, propre à la version des *comuneros* selon laquelle les militaires, les *sinchis*, sont à l'origine de la tuerie. Puis, dans une seconde vignette, les

²⁴⁴ « Una joven detenida, menor de edad, había sido convencida para pasar la noche en la habitación de un alto oficial de Los Cabitos. (...) En la madrugada del 3 de marzo la detenida se escapó. »

²⁴⁵ Ricardo Uceda, *Muerte en el Pentagonito -Los cementerios secretos del Ejército Peruano*, Colombie, Editorial Planeta, 2004.

²⁴⁶ « - Sí- dije, y casi sin darme cuenta añadí- : A lo mejor uno no es sólo responsable de lo que hace, sino también de lo que ve o lee o escucha. »

personnages de la bande dessinée, probablement les familles des victimes, brandissent deux photos dont un montage des huit journalistes « martyrs » avec leur guide et la photo emblématique des mêmes journalistes avant leur assassinat. Les deux vignettes centrales se rejoignent en leur intersection par un gros plan de la une de *La República*, accusant (emploi du verbe « azuzar ») les *sinchis* dans leur responsabilité partagée avec les habitants. Cette intrusion journalistique vient clarifier et prouver la véracité du récit (texte placé en tête des vignettes). Une autre photo illustre l'isolement consécutif des *campesinos*. La planche se termine par un retour au dessin générique, représentant une région « fantôme ».

Témoigner est donc, dans sa fonction ludico-pédagogique, une manière d'inclure le destinataire et de « collaborer à la mémoire collective », selon les termes de Miguel Barnet. Le récepteur de cette littérature de témoignage veut savoir et juger des faits : c'est lui qui accrédite dans leur rapport à la réalité les expériences contées.

L'échelle de temps entre la première et la dernière date de publication de mon *corpus*, 1986 – 2008, contribue à souligner l'hybridité de ce type de littérature. En effet, la manipulation politique et médiatique ne permet que tardivement la prise de conscience de l'ampleur du conflit. Le récepteur, essentiellement occidental, ne discerne pas le vrai du faux et, souvent, par ignorance, n'accorde que peu d'importance au déroulement des faits. Alors, la littérature de témoignage se construit et s'identifie, dans sa polymorphie, au fur et à mesure des éclaircissements historiques, et, au Pérou, dès 2001 avec la création de la CVR. Cependant, les trois contes (1986-1989), *Lituma en los Andes* (1993) et *Una procesión entera va por dentro* (1998) sont des œuvres antérieures à la mise en lumière de la vérité. Elles appartiennent malgré tout à ce nouveau genre dans l'approche discursive et esthétique et posent une réalité évidente : grâce à la littérature, la voix des opprimés et des témoins n'a pas attendu le vingt-et-unième siècle pour résonner aux oreilles des lecteurs.

B. L'INSTANCE NARRATIVE : DU JEU ESTHETIQUE AU JE ETHIQUE

*Más que nada el testimonio reconoce la responsabilidad de la enunciación, rasgo que le proporciona un carácter muy distinto al de los discursos hegemónicos de la modernidad occidental.*²⁴⁷

Il est désormais temps de traiter, dans le cadre de la littérature testimoniale, le jeu des instances narratives et / ou poétiques. Il s'agira ici d'articuler les rapports entre l'identité du narrateur – énonciateur – voix poétique (c'est-à-dire, qui prend la parole ?) et les changements de perspectives grâce auxquels nous, lecteurs, percevons les choses. Comment la parole est-elle distribuée ? À qui ?

1. Du narrateur au « monstrateur »

Femmes ou hommes, Occidentaux ou Andins, identifiés ou anonymes, homodiégétiques ou hétérodiégétiques, sujets narratifs ou sujets lyriques, il n'y a pas de règle établie quant à la caractérisation des « narrateurs » d'une littérature de témoignage. Cependant, il est important de passer ici en revue les ouvrages de mon *corpus* pour définir, dans chacun d'eux, les spécificités des « porteurs de paroles ».

a) *Les narrateurs homodiégétiques.*

Ils sont des personnages de la diégèse et parlent à la première personne.

- Il est le héros de *La hora azul*. Il décide de s'appeler Adrián Ormache pour éviter que l'on ne le reconnaisse. Dans le présent de l'énonciation, il écrit ses mémoires, dont les premières notes furent prises à Ayacucho, trois ans après l'expérience racontée mais confie que son témoignage passe par un filtre littéraire (ce qui nous empêche de le traiter comme récit autobiographique) : « (hay un autor contratado para poner su maldito estilo y su nombre en este libro). » (p. 14) Ce schéma re-constitutif est assez similaire au travail de transcription testimoniale. De plus, tout au long de la diégèse, il nous ouvre

²⁴⁷ George Yúdice, « Testimonio y concientización », in : Hugo Achugar et John Beverley (éd.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, op. cit., p. 228.

son journal intime. Avocat et issu de la classe bourgeoise, il fréquente les responsables politiques (Ferrero, Lourdes Flores et même le président Belaúnde) et le milieu de la justice. Père de deux filles, étudiantes au moment de l'écriture, il est marié à Claudia. La mort de sa mère, Beatriz, le conduit à se plonger dans des papiers entre lesquels se trouve une lettre de Vilma Ugarte, adressée à sa mère, et dans laquelle elle accuse son père, Alberto, de violences envers une mineure pendant sa mission à Huanta. Cette découverte, suite à la mort de sa mère, est « el gran acontecimiento de su vida. » (p. 15) et définit le motif du roman : la quête du passé paternel et d'une vérité nationale à travers la recherche de Miriam, la jeune fille dont aurait abusé Alberto. Il peut être considéré comme témoin de deuxième génération, personnage ingénu face à la réalité nationale. Il représente l'Occidental, son nombrilisme, ses préjugés et ses peurs. La mise à jour du passé engendre un réveil émotionnel et une métamorphose interne : « entonces algo se quebró dentro de mí. Me paré y empecé a gritar de un modo desaforado [...] » (p. 131). La vérité le met en porte-à-faux : son père est un criminel de guerre et cette révélation pourrait remettre en cause son statut social. Il est un personnage tourmenté et en apprentissage.

- Dans le conte de S. Zuzunaga Huaita, il est Timoteo, *campesino* andin : à travers un monologue dépourvu de points, il raconte à sa *mamacita* la scène du massacre dont il a été témoin sur la place du village. Des militaires à la recherche de terroristes ont tué, de façon arbitraire, des jeunes, soupçonnés d'appartenir au Parti Communiste Péruvien- Sentier Lumineux. Modesto, le maître du village, est tué par Cornelio, un militaire qui n'est autre que son frère. « Ayataki » est un conte construit à la manière d'un témoignage oral, à première vue sans mise en forme narrative.

- Dans *Lituma en los Andes*, elle est Doña Adriana, un personnage secondaire de l'histoire, qui prend la parole à travers un « je » ou « nous » essentiellement dans la deuxième partie du roman (dans la deuxième séquence narrative de chaque chapitre). Elle nous livre son histoire et témoigne de ses expériences. Le narrateur principal, hétérodiégétique, passe le relais et permet à une voix andine d'attester une réalité.

- De la même façon, dans *Abril rojo*, l'interruption de « voix étranges et obsédantes »²⁴⁸ et le rapport de l'agent du SIN (à la fin du roman) semblent évoquer des changements de narrateur. En effet, même si, dans le rapport, le « je » n'est pas utilisé, l'auteur, Carlos Martín, le signe et prend donc en charge les éléments de l'énoncé. De même, mais de façon plus évidente, l'assassin Carrión partage sa violence dans une énonciation « amphigourique » et une forme proche des caractéristiques de la lettre anonyme, considérée ici comme un indice. On peut alors considérer plusieurs identités narratives au sein du roman.
- Enfin, en poésie, il est la voix poétique, le sujet lyrique, délivrant ses pensées. Dans *Las hijas del terror*, elles sont des femmes, « les filles de la terreur », celles qui souffrent de l'autorité patriarcale, réalité illustrée à nouveau lors du conflit interne. L'origine du poème est testimoniale : la déclaration de Giorgina Gamboa, lors d'une audience publique, est une sorte de paradigme du recueil. Un jeu dialogique s'opère entre un « je » et un « tu » à la manière de la poésie conversationnelle. L'oralité, la musicalité et la théâtralisation semblent sublimer le texte poétique, devenu témoignage.

Dans *Una procesión entera va por dentro*, la voix poétique questionne la légitimité de la vie suite au déchaînement de violences nationales. Ce parcours intérieur est annoncé dès le titre du recueil : l'expression « la procesión va por dentro » signifie « garder quelque chose pour soi ». Le recueil est alors construit comme une confession et témoigne à sa manière des maux socio-psychologiques d'un Pérou en mutation. En 1998, date de publication de l'ouvrage, la violence a engendré un exil massif vers la côte et, par voie de conséquence, une misère sociale avérée.

El monstruo de los cerros naît, lui, d'une archive journalistique²⁴⁹ faisant cas d'une série d'assassinats irrésolus, perpétrés par celui que l'on a appelé « el monstruo de los cerros ». Alors, on suit tout au long du recueil l'aliénation de l'autre, du « monstre des Andes ». C'est un témoignage de la perte humaine.

²⁴⁸ Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu, Sébastien Rutès, *Pouvoir et violence en Amérique Latine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 128.

²⁴⁹ Épilogue cité et analysé dans Partie 1 – Chapitre 3. A. 2 « Partages et confidences ».

b) *Les narrateurs hétérodiégétiques*

Ils sont extérieurs à la diégèse et parlent à la troisième personne.

- Le narrateur de *Abril rojo*, malgré le caractère policier de l'œuvre, n'est pas un enquêteur-narrateur homodiégétique, à travers lequel le lecteur perçoit les dérives du monde. Il traite l'histoire depuis l'extérieur. Félix Chacaltana en est le personnage principal. Il est originaire d'Ayacucho, mais, à la mort de sa mère, à ses neuf ans, il est parti vivre avec une tante à Lima. Il est souvent confondu avec un Occidental. Sa mutation en tant que substitut du procureur est voulue. Il représente l'ordre et se révèle être très consciencieux. Cependant, il est fragile et ne semble pas échapper à la violence, qu'elle soit environnante ou psychologique. Il est un personnage très énigmatique, à la fois posé et violent, sage et fou. Sa relation avec Edith (référence évidente à la sentiériste, Edith Lagos²⁵⁰, tuée à 19 ans par les forces armées en 1982) est chaotique et se termine par la découverte du corps de la jeune femme.
- Dans « El cazador », le narrateur rapporte la traque humaine entre Darwin et Mardonio à travers une végétation hostile. Le caractère suspensif et descriptif du conte donne au récit un rythme soutenu.

Dans « Los alzados », Salustio et Prudencia sont deux paysans qui ont dû fuir leur village suite aux violences subies et à leur acte de vengeance.

c) *Particularités de la bande dessinée*

Dans *Rupay*, comme dans toute littérature graphique, la problématique du narrateur est centrale. La bande dessinée qui nous intéresse est de type narratif : le lecteur s'expose à une narratologie polysémiotique dans sa façon de combiner le texte et l'image. Même si, effectivement, il y a dissociation entre le dire et le montré, « le montré est un dit »²⁵¹. Mais qui « montre » ?

Il a souvent été souligné, à juste titre, que l'image dessinée, en tant qu'elle est manufacturée, renvoie à la signature de celui qui l'a exécutée. Le dessin est par essence une codification et une stylisation du réel, il est le résultat d'une lecture du monde. Ainsi, le dessin est indissociable de la main d'un énonciateur particulier.²⁵²

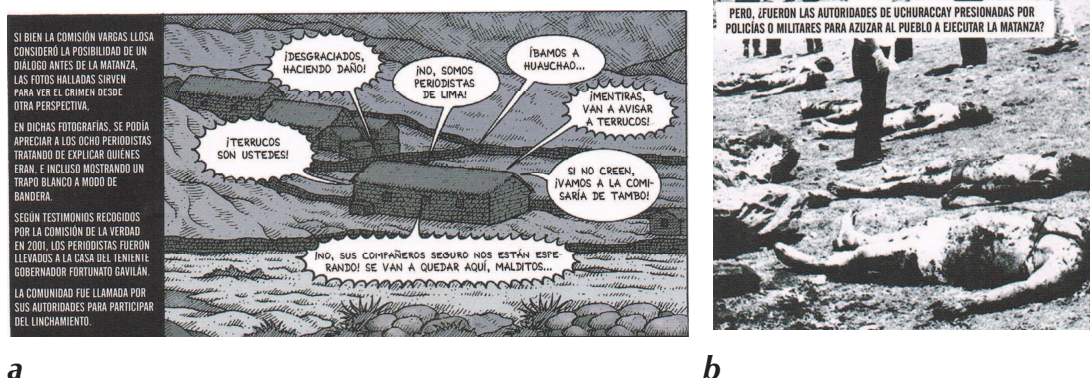
²⁵⁰ Cf chronologie animée sur le DVD joint aux volumes de thèse. Chapitre « Le conflit armé », période A (1980-1982).

²⁵¹ Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration (Système de la bande dessinée 2)*, Presses Universitaires Françaises, Paris, 2011, p. 89.

²⁵² *Idem*, p. 92.

Dans ce sens, le narrateur serait un « monstateur »²⁵³, terme qui insiste sur « le fait que ce qui est *vu* résulte d'un *montré* et donc d'une décision d'ordre énonciatif »²⁵⁴. En effet, il apparaît clairement dans *Rupay* que l'énonciateur, grâce à l'alternance des champs de vision de l'image et à l'insertion mesurée de documents historiographiques, fait des choix dans l'exposition des faits. Son témoignage est sous tension : les cas sont interprétés et imagés tout en étant attestés par des données officielles. Malgré tout, le résultat tend vers un énoncé unique et cohérent de celui qui joue l'intermédiaire entre le récit et le lecteur.

Cependant, nous n'avons pas traité la question du *qui prend la parole* ? Je ne me réfère pas ici à la fonction verbale réaliste, c'est-à-dire, à l'activité verbale des personnages (bulles), mais au texte de cadrage (que j'ai appelé jusqu'ici légende ou récitatif) de certaines vignettes, parfois en mode informatif (vignette a), parfois en mode interrogatif (vignette b)²⁵⁵.



Dans ce cas, le « monstateur » devient narrateur hétérodiégétique : il narre les faits et nomme les protagonistes. Il fait état des problématiques de certains cas et, dans ce cas précis, interpelle le lecteur tout en accordant l'image au discours.

²⁵³ Le terme de « monstration » est proposé par André Gaudreault, in : *Du littéraire au filmique, système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 91. La monstration est donc utilisée « pour caractériser et identifier ce mode de communication d'une histoire qui consiste à montrer des personnages qui agissent plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils subissent, et pour remplacer ce terme trop marqué, trop galvaudé et trop polysémique qu'est "représentation" », citation relevée in : Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 91.

²⁵⁴ *Idem*, p. 93.

²⁵⁵ Luis Rossell, Alfredo Villar, Jesús Cossío, *Rupay*, Lima, La oveja roja (éd.), 2009, planche p. 55, vignettes 1 et 2.

2. Des voix en perspectives

*Al enfocar la fragmentariedad de la experiencia y al dejar de lado el impulso a totalizar, el testimonio rehuye la construcción de un yo monológico y, al contrario, se abre hacia la heterogeneidad.*²⁵⁶

Il est désormais important de porter notre attention sur la manière dont le narrateur perçoit les événements. En effet, ces derniers sont soumis aux contraintes et à l'alternance des perspectives qui consistent à représenter les faits depuis des focalisations externes, internes ou omniscientes. Ainsi, le jeu des voix invite-t-il à une confrontation et à un dialogue socioculturels entre les différents acteurs, auteurs ou sujets des temps de Terreur. Cette vision stéréoscopique par laquelle est traité l'argument principal des œuvres du corpus illustre aussi les difficultés rencontrées à l'heure de la recherche de la Vérité à partir des années 2000. Au Pérou, les problématiques identitaires et la lutte pour l'inter-reconnaissance participent à la multiplicité des points de vue, dont l'objectif majeur est de témoigner de leurs réalités et leurs vérités. Le maniement et le conditionnement des perspectives de l'instance narrative dans une même œuvre peuvent interpeller et ouvrir aux sujets et questionnements polémiques, entre lesquels se place la Réconciliation nationale.

Alors, le narrateur choisit de rapporter les événements dont il est témoin. Les informations se limitent donc aux faits, aux gestes et / ou aux paroles ou, au contraire, au silence. La focalisation externe ne permet pas l'introspection des personnages : le narrateur se contente d'émettre des hypothèses quant aux sentiments des personnages ou de décrire des scènes depuis son statut de témoin oculaire et / ou auditif. Alors, le lecteur partage les conversations rapportées par le narrateur témoin et devient à son tour témoin de la scène. Par exemple, le point de vue externe d'Adrián Ormache lui confère un rôle de rapporteur – spectateur. Il nous raconte la scène :

Las palabras de Guayo se mezclaban con una risa de niña siempre alzándose por sobre la voz de Chacho, que lo miraba. Los pelos blancos de Guayo relucían de sudor. Chacho lo apartó con una mano, y pareció atrincherarse en sí mismo. Tenía las orejas inflamadas de rojo.
Oye, qué te pasa, Chachito, reía Guayo. ¿Por qué te pones así?, lo empujó en el hombro. (p. 80)

²⁵⁶ George Yúdice, « Testimonio y concientización », in : John Beverley, Hugo Achugar (éd.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, op. cit., p. 228.

Ici, l'usage du style indirect libre, révélé par la confusion typologique de l'énoncé cité et l'énoncé citant, traduit une précipitation de l'action factuelle et dialogique.

Le lecteur - auditeur reçoit donc ces paroles comme il recevrait des témoignages « bruts », relatifs aux paroles entendues par la CVR. D'ailleurs, à travers mon *corpus*, et ce de façon unanime, des citations de témoignages officiels apparaissent. Alonso Cueto cite les références du livre publié en 2001 par la Defensoría del Pueblo, intitulé *Las voces de los desaparecidos*²⁵⁷.

Las hijas del terror compte également beaucoup de citations de Giorgina Gamboa, protagoniste autour de laquelle s'est construit ce recueil. Ainsi le vers 32- « estaba completamente muerta, muerta, muerta » (BAvioLADA, p. 21)- est inspiré directement du texte originel : « Ya estaba totalmente muerta yo, ya no sentía que estaba normal ».²⁵⁸

Cependant, typologiquement, ces citations ne sont pas marquées (ni référées en notes de bas de page). Elles sont implicites mais souvent avouées par les auteurs. Par exemple, Santiago Roncagliolo me confie lors d'un entretien²⁵⁹ que la déclaration du terroriste Durango à Félix Chacaltana est en réalité un des témoignages qu'il recueillit lors de ses entretiens avec les militaires, et les *Camaradas*, menés dans les établissements pénitentiaires, à l'élaboration de *La cuarta espada*²⁶⁰. Pourtant à aucun moment dans le texte, et parce qu'il appartient à la sphère littéraire, l'auteur ne réfère cette citation. Il la replace dans un contexte similaire à celui dont elle fut tirée puis la masque dans un flux dialogique. Ainsi la prison de Lima devient-elle celle de Huamanga et Santiago Roncagliolo – journaliste à l'époque – se met dans la

²⁵⁷ Ouvrage -cité en p.159 (La hora azul)- dont les références bibliographiques sont : Defensoría del Pueblo (ed.), *Las voces de los desaparecidos: testimonio de los familiares*, Lima, 2001.

²⁵⁸ Transcription du témoignage consultée sur le site de la CVR et présentée en annexe des volumes de thèse.

²⁵⁹ Entretien réalisé à Barcelone le 4 avril 2013.

²⁶⁰ Santiago Roncagliolo, *La cuarta espada, la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Lima, Debate, 2007.

peau d'un substitut du procureur. Durango, le terroriste, témoigne des pratiques des militaires, comme l'a fait son homologue avec l'auteur²⁶¹ :

Eran unos doscientos armados con garrotes, gases paralizantes y cadenas, sueltos como perros rabiosos cruzando el patio a zancadas, hacia nosotros. La mayoría de los nuestros estaban esposados o con grilletes. Algunos, que estábamos libres, corrimos a rodear a Alina para defenderla... - Se detuvo un segundo. Pareció que no continuaría, que se quebraría-. Unos veinte de ellos vinieron directamente hacia ella. Nos rociaron la cara, y mientras no podíamos ver nos arrojaron a garrotazos al suelo. Ahí no se detuvieron hasta asegurarse de que no podríamos levantarnos en mucho tiempo... a mí me dieron en la cabeza, en los testículos, en el estómago... pero no se quedaron contentos con eso [...]. A las mujeres les... -cerró los ojos-... les arrancaron la ropa, y luego, frente a nosotros, empuñaron sus garrotes riéndose, diciéndoles cosas, « ven, mamita, que te va a gustar », decían...

[...]

Debería saber lo que hicieron con sus garrotes a las mujeres, porque luego a los hombres nos hicieron lo mismo... (p. 218-219)

Le témoignage attesté s'incorpore donc au champ fictionnel de façon insidieuse et participe à l'élaboration d'une littérature testimoniale. Le récepteur transcrit et s'approprie donc l'événement raconté en fonction de son caractère imaginatif et de son bagage culturel. La violence des faits racontés est tellement incroyable que sa véracité est pour beaucoup improbable. Très souvent, le lecteur n'a pas idée de la nature ni de l'intensité des violences pendant le conflit armé. D'ailleurs, l'ouverture d'une œuvre littéraire donne, *a priori*, aux lecteurs la légitimité de ne pas tout croire. Exposer et reconnaître la violence endurée par l'autre ne veut pas dire la croire ni s'y intéresser. Mais la culture de la violence, propre à l'espace limitrophe, abject²⁶² et souvent muet, survit à travers et « grâce » aux représentations et aux imaginaires que l'espace hégémonique veut lui attribuer. En réalité, « reconnaître », dans et par l'écriture fictionnelle, ne signifie pas s'intéresser aux victimes ni ouvrir à une, possible (ré)-conciliation, mais imaginer, le temps d'une lecture, une expérience peu banale, pour ne pas dire extraordinaire. Ainsi, le point de vue externe du

²⁶¹ Il déclare : « Me contaron ellos... lo de la violación masiva que hubo en Puno. Entraron los policías y violaron los militares a las mujeres con los garrotes. » Entretien réalisé à Barcelone le 4 avril 2013.

²⁶² « Al privilegiar la *écriture*-experiencia de límites, el discurso postmoderno hegemónico relega lo marginal al trazo de lo que potencialmente desestabiliza al discurso representacional típico de la modernidad occidental. Se dispensa así con la especificidad de lo marginal, que sólo puede tener una definición negativa. » in : George Yúdice, *op. cit.*, p. 231.

narrateur permet « d'avoir un œil » sur la scène et d'écouter les voix d'où qu'elles viennent, sans percer le filtre de la conscience des personnages.

Dans le cas de la littérature graphique, l'interprétation de l'événement



DESPUÉS DE MATAR TODAVÍA CORTABAN SUS MANOS, SUS OREJAS Y SE LAS LLEVABAN EN HELICÓPTEROS PARA DAR CUENTA AL SEÑOR GOBIERNO. CUANDO ENTREGABAN MANOS Y OREJA, DICEN QUE LES PAGABAN MUCHA PLATA, QUE ERA UN ORGULLO PARA ELLOS TENER UNA MANO COMO TROFEO EN SUS CUARTOS...

est simultanée à la parole et se manifeste directement par le dessin. Cette focalisation permet un enchevêtrement des voix, assez caractéristique du travail de recueil des nombreux témoignages, identifiés dans *Rupay* (exemple ci-contre,

p. 79). Jesús Cossío dit à ce sujet : « pues usé como base no sólo el Informe CVR e investigaciones de organizaciones de derechos humanos, sino testimonios de familiares de víctimas y sobrevivientes y en algunos casos, de militares involucrados en los hechos. »²⁶³ Cependant, et pour répondre à la problématique des points de vue, la juxtaposition dans un même espace (la vignette) du témoignage-discours et de sa représentation graphique peut s'interpréter de deux façons. En effet, l'énoncé, en tant que verbalisation d'une expérience de terreur, précède la naissance de l'objet artistique.

Dans ce sens, les dessins peuvent être la réminiscence des expériences des témoins et, donc, une forme d'introspection de ceux-ci. Mais la prolifération des voix, l'accréditation des témoignages tout comme l'approche historique de cette période noire révèlent en amont une vision omnisciente de l'auteur et, peut-être, du narrateur dont l'intérêt serait d'informer par l'image son lecteur. La vision devient stéréoscopique : sur une vignette, on trouve un témoignage appartenant au point de vue externe et caractérisé par un profil identitaire (portrait). Cette déclaration est prise en charge et interprétée par un représentant monstrateur, que l'on peut considérer ou interne aux pensées du témoin, dans sa faculté mémorielle à revivre la situation, ou / et, omniscient, dans la contextualisation historique.

²⁶³ Courriel de l'auteur Jesús Cossío du 27 mars 2013.



La vignette ci-contre (p. 54) est assez exemplaire à ce propos : à première vue, à travers les indices temporels précis (« cuatro meses después ») la focalisation du texte de cadrage semble omnisciente. Mais l'utilisation du terme « algo » rompt avec cette vision « du tout savoir ». Le texte cède alors sa place au dessin qui identifiera ce « quelque chose » à travers la représentation de l'appareil photo. Les bulles rapportent des paroles de part et d'autre du champ de vision proposé et indiquent, à leur tour, les circonstances de la découverte de l'objet : il était enterré, ce qui expliquerait les quatre mois passés avant la trouvaille. Le lecteur accède à l'information de façon formelle. La main gauche qui s'immisce dans la vignette peut paraître assez troublante. La personne à qui appartient cette main est confondue avec le lecteur qui perçoit, par sa position, la même scène. Le narrateur prête son seul regard à un personnage qui reste muet. Le jeu des focalisations invite le récepteur à participer à un événement déterminant – la découverte de l'appareil photo comme preuve judiciaire – qui, dans le cas d'Uchuraccay, permettra des investigations plus poussées.

On se retrouve en quelque sorte témoin du témoin. Par exemple, dans *Abril rojo*, l'insertion de la voix « assassine », si l'on considère qu'elle se manifeste dans une série de lettres anonymes, est une façon pour nous, récepteurs, d'agir aux côtés du protagoniste. Nous sommes témoins au même titre que les « autres » de la folie meurtrière du bourreau grâce à l'intertexte et à la focalisation externe. À travers le monologue de Timoteo-narrateur, dans « Ayataki », le lecteur, absorbé par un tourbillon verbal et émotionnel, perçoit et revit la scène vécue. Le narrateur-protagoniste est témoin oculaire et rapporte les faits à *mamacita*.

Pourtant, dans notre *corpus*, la forme brève, au service de la mise en tension de la trame, privilégie l'usage de la troisième personne et l'alternance des points de vue, externe et interne. Ainsi, dans la nouvelle de Pilar Dughi, la traque de Mardonio par Darwin permet de dévoiler les mœurs socioculturelles

des *Camaradas* dans les camps du Parti. Son expérience familiale et personnelle, par l'immersion de retours en arrière, légitime ses réflexions quant au sort qu'on lui réserve.

En règle générale, l'accès à l'intimité d'un personnage, à travers ses souvenirs, ses pensées ou ses émotions, permet de traduire ses maux. L'écriture poétique comme traitement subjectif des faits est souvent le moyen lyrique d'y parvenir. La voix poétique, souvent confondue avec le « je », tente de trouver sa place dans un espace hostile. Il met en doute, questionne et se dresse depuis sa condition sociale contre tout et tous, ce et ceux qu'il ne considère pas légitime(s).

Ainsi, dans *Una procesión entera va por dentro*, Rodrigo Quijano expose-t-il les réflexions existentielles d'une voix poétique dont l'écriture tend à re-mettre en question la légitimité de la vie suite au déferlement de violence nationale. Ce parcours intérieur est annoncé dans le titre du recueil, titre qui fait référence à celui qui n'extériorise pas ses sentiments, à celui qui garde tout pour lui. Alors, depuis un point de vue interne, il met en mots son exil intérieur :

1. Convencido ya de mis harapos
adentré mi cuerpo en la noche fría, silencioso.
No bajo la protección de las plásticas rosas en esmalte,
las plateadas rosas emplastadas que miran directamente al fuego hiriente,
a la mirada encendida de la curiosidad del gato
al abismo silencioso en el que flotan perdidamente [...] p. 15

Le verbe « adentrar » (v. 2) traduit cette volonté de pénétrer la pensée du « je » et de la sublimer en mots. La focalisation du « dedans » réduit le champ de vision d'une réalité globale mais renoue avec l'expérience personnelle.

Tout au long du *corpus* étudié, les points de vue alternent de genre en genre mais, aussi, dans l'espace même de l'œuvre. Le récepteur entend alors des voix différentes et perçoit la trame sous des perspectives différentes. Il serait désormais judicieux d'identifier les lecteurs de cette littérature des années de violence et de cerner leurs attentes quant à ce type de littérature testimoniale.

CHAPITRE TROIS : ÉTAT DE LA RECEPTION

Nous l'avons vu, la perspective narrative et / ou poétique dans une littérature de témoignage, caractérisée par une mise en voix multiples, est conditionnée par l'expérience personnelle et l'environnement culturel et éducatif du sujet. À la lecture, l'œuvre sera également perçue différemment selon l'origine socioculturelle du récepteur. En effet, au Pérou, l'accès à la production littéraire est problématique du fait d'une diffusion réduite et inégale sur le territoire. Au-delà du bouleversement culturel et éducatif dû aux nouveaux relais numériques et télévisuels, le livre a toujours été un support secondaire dans certains secteurs faute de politique nationale menée à long terme. Il semblerait, selon le Péruvien Jorge Luis Roncal, qu'une fois de plus l'industrie éditoriale, autant qu'elle puisse exister au Pérou, soit le terrain de discorde entre les puissants et les exclus dont les intérêts s'opposent. Il en résulterait les difficultés et les incapacités fréquentes, pour le récepteur intéressé par cette littérature de la violence, d'accéder aux œuvres. En cela, si la littérature graphique est considérée comme la forme la plus populaire²⁶⁴ de mon *corpus*, elle pourrait toucher un plus grand nombre de lecteurs à travers une approche historiographique facilitée par l'image.

Alors, qui est le lecteur d'une œuvre consacrée aux années de violence nationale ? Qu'attend-il de ce type de littérature ? Que vient-il chercher ? Dans quelle mesure répond-elle à ses attentes ou pas ? À qui sert vraiment cette thématique de la violence ?

Enfin, je me focaliserai sur la construction ou l'attestation d'imaginaires nationaux développés dans mon *corpus*. Qu'ils soient institués ou naissants, quelle société proposent-ils ?

I. ATTENTES ET LECTURES TRANSVERSALES

Rappelons ici, en introduction de cette première partie de chapitre, que la frange de la population la plus touchée par la violence du conflit interne est,

²⁶⁴ Comprendons « forme populaire » comme une forme accessible au plus grand nombre -en considérant l'hybridité culturelle du Pérou-, la forme qui pourrait être partagée massivement *a priori* sans contraintes formelles ni linguistiques majeures.

selon la CVR, la population la plus démunie en termes d'éducation²⁶⁵. Il suffit donc de dire que la majorité des témoins et victimes de cette guerre ne pourrait pas accéder à cette littérature écrite, et qui plus est, en castillan. De plus, et malgré quelques tentatives échouées de politiques éditoriales²⁶⁶, il est nécessaire de remarquer une « uni-dimensionnalité du consommateur de livre au Pérou »²⁶⁷, pour reprendre le discours de Javier Garvich. La parole des victimes, à travers les témoignages comme matière-première à la création, permet pourtant une diffusion culturelle de la période soufferte. La réception appartiendrait donc à une population éduquée, plus ou moins intellectuelle et occidentale, celle qui souvent n'a pas vécu directement la violence attestée dans cette littérature. Alors, quels intérêts porte-t-elle à la lecture ? Cherche-t-elle des réponses ou est-ce une façon de sublimer ses sentiments de honte, de culpabilité ou de colère ?

A. L'INFORMATION JOURNALISTIQUE : AU PLUS PRES DU REPORTAGE

Avant tout, il est évident qu'un lecteur s'intéresse à la littérature de la violence pour trouver des informations, voire des explications, sur le conflit traité. Cette démarche pourrait paraître paradoxale puisqu'il s'agit de chercher du « vrai » dans une œuvre fictionnelle. Mais comment dire la souffrance d'un peuple dans un cadre littéraire sans altérer son vécu ? Comment dire avec pédagogie et diplomatie, sans mentir, les horreurs de la guerre ? En quoi la littérature de témoignage est-elle aussi, en ce sens, une quête de vérité historique ? Dans un premier temps, il semble évident que l'espace culturel de

²⁶⁵ Conclusion 7 : « Tenían grados de instrucción muy inferiores al promedio nacional. » in : *Hatun Willakuy, op. cit.*, p. 434.

²⁶⁶ Jorge Luis Roncal polémique sur ces tentatives échouées. Il dit : « El Plan lector se ha convertido en plataforma por la cual se desboca sin escrúpulos ni principios el carrerismo por cubrir la demanda de lectura escolar, carrerismo en el que se imponen via el chantaje y la complicidad con el poder les editoriales transnacionales sin patria ni futuro, cuyo horizonte solo reconoce el sentido de la acumulacion desenfrenada. » Jorge Luis Roncal, « Vida y milagros del libro y la lectura en el Perú. La industria editorial nacional: realidad disyunctiva », in : *Encuentros "Manuel Jesús Baquerizo" – Ponencias del VI encuentro nacional de escritores (Lima, 2007), El otro margen – la literatura peruana, una visión desde adentro*, Lima, Arteida Editores, 2008, p. 181.

²⁶⁷ Javier Garvich, « Las diversas caras de lo popular. Canon literario, cultura popular e imaginario nacional. Apuntes para un mapa de lectores peruanos », in : *Encuentros "Manuel Jesús Baquerizo" – Ponencias del VI encuentro nacional de escritores (Lima, 2007)*, *idem*, p. 237.

l'auteur influe dans les perspectives données aux faits. Dans quelle mesure pourrait-on lire cette littérature comme un reportage dont le point de vue définirait la vraisemblance ou la véracité des faits à caractère historique ?

1. Vers une vérité « douce »

*Un gran acontecimiento político social siempre repercute hondamente en la literatura de su tiempo. La literatura lo traspone poéticamente, lo documenta y testimonia a través de los siglos. Tal es el designio de la guerra interna y su reflejo en la literatura.*²⁶⁸

Choisir et lire une œuvre littéraire dont la thématique traite des années de violence nationale est avant tout rechercher une proposition documentaire des événements relatés. Dans ce cas, la mise en forme littéraire n'est qu'un moyen de suggérer un langage spécifique dans l'élaboration d'une écriture de témoignage, où la vraisemblance et le réel tendent à se confondre. D'ailleurs, pour le Groupe littéraire Nueva Crónica²⁶⁹, la littérature de la violence trouverait sa définition dans son rapport effectif à la véracité des faits relatés et ne pourrait raccourcir son propos à des fins purement esthétiques :

Y es que verosimilitud no equivale a veracidad. La verosimilitud cumple su cometido cuando revela lo real. Cuando lo denaturaliza se torna perniciosa, descalifica y aniquila la obra. El pueblo, que conoce la realidad, ve que los autores mienten con alevosía.²⁷⁰

Cette dénaturalisation de l'Histoire, au service de la diégèse, est donc un risque à prendre, ou pas, face à un public plus ou moins sensibilisé. Celui-ci attend de la lecture qu'il entreprend une compréhension à un degré variable (du plus précis au plus global) du thème historique traité. Cet « horizon

²⁶⁸ Grupo Nueva Crónica, « La narrativa sobre la Guerra: apuntes iniciales » *Encuentros "Manuel Jesús Baquerizo" – Ponencias del VI encuentro nacional de escritores (Lima, 2007)*, *idem*, p. 56.

²⁶⁹ Groupe littéraire composé de membres du PCP-SL tel que le prisonnier politique, Walter Vargas Cárdenas -incarcéré à la prison Miguel Castro Castro-, auteur, entre autres, du récit bref *Caminos de Ayrabamba*, inclus in : *Caminos de Ayrabamba y otros relatos*, Lima, ediciones Nueva Crónica, 2007 (œuvre consultable en ligne sur le site : http://issuu.com/destruam/docs/camino_de_ayrabamba.) Aussi, l'auteur, Victor Hernández Bautista (condamné à perpétuité pour terrorisme) publie en 2007 un recueil de textes intitulé *Golpes de viento*.

²⁷⁰ Grupo Nueva Crónica, « La narrativa sobre la Guerra: apuntes iniciales » *Encuentros "Manuel Jesús Baquerizo" – Ponencias del VI encuentro nacional de escritores (Lima, 2007)*, *op. cit.*, p. 52.

d'attente »²⁷¹, déterminé en amont par l'inscription générique de l'œuvre et par l'identité et le genre de son auteur, s'inscrit déjà dans un système de références établi, propre aux expériences littéraires antérieures. Le lecteur comprend l'œuvre avant tout dans le rapport qu'il lui offre avec l'horizon littéraire connu.

Par exemple, un lecteur qui choisirait une œuvre de Mario Vargas Llosa a des chances de connaître son palmarès littéraire et sa renommée internationale. En 1993, année de publication de *Lituma en los Andes*, le conflit interne est encore peu traité dans la littérature *criolla*²⁷². Dix ans auparavant, la présidence par Vargas Llosa de la commission des faits d'Uchuraccay, et son rapport polémique, semblent légitimer, du point de vue du contenu, l'écriture de ce nouveau roman²⁷³. De plus, le fait de faire revivre un personnage de fiction déjà connu dans une œuvre précédente²⁷⁴ et, aussi, de mettre en scène les violences, qu'elles soient personnelles, communautaires, religieuses ou subversives, dans un contexte exclusivement andin est un nouveau moyen pour faire état du choc des civilisations. Alors, comment recevoir une œuvre d'un auteur qui exprime clairement son incompréhension face au mode de vie andin, qu'il considère d'un autre temps ? Misha Kokotovic²⁷⁵ nous rappelle que dans une série d'essais²⁷⁶, dont fait partie « What Columbus wrought, and what he did not », l'écrivain péruvien, ex-candidat à l'élection présidentielle (1990), pense qu'il n'y a pas d'intermédiaire possible entre archaïsme et modernité et tranche : « Si he de elegir entre la conservación de las culturas indias y su asimilación total, con

²⁷¹ Concept défini par Hans-Robert Jauss, in : *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 282.

²⁷² Je me référerai tout au long du mémoire aux deux catégories de la littérature péruvienne définies par Luis Iván Degregori dans son essai « Me friegan los cóndores », c'est-à-dire la *literatura criolla* et la *literatura andina*. In : *Sieteculebras Revista Cultural Andina*, n°13, Lima, 1999, p. 25-26.

²⁷³ Misha Kokotovic déclare : « Lo que resulta por demás interesante en la relación del "informe sobre Uchuraccay" y *Lituma en los Andes* es el intento de establecer la independencia de las acciones de los uchuraccaínos al resaltar el uso de rituales atávicos indígenas », in : Misha Kokotovic, « El sendero de Vargas Llosa: violencia política y culturas indígenas en *Lituma en los Andes* », in : Mark Cox (éd), *Pachaticray- el mundo al revés- testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, op. cit., p. 93.

²⁷⁴ *La casa verde* (1965) met en scène le même personnage, Lituma.

²⁷⁵ Rédacteur en chef adjoint du journal en ligne *A Contracorriente: Una historia de revista social y literatura de América Latina / A Journal of Social History and Literature en Amérique latine*.

²⁷⁶ Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea III (1964-1988)*, Barcelone, Seix Barral, 1990.

gran pena elegiría la modernización de la población india. »²⁷⁷ Vouloir moderniser une population reviendrait à nier ses qualités humaines car autant la modernisation d'une machine peut se concevoir, autant celle d'un individu est impossible.

Alors, là où les œuvres précédentes²⁷⁸ interrogeaient les causes des problèmes sociaux au Pérou – allant même dans *El hablador* (1987) jusqu'à reconnaître une certaine dose de culpabilité des *criollos* face à la violence – *Lituma en los Andes* ne ferait qu'exacerber, selon Misha Kokotovich²⁷⁹, la sauvagerie indigène andine comme unique cause du conflit interne. À travers le rapport de l'écrivain à la guerre interne (Commission Uchuraccay) et sa vie politique nationale, l'« horizon d'attente » du récepteur semble établie. Le roman est une nouvelle façon de marquer et de diviser les espaces péruviens et, surtout, de valoriser l'Occident dans son rejet de la barbarie, ne considérant à aucun moment l'action militaire et paramilitaire. La violence serait alors unilatérale. Misha Kokotovic ajoute : « Traza [Mario Vargas Llosa] un claro contraste entre el barbarismo superado por occidente, y el barbarismo que prevalece en los Andes. »²⁸⁰ Cette mise en perspective, assez politisée, cherche à contenter une frange de la population qui adhérerait à cette difficulté ou à cette impossibilité d'accéder à la réalité andine, souvent par incompréhension et / ou méconnaissance de celle-ci. Dans son étude consacrée à la violence politique dans le roman péruvien, James Higgins dit à ce sujet :

La relación de Vargas Llosa con el mundo andino es reflejada en su protagonista Lituma, un costeño que en la sierra se siente como en un país extranjero donde no llega a comprender a la gente ni sus costumbres. En esta novela, en efecto, Vargas Llosa está describiendo una realidad que desconoce – no porque no la haya investigado sino porque no llega a simpatizar con los andinos y su cultura – y en el fondo lo que hace es interpretarla en base a sus

²⁷⁷ Mario Vargas Llosa, « Question of conquest: what Columbus wrought, and what he did not », *Harper's*, USA, décembre 1990, p. 53, essai consulté en ligne le 22 août 2012, in : <http://harpers.org/archive/1990/12/questions-of-conquest/>.

²⁷⁸ Il s'agit chronologiquement des romans : *La casa verde* (1965), *Conversación en la catedral* (1969) et *Historia de Mayta* (1984).

²⁷⁹ « En *Lituma en los Andes*, la persistencia de las culturas indígenas no es un simple obstáculo para la solución de los apremiantes problemas sociales, sino que es el problema en sí que toma forma en Sendero Luminoso, el cual en su opinión no es más que una manifestación de la barbarie indígena », in : Mark Cox (éd.), *Pachaticray- el mundo al revés- testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, op. cit., p. 84.

²⁸⁰ Misha Kokotovic, « El sendero de Vargas Llosa: violencia política y cultura indígena en *Lituma en los Andes* », in : Mark Cox (éd.), *Pachaticray- el mundo al revés- testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, op. cit., p. 89.

propios esquemas ideológicos, los cuales lo llevan a atribuir la violencia política de los 80 y 90 al atavismo del hombre andino.²⁸¹

La violence andine serait donc un héritage – « atavismo » – socio-historico-culturel imposé depuis la conquête espagnole. Je ne prétends pas ici définir la littérature *criolla* et, quelque part, la réduire à l'œuvre de Mario Vargas Llosa, mais je souhaite montrer que les critères identitaires et politiques des auteurs nourrissent inévitablement les horizons d'attente des lecteurs, qui, en amont, s'ils mesurent le degré de confiance accordé à l'écriture, ne négligent pas pour autant son éventuelle manipulation.

Par exemple, le choix d'une œuvre méconnue, parce que peu ou pas diffusée, voire marginalisée, peut réduire les attentes de la réception ou en questionner l'intérêt. Pourtant, la caractérisation d'une littérature andine – écrite – est déjà *a priori* un horizon d'attente du public alphabétisé et / ou de classe moyenne. Il cherche à saisir et à connaître depuis une perspective centrale les formes de la violence andine. Peu publiée et diffusée pendant les années 80, il est fréquent de trouver, aujourd'hui, des compilations et des anthologies de cette littérature. Ainsi, en plus de l'anthologie de Cox (d'où sont extraits les trois contes de mon *corpus*), Gustavo Faverón Patriau présente dans *Toda la sangre-antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*, dix-neuf contes péruviens autour de la violence politique, indication qui permet au lecteur de fixer son « horizon d'attente » sur la problématique historico-documentaire des années 1980-2000. L'éditeur définit ainsi l'ensemble :

El libro es un emocionante documento literario, e incluye muchos de los textos más significativos de las letras peruanas recientes. Es un testimonio conmovedor de una guerra que todos los peruanos, en medidas distintas, tuvimos que enfrentar.²⁸²

Le genre littéraire, parfois, suffit à présupposer l'intérêt et l'ambition de l'œuvre. La bande dessinée, par exemple, comme « symbole » de la culture

²⁸¹ James Higgins, « La narrativa peruana ante la violencia política de los 80 y 90 », in : Mark Cox (éd), *Ensayos sobre literatura de la violencia política en el Perú – SASACHAKUY TIEMPO – memoria y pervivencia*, Lima, Éditions Pasacalle, 2010, p. 104.

²⁸² Citation relevée sur la quatrième de couverture de l'anthologie. Gustavo Faverón Patriau (ed.), *Toda la sangre – Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*, Lima, 2006.

populaire²⁸³, va permettre une approche plus instinctive, à travers la graphie et les couleurs qu'elle emploie. Elle s'adresse à un public hétéroclite et invite donc, à la différence des autres formes littéraires, l'Indien andin à découvrir un espace littéraire. Même si, parfois, elle est accompagnée de bulles ou d'onomatopées, l'image suffit à la compréhension immédiate. La narration est



Rupay, p. 71

alors pluri-
vectorielle dans
la mesure où
elle représente
par sa seule
graphie des
traductions
d'affects. Le

rouge est à associer tout au long de l'œuvre au combat (le sang), au militantisme et au patriotisme (les drapeaux). De même, le port de couvre-chefs²⁸⁴ chez les personnages détermine l'appartenance du groupe et rend évidente leur interaction.

De fait, le public adapte la lecture à sa culture et à son parcours personnel et ne pourra croire à l'histoire que si elle répond à un schéma de référence connu ; dans le cas contraire, elle pourra être questionnée et débattue.

Cette précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle.²⁸⁵

En effet, au-delà de l'horizon diachronique, auquel le lecteur est soumis, l'expérience esthétique de ce dernier ouvre une approche synchronique.

²⁸³ Au Pérou, la culture populaire – comprendre celle qui ne provient pas nécessairement de l'Occidental - n'a pas toujours bonne presse. Javier Garvich dit à ce propos : « hablar de lo popular y aún más de cultura popular es caminar sobre un terreno minado, nutrido de desconfianza y con aires de démodé. » Citation relevée dans : Javier Garvich, « Las diversas caras de lo popular. Canon literario, cultura popular e imaginario nacional. Apuntes para un mapa de lectores peruanos », in : *Encuentros "Manuel Jesús Baquerizo" – Ponencias del VI encuentro nacional de escritores (Lima, 2007)*, op. cit., p. 237.

²⁸⁴ Les membres du PCP-SL portent le bonnet, les militaires, la casquette, et les paysans andins, le chapeau.

²⁸⁵ Hans Robert Jauss, op. cit., p. 285.

Qu'elle soit individuelle ou inter-subjective, cette expérience est sans cesse corrigée par les données textuelles, reconnues ou innovantes, et permet un rapport au texte actif dans la liberté interprétative. Alors, le lecteur décide d'intégrer ou pas la nouvelle expérience littéraire qu'il vient d'expérimenter. De son expérience pratique de la vie, depuis son rôle de témoin de son environnement, il va adhérer, voire attester, ou pas, les manifestations formelles, proposées dans l'œuvre choisie.

Nous venons de l'aborder : un lecteur occidental qui lit Vargas Llosa et qui ne connaît le milieu andin qu'à travers les discours et rumeurs de l'oligarchie, peut adhérer franchement à l'œuvre dans la mesure de son ignorance. En revanche, un lecteur sensibilisé au milieu andin, par son origine ou son intérêt, témoin plus ou moins direct du conflit armé, recherche une reconnaissance factuelle de ces années de terreur et rejettera le caractère documentaire de l'œuvre (même si certains cas de violence décrits dans le roman sont attestés²⁸⁶). En considérant alors, de façon simultanée, les modes créatif et réceptif et leur interaction, rappelons que la *poiesis*, l'*aisthesis* et la *catharsis*, concepts propres à la tradition esthétique²⁸⁷, permettent un dialogue et un questionnement sur les possibles et les limites d'une œuvre artistique. En effet, l'œuvre se construit selon les volontés d'un auteur de témoigner du monde qui l'entoure, qu'il lui paraisse violent, injuste ou étranger (*poiesis*).

²⁸⁶ Carlos Arroyo Reyes dit à ce sujet : « Vargas Llosa confecciona una serie de estremecedoras viñetas sobre algunas de las acciones más brutales y despiadadas de esta organización subversiva y logra que éstas se relacionen con la trama y el simbolismo de la novela. Así gracias a la magia de la ficción, el mudo Pedro Tinoco, que es uno de los tres desaparecidos de Naccos, figura tratando inútilmente de impedir que una columna de SL mate a balazos los rebaños de vicuñas que vivían en la reserva experimental de Pampa Galeras, en el departamento de Ayacucho. » In : Carlos Arroyo Reyes, « Mario Vargas Llosa y la novela peruana de la guerra interna », in : Mark Cox (éd.), *Pachaticray- el mundo al revés- testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, op. cit., p. 80-81.

²⁸⁷ « *Poiesis*, compris comme "pouvoir (savoir-faire) poïétique", désigne alors un premier aspect de l'expérience esthétique fondamentale : l'homme peut satisfaire la création artistique, le besoin général qu'il éprouve de se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde" : l'homme "dépouille le monde extérieur de ce qu'il a d'étranger et de froid", et il en fait son oeuvre propre, et atteint de la sorte un savoir également distinct de la connaissance scientifique, conceptuelle, et de la praxis artisanale purement reproductrice, limitée par sa finalité. [...] *Aisthesis* rend à la connaissance intuitive ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle. Enfin, *catharsis* désigne un troisième aspect de l'expérience esthétique fondamentale: dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et dispose par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social. » In : Robert Hans Jauss, op. cit., p.143-144.

Malgré son appartenance formelle au genre qu'elle représente, l'œuvre devient polymorphe et multiplie les supports. Elle invite le regard à passer du texte à l'image, du chant au silence (*aisthesis*). Le genre est sublimé : il produit un effet nouveau et unique. Cette identification esthétique répond à une conception individuelle et participe à une perception libre et à un jugement réflexif des normes sociales (*catharsis*). De fait, *Las hijas del terror* est un hommage à une victime du conflit - et, de façon plus implicite, aux femmes violées - et, dans ce sens, s'approprie une fonction sociale. De même, *Rupay* n'est pas une bande dessinée ordinaire : elle se veut, au même titre que le reportage, un document historico-journalistique privilégiant le témoignage direct et engageant le spectateur dans une démarche d'information. Le mode interrogatif dans les récitatifs invite bien le lecteur à la réflexion.

Le choix générique et sa redéfinition dans les innovations formelles qu'on lui offre est, à l'origine, un choix artistique de l'auteur qui a vécu à sa façon, de près ou de loin, physiquement et / ou intellectuellement, le conflit interne dans son pays. Le choix de la forme est une réponse à sa propre réception et perception des faits : ainsi, le thriller est-il le genre qui s'est imposé à Santiago Roncagliolo dans la manière d'aborder le flux désordonné et mystérieux de violences à travers les enquêtes criminelles dont Félix Chacaltana a la charge. À la question de la caractérisation du roman comme genre informatif, il répond :

Yo siempre digo un thriller de asesinos en serie [...] Hay algo que sí es claro: yo quería contar muchas cosas que habían pasado allí pero no sabía cómo contarlas sin que fuesen horribles... El asesino en serie es un poco como el monstruo de las películas que no te da miedo porque sabes que es de mentira pero en el segundo plano se va a contar mucho lo de la historia real... Si lo cuentas en un género literario, comunicas mejor lo que pasó en este país.²⁸⁸

En effet, la multiplication des homicides met en suspens le caractère extraordinaire de l'époque post-conflit. Il ne s'agit pas ici de nier les agissements des uns et des autres mais, au contraire, de montrer la confusion et la généralisation des responsabilités. De fait, les suspicions se multiplient face à « l'étrangeté » de l'autre.

²⁸⁸ Extrait de l'entretien enregistré à Barcelone le 4 avril 2013.

Témoigner, depuis son univers, de choses qui nous ont dépassés appelle une forme de création « thérapeutique » dans laquelle les souvenirs se réveillent face à des événements extérieurs. Par exemple, Santiago Roncagliolo m'a confié que *Abril rojo* surgit en 2003 suite aux attentats du 11-M à Madrid (où il vivait à l'époque) : « Me acuerdo de esa bomba y ese pánico en la calle... las ambulancias... y mi novia que me llamaba para saber dónde estaba yo, si estaba vivo. Y ese pánico que me recordaba Lima, ¿no? Allí creo que nació la novela. »²⁸⁹

2. Un concept pédagogique

*L'histoire ne dit rien, elle répond.*²⁹⁰

La littérature de témoignage, dans sa façon de présenter les faits, se veut documentée et documente à son tour les lecteurs. Le traitement pédagogique de l'événement consolide la volonté testimoniale de l'œuvre. La variété des supports, des voix – et perspectives – et des expériences invite au partage du passé et contribue souvent à penser la mémoire collective.

Transmettre suppose alors un savoir-faire spécifique. Comment dire les choses sans heurter ? Nous verrons dans les chapitres suivants que les choix, en plus d'être esthético-formels, sont aussi, et surtout, discursifs et stylistiques – par exemple, à travers le langage et les procédés littéraires tels que l'ironie ou l'humour.

En effet, de la même façon que l'expérience esthétique joue sur la forme et le sens, l'effet de l'œuvre et sa réception « s'articulent en un dialogue entre un sujet présent et un discours passé ; celui-ci ne peut encore "dire quelque chose" à celui-là que si le sujet présent découvre la réponse implicite contenue dans le discours passé et la perçoit comme réponse à une question qu'il lui appartient, à lui, de poser maintenant. »²⁹¹ Ce jeu pédagogique de question-réponse n'est pas toujours clair, mais il détermine le rapport entre l'émission et la réception. Par exemple, il serait ici intéressant de rappeler le motif littéraire du recueil *El monstruo de los cerros* (2005). Dans un intérêt pédagogique, le

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ Citation du critique littéraire allemand, Jörg Drews (1938-2009), relevée in : Robert Hans Jauss, *op. cit.*, p. 271.

²⁹¹ *Idem*, p. 271.

recueil est introduit par une archive journalistique qui relate une série d'assassinats près de la capitale péruvienne. Cet intertexte tend à interroger le lecteur par sa portée énigmatique et angoissante puisque nous apprenons que l'enquête n'a pas abouti, ce qui laisse envisager d'autres meurtres :

Todo Callao amaneció aterrado al hallarse la última de las víctimas del "monstruo de los cerros" en el cerro la "regla" ubicado en el barrio "Ciudad de papel". Al parecer trataría de una mujer trigueña de aproximadamente 19 años que fuera encontrada por un reciclador que se negó a dar su nombre, la víctima fue encontrada al igual que las nueve víctimas (desnuda, de cara al suelo, con la cabeza apuntando hacia la salida del sol y con las manos atadas) lo sorprendente es que a diferencia de las anteriores víctimas esta vez se encontró un mensaje escrito con sus propias manos, a continuación reproducimos las palabras encontradas: "Todos nacemos con un vacío que en el transcurrir de nuestras vidas nos empeñamos en agrandarlo, lo suficiente, como para que pueda ser llenado, cómodamente, por la muerte..." (*El Comercio*, 8 de abril de 1999).

(ARCHIVO/ LIMA-PERU/CASO CERRADO SIN RESOLVER)

Le message de l'auteur des faits -que je surligne en gris- et la nature de l'enquête -non résolue- placent le lecteur dans une volonté d'élucidation du cas à travers la lecture. Celle-ci devient multiple et permet, au fil des poèmes, le passage du cas particulier – le fait-divers – à la situation nationale – l'exil urbain consécutif aux années de terreur. Le tueur en série est « el monstruo de los cerros », appellation qui peut faire référence à l'origine andine de la voix poétique. Il est par extrapolation et paradoxe l'exilé andin, perdu dans un univers urbain dénaturé et propice à l'aliénation humaine.

Alors, à la manière du scripteur, le « lecteur Modèle », comme le définit Umberto Eco, coopère à l'œuvre dans la mesure de l'ouverture de celle-ci : le texte peut chercher à imposer une seule lecture ou, au contraire, rendre possible une liberté d'interprétation cohérente du lecteur. Umberto Eco dit à ce sujet : « j'accepte l'idée selon laquelle un texte peut avoir de nombreux sens. Je refuse d'admettre qu'un texte peut avoir n'importe quel sens. »²⁹² La réception - critique rentre en dialogue avec l'œuvre sans vouloir ni pouvoir élaborer une vérité. De son côté, Roland Barthes définit le rôle de la critique : « La *preuve critique*, si elle existe, dépend d'une aptitude, non à *découvrir* l'œuvre interrogée, mais au contraire à la *couvrir* le plus complètement

²⁹² Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996, p. 131.

possible par son propre langage. »²⁹³ La mise en perspective esthétique de l'œuvre, comme littérature partagée, conduit le lecteur à lui donner un sens – par les différents éléments de réponses trouvés.

Dans le cas de la littérature de la violence au Pérou, les réponses permettent, pour le lecteur, un éclaircissement historique, plus ou moins fidèle de la véracité des faits. Mais, où se situe pour chacun des auteurs de mon *corpus* cette véracité ? La vision « desde afuera » ou « desde adentro », telle que nous l'employons pour la littérature indigéniste²⁹⁴, est souvent un moyen de sonder l'authenticité des faits.

Le groupe littéraire Nueva Crónica divise cette littérature de la violence en trois groupes, considérant trois courants distincts qui répondent en partie aux expériences et aux imaginaires des auteurs considérés :

- Le premier est composé des récits « [que] presentan el hecho social como una secuencia inacabable de actas terroristas encaminados únicamente a destruir el país y a victimar a todo el mundo. Para sus autores, los revolucionarios no son tales sino terroristas, dementes, resentidos sociales. Y las fuerzas del Estado hacen bien en exterminarlos. »²⁹⁵ Ce qui me semble intéressant ici, c'est la place contradictoire dans ce groupe, et selon Nueva Crónica, du roman *La hora azul* d'Alonso Cueto et du conte « El cazador » de Pilar Dughi. Au-delà de la promotion par l'impérialisme mondial, les classes dominantes et les maisons d'édition, ce groupe leur reproche un abus du vraisemblable, et par conséquent une manipulation du vrai.
- Le deuxième « lo constituiría la literatura que en conjunto se ha esforzado por reflejar con veracidad las múltiples repercusiones de la guerra en la vida del país. »²⁹⁶ Le groupe Nueva Crónica se place dans cette tendance, celle qui révélerait avec fidélité les données historiques dont elle analyse les conséquences.

²⁹³ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 256.

²⁹⁴ Cf. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2010 [2001], p. 76-87.

²⁹⁵ Grupo Nueva Crónica, « La narrativa sobre la Guerra: apuntes iniciales » *Encuentros "Manuel Jesús Baquerizo" – Ponencias del VI encuentro nacional de escritores (Lima, 2007)*, *op. cit.*, p. 52.

²⁹⁶ *Idem.*

- Le dernier « lo constituye para nosotros la literatura del *justo medio*. Es una literatura que pretendiendo ser parcial toma aparente distancia de las partes beligerantes, y desde esta posición presenta y juzga los hechos y los personajes. [...] A nuestro modo de ver, el grave error de los autores de esta literatura consiste en no tomar verdadera posición por el pueblo y su destino. »²⁹⁷ Ce courant irait donc dans le sens d'une version officielle, celle de la CVR, qui, avec distance et raison scientifique, pose des conclusions sans se déclarer ni pour les uns ni pour les autres, ni contre, d'ailleurs.

Il serait cependant réducteur de classer selon leurs seules origines sociales, les auteurs dans ces catégories. En effet, des auteurs se revendiquant « marxistes-léninistes » comme Dante Castro Arrasco²⁹⁸ (El Callao, 1959) ou ceux composant le groupe Nueva Crónica s'accordent à penser qu'il existe une littérature d'apologie de l'impérialisme, mais s'opposent sur les perspectives et les idéologies dans cette écriture. Ces désaccords au sein même du mouvement révolutionnaire illustrent bien les difficultés d'aborder la littérature du conflit interne et montrent que la réception doit aussi s'adapter à ces mouvements et ces polémiques littéraires. La proposition d'une nouvelle forme d'écriture, celle de témoignage, crispe, en quelque sorte, les représentants de la culture hégémonique du fait de rompre avec leur tradition. Pourtant, toute création littéraire est en soi une nouvelle expérience esthétique, une manière de repousser le cadre convenu et de suggérer un autre précepte.

²⁹⁷ *Idem*, p. 53.

²⁹⁸ Je renvoie aux textes de Dante Castro, textes qui critiquent les deux romans de mon *corpus*, *La hora azul* et *Abril rojo*. Il s'agit de : ❶ « Los Andes en llamas », *Unicornio*, mai 1990, p.12-13, consulté en ligne le 4 septembre 2011 : <http://web.presby.edu/~mcox/Home/VIOLENCE.htm>. ❷ « La hora oscura de Alonso Cueto », consulté en ligne le 4 septembre 2011, in : <http://www.angelfire.com/ar2/dantecastro/yanapuma/index.blog/1188637/la-hora-oscura-de-alonso-cueto/>. ❸ « Literatura de Guerra: los auténticos y el usrpador », consulté en ligne le 8 novembre 2012, in : <http://cercadoajeno.blogspot.fr/2010/05/literatura-de-guerra-los-autenticos-y.html>. ❹ « Acerca de *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo », 16 juillet 2006, article consulté en ligne le 8 novembre 2012 : <http://www.angelfire.com/ar2/dantecastro/yanapuma/>. ❺ Pour finir, je citerai *Ñakay Pacha (El tiempo del dolor)*, conte de l'auteur écrit en 1987 et présenté dans l'anthologie de Mark Cox dont sont extraits les trois nouvelles du *corpus*.

Selon Hans Robert Jauss, l'esthétique peut s'articuler autour de trois fonctions : « préformation des comportements ou *transmission de la norme* ; motivation ou *création de la norme* ; transformation ou *rupture de la norme*. »²⁹⁹ Cette conception pose la problématique de la norme et du conventionnel, souvent dictés, faute d'éducation interculturelle, par la culture hégémonique. L'écrivain Feliciano Padilla Chalco (1944), originaire de Puno, relève les difficultés de compréhension et de communication culturelles à travers l'institution d'un canon culturel :

En el mundo, hay miles de culturas, por tanto exhibe varias formas de pensar, de conceptuar y representar el mundo; sin embargo los intereses económicos y políticos de la aristocracia criolla, primero y de la burguesía compradora ligada al capital transnacional, después, han instituido la hegemonía de una cultura, supuestamente superior, sobre todas las demás y han provocado dificultades en la comunicación.³⁰⁰

Dans le cas péruvien, il serait opportun de remarquer que les espaces dialogiques et l'interculturalité se limitent souvent à la région andine. Feliciano Padilla fait part de son étonnement face à l'assimilation, au niveau national, d'une tradition culturelle occidentale et, au contraire, regrette le peu d'écho de la culture nationale – qui, elle, associe l'élément andin à l'occidental – dans l'espace hégémonique. Il s'interroge dans ces termes :

Lo que vivimos en la región andina, además de la cultura occidental, hemos asimilado el componente andino, porque somos parte de aquellas poblaciones que practican lenguas, valores, formas de comportamiento y tradiciones heredadas de nuestros antepasados. De esta manera, tenemos en nosotros lo occidental articulado a lo indio. Pero, ¿qué sucede con nuestros compatriotas limeños? Los han formado prescindiendo de la cultura nacional. Quizá, por tal razón, discriman lo desconocido. Si la educación fuera en las dos culturas: en la occidental y en la cultura nacional, las relaciones serían de comprensión y solidaridad. Nos conoceríamos más y nos comprenderíamos mejor.³⁰¹

La littérature doit être un lieu de dialogue et de partage, propice à une prise en compte globale des cultures, qu'elles soient occidentales, andines, dites populaires, ou régionales. Parfois, faire état des réalités du Pérou – la *sierra* mais aussi la *selva* – ne signifie pas pour autant les intégrer et les reconnaître dans la culture nationale. Pourtant, les processus de transformation

²⁹⁹ Robert Hans Jauss, *op. cit.*, p. 286. Souligné par l'auteur.

³⁰⁰ Feliciano Padilla, « Necesidad de espacios dialógicos en el proceso de la literatura peruana », in : *Encuentros "Manuel Jesús Baquerizo" – Ponencias del VI encuentro nacional de escritores (Lima, 2007)*, *op. cit.*, p. 252.

³⁰¹ *Idem*, p. 256.

culturelle, accélérés par les déplacements de masse vers les villes, consolident une culture populaire plurielle qui, selon Javier Garvich, « no es una concesión a la cultura hegemónica, sino más bien su desafío integral. »³⁰² La peur de perdre le monopole culturel serait bien la preuve d'une toute puissance d'un groupe sur un autre. La littérature de témoignage n'aurait-elle pas cette particularité, avec des résultats variables, de représenter les cultures d'une nation dans l'octroi de la parole au subalterne et dans l'acceptation de son existence sociale ? Au Pérou, à travers la naissance littéraire de formes hybrides, les auteurs reconnaissent *a priori* le « mélange »³⁰³ socioculturel de leur pays, souvent responsable d'un excès de violence et de haine entre les habitants. D'une œuvre à l'autre de mon *corpus*, le partage accordé à la culture voisine reste fluctuant et dépend de l'engagement politico-culturel de l'auteur, plus ou moins prêt ou apte à dévoiler les comportements de chacun, et quelque part à assumer le sien. La problématique des intérêts de l'auteur et du récepteur, face à l'écriture et à la lecture de la violence, peut être ainsi évaluée et reliée au dépassement d'une culpabilité personnelle par la recherche du vrai, dans l'art.

B. INTERETS MESURES

Il s'agit, dans cette partie, d'identifier les motifs de l'écriture et de la lecture d'une littérature de la violence. Aussi, pourrait-on se demander dans quelle mesure les textes correspondent à un reflet du vécu ? Par la suite, nous nous interrogerons, *a contrario*, sur cette tentation de jouer avec l'ignorance d'un lectorat dont les attentes tendent à assimiler « à l'aveuglette » la proposition littéraire, devenue pour lui une référence historiographique. Ce lectorat trouve d'abord des réponses à des questions -autrefois opaques- et peut, ensuite, considérer plus sereinement, ou pas, ses manquements vis-à-vis de ses concitoyens. De la même façon, quels intérêts les auteurs trouvent-ils à

³⁰² Javier Garvich, « Las diversas caras de lo popular. Canon literario, cultura popular e imaginario nacional. Apuntes para un mapa de lectores peruanos », in : *Encuentros "Manuel Jesús Baquerizo" – Ponencias del VI encuentro nacional de escritores (Lima, 2007)*, op. cit., p. 249.

³⁰³ Si l'on considère l'avant-propos de l'ouvrage de Milagros Esquerro, l'adjectif "hybride" vient du « latin *ibrida* (sangs mêlés) altéré en *hibrida* par rapprochement avec le grec "*hybris*" (excès, violence, orgueil) », op. cit., p. 9.

adopter ce type de littérature sinon celui de coller à un effet de mode ou celui, plus personnel, de dépasser ou de sublimer leur culpabilité ?

1. Curiosités de l'ignorance

Aujourd'hui, s'intéresser à la littérature de la violence, c'est s'intéresser à la littérature du moment qui répond à un effet de mode. En effet, comme nous le rappellent les recherches de Mark R. Cox sur la narration péruvienne, depuis 2000, 51% des contes et 44% des romans édités au Pérou traitent la thématique de la guerre interne³⁰⁴. Il serait judicieux ici de rappeler que, dans un premier temps, entre 1986 et 1992, les auteurs andins ouvrent la tendance puis, dans un second temps et en « complément » de la vision andine, entre 1992 et 1999, les écrivains « afiliados con la corriente hegemónica »³⁰⁵ publient à leur tour une littérature relative à ces années noires. De même, la voix des insurgés, par opposition à celle des militaires, trouve une diffusion sur internet. Entre 1980 et 1986, l'autocensure littéraire – au-delà du problème de relais éditorial – trouve une justification dans la peur chez les auteurs d'être accusés d'apologie du terrorisme ou d'attitudes propagandistes³⁰⁶. Cependant, et face au chaos environnant, la création littéraire et artistique tend à résister, souvent de manière insidieuse, pour réaffirmer les identités et témoigner des violences subies.

Historiquement, l'histoire de la littérature péruvienne est étroitement liée aux processus sociopolitiques du pays³⁰⁷ et reproduit donc clairement la division nationale. Pourtant, une façon de rompre cette scission serait d'aller voir chez l'autre ce qui se passe. Mais, comme nous venons de l'évoquer dans

³⁰⁴ Mark Cox, « Dos perspectivas literarias opuestas: Dante Castro y El Grupo Literario Nueva Crónica », in : Mark Cox (éd), *Ensayos sobre literatura de la violencia política en el Perú – SASACHAKUY TIEMPO – memoria y pervivencia*, op. cit., p. 118-133.

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ Consulter le chapitre : « Quien habla es terrorista: la política del miedo », in : Marie-Jo Burt, *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*, op. cit., p. 309-344.

³⁰⁷ Depuis la guerre du Pacifique, en passant par le gouvernement modernisateur d'Augusto Leguía (1919-1930), sans oublier l'administration répressive de Manuel Odría (1948-1956) et Velasco Alvarado (1968-1975), la littérature a su impulser la participation populaire dans la sphère publique. Pour exemples, et successivement, l'œuvre pionnière de Manuel González Prada, celles d'Enrique López Albújar (1872-1988), de Ciro Alegría (*El mundo es ancho y ajeno*, 1939), de José María Arguedas (*Yawar fiesta*, 1941) et de Julio Ramón Ribeyro (*La palabra del mudo*, 1974).

la partie précédente, parler de l'autre, c'est aussi et surtout prendre le risque de se soumettre exclusivement à la vraisemblance par ignorance et de creuser encore plus la brèche identitaire. En l'occurrence, ce travail est celui de l'écrivain. Mark R. Cox l'affirme dans son essai déjà cité plus haut : « Una crítica a buena parte de la producción narrativa de escritores hegemónicos es su falta de conocimiento del tema. »³⁰⁸ D'ailleurs, dans *Sasachakuy*, publié en 2010, plusieurs essais recensent les problèmes de décalage, voire de contresens des auteurs avec la réalité qu'ils relatent. Ainsi, Dante Castro et Ricardo Vírhuez Villafane remettent-ils en question les lois de la vraisemblance dans le roman de Santiago Roncagliolo. Le premier déclare :

Necesita verismo, investigación del tema y de los detalles que enriquezcan el universo narrado. El arma empleada, las instituciones operantes, el perfil psicológico del personaje principal, etc. Todos y cada uno de ellos, cuando son mal tratados por error u omisión, terminan entrapando a la novela o llevándola al sitio donde acumulamos los textos que merecen una sola lectura.³⁰⁹

Ainsi, le cadre romanesque embrouillerait-il l'apport historiographique et réaliste des faits quand le traitement du vrai est maladroit et / ou insuffisant. La rigueur d'une construction littéraire à tendance testimoniale s'évaluerait, selon Dante Castro, au nombre de lectures nécessaires pour une bonne compréhension et une adéquation avec le monde référé. De même, selon Ricardo González Vigil, le lecteur ne peut pas adhérer aux descriptions fantastiques de la réalité andine dans *Lituma en los Andes* : « No penetra cabalmente en la mentalidad andina [...]. A los lectores peruanos eso de los sacrificios humanos y la antropofagia en el Perú actual nos parecerá inverosímil, fantasioso »³¹⁰ Pourrait-on penser alors que le roman se destine à une diffusion extérieure au pays, et, donc, néglige certains détails ? Doit-on croire en la naïveté de l'auteur ? Ou, peut être, serait-ce le lecteur l'ingénu ?

Le lecteur, lui, choisit un livre par adhésion à l'écrivain mais aussi par curiosité et intérêt quant au thème abordé. Exploiter les sujets d'actualités

³⁰⁸ Mark Cox, « Dos perspectivas literarias opuestas: Dante Castro y El Grupo Literario Nueva Crónica », *op. cit.*, p. 119.

³⁰⁹ Dante Castro, « ¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto? », in : Mark Cox, *Ensayos sobre literatura de la violencia política en el Perú – SASACHAKUY TIEMPO – memoria y pervivencia*, *op. cit.*, p. 30.

³¹⁰ Ricardo González Vigil, « Los Andes desde afuera », *Dominical (El Comercio)*, 19 décembre 1993, p. 14.

nationales, à travers les conclusions et les recommandations de la CVR ou la projection d'une réconciliation, interpelle les récepteurs, en quête de réponses quant aux années de guerre. Ce lecteur, en effet, quand il n'a pas vécu la guerre frontalement, n'a pas pu faire le tri dans les informations reçues, souvent minimisées, manipulées ou tues par les autorités, et n'a donc pas prêté attention à la situation de la violence dans les Andes. Les attentats perpétrés à Lima – sans vouloir bien s'en sûr les minimiser³¹¹ – ne traduisaient pas non plus l'ampleur du carnage andin. La CVR, dans la conclusion 152, a reconnu le mauvais traitement de l'information :

Así pues, en muchos medios, el tema de la violencia subversiva y contrasubversiva no fue tratado de una manera tal que significara un aporte significativo a la pacificación del país. La CVR considera que dos factores condujeron a ese resultado : i) la adopción inopinada de una lógica de la violencia, que terminó por imponer un tratamiento poco sensible de los temas, y ii) la primacía de una lógica comercial, que en los peores casos condujo al sensacionalismo y que se complicó a finales de la década de 1990 con el fenómeno de megacorrupción y compra de medios.³¹²

En détournant et en manipulant l'information, les médias ont même, à certains moments, fait le jeu de la violence et ont contribué par là, à la méfiance consécutive de la population envers toute forme d'autorité. En outre, le citoyen péruvien – lecteur potentiel – ne sait plus bien ce qui relève du « sensationnalisme » ou de l'authenticité. Alors, s'intéresser aux années de terreur revient pour beaucoup à découvrir l'inconnu. Ce dernier devient source de curiosité. Pourtant, quand l'auteur prétend adhérer à l'histoire, il peut induire de gros contresens et contribuer à tromper une fois de plus le lecteur. Il est vrai que le rôle de la littérature n'est pas de se substituer à l'histoire mais d'adhérer à une histoire que l'on va croire, selon toutes vraisemblances, et intégrer comme imaginaire culturel ou historique, faute de référent. Cependant, devant l'inconnu, comment faire la différence entre la vraisemblance et la véracité des faits ? Face à une expérience de la violence si extrême, peut-on dissocier le vrai du faux ? Pour un lecteur plus aguerri, il sera plus difficile encore de faire abstraction des erreurs d'interprétations ou de la manipulation

³¹¹ « Pocos observadores consideran que SL plantearía una grave amenaza para Lima », citation relevée in : Jo-Marie Burt, *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*, op. cit., p. 167.

³¹² *Hatun Willakuy*, op. cit., p. 462.

de l'auteur. L'œuvre de fiction ici semble traduire, dans le cas de certains textes, les relevés d'investigations juridico-historiques, bien moins accessibles au simple lecteur.

Mais, le lecteur peut chercher à faire la part des choses à travers une approche ludique et pédagogique de la lecture. Pour les deux universitaires Judith Lyon-Caen et Dinarh Ribard, cette notion de jeu est primordiale, mais impose une prudence d'interprétation chez le lecteur :

C'est dans le jeu entre dénotation du passé et parole « universelle » que se joue le plaisir de la lecture. Faire de l'histoire avec cet objet labile qu'est le texte littéraire, qui nous ramène au passé, quand il en vient, presque malgré nous, que nous aimons parfois pour ce qu'il nous évoque du passé, pour ce qu'il nous donne d'expérience fictive du passé, impose donc quelque chose comme un détachement, une mise à distance.³¹³

Devant l'ignorance d'un autre monde et / ou d'un autre temps, le lecteur est un enfant qui cherche du sens. La lecture est donc un terrain de jeu de mots à élucider. Jean Bellemin-Noël nous rappelle dans ce sens que « jouer avec les mots » est un jeu d'enfants. Dans *Psychanalyse et littérature*, ce dernier rappelle que l'enfant se construit un monde, plus ou moins fantastique, en jouant avec les mots : « Avec des choses dans sa tête et des mots entre les doigts, un enfant se construit des mondes que nous avons beau jeu – ou mauvais jeu ? – de déclarer incohérents et inutiles. Tout ça, c'est du jeu, et c'est (du) sacré. L'inconscient y parle à cœur ouvert et bouche cousue. »³¹⁴ Le contraire du jeu serait alors la réalité comme l'ignorance l'est du savoir. Le lecteur s'implique affectivement dans la lecture et risque des « distorsions imputables du fait des résistances ou des emballements : un contre-transfert peut se faire jour, les formations de compromis ont en elles de quoi amorcer une réaction en chaîne ou bâtir une véritable muraille d'aveuglement. »³¹⁵

En effet, rechercher des réponses, c'est s'impliquer personnellement dans une démarche de questionnement national et, plus ou moins directement, sublimer des sentiments refoulés comme pourrait l'être la culpabilité.

³¹³ Judith Lyon-Caen et Dinarh Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris, Éd. La Découverte, p. 102.

³¹⁴ *Idem*, p. 33.

³¹⁵ *Idem*, p. 80.

2. Culpabilité : sublimation et / ou refoulement ?

Lire une œuvre dédiée aux années de violence, au-delà de la volonté de savoir, est-ce une manière personnelle de se confronter à une réalité et de dépasser une obsession du « pourquoi » ? Doit-on se sentir coupable en tant que Péruvien des conclusions exposées par la CVR ?

La problématique de la culpabilité est assez centrale en période post-conflit. Mais de quoi se sent-on coupable ? Pour les personnes non affectées directement par la violence politique, il s'agit de prendre conscience de l'ampleur de la manipulation dont elles ont été victimes et de reconnaître tous ceux qui ont souffert dans l'ombre. Alors, elles se sentent coupables de ne pas avoir vu ni entendu, d'avoir cru avec naïveté les discours des autorités, de faire partie d'une société divisée et peu solidaire... Pour les personnes directement affectées par la violence politique, il s'agit d'assumer leur statut de témoin. Elles culpabilisent d'avoir vu et entendu mais de ne pas avoir pu ni su protéger leurs proches, de s'être soumises à l'omnipuissance environnante, d'avoir aussi répondu par la violence... María Pia Costa définit ce sentiment de culpabilité comme une composante de cette dépression post-conflit : « Las personas afectadas por la violencia política, en general, no han podido responder a la situación vivida, dada su irrupción inesperada, su intensidad y el peligro que suponía. »³¹⁶

Alors, la littérature, comme moyen artistique, peut être une arme pour résister à l'oubli et reconnaître le passé, aussi difficile soit-il. En effet, tout comme le témoignage, la littérature brise le silence et caractérise les besoins du dire. La psychologue péruvienne, Yenny Lloret de Fernández, traite la place du silence dans la confrontation au passé :

Reconocer el conflicto y considerarlo es enfrentarse con aquello que no queremos saber, con aquello que nos hace sentir responsables, ya sea por el silencio cómplice que refleja una conducta de evasión, o por haber participado activamente en el horror. Se intenta olvidar, pero no es posible desaparecer la huella mnémica en cada individuo ni obligar a una sociedad a borrar su memoria.³¹⁷

³¹⁶ María Pia Costa « La elaboración: una tarea posible », in : Equipo de Psicoterapeutas de la Coordinadora Nacional de derechos Humanos, *Frente al espejo Vacío: un acercamiento psicoterapéutico a la violencia política*, Lima, Coordinadora Nacional de derechos Humanos (éd.), 1998, p. 77.

³¹⁷ Yenny Lloret de Fernández « El silencio de la impunidad », in : *idem*, p. 113.

Se faire violence dans l'obligation qu'on se donne de savoir et comprendre participe à l'élaboration du traumatisme et rejette l'impunité comme forme de l'oubli. L'impunité invite le silence ou la contradiction et empêche les révélations historiques. La solution du « borrón y cuenta nueva » ne peut pas s'envisager.

Parler, écrire et lire seraient donc des « ponts » discursifs interpersonnels qui permettraient à l'auteur et au récepteur d'accéder à un espace de dialogue. María Pia Costa poursuit son analyse : « La vía para el olvido pasa pues necesariamente por el procesamiento de las vivencias dolorosas, de lo indecible, lo impensable, a un discurso, convirtiéndolo en una historia contable. »³¹⁸

La parole testimoniale dans ce sens est souvent dépréciée par le danger de vérité qu'elle représente. Dans un ouvrage collectif consacré aux conditions de la réconciliation au Pérou, Cecilia Tovar réunit des essais dans lesquels la problématique du démenti, voire du négationnisme, ressort. Ainsi, le prêtre et professeur de théologie, Robert Schreiter critique le rejet de la vérité :

El rechazo a las conclusiones del Informe final de la Comisión por parte de muchas personas del gobierno y las Fuerzas Armadas indica otra instancia en la que no se ha honrado la verdad. Sin la verdad de los hechos y las personas, continuarán prevaleciendo los modelos de opresión y división dentro de la sociedad, entre ricos y pobres, entre quienes viven en áreas urbanas y quienes viven en áreas rurales, entre las personas indígenas y las de ascendencia europea.³¹⁹

Nier depuis les plus hautes fonctions de l'État est une manière d'exercer une fois de plus le pouvoir et « l'oppression » -dans la citation précédente- sur les autres. Tout au long de l'étude de mon *corpus*, je reviendrai sur les ambivalences du pouvoir, perçu comme un phénomène intersubjectif dans lequel le dominant et le dominé interagissent.

De façon paradigmatique, il me semble essentiel de nous intéresser au traitement du sentiment de culpabilité dans plusieurs œuvres de mon *corpus*. Tout d'abord, il apparaît clairement dans *La hora azul* que les révélations du

³¹⁸ María Pia Costa « La elaboración: una tarea posible », *op. cit.*, p. 95.

³¹⁹ Robert Schreiter, « El ministerio del perdón en una praxis de reconciliación », in : Cecilia Tovar (ed.), *La reconciliación en el Perú – Condiciones y desafíos*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones C.E.P., 2006, p. 25.

passé scandaleux du père d'Adrián pourraient remettre en question, selon le protagoniste, sa réputation, sa carrière et, par extension, sa légitimité au sein du groupe social. Il se confie :

Lo que me preocupaba más era que la sombra de ese episodio se proyectara sobre mi bien ganado prestigio. De divulgarse, la historia de mi padre podía por supuesto afectar a mi imagen profesional. Un abogado no debe tener un asomo de mancha en el terno o en el alma. Mi papá torturando y matando chicas en Huanta. Y una de ellas que se había escapado..., la noticia será un disgusto, tendría que negarla. (*La hora azul*, p. 56-57)

Lorsqu'il apprend par son frère le comportement de leur père, il est prêt à nier et à rejeter toute accusation pour sauver son honneur. Le secret familial doit être bien gardé car, une fois dévoilé, il pourrait heurter la classe bourgeoise et rendre responsables les autorités militaires dans leurs pratiques de guerre.

J'aborderai par cet intermédiaire un sujet central dans les sociétés d'après guerre : il s'agit de la transmission intergénérationnelle du traumatisme. Des études, au Chili mais aussi autour de l'Holocauste³²⁰, ont établi la persistance du trauma chez la deuxième et la troisième génération. Comment les enfants ou petits-enfants traînent-ils le fardeau d'un passé familial, violent et honteux ? Quelles responsabilités aurait-on d'être enfant de tortionnaire, de sentiériste ou même de victime ? Le sentiment de culpabilité est bien sûr fort. Pourquoi suis-je revenu, moi ? Que puis-je faire pour réparer les erreurs de mes ascendants ? Dois-je payer pour eux ? Ces questions hantent Adrián, confronté de plein fouet aux responsabilités paternelles durant le conflit interne qui risquent de salir son univers immaculé... D'ailleurs, c'est Claudia, sa femme, qui veut le persuader d'oublier cette affaire, considérée « fantaisiste », pour ne pas faire de vagues inutiles :

Vas a perder el tiempo, te vas a meter en problemas, tú siempre con tus fantasías, con tus pajaritos en la cabeza. Si nadie ha sabido hasta ahora de ese asunto, ya nadie va a saber tampoco. Si ella no ha dicho nada, entonces no va a decir nada sobre eso. (*La hora azul*, p. 133).

³²⁰ Je renvoie à l'ouvrage de Michel Kichka, *Deuxième génération*, bande dessinée abordée lors du séminaire *Violence, mémoire et transmission à travers la bande dessinée*, à Bruxelles les 7 et 8 mars 2013. Fils de survivant des camps d'Auschwitz, il évoque dans son œuvre autobiographique les difficultés pour la deuxième génération d'appréhender le passé de ses proches. Cf. Mylène Herry, *Compte rendu du séminaire « Violence, mémoire et transmission à travers la bande dessinée »* (7 et 8 mars 2012), à paraître dans *Traces de mémoire - pédagogie et transmission*, Bruxelles.

Au Pérou, il est d'autres problématiques intrafamiliales qui hantent l'univers féminin et qui touchent directement la deuxième génération. Avant tout, il existe le syndrome de « la teta asustada » définie comme la transmission à l'enfant d'une violence ressentie qui provoquerait des séquelles psychomotrices. Kimberly Theidon s'y réfère dans son livre, *Entre prójimos* :

Hay una teoría elaborada respecto de la transmisión del bebé del sufrimiento y del susto de la madre, sea esta transmisión en el útero o por medio de la sangre y la leche. Se dice que la *teta asustada* puede dañar al bebé, dejando al niño o niña más propensos a la epilepsia.³²¹

Ce fléau touche une population andine, témoin direct et / ou victime des violences des années de guerre ; il est encore aujourd'hui l'objet d'études et marque les esprits. Claudia Llosa, dans son film *Fausta, La teta asustada*³²², suit une jeune fille, Fausta, atteinte du syndrome. À la mort de sa mère, « la jeune femme, introvertie et sauvage, devient employée de maison chez une célèbre concertiste, à qui elle va redonner l'inspiration en lui chantant des poèmes en quechua. Cette rencontre est pour Fausta un premier pas vers sa libération. »³²³



Le deuxième problème à relever ici est la banalisation du viol par les militaires pendant le conflit et l'animalisation, en conséquence, de la femme. Cette forme de violence a été représentée de façon récurrente dans les *retablos*, et exposée

dans différents lieux de mémoire. Edilberto Jiménez Quispe propose ainsi un *retablo* intitulé « Militares y abusos de mujeres »³²⁴ (représentation ci-dessus).

³²¹ Kimberley Susan Theidon, *op. cit.*, p. 77.

³²² Je renvoie de nouveau à la bande-annonce du film présentée dans le DVD joint aux volumes de thèse. (Chapitre « Témoignages »).

³²³ Synopsis relevé sur la jaquette du DVD du film.

³²⁴ « Los retablos de E. Jiménez sobre la violencia política », article consulté en ligne le 12 août 2013, in : <http://redaccion.lamula.pe/tag/violacion>.

La scène de viol incluse dans la représentation artistique fait écho aux témoignages de femmes. Il s'agit de traduire visuellement les abus sexuels sur les femmes, abus devenus, pendant la guerre, ordinaires. De façon dramatique, les femmes sont parfois tombées enceintes. La *indiecita* Miriam enfante à dix-sept ans, après s'être échappée de la caserne, où le père d'Adrián abusait d'elle. Le recueil *Las hijas del terror* porte aussi dans son titre les conséquences désastreuses des violations sexuelles dont beaucoup de femmes ont été victimes. Giorgina Gamboa déclare dans son témoignage : « Yo desde esa fecha yo me he puesto traumada totalmente, estaba traumada, no estaba bien normal, yo pensaba está mal, ese producto; de eso, es mi hija ». Le traumatisme de porter l'enfant du viol est inévitable et rend la relation au « produit » très difficile. Elle ajoute :

Yo pensaba que entre mí, ese producto, es cuántos, como un mostros será, cuántas tantas personas que me han abusado, yo pensaba que tenía mostro, depente qué clase, cómo estarán creciendo en mi adentro. Yo no quería vivir. [...] yo no he sido única, yo que estaba violada, varias personas así tienen producto violación, tienen sus hijas, como mi hija, señoritas; qué le he pedido para ellas, nada, siquiera no hay nada justicia. Hay otras personas, hay otras madres, nunca se ha puesto denunciar, con miedo estaban animizado, nunca ha hablado...³²⁵

La monstruosité de l'enfant est la trace indélébile de l'expérience traumatique subie. Le bourreau, que l'on essaie de chasser de son esprit, prend forme à travers le bébé et s'installe à jamais chez la victime. Pour les mères, l'abandon, la fuite, la dépression – pour ne pas dire la folie – et le suicide sont autant de solutions pour répondre à cette réalité insoutenable. Rocío Silva Santisteban, dans un article récent, met en avant les réponses gouvernementales aux abus sexuels dans plusieurs pays africains et se plaint de la passivité gouvernementale du Pérou :

No solo hay programas de reparaciones, también hay avances para apoyarlas con programas de salud mental, psiquiatras que trabajan el tema en hospitales públicos, programas para perpetradores, propuestas de apoyo a población LGTB en vulnerabilidad golpeados por el conflicto. ¿Y acá en Perú? Casi nada, excepto el registro de víctimas, reparaciones que no terminan de salir y la indiferencia del gobierno.³²⁶

³²⁵ Témoignage de Giorgina Gamboa transcrit sur le site de la CVR et proposé en annexe du mémoire.

³²⁶ Rocío Silva Santisteban, « ¿Violación? (No, de eso no se habla) », publié sur internet le 19 février 2013, consulté en ligne le 22 juin 2013, in : <http://www.larepublica.pe/columnistas/kolumna-okupa/el-coronel-y-la-violencia-sexual-19-02-2013>.

La colère de la poète questionne une fois de plus les limites du plan de réparation de la CVR. Alors, il me paraît opportun de m'interroger sur le traitement intellectuel de ces années de terreur : dans quelle mesure la violence peut-elle être considérée comme un profit « inattendu » au sein de l'élite péruvienne ? Je reviendrai sur la littérature de la violence comme tradition littéraire péruvienne pour montrer les changements fondamentaux que le traitement testimonial suggère suite au conflit interne. Il s'agira donc de nous intéresser au pouvoir des imaginaires dans mon *corpus*, tant dans leur façon de reproduire une tradition occidentalisée, instituée, que dans leur proposition de transcender ces représentations en instaurant une nouvelle vision.

II. VERS UNE INSTRUMENTALISATION LITTÉRAIRE DE LA VIOLENCE ?

Si l'on considère qu'au Pérou la violence en littérature répond à une certaine tradition, instituée depuis les temps coloniaux, il est nécessaire de s'interroger sur la nature des profits qu'elle engendrerait. Il s'agit donc de se demander à qui sert ce marché éditorial et culturel et de montrer que dans l'actualité, suite au conflit interne (1980-2000), la création artistique tend à proposer une nouvelle forme littéraire autour du témoignage, dont l'attestation de la CVR rend possible et légitime la perspective d'un contre-pouvoir. La reconnaissance du dire des témoins permet une re-création ou une évolution de l'imaginaire homogène instauré en un autre hétérogène s'érigeant à travers les voix jusque-là inconsiderées. Le retour sur le passé individuel tend à démentir l'Histoire officielle et rend compte, par la symbolique du mouvement, d'une tentative d'inversion du pouvoir à travers la langue, ses formes et sa portée.

A. DU PROFIT EN MARGE

Le propos ici n'est pas de dire que la guerre interne et ses conséquences constituent une aubaine pour le monde littéraire mais de s'interroger sur une possible économie de la violence dont seraient bénéficiaires les intellectuels. La littérature de la violence est une littérature « à la mode » pour des raisons d'intérêts et / ou de curiosité que nous avons évoquées auparavant. Alors, au-delà du partage socio-informatif d'une séquence historique nationale, écrire autour de ce sujet revient à répondre, d'une part, à une attente éditoriale et commerciale du moment et, d'autre part, à une tradition littéraire. Mais, l'exposition d'une violence intolérable envers un groupe peut aussi permettre une reconsidération de celui-ci, rejeté par culture. Par exemple, la figure de la femme, dans son rôle de témoin, indigène et / ou écrivaine, et la relation de genres se redéfinissent et trouvent leur place dans le débat littéraire et socioculturel.

1. La violence : instrument du pouvoir ?

Je propose de définir la place de la violence dans la littérature péruvienne, comme une « violence structurale » dont les fondements remontent à la colonisation, période déterminante dans l'approche et la diffusion des imaginaires. Il sera donc intéressant de montrer combien cette littérature de la violence est un marché éditorial prospère malgré la propension de celui-ci à privilégier les auteurs d'origine occidentale.

a) La « violence structurale »

Il faut souligner ici la constance, voire le caractère « traditionnel », de la thématique de la violence nationale qui trouve son fondement avant tout dans les chroniques de la conquête, puis pendant la période coloniale et enfin dans la narration néo-indigéniste et indigéniste. Efraín Kristal, dans son essai « La violencia política en la narrativa peruana 1848-1998 »³²⁷, insiste sur l'importance de ces courants lors de l'émergence d'une littérature andine dès les années 1980. Il différencie alors trois traits du traitement de la violence littéraire en fonction des époques :

- « La violencia como instrumento de explotación. Este tema surgió en el marco de las discusiones políticas durante el siglo XIX sobre el papel de los pueblos indígenas en la recién establecida nación peruana. »³²⁸ Clairement, il s'agit de marquer les différents abus des individus puissants et impunis sur les faibles et les sans défense. Clorinda Matto de Turner, dans *Aves sin nido* (1889), présente cette société injuste où le subalterne, qu'il soit un indigène, une femme ou un pauvre, est méprisé et maltraité par l'élite féodale.
- « La violencia como una herramienta legítima para llevar a cabo metas políticas. Este tema corresponde al surgimiento de corrientes socialistas y revolucionarias en la primera mitad del siglo xx. »³²⁹ À cette période, José Carlos Mariátegui disait que le « prolétariat indigène attendait son

³²⁷ Efraín Kristal, « La violencia política en la narrativa peruana 1848-1998 », in : Mark Cox (éd.), *Pachacutay -el mundo al revés- testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, op. cit., p. 57-66.

³²⁸ *Idem*, p. 57.

³²⁹ *Idem*.

Lénine »³³⁰ et César Vallejo écrivait le roman *El Tungsteno* (1931) dans lequel le prolétariat, à travers la figure de leaders révolutionnaires, se dresse contre l'exploitation des pionniers et les intérêts du capitalisme national et international. Mais aussi, à partir des années 60, José María Arguedas (*Todas las sangres* - 1964) et Mario Vargas Llosa (« La literatura es fuego »³³¹ - 1967) harmonisent leurs discours : la violence est un moyen pour combattre la corruption, les injustices et les inégalités inhérentes au Pérou.

- « La violencia como síntoma de una crisis social. Este tema puede interpretarse como una respuesta al terrorismo y a la contrainsurgencia a partir de los años 1980. »³³² C'est dans ce courant littéraire que se placent les œuvres de mon *corpus*, toutes en lien avec le conflit interne qui secoue le pays. La violence du PCP-SL et des autorités ainsi que l'oppression des subalternes sont exposées de façon plus ou moins équilibrée. Cette littérature nationale, à caractère testimonial, compte à côté de la « narrativa criolla » une nouvelle tendance, la « narrativa andina », appellation polémique³³³. Juan Alberto Osorio la caractérise en six points :

1. El productor es un intelectual de la clase alta o media provinciana, muchas veces un profesor universitario. Tiene mucho conocimiento del mundo indígena, pero este conocimiento está subordinado al mundo occidental. En este sentido es muy similar a los productores de la narrativa indigenista.
2. El referente es más amplio. Abarca lo rural y lo urbano, incluyendo ciudades grandes y pequeñas de la sierra, enfocándose en las clases medias provincianas, aunque incluye a todos los sectores sociales del país.
3. La perspectiva es principalmente urbana y mestiza.
4. En la tradición del indigenismo, es realista, utilizando la

³³⁰ José Carlos Mariátegui, « Prólogo a Luis Eduardo Valcárcel », in : Luis Eduardo Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, Lima, Editorial Minerva, 1927. Document consulté en ligne le 11 mai 2013, in : <http://www.marxists.org/espanol/mariateg/1927/oct/10.htm>.

³³¹ Essai de Mario Vargas Llosa, mis en page par Marisa E. Martínez Pérsico, consulté en ligne le 20 février 2012, in : http://www.literaterra.com/mario_vargas_llosa/la_literatura_es_fuego/.

³³² Efraín Kristal, « La violencia política en la narrativa peruana 1848-1998 », in : Mark Cox (éd.), *Pachaticray -el mundo al revés- testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, op. cit., p. 57.

³³³ Nous avons déjà établi, à travers la définition de Luis Nieto degregori, la dissociation entre la littérature *andina* et la *criolla*. Je propose ici de consulter l'essai de Mark Cox qui confirme cette catégorisation autant qu'il la commente. Consulté en ligne le 1 juin 2012, in : http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/MRC_Perspectivas.html.

- racionalidad científica y la racionalidad mítica.
5. Hay mayor énfasis en el discurso.
 6. Es pluridiscursiva, de expresiones culturales de muchas culturas en el país. Incorpora elementos indígenas a las formas occidentales, como la novela y el cuento.³³⁴

Cette définition nous permet d'établir que Sócrates Zuzunaga Huaita et Julián Pérez font partie de cette littérature andine par leur origine, leur production, leur tradition indigéniste et leur connaissance de l'espace andin. Mario Vargas Llosa au contraire, et même s'il est né à Arequipa, n'obéit pas à cette catégorie littéraire par la distance socioculturelle qui est la sienne et sa méconnaissance consécutive du monde andin.

Dans ce cadrage littéraire, la violence est devenue une marque identitaire de la société péruvienne. Il s'agirait, selon la terminologie de Luis Bustamante Belaúnde, d'une « violence structurale » qu'il définit ainsi : « se presenta cuando los seres humanos son influenciados – o condicionados – de manera tal que sus actuales realizaciones somáticas y mentales están debajo de sus realizaciones potenciales. »³³⁵ Ce type de violence est latent dans la difficulté d'identifier les auteurs et les victimes. Il naît d'une violence sociale systématisée et banalisée qui, quand elle se révèle insupportable, devient brutale et incontrôlable. Cependant, le conflit ne fait que conforter ces fondements. Au Pérou, dans le contexte actuel, post-conflit, la recherche de l'homogénéité, de « l'UN »³³⁶, comme un imaginaire institué depuis la CVR, n'est autre qu'un leurre si l'on considère, comme José Antonio Giménez-Micó, que « les “anciennes” victimes demeureront des objets – des non-sujets – d'une destinée tragique mais, d'une certaine façon, “normalisée” - la tragédie est par définition inévitable. »³³⁷ On retrouve ici le système social colonial basé sur la dissociation « sujet-objet », caractérisée par une exacerbation arbitraire des différences et l'individualisme du « sujet », unique détenteur de la

³³⁴ Juan Alberto Osorio, « La narrativa andina », in : *Sieteculebras* 8, Lima, 1995, p. 9-10.

³³⁵ Luis Bustamante Belaúnde, « Mecanismos de violencia estructural en lo político-institucional », in : Felipe Mac Gregor, *Violencia y paz en el Perú hoy*, Lima, Fundación Friedrich Ebert, 1984, p. 109.

³³⁶ Selon José Antonio Giménez-Micó, l'« UN » fait référence aux « fondements de l'imaginaire institué toujours prêt à produire et reproduire de l'homogène ». Citation relevée dans José Antonio Giménez-Micó, « Pérou : oublier ou ne plus oublier, un dilemme insensé ? », in : André Corten (Dir.), Anne-Élizabeth Côté (Coll.), *La violence dans l'imaginaire latino-américain*, Karthala, Presses Universitaires du Québec (PUQ), Paris, 2008, p. 196.

³³⁷ *Idem.*

connaissance. Aníbal Quijano traite « la cuestión de la producción del conocimiento », dans un essai publié en 1992. Il part de l'émergence de l'Europe pour résumer le processus identitaire du binôme « sujet-objet » :

La emergencia de la idea de "occidente" o de "Europa", es una admisión de identidad, esto es, de relaciones con otras experiencias culturales, de diferencias con las otras culturas. Pero para esa percepción europea u occidental en plena formación, esas diferencias fueron admitidas ante todo como desigualdades en el sentido jerárquico. Y tales desigualdades son percibidas como de naturaleza: sólo la cultura europea es racional, puede contener "sujetos". Los demás, no son racionales. No pueden ser o cohibir "sujetos". En consecuencia, las otras culturas son diferentes en el sentido de ser desiguales, de hecho inferiores, por naturaleza. Sólo pueden ser "objetos" de conocimiento o de prácticas de dominación.³³⁸

Cet état de fait social participe inévitablement à l'élaboration d'une littérature qui tend à reproduire la « hiérarchie » coloniale, encore existante aujourd'hui. Cependant, la violence, comme sujet littéraire incontournable – pour ne pas dire structurel – trouve son contre-exemple dans une narration naissante dans les années 90. Nuria Vilanova s'intéresse à ce courant qui, par opposition à ce qui vient d'être exposé, ferait abstraction du contexte sociopolitique péruvien de violence. Elle cite les cas, entre autres, de Mario Bellatín (*Poeta ciego* - 1998) et de Rocío Silva Santisteban (*Me perturbas* - 1994). Cette distanciation avec la réalité environnante marquerait, selon elle, une « fatigue » - d'où le titre de son article : « Innovación y fatiga: Perú, violencia, narrativa » - et, probablement, une forme de réponse ou de contre-réponse « a la vorágine de violencia. »³³⁹ Visiter d'autres espaces est une manière d'avancer à contre-courant et d'ouvrir d'autres perspectives sociales. Cette littérature n'en reste pas moins minoritaire à cette époque qui privilégie l'écriture testimoniale, relative aux violences commises et subies.

Mais, quelle diffusion éditoriale donne-t-on au traitement littéraire de la violence ? La thématique est-elle une opportunité de vendre pour les maisons éditoriales ?

³³⁸ Aníbal Quijano, « Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas », in : Heraclio Bonilla (comp.), 1992, *Los Conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Santafé de Bogotá, Flacso (Équateur), Tercer Mundo Editores, Ediciones Librimundi, p. 443.

³³⁹ Nuria Vilanova, « Innovación y fatiga: Perú, violencia, narrativa », in : Mark Cox (éd.), *Pachaticray -el mundo al revés- testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980, op. cit.*, p. 97.

b) *Profit éditorial*« *El Perú no es Miraflores.* »³⁴⁰

Nous l'avons déjà mentionné, la dimension testimoniale de la littérature de la violence est souvent plus marquée et immédiate dans l'écriture régionale par la proximité socio-géographique qu'elle implique. Lorsqu'émerge ce type d'œuvres, l'outil majeur est dans un premier temps l'observation des faits et comportements, et le rapport oral que les paysans andins font de leurs expériences, expériences partagées par un noyau restreint de laissés-pour-compte³⁴¹. Puis, à partir de 2001, les témoignages sont recueillis au cœur des Andes, au sein des communautés touchées par la violence, pour un traitement historique, officiel. La diffusion par la CVR de ces déclarations a constitué une source d'informations et une « matière première » pour les littéraires, extérieurs à l'espace étudié.

Alors, il s'agira pour eux, dès la publication des conclusions, de puiser dans l'histoire officielle pour la reproduire sous le joug littéraire. De façon paradoxale, et malgré leur méconnaissance fréquente de la réalité andine, ce sont les Occidentaux – Liméniens qui diffusent le plus ces œuvres. Pourtant, en termes de statistiques et face aux auteurs « périphériques », ce sont eux qui écrivent le moins. Mark Cox mentionne le déséquilibre patent quant au nombre de publications des deux groupes, et l'explique par un intérêt prioritaire des maisons éditoriales aux écrivains liméniens :

Muchos de los escritores "limeños" publican con casas editoriales prestigiosas y tienen tantas ventas que aparecen en las listas "best seller". Sin embargo, normalmente estas listas ignoran las ventas informales en las provincias y se enfocan en las ventas de librerías de San Isidro y Miraflores. Así excluye un mercado grande en el interior del país servido por un gran número de escritores y casas editoriales como Lluvia editores, la Editorial San Marcos y Arteidea.³⁴²

Le rôle préjudiciable des éditions transnationales – parmi lesquelles, Anagrama, Peisa, Planeta ou Alfaguara (maisons d'édition des trois romans

³⁴⁰ Paroles de Manuel Scorza pendant un entretien avec Roland Forgues publié, in : Roland Forgues, *Palabra viva -Hablan los Narradores- (Tomo I)*, Lima, Librería Studium ediciones, 1988, p. 83.

³⁴¹ Je rappelle que dès l'année 1983, l'association ANFASEP est créée à Ayacucho. Les rassemblements des victimes permettent un partage des expériences et la mise en place de stratégies de reconnaissance. Cependant, elle agit de façon autonome, sans le soutien des autorités.

³⁴² Mark Cox, « Apuntes para el estudio de la narrativa peruana desde 1980 y la violencia política », *op. cit.*, p. 69.

inclus dans mon *corpus*) – freine le processus de développement éditorial péruvien, méprisé par une ambition internationale, capitalisée.

Cependant, le succès éditorial n'est pas un gage de qualité littéraire. Comme nous le rappelle Mark Cox dans *Sasachakuy*, Mirko Lauer a déclaré que la production littéraire du moment « parte de una campaña de casas editoriales extranjerias para aprovechar de una moda para vender más libros. »³⁴³ Dante Castro, à son tour, et de façon très incisive, compare les auteurs à succès avec des « Jackie Chan », incapables de dresser sérieusement la réalité des années de terreur. Il dit : « Hasta allí los Jackie Chan de la narrativa de violencia política le han abierto el camino al Karate Kid que Alfaguara puede promocionar. Pero recordemos que ese film, a pesar que ha vendido millones de boletos, no convence a ningún practicante serio de artes marciales. »³⁴⁴ L'industrie du livre devient mercantile – Ricardo Virhuez Villafane parle de « narrativa regia »³⁴⁵ – et ne permet pas ni une cohésion ni un dialogue de la nation.

Pourtant, en 1979, par exemple, la création du concours littéraire « Premio Copé », sous la houlette sponsorisée de Petroperú³⁴⁶, permet, encore aujourd'hui, la consécration d'auteurs plus ou moins débutants. En 2005, Luis Rodríguez Castillo, auteur du recueil poétique *El monstruo de los cerros*, gagne le « Premio Copé de bronze » alors que, la même année, Rocío Silva Santisteban reçoit le « Premio Copé de Plata » pour *Las hijas del terror*. Pilar Dughi aussi reçut plusieurs prix dont celui du concours *Del cuento de las mil palabras*. D'autres tentatives de promotion « démocratique » du livre grâce à *La Cámara Peruana del Libro* (CPL) ont échoué pour avoir, selon l'analyse de Jorge Luis Roncal, favorisé le rendement. Dans un article critique sur l'industrie

³⁴³ Mark Cox, « Dos perspectivas literarias opuestas: Dante Castro y El Grupo Literario Nueva Crónica », *op. cit.*, p. 119.

³⁴⁴ Dante Castro Arroyo, « ¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto? », *op. cit.*, p. 30.

³⁴⁵ Ricardo Virhuez Villafane, « Abril rojo, de Santiago Roncagliolo », in : Mark Cox (éd), *Ensayos sobre literatura de la violencia política en el Perú – SASACHAKUY TIEMPO – memoria y pervivencia*, *op. cit.*, p. 31.

³⁴⁶ Depuis 1969, *Petroperú* est une « entreprise publique de droit privé consacrée au transport, raffinage, distribution et commercialisation de combustibles et d'autres produits dérivés du pétrole ». L'impulsion et la promotion du concours littéraire « Premio Copé », dix ans après la naissance de l'entreprise, tend à développer l'accès à la culture à travers la lecture. Cependant, il faut s'interroger sur la place, le rôle et la légitimité d'une entreprise, spécialisée dans le marché du pétrole, dans un programme littéraire.

éditoriale nationale, ce dernier condamne la mainmise du pouvoir central sur le marché éditorial et encourage de nouveaux dispositifs indépendants qu'il appelle des « alternativas individuales y colectivas distantes del engranaje del poder económico .»³⁴⁷ Il relève ainsi, comme Mark Cox mais de façon plus exhaustive, les noms des maisons d'édition³⁴⁸ qui contribuent à développer l'industrie nationale du livre et à changer le panorama culturel péruvien. De même, il cite la maison d'édition, *el Fondo Editorial del Gremio de Escritores del Perú*, édition d'action solidaire qui permet une diffusion culturelle de grande ampleur. Il perçoit ainsi, depuis une quinzaine d'années, une démocratisation du livre dont il appuie l'expansion.

Quant aux maisons d'édition qui ont diffusé les œuvres de mon *corpus*, il faut citer Contraculturas, une maison d'édition à Miraflores, spécialisée dans la diffusion de la bande dessinée. *Rupay* y fut édité ainsi que le deuxième volume intitulé *Barbarie*. Je tiens aussi à préciser que l'œuvre fut éditée en Espagne par la petite maison éditoriale, La Oveja roja. Il s'agit de connaître les ambitions de cette édition « familiale » pour sentir le goût amer de ses créateurs, face aux puissants groupes éditoriaux :

Los puentes tejidos entre nuestras gentes parecen beneficiar siempre a los mismos [...]. Queríamos dar la voz a quienes merecen ser escuchados. Queríamos apoyar la difusión de los análisis críticos que tanto necesitamos para construir un mundo con el que queramos soñar. Queríamos resistir y nos pusimos a crear.³⁴⁹

Recenser des voix, leur permettre de trouver un écho, n'est-ce pas une façon de témoigner d'un monde pluriel ?

Aussi, le recueil de Rodrigo Quijano, *Una procesión entera va por dentro*, n'est rattaché à aucune maison d'édition en étant publié à compte d'auteur. Nous pouvons remarquer un « sceau éditorial » personnalisé en un logo et un nom : « Ritual de lo Habitual ». Dans un mail, le poète m'a

³⁴⁷ Jorge Luis Roncal, « Vida y milagros del libro y la lectura en el Perú – la industria editorial nacional: realidad y disyuntiva », in : *Encuentros “Manuel Jesús Baquerizo” – Ponencias del VI encuentro nacional de escritores (Lima, 2007)*, op. cit., p. 179.

³⁴⁸ En voici la liste dans un ordre d'importance en termes de nombre de publications : Lluvia Editores; Ediciones Altazor; Edotorial Zignos; Lago Sagrado; Ediciones Bracamoros; Petroglifo Editores; Sietevientos Editores; Hipocampo Editores; Río Santa Editores; Fondo de Cultura Peruana; Papel de viento Editores; Pluma Libre; Ornitorrinco Editores.

³⁴⁹ Citation relevée dans le site de la maison éditoriale, consulté le 29 septembre 2013, in : <http://www.laovejaroja.es/presentacion.htm>.

expliqué pourquoi il avait pris cette décision : « Yo tenía que decidir entre someterme a los gustos de alguien ajeno a mí o tomar todas las decisiones yo mismo y dado que al final tenía que correr con varios de los gastos, finalmente me inventé ese sello. »³⁵⁰

Pour les contes, « El cazador » (1989), « Ayataki » (1988) et « Los alzados » (1989), ils figurent tous les trois, de façon exclusive, dans l'anthologie de Mark Cox *El cuento peruano en los años de violencia*. Il faut signaler l'importante production de Julián Pérez sur la violence politique puisqu'elle compte douze récits brefs et un roman.

Il me revient désormais d'aborder cette littérature de la violence depuis la vision des femmes comme contre-pouvoir au *locus* patriarcal, établi depuis des générations.

2. Du contre-pouvoir

Nous verrons dans cette partie comment la littérature de la violence politique peut être, pour la femme, une impulsion pour la création littéraire, dans le sens où le caractère testimonial des textes tend à lui ouvrir une perspective culturelle dans une légitimité de sa parole.

a) *L'écriture des femmes*

Tout d'abord, force est de constater que l'écriture des femmes, tout en restant minoritaire, trouve sa place à partir des années 80 grâce, par exemple, à l'appui du *Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán*. Ainsi, les auteures de narration et poésie -entre autres, Mariella Sala, Carmen Ollé, Borka Sattler, Aída Pachas, Carmen Luz Gorriti et Suzana Guzmán- publient de la même façon que les critiques. Souvent, elles interprètent la réalité sociale et quotidienne à travers leur monde affectif dans lequel, historiquement, elles ont été reléguées. Le fait que les protagonistes de cette littérature soient essentiellement des femmes qui parlent à la première personne du singulier en dévoilant leurs sentiments les plus intimes insiste sur la subversion et le questionnement de celles-ci. L'écriture de ces femmes permet de dépasser le stéréotype de la femme-objet et de tendre vers celui de la femme-sujet, capable

³⁵⁰ Courriel de l'auteur du 25 avril 2013.

de manier la plume pour diffuser son discours émancipateur³⁵¹. Aussi, le contexte de violence extrême des années 80-90 participe-t-il à la problématisation des rapports de genre et de la subalternité de la femme, de culture indigène et / ou d'origine rurale, dont elles se font les interprètes. La création se définit alors comme un vecteur socio-testimonial et un moyen de réveiller les esprits. Parmi les écrivaines traitant le sujet de la violence politique, Mark Cox³⁵² recense treize femmes, soit 12,5% des auteurs. Dans mon *corpus*, ce sont Pilar Dughi et Rocío Silva Santisteban, toutes deux nées à Lima, respectivement en 1956 et 1963. La première écrit de la prose alors que la seconde est poète et journaliste³⁵³. Elles s'interrogent sur la société péruvienne, sur ses travers et ses forces, et proposent souvent une écriture introspective et sociale.

Dans un contexte conflictuel et face à l'émergence de la littérature de la violence, l'artiste femme va aborder avec connaissance et contestation les questions de subalternité, d'oppression et de rejet. Écrire la violence depuis la condition de femme, c'est quelque part dupliquer la perspective de souffrance si l'on considère la capacité de celle-ci à témoigner des abus et des injustices socioculturels vécus. Pilar Dughi dit à ce sujet : « Creo que la marginalidad es como la señal de alarma de lo que está pasando socialmente. Siempre las marginalidades nos dan la piedra de toque para entender lo que ocurre en el mundo contemporáneo. »³⁵⁴ La création littéraire leur permet donc de dire et de condamner le carcan patriarcal judéo-chrétien dans lequel elles sont emprisonnées par nature, réclusion socio-culturelle qu'elles relient et associent dans l'écriture à la guerre interne. Alors, elles proposent de sortir de l'univers

³⁵¹ Nuria Vilanova parle dans son essai de rupture avec la tradition littéraire d'écrire depuis « el locus masculino-clase media/alta-urbana ». In : Nuria Vilanova, « Innovación y fatiga: Perú, violencia narrativa », in : Mark Cox (éd.), *Pachaticray -el mundo al revés- testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, op. cit., p. 101.

³⁵² Mark Cox, « Apuntes para el estudio de la narrativa peruana desde 1980 y la violencia política », op. cit., p. 72.

³⁵³ Je renvoie au site de l'auteure consulté à de nombreuses reprises pour présenter des articles autour de la problématique de la relation de genres et la violence sociale qu'elle engendre, in : <http://kolumnaokupa.lamula.pe/>.

³⁵⁴ Citation de Pilar Dughi relevée le 12 juin 2012 en ligne, in : *Larepublica.pe*, 8 mars 2006, <http://www.larepublica.pe/08-03-2006/en-memoria-de-pilar-dughi>.

liménien et se tournent vers les opprimés. Elles s'intéressent aux formes que prend la violence.

Dans le conte « El cazador », Pilar Dughi quitte Lima pour un camp sentiériste, exclusivement masculin (hommes et enfants, pour ce qui nous est décrit), près du « Río Grande »³⁵⁵. La discipline -pour ne pas dire l'autoritarisme- et le respect, hiérarchique, dans le camp sentiériste laissent entrevoir un quotidien difficile en termes de liberté de paroles et de gestes pour les membres. Une connaissance certaine des pratiques de combat et de l'organisation sociale du PCP-SL prête au récit un lexique précis, tant du point de vue de l'environnement géographique andin que du point de vue des bases subversives et antsubversives. La violence semble interne au groupe et ne constitue pas *a priori* une vision nationale du conflit. Au contraire, pour reprendre l'analyse du Groupe Littéraire Nueva Crónica, le dénouement de l'expérience narrée pourrait suggérer un parti pris³⁵⁶. Le traitement psychologique des personnages³⁵⁷ est perceptible, entre autres, à travers la relation père / fils, la traque entre Mardonio et Darwin, enfants soldats du parti, leur perte physique et leur transfert vers une base militaire (Valle Esmeralda). Un seul personnage est une femme : elle appartient à la communauté des *ronderos* et soigne Darwin. Elle est, en quelque sorte, « une passeuse » entre deux mondes : les deux forces du conflit interne, symbolisées respectivement ici par la maltraitance terroriste et une attention paternaliste.

Las hijas del terror est l'autre œuvre de mon *corpus* écrite par une femme. Publiée en 2005, elle est postérieure à celle de Pilar Dughi (1989) et au conflit interne. Le traitement de la violence y est central et multiple : la

³⁵⁵ Quelques indications géographiques (Río Grande, Primavera, el valle Esmeralda) nous indiquent que nous sommes dans la zone amazonienne, dans la *selva*, plus précisément dans la province de Satipo, dans la région de Junín. Dans cette région vit le peuple indigène, les Ashaninkas. Le personnage Shoreni était un « natif », tué avec sa mère par le PCP-SL pour trahison.

Le « Río grande » fait référence au fleuve Amazone dont les affluents (comme el río Tambo ou el río Ene) parcourent la zone.

³⁵⁶ « El cazador », de Pilar Dughi, en el que la guerrilla mantiene en la peor opresión a los campesinos, estrangulándolos y acuchillándolos bajo el menor pretexto. Entonces, los propios guerrilleros desertan y se entregan a las fuerzas armadas, que son gente buena. » Grupo Nueva crónica, «La narrativa sobre la guerra: apuntes iniciales», in: *Encuentros "Manuel Jesús Baquerizo" – Ponencias del VI encuentro nacional de escritores (Lima, 2007)*, op. cit., p. 67.

³⁵⁷ Elle est psychologue de formation.

violence des genres est abordée dans un contexte de guerre. Seulement, l'écriture naît à la suite des recherches de la CVR et, plus précisément, après la rencontre de l'auteure avec une des victimes, Giorgina Gamboa. L'écriture porte donc aussi la distance d'un temps de violence étudié et médiatisé. La mémoire se construit à travers cette œuvre. Ici, la femme indigène subit doublement la violence des militaires par les violations sexuelles subies et l'anéantissement familial (enlèvement, disparitions, assassinats...). À la différence du conte de Pilar Dughi, la femme a une position centrale dans l'œuvre : elle est la voix poétique et témoigne de l'atrocité des expériences vécues et du comportement des autorités. L'identification des bourreaux lui permet de questionner la légitimité gouvernementale et de prolonger le temps de parole accordé par la CVR. À travers les témoignages de la banalisation des violences pendant le conflit, la femme joue un rôle social qui constitue une fois de plus un espace de parole publique privilégié.

b) Perspectives de genre

Il me semble important, dans cette partie, de différencier dans mon *corpus* la littérature *criolla* et la littérature *andina* dans le traitement des relations de genre. En effet, on peut remarquer, chez les auteurs – hommes / occidentaux, à la différence des auteurs andins, un questionnement récurrent de la problématique du genre dans l'inversion des rôles, souvent suggérée dans les œuvres. Elle est un ébranlement du pouvoir en période post-conflit. Le couple occidental est souvent un binôme déchu, superficiel et en perdition relationnelle alors que les Andins, en particulier les femmes, malgré leurs souffrances, sont fortes et déjà en reconstruction. Hommes et femmes, Occidentaux et Andins, ne répondent plus à un schéma culturellement prédéfini mais à un renversement des valeurs, résultat du choc des révélations des années de terreur. Je tenterai donc, pour illustrer mon propos, de parcourir, à l'aide de quelques exemples, les œuvres de mon *corpus*.

La culture occidentale est représentée sous ses travers, de façon souvent caricaturale. Ainsi, dans *La hora azul*, la femme d'Adrián, Claudia, semble figée dans son rôle de mère acariâtre et répond au culte du « marianismo »

défini par Margara Russotto : « constituye la transposicion del culto a la Virgen María y, por extensión, a la maternidad, la pasividad y el sufrimiento – lo que lleva a la renuncia de la sexualidad y del cuerpo femenino como lugar del goce gratuito. »³⁵⁸ Son couple est use et semble soumis  une relation superficielle. Ainsi, Adrián la compare  une statue : « Mientras hablaba me la imagine como una estatua. Claudia sería una estatua blanca y en posición de alerta y nunca caería una hoja o se pararía una paloma sobre ella. » (p. 275) Par opposition, Mercedes Trellers, dans *Lituma en los Andes*, incarne la prostituee avec qui Tomás Carreño trouve du plaisir. Ces roles feminins enferment de nouveau la culture judéo-chrétienne dans le carcan « vierge ou putain », explique par Erna Pfeiffer : « Lo fatal del asunto es el simple hecho de que la mujer, una vez « arrastrada a la perdicon », no obtiene ninguna oportunidad de rehabilitarse – o santa o puta, o Eva o María, o Malinche o Virgen de Guadalupe. »³⁵⁹

De même, le récit des pratiques militaires tend  conforter ce schéma dans la mesure où la femme, pour les soldats, n'est qu'un objet sexuel. Miriam, « la indiecita de Luricocha », comme d'autres jeunes filles, est enlevée par les militaires pour servir les désirs sexuels, d'abord du commandant Alberto, puis des soldats charges de l'exécuter. Guayo raconte cet épisode particulier  Adrián : « A tu viejo le encanto esa chica y no quiso que se la agarrara la tropa. No quiso que la ejecutaran y todos los soldados hablaban mal de el pero nosotros les hicimos que se callaran. » (p. 77).

Ces mêmes militaires représentent la force occidentale dans sa démesure et son rôle de domination culturelle. Le commandant Carrión dans *Abril rojo* est le stéréotype de l'Occidental tout puissant. Même Félix Chacaltana – homme de loi – laisse ses pulsions bestiales et irrationnelles se manifester envers Edith Alaya. La description du viol révèle une violence

³⁵⁸ Margara Russotto, *Topicos de retorica femenina: memoria y pasion del genero*, Caracas, Monte vila Editores Latinoamericana, 1990, p. 26.

³⁵⁹ Erna Pfeiffer, « Estereotipos patriarcales y autoafirmacion de la mujer en la literatura latinoamericana », in : Roland Forgues (comp.), *Mujer, creación y problemas de identidad en América latina*, Mérida, Venezuela, Ed. del Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes, 1999, p. 330-349.

extrême chez Félix, réveillée par une sensation de défense contre un monde « que parecía querer tragárselo » (p. 279) :

Entonces se puso violento. La abofeteó contra la cama y bajó un poco su pantalón mientras se ponía en posición. Llegó a ver su propio pene envejecido contrastando con la carne limpia y fresca de Edith. Su estómago redondo caía sobre el liso vientre de ella. Embistió. Ella cerró los ojos y apretó los dientes. (p. 271).

Au-delà des appartenances politiques, la femme andine est alors l'objet de tous les abus. L'homme, en revanche, est souvent victime de la violence politique caractérisée par les enlèvements, les tortures et les disparitions.

Cependant, outre sa soif de domination et sa violence inhumaine, l'homme occidental apparaît comme un déchu de la société, incapable de s'expatrier au-delà de la capitale, de comprendre la réalité andine et de reconnaître les groupes. Cette peur de l'inconnu-autochtone lui permet de se convaincre d'une « légitime défense » envers l'autre, représentant un danger potentiel. Il n'est plus « UN ». La confrontation avec l'autre et la prise de conscience du caractère pluridimensionnel de la nation péruvienne les aliènent. Alors, nous remarquons leur détérioration physique et psychologique, leur addiction à l'alcool, leur colère et leur solitude. Miriam assiste à la métamorphose d'Adrián, secoué par l'enquête qu'il mène. Les rôles s'inversent, mais seulement pour un temps : la survie et la reconstruction de Miriam participent à la décadence « partielle » du protagoniste, alors que sa mort permettra la délivrance de ce dernier et un retour à la paix socio-familiale. Aussi, la dégradation physique des militaires Guayo et Chacho participe à la dénonciation de leurs actes, avoués et souvent assumés.

Il semble alors que la vengeance du temps exclut les Occidentalisés en même temps qu'il les protège par l'impunité... Cette force destructrice du pouvoir central se révèle aussi dans la mort prématurée des femmes touchées par la violence occidentale. Miriam et Edith, toutes les deux victimes des pulsions occidentales, meurent jeunes. Edith, orpheline de parents du PCP-SL, est exécutée pour son éventuelle appartenance au parti et pour sa relation amoureuse avec Félix, représentant du pouvoir en place. Quant à Miriam, elle

meurt mystérieusement et officiellement d'un souci cardiaque, même si le suicide est suggéré.

La violence du Sentier Lumineux répond, sans la justifier, à l'omnipotence de l'impérialisme. Dans ce milieu, la violence provient du combat contre l'Autorité et n'est pas soumise à la question du genre. La femme est un membre actif du parti PCP-SL et assume, comme les hommes, les conséquences de ses actes. Dans *Rupay*, elle est l'assassin – reconnu grâce à la poitrine et aux longs cheveux dans les vignettes suivantes – et agit au même



titre que l'homme (vignette ci-contre, p. 19).

Cependant, la description des exactions commises dans leur intensité et leur bestialité fait écho, sans distinction majeure, aux pratiques de guerre des Forces Armées.

Dans l'écriture des hommes d'origine andine, la femme est l'objet de convoitise, l'épouse, ou la mère protectrice. L'homme la respecte. Par exemple, *Los alzados* met en évidence à travers l'exil du couple une relation d'amour authentique et complice. Salustio « trató de tranquilizarla, limpiándole las lágrimas estancadas en sus mejillas. Suspiraron hondo, movieron lentamente la cabeza en señal de resignación y siguieron andando rumbo hacia el horizonte. » (p. 15) Aussi, *El monstruo de los cerros*, au-delà de la représentation de la déchéance occidentale – d'une part, par le mensonge étatique, traité plus haut, et, d'autre part, par la difficulté pour le rural andin de s'adapter, de s'intégrer au monde urbain occidental, ressenti comme superficiel et castrateur – rend compte d'une relation amoureuse, bien que frustrée, avec la femme aimée, insaisissable.

Nous pouvons distinguer assez clairement une scission des valeurs, parfois authentiques, parfois fausses, inhérentes aux différentes cultures du pays. Pourtant, la frontière semble se brouiller pour suggérer l'unicité. Le conflit interne, son analyse et son interprétation artistique ont institué des

imaginaires relatifs à la réalité de chacun, imaginaires où le dialogue et la confrontation permettraient une possible ouverture culturelle.

B. LE POUVOIR DES IMAGINAIRES

Depuis une perspective littéraire, il s'agit de définir le traitement des imaginaires suite au conflit interne. Comment perçoit-on les acteurs de ce conflit dans la littérature de la violence ? Quelle légitimité donne-t-on, d'une part, à la parole subalterne -qu'elle soit antérieure ou postérieure à son officialisation (2001-2003)- et, d'autre part, à l'état d'exception ? Je montrerai enfin que l'imaginaire tend à marquer la problématique du changement, ou, du moins, de sa tentative à travers un imaginaire autour du mouvement -dans son aspect formel et/ou conceptuel.

1. De l'imaginaire institué à l'imaginaire « instituant »

Je partirai ici d'une étude menée par José Antonio Giménez Micó³⁶⁰ autour des notions d'imaginaire institué-hégémonique et d'imaginaire instituant-autre, au Pérou, pour traiter, de façon introductive, leurs marques dans mon *corpus*. Il s'agit ici de s'interroger sur la volonté des uns et des autres d'oublier ou pas la guerre sale. La construction d'une « mémoire salvatrice » institue un état d'exception dans lequel la répression des Forces Armées trouve des justifications aisées face à l'ennemi terroriste, le PCP-SL. Alors, il vaut mieux oublier ces comportements anormaux, résultant d'une situation exceptionnelle. En partant de la phrase – « *eso nomás quieren* »³⁶¹ – le chercheur indique les limites de l'imaginaire institué dans l'utilisation du sujet « *ellos* » : ce « ils » traduit un délitement de l'UN, de l'homogène, devenu pluriel. José Antonio Giménez Micó explique ce qu'ils veulent :

³⁶⁰ Deux articles de cet auteur sont consacrés aux problématiques de l'oubli et de la mémoire dans le Pérou post-conflit. Ils s'intitulent respectivement « Pérou : oublier ou ne plus oublier, un dilemme insensé ? » (p. 195-202) et « Oublier ou ne pas oublier : au-delà de la "mémoire salvatrice" » (p. 330-336), *op. cit.*

³⁶¹ Cette phrase est utilisée avec récurrence pour dire le besoin de témoigner et de se faire entendre pour les victimes. Cependant, elle traduirait l'échec de l'imaginaire institué et, dans les termes de Carlos Iván Degregori, elle serait la démonstration d'une « mémoire salvatrice » (cf : Carlos Iván Degregori, « Introduction », in : *Jamás tan cerca arremetió lo lejos* (Memoria y violencia política en el Perú), Lima, IEP, 2003, p. 15-26). De fait, nous pouvons retrouver cette phrase dans le roman *La hora azul*, (p. 163-164).

Les victimes de « *sasachakuy tiempo* » (les « années de la violence politique »), celles qui n'ont jamais fait entièrement partie de l'UN, ont certes été écoutées, oui, mais pourvu qu'elles restent uniquement des victimes. On leur accordera, tout au plus, le statut de témoins d'une situation jugée inacceptable, oui, mais inévitable et, surtout, passée (lire, close, terminée).³⁶²

Cependant, l'imaginaire institué, celui de la vérité intemporelle et de ce qui devrait être, semble s'être ébranlé devant une prise de conscience du « maintenant », temps d'une contestation naissante. À travers une étude de terrain à Ayacucho, dans l'analyse des entrevues³⁶³, José Antonio Giménez Micó fait état d'une suspension relative de l'imaginaire institué. Alors, l'itération de mots négatifs, l'emploi de l'adversatif « mais », l'appropriation du présent et le recul sur le passé sont des indices d'une création, aussi timide soit-elle, d'un imaginaire instituant. Dans l'exemple suivant, tiré d'une des entrevues, il est intéressant de remarquer, après le discours propre à l'imaginaire institué (« les autorités sont bonnes »), un nouveau discours, assez flou, à travers lequel est fait état du nouvel ordre des choses :

Les autorités sont bonnes, mais les autorités maintenant sont comme des tricheurs, ils trichent le peuple avec une chose, et plus tard ils font une autre chose, et par conséquent jusqu'à maintenant, depuis que j'ai usage de raison aucune autorité n'a rien fait de bon pour le peuple, tout est fait pour remplir leur poche.³⁶⁴

L'évolution du discours de la population andine traduit une prise de conscience du jeu des autorités à tromper par le mensonge ou par les actes faits à l'encontre de cette population. Les autorités peuvent ne pas avoir le rôle protecteur qu'on leur assigne mais, au contraire, être des traîtres – comme le seraient les membres du PCP-SL désobéissants. Les deux camps ne se dissocient plus bien : la violence les réunit.

Désormais, il s'agit de rechercher le jeu de ces deux imaginaires dans les œuvres de mon *corpus*, en dissociant les œuvres contemporaines au conflit et les œuvres post-conflit. En effet, le rôle de la CVR est central dans la définition de l'imaginaire institué, ce qui exclut, de fait, les contes et *Lituma en*

³⁶² José Antonio Giménez-Micó, « Pérou : oublier ou ne plus oublier, un dilemme insensé ? », *op. cit.*, p. 196.

³⁶³ Projet GRIPAL, avril 2007.

³⁶⁴ José Antonio Giménez-Micó, « Pérou : oublier ou ne plus oublier, un dilemme insensé ? », *op. cit.*, p. 201.

Los Andes. Cependant, ce serait une erreur de ne pas voir aussi dans les œuvres, et assez clairement, d'une part, le discours officiel et, d'autre part, le discours informel, discours relatifs aux imaginaires énoncés plus haut, c'est-à-dire, l'hégémonique et « l'autre ».

Nous pouvons alors signaler l'imaginaire institué à travers le témoignage des victimes, matériel et outil premiers pour la constitution du rapport final de la CVR. Écouter leur récit et leur silence (« eso nomás quieren ») vise à considérer leur souffrance, le temps de la remémoration. Ce sont des gens sans pouvoir ni argent, des femmes, des familles, des vieillards, qui apportent leur voix et leur expérience particulières et qui participeraient à l'élaboration d'une mémoire collective, « salvatrice ». Dans *La hora azul*, Anselmo Ramos, chauffeur de taxi, accompagne Adrián à Huanta, près d'Ayacucho. Il lui raconte l'époque du conflit :

No salía casi nunca de allí. Si salías, los senderistas te podían agarrar, se llevan tu carro y si les daba la gana, te dejaban vivo para que caminaras. Si no te mataban, por lo menos te quitaban el carro. Así era. Así hacían los senderistas. Te quitaban todo. » (p. 167)

Les victimes racontent les violences subies en accordant une place particulière aux exactions du groupe subversif pour légitimer la réponse, aussi barbare fut-elle, des autorités officielles.

Abril rojo traite de son côté le conditionnement moral de l'enquêteur à responsabiliser le PCP-SL devant la violence des scènes de crimes. Alors, en accédant exceptionnellement aux archives, Félix Chacaltana déduit à tort qu'Édith, comme ses parents, est membre actif du PCP-SL et serait à l'origine de la série d'assassinats :

El asesino que estoy buscando conocía a las víctimas. Podía entrar a la casa parroquial y tenía la confianza de Durango, seguramente también la de Justino. Y sabía que yo había hablado con ellos. Como tú. Pero tú no hiciste eso sola. ¿Dónde está el resto de tu célula? ¡Habla! (p. 287-288)

L'identification du Parti à celui des « mil ojos y oídos » expose ce dernier à une culpabilité systématique et peut, dans ce sens, brouiller une enquête. Le *thriller* se construit alors à partir de l'imaginaire institué pour mieux traiter l'intrigue dont le propos serait l'ouverture sur un autre imaginaire.

En effet, de façon antinomique, l'imaginaire instituant va permettre de souligner les excès du pouvoir officiel et l'impunité. Une fois de plus, les témoignages sont un moyen fréquent de révéler les abus. Le militaire, qu'il soit gradé ou pas, le procureur adjoint, le juge, le religieux, l'avocat, la bourgeoise, et, parfois, le citoyen sont autant de personnages qui questionnent, par leur comportement, une société dichotomique. Leur naïveté, leur nombrilisme, leur lâcheté, leur irrespect et parfois leur bêtise les caractérisent et les catégorisent. Ainsi, devant le stade de Huanta, camp de concentration et de torture pendant la guerre, Adrián se souvient d'une blague d'un journaliste à propos du nombre de personnes mortes dans ce lieu : « No sé en qué periódico recordaba haber leído que con los cuerpos de los muertos en ese Estadio se podría haber dado cien veces la vuelta al perímetro, y eso considerando que la gente del lugar no era muy alta (una broma de buen gusto, de algún periodista). » (*La hora azul*, p. 171) Cette réflexion contribue à la création d'un décalage entre le vécu et le lu, entre l'Andin et l'Occidental, entre la victime et le spectateur. L'homogénéité sociale se brise et ils doivent vivre avec l'autre, jusque-là méconnu. Alors, dans *El monstruo de los cerros*, l'exilé andin perd ses marques dans un milieu urbain impersonnel. La voix poétique raconte son quotidien :

Yo también
 fui un señor de lentos
 que por las tardes
 -siempre después del maldito tráfico-
 regresaba con hambre a casa
 perdido
 caminando entre señales de tránsito
 con el semáforo
 indicándonos el tiempo reglamentario de nostalgia
 y la vida acusándonos con esa inmensa fila de autos

« Autorretrato I », p. 17.

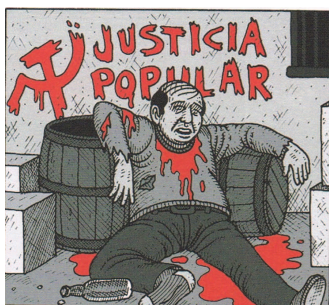
Les verbes -acusar / perder-, l'adjectif -maldito- et les noms -hambre / tránsito / nostalgia- traduisent la difficulté à vivre dans l'espace qui n'est pas le sien. Cet univers inconnu, en l'occurrence, ici, occidental, se révèle corrompu et malsain.

La description de comportements mafieux se profile et soulève la problématique de la tromperie, dénoncée clairement par les habitants andins dans les entrevues de José Antonio Giménez Micó. Par exemple, les deux

militaires, Guayo et Chacho, ainsi que Beatriz, la mère d'Adrián, cèdent au chantage de Vilma Agurto, la tante de Miriam, qui menace de dévoiler les trois photos compromettantes de la « relation » entre sa nièce et le père d'Adrián. L'emprisonnement devient un profit pour la famille de la victime qui s'octroie « à la source » une réparation pour dédommager Miriam.

Malgré une prise de conscience du mal-être national, l'imaginaire institué tend à reprendre ses droits dans la façon superficielle d'aborder et d'accorder les changements nécessaires pour ne pas répéter les mêmes erreurs, et dans la façon d'envisager la réconciliation. Dans ce sens, la mort de Miriam est une échappatoire pour le protagoniste qui, finalement, reprendra sa « vie d'avant ». Dans ce cas, le « eso nomás » est adossé par des auteurs du groupe hégémonique qui, à travers une perspective édifiante, proposent un retour au discours ou au milieu officiels – comprendre, la côte – comme unique solution. Le cas de *Rupay* me semble, dans ce sens, particulier.

a (p. 67)



b (p. 29)



c (p. 102)



d (p. 39)



Le rouge, seule couleur utilisée dans la Bande dessinée en noir et blanc, a trois fonctions : une fonction révolutionnaire à travers les slogans et les drapeaux du PCP-SL (vignettes a et b) ; une fonction officielle à travers le drapeau et les blasons nationaux (vignette c et d) ; une fonction dénonciatrice à travers le sang (vignette a), qui unifie les formes de la violence et inévitablement les imaginaires. Les responsabilités apparaissent nettement partagées, même si on peut remarquer une utilisation plus marquée du rouge sang dans le traitement des exactions du PCP-SL, insistant sur le caractère « spectaculaire » de l'atrocité des massacres. Pourtant, si l'on considère le nombre de vignettes présentant du rouge, 56 relèvent d'une

présence militaire ou gouvernementale alors que 51 relèvent d'une présence sentiériste. Il semble évident que les violations et violences des autorités officielles passent plus inaperçues dans l'œuvre : ne serait-ce pas une manière de traduire et de dénoncer la supercherie de la politique gouvernementale dont les stratégies punitives privilégiaient la dissimulation des victimes (camps de concentration et de torture, disparitions, fosses communes...) ? Le maniement d'une couleur unique permettrait alors de jouer avec l'imaginaire institué pour mieux en dévoiler ses abus et, indirectement, imposer une interprétation du conflit la plus juste possible.

Alors, passer d'un imaginaire à l'autre, d'une vérité à l'autre, d'une culture à l'autre, d'un espace à l'autre, avec plus ou moins de facilité et de réciprocité, sont des mouvements fréquents dans le traitement des œuvres de mon *corpus*. Ils peuvent répondre à des symboles ascensionnels, cycliques ou d'inversion, caractéristiques des sociétés en mutation où l'homme doit évoluer selon des rites de passage, d'un monde à l'autre.

2. Vers un imaginaire en mouvement

L'hétérogénéité de la réalité péruvienne et son caractère occidental impliquent une distance communicationnelle et culturelle avec les « autres » mondes. Passer d'un espace à l'autre et s'initier à celui-ci répondrait donc à une nouvelle approche nationale, unificatrice. Comme Mercedes López-Baralt, il serait intéressant ici de reprendre l'étude de l'anthropologue Víctor Turner³⁶⁵ qui propose d'assimiler l'évolution d'une société – et l'interaction de ses groupes – au contexte d'un rite de passage, dans l'élaboration de trois étapes similaires :

Uno de separación o iniciación del conflicto, otro de *limen* o irresolución, y uno final de incorporación o solución, ya sea de un lado u otro. La vida social oscila entre estructura (expresión del Estado, con sus características de orden, jerarquía, diferencias y coerción) y *comunitas* (expresión tanto de las utopías como de las pelegrinaciones religiosas; con aspiraciones de igualdad, fraternidad y comunicación cara a cara). Marcada por la ambigüedad y la

³⁶⁵ Anthropologue britannique (1920-1983). Ses travaux portent sur l'étude des rituels, des rites de passage et de la dramaturgie. Il travailla essentiellement chez les *Ndembu* de Zambie (Rhodésie du Nord). Je cite l'ouvrage de référence à l'approche de la thématique des rites de passage : Víctor Turner, *Le phénomène rituel – Structure et contre structure*, Paris, PUF, 1990.

libertad, y muy cercana a la etapa liminal del rito de paso, la noción de *comunitas* encarna el reino de lo posible.³⁶⁶

Si l'on reprend cette définition dans le contexte péruvien, nous pouvons identifier les deux premières étapes : le conflit interne caractériserait la mort symbolique et la sacralisation de l'espace social andin – état appelé « separación o iniciación » – alors que la période post-conflit, dans la difficulté à passer dans l'autre monde et à être reconnu par lui, représenterait encore la marge et la désagrégation – état appelé « limen o irresolución ». Resterait donc l'étape finale de désacralisation et « de incorporación », étape confondue au Pérou avec la réconciliation. Dans ce schéma rituel, il est assez évident de percevoir les mouvements sociaux entre une structure étatique et hiérarchisée – appartenant au groupe hégémonique – et une structure utopique, marquée par une volonté de changement et d'un possible, volonté souvent portée par les plus démunis.

Dans mon *corpus*, nous pouvons apprécier des mouvements entre les mondes, qui trouvent leur identité à travers leurs positions respectives. En effet, les imaginaires littéraires tournent souvent autour des notions de verticalité, d'inversion ou de cycle. Sans prétendre ici faire une liste exhaustive des symboles propres à ces trois imaginaires, je propose de traiter quelques usages propres aux œuvres du *corpus*.

a) *La verticalité*

« Aller plus haut » est un mouvement qui induit un voyage ascensionnel de valorisation et de puissance. Il peut s'agir alors de hiérarchie politico-socio-économique, cause de grandes inégalités et d'injustices. Le pouvoir des gérants de la « pyramide » nationale forge une institution verticale, à sens unique. Nous l'avons dit, les autorités péruviennes, par leur appartenance hégémonique, excluent celui qui est en-dessous d'elles, considéré de fait inférieur. De même, les autorités sentiéristes imposent un ordre et une discipline de fer. Les règles d'obéissance à la structure sociopolitique du parti sont exposées, en partie, dans *El cazador* :

³⁶⁶ Mercedes López-Baralt, *Para decir al otro - Literatura y antropología en nuestra América*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert (éd.), 2005, p. 52.

El presidente del comité de organización de la masa no permitía que la gente hablara en grupos de más de dos personas. No era correcto conversar cosas al margen del partido. Los comentarios y pensamientos siempre se expresaban en las reuniones de formación, y tampoco era adecuado que los padres e hijos confraternizaran cuando éstos últimos ya estaban integrados a la Fuerza Principal. (p. 71)

Certains gestes viennent souvent illustrer l'autorité d'un groupe sur un autre. Ils sont plus appréciables dans la littérature graphique et induisent instantanément, au simple regard, une domination. Par exemple, le fait de hisser le drapeau et de lever le poing traduisent une prise de pouvoir ou, pour le moins, un acte de contestation³⁶⁷.

Géographiquement, au Pérou, la verticalité est le voyage de la côte vers les Andes, du monde profane vers le monde sacré, du connu à l'inconnu. Elle illustre souvent le rite de passage d'un personnage. Dans les œuvres proposées, le déplacement d'un espace à l'autre appelle un changement de comportement. Les *Costeños* découvrent un monde improbable dont l'existence relève, pour certains, du mythe et du sacré, alors que les Andins regrettent ce rapport à la nature une fois immergés dans la jungle urbaine. Ils souffrent tous de la distance géographique et du dépaysement que cela suppose. Ainsi, Lituma, originaire de Piura, vit-il difficilement son exil professionnel, considérant la Cordillère, et son altitude, comme une force étouffante et mystérieuse. « Sintió la presencia aplastante y opresiva de las montañas macizas, del cielo profundo de la sierra. Todo iba hacia lo alto, aquí. » (p. 103)

Enfin, la verticalité consiste aussi à s'extraire de « soi » et à prendre son envol, aussi lent soit-il, vers un nouvel horizon. Plus spirituelle, cette symbolique peut impliquer une compréhension, une adhésion et une fusion, plus ou moins durables, avec la réalité découverte. Prenons l'exemple d'Adrián, dans *La hora azul* : il accepte pour un temps de passer à l'autre monde, de s'y intéresser et d'y adhérer... Son euphorie est perceptible quand il assimile ce nouveau monde à « un nouveau paradis ». « Sentí que las imágenes que había despertado en ese viaje eran una bendición que iba a acompañarme siempre. [...] Todos formaban algo así como un nuevo

³⁶⁷ Cf vignette extraite de *Rupay* présentée en page 165.

paraíso. » (p. 193) Cette élévation géographique le conduit, dans le même temps, à inverser le cours des choses, comme dans un jeu de miroir, ici métaphorisé par la lune : « es como si, en la luna, el mundo se hubiera invertido y yo hubiera pasado al otro lado. » (p. 190)

b) *L'inversion*

Le symbolisme d'inversion considère un retour violent de l'extériorité visitée, une chute vers soi, son intimité et ses fragilités. Dans le cas du Pérou, d'une part, c'est prendre conscience de l'intensité de la violence qui entoure et, d'autre part, c'est confirmer le désintérêt qui nous est porté. Sortir de soi et découvrir l'ailleurs ne sont donc pas nécessairement vécus comme une élévation personnelle mais comme une perte de pouvoir dans la reconnaissance faite à l'autre. Écouter, oui, réparer, peut-être, mais changer reviendrait à céder un peu de pouvoir...

L'inversion est une inversion géographique, la descente des Andes vers la côte, un exil forcé souvent vécu comme une descente aux enfers. La voix poétique, dans *Una procesión entera va por dentro*, se perd dans le labyrinthe urbain, étouffant. Aussi, l'organisation du temps dans son institution jour / nuit est-elle remise en cause. Dans *El monstruo de los cerros*, la voix poétique inverse le jour et la nuit qui sont vécus respectivement comme une prison et une liberté. Elle décrit ces deux temps :

pasea por las noches
 gramputeando a los gatos
 pateando
 cuanta colilla de cigarro le salga al paso
 y por las mañanas vuelve a ser hombre
 es decir
 estatua de mármol que consulta su calendario

« Identikit del monstruo », p. 32.

La recherche d'un monde de substitution, libéré et marginal, revient à fuir ses frustrations diurnes. Comme un écho aux faits historiques, la violence du conflit ainsi que la multiplicité et l'irresponsabilité des acteurs engendrent une confusion des rôles. Qui est qui ? Les frontières sont parfois brouillées et invitent aux erreurs mortelles. C'est ainsi que, dans *Ayataki*, le capitaine de

l'armée péruvienne assassine son frère sur la place de leur village d'enfance, le confondant avec les sentiéristes qui avaient visité la zone auparavant. La situation s'inverse : la violence institutionnelle devient une violence personnelle et familiale.

Parfois, le commandement permute et s'accompagne d'un rite de passage d'une condition à une autre. *Rupay* illustre la passation de pouvoir,



avec le remplacement du drapeau national par le drapeau du PCP-SL, parti représentatif du contre-impérialisme. (*Rupay*, p. 43)

De même, dans *Los alzados*, l'oppression et la violence des *mandones* sur le paysan, Salustio Mallki, justifie son exil et son affiliation au PCP-SL. Il change de groupe et devient un « *alzado* » pour se dresser contre l'institution toute-puissante : « Los alzados limpiaban de ese modo los pueblos de principales, mandones y poderosos. Salustio supo oficiosamente sus razones y no pensó dos veces, se agenció un viejo rifle y se fue con ellos. Era un *alzado*. » (p. 20)

L'institution est contrée et doit adapter son comportement, soit dans la violence pour préserver son pouvoir, soit dans la négociation pour céder et « partager » son autorité. Le témoignage devient un moyen symbolique d'effectuer cette inversion : le subalterne s'exprime devant son bourreau et dénonce le « système de verticalité ».

c) *Le cycle*

Le cycle, comme voyage éternel, ne permet pas de sortie, comme dans la problématique de la nationalité péruvienne. L'après-CVR est un exemple de la façon dont une frange de la population tend à oublier et à retourner à l'éternel schéma établi depuis la colonie. C'est cet éternel recommencement qui le rapproche du mythe. Je ne reviendrai pas sur cet aspect mythologique, déjà traité précédemment, mais j'insisterai sur sa forme et son mouvement circulaires dont les symboles affluent dans le *corpus* que je considère.

Tout d'abord, je m'arrêterai sur la forme circulaire des trois contes de mon étude, forme brève qui cloisonne un récit sur lui-même en le rendant infini et répétitif à travers une série de procédés littéraires. L'absence de ponctuation dans « Ayataki » saisit le lecteur dès le début *in medias res*, sans majuscules, puis s'ensuit un récit haché par des virgules et une fin ouverte (sans point), lui laissant le choix de poursuivre ou de reprendre le récit. Le récepteur prend donc en cours le témoignage de Timoteo, marqué par une oralité de l'écriture. « Los alzados » trouve un cadre : la première et la dernière phrase forment un chiasme : « El sol quemaba sobre el dorso del mediodía [...] Y sobre el dorso del mediodía estará quemando el sol. » (p. 15 / p. 21) Le conte s'ouvre et se referme par le même mot « el sol ». Il n'est sûrement pas anodin, non plus, de choisir l'image du soleil dont la forme est univoque. Pour « El cazador », « el Río Grande » est l'objet de la circularité, tout d'abord, dans la représentation de l'eau qui court sans cesse, puis, dans la structure même du récit. Ce dernier, en effet, commence par la description de l'environnement caractérisé par le bruit de l'eau et se termine par l'embarcation des protagonistes sur ce même fleuve, jusque-là, jamais affronté.

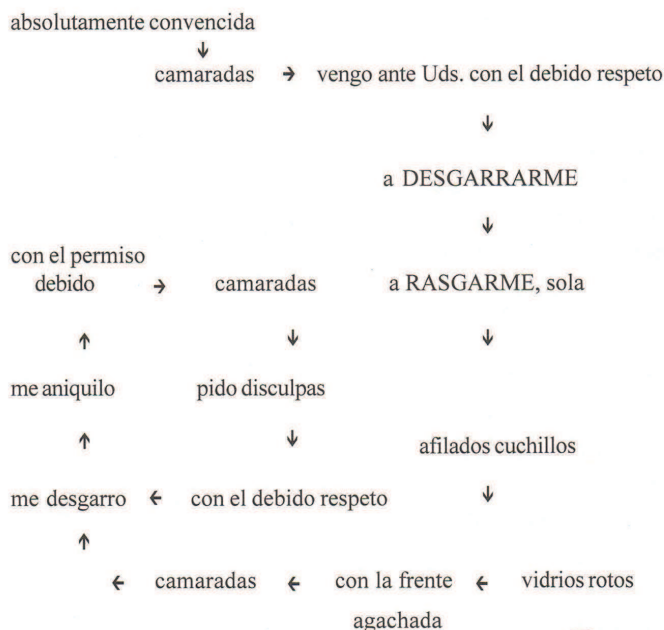
De leur côté, les recueils poétiques abondent en symboles cycliques : *Una procesión entera va por dentro* tourne autour du pèlerinage « mental » – si l'on considère l'image de la procession évoquée dans le titre – de la voix poétique, prise dans un tourbillon identitaire. De plus, le caractère lyrique de *Las hijas del terror* me semble intéressant sur la répétition que la musique suggère. Dans le poème suivant, le refrain revient en boucle de la même façon que l'hymne péruvien :

Cantamos	v 33
Pero las canciones mienten	
canten carajo si tienen miedo	
cantamos	
somos libres seámoslo siempre	
siempre siempre siempre	
ninguna canción es sincera	v 39

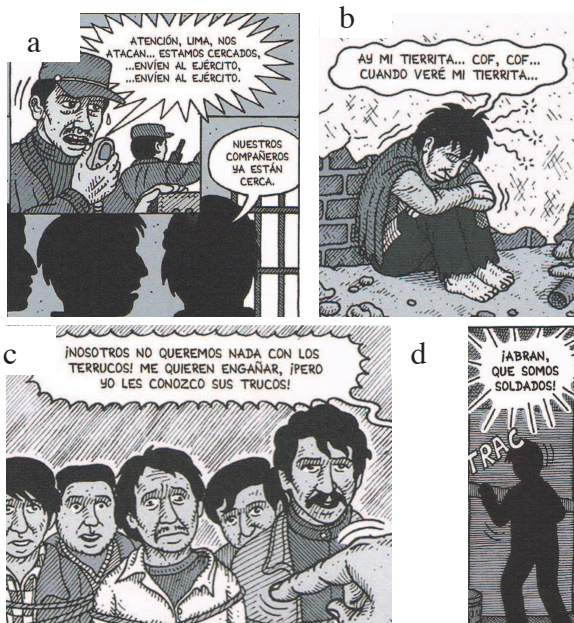
« Canción del soldado desconocido », p. 58.

Dans ce même recueil, nous pouvons apprécier un calligramme dont la particularité se trouve dans un circuit fléché et fermé sur lui-même. Son titre,

« Carta de sujeción (laberinto) », est explicite (p. 57) et invite à une lecture infinie :



En effet, en plus de traduire en fin de parcours un mouvement circulaire dont le lecteur ne peut se défaire, le déplacement suggère en amont une descente vers les profondeurs, sans issue, du texte qui, métaphoriquement, tend à renvoyer à la souffrance et à l'aliénation de la voix poétique. L'auto-flagellation (à travers les verbes réflexifs et en majuscules, RASGARME et DESGARRARME) évoque une culpabilité personnelle, face à une situation non maîtrisée, et entraîne un déclin et un enchaînement servile.



Pour illustrer cette même symbolique, dans *Rupay*, je relèverai l'importance des bulles. Malgré leurs formes plus ou moins elliptiques, elles sont indépendantes les unes des autres, fermées et exclusives dans le discours énoncé. Le pourtour de

ce « sac à mots »³⁶⁸ -aussi sonore soit-il- détermine le ton employé par le locuteur et conditionne la lecture. J'expose donc ici cinq formes de bulles dont la taille peut varier d'une vignette à l'autre.

Elles sont « lisses » quand l'échange est neutre (vignette a, p. 28) ; elles sont en « vagues » quand l'émotion est grande (vignette b, p. 57) ; elles sont pointues et incurvées quand le ton est agressif (vignette c, p. 56) ; elles sont piquantes pour signifier la peur (vignette a) ; enfin, elles représentent un astre (vignette d, p. 10) pour marquer l'écho de voix, ici, derrière la porte.

La construction d'un imaginaire en mouvement tend à traduire dans mon *corpus* une volonté de déplacement vers l'inconnu qui peut représenter l'Autre ou soi-même depuis un je – survivant. Il s'agit de faire du témoignage personnel un témoignage de la violence collective dans une tentative littéraire d'inversion de l'imaginaire institué, non pas depuis une perspective utopique, mais depuis un référent attesté.

Pour conclure cette partie, je soulignerai la particularité de la littérature de la violence des années 1980-2008 à intégrer la dimension testimoniale dans une production générique variée. Les genres sont au service du référent attesté dans sa façon de donner écho à toutes les voix et de privilégier, dans la forme, l'hétérogénéité propre à un pays culturellement hybride. Malgré les difficultés inhérentes à la diffusion et au profit éditoriaux, il s'agit de construire le dire autour de l'expérience de la violence -qu'elle soit personnelle ou collective-, comme le fait la transcription testimoniale, pour démentir en partie les dires institués, et en particulier ceux de l'Histoire officielle. Le référent marque dans sa forme artistique une propension à mêler les voix en instituant une nouvelle approche de l'Histoire par l'écoute des « sans-voix ». Cependant, il s'agit de relever les problèmes à l'heure de la transcription -littéraire et / ou testimoniale dont la base est le travail de la CVR- puisque son caractère historiographique, esthétique et éthique sera conditionné par l'origine culturelle, la position socio-économique des auteur(e)s et leur rapport à la guerre interne. La littérature de témoignage est, en ce sens, une manière d'autoriser les mouvements et les

³⁶⁸ Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 80.

distorsions d'une société enfermée dans un imaginaire anachronique pour, à terme, espérer une acceptation de la réalité hétérogène.

DEUXIEME PARTIE :

L'ESTHETIQUE DU DISCOURS ET LA PLACE DU TEMOIN

Il s'agit de définir la figure du témoin dont on parle. Par définition, il est souvent le tiers-subalterne, celui qui subit le conflit, dans l'ombre d'une société discriminatoire. Dans notre corpus, il sera nécessaire de nous interroger sur les représentations et caractéristiques littéraires de ce témoin dont l'effacement social semble se lire. Le témoin est le tiers, mais il est aussi l'acteur soldat ou l'héritier (représentant de la deuxième génération) marqué plus ou moins consciemment par ce passé. Nous verrons comment il s'intègre dans l'ensemble des ouvrages étudiés et quel rôle ils endossent face au tiers. Dans quelle mesure les textes retranscrivent-ils une hiérarchie sociale proche de la dialectique du maître et de l'esclave ? Cependant, peut-on considérer par la prise de parole du subalterne, une prise de conscience qui laisserait envisager plus ou moins explicitement une inversion sociale ou une reconnaissance ? Nous analyserons dans ce sens l'usage d'une rhétorique du pouvoir autour d'un jeu esthétique entre le binôme ordre / désordre.

Le discours devient un instrument d'information, d'action et de pouvoir. Il s'agit d'investiguer à la manière de la CVR les dessous de l'Histoire officielle. Alors, l'intrigue est centrale et évolue autour d'une enquête policière, menée dans un souci de suspense et de retournement de situation, procédés qui insistent sur le caractère inattendu, surprenant et, parfois, choquant du dénouement. Le traitement journalistique, aussi, permet de considérer les faits depuis des supports visuels comme les journaux ou la photographie. Par une utilisation variée des outils informatifs, il est question de signifier les débordements des terroristes et le rejet du cadre juridictionnel malgré les preuves et les témoignages. Le procès est un procès littéraire, fictif, qui dans une série de plaidoiries atteste de la loi de la jungle tout en n'empêchant pas la tragédie nationale dans le recours à l'exil.

Dans le dernier chapitre, je me focaliserai sur l'esthétique de la violence à travers l'écriture de la fragmentation comme transcription testimoniale et

littéraire d'une polyphonie vocale et culturelle. Dans une approche du cadre spatio-temporel et de la représentation visuelle des textes, je montrerai dans quelle mesure cette rupture peut conduire à une forme de dialogue. En effet, la recherche d'une oralité de l'écrit est établie dans l'établissement d'un jeu rythmique, poétique et discursif, destiné à donner du sens à ce qui n'en a pas, c'est-à-dire la violence. Enfin, il sera essentiel, dans une approche lyrique du *corpus*, de poser la problématique d'une ouverture esthétique du genre lyrique, si l'on considère la recherche du sujet à s'extérioriser hors du soi dans une tentative d'échange avec l'autre.

CHAPITRE 1 : LE TEMOIN DANS TOUS SES ETATS

Dans le contexte de conflit interne au Pérou (1980-2000), le témoin est celui qui a vu, entendu, agi et /ou subi les atrocités de la guerre et qui peut donc déclarer directement des faits. Il est le témoin « premier » des temps de violences. Il peut représenter les acteurs, les subversifs, les militaires et paramilitaires, ou les victimes, que j'appellerai de fait les « tiers ». Les voix de ces témoins constituent la base de mon *corpus* et sont retranscrites à travers le filtre de l'instance narrative ou poétique. Cependant, puisqu'en définitive tout le monde est témoin de son temps, je déterminerai deux mouvements testimoniaux en fonction de la date de publication de l'œuvre. En effet, je propose d'établir deux instances testimoniales, littéraires, différentes par leur positionnement historique : l'une naît simultanément au conflit (1986-1993) alors que l'autre naît suite au rapport de la CVR (2003-2008). Pour la première, le traitement est individuel et dépend en partie des données médiatiques ou des rumeurs sociales – non attestées ni établies – dont l'opinion respective varie selon la position géographique et sociopolitique. La société ignore l'ampleur des faits et, souvent, ne prend pas la mesure du conflit. Alors, l'intellectuel se fait le témoin indirect des expériences de guerre dont il a écho. Les œuvres tendent à définir le conflit sous un aspect manichéen, n'ayant ou ne croyant qu'une version des événements. Pour la seconde instance, il s'agit de se nourrir des recherches scientifiques et du recul populaire sur les faits et

responsabilités établies. Le traitement est national et bénéficie d'une vision globale attestée.

Dans ce chapitre, il est nécessaire d'interroger, d'une part, ce qui « reste » de la parole du témoin dans les œuvres proposées et, d'autre part, de définir son identité, conditionnée par les connaissances et l'expérience du narrateur et de la voix poétique, qui joue, à côté du témoin et du rapporteur (qui peut être le commissionnaire, l'interlocuteur direct, mais aussi le traducteur), le rôle de transcripteur littéraire, celui qui fait des choix du dire dans l'élaboration des textes. Le témoignage est alors orienté et engage une perspective plus ou moins marquée des faits.

I. SA PLACE DANS LE DISCOURS

Tout d'abord, je partirai d'une caractérisation récurrente du témoin dans son rôle de « tiers », c'est-à-dire celui ou celle qui porte la voix du contre-pouvoir mais qui reste dans sa fonction secondaire, subalterne. Personnages secondaires ou voix poétique, ils sont les voix revendicatrices de la Vérité nationale. Victimes d'une guerre fratricide dont ils furent les otages, les tiers sont souvent représentés de façon anonyme à travers une récurrence de la thématique de la perte, qu'elle soit une perte d'identité ou de langage. Aussi, et dans le cadre de la littérature graphique, le tiers peut être le lecteur, invité, par l'intermédiaire des représentations, à se placer comme témoin des faits.

A. REPRESENTATIONS DU TIERS

Le témoin est avant tout le tiers, la troisième personne, la victime du conflit n'appartenant à aucun des deux groupes rivaux. Au Pérou, il est souvent le survivant de la violence déployée par les deux forces en guerre, le PCP-SL et les forces militaires / paramilitaires. Sa position « centrale » dans la mise en récit le projette exceptionnellement et, *a posteriori*, dans la sphère hégémonique qui, jusque-là, avait nié son existence. En effet, par le témoignage, utile au groupe dominant pour la recherche de la Vérité Historique, la figure du subalterne divulgue une société multiple et hétérogène et, plus ou moins directement, révèle une politique d'exclusion et d'ignorance

de la part des autorités. En littérature, le témoin d'origine andine est aussi un tiers, marqué - aussi bien corporellement que psychologiquement - par les années de violence. L'écriture, dans sa transcription narrative, graphique ou poétique tend à remettre en question, comme tout témoignage, l'ordre national.

1. Intégration au *corpus*

Les voix des tiers s'intègrent au *corpus* : elles sont multiples, voix « secondaires » grâce auxquelles le passé se révèle. Pour la production littéraire simultanée au conflit (1986-1993), les tiers peuvent être parfois les témoins et spectateurs d'une actualité nationale, chaotique. Elles sont aussi la voix du sujet poétique, témoin résolument nourri d'une violence environnante et qui, à travers une écriture conversationnelle, interroge les réalités nationales. Enfin, il faudrait voir dans quelle mesure le lecteur peut devenir un tiers, témoin direct des exactions, à travers la littérature graphique.

a) *Des voix « secondaires » : vers une construction testimoniale*

El narrador no es el subalterno como tal, sino más bien algo así como "un intelectual orgánico", del grupo o la clase subalterna, que habla a (y en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia en su nombre y en su lugar.¹

Les tiers sont avant tout des voix éparses, disséminées dans l'œuvre par un narrateur en quête de vérité. Au gré de ses rencontres et de ses recherches, ce dernier croisera des témoins de la guerre, sollicitera et rapportera, ou pas, leur parole pour reconstituer le passé. Plutôt naïf face à ce monde inconnu, il soulève la problématique nationale à travers ses expériences personnelles et / ou professionnelles. On retrouve les acteurs du conflit, les deux forces en opposition, et les témoins « neutres » -comprendre, sans engagement politique. Ces derniers sont des personnages secondaires – ou « tertiaires » si l'on considère leur position intermédiaire pendant le conflit et, aussi, leur non-

¹ John Beverley, Hugo Achugar (éd.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, p. 19.

considération socioculturelle – autour de qui, paradoxalement, se construit l'écriture et grâce à qui le dénouement devient possible. Malgré leur marginalité, ils sont les yeux et les voix d'un passé opaque qu'on ne peut plus nier. Les auteurs leur octroient donc, de façon variable, la possibilité de témoigner des expériences vécues pour comprendre et connaître leur Vérité.

D'une part, ils font entendre leurs voix dans une conversation – à la manière d'un entretien testimonial, appelé, dans la partie précédente, le « proto-témoignage ». Ils utilisent alors la première personne du singulier et parlent en leur nom propre. Ainsi, dans *La hora azul*, pendant son voyage à Ayacucho, Adrián cherche à savoir ce qui s'est passé et ce qui reste de l'époque de terreur. Lors d'une conversation, à première vue, décalée avec Guiomar, une danseuse de *tijeras*, Adrián se confronte au discours d'une subalterne, survivante d'une vie de soumission et de violences. Elle déclare : « Nadie aquí cree que estar vivo es lo normal. Aquí han observado siempre la vida con asombro » (p. 182). Puis, le questionnement s'inverse ; elle interpelle Adrián sur le bien-fondé du manque de liberté des Andins : « ¿Pero, realmente puedes saber lo que es eso? ¿Sentirte humillado, ignorado, que todos te traten como a un perro, y que necesites ser cortés y humilde con tu amo para no morirte? » (p. 183-184) Parfois, ces récits évoluent en monologues, marquant un discours souvent dépourvu de la typographie du discours direct. Miriam raconte longuement -à travers cinq paragraphes (p. 234-238)- son évasion, au protagoniste-narrateur². Mais, également, de nombreux témoignages - en intertextes³ - nous sont présentés sous une forme testimoniale directe. Le temps de parole replonge le témoin dans l'espace-temps référé et permet une représentation imaginaire, relativement précise, de la scène. Dans « Ayataki », nous n'assistons à la scène que par l'intermédiaire du long monologue –

² Extrait de *La hora azul* : « Cuando me escapé, tenía puestas las botas de Guayo, el uniforme de Guayo, sí, así fue. Primero, fui a mi casa. Tocaba la puerta de mi casa y llamaba a mis papás. Pero mientras más llamaba, más nadie contestaba. No había nadie. En Luricocha parecía que todo estaba vacío. Tenía que irme... » (*op. cit.*, p. 234).

³ Référence et extraits de l'ouvrage suivant dans le roman d'Alonso Cueto (p. 160-162) : Informe de la Defensoría del Pueblo (éd.), *Las voces de los desaparecidos: testimonios de los familiares*, Lima, 2001. (Consultation possible de témoignages sur le site : <http://www.pagina-libre.org/asociacion-peru/Textos/Documentacion/Voces1.html>).

pourtant incomplet si l'on considère le manque de majuscule initiale et de point final – de Timoteo, témoignant, devant *Mamacita*, des atrocités vues :

[...] y los pobrecitos empezaron a caer como ramas macheteadas, gritando desesperadamente, llamando a sus mamacitas, llamando a sus hijitos, clamando a Diosito lindo, con las bocas masticando el aire, arañando el suelo, y así se quedaron tiesos, silenciosos, regando con su sangre el polvo de nuestra plaza, como perros ordinarios [...]. (p. 186)

D'autre part, il arrive que le narrateur transcrive à la troisième personne du singulier les dires d'un témoin absent. Alors, comme le témoignage tel qu'il est présenté dans le rapport de la CVR, le style indirect est privilégié. Le narrateur redit, à sa guise, ce qu'il a entendu : il devient témoin du témoin. Le chauffeur de taxi, Anselmo Ramos, confie les conditions de l'assassinat du fils de Monsieur Sillipú⁴ : « Los senderistas. Le echaron gasolina y lo amarraron a una piedra en lo alto del cerro para que se incinerara lentamente con el sol. Así lo mataron. Así murió. Y él lo sabe. Sabe que su hijo murió así. Y no hay día que no venga aquí a rezar y a hablar conmigo el señor Sillipú. » (p. 190).

b) *Le sujet poétique*

La voix poétique est aussi à associer à celle du témoin dans la mesure où, à travers l'expérience et le sentiment du « je », la situation des violences nationales est abordée et interprétée à l'échelle individuelle. De plus, il faut remarquer le caractère conversationnel de cette poésie, la rapprochant, de ce fait, de l'entretien testimonial dans l'interaction de deux personnes -définies par un « je » et un « tu »-, mais, aussi, de l'expérience vécue dans la théâtralisation de la violence. Cette violence est ainsi perceptible tant dans l'hybridité de la forme que dans un recours plus ou moins complexe aux procédés linguistiques.

Si la voix est témoin et victime des années de terreur, elle s'incarne dans deux exemples :

- Elle naît d'un cas particulier, d'un témoignage officiel, diffusé par la CVR - celui de Georgina Gamboa dans *Las hijas del terror*- et constitue un paradigme poétique de la souffrance du tiers-femme, soumis aux pouvoirs environnants.

⁴ Dans ces déclarations, les cas mentionnés sont réels et reconnus. Ils apparaissent dans le rapport de la CVR : il s'agit des enfants et du mari de Paula Socca, de Georgina Gamboa et du fils de Monsieur Sillipú.

Rocío Silva Santisteban explique dans le prologue du recueil sa volonté de donner la parole aux femmes :

El libro es una versión de parte de los años del terror: un intento por poetizar el miedo, el dolor, la indiferencia y la crueldad. No puedo hablar “en vez de” las mujeres que sobre sus cuerpos llevan la marca del sometimiento y de la humillación. Trato de acercar mi palabra a las huellas que sus cuerpos dolientes han dejado sobre todos nosotras y nosotros [...].⁵

Alors, la voix poétique scénarise un viol en style direct où bourreau et victime interagissent dans un jeu typographique, permettant leur différenciation (style de police en italique pour le premier) :

estaba completamente muerta, muerta, muerta
ocho
fuiste mía un verano
ocho, fueron ocho
perra, ladra
solamente un verano

Las hijas del terror, « BAvioLADA », p. 22.

Ce poème, dans l'utilisation répétitive du terme « muerta », fait écho au témoignage de G. Gamboa que je présente en annexe. En effet, si je considère l'extrait suivant -« yo estaba totalmente muerta yo [...] cuando amanecieron como muerta [...] »- nous pouvons isoler l'usage récurrent du même adjectif « muerta ».

- La voix poétique naît aussi de la nostalgie d'une terre andine que la population a dû quitter pour fuir la violence. Une fois de plus, le sujet subit les conséquences d'une guerre fratricide dont il est étranger. Son intégration socio-linguistique dans l'espace urbain semble effective, mais cette robotisation et sa solitude le marginalisent jusqu'à le rendre malade :

Es un hombre de campo lleno de ciudad con ojos cargados de
TV
señales / números / semáforos
áreas verdes y
pulmones con CO2

Un hombre que habla idioma de hombre
(vocales cancerígenas y una que otra consonante luchando por no caerse
/ del abecedario)

« Identikit del monstruo » p. 32.

⁵ Rocío Silva Santisteban, *Las hijas del terror*, op. cit., p. 11.

Nous remarquons, dès le premier vers, la dichotomie ville / campagne – homme / monstre (respectivement, dans le vers et dans le titre du recueil) : le nouveau cadre social du sujet poétique, d'origine paysanne, le perd dans un quotidien futile et aliénant. Sa métamorphose passe par l'apprentissage de la langue "des hommes" – comprendre, des Occidentaux – langue mortifère (v. 7) qui lui impose le silence et la réclusion.

c) Le lecteur

L'apport iconographique, dans la représentation des violences, intègre frontalement le lecteur aux scènes : il prend place aux côtés des autres tiers et devient à son tour le témoin privilégié d'une époque révolue, réactivée. Alors, il est mis en situation de témoin. Ce rôle du lecteur est perceptible dans l'utilisation fréquente de l'inter-discursivité - à travers l'exposition de photos, des références picturales et musicales...- et surtout dans la bande dessinée, *Rupay*. Aussi, la création artistique permet de représenter par le dessin l'expérience des témoins qui ont parlé. Par exemple, le témoignage de « Mamá



Angélica »⁶ lors d'une audience publique est le motif du dernier épisode de *Rupay*

(p. 111).

La déclaration est mise en forme et transcrite au moyen du dessin. De façon indépendante et exclusive, le tiers nous invite à visiter son expérience et s'adresse à nous. La première vignette contextualise l'épisode et identifie les victimes et les témoins. La deuxième représente le témoin direct qui introduit sa déclaration de façon assez solennelle (nous le verrons, il est rare que les tiers lèvent les yeux ; Mamá Angélica semble revivre l'audience publique et

⁶ Consulter la vidéo de l'Audience Publique de Mamá Angélica sur le DVD joint aux volumes de la thèse (Chapitre "Témoignages").

regarder son auditoire, en l'occurrence, ici, le lecteur). Dans la troisième, la représentation du récit testimonial commence et nous replonge le « deux juillet », jour de l'enlèvement de son fils, Arquímedes Ascarza, par les forces armées.

2. Vers une pathologie de *la perte*

Les témoins, que j'appelle les tiers, apparaissent comme « amputés » d'une vie sociale -dans leur non-reconnaissance instituée- et d'une vie personnelle -dans le génocide familial ou communautaire subi. En effet, certains ont perdu leur famille, leur maison, leur dignité et parfois leur raison... Ils ont dû survivre et subir les violences bilatérales pendant le conflit interne, qui changera à jamais le cours de leur vie. Les victimes chercheront, souvent en vain, un appui des autorités dans la recherche de leurs disparus ; elles s'allieront aux associations populaires ou se mureront dans le silence ou dans la folie ; les femmes renieront ou non l'enfant du viol.

Tout au long du *corpus*, les témoins-tiers s'identifient à travers la pathologie de la perte qui peut se révéler dans l'anonymat social, dans le déficit psychologique ou le dommage physique, dans l'amnésie, dans le mutisme ou dans la fuite.

a) *La perte d'identité : entre ombres et pénombres*

*Los campesinos siempre evitan aparecer, se esconden.*⁷

Excepté pour le traitement des cas reconnus⁸ -grâce aux audiences publiques et à la diffusion du rapport final de la CVR- être témoin est un statut, une catégorie générique qui n'oblige pas à s'identifier. On peut donc témoigner sous anonymat. Rappelons que la plupart des paysans andins -du fait de ne pas avoir de documents d'identité- n'étaient pas recensés par les autorités et, donc, institutionnellement, n'existaient pas. Il semblerait que cet effacement social trouve des représentations littéraires récurrentes dans mon *corpus*. En effet, il est fréquent d'assimiler les paysans témoins à une présence

⁷ Extrait du roman *Abril rojo*, parole du Comandante Carrión, *op. cit.*, p. 42.

⁸ Nous avons relevé les cas de Giorgina Gamboa et Mamá Angélica.

fantomatique dans la mesure où la mise en lumière de la Vérité les invite à passer de l'ombre à la pénombre. Ainsi, Adrián les perçoit comme « unos espectros que remontaban sus cuerpos » (p. 272). Ces ombres-vivantes ont survécu à l'enfer et doivent refaire surface. La fuite nocturne de Miriam marque symboliquement l'issue du tunnel et l'accès au point du jour, métaphorisé par l'aube appelée *la hora azul*⁹. Pourtant, les premières lueurs du soleil peuvent l'exposer aux yeux de ses bourreaux et la condamner. Elle ressent alors une force surnaturelle qui transcende sa peur et sa fatigue :

Tan fuerte de repente, como que dentro yo sentí que un gato grande me había entrado y que estaba dirigiendo todo lo que yo estaba corriendo, yo me olvidé de que mis piernas estaban allí, el miedo me hacía sentir como un gato en los pies [...] » (*La hora azul*, p. 235)

L'aube, comme temps de l'entre-deux, est à la fois liberté et danger.

Dans *Rupay*, le témoin peut être une ombre (voir dans l'exemple ci-dessous, les cercles jaunes). Ce symbole pourrait renvoyer à la face obscure du Pérou, aux mal-aimés, aux ignorés et enfin aux survivants, aussi nombreux soient-ils. Réduire leur identité à une ombre aurait une double interprétation : d'une part, elle symboliserait la non-reconnaissance nationale et, d'autre part, elle serait une représentation indicative de la multiplicité des voix, difficilement personnifiables. Le témoin est assez rarement profilé : ses yeux sont délibérément hors-cadre ou sont dissimulés sous un chapeau ; seule la bouche, organe de la parole testimoniale, est dégagée (voir dans l'exemple ci-dessous, les cercles bleus).

⁹ Traduction française : « avant l'aube ».



p. 108



p. 112

Les deux premières vignettes illustrent la perte d'identité dans la déshumanisation propre aux actes de torture infligés aux suspects potentiels : leur nudité et leur corps, ligoté, les réduisent au non-être. Il me semble intéressant de souligner ici cette notion de « non-être » si l'on considère la problématique identitaire pendant le conflit. L'homme torturé est soupçonné d'appartenir au PCP-SL, mais celui-ci, dans les vignettes précédentes, clame son innocence. La confusion dans l'identification des sentiéristes – souvent assimilés aux paysans andins – est dommageable et prouve une fois de plus une forme d'ignorance envers ce groupe.

La difficulté à discerner les vrais visages est indéniable et participe, en littérature, au maintien d'un suspens. Chacaltana comprend alors la complexité des enchevêtrements de personnalités : « los asesinos cambian de cara, se confunden unos con otros, se convierten todos en el mismo, se multiplican, como imágenes en espejos deformes. » (*Abril rojo*, p. 304) Qui est qui ? Comment reconnaître celui que l'on ne connaît pas ?

b) *Del mudo al soplón...*

*El fiscal pensó que la memoria de los años ochenta era como la tierra silenciosa de los cementerios. Lo único que todos comparten, lo único de lo que nadie habla.*¹⁰

Dans les textes, les témoins se caractérisent par leur discrétion, pour ne pas dire leur mutisme, et ils témoignent sporadiquement quand on les sollicite. Seulement, leur parole n'a jamais été vraiment requise car, culturellement, niée et méprisée. Alors, le soudain intérêt qu'on leur porte - à l'heure de la CVR - les perturbe. De plus, le temps de latence entre les faits et leur récit oral a souvent reclus la victime dans un silence tutélaire et une mémoire individuelle. L'institution d'un imaginaire, par lequel les Andins seraient des taiseux par nature, est développée dans mon *corpus*. Se cacher derrière le caractère taciturne d'un groupe pour légitimer, *a posteriori*, un manquement socio-professionnel et des erreurs de jugement, souligne le rejet d'une réalité nationale pluriculturelle et pluriethnique.

Dans *Abril rojo*, le narrateur met en avant la difficulté de mener à bien un interrogatoire avec un *quechuahablante* : « No le da la gana de hablar. Y nunca les da la gana. Siempre temen lo que pueda pasar. » (p. 64) Chacaltana ne semble donc pas comprendre les raisons de ce comportement : naïvement, il ne met pas en relation la violence de leur vécu avec leur silence ou leur méfiance. Dans *Lituma en los Andes*, Pedrito Tinoco, *el comemoscas* (p. 47), ne sait pas parler et trouve son équilibre au milieu de la nature et des vigognes. Témoin de la tuerie de son troupeau par le PCP-SL, il reste inerte face à ce nouveau « misterio inconmensurable » (p. 57). La violence le paralyse : « él seguía en el mismo sitio, boquiabierto, mojado por el rocío de la mañana. » À l'évidence, ce personnage muet, originaire d'Abancay, est une allégorie de la problématique identitaire des paysans andins, et, en particulier, des tiers dans ce conflit, soumis aux autorités subversives ou antisubversives. L'interdiction de parler est aussi, pour Guiomar, une impossibilité de se plaindre, ce qui constitue un enterrement anticipé : « Pero la gente que se queda callada está mucho peor que los que pueden quejarse, sabes. Poder quejarse, caray, un

¹⁰ *Abril rojo*, *op. cit.*, p. 156.

lujo. El silencio, en cambio..., no sé..., es como una cueva » (*La hora azul*, p. 184).



Rupay, p. 67.



Rupay, p. 93.

Rupay, p. 20.



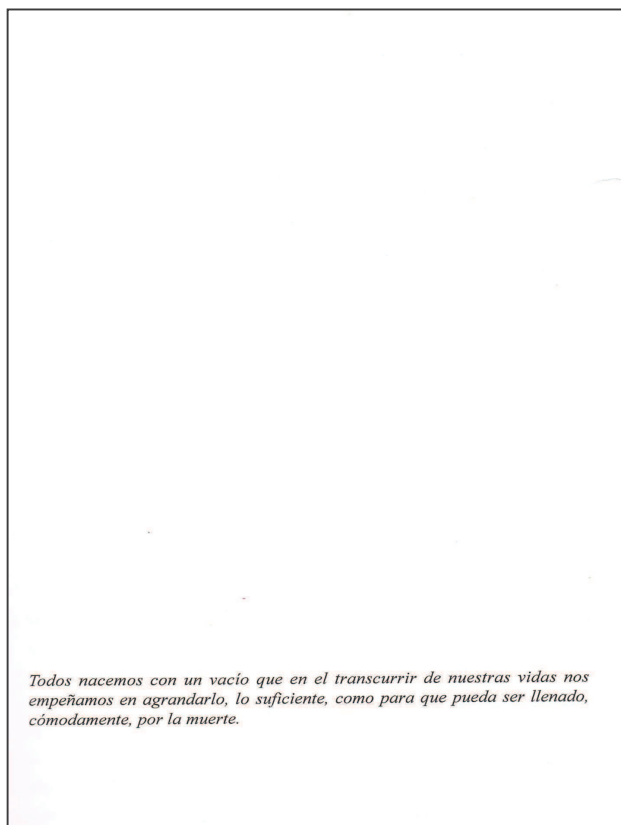
Les Forces Armées avaient pour habitude d'enlever et de faire disparaître les terroristes potentiels, souvent sur délations de tiers. En les menaçant par la torture, ils voulaient les faire parler dans le but de dénoncer les rivaux, mais le silence n'est-il pas aussi le témoignage d'une ignorance ?

c) *Le blanc : vers une matérialisation du vide*

Dans l'écriture poétique, le vide est souvent matérialisé par des espaces blancs. Alors, la métaphore du vide se construit sur la page à travers un dispositif spatial qui répond formellement à la perte de contrôle et à l'aliénation de l'individu.

Mais, que se passait-il si les témoins parlaient ? Rappelons que le témoin, dans son rôle de tiers, était pris entre deux forces omniprésentes, desquelles il ne pouvait se défaire facilement. Alors, comment ne pas être impliqué, ne serait-ce que par un regard ou une parole, avec l'ennemi ? Le PCP-SL punissait les traîtres et les mouchards qui

auraient été en contact avec une quelconque autorité. Le silence, comme institution et condition à la survie, paraît donc juste et conseillé.



Dans l'exemple ci-contre (*El monstruo de los cerros*, p. 39), la page se bâtit autour d'une phrase posée au bas du feuillet blanc. À la lecture de la phrase - verset, le lecteur comprend que ce grand espace vierge, propre au « vide » abyssal ressenti par la voix poétique, doit être comblé et ne peut l'être que par la mort. Chez *el monstruo de los cerros*, la vie, devenue stérile, aliène l'individu et le cannibalise dans une violence sociale.

B. COMBINAISONS TESTIMONIALES : DES ACTEURS AUX HERITIERS

Quand il n'est pas une tierce personne, le témoin est impliqué dans le conflit parce qu'il y a pris part : il peut être rattaché au PCP-SL ou membre des forces armées antisubversives, prisonnier ou libre, repenté ou impénitent. Il peut être enfant de ces derniers et, représenter, de ce fait, la deuxième génération du conflit dans le traumatisme familial, plus ou moins supporté. Enfin, il est Péruvien, fils et fille d'une nation à feu et à sang, et doit endosser plus ou moins indifféremment la mise en vérité des exactions révélées.

1. Degrés d'imposition et intégration dans l'énonciation

Il s'agit dans ces pages de définir la façon dont s'impose et s'intègre le soldat et l'héritier dans les récits. À travers leurs expériences des temps de violences, quels types de discours diffusent-ils au gré des textes ? Comment perçoit-on le soldat depuis les perspectives proposées ? Dans quelle mesure ce passé douloureux affecte-t-il la descendance des acteurs directs du conflit ?

a) *Le soldat : de chair et d'acier*

El juego de ajedrez de la computadora tiene en su archivo sólo dos emociones, las luces verdes y las rojas. Los números y las letras que prende el cerebro virtual indicando sus jugadas son implacables y por lo general de una astucia helada. Uno siente un placer especial al ganarle a una computadora. Es como ganarle a un dios.¹¹

À travers la métaphore du jeu d'échec virtuel, cette citation me semble bien introduire la fonction et la position du soldat pendant et après le conflit. En effet, le combat cérébral entre l'humain et la machine induit, dans tout contexte de guerre, le conflit entre le peuple et ses bourreaux dont le comportement mécanique -du fait d'obéir fidèlement aux stratégies militaires définies par la hiérarchie- s'apparente à celui du robot. « La astucia » rend compte également du génie, ou du moins de l'aspect tactique, des opérations menées et, surtout, révèle -par l'adjectif « helada »- le caractère inhumain des offensives envers l'ennemi à abattre. Aussi, la froideur rappelle-t-elle une des caractéristiques du métal des engins substitutifs à l'homme. Ici, l'homme perd son identité : il est la machine, le soldat, dressé pour tuer afin d'asseoir son autorité et gagner. Les lumières rouges et vertes, relatives respectivement à l'échec et à la victoire, marquent dans leur symbolisme, l'absence de communication et, donc, une relation unilatérale. Dans ce sens, le soldat est un « dieu » dans la mesure de sa toute-puissance envers le subalterne – le « simple » humain – et son omniprésence sur le terrain.

Je commencerai donc par rapprocher cette déification du discours et de l'idéologie sentiériste, dont un des slogans, déjà cité, est « el partido tiene mil ojos y mil oídos ». Tout au long du *corpus*, le soldat sentiériste, membre du « Partido », témoigne de cette instance destinée à rassembler « las masas » sur le seul chemin empruntable, celui de la révolution. Le parti dissout le sujet¹² pour ne constituer qu'une seule voix et qu'une seule machine de guerre. Il est clair, d'ailleurs, que le discours des sentiéristes est une redite des déclarations du Président Gonzalo. La rhétorique participe d'une appropriation et d'une organisation répétitive et mécanique des formules marxistes, détournées des

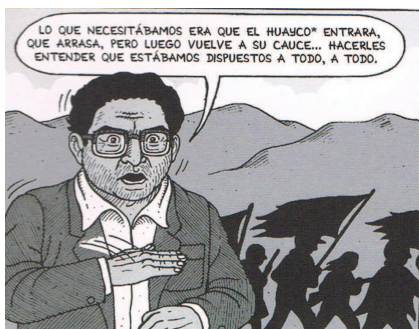
¹¹ Extrait de *La hora azul*, op. cit., p. 61.

¹² Víctor Vich, *El caníbal es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*, Lima, IEP, 2002, p. 27.

documents officiels¹³ à des fins éducatives, propagandistes et idéologiques. Ainsi, el camarada Durango déclare-t-il : « Estamos agazapados. Esta pradera se encenderá, como ha hecho durante siglos en cuanto salte una chispa ». (*Abril rojo*, p. 148). Ce discours est très caractéristique du discours du PCP-SL dont les origines écrites légitiment en quelque sorte la rationalisation de la vérité universelle. Le témoin-militant aborde la guerre populaire depuis un angle marxiste, mondialisé, et ne se réfère pas au contexte péruvien. Aussi, dans la façon d'aborder le nécessaire processus de destruction nationale, il traite, avec emphase et dans un langage métaphorique, la fin du temps présent.

Le feu, dans sa fonction destructrice puis régénératrice, est central dans le discours sentiériste. Le recours répétitif aux flammes trouve son explication dans sa définition symbolique : « El fuego -observa Cirlot- es ultraviviente. Realiza el bien (calor vital) y el mal (destrucción, incendio). Sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final. Es la imagen o arquetipo de lo fenoménico en sí. »¹⁴ Les références aux forces terrestres et naturelles sont récurrentes et renvoient à une vision téléologique de l'histoire.

Rupay donne la parole à Abimael Guzmán qui, dans un langage encore



très imagé, explique les événements de Lucanamarca¹⁵. (Vignette ci-contre, p. 94) Au-delà de sa référence incaïque, l'utilisation de l'image sismique - à travers le « huayco » - révèle le nécessaire « prix à payer » avant la naissance d'une nouvelle ère, un nouvel ordre, comme puissance homogénéisante.

Je reviens ici sur la robotisation du soldat pour traiter son anonymat dans l'approche poétique du témoin – soldat. « Canción del soldado desconocido » est un poème du recueil de Rocío Silva Santisteban, *Las hijas del terror*. Comme son titre l'annonce, la voix poétique chante ses désillusions militaires et sa grande souffrance psychologique. L'hymne péruvien, chanté

¹³ Comprenez, ici, les documents provenant du pouvoir étatique.

¹⁴ José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997, [1962], p. 217.

¹⁵ La bande-annonce du documentaire Lucanamarca est en consultation sur le DVD joint aux volumes de thèse : Chapitre « Témoignages ».

traditionnellement par les soldats, apparaît sur quelques vers (« cantamos / somos libres seámoslo siempre ») et permet de marquer le décalage existant entre le contrat patriotique -à travers la notion de liberté- et la déshumanisation du soldat en mission, guidé par la peur. L'hymne est ainsi détourné de sa valeur cohésive :

El miedo me golpea
 como a un prisionero su verdugo
 [...]
 hay algo
 algo muy adentro que no se arregla
 un desperfecto químico
 una supuración que brota
 después de muchos años
 como una lágrima de acero
 afilada
 cortando todo a su paso

« Canción del soldado desconocido », vers 1-2 ; 11-18, p. 58.

Les rôles s'inversent : le soldat -« verdugo »- est prisonnier d'une peur destructrice et ne peut nier son traumatisme (« supuración » ; « lágrima »). L'après-guerre (« después de muchos años ») est ici vécu comme une violence (à travers l'emploi des verbes « golpear » ; « brotar ») dans la mesure où l'acier -métal froid, solide et tranchant qui façonne jusqu'aux entrailles (« algo muy adentro ») le soldat-robot- s'entrechoque avec les sentiments humains reconvoqués à l'heure du bilan. Il est intéressant d'indiquer ici que ce poème s'insère dans la quatrième partie du recueil qui s'intitule : « no piense: orden de disparar ». Selon cette voix, l'action de tirer sur quelqu'un répond à de l'automatisme et non à du rationnel. L'ordre militaire n'est pas discutable : il se substitue au cerveau humain.

Dans la stratégie militaire antsubversive, la peur, dans le discours des soldats, est le moteur de la guerre. Ils l'appriivoisent en la nourrissant d'horreurs. Guayo Martínez, en se confiant à Adrián, la place au centre du processus militaire :

El miedo es una cosa negra y dura, ya casi tiene forma. Como el estómago, como el corazón, el miedo es un objeto, es una cosa con pelos que está en el centro del cuerpo y que desde allí se esparce, algo firme y largo y ancho, el miedo que te hace ser así, hay que matarlos nomás para que se espante un rato el miedo, para que se vaya. (*La hora azul*, p. 173)

Il s'agit donc de faire de la guerre un terrain de jeu dont on se souvient avec plaisir : « **se animaron** a recordar algunos métodos de tortura » (*La hora azul*, p. 75). Les récits de guerre ressemblent à des souvenirs récréatifs. En effet, les onomatopées ainsi que les diminutifs créent, à l'énoncé, une familiarité proche de celle utilisée dans les jeux enfantins : « Así salieron corriendo como ratas, así que **pin pin** a todos les fuimos dando y los matamos a **todiditos**, así nomás, como **ratoncitos** fueron cayendo. » (*La hora azul*, p. 73) Dans *Rupay*, les soldats – outre l'emploi de ces diminutifs (soulignés en gras dans l'exemple) – jouent avec les mots : ainsi, dans la salle de torture, la musique permet d'étouffer d'éventuels cris. « El concurso de canto » ou « el baile » (expressions entourées en pointillés rouges) sont donc une manière de signifier le mode opératoire des interrogatoires avec sarcasme.



Rupay, (de gauche à droite, vignettes 1 – 2 – 4 de la planche), p. 103.

En témoignant de ses actes héroïques et en endossant le rôle de « sauveur de la nation », le soldat assume son passé et le revendique. Le commandant Ormache fut, pour ses hommes, El Guayo et Chacho, un soldat exemplaire et respectable. « Tu papá fue un gran hombre, un gran militar, puta que un gran peruano, además. » (*La hora azul*, p. 68) Les actes, pour ces militaires, sont justifiés systématiquement par un contexte de guerre très difficile : « Puta, que un clima de mierda, una comida de mierda. Y una guerra de mierda además, unos terrucos de mierda. » (p. 68) Leurs conditions de vie et les menaces quotidiennes subies contribuent à les héroïser. Et pourtant, le poème « Nunca seremos héroes (ni heroínas) » (*Las hijas del terror*, p. 61)

rejette, dès le titre, l'héroïsme des enfants de la patrie en leur accordant une responsabilité. De plus, ce même recueil se termine par une interrogation, « una salida » : « ¿Nunca termina la guerra para los hijos del terror? » (*Las hijas del terror*, p. 69) Cette *coda* interpellatrice engage le lecteur dans la problématique de l'après-guerre. Elle peut s'interpréter doublement quant à l'identification des enfants de la terreur : qui sont-ils ? Les témoins – tiers ou acteurs – de cette guerre, traumatisés à jamais par cette violence nationale, ou leurs enfants, héritiers directs de ce lourd passé ?

b) *L'héritier : la transmission intergénérationnelle¹⁶ ou les séquelles de la violence*

Je poursuis l'analyse du recueil de Rocío Silva Santisteban dont le titre *Las hijas del terror* évoque les héritières des années de violences, incarnées par Rebeca Ruth, fille de Giorgina Gamboa. La fille est née le 19 octobre 1981 à Huamanga. La deuxième génération – tout juste naissante en 2005 si l'on considère le sous-titre du poème homonyme « Las hijas del terror (el sonido balbuceante de lo que recién empieza) » - s'avère être une progéniture hybride, marquée dans sa chair par une semence paternelle honteuse et par le chancre corporel d'une mère violée. Elle se lamente : « si realmente pudiera mostrar mi piel por dentro: / qué ulceraciones, qué trozos cancerígenos, / qué coágulos de sebo » (p. 66). Alors, l'enfant se construit dans ce corps moribond¹⁷ et, pour la mère, la violence dont il est issu ne peut créer qu'un être monstrueux jusqu'au jour de la naissance : « De reojo me di cuenta que

¹⁶ « L'impossibilité pour les victimes de parler de leurs expériences trop douloureuses est due à des mécanismes de déni, de honte, de culpabilité ou d'anxiété. Ce silence aura des conséquences sur les relations interpersonnelles et familiales. Vers la fin des années 1960, des cliniciens de divers continents ont remarqué la présence de troubles psychologiques chez les enfants de survivants de l'Holocauste, particulièrement des troubles liés à l'identité. Ils ont observé que leurs symptômes ressemblaient à de réels traumatismes. Ils ont alors émis l'hypothèse que les traumatismes extrêmes pouvaient se transmettre d'une génération à l'autre, la deuxième génération s'appropriant les traumatismes parentaux comme si elle les avait vécus elle-même. Pour leur part, les enfants de survivants qui n'ont jamais été confrontés aux atrocités vécues par leurs parents admettent ne pas saisir ce qui les fait souffrir mais relient leurs angoisses à celles de ces derniers, comme s'ils s'appropriaient une partie de leur existence. » Hortense Flamand, « La transmission intergénérationnelle : des traumatismes », "Introduction", article non daté, consulté en ligne le 16 mai 2013, in : http://www.minkowska.com/article.php?id_article=157.

¹⁷ Ce terme « moribond » fait écho aux recherches de Rocío Silva Santisteban exposées dans : Rocío Silva Santisteban, *El factor asco, basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*, Lima, Red para el Desarrollo de las CCSS, 2008.

había nacido bien, era bonita, rosadita y pesaba 04 kilos 200 gramos, me dijeron que ella no tenía la culpa, que era normal; sin embargo, en mi ignorancia pensaba en muchas cosas. »¹⁸ L'enfant s'impose et, malgré son identité bâtarde, doit assumer le passé tragique de ses aïeux. Dans l'œuvre, sa voix n'est pas entendue : elle est un « tú, desdichada » (p. 64) à qui l'on rappelle les conditions dramatiques de sa procréation et de son origine. Le père-patrie est interpellé pour qu'il vienne goûter le corps de la victime abritant sa chair et son sang.

Acá está lo tan esperado, papá –grita
un precioso bocado de tu propia carne
me arracho el trozo y te lo devuelvo
y no vuelvas a llamar bastarda
come de mi carne

« *Las hijas del terror* », p. 64 - 65

À travers la métaphore eucharistique, « bocado de tu propia carne » - « come de mi carne », il s'agit de figurer le sacrifice de la femme violée.

Il est désormais essentiel de traiter, dans les œuvres proposées, cette catégorie de témoins « héritiers » dans leur présence énonciative, et même si elle est peu marquée. Alors, la deuxième génération joue un rôle essentiel dans la perpétuation du passé et lutte ainsi contre l'oubli. Il s'agit de faire re-vivre le passé à travers les enfants à condition que ceux-ci soient disposés à écouter les témoins directs – quand ceux-ci verbalisent leur douleur – et à accepter de faire la lumière sur les ombres de l'histoire familiale en assumant les blessures pour mieux (se) re-construire. Ils interviennent et réagissent essentiellement pendant le deuil parental. Pour cela, je propose de distinguer deux groupes :

- Le groupe de Rebeca rassemblant les bâtards issus de viols : ces derniers sont mal dans leur peau et souvent en marge de la société. Dans *La hora azul*, c'est Miguel, le fils de Miriam, silencieux et mystérieux. Il est en quête d'une identité. Miriam ne lui a jamais parlé ni de la tragédie familiale (et nationale), ni de l'identité de son père. Il porte l'empreinte d'une souffrance orpheline. De fait, il est le motif caché du chantage entre Vilma Agurto et Chacho Osorio. Il bénéficie ainsi de l'argent sale destiné à faire taire les accusations contre le commandant. Le silence et la vérité -qu'il protège- sont la

¹⁸ Cf. Témoignage de G. Gamboa présenté en annexe des volumes de thèse.

chape de plomb qui s'abat sur le couple mère-fils. La macération des non-dits détruit leur relation. Elle se confie à ce propos à Adrián :

La verdad es que no importa, ¿no? - dijo por fin -. Es algo que no importa. Miguel está allí, es mi hijo, es un niño. Yo no sé qué va a pasar con él..., pero quisiera que, bueno lo único que quisiera es que él..., que pueda vivir sin tristezas, que no tenga esas tristezas, esos silencios largos que tiene. (p. 251)

Ce poids des secrets semble augmenter son isolement et son mal-être psychologiques. La consultation psychologique pourrait réveiller des interrogations trop encombrantes pour Miriam : « Pero así con un psicólogo que le pregunte, van a regresar muchas cosas a su cabeza, cosas más que él me ha visto llorar tantas veces, va a haber muchas cosas que van a aparecer y eso creo que sería peor, peor para él. » (p. 252) Quant aux paroles énoncées par l'héritier en personne, elles sont sporadiques mais symboliques. Elles interviennent à partir du moment où il est pris en charge psychologiquement, à la suite de la mort de sa mère. Le traumatisme est alors confirmé :

Lo que tiene Miguel es un repliegue hacia el fondo de sí, es como un ser que no quiere salir de su cueva. Entiende todo a la perfección. Yo creo que podemos hacer un tratamiento. Va a ser largo, pero vamos a poder ayudarlo, seguro. Lo de la muerte de su mamá por supuesto que ha empeorado las cosas. (p. 286)

La fin du roman le met en scène lors d'une rencontre avec Adrián, devenu en quelque sorte son mentor. Trois ans après la mort de sa mère, Miguel n'est plus un fantôme : il est sorti de sa grotte. Il libère sa parole pour remercier Adrián. « Quería agradecerle – dijo -. Agradecerle. Nada más. » (p. 303)

- Les enfants légitimes de soldats – qu'ils soient sentiéristes ou représentants des Forces Nationales : ils sont souvent ignorants des agissements des ascendants ou, parfois, insouciants des réalités.

Adrián et Rubén héritent d'une figure paternelle respectée et héroïque. Dès le début du roman, Adrián écrit :

Así, durante muchos años, viví con la certeza de que mi padre había estado en Ayacucho, luchando contra los terroristas de Sendero Luminoso, y que había hecho algo por defender nuestra patria y que por eso le debíamos nuestro respeto. » (p. 26)

Cependant, ce que le premier s'évertue à comprendre et à rechercher, le deuxième le sait déjà. À l'époque, son père et El Guayo lui ont fait part de

leurs craintes des révélations médiatiques et de leurs expériences de guerre, récits qui ne le troubleront pas :

Estaba bien el viejo. Bueno, medio jodido porque estaba un poco asustado. Pensaba que alguien iba a meterse a escarbar en la huevada de Ayacucho y de la guerra. Estaba medio asustado con los periodistas también, así me dijo. (...) Es que también medio desgraciado había sido el viejo, puta, que también tenía sus cosas. (p. 35-36)

Il passe son chemin, décidé à effacer l'ardoise de son père : il ne veut pas être ce « quelqu'un » qui parlerait et, indirectement, qui le dénoncerait... En réalité, il considère, avec fatalité, légitimes les violations commises en période de guerre : « Las guerras siempre son una mierda, hermanito. Todas las guerras » (p. 38). Au contraire, alors que la complicité de Rubén le rend héritier d'une froideur et d'une inconscience proche de celles du militaire, chez le narrateur, le fantôme du sauveur s'effrite.

La distance temporelle, les secrets familiaux et la mort des parents rendent difficile la transmission qui se confond avec les supputations et les imaginaires du « témoin par procuration » : « Eran especulaciones de alguien que mira ese vidrio desde afuera » (*La hora azul*, p. 172).

Dans *Abril rojo*, Edith Alaya est fille de *terrucos*, morts durant le conflit. L'engagement de ses parents est un lourd héritage qu'elle devra taire pour éviter les amalgames. Ce poids du passé doit rester secret pour lui permettre de travailler et de vivre « normalement ». Cependant, l'effacement et le silence sont remarquables, et, en ce sens, réveillent des soupçons. Alors, quand les archives sont ouvertes, elle est identifiée comme une enfant de terroriste et vite suspectée de complicité et de relations avec le parti. Chacaltana l'accuse et l'assimile à ses ascendants : « Conozco a los terrucos como tú, Edith. Conozco sus mentiras. Ya no me vas a engañar. [...] Y tus padres, claro. Los salvajes que te educaron. Mira lo que hicieron contigo » (p. 287). Son statut d'orpheline et la violence dans laquelle elle est éduquée la rendent courageuse et dure. Menacée d'un revolver, elle répond : « No seré la primera que muera así. Tampoco la última » (p. 289). Cependant, elle subira, comme beaucoup de *serranas*, un viol par un membre de l'autorité nationale, inversant ainsi les rôles, pourtant, attribués. « La terroriste » devient victime et le procureur adjoint, « un hors-la-loi ».

2. Pour un débat entrecroisé

La présence centrale du personnage témoin permet une multiplication des focalisations subjectives du conflit interne. Les discours sont souvent construits sur un jeu de miroir spatiotemporel entre les deux mondes et habilite une constante interaction des points de vue. L'alternance des voix testimoniales tend à enchérir ou à condamner la version officielle par l'hétérogénéité des analyses. La confrontation et les contradictions argumentatives dénoncent la non-compréhension des deux forces qui construisent leur défense sur le comportement de l'autre, responsable « suprême » du massacre national. La voix du subalterne, du tiers, joue le rôle de médiateur dans la mesure où il vient infirmer ou confirmer, par l'expérience personnelle, l'interprétation des deux groupes. Sa parole constitue une version corrigée des précédentes.

a) *Des paroles enchevêtrées : vers une unité formelle*

L'enchevêtrement des paroles, ici, n'est pas à relier aux dialogues formalisés et / ou représentables. Je prétends souligner, au contraire, une propension à l'effacement des marques du style direct et à la difficulté consécutive d'identification des voix. Les guillemets, les tirets et les verbes introducteurs sont supprimés de la même façon que le style indirect libre, pour brouiller les énoncés.

Le lecteur doit identifier les voix, celle du narrateur et celle des individus qui, à tour de rôle, alternent la prise de parole directe. Leur langage propre à la communauté d'origine nous permet de les identifier. Cependant, comme c'est le cas dans *Ayataki*, quand le récit est un monologue mené par un membre d'un des groupes -en l'occurrence, ici, un *comunero*- la reconnaissance peut être plus délicate. Dans l'exemple ci-dessous, le récit oral est entrecoupé de voix relatives à la scène dont il a été témoin :

[...] gritaban con voz de chanchón renegón, **no se muevan carajo, al que levante la cabeza le perforo los sesos**, y disparaban por encima de los echados, **pam pam pam**, y seguían gritando con sus voces roncadas [...] y les pateaban en las costillas, les pisaban en la cabeza, **ahora ya se jodieron hijos de la gramputa**, y en eso nomás, a la señal de uno de los milikos, ordenaron con voz más fuerte, como trueno de lluvia, **ahora váyanse mierdas, levántense**

y corran, escapen o aquí se mueren todos, y empezaron a dispararles muy cerquita del cuerpo, levantando polvo de muy cerca de sus cabezas [...] (p. 186)

Le temps de l'énonciation monologuée, le témoignage, est rompu par des bribes d'énonciation du temps de l'histoire racontée – que je différencie par des caractères gras. Ce saut spatiotemporel est conditionné par l'intrusion du discours des militaires. Les Forces Armées sont reconnaissables à plusieurs niveaux. Tout d'abord, Timoteo les nomme explicitement dans son monologue (« milikos » : terme qui indique parallèlement l'origine andine du personnage) ; puis, l'onomatopée « pam pam pam » révèle le port d'armes à feu dont étaient munies les forces armées ; enfin, le lexique et les formes, impératives, font écho aux mœurs langagières des militaires, confirmées *a posteriori* dans les témoignages de la CVR et réinvesties dans la littérature graphique.

Dans l'exemple ci-dessous, les expressions (au centre), relevées dans l'extrait précédent, sont caractéristiques de celles utilisées par les *milikos* dans *Rupay* :



p. 100

"mierdas"

"pam pam pam"

"ya se jodieron"

"carajo"



p. 79

La technique discursive – de l'enchevêtrement des voix – engendrerait, pour le lecteur, une confusion des paroles, résultant d'un débit langagier soutenu. Le témoin oculaire s'empresse de raconter avec émotion et essoufflement (la maison de *mamacita* étant sur les hauteurs du village). La

forme cohésive du récit convoque une unité formelle et rompt en quelque sorte avec le conflit national ou familial si l'on considère, désormais, le cas de *La hora azul*. En effet, sur son lit de mort, Alberto, le père d'Adrián, lui demande une dernière faveur :

Me hablaba con las manos en alto, **yo tantas cosas que he hecho mal, cómo no nos hemos visto más, y ahora... tengo tantas cosas que contarte, ¿cómo están las chicas?, ¿bien?, sí, bien, oye, pero hay que algo quiero decirte, hijo, mira, si alguna vez, o sea, ¿has visto a Rubén?, no, no lo he visto ; ya, pero, oye, quiero que sepas algo, hay una chica, una mujer que conocí una vez [...]** en Huanta. (p. 23)

Le dialogue n'est pas marqué typographiquement et revient à réunir les deux interlocuteurs en une voix indéfinie. Le « je » porté par Adrián -narrateur, écrivain de sa propre histoire- se retrouve alors sur le même plan énonciatif que son « je » protagoniste-dialoguant (discours défini, dans l'exemple, en italiques) et que le « je » paternel (discours défini, dans l'exemple, en caractères gras).

Cet enchevêtrement des voix, ponctué essentiellement par une utilisation systématique des virgules, peut se lire comme la réminiscence de scènes traumatisantes – pour le premier exemple, un massacre et, pour le second, la confidence d'un père mourant. Les deux témoignages sont oraux et écrits, et, dans les deux cas, ils naissent d'une singularité et d'une émotion relatives à un moment passé.

b) Les enchères discursives de la violence : hiérarchie des forces

*Cada uno se justificaba y acusaba a los otros.*¹⁹

Dans le *corpus*, les soldats tendent à s'accuser mutuellement tout en se dédouanant de leurs propres responsabilités. L'anticipation des violences de l'autre par des méthodes de torture et / ou par l'élimination de l'individu est un argument cynique pour légitimer l'autodéfense. Les soldats déclarent : « A veces los metíamos bajo el agua de una tina para que confesaran. Si no les hacíamos así nosotros, nos hacían ellos pues, era así » (*La hora azul*, p. 75). En contre-partie, Hernán Durango González, alias *el camarada Alonso*, décrit les

¹⁹ Extrait de *La hora azul*, *op. cit.*, p. 86.

pratiques militaires des Forces Armées, pratiques qui « n'ont rien à envier » à celles des sentiéristes.

¿Sabes cómo entrenaba el teniente Cáceres a su gente? Los hacía matar perros y comerse sus intestinos. El soldado que no aceptase, sería tratado como perro. Por eso le decían así a Cáceres [el perro Cáceres]. ¿Dónde está eso en sus archivos? (*Abril rojo*, p. 145)²⁰

Réduire les soldats des forces nationales à des brutes lui permet de leur attribuer aussi un caractère barbare et, indirectement, de perdre l'exclusivité dans la sauvagerie ambiante. D'ailleurs, il souligne et critique l'iniquité du traitement national du conflit – traitement médiatico-gouvernemental – et redore son blason en réduisant ses ennemis à des lâches, incapables d'agir sans armes par peur de l'autre :

Claro. Si uno mata con bombas caseras se llama terrorismo y si mata con ametralladoras y hambre se llama defensa. Es un juego de palabras, ¿no? ¿Sabe cuál es la diferencia? Que a nosotros no nos importa. En cambio los suyos, sin una metralleta en la mano, se orinan de miedo. (*Abril rojo*, p. 146)

La mise en parallèle du terrorisme et de la défense est une problématique nationale : dans quelle mesure la défense militaire, dans ses abus et travers, n'est-elle pas aussi un terrorisme d'état ?

• *Rupay* est une œuvre construite sur cette mise en dialogue des acteurs qui se répondent par la force. Ainsi, l'épisode « Cárcel y hospital de Huamanga » commence par l'attaque sentiériste de la prison dans le but de libérer les *camaradas*. La réponse des autorités est immédiate : ils descendent à l'hôpital et abattent en représailles des *terruchos* blessés :



²⁰ Scène représentée dans *Rupay* -vignette 7 (présentée à droite de la citation)-, *op. cit.*, p. 73.

La guerre se mesure ici en termes de vengeance. Le militaire utilise un lexique revanchard - le verbe « responder », l'expression « golpe con golpe » et le nom « revancha » - pour lancer l'offensive. La violence devient donc un jeu dialogique que chacun veut gagner. Tous les coups sont permis pour dépasser le rival. Aux échecs ou aux dames, on parlerait de la stratégie du gambit qui consiste à sacrifier un pion pour prendre l'avantage au cours de la partie.

- Dans « Los alzados », la hiérarchie de la culpabilité est plus insidieuse. La violence hégémonique des uns pousse Salustio, *campesino*, à intégrer le PCP-SL qui, dans ce contexte d'assujettissement, lui semble être la solution pour accéder à la paix et à une certaine liberté. Pourtant, dans son discours, la paix semble passer par une nouvelle soumission, plus idéologique. Dans l'exemple suivant, la mère-nation rend heureux ses rejetons aux joues rouges : « [...] en sus sueños, los niños, como paridos por una sola madre, con caritas enrojadas por el frío como de Remigio, están saliendo al recreo retozando como cabritillos tiernos. » (p. 21) Le symbolisme communiste, ici, est évident et marque une obéissance au Parti.

c) Des dialogues de sourds...

Tout d'abord, le premier « dialogue de sourds » serait l'absence de communication verbale, celle qui définit l'épreuve de force entre les clans. « Faire la sourde oreille » serait l'expression adéquate pour signifier leur entêtement à ne pas écouter l'autre et relève des stratégies de corruption. C'est le cas pour le binôme : forces de l'ordre / subalterne. La réclamation des

(Rupay, p. 111 – vignettes 1, 2, 3 de la planche)



disparus auprès des services de police illustre le comportement pernicieux des autorités qui nient l'enlèvement et l'incarcération. Ils ne font pas cas du désespoir des parents et feignent de ne pas comprendre leur demande, jugée inutile et

sans fondement. Les victimes se retrouvent face à des représentants du pouvoir, des sourdes oreilles. Ne pas être témoin, c'est échapper aux déclarations qui pourraient s'avérer préjudiciables pour la communauté. L'autorité, quelle qu'elle soit, fige la communication. Ainsi, il est habituel de mentir ou de taire ce dont on a été témoin pour échapper aux problèmes.

Ne pas entendre, c'est aussi agir avec fanatisme. En effet, si l'on considère la définition de ce mot -« Comportement, état d'esprit d'une personne ou d'un groupe de personnes qui manifestent pour une doctrine ou pour une cause un attachement passionné et un zèle outré conduisant à l'intolérance et souvent à la violence »²¹-, il est aisé de comprendre que chaque groupe entreprend la lutte sans se fier à personne ou écouter qui que ce soit. Dans *Una procesión entera va por dentro*, la voix poétique témoigne d'une surdité « fanatique » des sentiéristes, comparés à des « kamikazes » : « Una escena de sordos kamikazes aullando al rojo sol » (« 6 », p. 26). Rien ne pourrait les détourner de leurs objectifs idéologiques.

Ensuite, il y aurait un autre « dialogue de sourds », celui-ci, lié au traitement juridique des responsabilités. La justice, en tant qu'instance gouvernementale, répond aux exigences politiques des autorités, disposées à faire l'ombre sur leurs pratiques militaires et, au contraire, à punir les membres du groupe subversif sans même délimiter une échelle de responsabilités ou envisager une possible innocence. Le traitement est le même pour tous les terroristes présumés. *El camarada Alonso*, dans son entretien avec Chacaltana, souligne les contradictions du système qui tend à exclure une partie des acteurs – les Forces Armées péruviennes – et qui ne cherche pas à dissocier les rôles. Les accusés – coupables dans les faits – peuvent être victimes si l'on considère l'enrôlement de force et les pressions politiques exercées sur eux. La justice apparaît injuste et approximative :

Hay un reo por repartir propaganda senderista, pero es analfabeto. ¿Inocente o culpable? [...]
Otro está preso por arrojar una bomba a un colegio. Pero es retrasado mental. ¿Inocente o culpable? ¿Y los que mataran bajo amenaza de muerte? Según la ley son inocentes. (*Abril rojo* p. 148)

²¹ Définition consultée en ligne le 10 mai 2013, in : <http://www.cnrtl.fr/definition/fanatisme>.

Ce traitement à deux vitesses traduit une hiérarchie sociale basée sur une dialectique instituée entre le maître et l'esclave -si l'on considère l'approche de Hegel. De fait, l'Autre, dans ses différences, interpelle et effraie. Pourtant, nous relèverons la relation d'inter-dépendance entre les deux, dont les rôles peuvent parfois s'inverser.

II. LA DIALECTIQUE DU MAÎTRE ET DE L'ESCLAVE

Depuis le discours de Hobbes²², on sait que la soumission de l'individu est conditionnée par une hiérarchie sociale déterminante pour sa survie. Ce « racisme utile » -comme Hobbes l'appelle- légitime un contrat d'assujettissement dans lequel l'esclave offre sa liberté à l'autre pour sauver sa propre vie. L'intérêt serait alors partagé. Hegel²³ va plus loin et propose de montrer que l'obéissance, la terreur, le service ou le travail sont des étapes aussi nécessaires à la libération de l'homme que peut l'être, par exemple, la bravoure, jusqu'à inverser les rôles. C'est une relation de lutte dans laquelle l'indépendance d'un individu dépend de la reconnaissance qu'on lui accorde :

La dialectique du maître et de l'esclave se décrit ainsi (historiquement et psychiquement) : l'esclave travaille pour le maître qui, lui, jouit de son indépendance en consommant les objets que fabrique l'esclave. Mais la suprême indépendance du maître repose sur l'oubli de la dépendance qui est la sienne à l'égard de l'esclave. C'est par rapport à l'esclave que le maître est ce qu'il est. Tandis que de l'autre côté, par sa discipline à l'égard du maître mais surtout par son travail, l'esclave acquiert progressivement son indépendance jusqu'à inverser les rôles. En travaillant, en effet, l'esclave appose sa « signature » sur les objets, il reconnaît donc dans les objets qu'il fabrique et dans le monde qu'il transforme la forme consciente de son activité. Ce que le maître lui a refusé : la reconnaissance comme conscience de soi, il l'acquiert lui-même par son travail, dans sa condition de servitude. Du coup l'esclave accède à une dimension plus haute et plus concrète de la conscience de soi. Il arrache son indépendance, marquant par là la dépendance dans laquelle était tenu sans le savoir (ou sans vouloir le savoir) le maître.²⁴

Retenons pour notre *corpus* l'importance des trois notions de dépendance, indépendance et interdépendance entre les dominants et les dominés, notions clairement dénoncées par Jean-Jacques Rousseau²⁵ qui, lui, proclame que l'esclavage est contre la nature humaine et ne peut donc pas s'expliquer dans les termes énoncés plus haut. Selon le philosophe français, elle n'est que l'expression et la perpétuation d'une relation de force qui ne lui confère aucune légitimité : « Renoncer à sa liberté c'est renoncer à sa qualité d'homme, aux droits de l'humanité, même à ses devoirs. Il n'y a nul

²² Thomas Hobbes, *Léviathan*, Paris, Folio, 2000 [1651].

²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 2002.

²⁴ « Le sujet comme effet de lutte », article consulté en ligne le 21 juin 2010, in : <http://www.ouvroirtemporairedephilosophie.com/lesujetcommeeffetdelutte.htm>.

²⁵ Jean Jacques Rousseau, *Du contrat social*, Paris, Ed. Flammarion, 2012 [1762].

dédommagement possible pour quiconque renonce à tout. »²⁶

Je préciserai aussi dans cette approche de la dialectique la vision marxiste -par sa relation au processus de la guerre populaire- qui reconnaît dans l'esclavage une catégorie économique essentielle. L'esclavage, comme exploitation systématique du prolétariat, est indirecte et implicite. Il camoufle des réalités amORAles, qui empêchent l'individu de se reconnaître, ou maintient celui-ci dans l'aliénation²⁷. Aussi, dans la modernité, l'esclavage revêt de nouvelles formes comme, par exemple, l'asservissement des femmes et des enfants, dont la légitimité et les degrés de soumission restent problématiques au niveau juridico-culturel.

Dans le contexte littéraire péruvien à caractère testimonial, il s'agit d'introduire la dialectique depuis des points de vue variables. En règle générale, l'autre est celui dont on se méfie depuis un discours hégémonique, le discours des autorités, autour duquel, paradoxalement, se construit l'écriture de témoignage. Je propose de montrer le pouvoir de l'écriture, celui de traduire, depuis une vision occidentale, une réalité inconnue dont les préjugés tendent à instituer une caractérisation dénaturée de l'Autre, à la fois esclave (dans son rôle socio-économique d'exploité) et « cannibale » (dans son rôle socioculturel de primitif). Comment, dans une littérature testimoniale, destinée à faire entendre la voix des subalternes, le discours central s'impose-t-il ? Dans quelle mesure propose-t-il malgré tout un renversement des dépendances ? À travers une rhétorique du pouvoir, nous aborderons, dans le *corpus*, l'élaboration structurelle et communicationnelle des représentations ambivalentes de l'ordre et du désordre.

A. « EL CANIBAL ES EL OTRO »²⁸

Il est question dans cette partie de développer la problématique identitaire inhérente au Pérou. Comment le témoin, en tant qu'Autre – subalterne tantôt esclave, tantôt cannibale – est-il appréhendé et perçu par le(s)

²⁶ Citation de Jean Jacques Rousseau extraite à l'origine de l'ouvrage *Du contrat social*, et relevée in : Alain Rey (Dir.), *Dictionnaire Culturel en langue Française*, Paris, Le Robert, 2005.

²⁷ Karl Marx, *Le capital (Livre I)*, Paris, Folio, 2008 [1867].

²⁸ Référence au titre de l'ouvrage de Víctor Vich : *El caníbal es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*, Lima, IEP, 2002.

groupe(s) dominant(s) – le(s) maître(s) ? Le témoignage, dans son rôle transgressif, permettrait-il dans une certaine mesure l'ouverture d'une reconnaissance et d'un dialogue intra-national ?

1. L'autre : un vieux démon

En m'appuyant sur le traitement littéraire du discours des autorités dans mon *corpus* et, en particulier, sur l'exemple de *Lituma en los Andes*, je montrerai comment l'écriture répond au modèle d'une société colonialiste, conditionnée par les normes de *la ciudad letrada* qui parle pour les autres- au nom des autres. Pour cela, je m'appuierai sur les travaux du critique péruvien, Víctor Vich.

a) Discours hégémonique : des autorités

*¿Es que el discurso de la modernidad todavía no ha llegado, o es más bien, que la modernidad que llegó al Perú fue asimilada a partir de las herencias coloniales y por tanto construida sobre paradigmas autoritarios que todavía continúan resistiéndose a ser cuestionados?*²⁹

Depuis la colonie, le discours *criollo* place la problématique de l'altérité dans un mécanisme de domination et d'autorité. La relation à l'autre se mesure en fonction de son statut socio-économique, son appartenance ethnique et sa position culturelle. Au départ, c'est donc à travers les yeux et la plume monologique des occidentaux-hommes *letrados* civilisés que la société péruvienne est visitée et définie. Víctor Vich revient sur la manière dont l'hégémonie « coloniale » s'est imposée à l'autre :

No fueron los Otros los que debieron haber dicho quiénes eran -o quiénes creían ser- sino más bien esta tarea se convirtió en algo casi exclusivamente reservado para el trabajo de los intelectuales. [...] Ellos fueron los encargados de asignar diferentes roles a las identidades sociales que poco a poco ellos mismos fueron construyendo. En otras palabras: fueron ellos los llamados a nombrar y a describir al Otro, vale decir, a intentar silenciarlo.³⁰

L'écriture est en ce sens une forme de pouvoir destinée à construire et à maintenir l'autorité de ses symboles et de ses imaginaires. Cette problématique est centrale dans *La hora azul*, si l'on considère le pouvoir littéraire de l'auteur-

²⁹ *Idem*, p. 50.

³⁰ *Idem*, p. 57-58.

narrateur -seul maître de l'écriture- dans la tenue de son journal intime. Tout d'abord, il sème la confusion sur sa vraie identité : il reconnaît avoir changé de nom et, dès le début, n'assume pas totalement le livre, attribuant les effets stylistiques -plus ou moins réussis- à l'auteur (Alonso Cueto). « Me protege no verle la cara a quien lea esto (hay un autor contratado para poner su maldito estilo y su nombre en este libro). Voy a llamarme Adrián Ormache. » (p. 14) Le pouvoir est donc partagé entre lui -sorte de nègre littéraire- et l'auteur reconnu. Il sera difficile de cerner la double personnalité puisque, nous le savons, l'écriture permet de feinter et de reconstruire une réalité par un ajustement du discours. Malgré ses écarts de conduite -comprendre la motivation et les intérêts à découvrir la vérité et l'autre- Adrián -ou Alonso Cueto- retombe, une fois le passé mis à jour, dans un comportement conventionnel et pervers qui tend à maîtriser l'autre. Víctor Vich indique comment la vérité lui parvient et explique le retour en arrière du personnage, culturellement empreint d'autorité :

El punto es que cuando descubre [la verdad] y se da cuenta de lo que pasó, el personaje ya no sabe qué hacer con esa verdad y su reacción termina siendo la más tradicional y conservadora: opta por la caridad y la limosna como la posibilidad de construir un vínculo nuevo para extirpar su culpa y no consigue convencer a nadie más.³¹

La fin du roman nous replonge donc dans un Pérou tutélaire. En effet, la censure historique de l'entité andine a marqué d'emblée une partition nationale dans laquelle l'autorité occidentale - porteuse de raison, de civilisation et de progrès - « engloutit » les sauvages, soumis à l'esclavage, malgré la proclamation de la République, il y a 150 ans. Cependant, nous pouvons remarquer l'interdépendance tutélaire dans laquelle le maître n'est maître qu'à travers l'esclave qui le considère comme tel, et inversement. La communication ne se pose donc jamais en termes de relation sociale entre individus égaux et suscite inévitablement une violence sociale aiguë et croissante dans le temps.

Víctor Vich ajoute : « La violencia surge cuando la palabra ya no funciona, cuando algo de su significado se ha perdido y cuando éste ya no

³¹ Interview de Víctor Vich par Martín Paredes, « Una violencia de novela », in : *Quehacer*, Lima, DESCO, abril-junio 2009, p. 110- 118.

responde ni explica nada. »³² Par exemple, si nous considérons l'exemple suivant, extrait de *Rupay* (p. 17), nous remarquons cette propension à représenter la violence comme une action *a priori* subite, inexplicquée. Pourtant, elle tend à signifier ce que la parole n'est plus en mesure de faire, faute d'écoute et d'intérêt. Il s'agit de trouver un autre mode de communication.



Malgré un traitement récurrent des questions identitaires dans « la littérature des transgressions »³³, la représentation coloniale de la société péruvienne perdure et se cristallise dans la forme testimoniale dont se nourrit le *corpus*. Il ne s'agit plus seulement de raconter les discriminations socioculturelles inhérentes au pays, mais de montrer les conséquences désastreuses de l'héritage colonial, matérialisé par le conflit interne, la corruption et la violence étatiques. La CVR l'a d'ailleurs confirmé : une des causes majeures qui ont rendu possible ce déferlement de violences des années 80-90 fut la survie et la reconnaissance d'une hiérarchie coloniale et l'écrasement consécutif de l'autre, soumis au silence : « La CVR ha constatado una notoria relación entre situación de pobreza y exclusión social, y probabilidad de ser víctima de la violencia. »³⁴

Alors, pour Vich, cette violence n'est autre qu'une traduction anticipée de la violence terroriste initiée par le PCP-SL. En effet, il s'agit pour les deux formes de violence de réinstaurer la conquête pour exercer une domination totale sur un autre. Nous avons déjà évoqué à ce propos la politique de la

³² Víctor Vich, *El caníbal es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*, op. cit., p. 9.

³³ Littérature abordée dans l'ouvrage suivant : Laurent Aubague, Jean Franco et Alba Lara-Alengrin, *Les littératures d'Amérique latine au XX^e siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.

³⁴ Conclusion 4, in : *Hatun Willakuy*, (versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación), Lima, Comisión de entrega de la Comisión de la Verdad, 2004, p. 433.

dissolution du sujet chez les sentiéristes, politique qui consistait à polariser la société entre ceux « du dehors » - « avec le peuple » - et ceux « du dedans » - « contre le peuple ». Cette stratégie manichéenne permettra d'établir une hiérarchie despotique entre « el Partido » et « las masas ». En partant de l'observation du genre et du nombre des mots « partido » et « masas » - respectivement masculin-singulier et féminin-pluriel - Víctor Vich définit la relation structurelle entre ces deux pôles interdépendants : « Aquí el « partido » es definido como una instancia fuertemente patriarcal destinada a moldear a los sujetos y a impregnarles la luz que solamente desde su incorporación en él puede conseguirse. »³⁵

La métaphore de la lumière – comme manifestation de l'intellectualité et du savoir – est centrale dans les discours propagandistes et pédagogiques, et répond de fait au nouvel ordre divin, représenté au plus haut point par le président Gonzalo. Cette autorité, étrangère et même contraire à l'autorité gouvernementale, impose de la même façon une relation dialectique entre le maître et les esclaves. Alors, tout ce/ ceux qui ne répond(ent) pas aux exigences du pouvoir prééminent est / sont à punir et doivent servir d'exemples. L'autre – comprendre celui qui n'est pas des nôtres – est un étranger aux mœurs différentes, parfois jugées grotesques, anormales, curieuses ou inquiétantes. L'autre devient le monstre dont on a peur³⁶. Rappelons que la violence est « la force dérégulée qui porte atteinte à l'intégrité physique ou psychique pour mettre en cause, dans un but de domination ou de destruction, l'humanité de l'individu. »³⁷ Cette définition traduit bien la volonté délibérée de sanctionner l'autre pour que celui-ci ne réponde pas / plus à l'orthodoxie du groupe. La différence est donc subalternisée et doit être domptée par la discipline, l'éducation et la civilisation.

³⁵ Víctor Vich, *El caníbal es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*, op. cit., p. 27.

³⁶ Víctor Vich dit à ce sujet : « Para Said, los diferentes contactos entre culturas resultan ser momentos especiales para activar todo un conjunto de dispositivos en los que la descripción de la "otredad" se carga de todos los miedos y ansiedades del sujeto colonizador », *idem*, p. 60.

³⁷ Blandine Kriegel, *France. Mission d'évaluation, d'analyse et de propositions relatives aux représentations violentes à la télévision*, Paris, PUF, 2003.

Dans *Rupay*, en particulier, dans l'épisode de Chungui (1983), la mise en place de l'autorité sentiériste passe par l'école -à travers les chants et les affiches de propagande-, et le discours idéologique réfute toute possibilité de s'éloigner de la ligne de conduite exigée.



Le peuple de Chungui questionne tout de même la légitimité de cette nouvelle autorité, jugée injuste et violente. Alors, comment communiquer face à la menace des armes ? Quelle obéissance envisager face à un représentant plus jeune que soi et supposé inexpérimenté du fait de sa jeunesse ?

b) Lituma en los Andes

*Pour ne pas être monstre, il faut être semblable à ses semblables.*³⁸

Ce roman paradigmatique -quant au traitement imaginaire de la réalité andine par le pouvoir central- propose une conception infernale de la culture de la *sierra* et prend ainsi le contre-pied de la pensée indigéniste. Víctor Vich expose son approche de ce roman :

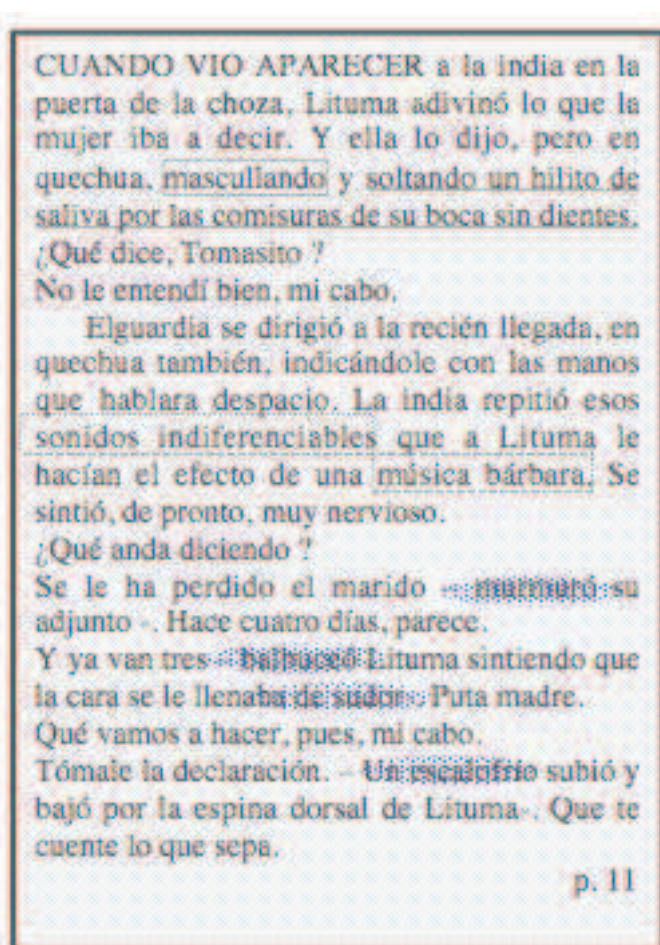
Sin lugar a dudas, se trata de un texto que quiere funcionar como una respuesta al pensamiento indigenista y, por lo tanto, de una práctica cultural que pretende instaurarse en el medio de los debates políticos sobre la estructuración de imaginarios en el país y el acceso al poder central.³⁹

En guise d'exemple à cette partie, je reprendrai la première page de l'œuvre que je considère être, de la même façon que Víctor Vich, une illustration à la problématique de la dialectique du maître et de l'esclave.

³⁸ Mario Vargas Llosa, *La guerre de la fin du monde*, Paris, Gallimard, 1983, p. 458.

³⁹ Víctor Vich, *El canibal es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*, op. cit., p. 63.

Tout au long du roman, les préjugés idéologiques figent le discours dans une représentation symbolique et intuitive (« adivinó ») du sujet andin depuis la vision d'un narrateur *costeño*. Le personnage, Lituma, propose une approche irréconciliable des altérités et évoque, voire ré-invente, systématiquement, le paradigme civilisation / barbarie. Le quechua n'est pas considéré comme langue composante de la nation péruvienne mais comme une série de « sonidos indiferenciables » et « una música bárbara ». *La india* ne parle pas distinctement (« mascullando »). Lituma ne comprend pas –malgré les tentatives du dire de *la india*– et, face aux inconnues langagière et comportementale qu'il analyse depuis un cadre de référence occidental, il prend peur : il se sent « nervioso », lui-même a du mal à parler (« balbuceó ») et il est mal à l'aise (« sudor » ; « escalofrío »).



En se confrontant à l'hétérogénéité, il qualifiera de monstrueuse la différence. L'image du sujet andin est souvent dégradante : la focalisation sur le visage meurtri de la femme prédispose un échange difficile (lignes 4 et 5). D'ailleurs, si l'on considère, comme Lituma, le retour au cannibalisme, il ne me paraît pas innocent ici, dès le début du roman, de le voir concentrer son attention et fantasmer sur la zone buccale des Andins. En effet, le cannibalisme -comme rituel

ancestral du monde andin- refait surface et renoue ainsi avec les débats des temps coloniaux qui mettaient en exergue les arguments de la violence de ce

rituel et ceux de l'irrationalité des autochtones pour pouvoir instaurer leur domination. À l'échelle continentale, Víctor Vich nous rappelle qu'il fut un argument essentiel à la caractérisation de l'infériorité des indigènes : « El canibalismo tuvo una importancia definitiva en los debates sobre la naturaleza del indio americano y fue, sin duda, uno de los argumentos sustanciales para definirlos como "esclavos naturales". »⁴⁰ Ce discours conduisit à instaurer une relation dialectique entre la nature et la culture, entre l'esclave et le maître ou encore entre le « toi » et le « moi ».

De fait, le « moi » dépend de celui à qui je me mesure et de qui je m'aide pour forger mon identité. Cette dépendance me permet de construire des stéréotypes nationaux pour assurer ma connaissance de l'autre. La naissance du PCP-SL et la violence « primitive » déployée par ses membres apparaissent naturelles dans la mesure où elles correspondent au schéma colonial établi. L'autre, dans sa différence mais aussi dans sa dépréciation, est barbare et hors de la « normalité » : il faut donc le canaliser et le réduire au rang de sous-homme.

Claire Sourp, dans une étude consacrée à l'altérité horrifiante dans l'œuvre de Vargas Llosa, nous rappelle la différence de traitement littéraire de la figure du monstre entre l'époque classique et l'époque actuelle : « Contrairement à la littérature classique, terrasser le monstre n'est pas un gage de survie, ce n'est pas un acte de violence fondatrice, c'est au contraire un acte de violence destructrice gratuite. »⁴¹ Le monstre trouve sa représentation la plus emblématique dans la figure du *pishtaco*, créature qui apparaît dès *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Vargas Llosa. Dans *Lituma en los Andes*, sa présence est à relier – au-delà des croyances – à la problématique de la différence comme incarnation de la transgression. On considérait *pishtaco* toute personne au physique « hors norme ». Ainsi, Casimiro Huarcaya, l'albinos, par la couleur « jaune paille » de ses cheveux, est marginalisé. De même, pendant la guerre

⁴⁰ Víctor Vich, *El caníbal es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*, op. cit., p. 67.

⁴¹ Laurent Aubague, Jean Franco et Alba Lara-Alengrin, *Les littératures d'Amérique latine au XX^e siècle : une poétique de la transgression ?*, « L'altérité monstrueuse entre marginalisation et norme : les personnages romanesques de Mario Vargas Llosa (de la Tía à Lituma) », Paris, L'Harmattan, 2009, p. 159.

sale, la chasse aux *pishtacos* consistait à trouver des « gringos » pour les violenter et les punir de leur origine. Le physique -et les légendes qui s'y rapportent- est un motif d'exclusion sociale. Cependant, nous pouvons apprécier dans le *corpus* une tentative de dépassement des préjugés en considérant l'autre, non plus comme un monstre, mais comme un double.

2. L'autre, mon double ?

*¿Cómo sería la sociabilidad y el mundo si en lugar de educar a los niños en la moral del "derecho y respeto a las diferencias" se les educara en el sentido de la mismidad? Es decir: tu compañero es una extensión de ti, igual los árboles y todo lo que nos rodea. La mismidad sobre la base de una diferencia estructural. No hacer valer la diferencia sino la mismidad comunitaria.*⁴²

Le témoignage, par ses qualités communicationnelles transgressives, tend à proposer une inversion de la dialectique sociale dans une reconnaissance plus ou moins partielle et durable de l'autre en tant qu'individu.

a) *Le témoignage : de la transgression à l'inversion sociale*

Le témoignage, dans sa fonction libératrice de la parole du subalterne, se définit comme une forme discursive au service du peuple. La voix de l'autre, au-delà du partage de l'espace littéraire, fut en amont légitimée par une instance gouvernementale -ici, la CVR- et peut, dans ce sens, trouver une résonance nationale. Cette insertion, aussi fragile soit-elle, dans le monde *letrado* permet de considérer l'autre comme un individu proche de moi. La confrontation du « maître et de l'esclave » et les révélations de ce dernier signent une nouvelle poétique de la transgression, centrale dans la littérature hispano-américaine depuis le début du XX^e siècle. En reprenant l'introduction du collectif de Laurent Aubague, Jean Franco et Alba Lara-Alengrin, il s'agit désormais de définir les modalités de cette transgression :

La transgression, qui repose sur une insatisfaction face à des schémas imposés par la tradition, les habitudes, les pratiques antérieures, paraît être le mode

⁴² Durant une visite au Mexique, Leo Bersani, professeur de littérature, évoque de façon informelle le problème de « mêmeté » devant Susana Bercovich. Citation relevée en ligne le 10 mai 2013, in : « Nuevas formas de subjetivación », publié le 14 avril 2010, in : <http://www.cartapsi.org/spip.php?article197>.

naturel de fonctionnement des cultures et peut donc fournir une grille de lecture adéquate pour la littérature hispano-américaine actuelle.⁴³

Aussi, quand on s'intéresse de plus près à la synonymie de la « transgression », on peut remarquer les échos lexicaux aux types de violences infligées pendant le conflit. Ils sont la désobéissance, le manquement, la faute, le viol, l'infraction et la violation. Ce sont des mots et des actes qui rejettent l'homogénéité à cause de la relation binaire qu'ils supposent. La littérature de témoignage porte en cela une double transgression : tout d'abord, celle, liée à l'affirmation discursive et identitaire d'un subordonné, culturellement voué au silence ; puis celle liée au développement intra-testimonial des pratiques illégales et gratuites de toutes les violences.

S'intéresser à l'espace andin et écouter ses habitants n'est pas un fait habituel et remet en question les fondements socioculturels en place. La multiplicité des voix s'impose à la voix dominante. La société doit soudainement prendre en compte la réalité hétérogène et l'harmoniser vers une reconnaissance mutuelle. Cette recommandation, dictée par la CVR, doit permettre une sublimation des dialectiques énoncées plus haut qui passe, en amont, par les témoignages et, indirectement, par un dialogue fondateur. Mon *corpus* développe unanimement cette poétique de la transgression à plusieurs niveaux : le rapprochement post-conflit des entités péruviennes ; l'intérêt et le combat pour la diffusion de la vérité ; la critique du pouvoir central ; l'inversion des rôles.

Je propose dès lors de donner quelques exemples issus des textes étudiés.

- Le protagoniste-narrateur de *La hora azul*, dans sa quête du passé paternel et national, passe de l'autre côté du miroir et se perd dans le monde andin, l'espace parallèle qu'il avait jusqu'alors rejeté. Dès l'instant qu'Adrián se rapproche du témoin Miriam et qu'il ressent du désir pour elle, il la considère comme son double. La relation le rend plus accessible et fragile. L'attraction des corps annule, voire inverse en quelque sorte, la domination et

⁴³ Laurent Aubague, Jean Franco et Alba Lara-Alengrin, *Les littératures d'Amérique latine au XX^e siècle : une poétique de la transgression ?*, « L'altérité monstrueuse entre marginalisation et norme : les personnages romanesques de Mario Vargas Llosa (de la tía a Lituma) », *op. cit.*, p. 157-173.

permet une communication plus impartiale. Michela Marzano le confirme :

Désirer quelqu'un signifie toujours osciller entre la maîtrise d'autrui et la peur d'une perte, que ce soit la perte de l'autre ou encore la perte de soi-même. A partir du moment où l'on s'expose à autrui, on donne à voir et à toucher, à la fois, sa puissance et sa vulnérabilité, son pouvoir et son abandon.⁴⁴

Le témoin n'est plus le subalterne mais s'affirme dans la relation à l'autre -en l'occurrence, l'Occidental-, dans ce qui est pour lui la « *mismidad* ». Le désir pour l'autre et les sentiments amoureux tendent à confondre les personnes au-delà de leurs origines ou appartenances socioculturelles. Adrián se souvient de Miriam avec une profonde émotion : « *Sus ojos estaban mirándome desde dentro de mí.* » (p. 270) Parfois, les rôles finissent par s'inverser : la domination discursive du narrateur ne résiste pas au silence traumatique de Miriam, silence devenu violence. Elle le défie symboliquement avec un couteau et dépasse ainsi le maître.

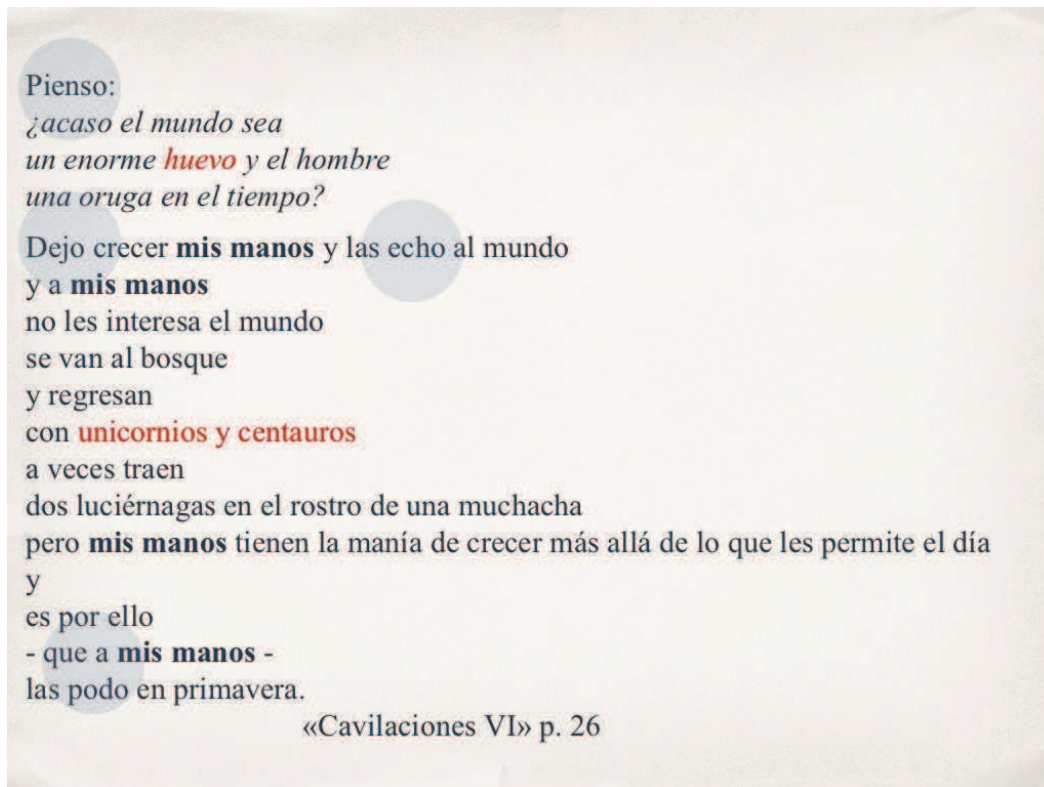
De pronto había cogido el cuchillo de la mesa, había dado un grito corto y me lo estaba enfilando hacia la garganta. [...] Volvió a atacarme con el cuchillo, pero para entonces yo había logrado a soltar el arma, que cayó al piso. Se paró, me miró con sus ojos de fuego, envueltos en el pelo largo [...]. (p. 248)

- L'écriture poétique transgresse aussi les dialectiques nationales et propose une critique féroce du pouvoir qui nie le caractère hybride de la société péruvienne. La voix poétique témoigne ainsi des manquements significatifs d'une nation qui s'est entretenu pour défendre un héritage culturel désuet. De façon plus ou moins explicite, *El monstruo de los cerros* montre dans une confusion des rôles que la nature humaine réunit le maître et l'esclave dans un fonctionnement antisocial. *El monstruo* s'approprie le rôle fictif du personnage fantasmagorique – l'autre, celui qui vient des Andes – créé par sa propre société en parodiant le fait divers journalistique démenti dans « *Noticia de periódico amarillo* »⁴⁵ (p. 29). Il se fait passer pour le barbare qu'il représente

⁴⁴ Michela Marzano, *La philosophie du corps*, Paris, PUF, 2009 [2007], p. 113.

⁴⁵ Je rappelle que *la prensa amarilla* est la presse sensationnaliste et perverse qui diffuse plus de rumeurs -pour ne pas dire des mensonges- que d'informations fondées. Sandro Macassi la définit ainsi : « Recientemente, en el Perú, los diarios amarillistas sirvieron como herramientas de presión, difamación y debilitamientos de los adversarios políticos del régimen autoritario de Fujimori. [...] Ciertamente, el objetivo del gobierno no era convencer a los lectores de los diarios sino influir en todas aquellas personas que de una manera o de otra, miran, a diario, los titulares en los kioscos. [...] Otro de los usos dados a esta prensa fue el de distractor político, generando cortinas de humo y escándalos de la farándula o inventando hechos como "la virgen que llora" para reorientar la atención pública de los hechos que eran desfavorables al

aux yeux des Occidentaux. Il est ainsi le produit d'une société en rupture, un monstre qui cherche à remplir le vide de l'exil. La perte amoureuse et le décalage socioculturel auxquels il est confronté le poussent à une folie psychotique.



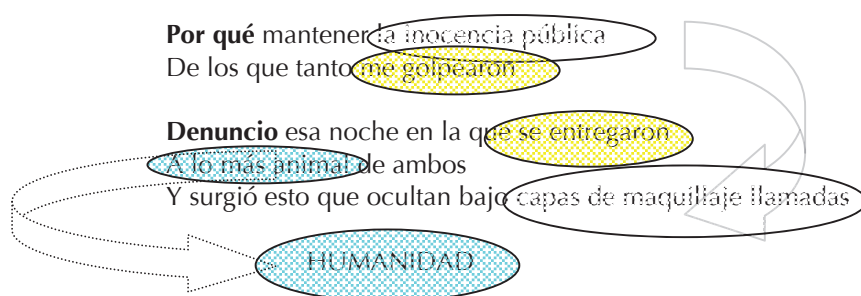
La voix poétique avoue que l'arme des crimes est sa main agissant dans l'écriture. Il s'agit de fait de personnifier l'arme pour comprendre que les crimes, de la même façon, relèvent du fantasme et de la création poétique. En effet, ici, ce sont ses mains qui entrent et sortent du bois. Cependant, et pour marquer son identité et son indépendance, les verbes « penser », « dejar », « echar » y « podar », conjugués à la première personne du singulier et entourés dans l'exemple ci-dessus, traduisent le pouvoir de décision de la voix poétique. Elle dirige et canalise ses mains attirées par les interdits. La voix

gobierno de turno. » in : Sandro Macassi, « La prensa amarilla en América Latina », *Chasqui* n° 77, Lima, 2002, article consulté en ligne le 10 février 2011, in : <http://chasqui.comunica.org/77/macassi77.htm>.

⁴⁶ Diapositive 9 du diaporama présenté lors du colloque « L'échec dans la littérature hispano-américaine », organisé par Nathalie Besse les 25 et 26 mars 2011, à Strasbourg. La communication est publiée dans les actes du colloque sous les références suivantes : Mylène Herry, « L'échec dans la littérature hispano-américaine », *Culture et Histoire dans l'Espace Roman 08 (Revue CHER)*, Strasbourg, printemps 2012, p. 127-143.

poétique est le monstre andin qui, au contact de la société occidentale, duplique et manipule son semblable, à son tour vampirisé.

• J'insisterai pour finir sur le paradoxe de l'amalgame éventuel établi entre les deux forces - subversives et antisubversives- dans leurs pratiques de guerre sans limites. Pourtant, rappelons que le PCP-SL est l'autre, assimilé à tort⁴⁷ au monde paysan, contre qui l'armée péruvienne doit lutter. Très vite, les autorités, assoiffées de victoire et de pouvoir, répondent aléatoirement aux exactions des terroristes dans une commune mesure. Les forces en opposition se livrent donc à une double conquête des Andes prenant en otage les habitants. En cela, je dirai que le maître se duplique : sa mission militaire tend à le conforter dans un rôle de toute-puissance et le pousse à agir en souverain. *Abril rojo* revêt, dans le discours de Carrión, la confusion identitaire des tueurs dans un jeu de métamorphoses et de polymorphie, proche de l'*esperpento* : « Los asesinos cambian de cara, pensó, se confunden unos con otros, se convierten todos en el mismo, se multiplican, como imágenes en espejos deformes. » (p. 304) *Las hijas del terror* est aussi un recueil qui pose la problématique des agissements inhumains des forces de l'ordre. La voix poétique interroge et « dénonce » l'impunité et le rôle, déguisé, des autorités qui deviennent à leur tour des terroristes :



« Las hijas del terror », vers 51-56, p. 66.

« La inocencia pública » fait donc référence, d'une part, aux mensonges (« ocultar ») et, d'autre part, à l'impunité accordée aux autorités, corporation définie sous une troisième personne du pluriel pour marquer leur nombre mais

⁴⁷ Le noyau dur du PCP-SL est composé d'universitaires. J'invite à visionner la vidéo « Comunidad Universitaria y violencia política » (2002) présentée dans le DVD joint aux volumes de thèse (Chapitre « Témoignages »).

aussi leur anonymat. La bonté supposée (« humanidad ») des forces nationales s'oppose à la bestialité (« a lo más animal ») de leurs agissements (« golpear »). L'individu enfouirait sa nature bestiale sous des strates superficielles (« maquillage ») d'humanité dont l'authenticité constituerait une illusion publique. Une fois découverte la supercherie, l'armée péruvienne n'est plus élevée en héroïne nationale, mais se fond dans cet autre sauvage contre -ou avec- qui elle a combattu.

b) *Un miroir altéré...*

Le semblable peut donc être l'autre -le traître- dans lequel on ne se reconnaît plus, tout comme l'autre peut devenir notre semblable de façon inopinée. Il n'en reste pas moins difficile de le reconnaître durablement et de l'intégrer. Par exemple, les chantages –qu'ils soient économiques ou moraux- que l'ont fait subir à la famille Ormache ou, en retour, à la tante de Miriam, révèlent une interdépendance -en l'occurrence, ici, socio-économique- qui conduit inévitablement l'individu à un comportement corruptible et violent. Joël Delholm traite, dans un article consacré au roman d'Alonso Cueto, de la problématique des altérités et dit au sujet de la dialectique maître / esclave :

Tant que dans les mentalités, la hiérarchie raciale et la hiérarchie sociale resteront interdépendantes, tant que la société péruvienne se pensera en termes inégalitaires, la reconnaissance des identités indigènes posera problème parce qu'elle impliquera un bouleversement de l'ordre séculaire. Et la guerre risque alors d'être le seul mode de confrontation épisodique et nécessairement violent d'identités et d'intérêts antagoniques.⁴⁸

L'intérêt -que le protagoniste porte à Miriam et, indirectement, au peuple andin- s'effrite devant la peur de tout perdre et de remettre en cause son équilibre socio-familial. Il se persuade du bien-fondé de la solitude comme paradigme d'une vie rangée, seul avec son double : « Es que envejecer significa darse cuenta de que no hay nadie que sería mejor que ella. Esto de la soledad es clave en este tema, la jaula dentro de la cual tenemos que caminar como un animal manso y feroz, topándonos siempre con nuestro espejo »

⁴⁸ Joël Delholm, « *La hora azul* (2005) d'Alonso Cueto : la guerre comme miroir d'une irréductible altérité péruvienne ? », Communication présentée le 12 décembre 2009 à Lorient durant le colloque, « Guerre et identité dans la littérature latino-américaine », article consulté en ligne le 5 avril 2010 : <http://www.scribd.com/doc/12543917/La-Hora-Azul-de-A-Cueto>.

(p. 298).

La réconciliation serait donc un gage de changements profonds de la société péruvienne et constitue de ce fait un danger pour l'oligarchie. S'intéresser, oui, mais sans risque de perdre ses privilèges... Il l'avoue dans son journal intime :

Después de todos los lujos de los viajes de la imaginación y del deseo tenemos que regresar a lo que nos rodea. La realidad es la resignación. Nos vemos obligados a darnos cuenta de que nuestra soledad esencial es esa realidad. Tenemos que hacer el empinado camino de vuelta de nuestros viajes imaginarios, enfrentarnos al hecho masivo de que tenemos una familia. (p. 297)

Alors qu'il se convainc du caractère luxueux et donc inutile de l'autre espace – pourtant caractérisé par la liberté à travers le désir et l'imagination – Adrián préfère vivre isolé (« soledad ») dans une frustration (« obligado ») et une « résignation » pour ne pas se confronter à une réalité hétérogène dont la richesse culturelle ouvrirait la voie aux excès. Cependant, son discours semble vain si l'on considère le choix lexical : en effet, tout ce qui a trait à ce qu'il nomme la réalité (lexique surligné en jaune) s'associe à la privation et à un combat contre ses propres instincts. Au contraire, les voyages de l'imagination sont le passage dans l'autre monde qui, paradoxalement, lui a permis d'accéder à la réalité nationale. Ce discours, aussi hypocrite soit-il, se construit donc autour de la culture hégémonique qui, même après les révélations de la CVR, n'accorde que peu d'intérêt à la réconciliation nationale. Ormache reste fidèle à la culture patriarcale dont il porte la signature dans son nom de famille si l'on considère la résonance du nom « macho » et l'anagramme de Ormache, « remacho ».

B. LA RHETORIQUE DU POUVOIR : LE JEU BINAIRE ORDRE /

DESORDRE

L'ordre repose sur une catégorisation et une re-connaissance ontologique et déontologique des individus. Chacun aurait une place dans la structure organisationnelle d'une société. Cependant, cet ordre subirait un bouleversement et trouverait ses limites dans le dérèglement des conduites

individuelles dont le déplacement d'un espace à l'autre marquerait un désordre. Ne plus être à « sa place » pose de fait un état d'exception et contribue à repenser la logique identitaire⁴⁹. Le pouvoir ébranlé cherche à réinstaurer son autorité par tous les moyens, même les plus barbares.

La littérature, comme « opération d'ordonnement »⁵⁰ et reflet d'une pensée –qu'elle soit occidentale, andine ou « nationale »-, a le pouvoir de proposer un « retour à l'ordre » dans l'organisation de l'écriture et à travers des choix esthétiques et éthiques. Elle n'est pas toujours le reflet de l'ordre pré-établi par l'autorité mais s'en nourrit pour configurer un nouvel espace et un nouveau temps. Dans la littérature de témoignage, l'ordre national est problématique. Il est questionné à plusieurs niveaux : dans la prise de parole des victimes subalternes et dans la condamnation des responsables gouvernementaux suite à une période de violence extrême. L'ordre se redéfinit donc dans une restructuration sociopolitique où chacun lutte pour son identité.

Je propose ici de m'intéresser à la construction rhétorique du pouvoir à travers la binarité confuse des notions d'ordre et de désordre et l'alternance du discours et des silences.

1. L'ordre fragile : du règne au rangement

Exercer un pouvoir, c'est exercer une domination sur un tiers, donc en dépendre et chercher son contact dans la hiérarchie. L'ordre péruvien, nous venons de le voir, se construit depuis des siècles autour d'un traitement inégal de la population. Cependant, chaque communauté trouve sa propre organisation et la respecte selon un ordre socioculturel établi en interne. Il est aisé d'imaginer les difficultés des uns à appréhender et à comprendre l'ordre des autres. Ainsi, l'ordre peut-il être contesté par une oppression verbale (par exemple, dans l'usage de l'impératif ou dans l'expression de l'obligation), mais il peut aussi engendrer une mise à distance, une observation, dans lesquelles il

⁴⁹ Anne-Elizabeth Côté, Julie Girard-Lemay, « L'ordre dans le politique et le récit », in : André Corten et Anne-Elizabeth Côté (éd.), *La violence dans l'imaginaire latino-américain*, Québec, Karthala Éditions, 2008, p. 53.

⁵⁰ Anne-Elizabeth Côté, Julie Girard-Lemay, « L'ordre dans le politique et le récit », in : *idem*, p. 58.

s'agira de prendre conscience de l'état d'exception des moeurs de l'autre.

a) *La description*

Dans la narration, les descriptions vont permettre de rapporter l'ordre observé et, selon le point de vue narratif, elles permettront de souligner, avec respect, naïveté ou mépris, les écarts intra-nationaux. Ainsi, le tempérament et le professionnalisme de Chacaltana marquent son intérêt pour l'ordre et la rigueur, qualités portées, selon lui, par les Forces Armées et les instances gouvernementales. Lors du défilé institutionnel du Carême, dans l'exemple suivant, il observe les acteurs et le décor et s'enorgueillit de ce spectacle dont chaque détail – aussi futile et symbolique soit-il – le conforte dans son

dévouement.

Le gustaban los desfiles, el sonoro transcurrir de los símbolos patrios. Los uniformes lo hacían sentirse seguro y orgulloso, los jóvenes estudiantes le permitían confiar en el futuro, las sotanas garantizaban el respeto por las tradiciones. Disfrutaba oyendo el Himno Nacional y la Marcha de la Bandera bajo el brillo de las trompetas y los galones. Se sentaba con orgullo en el palco de funcionarios, vestido con su mejor traje negro, la corbata buena y el pañuelo en el bolsillo. El año anterior, tras su llegada, había participado recitando un poema de José Santos Chocano y la concurrencia lo había aplaudido mucho por la seriedad de su recitación y la solemnidad de su dicción. (*Abril rojo*, p. 37-38)

Les verbes utilisés (et entourés) révèlent sa confiance et sa sérénité envers sa hiérarchie. Aussi, les champs lexicaux de l'identité patriotique et du rigorisme (mots surlignés en bleu) font écho aux convictions de Chacaltana qui voit en ce défilé la traduction de ses

sentiments et de ses espoirs. Par exemple, la simple observation de soutanes le persuade de la perpétuation des moeurs. L'ordre national est en grande partie pour lui conditionné par le respect des traditions et des valeurs judéo-chrétiennes, respect qui promettrait un avenir serein. D'ailleurs, la référence au poète péruvien, Chocano, traduit le nationalisme d'un Pérou *criollo* dont il fait partie. Il se convainc de la grandeur de son pays et de son rôle dans la survie des Forces nationales. Cette obsession du devoir du service à la patrie le rend naïf au point de ne pas réaliser tout de suite l'irresponsabilité militaire et

gouvernementale, dissimulée derrière la parade étatique. Le fait d'assister à l'événement depuis les loges (« el palco ») le met à distance du simulacre et l'empêche *a priori* de discerner le désordre interne. Le clinquant du spectacle s'oppose d'ailleurs à la couleur noire du costume de Chacaltana, coïncidence descriptive qui anticipe pourtant son travail d'enquête dans le soulèvement des dysfonctionnements et le pourrissement du système.

L'ordre andin est en ce sens appréhendé depuis la culture occidentale. Le silence et la méfiance des habitants sont alors peu compris. Alors que les Occidentaux se persuadent de leur contribution à la survie du peuple dans la défense nationale, ce dernier subit un désordre destructeur et se terre dans le mutisme. L'ordre andin passe donc par la résistance du peuple à la douleur et la violence, combat exprimé dans différents arts et qui constitue une raison d'être. Ainsi, les « danzaq », les danseurs de ciseaux, apparaissent-ils aux yeux d'Adrián comme « unos tipos en trajes multicolores, junto a un violín, bailando una melodía sesgada que no terminaba nunca. » (p. 181) Cette réflexion quelque peu méprisante se fonde sur une connaissance uniquement folklorique de la tradition andine, souvent diffusée, vide de sens, sur la côte. Guiomar lui explique la signification profonde de cette danse préhispanique :

Toda la danza es un desafío al dolor. Los danzantes bailan sin cansarse, se ponen agujas en los labios, se atraviesan la piel. Es la derrota del dolor. (p. 181)

Es una distracción de la muerte. Aquí han conocido la muerte siempre. Si no han podido rebelarse contra elle en la realidad, se han rebelado en la música, en los retablos, en la danza. (p. 182)

Selon l'interprétation coloniale, cette danse obéirait à un pacte avec le diable dans son exécution chorégraphique et son origine magico-religieuse. L'ordre andin s'identifie alors au passé lointain, à la recherche des fondements, même si, une fois de plus, il se fond avec la violence à travers « la danse du mal », expression d'un peuple mutilé.

b) Dire l'obligation

L'ordre s'exerce aussi et surtout dans la communication et, en particulier, dans l'usage récurrent de l'obligation et de l'impératif (ordre). Leur emploi cependant est à sens unique, c'est-à-dire, du maître à l'autre – le

subalterne employant plus régulièrement, et ce, de façon évidente, l'interdiction. Il marque la supériorité intersubjective mais aussi les limites de celle-ci. Dans ce sens, le cri s'impose comme le recours langagier à une volonté de mise en ordre de ce qui nous échappe, d'un certain désordre naissant.

Dans *Rupay*, les subversifs et les militaires utilisent très fréquemment la rhétorique du cri pour établir un ordre.



Rupay, vignettes 5, 6 et 7, p. 9.



Rupay, vignettes 2 et 3, p. 63.

De ce fait, dans les vignettes précédentes, nous pouvons remarquer en bleu les impératifs, en rose l'expression de l'obligation et en jaune l'emploi du futur. Celui-ci est un temps souvent employé pour inscrire la projection d'un nouvel ordre, post-conflit.

Parfois, l'organisation de l'œuvre révèle aussi une stratégie communicationnelle clairement influencée par les ordres hiérarchiques. Par exemple, *Las hijas del terror* est un recueil qui se divise en six parties, les quatre premières différenciées par un chiffre, et les deux dernières par un titre (respectivement « Salida » et « Mixers et samplers »). Cependant, les parties,

deux, trois et quatre, sont précédées d'un intitulé, chacun organisé de la manière suivante :

cuidado: orden de disparar (p. 25)
no detenerse: orden de disparar (p. 41)
no piense: orden de disparar (p. 53)

Sur une page complète, l'intitulé compte entre quatre et cinq mots ; il est écrit en caractères gras, sans majuscules, et se situe sur le tiers supérieur du feuillet. Il est partagé en deux propositions indépendantes séparées par deux points. La première partie varie, mais tend à conseiller ; elle introduit un résultat « orden de disparar ».

La triple répétition de l'ordre traduit l'écho de la voix du soldat, d'abord prudent (« cuidado »), puis combattant (« no detenerse ») et, enfin, robotisé (« no piense »). À travers cet exemple, il semble évident que l'espace poétique -dans l'agencement des parties du recueil- s'organise autour d'un autre ordre, le communicationnel, et répond donc doublement à l'ordonnance d'une violence.

c) *L'écriture poétique ou la violence ordonnée*

L'ordre poétique traduit l'importance de l'organisation et de la disposition sur la page, traductions potentielles de l'écriture et de sa portée. Il peut de ce fait traduire le désordre et / ou la violence.

Adivina
en qué **cerro**

↑

ahora
le corto el **cuello**

a esta hostia desnuda
que me gasta el **tiempo**.

« Acertijo »⁵¹, *El monstruo de los cerros*, p. 27

Dans l'exemple précédent, le lecteur peut observer un quatrain dont la métrique irrégulière compte 6, 9, 7 et 6 syllabes et deux rimes assonantes en « e-o » sur les vers 2 et 4. Cependant, une ouverture béante des deux premiers

⁵¹ Je mets en évidence à travers une flèche et des surlignements les éléments qui suggèrent l'analyse poétique proposée.

vers semble réordonner le quatrain en trois distiques disposés selon une forme triangulaire. La lecture est alors double. Je peux lire le poème de gauche à droite, à la manière du quatrain, mais aussi le lire par “unité de distique”, de haut en bas. Alors, les rimes assonantes se confirment dans cette deuxième disposition. La coupure formelle (des deux premiers vers) figure la décapitation de la victime et ré-ordonne, paradoxalement, le poème dans sa façon de mettre en scène le meurtre ; autrement dit, la violence permettrait ici un nouvel ordre dans l’écriture, hypothèse confortée par l’idée que la mort comblerait le vide⁵², zone d’indistinction entre l’ordre et le désordre sur laquelle repose l’état d’exception, duquel naît le témoignage.

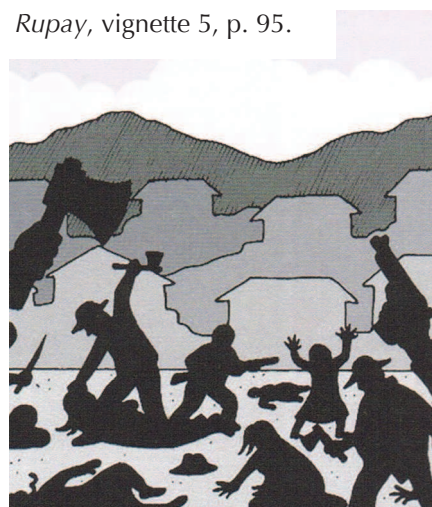
2. Le désordre

Le désordre est la traduction d’un déplacement, d’un contournement ou d’un rejet, extrême, de l’ordre établi, qui, sous la menace d’une perte de pouvoir, tente de ré-organiser le fatras exposé. Cette mise en chantier est souvent associée à une violence, mais ne constitue pas son caractère exclusif puisqu’elle tend aussi à revendiquer un ordre plus juste. Cependant, l’écriture traduit un contexte de guerre où l’ordre est remis en cause dans son intégralité. Alors, par quels moyens littéraires marquer la problématique de la désorganisation ?

a) *L’ordre menacé*

Avant tout, il est assez fréquent, dans *Rupay*, d’être témoin oculaire d’un désordre scénique à travers un dessin spécifique. Dans l’exemple ci-contre, la représentation peut constituer le paradigme de l’anarchie relative aux années de terreur. Pour cela, le jeu des contrastes monochromes oppose la noirceur des ombres humaines et le blanc des nuages. Ce

Rupay, vignette 5, p. 95.



⁵² Cf Partie 2 – Chapitre 1 – A.2.c « Le blanc : vers une matérialisation du vide ».

dégradé de gris permet de discerner l'aspect flou et grossier d'un village fantôme dans sa représentation non-figurée. En effet, les maisons ne sont que des formes vides, empilées sur trois niveaux, et surplombées par les montagnes dont l'intensité du gris rappelle les ombres du premier plan. L'indistinction du fond -alors que la scène se déroule de jour- donne une profondeur au massacre. Aussi, et malgré l'anonymat des sujets, des détails nous permettent d'interpréter le dessin. Paradoxalement, malgré la violence du tableau, aucun indice sonore ou discursif n'est symbolisé. Les armes du premier plan signent les meurtres : le PCP-SL utilisait des armes blanches (la hache, le couteau) et parfois des armes à feu (pistolet et fusil). Leur placement -sur les latéraux, en position diagonale, la pointe supérieure vers le ciel- soumet l'ensemble à un encadrement et, donc, à un ordre et traduit le pouvoir subversif. Entre ces deux « arguments », les chapeaux et les corps à terre s'opposent aux mains en l'air, qu'elles soient tueuses ou suppliantes. Les assassins exécutent en exemple les *soplones*, ceux qui, selon le Parti, sont responsables du désordre dans leur non-respect des règles sentiéristes. Dans cette vignette, le désordre est aussi signifié par le symbole du chapeau, accessoire commun aux subversifs et aux *comuneros*. Cette problématique identificatoire, nous l'avons dit, est centrale dans les problèmes de reconnaissance des sentiéristes, confondus souvent à tort avec les paysans.

Dans mon *corpus* poétique, l'utilisation des champs lexicaux de la désorientation et de la violence physique nous plonge dans un univers bouleversé et confus, identique à celui représenté dans la littérature graphique. Dans *Una procesión entera va por dentro*, la voix poétique invite le « tú » à jouer tour à tour le rôle d'une balle ou d'un missile :

1. Ahora bien, imagina que eres una bala
y eres los manifestantes, que **huyen** todos
en **distintas direcciones**.
Imagina que la bala es un misil
cargado de habitantes
que **gritan** todos su **desconcierto**
mientras se hacen un lugar
entre las venas, tu corazón
y tu cuerpo se **estremecen** por completo.
Piensa que eres el corazón
que muestra emblemático una brillante bala de plata
y que la bala es el oro viejo
de una muela rota entre **los gritos**

de los grillos de una noche por la pampa
seguido por la policía.

Hay una cámara que especulada
busca la noticia y sabe
que toda imagen puede ser una denuncia
si el agujero es un visor por donde ingresas a la piel
a **destruir** todo lo que encuentras a tu paso,
como un niño suelto en una sala de jarrones
que **explotan** con su rojo contenido.
Bajo él vuelan los planetas,
con más saturnos que auténticos milagros,
una madrugada echado sobre el pasto,
ya cadáver y ya **desenfocado**.

« 1. Corazones y diamantes: Puruchuco 1° de enero de 1990 », p. 7.

La voix poétique propose que ces projectiles mobiles et mortels soient chargés d'individus dont le voyage, vers et à travers les corps, nous indiquerait, à la manière d'une caméra, les réactions et les mouvements des victimes. Dans l'extrait suivant, quatre champs lexicaux confirment la scène de guerre caractérisée par la menace balistique (lexique entouré sans couleur distinctive), la fuite apeurée (lexique du mouvement, en caractère gras), l'intrusion corporelle (lexique entouré en bleu) et la recherche médiatique de la tuerie (lexique entouré en jaune). Nous pouvons alors remarquer que le « tu » et le « ils » se confondent dans une complicité meurtrière. L'insertion des sujets dans l'objet « balle » les rend témoins directs et, paradoxalement, responsables de la mort. La force du nombre (« los manifestantes », « todos », « habitantes ») contraste avec la singularité du corps transpercé. Il s'agit de réduire la violence à un seul corps (« el corazón », « la muela rota », « la piel ») -devenu cadavre. La trouée (« agujero », « ingresar ») du projectile nous ouvre sur une visite intérieure dont la couleur rouge est associée, à la fin de l'extrait, à la blessure mortelle. Ce projectile est aussi comparé, dans sa turbulence destructrice, à un enfant « lâché » au milieu d'une exposition de « jarrones ». La fragilité et la maladresse de l'enfant s'opposent respectivement à la violence et à la précision du projectile, ce qui induit un certain renversement de l'ordre -pourtant symbolisé par le mot « police », assez central dans la disposition de cet extrait. Tout semble se brouiller et se confondre comme les dépouilles archéologiques

retrouvées dans le cimetière pré-incaïque de Puruchuco⁵³, dont les vases sont un exemple. Cet amoncellement des corps n'est pas sans rappeler l'actualité à travers le travail d'excavation dans les fosses communes.

b) *Quand le verbe se perd...*

Face à l'amoncellement des morts, les mots aussi s'entassent, sans trouver leur place. Alors, l'orthographe, la ponctuation ou la syntaxe s'annulent et la transcription écrite s'ordonne autour d'une perte de sens.

Dans *Abril rojo*, le discours du tueur s'oppose à celui de l'homme de loi, très rigoureux quant aux structures linguistiques et lexicales utilisées. L'aliénation de l'assassin ne peut se traduire qu'à travers un écrit désastreux, irrespectueux des codes linguistiques. À ce niveau du roman, le coupable est prêt à être démasqué : la fin est proche, le climax apocalyptique s'amorce et le nouvel ordre s'annonce⁵⁴ :

¿as estado ablando de mí, padrecito?
 ¿as estado ablándole de mí a dios?
 áblale de mí. dile que me haga un sitio. yo haré que te escuche. sí, te escuchará. podrás poner tu cabesita calva sobre su regaso y lamer sus piernas. te dejará tocarlo, bajar tu mano por su espalda. te gustará. abre la boca, padrecito. así. déjame ver tu lengua zanta. déjame ver tus dientes blancos. me gustan las cosas blancas, puras. tengo una golosinita para ti. prueba el cuerpo de cristo.
 eso, es, mucho mejor. ahora estás tranquilo ¿sabes? mejor quedarse tranquilo. ya todo está llegando al final. ya se acaba, ya. pasiensia. todas las cosas tienen que tener un final para poder volver a empesar. tú, yo, todos tendremos un final. sí. el mío también está cerca. pero el tuyo ya llegó. ja. hijo del diablo.

Abril rojo, p. 253.

Dans cet extrait, nous pouvons relever l'absence de majuscules en début de phrases ainsi qu'à l'initiale des noms propres. Pourtant, nous remarquons un usage fréquent des points. Quant à l'orthographe, elle n'est pas maîtrisée : par exemple, nous relevons des confusions dans la transcription des sons [z] et [s] à travers les mots surlignés en jaune. Le son [b], graphiquement, se traduit par les lettres « b » ou « v », lettres qui tendent ici à s'interchanger (je surligne en rose). Le « h » initial est souvent oublié (en bleu). De fait, le texte est transcrit

⁵³ J'invite à visiter le site scientifique « Arqueología del Perú » (consulté le 3 octobre 2013) pour situer et découvrir en photos ce lieu in : <http://www.arqueologiadelperu.com.ar/puruchuco.htm>.

⁵⁴ Je surligne en gris les mots qui montrent que la fin et le renouveau consécutif sont proches.

phonétiquement ; il tend à témoigner fidèlement d'une oralité évoquée, dans l'extrait, à travers des diminutifs, des onomatopées et des interrogations courtes dont l'usage révèle -outre les pronoms possessifs ou personnels- la présence d'un destinataire -en la personne de la victime, ici, le père Quiroz. La violence actée du crime prend forme dans une écriture dénuée de code.

Le discours, dans sa construction, devient un instrument d'action et d'information par lequel il est question de rendre visible la Vérité à travers une enquête à suivre. Il s'agit alors de reconstituer des moyens d'investigation autour du genre policier, pour créer un suspense et une tension chez un lecteur actif.

CHAPITRE 2 : LE DISCOURS COMME INSTRUMENT D'ACTION ET D'INFORMATION

Le discours littéraire d'influence testimoniale permet une transmission de l'information historiographique -information re-construite en partie grâce aux archives- ce qui permet, pour le lecteur, de découvrir à travers l'utilisation de supports variés une Vérité. Le recours au roman policier -ou *thriller* si l'on considère le terme anglo-saxon-, dans sa fonction investigatrice, permet, à travers la mise en tension, une approche complexe de la situation nationale. Aussi, et au-delà du caractère haletant de l'intrigue policière, il faut souligner l'usage récurrent par nos auteurs péruviens du traitement journalistique des événements référés, à travers l'insertion de supports mémoriels, impossibles à falsifier, comme les photos, les cartes ou les coupures de journaux, même si ces derniers, dans leur contenu et leur montage, peuvent être truqués ou manipulés... Et, *a contrario*, il sera intéressant de voir dans quelle mesure certains faits divers constituent un *remake* des cas de référence littéraire. Dans un second temps, je me focaliserai sur la thématique du procès dans le maniement juridique de l'accusation et de la défense. Il sera essentiel de remarquer la tentative discursive de mise en place procédurière des étapes d'un procès par la plaidoirie, les preuves et le verdict. Cependant, il s'agira de souligner que, malgré le recours aux témoignages et aux preuves attestés, le procès s'inscrit dans un traitement fictionnel puisque son issue ne relève pas d'une cohérence juridique.

I. L'INVESTIGATION

Nous aborderons, ici, la façon dont les œuvres choisies se construisent autour d'investigations policières, d'une part, mais aussi journalistiques.

A. L'ENQUETE

L'enquête du détective est le nom que prend dans le roman la distribution de l'information.⁵⁶

⁵⁶ André Peyronie, « La double enquête du récit policier à énigme », *Modernités* n° 2 - *Criminels et Détectives*-, Bordeaux, 1988, p. 129.

Dans le *corpus*, les romans, sans exception, ont recours à l'enquête pour connaître la vérité. Elle peut être policière dans *Lituma en los Andes* et *Abril rojo* - même si dans ce dernier cas elle se double d'un aspect juridique - ou personnelle dans *La hora azul*. Dans ce dernier, l'enquête est postérieure aux faits et relève donc, à la manière de la CVR, d'une réflexion post-confliktuelle de deuxième génération. En effet, le père bourreau est mort et ne pourra pas être jugé pour les crimes commis. Cependant, il est représenté à travers la figure déchue de ses hommes-soldats qui témoignent librement et sans honte de ce passé devant Adrián, pourtant homme de loi. Se posent alors les questions des responsabilités et de l'impunité des forces militaires, reconnues dès le début, et explicitement, coupables des crimes et des enlèvements annoncés. L'enquête ne recherche pas les assassins -elle les connaît- ; elle chercherait davantage à « réparer ».

Pour traiter le suspense et la cruauté des crimes exposés, je me focaliserai sur les deux premiers romans cités plus haut dont la caractéristique générique serait l'appartenance au roman policier, genre qui se définit selon Yves Reuter autour de trois sous-genres, respectivement appelés le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense :

Le roman policier peut être caractérisé par sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible (ou qui devrait l'être). Son enjeu est, selon les cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense). Le cadre est donc juridico-policier avec, pour le roman à énigme qui représente le point de référence symbolique du genre, quelques éléments structurels déterminants : un enquêteur extérieur à l'affaire, une structure duelle et régressive, une place essentielle accordée au code herméneutique, la généralisation du secret, le soupçon universel, l'opposition entre l'être et le paraître...⁵⁷

Je tenterai de mettre en évidence le caractère tri-dimensionnel de certaines œuvres, en particulier de *Abril rojo*.

Par ailleurs, puisque ce genre fait appel aux côtés obscurs de l'humain dans l'exposition morbide des scènes de crimes autour d'un binôme assassin / enquêteur, je me demanderai dans quelle mesure le recueil *El monstruo de los cerros* ne serait pas, dans sa construction poétique, un hypertexte du genre

⁵⁷ Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009 (2^e édition), consultation en format *kindle*, partie 1 : « Aux origines du genre », 33%.

policier, même si les règles du jeu sont inversées. Alors que le cas fut classé sans suite, la voix du *serial killer* révèle ses agissements et son obsession ambiguë et cruelle de donner la mort -quoique symbolique. Enfin, je me focaliserai sur la représentation des crimes dans l'ensemble des œuvres choisies. Qu'ils soient revendiqués ou dissimulés, ils sont omniprésents dans les textes et constituent une démonstration de la barbarie des Hommes.

1) Le traitement du suspense

Le suspense est un procédé littéraire qui tend à mobiliser le lecteur, pris dans une enquête policière aux côtés du personnage, enquête qui se double à travers le mystère autour de ce personnage dont on ne cerne pas bien la personnalité. Même si l'essentiel de cette partie est consacré au roman de Santiago Roncagliolo, nous le verrons, étonnamment, le suspense n'est pas exclusivement réservé à la narration puisqu'il s'invite poétiquement dans le recueil de Luis Rodríguez Castillo.

a) *Du doublement à la doublure : De Abril rojo à El monstruo de los cerros*

Dans un roman policier, on peut remarquer l'articulation de deux histoires -l'histoire du crime et celle de l'enquête- comme « deux parties clivées de la même réalité textuelle »⁵⁸. Chaque sphère du récit agit de façon autonome afin que l'énigme et le suspense puissent se positionner dans l'espace interstitiel séparant les deux histoires jusqu'à aboutir à un dénouement commun. Jacques Dubois dit à ce sujet : « l'affaire est celle d'une rencontre constamment reportée et qui ne s'accomplit qu'à la dernière extrémité narrative. »⁵⁹ Le récit, dans sa totalité, doit tenir en haleine le lecteur, pris au jeu policier.

- C'est le cas pour le roman de Santiago Roncagliolo où l'enquête menée par Chacaltana alterne avec l'histoire des crimes matérialisée, entre autres, par la voix de l'assassin. Mais, au-delà de ce double texte, apparaît une autre enquête, celle-ci menée par un lecteur, curieux de connaître mieux le

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la Modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 77.

protagoniste au comportement quelque peu étrange. Nous sommes donc intrigués face au mal être du substitut hanté par le fantôme maternel. Il nous apparaît psychologiquement instable quand il se rend dans la maison familiale dont on sait qu'elle fut reconstruite après « le sinistre » (p. 32). Alors, on l'entend se confier sans complexe à sa mère défunte, comme si elle était devant lui :

La olió. Tenía el olor de su madre, un olor guardado por muchos años. Abrió la ventana para que la habitación respirase. El sol de la tarde daba justo sobre la cama de su madre.

- Tengo que irme ya. Sólo... sólo necesitaba venir aquí un rato. Espero que no te moleste... No te molesta, ¿verdad?

Se persignó y abrió la puerta para volver a la oficina. Echó un último vistazo al interior. Le dolió constatar una vez más, como todos los días desde hacía un año, que en esa habitación no había nadie. (p. 33)

Intrigué par ce comportement, le lecteur saisit chez le personnage une nostalgie malade et un refoulement du deuil maternel –sa mort remonte à l'avant-guerre quand Chacaltana avait neuf ans. En configurant un espace mémoriel –en l'occurrence la chambre de sa mère, comparée à « un retrato en tres dimensiones de su nostalgia » (p.33)-, le fils peut se recueillir et racheter sa culpabilité de l'avoir « abandonnée » : « no quería dejarla sola, no otra vez » (p. 68).

Autour de cette relation macabre, nous discernons peu à peu la problématique paternelle, figure à la marge sans que l'on sache réellement pourquoi. « Nunca lo conocí. Tampoco pregunté por él. Yo de algún modo, nunca tuve padre. » (p. 86) On devine à travers quelques indices la démission d'un père violent et peu aimant. « Recordó una voz que decía: Eres un incapaz sin futuro, Félix. Nunca serás nadie. No era la voz de su madre, pero la recordaba con total claridad. » (p. 63)

L'énigme autour du passé familial se cristallise dans la teneur des cauchemars, tous en relation avec le feu. Cerné par le feu et le sang, il est fait prisonnier et ne peut fuir :

Había soñado con fuego. Un largo incendio que se propagaba por la ciudad y luego por los campos, hasta arrasarlo todo. En el sueño él estaba en su cama y empezaba a sentir que llovía dentro de su dormitorio. Cuando se levantaba, descubría que llovía sangre, que cada milímetro de su habitación sudaba un líquido rojo y caliente. Trataba de huir pero la casa estaba inundada, y entre la espesura líquida no podía avanzar. (p. 46)

Si l'on considère l'interprétation des rêves⁶⁰, le feu et le sang sont à relier respectivement avec le pouvoir destructeur et la souffrance affective, caractérisée ici par les larmes de sang. Ces éléments ne sont pas à négliger puisqu'ils traduiraient un état dépressif profond du sujet rêveur qui, à la simple évocation de cette même force naturelle se crispe. Si nous considérons le cas de Chacaltana, il change d'attitude à l'écoute du verbe « encendiarse » : « le ponía nervioso ese verbo » (p. 148). Comme nous le verrons, le feu est un élément central dans le maniement du suspense.

Tout au long de l'œuvre, nous nous interrogeons sur ce personnage énigmatique, à la fois « niño tonto de la clase » (p. 25), fidèle patriote respectueux de la hiérarchie, lâche et psychologiquement détraqué. Même si le caractère amphigourique des textes de l'assassin s'oppose à la rigueur stylistique des rapports de Chacaltana, on est à même de s'interroger sur le rôle de ce dernier dans les crimes à répétition. En effet, le viol d'Édith tend à conforter la thèse du psychopathe, capable de basculer vers le côté obscur, comme unique preuve d'appartenance à l'espace commun du pouvoir et de la violence :

No era el sexo lo que había buscado, sino una especie de poder, de dominio, la sensación de que algo era más débil que él mismo, que en medio de este mundo que parecía querer tragárselo, él mismo también podía tener fuerza, potencia, víctimas. » (p. 279)

Cette double personnalité révélée tend à réduire les frontières entre l'assassin et l'enquêteur, tous deux à la recherche de reconnaissance, et à ouvrir sur un dénouement à possibilités multiples. C'est dans le duel final que la double enquête se résoudra, dans la révélation de l'assassin en la figure du commandant Carrión mais aussi d'un deuxième assassin –l'anti-héros-responsable de l'incendie de la maison familiale et du parenticide. Le commandant Carrión rappelle au substitut son passage à l'acte : « Y las lámparas eran de keroseno. O quizá de aceite. Una de esas cosas inflamables que siempre llevan encendida una llama » (p. 318).

La doublure serait aussi représentée par l'interchangeabilité de l'identité des coupables : la confusion systématique des assassins engendre des

⁶⁰ José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, op. cit.

contresens interprétatifs. Souvent, la violence est perçue comme unilatérale ; elle ne peut venir que de l'autre groupe (comprendre, les individus que l'on ne connaît pas et dont on ne sait rien –ignorance qui justifierait la méfiance et la fausse accusation). Pourtant, la violence ne vient pas toujours de celui que l'on croit : elle n'a pas de visages. Elle se généralise et peut venir de partout. Chacaltana est dans ce sens persuadé d'un retour terroriste à travers un relevé d'indices -en réalité, des leurres narratifs- qu'il va vite mal interpréter, entraînant avec lui le lecteur. Les « lettres » de l'assassin ne feront que répondre à cette obsédante persuasion de la culpabilité du PCP-SL. En effet, les fautes orthographiques et syntaxiques tendent à convaincre le lecteur que l'auteur de ces écrits, qui ne maîtrise pas la langue castillane, ne peut pas appartenir à *la ciudad letrada*. Cette constatation invite le lecteur à associer, souvent par méconnaissance⁶¹ mais aussi par formatage⁶², ces lacunes langagières au monde andin d'où vient le PCP-SL. La conclusion est appuyée par la symbolique du feu, très présente, je le rappelle, dans les discours du PCP-SL. Cependant, l'image du feu, obsédante aussi chez Chacaltana, interroge le lecteur quant à l'éventuelle complicité ou responsabilité du protagoniste dans ces affaires, et participe une fois de plus au caractère énigmatique du roman policier.

Je tiens à préciser, dans ce traitement du doublement et de la doublure, le rapport d'intertextualité à établir entre *Abril rojo* et *Lituma en los Andes*, romans publiés à treize ans d'intervalle. Je me réfère, ici, au travail de Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés⁶³, qui traite la question de l'hypotexte et de l'hypertexte définis par Genette⁶⁴. En effet, on peut noter beaucoup d'échos entre les deux œuvres comme, par exemple, la mise en intrigue autour de l'activisme du PCP-SL qui sert de couverture et de

⁶¹ Je rappelle que les dirigeants du Parti sont des universitaires hispanophones.

⁶² J'utilise le terme « formatage » pour caractériser le système de pensée nationale qui obéit à des préjugés culturels. Dans le roman, les Andins sont représentés –nous l'avons dit- comme peu compréhensibles (par la langue) et peu communicatifs.

⁶³ Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *Pouvoir et violence en Amérique Latine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

⁶⁴ « Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte A (que j'appellerai hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle d'un commentaire », citation de Gérard Genette, relevée in : Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 11-12.

leurre à la vérité, le choix du genre policier, la représentation stéréotypée d'un espace national divisé entre *serranos / criollos*, et certaines scènes « de véritables topos »⁶⁵.

- Ensuite, je tiens à mettre en évidence la non-exclusivité du traitement du suspense aux romans du *corpus*. En effet, le recueil, *El monstruo de los cerros*, semblerait constituer un hypertexte poétique du genre. Rappelons que le texte est mené par un je « poétique » identifié comme étant le tueur en série appelé « el monstruo de los cerros ». L'épilogue⁶⁶ est une archive journalistique du *Comercio* –journal national liménien- paru le 8 avril 1999. Il nous apprend que l'enquête autour de la recherche du *serial killer* n'a pas abouti –« caso cerrado sin resolver »- et que, par conséquent, l'assassin reste impuni et libre.

De fait, la proposition poétique tend à reprendre la trame énigmatique d'un *thriller* autour de la voix d'un assassin encore en cavale et qui, par la démission des enquêteurs, prend le dessus en continuant de sévir. Ce double travestissement générique sert à la fois à cadrer la création poétique par l'influence littéraire dénotée, mais, aussi, à proposer un nouveau dénouement en la victoire du *serial killer* face à l'enquêteur démissionnaire. Aussi, le recueil semble reposer sur le remodelage d'une autre tromperie. En effet, le cas des meurtres en série est irrésolu parce qu'en réalité, il est la « mascarade »⁶⁷ médiatique d'un gouvernement qui cherche à détourner les regards de ses propres actes corrompus à travers des annonces sensationnalistes⁶⁸. Alors, la voix poétique, de la même façon que le gouvernement, et indirectement la presse, transforme la réalité en une autre qui la sert davantage. En effet, dans son rôle d'exilé andin, l'assassin souffre d'un déracinement socio-culturel. Il doit s'intégrer alors à l'espace social liménien, relativement fermé aux *serranos*. Il semblerait donc que l'inversion des rôles enquêteur / assassin –dans la prise

⁶⁵ Les trois co-auteurs du collectif citent, en page 86, la scène du bus arrêté dans les Andes en pleine nuit. Cependant, Chacaltana remontera vivant dans le bus, à la différence du couple français de *Lituma en los Andes*. Cf. Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *op. cit.*

⁶⁶ L'épilogue est cité dans la Partie 1 – Chapitre 2 –II.B.2.a « Du narrateur au monstre ».

⁶⁷ Confirmado / la sucesión de asesinatos / sólo fue / la mascarata / de un poemario domingero [...] in : « Noticia de último minuto » (p. 34).

⁶⁸ La psychose que peut provoquer l'annonce de la cavale d'un tueur en série leur permet alors d'occuper les médias (en l'occurrence la presse sensationnaliste référée clairement dans « Noticias de periódico amarillo », p. 29), et, donc, d'agir sereinement.

de pouvoir du tueur sur l'enquêteur- traduire une domination du tueur-exilé-andin-innocent sur l'enquêteur-média-occidental-corrompu. Les crimes sont symboliques et mettent en cause les difficultés de l'intégration face aux préjugés et au racisme soufferts. Dans une manipulation du genre, la figure de l'assassin n'est pas dévoilée ; elle est une voix anonyme qui, par son témoignage, se révèle victime d'un système de perversion envers l'andin exilé. Les rôles sont inversés.

b) *Entre indices et leurres*

Le jeu sur les indices et les leurres est indispensable dans le roman policier et, en particulier, dans le roman à énigme, puisqu'il génère chez le lecteur, en fonction de la confiance qu'il accorde au narrateur, des soupçons quant au savoir ou, au contraire, à sa dissimulation. Le réalisme se révèle être un « réalisme de surface »⁶⁹, à appréhender avec prudence.

Il faut souligner dans *Abril rojo* un aspect dissonant du roman noir, dont la trame se passe habituellement en ville, souvent associée à un espace labyrinthique. En effet, à la différence de *Lituma en los Andes* -à travers l'unité narrative relatant l'histoire d'amour de Tomasito et l'ambiance mafieuse de Piura- ce roman se déroule dans les Andes, autour d'Ayacucho (en quechua, « le coin des morts »), tristement célèbre parce qu'il est le berceau du PCP-SL et la « zone rouge » de la guerre interne. Cette résonance macabre place dès le départ le cadre d'une ambiance pesante, relative au roman noir. Ce lieu chargé de symbolisme permet à l'enquête d'évoluer autour de la menace terroriste. L'indication temporelle, du mercredi des Cendres (date du premier meurtre) au dimanche de Pâques (c'est-à-dire toute la période du Carême), va servir de « sorte de rébus »⁷⁰ destiné à tromper l'enquêteur et le lecteur, persuadés de trouver un écho cohérent entre le calendrier des meurtres et le calendrier religieux. Mêler le sacré et le profane est un procédé connu des romans noirs et permet une confusion des actes réels et/ou fantasmés. Le discours de l'assassin aussi marque une confusion des repères spatiotemporels par la croyance en l'apocalypse -dans le monde andin, il fait référence au

⁶⁹ Yves Reuter, *op. cit.*, partie 1 : « Aux origines du genre », 36%.

⁷⁰ Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *op. cit.*, p. 78.

*pachacuti*⁷¹-, la purification et la naissance d'un nouvel ordre. Au-delà des croyances mitico-andines, ce discours semble faire écho au discours -défini parfois comme messianique- du président Gonzalo qui annonce que le changement ne se fera qu'en faisant couler le sang. La trahison est aussi, à la manière des *soplones*- un vice à punir. La lettre de l'assassin à Justino porte clairement la marque oratoire du PCP-SL :

eres un **traidor** [...] estamos **creando** un **nuevo mundo** [...] empear [sic] una **lucha** [...] tomará **siglos**, ya lleva siglos [...] habremos de **morir**. [...]derramamos **sangre**. (p. 166-167)

Je souligne les termes qui font écho aux discours du parti. En effet, en se penchant sur les écrits du PCP-SL, ces mots apparaissent systématiquement, avec plus ou moins de fréquence. Ainsi, en considérant en exemple la « entrevista al Presidente Gonzalo » de juillet 1988⁷², je compte cent fois le mot «lucha » ; cinquante-quatre fois le mot « nuevo » contre quarante-sept fois pour « mundo » ; treize fois le mot « sangre », neuf fois le mot « siglo » ; huit fois le verbe « crear » contre deux fois pour « morir » ; « traidor » est prononcé deux fois et, même s'il n'apparaît pas directement dans l'extrait de *Abril rojo*, le mot « fuego » apparaît à trois reprises. Évoquer par le discours la présence sentiériste joue sur l'intérêt romanesque de faire croire à l'évidence de sa culpabilité. Les indices sont souvent des leurres destinés à brouiller l'investigation dont le dénouement peut et / ou doit surprendre.

La référence au dernier bastion du PCP-SL, Yawarmayo, permet une fois de plus le lien avec le groupe subversif et, indirectement, contribue à brouiller les pistes. La mission du substitut dans cette zone -c'est-à-dire, faire en sorte que l'élection se passe dans les meilleures conditions possibles- finit par le persuader de la responsabilité terroriste, force encore active dans cette contrée. De plus, en ce mois de mai 2000, on « fête » le vingtième anniversaire de la première attaque du PCP-SL, lors des élections de mai 1980. Cette coïncidence

⁷¹ Gustavo Faverón Patriau introduit son anthologie de contes en soulignant le parallèle entre le fondamentalisme du PCP-SL -qui prône la destruction comme « el avatar único de la transformación »- et la conception andine de l'histoire -qui prône l'avènement du nouveau par la destruction de l'ordre précédent. Cf. Gustavo Faverón Patriau, *Toda la sangre*, « El precipicio de la afiliación », Lima, Grupo editorial Matalamanga, p. 12-13.

⁷² Interview consultée à plusieurs reprises entre mai 2010 et octobre 2013, et publiée en intégralité sur le site : http://www.solrojo.org/pcp_doc/pcp_0688.htm.

temporelle tend aussi à tromper le lecteur, invité à faire le parallèle avec les urnes brûlées à Chuschi le 17 mai 1980.

Les coupures électriques (p. 77), même si elles sont officiellement dues à l'orage, jouent aussi leur rôle dans le montage de la toile de fond du roman noir. D'autres indices -comme les signatures sentiéristes⁷³ laissées sur les lieux des meurtres et les chiens pendus aux lampadaires⁷⁴- accentuent le rapprochement entre les coupables et les terroristes.

Pour finir avec l'étude de la trame indicielle, Edith Alaya est un personnage emblématique dont la description, en plus de l'homonymie, la confond avec Édith Lagos. Elle est jeune, « no tenía más de veinte años » (p. 189). Cet indice permet de préparer et même d'anticiper les révélations sur ses liens avec le PCP-SL dans la figure des parents morts au nom de la guerre populaire. L'emploi des termes « terrucos » et « guerra » dans la bouche d'Edith traduit implicitement un savoir autour du PCP-SL. Alors que le premier mot peut être une manière de détourner les soupçons sur ses éventuels liens avec le groupe subversif, le second peut indiquer un certain militantisme, le mot « guerra » étant utilisé par les combattants (et non pas par les victimes), c'est-à-dire, soit par les militaires, soit par le PCP-SL pour faire référence à la « guerra popular ». Un dernier exemple serait l'évocation métaphorique du corps d'Edith comparé à « un sendero luminoso que unía su cuello con su ombligo » (p. 280).

2) Des crimes à répétition

Il s'agit de révéler l'ampleur des crimes exécutés pendant le conflit interne au moyen d'un *corpus* littéraire qui offre, par le témoignage, une vision d'ensemble des pratiques des forces subversives et antisubversives. Dans une démonstration barbare du comportement humain, les narrateurs nous représentent des scènes de référence, comme *el juicio popular* ou la dissimulation des corps.

⁷³ Par exemple : « Así mueren los traidores » ou « Muerte a los vendepatrias », *Abril rojo*, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁴ « Eran perros. Algunos ahorcados, otros degollados, algunos abiertos en canal, de modo que sus órganos internos goteaban desde sus panzas », *idem*, p. 96.

a) *La barbarie à l'épreuve*

Comment dire la violence des crimes autrement que par l'intermédiaire d'un genre littéraire qui se réclame d'une réalité noire mettant en avant le côté obscur de l'humain jusqu'à le confondre avec l'animal ? Cependant, pour la plupart des exactions citées, il est nécessaire de relever l'attestation historique d'une réalité d'outre-tombe dépeinte. Alors, on se rend compte que la mise en intrigue, bien que relevant d'une construction littéraire, induit une part de réalisme –propre à un contexte de guerre civile- que l'on aurait peine à croire. Le roman policier, qu'il véhicule des influences du roman noir, à énigme ou à suspense, est le genre « idéal » pour aborder l'extrême violence du conflit, violence qui ne semble appartenir, par son caractère inhumain, qu'à l'espace de l'imagination.

À la manière du roman noir, dans mon *corpus*, tout le monde peut être meurtrier : hommes et femmes ; militaires et terroristes ; *criollos* et Andins ; représentants de l'État ou citoyens anonymes ... Le tueur n'a pas de profil type, ce qui rend son identification difficile et parfois inattendue.

Le roman noir est souvent considéré en rapport avec une liberté d'expérimentation dans laquelle l'auteur transcrit avec un souci de documentation la cruauté des crimes. Pour cela, l'auteur fonde ses écrits sur un savoir politico-médiatique ou personnel (pour avoir vécu une expérience relative au conflit). Le mode transcrit des crimes –s'il y en a- varie selon la période d'écriture de la violence. Nous considérons trois périodes : la création des années 80, incluant de fait les contes ; la création pré-CVR, *Lituma en los Andes* (1993) et *Una procesión entera va por dentro* (1998), correspondant à l'après-arrestation du leader sentiériste, Abimael Gúzman ; enfin, la création post-CVR, que nous arrêtons à 2008 (date de publication de *Rupay*).

Cependant, nous retrouvons, dès les prémices de l'écriture de la violence politique, un schéma commun à la transcription des crimes à travers l'épreuve de la barbarie. Les crimes traduisent alors les pratiques, parfois identiques, des soldats subversifs ou antisubversifs. Ils sont des crimes contre l'humanité se déclinant en deux tendances : les crimes « spectacles », abordés comme des « jugements populaires » ; au contraire, les crimes occultés, ceux

qui ont lieu pendant les scènes de torture après quoi le corps doit disparaître (fosse commune, four crématoire...).

b) *El juicio popular* : la démonstration de force

Seul une nouvelle sur les trois -« Ayataki »- transcrit des crimes « effectifs ». En effet, les deux autres se construisent autour d'une stratégie de légitime défense d'un groupe sur un autre et de morts symboliques, mais ne mettent aucunement en scène la violence d'une tuerie. Ils jouent davantage sur les problématiques des oppressions subies pour justifier l'engagement révolutionnaire (« Los alzados ») ou, au contraire, le rôle éducatif et pacificateur des forces militaires (« El cazador »).

- En revanche, « Ayataki » témoigne de la réalité absurde du conflit à travers le massacre des sentiéristes présumés par les forces militaires, massacre pendant lequel les opposants sont abattus froidement.

ahora váyanse mierdas, **levántense** y **corran, escapen** o aquí se mueren todos, y empezaron a dispararles muy cerquita del cuerpo, levantando polvo de muy cerca de sus cabezas [...]
[...] y los pobrecitos empezaron a **caer** como ramas macheteadas, gritando desesperadamente, llamando a sus mamacitas, llamando a sus hijitos, clamando a Diosito lindo, con las bocas masticando el aire, **arañando el suelo**, y así se quedaron tiesos, silenciosos, **regando con su sangre el polvo** de nuestra plaza, como perros ordinarios [...] (p. 186)

Nous retrouvons dans cet extrait l'emploi de l'impératif (en caractères gras) utilisé par les militaires pour « ordonner » la violence de la scène. Nous distinguons bien, à travers les mots surlignés en bleu, la volonté de ces derniers de « jouer » avec les villageois, réduits à fuir sous les ordres militaires -en espérant donc une amnistie de la part des bourreaux- pour être, en définitive, tués dans cette tentative d'échappée.

En 1989, date de publication de ce conte, les crimes de guerre sont plus ou moins médiatisés⁷⁵. La connaissance des « juicios populares »⁷⁶ et leur traitement littéraire traduisent une volonté de dénoncer les injustices dans le

⁷⁵ Le massacre de Lucanamarca en février 1983 fut revendiqué par le Président Gonzalo dans « La entrevista del siglo » (1988), soit au moment même de l'écriture du conte. Le récit du massacre est exposé à travers un documentaire du même nom, référencé en annexe. La bande-annonce est présentée sur le DVD joint aux volumes de thèse.

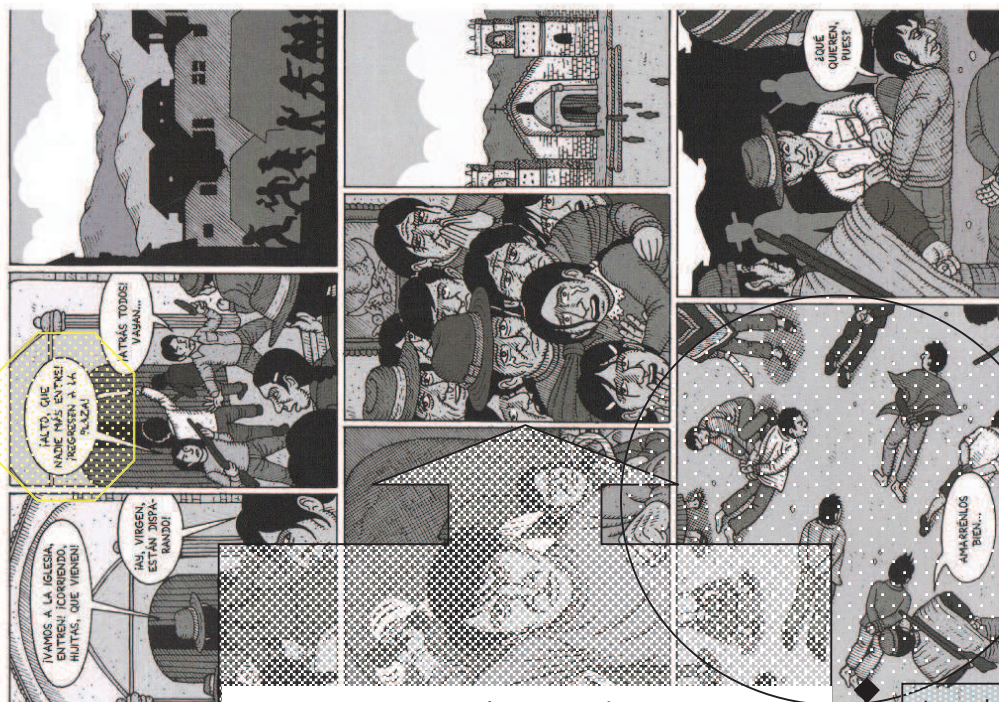
⁷⁶ Massacre des opposants sur une place publique. Terme, à l'origine, employé pour faire cas des actions sentiéristes.

choix arbitraire des membres subversifs. L'aberration de la guerre passe donc ici par un fratricide, homicide du frère militaire sur son frère instituteur dans le village visité. Timoteo, dans son monologue, raconte le dénouement de ce *juicio popular* de l'armée contre les habitants du village, canardés par les militaires, leurs frères :

[...] para que usted sepa que allá, en la plaza de nuestro pueblo, está su hijo Cornelio, Capitán del Ejército Peruano, quién –como me dice usted– ya la visitó en horas de la matanza y que ahora está llorando hartó, bramando como un torillo herido, bien abrazado al cuerpo de su hermano Modesto... (p. 188)

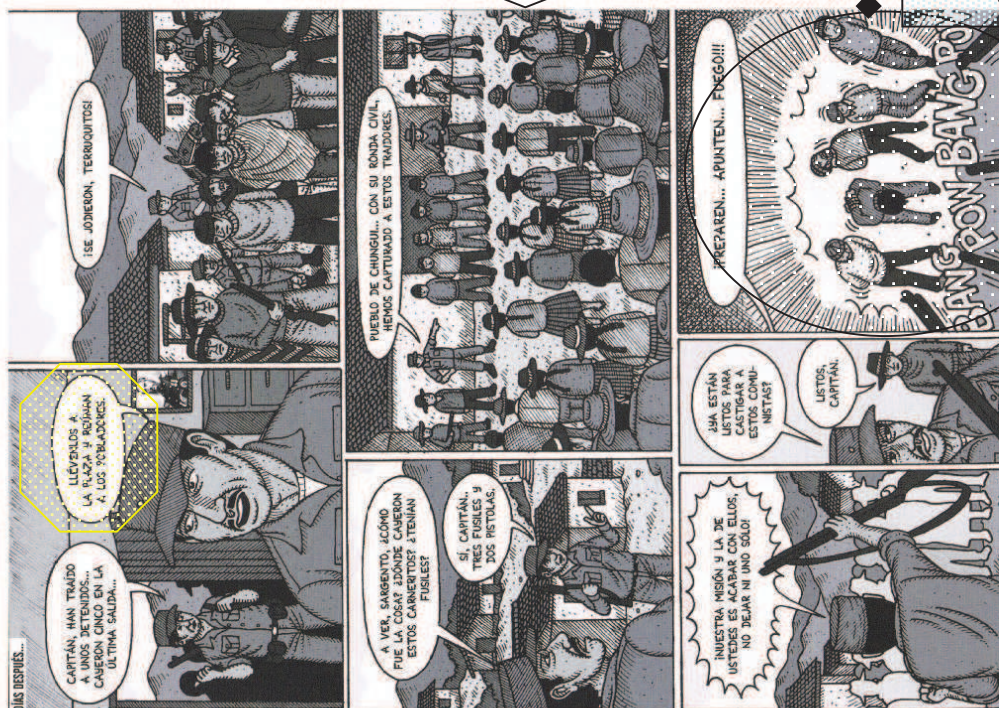
- *Rupay* (p. 74-91) reprend cette pratique militaire, commune aux deux camps. Il s'agissait de punir les traîtres, accusés de complicité avec l'ennemi, en les exposant sur la place du village. Les *comuneros* étaient invités, pour ne pas dire forcés, à assister au massacre. Parfois, pour preuve de fidélité à l'autorité, les habitants sont appelés à tuer eux-mêmes leurs frères par lapidation ou par attaques armées.

Si je me réfère à l'exemple présenté à la page suivante, le traitement de ces crimes -par « jugements populaires »- suit le même schéma : la place du village (élément spatial entouré en jaune) est un lieu hautement symbolique si l'on considère les rassemblements festifs organisés et les monuments religieux (église) et institutionnels (mairie) qui l'encerclent. Sa position centrale marque l'autorité, mais, aussi, la soumission de ceux qui y tombent. En effet, la chute du corps mort sur la place traduit l'écrasement de la liberté individuelle et, par extension, la suprématie du pouvoir qu'il aurait essayé de contrer. Un *juicio popular* doit être vu, entendu et raconté. Il est une stratégie de dissuasion contre ceux qui désobéiraient aux militaires ou, au contraire, aux membres du parti. En cela, il est en quelque sorte un spectacle proposé à un public – témoin qui aura pour mission de témoigner du prix à payer pour agir contre l'autorité en place.



Les "jugements populaires" se faisaient aux yeux de tous et servaient d'exemple

Immobilisation et présentation systématiques des victimes sur la place du village, au "public" avant l'abattage".



DOS DÍAS DESPUÉS...

CAPTÁN, HAN TRAJIDO A UNOS DEPENDIDOS... A UNOS DEPENDIDOS... CAERON CINCO EN LA ÚLTIMA SAJUDA...

LLEVENLOS A LA PLAZA Y MUESTRAN A LOS SOBRAJOCOS.

¡SE JODIERON, TERRIQUITOS!

A VER, SARGENTO, ¿CÓMO PUEDE LA COMPAÑÍA DEBER ESTOS CARNECEROS Y ESTOS FUGILES?

SI, CAPITÁN, ME FUGILES LOS RETOROS.

PUERLO DE CHUNGUI... CON SU RONDA CIVIL, HEMOS CAPTURADO A ESTOS TRAIDORES.

¡NUESTRA MISIÓN Y LA DE USTEDES ES ACABAR CON ELLOS, NO DEJAR NI UNO SOLO!

¡HA ESTÁN LISTOS PARA CASTIGAR A ESTOS CONUNISTAS!

¡PREPAREN... APUNTEAN... FUEGO!!!

BANG-PON BANG-PO

• Si je considère la représentation publique des crimes exposée dans la bande dessinée, il faut revenir sur la nouvelle de Sócrates Huaita Zuzunaga, *Ayataki* -dont les extraits sont présentés précédemment. En effet, le concept théâtral -proche du cirque- est central : les victimes, encerclées par les hommes armés, sont invitées à courir pour échapper aux balles, arène dont ils ne peuvent pas échapper. *El juicio popular* public devient ici un jugement familial privé et rend compte implicitement dès 1989 du caractère arbitraire et injuste des crimes perpétrés. Dans l'exemple précédent (p. 189), les verbes « levantarse », « correr » et « escapar » s'opposent dans leur mouvement au verbe « caer » ou aux expressions « arañar el suelo » et « regar con su sangre el polvo ». Dans ce sens, je soulignerai, dans le duel fraternel, une référence à la corrida. Alors, la poussière ferait écho au sable de l'arène et le sang, à celui du taureau auquel Cornelio est comparé -« bramando como un torillo herido ». Le spectacle taurin est, dans les Andes, la fête du sang -le *yawar fiesta*⁷⁷-, fête traditionnelle durant laquelle le condor et le taureau combattent face aux paysans. Symboliquement, le condor représente le monde des *comuneros* et doit « venger » les souffrances que lui inflige le monde *criollo*, représenté par le taureau. On pourrait dire que dans *Ayataki*, le taureau -soldat ne meurt pas, mais, aussitôt, son acte arbitraire est vengé par l'identité fraternelle du « condor » tué.

c) *Des crimes cachés*

Les disparitions des présumés coupables -suite aux enlèvements, aux interrogatoires et aux sévices mortels- nourrissent l'énigme et le suspense de la trame littéraire. Que sont devenues les victimes ? Où sont les corps ? Pour aborder ces « violations des droits de l'Homme » -ainsi que les a qualifiées la CVR⁷⁸- les auteurs recourent aux rapports circonstanciés de cette Commission qui font état explicitement de l'existence de fosses communes et de fours crématoires pour dissimuler les restes humains.

⁷⁷ Titre aussi du premier roman de José María Arguedas : *Yawar fiesta*, Lima, Compañía de impresiones y publicidad, 1941.

⁷⁸ Dans le rapport final, le tome 6 - section 4 – s'intitule « Los crímenes y violaciones de los derechos humanos ». Il s'agit, à travers neuf parties, de définir les neuf types de violences criminelles perpétrés pendant le conflit interne.

Dans *Abril rojo*, nous apprenons que le four de l'église dans lequel le père Quiroz fut brûlé est un four à l'origine construit par les militaires pour faire disparaître les corps des victimes. Le père Quiroz expliquait à Chacaltana le motif de sa construction. Ce témoignage constitue un indice essentiel (mais auquel on ne prête pas attention dans le contexte des années 2000) si l'on considère l'identité de l'assassin militaire. « El sótano de la casa parroquial era un depósito. El crematorio recién se construyó en los ochenta a petición del comando militar ». (p. 55) Le mercredi des Cendres est la date du premier homicide et, symboliquement, pourrait traduire une volonté de purifier l'être par le feu. La cendre tend à réduire l'existence de l'Homme à une fonction dérisoire, équivalant à celle des corpuscules : « polvo somos y en polvo nos convertiremos. » (p. 57) On peut remarquer dans le traitement de la barbarie par le poème un usage métaphorique récurrent autour de la matière poudreuse, insaisissable et éphémère, comme l'est le sable, par exemple. La cendre est alors la marque de l'enfer, la poussière morbide d'un corps consumé.

Par ailleurs, si l'on considère la géographie andine, très escarpée et



Rupay, p. 108.

difficile d'accès, jeter un corps dans un précipice est une autre façon de le faire disparaître. Creuser des fosses communes et y

entasser les corps semblaient justifier une organisation militaire, devenue hors de contrôle. Les trois vignettes, proposées ci-dessus en exemple, illustrent la barbarie du crime commis dans l'enceinte de la caserne.

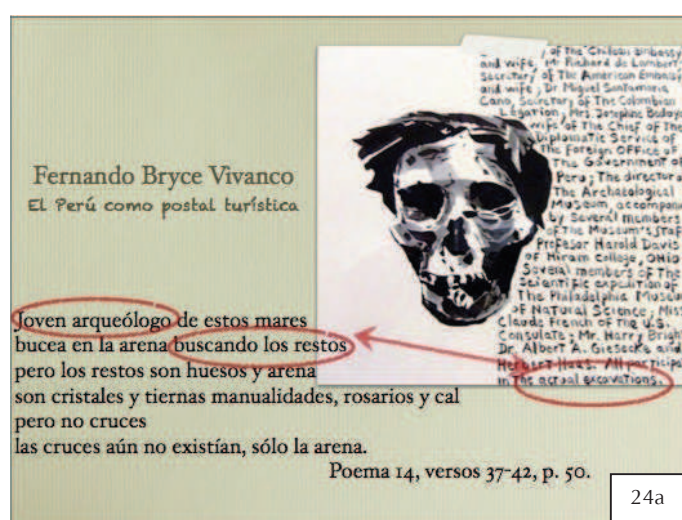
Cependant, le caractère spectaculaire du meurtre assoit l'autorité de celui qui le perpète. Dans *La Hora azul*, durant le voyage à Ayacucho, Adrián

est guidé par son chauffeur sur les « réserves de cadavres » ou, encore ce qu'il nomme, le « grand cercueil à l'air libre » (p. 168). Anselmo, en tant que témoin de ces années noires, lui indique les fosses :

Mire, señor, dijo señalando a la derecha, acá había harto cadáver, mire. Por aquí, este puente que ve aquí es infernillo. Allí cerca encontraban los cuerpos de los muertos a cada rato. Los senderistas los amontonaban allí nomás, juntito al camino. Y los militares también los traían. Allí dejaban los muertos, por eso Infernillo le decían a este sitio. (p. 167)

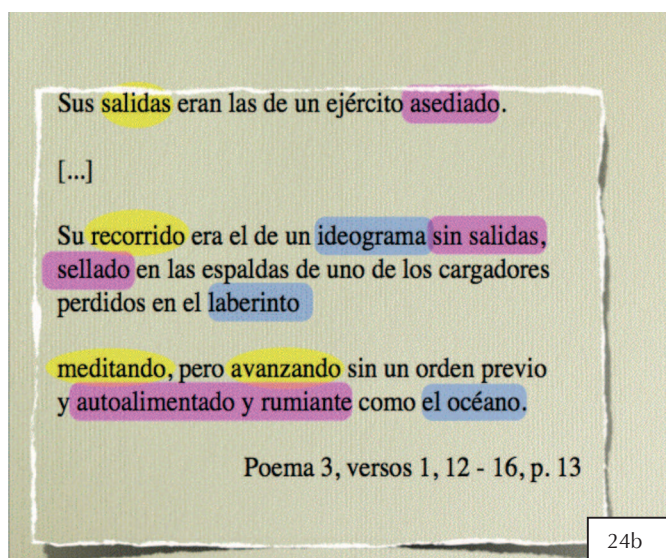
Son discours est identique à celui présenté dans la bande dessinée et il insiste une fois de plus sur l'interchangeabilité des criminels aux pratiques de guerre similaires.

Il me semble intéressant ici de montrer comment ces excavations « contemporaines » font écho chez Rodrigo Quijano aux excavations préhispaniques, à travers une dédicace à Fernando Bryce Vivanco⁷⁹. Si nous considérons, parallèlement, le poème « 14 » et *La postal turística del Perú* de l'artiste, précédemment cité, la tête de mort représenterait les os retrouvés lors des excavations archéologiques liées à la période préhispanique et incaïque mais aussi, et ce de façon plus actuelle, ce travail de fouilles fait référence à la recherche des corps dans les fosses communes suite au conflit interne. Cette tête de mort pourrait être l'idéogramme dont on ne peut sortir :



⁷⁹ Ce fut un critique assez vif et sarcastique de la culture *homogeneizadora*, propre à la « Ciudad letrada ». Pour apprécier quelques-unes de ses oeuvres, j'invite à consulter le site suivant (consulté en mai 2012): <http://rimactampu.blogspot.fr/2011/12/atlas-peru-del-artista-fernando-bryce.html>.

^{24a-b} La diapositive fut présentée lors du Congrès international de Littérature Latino-américaine et Ibéroaméricaine (ILLI) le 4 juillet 2012 à Cádiz. Mylène Herry, « La poética del exilio – *Una procesión entera va por dentro* » (à paraître).



Dans l'exemple ci-contre, la métaphore de « l'armée assiégée » traduit la perte humaine dans un espace labyrinthique et morbide. Ce microcosme peut désigner la vie dans les casernes et des soldats, repliés dans leurs tranchées macabres. Par extension, ce lieu « scellé »

dont on ne réchappe pas est la fosse commune.

Les crimes cachés sont aussi les crimes relatifs aux rites ancestraux respectés par les habitants du village fictif, Naccos, dans *Lituma en los Andes*. Ils ne relèvent pas des pratiques de guerre mais de pratiques magico-religieuses - comme l'anthropophagie- d'un peuple défini comme archaïque et primitif.

B. LE JOURNALISME

Les journalistes, en voulant couvrir les événements, ont pu pour certains prendre des risques énormes afin de dénoncer les agissements des forces en conflit et, donc, aussi, ceux du gouvernement corrompu. Pour d'autres, il s'est agi de croire le discours institutionnel en le reproduisant dans les médias. La CVR a reconnu dans la « conclusión 150 » le caractère paradoxal de l'information à travers laquelle la population se fait une opinion des événements. Dans le *corpus* proposé, l'apport journalistique est essentiel et couvre sous différentes formes le traitement informatif. Par exemple, il peut être une coupure de journaux, une photographie ou une carte destinées à rendre visible les données référées. Il est aussi l'écho de journalistes, anonymes quand ils sont sarcastiques ou, au contraire, identifiés quand leur engagement professionnel et / ou politique leur a coûté la vie. Il s'agit également d'intégrer à la narration, à la façon d'un *remake*, des informations reconnues et attestées pour rendre le propos crédible.

1) Le traitement visuel de l'information

Tout au long des œuvres, nous pouvons apprécier un usage fréquent de l'iconographie. Dans un intérêt informatif, il est question de montrer quelques représentations journalistiques ou / et artistiques pour appuyer la création littéraire.

a) *La coupure de presse*

Le journal, dans sa quête informative, peut constituer un danger pour les autorités qui cherchent à taire leurs pratiques dans les « camps de concentration et de torture »⁸⁰. Le journal est le moyen, pour les étrangers au conflit, de connaître l'évolution de celui-ci tout en considérant, comme je viens de le dire, qu'une manipulation médiatique pour « protéger » les services militaires de toute incrimination est possible. La falsification informative n'appartient pas seulement à la presse « amarilla », mais contamine toutes les formes de médias, même les plus renommés comme *el Comercio*, à l'origine de la parution de « el monstruo de los cerros ».

Quant au conflit interne, les journalistes tendent à présenter la situation andine avec un recul parfois sarcastique. Dans *La hora azul*, Adrián représente cette frange de la population qui s'est forgé une opinion autour de la guerre à travers les dires de certains journalistes. Par exemple, le souvenir d'avoir lu dans un journal -dont il ne se souvient plus le nom-, les blagues autour de la petite taille des andins⁸¹, révèle l'approche superficielle et irrespectueuse des événements. Alonso Cueto, lors d'un échange personnel de courrier électronique, me confie –comme Adrián le fait dans le roman- ne pas pouvoir préciser la provenance de cette « mauvaise » plaisanterie, mais me certifie l'exactitude et l'existence de ce type d'évaluations à l'époque : « Es una estimación que se hizo pero que dado el número de muertos en Huanta debe tener una base. Creo que es parte de las frases habituales de la época. »⁸²

⁸⁰ Terme utilisé à plusieurs reprises dans mon *corpus*, dans les rapports de la CVR et dans les vidéos officielles de présentation du travail de celle-ci. Une d'entre elles est disponible sur le DVD joint au mémoire : il s'agit de « CVR – Perú – Los datos », visionnée et téléchargée in : <http://www.youtube.com/watch?v=B8p6Sk7KTK0>.

⁸¹ Déjà cité dans Partie 1 - chapitre 3 - II.B.1.

⁸² Courriel du 17 juin 2013.

Aussi, au-delà du cas des huit journalistes et de leur guide tués à Uchuraccay, plusieurs œuvres de mon *corpus* font référence, plus ou moins explicitement, à la disparition du journaliste de *La República* Jaime Ayala. Dans le roman d'Alonso Cueto, Guayo se souvient du traitement infligé à un journaliste « trop curieux » : « Allí estuvimos con el Comandante Camión, el



Vignette 3 de la planche, p. 104

capitán de Corbeta Álvaro Artaza, el tipo más desgraciado para la tortura, no creía en nadie, a un periodista que preguntaba también se lo bajó una vez. » (p. 171) L'identité du bourreau ne fait que croiser l'information traitée dans la bande dessinée, *Rupay*, qui témoigne clairement de ce cas en insérant des coupures de journaux mais aussi en représentant dans la graphie l'objet - journal pour montrer l'habitude des forces institutionnelles de « guetter » l'information, dans son rôle dénonciateur. Le choix du traitement de la disparition tragique de Jaime Alaya -celle-ci étant la première disparition de journaliste- fait écho à

l'intérêt qu'a manifesté la CVR lorsqu'elle a découvert les fosses communes de Huanta, et en particulier celle de Pucayacu. Dans le tome VII du rapport final, la disparition de Ayala est mise en relation avec son engagement à dénoncer les agissements des militaires :

Desde mediados de 1983, y particularmente durante 1984, el valle de Huanta fue objeto de un impresionante despliegue militar de parte de la Infantería de Marina que realizaban operaciones contrasubversivas, que generalmente terminaban en detenciones de campesinos desarmados, trayendo como consecuencia un alto saldo de desapariciones forzadas y ejecuciones arbitrarias. Efectivamente, según los datos de la CVR3, en la provincia de Huanta se produjeron el 22.16% de los asesinatos y el 18.52 % de las desapariciones forzadas del departamento de Ayacucho. Varias de ellas fueron denunciadas en su momento por los periodistas de la zona, entre ellos el corresponsal del diario *La República*, Jaime Ayala Sulca.⁸³

Il est donc dangereux de témoigner et de révéler publiquement et simultanément les pratiques militaires, mais les ouvrages du *corpus* révèlent

⁸³ Extrait du rapport sur la disparition de J. Ayala, consulté en ligne le 12 février 2011, in : <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.12.%20JAIME%20AYALA.pdf>, p. 119.

pourtant le rôle essentiel des journalistes et leur prise de risque, souvent, aux dépens de leur propre vie.

Les coupures de journaux, exposées sous forme de photographies insérées dans la bande dessinée, informent et illustrent le propos mais ne révèlent que rarement. En effet, elles datent en grande partie de l'après-CVR, ce qui prouve la difficulté, à l'époque, ne serait-ce que d'enquêter sur les



massacres perpétrés par les forces armées, groupe éminemment respecté et soutenu par l'ensemble de la population. L'heure du bilan est l'heure des recherches « officielles », celles, entre autres, des exhumations. *La República*, quotidien dont faisait

partie Jaime Alaya, publie le samedi 26 avril 2008⁸⁴ le numéro intitulé « Historias de horror » et, le lendemain, « Serían mil los desaparecidos en "Los cabitos" » (*Rupay*, p. 114, vignette 1 présentée ci-dessus).

Dans ces numéros⁸⁵, les références aux fosses communes et aux fours crématoires relatifs au *cuartel de Los Cabitos*, à Huamanga, font écho aux premières dénonciations et révélations journalistiques du début des années 80.

Mais, ici, l'information a changé de niveau : elle est passée de la censure anti-militaire à la démonstration-bilan d'une réalité politique corrompue. Cependant, on autorise, et on diffuse, en exclusivité et en simultané, les massacres subversifs pour mieux



⁸⁴ « Municipalidad de Lince – Resumen de noticias », Document consulté en ligne le 10 septembre 2012, in : <http://www.munilince.gob.pe/uploads/noticias/0102433001209479855.pdf>.

⁸⁵ Reprise du texte introductif du numéro de la *República* : « Hablan las fosas de "Los Cabitos". En terrenos del Cuartel del Ejército en Huamanga, Ayacucho, se descubrieron 81 cadáveres, entre ellos, el de una mujer con 9 meses de gestación y los de dos niños de 4 y 5 años, así como hornos con restos humanos. Asesinatos eran parte de la estrategia fujimorista para vencer al terrorismo. » In : « Municipalidad de Lince – Resumen de noticias », *idem*.

LA COMISIÓN VARGAS LLOSA ESTUVO EN LA COMUNIDAD DE UCHURACCAY UN DÍA (11 DE FEBRERO) INTERROGANDO A LOS COMUNEROS Y OTROS TESTIGOS. LUEGO REGRESARÍA A LIMA A PREPARAR SU INFORME, QUE FUE PRESENTADO EN MARZO, DOS MESES DESPUÉS DE LA MASACRE.



renforcer le caractère héroïque des soldats de l'armée péruvienne. La revue *Caretas* publie, dès le 31 janvier 1983 (*Rupay*, vignette ci-contre, p. 53), c'est-à-dire cinq jours seulement après le massacre des huit journalistes et de leur guide, un dossier, intitulé «Trágicos linchamientos en Huaychao », sur les circonstances de la tuerie. Le cas ne met pas en cause tout de suite le rôle des forces armées ce qui semble donc légitimer « à chaud » une médiatisation nationale assumée par les pouvoirs en place, délestés de toute responsabilité. La renommée de Mario Vargas Llosa -président de la commission Uchuraccay- est aussi un motif de l'emballage médiatique. Ses déclarations sont publiées aussi dans la revue *Caretas* (vignette ci-dessous, p. 57) et la revue *Oiga*, le 7 mars 1983, sous forme d'entretiens respectivement avec Alberto Bonilla et Uro Ben Schmuël.

El comercio, *La República* et *Expreso* font leur une sur ce même cas, le 2 février 1983. La médiatisation de ce massacre eut des conséquences paradoxales : Lima prit conscience de la violence barbare du conflit interne, mais le point de vue accusateur des journaux envers les *campesinos*, accusés du lynchage des journalistes, ne fit qu'aggraver la méfiance et la distance avec

Rupay, p. 26



les Andins, considérés comme des « sauvages »⁸⁶. Pourtant, face au traitement unilatéral de l'information, il est à préciser quelques scandales médiatiques dont celui, autour des représailles policières envers des membres du PCP-SL alors hospitalisés à Huamanga (3 mars 1982)⁸⁷.

Malgré les tentatives pour étouffer l'affaire, *El diario* publie des témoignages qui

⁸⁶ Je reprends ici l'interprétation de Jesús Cossío, in : *Rupay*, op. cit., p. 58.

⁸⁷ La veille, le PCP-SL (une centaine de membres) fait incursion dans la prison de Huamanga libérant ainsi trois cents prisonniers. Les gardes républicains ne peuvent pas répondre à la violence de l'attaque et sont boudés par les militaires -reclus dans la caserne des Cabitos- à qui ils demandent vainement de l'aide.

remettent en cause l'attribution du massacre policier à une fugue frustrée de la part des terroristes. De ce fait, l'argument d'une légitime défense semble contré et démenti par des témoins à qui, en définitive, on ne donne pas beaucoup de crédit, si l'on considère l'impunité concédée aux gardes républicains⁸⁸.

À travers la coupure de presse, nous avons également accès aux documents photographiques, illustrant l'article ou le dossier, ce qui contribue à la vérification des informations. Ce sont en quelque sorte des preuves. Ainsi, le lecteur visualise-t-il les visages des coupables ou des enquêteurs, la violence des faits à travers l'exposition macabre des corps, et les lieux comme des éléments « concrets », non-falsifiables.

b) La photographie

L'insertion de photos, dans mon *corpus*, est un moyen d'illustrer les événements traités. La photo -comme véhicule mémoriel incontestable- permet d'identifier des lieux et des personnes pour attester l'information. Le lecteur

peut découvrir les lieux à l'aide d'une photo, plus ou moins retravaillée.

Par exemple, on peut constater dans la bande dessinée une propension à légender les photos et à apporter de ce fait des informations d'ordre spatial. Le lecteur peut ainsi



repérer et imaginer la scène avec un réalisme conforté par la photo. Dans le cas de l'exemple ci-contre⁸⁹ (*Rupay*, vignette ci-dessus, p. 27), les précisions quant à la situation des portes (postérieure et principale) trouvent leur importance dans le récit : le PCP-SL attaque la prison en forçant stratégiquement les deux accès. Parfois, la photo peut être un contre-



⁸⁸ Le commandant de la Cruz ne fut pas jugé malgré sa participation évidente et attestée lors de la tuerie de l'hôpital de Huamanga.

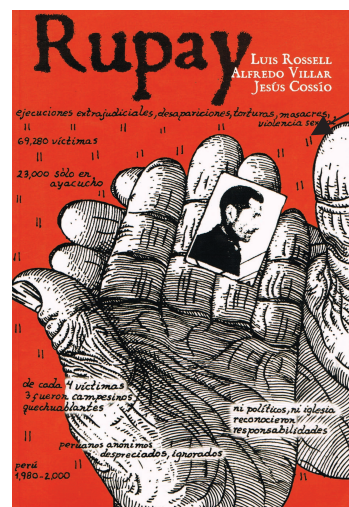
⁸⁹ La photo fut à l'origine publiée par la revue *Caretas*.

argument aux énoncés juxtaposés (*Rupay*, vignette ci-contre, p.107). Alors qu'en 1982 le général Luis Cisneros de l'armée péruvienne annonce une politique militaire « propre », « sans excès », le montage du dessin-photo permet de démentir son discours. En effet, la photo exposée à sa droite ouvre une fenêtre - à la manière d'un écran de télévision - dont le propos est de contredire les engagements du Général. « La casa rosada » est le centre de torture et de détention de Huanta –dans la zone rouge- qui prouve, au contraire, une politique militaire excessive. Jesús Cossío, lors d'un échange de courrier électronique, me préciserait la fonction symbolique, « iconique », de la photo dans son œuvre :

Las fotos sirven como vínculos al registro periodístico, o documental, es decir, como recordatorios que el cómic está trabajando sobre un registro previo, "real". También, la idea era usar fotos icónicas para hacer una relectura desde "lo que no se ve" fuera de la foto, la historia previa que nosotros intentamos reconstruir a través del cómic.⁹⁰

Ce traitement central de la photo est annoncé dès la couverture de l'édition de *la Oveja Roja*. En effet, elle reprend graphiquement la photo emblématique de Vera Lentz choisie pour la couverture du livre *Yuyanapaq- para recordar*⁹¹. Dans les mains, la photo d'un disparu symbolise l'importance du cliché comme objet du lien mémoriel. De la même façon, les tirets verticaux (fléchés), placés de-ci de-là autour de la représentation des mains, signifieraient des guillemets, signe de ponctuation qui induit une prise de parole, un témoignage qui n'en est pas moins le motif de la création.

Face à l'usage de la photo comme contre-argument du discours institutionnel, la photo de Mamá Angélica (vignette suivante, p. 113) est au contraire une manière d'établir une cohérence entre son témoignage et la photo exposée : son engagement populaire (traduit par la création de son association et



⁹⁰ Courriel du 23 juin 2013.

⁹¹ CVR (éd.), *Yuyanapaq, para recordar, Relato visual del conflicto armado interno en el Perú (1980-2000)*, Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2003.

matérialisé par une
croix-bannière)
repose sur son
expérience
personnelle. Les
mots et les actes se
conjugent à travers

Y DESDE ESE DÍA, NOSOTRAS HEMOS CONTINUADO CON LIBERTAD Y SIN NINGÚN MIEDO. AUNQUE SEA EN MEDIO DE LAS ARMAS, CON LAS BALAS... SALJAMOS CON NUESTRAS BANDEROLAS A LA PLAZA, ENTONCES NOS QUITABAN, GOLPEANDONOS CON PALOS, ENTONCES SIN MIEDO LO HACIAMOS...

PIDO QUE TODOS ESTOS HECHOS NO QUEDEN SOLAMENTE EN ESTA AUDIENCIA. A LA COMISIÓN DE LA VERDAD LE PIDO, HASTA QUE ALCANCEMOS JUSTICIA VAMOS A SEGUIR NOSOTROS.

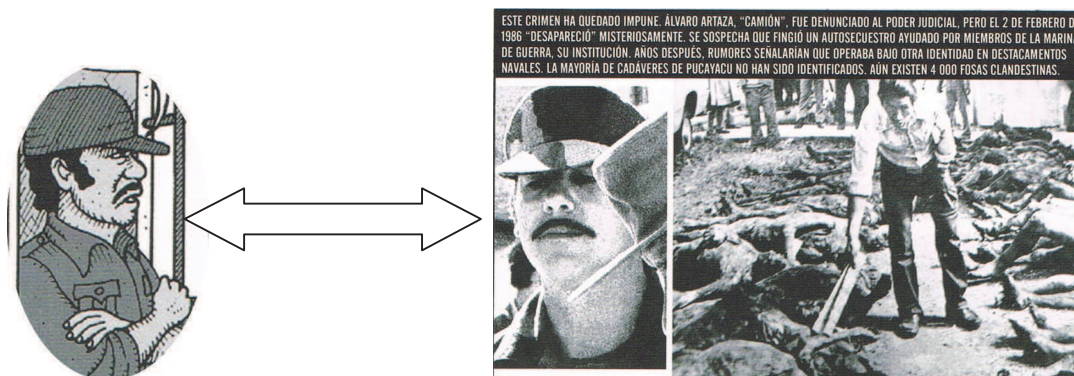
QUE ELLOS BUSQUEN SU VERDAD, ¡NOSOTROS NO! SIN SABER QUIEN Y SIN QUE HAYA JUSTICIA NO VAMOS A ENTRAR AL PROCESO DE RECONCILIACIÓN, PORQUE MIENTRAS TANTO, PARA NOSOTRAS NO HABRÁ PAZ...

MUCHO LES AGRADEZCO POR HABERME ESCUCHADO. GRACIAS, MUY AGRADECIDO. SEÑORES.



le combat visant à rendre justice aux impunis.

Comme nous pouvons l'apprécier, la photo permet aussi d'exposer les acteurs du conflit aux yeux des lecteurs. Ils peuvent être bourreaux ou victimes. Dans les deux cas, leur identification physique « réaliste » casse l'imaginaire mais légitime la représentation graphique dans les ressemblances détectées. La photo de Camión nous permet d'établir un jeu de correspondances entre lui et son double « artistique ». Les deux sont représentés et identifiés grâce à leur moustache et leur casquette. Aussi, l'expression de leur visage, toujours très impassible, les conforte dans une image de « machine à tuer » (*Rupay*, vignettes ci-dessous, p. 106).



De façon assez exceptionnelle, la photo, dans sa fonction « iconique », appartient à une autre réalité, en l'occurrence, celle relative à la deuxième guerre mondiale à travers une mise en parallèle du comportement nazi et du comportement des forces militaires péruviennes.



La disposition symétrique des deux vignettes ci-contre (*Rupay*, ci-contre vignettes 1 et 2, p. 107)⁹² confronte et unit les deux guerres dans une même réalité génocidaire.

Les récitatifs -à travers les problématiques posées- confortent le traitement unitaire des deux périodes, calquées l'une sur l'autre, et permettent aux lecteurs, sensibilisés à l'histoire de la *shoah* (1939-1945), de prendre la mesure -grâce à la mise en miroir- de l'horreur du conflit.

Dans *Las hijas del terror*, on trouve six photos réparties de la manière



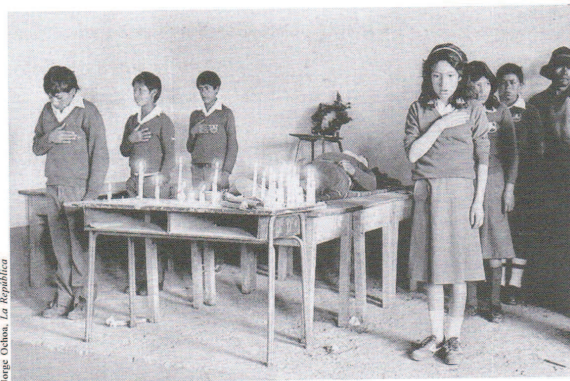
suivante : une, en ouverture, puis quatre autres selon la division du recueil et, enfin, une photo en clôture, seule photo anonyme, probablement personnelle. En revanche, les autres photos sont signées. Elles ont été éditées dans des journaux ou pour des expositions qui abordent le conflit armé, en particulier depuis une

perspective de genre. Les auteurs sont des reporters graphiques, des journalistes ou des anthropologues, respectivement, Giancardo Tejada, Jorge Ochoa et Nelly Plaza. Par exemple, la photo d'ouverture représenterait -par sa tenue vestimentaire (collier, plumes)- une jeune femme d'origine amazonienne.

Le fait d'introduire le recueil par une figure de *la selva* est, selon moi, une manière de rassembler toutes les femmes péruviennes -en l'occurrence dans l'appellation du titre, « las hijas », placée juste au-dessus de la photo. Les

⁹² La photo est emblématique des exécutions des prisonniers par les nazis. Je l'ai trouvée dans de nombreuses pages web. Cependant, je n'ai pas trouvé le nom du photographe. Je fais appel à Jesús Cossío qui ne se souvient plus de la référence exacte. Il m'indique dans le mail du 23 juin 2013 : « La foto de los nazis la tomé de un libro sobre el régimen nazi ».

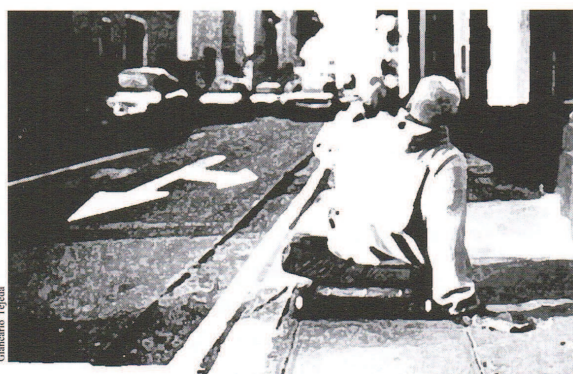
« filles », d'où qu'elles viennent, souffrent et, de fait, sont les « fruits » d'une terreur, terreur qui prend différents visages comme, par exemple, le sexisme, l'esclavage, la violence conjugale ou le viol. Jorge Ochoa -l'auteur de la photo-



est un journaliste de *La República* dont certains clichés autour de la guerre se retrouvent exposés au musée de la Nation⁹³. Ces derniers balayent toutes les franges de la population péruvienne, des Andes à l'Amazonie en passant par la côte, de l'homme à l'enfant en passant par la femme...

Ainsi, la photo du premier quart du recueil (photo ci-dessus, p. 13) fait référence à la veillée de Luis Sulca Mendoza (élève au collège General Córdova de Vilcashuamán à Ayacucho), tué par le PCP-SL pour trahison au parti, en 1986.

Le spectateur est confronté à la réalité terrible de la mort d'un enfant - torturé comme un adulte- et à la douleur des camarades qui restent soumis aux mêmes règles. « Sabes bien que perdí la batalla », vers emprunté à la chanson de Gustavo Cerati intitulée « Zona de promesas »⁹⁴, est la légende de la photo. Le changement de parole -« mamá sabe » devient « sabes bien »- ouvre un



dialogue entre une mère et son fils, entre un « tu » et un « je », mort au combat.

Aussi, en ouverture du troisième volet du recueil, nous trouvons une photo du reporter graphique du *Diario Express*, Giancardo

⁹³ Situation géographique : San Borja Avenida Javier Prado Oeste, 2465. Exposition *Yuyanapaq*, 6ème étage. Quelques photos sont disponibles en diaporama sur le DVD joint au mémoire. Chapitre : « Les sites mémoriels : entre Lima et Ayacucho ».

⁹⁴ « Mamá sabe bien / perdí una batalla / quiero regresar / sólo a besarla / No está mal ser mi dueño otra vez / ni temer que el río sangre y calme / al contarle mis plegarias / Tarda en llegar / y al final / al final hay recompensa [...] ». Gustavo Cerati, « Zona de promesas » (extrait), consulté en ligne le 22 avril 2013, in : <http://www.cancioneros.com/nc/10241/0/zona-de-promesas-gustavo-cerati>.

Tejeda. Artistiquement, cette photo est retravaillée par un jeu de contraste. Elle représente un homme, *a priori* cul-de-jatte, qui se déplace sur un *skate board* à l'aide de ses bras. Cette scène, une fois de plus, est légendée par un vers du poète italien Cesare Pavese « por la calle nadie revela la pena que le roe la vida » (*Trabajar cansa*, 1908). Alors, la vision d'un homme « démembré » interpelle et, malgré son autonomie apparente, il faut s'interroger sur son intégration sociale et sur ses conditions de vie personnelle. La mise en miroir d'un intertexte sur une photo est un procédé interdiscursif qui tend, ici, à confondre la temporalité en associant, autour d'une même douleur, des images contemporaines –de l'après-guerre (2000)- à une autre création -qu'elle soit poétique, picturale⁹⁵ ou musicale- du siècle précédent.

2) Du *remake* testimonial

Je propose dans cette partie de traiter l'usage du *remake* dans l'ensemble de mon *corpus* comme procédé littéraire qui, malgré sa propension à modifier la base historiographique dont elle est nourrie, tend à légitimer les situations attestées en amont.

a) Le traitement actuel

Si l'on considère le *remake* comme une nouvelle version d'une œuvre, il serait légitime de se demander dans quelle mesure la littérature de témoignage n'est pas un motif pour refaire et redire l'histoire, analysée par la CVR, entre autres. Même si le rapport final n'est pas une œuvre littéraire, il s'est bâti autour de témoignages, principaux outils à disposition des commissionnaires pour reconstituer la vérité. Leurs transcriptions ont révélé inévitablement une mise en récit littéraire⁹⁶, ce qui définit, par conséquent, une écriture collective –parce que testimoniale- de l'Histoire. Alors, les expériences personnelles, les crimes, les disparitions, les modes opératoires des uns et des autres ou, encore, les revendications, nourrissent la trame littéraire qui, ponctuellement, rejoue le passé. Il s'agit de confondre le présent et le passé

⁹⁵ « Unos cuantos piquetitos », je l'ai déjà dit, fait référence à l'œuvre de Frida Kahlo. Cf. Partie 1. Chapitre 2. II.A.1.

⁹⁶ Cf. « Introduction » in : François-Charles Gaudard, Modesta Suárez (éd.), *Formes discursives du témoignage*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2003, p. 7-11.

dans un jeu temporel qui consiste à faire du passé un nouveau présent dans le traitement énonciatif de faits historiques. Dans *Abril rojo*, les années 2000 - temps de l'énoncé- revivent les années noires en établissant une correspondance entre le récit historique -les faits divers attestés dans les investigations officielles- et le récit principal des enquêtes. Les œuvres de mon corpus, parues après 2000, bénéficient d'une documentation évidente qui se ressent dans l'élaboration littéraire. On rejoue alors des scènes décrites dans différents témoignages, plus ou moins diffusés, scènes devenues parfois des exemples dans le traitement de la période historique. La création poétique, *Las hijas del terror*, naît donc de l'expérience de Georgina Gamboa, devenue une icône - martyre de ces années de terreur. Dans *La hora azul*, la victime apparaît aussi dans le discours du père Marcos :

Y la otra chica, la Georgina, ésa vino aquí enantes, Georgina Gamboa, la vimos al pasar con su hija. La violaron siete soldados y dio a luz a esa chica que usted vio. La chica recién supo eso, que su papá era uno de esos siete. Recién se ha enterado. Y allí está. ¿Qué puede hacer esa chica? Tiene que seguir viviendo nomás, así me dice. Seguir viviendo. (*La hora azul*, p. 190)

Retranscrire des témoignages connus consiste à élaborer un récit de la mémoire en lui attribuant de ce fait des bases historiques attestées. Il est fréquent alors d'associer, dans un jeu homonymique, les personnages de fiction avec les personnes réelles. Cependant, par exemple dans *Abril rojo*, au-delà de l'homonymie, la figure d'Edith Lagos et son histoire sont suggérées. Tout d'abord, le témoignage de Hernán Durango à propos des pratiques militaires de viol contre les femmes semble décrire les conditions d'assassinat d'Edith en 1982. Ainsi, sur la même page (p. 219), nous assistons, premièrement, au témoignage du camarada Alonso qui raconte à Chacaltana la brutalité des viols des femmes par les militaires (« con garrotes »- pratique de viol subie par Edith Lagos) à travers l'histoire d'Aliria et d'autres membres du Parti. Puis, quelques lignes plus bas, nous assistons à la scène d'amour entre Chacaltana et Edith Alaya – notons, ici que le nom Alaya est, phonétiquement, proche du prénom Aliria et qu'il peut être une variante de Ayala, nom du journaliste assassiné par les Forces Armées. Cet acte amoureux est soudainement interrompu par le souvenir du coup violent reçu sur la tête à Yawarmayo :

Pero esa noche, mientras avanzaba sobre el cuerpo de Edith tratando de no sobrepasarse, el fiscal volvió a pensar en golpes. Golpes que atronaban sus oídos y su nuca, golpes como del odio de Dios, golpes que sólo el fuego podía detener, convertir en cenizas, en silencios, en súplicas mudas. De repente, no pudo seguir. (p. 219)

Alors, le corps d'Édith s'associe au lexique de la maltraitance à travers les mots et expressions « golpes », « odio de Dios », « cenizas », « silencios » et « súplicas mudas ». La douleur de l'expérience ressemble à l'enfer de la vie dont nous parle le terroriste un peu plus haut : « el infierno es no poder morir ». La coexistence de ces deux scènes sur la même page ne me semble donc pas une coïncidence et annonce, selon moi, la barbarie du viol et du meurtre d'Édith, re-devenue martyre d'une guerre prolongée.

Une autre façon de « refaire » l'histoire, à la manière cinématographique, est de reprendre des *topoi* qui nous permettent, par exemple, l'identification du PCP-SL. Ils sont les pétards, les incendies et les hymnes. Sur le modèle de la bande-annonce du film *Paloma de papel*⁹⁷, *Abril rojo* met en scène une situation caractéristique des années 80 :

Enormes fogatas coronaban las montañas en cada uno de los puntos cardinales. Arriba, exactamente detrás de él, la figura de la hoz y el martillo dibujada con fuego se cernía en la noche sobre el pueblo. [...] Sólo los aullidos desde los cerros. Los vivos. El Partido Comunista del Perú. El Presidente Gonzalo. Parecían sonar cada vez más fuerte y rodearlo, asfixiarlo. (p. 106-107)

Il s'agit donc de revisiter -via ces mêmes lieux communs- les « shows » (p.107) du PCP-SL à des fins indicielles.

Le *remake* est aussi un *remake* poétique à travers celui du *monstruo de los cerros* qui, partant d'un fait journalistique factice, fait de l'écriture un espace de manipulation où la voix poétique peut à son tour s'inventer une liberté. Il endosse alors le rôle du tueur symbolique qui fait, à la manière du gouvernement corrompu, des mots son arme.

a veces
juego con la palabra
la desnudo / la visto
y la vuelvo a desvestir para encontrarme a solas con la palabra

El monstruo de los cerros, « Autorretrato II », p. 22-23.

⁹⁷ Cf. bande-annonce du film à visionner sur le DVD joint au mémoire. Chapitre : « Témoignages ».

« Jouer avec les mots » serait donc une façon de témoigner de la force du verbe dans un contexte post-conflit où la recherche de la vérité est un combat sans fin.

b) Le traitement contemporain au conflit

Dans le cas de la création simultanée au conflit, il s'agit de faire du conflit présent un autre présent énonciatif, défini comme un microcosme imaginaire, né d'une captation sélective -médiatique ou personnelle- des réalités de la violence. Les auteurs créent à partir des lectures de la presse, des photos visualisées dans celle-ci, et de leur rapport à la région andine et à la violence. Le terrorisme -comme contre-pouvoir- est donc la thématique centrale des œuvres de mon *corpus* (1986-1993) mais n'est pas toujours clairement identifié, en particulier dans les nouvelles. Par exemple, « Los alzados » de Julián Pérez désignent par métonymie les membres du PCP-SL. *El cazador* ne parle jamais du Sentier Lumineux mais du « Parti » et de son organisation, d'ailleurs, de façon réaliste et documentée. Dans *Lituma en los Andes*, on fait état, sous un anonymat certain, d'actions de groupes subversifs. Dans ce roman, ils n'ont ni nom ni visage : ils sont un groupe qui se soulève contre le monde blanc. On les nomme avec une troisième personne du pluriel et avec des sujets désignant une communauté -« la milicia » (p. 75), « los jóvenes », « los adolescentes », « los pobres », « los muchachos con pasamontañas » (p. 24-25).

Lituma en los Andes revient sur le cas de l'assassinat d'un jeune couple français, appelé *la petite* Michèle et Albert. Cette histoire est proche du cas, publié par le ministère des Affaires étrangères, faisant état de l'assassinat de Christelle Berthelot et de Stéphane Marino le 12 janvier 1990, assassinat commis au Pérou, dans une des « régions contrôlées par le Sentier Lumineux »⁹⁸. Il serait en cela l'indication temporelle du roman. En effet, le roman se déroule en plein activisme du groupe terroriste, ce qui peut coïncider avec l'année 1990 citée plus haut. Le temps des faits historiques serait, alors, le

⁹⁸ Communiqué des Affaires Étrangères consulté le 10 juin 2013 et disponible in : <http://lesdiscours.vie-publique.fr/pdf/902006800.pdf>.

temps de l'écriture. L'assassinat de l'écologiste d'Harcourt⁹⁹ et l'abattage des vigognes sont des cas qui illustrent les méthodes des sentiéristes. Ils traduisent le rejet de l'impérialisme ou de toute aide extérieure symbolisée par les nouvelles cultures. Les combattants exposent alors à Madame d'Harcourt leur position face à la classe dominante dont elle ferait partie :

Ésta es una guerra y usted es un peón del enemigo de clase –le explicó, mirándola con su mirada blanca, monologando con su voz sin matices-. Usted ni siquiera se da cuenta de que es un instrumento del imperialismo y del Estado Burgués. Y encima se da el lujo de tener buena conciencia, de sentirse la gran samaritana del Perú. Su caso es típico. (*Lituma en los Andes*, p. 121)

La dernière phrase indique bien, à travers l'adjectif « típico », la spécificité de ces rencontres destinées à punir les traîtres au peuple, traîtres qui défendent leur discours et leur mission professionnelle à bout de bras, en vain.

Rappelons que Mario Vargas Llosa, en cette année 1990, est candidat à l'élection présidentielle et, à ce titre, subit des menaces du groupe terroriste en quête du démantèlement capitaliste. De nombreux politiques sont alors assassinés et Lima connaît une période violente (attentats, coupures d'électricité, assassinats quotidiens, délinquance, insécurité...). Au-delà du choix foisonnant de faits divers relatifs à la violence nationale, l'expérience d'Uchuraccay semble aussi hanter l'écriture de l'auteur. La situation géographique de Naccos –village isolé à 3000 mètres d'altitude- et l'ambiance de crainte à l'idée de voir arriver à nouveau un groupe du PCP-SL -en représailles de la tuerie de quelques-uns de ses membres par les *comuneros*- sont des éléments caractéristiques du cas de 1983. Comme nous le rappellent Françoise Aubès, Marie Madeleine Gladieu et Sébastien Rutès, la lapidation du couple de Français¹⁰⁰ et des accusés d'Andamarca est aussi le mode opératoire de l'assassinat des huit journalistes :

Le rapport de Mario Vargas Llosa sur les faits d'Uchuraccay relate que les journalistes ont été lapidés, puis mutilés à coups de pierres, avec un

⁹⁹ Ce nom est à relier, dans le contexte péruvien, à Raoul et Marguerite d'Harcourt –respectivement docteur en droit (attaché aux contentieux de la banque "Société Générale" et compositeur- qui, en 1919, parcoururent la *sierra* andine pour des recherches sur le folklore musical. Tout en considérant les distorsions –temporelle et identificatoire- entre les deux histoires, ils représentent, par leurs travaux et leurs origines (Algérie et France), cette frange extérieure, rejetée par le PCP-SL.

¹⁰⁰ Suite à la description de la lapidation de l'homme au chapeau, leur mort est suggérée : « esos pedrones de sus manos casposas con las que comenzaban a golpearlos. » In : Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*, *op. cit.*, p. 25.

acharnement particulier sur la bouche et sur les yeux, afin que les victimes ne puissent ni reconnaître ni dénoncer leurs bourreaux.¹⁰¹

Si nous reprenons la description du « juicio popular » d'Andamarca (proposée dans le roman), nous pouvons faire plusieurs rapprochements avec le cas Uchuraccay : les sentiéristes ne sont pas les « tueurs directs » -ce sont les habitants qui lapident les leurs ; les bourreaux sont donc aussi des victimes ; la pierre est l'objet du massacre –il n'y a pas d'exécutions avec d'autres armes.

Los ajusticiaron poniéndolos de rodillas y apoyándoles la cabeza en el broquel del pozo de agua. Los tenían bien sujetos mientras los vecinos, pasando en fila, los chancaban con las piedras que recogían de la construcción, junto a la casa comunal. La milicia no participó en la ejecución. No se disparó un tiro. No se clavó un cuchillo. No se dio un machetazo. Sólo se usaron manos, piedras y garrotes. [...] (p. 78)

Dans ce sens, je rejoins l'analyse des co-auteurs, cités précédemment, qui suggèrent, dans la vision de l'espace andin, une influence marquée de l'expérience de l'auteur commissionnaire :

La représentation du monde andin dans le roman de Vargas Llosa est une sorte d'expansion fictionnelle du rapport des événements d'Uchuraccay selon lequel l'archaïsme, le primitivisme des populations locales expliquent le comportement brutal des agresseurs des journalistes en janvier 1983.¹⁰²

Cependant, cette critique du cliché binaire de la réalité péruvienne n'appartient pas seulement à l'œuvre de Vargas Llosa ; elle est souvent étendue, de façon plus contemporaine, au roman de Roncagliolo dans lequel les amalgames entre culture et violence sont développés.

Pour traiter les représentations d'un espace national divisé, le *corpus* a recours, dans ses formes discursives, esthétiques et graphiques, au cadre juridictionnel du procès. Il s'agit de faire état des dispositifs juridiques par leur respect ou leur négation.

¹⁰¹ Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *op. cit.*, p. 65-66.

¹⁰² *Idem*, p. 87

II. LE PROCES

Le procès - comme « désignation de l'ensemble des nécessaires à l'aboutissement d'une demande faite par une personne qui entend faire valoir en Justice, un droit dont la reconnaissance fera l'objet d'une décision exécutoire »¹⁰³ - est inévitable dans un contexte de guerre où les droits de la défense sont souvent niés. Au Pérou, l'origine terroriste du conflit a engendré une stratégie de défense étatique pour censer assurer légitimement la sécurité des citoyens. Cependant, le cadre juridique - représenté dans les œuvres à travers les figures de l'avocat, du substitut du procureur ou des militaires- trouve ses limites dans les processus de délégalisation. En effet, l'état d'exception, par ses actes terroristes, exerce une politique de terreur destinée à éradiquer le(s) groupe(s) subversif(s). Le tyran agit selon de nouvelles règles, ses propres règles, hors du cadre légal reconnu. « La loi de la jungle » qui s'ensuit se matérialise formellement dans une littérature de la violence, à caractère testimonial, amenée à représenter un espace irrégulier, non réglementaire. Il s'agit artistiquement d'éclater le sens apparent des choses et de transcender les « lois » génériques -c'est-à-dire, modifier les paramètres habituels. Il est question de pallier les imperfections de la langue -considérée un « pauvre aboiement signifiant »¹⁰⁴- en privilégiant le lyrisme, les cris ou le silence. Graphiquement, sortir du cadre légal est, au sens propre, sortir de la vignette de la bande dessinée pour signifier une explosion des limites.

Dans l'ensemble ~~de~~ *be plus*, le spectacle de l'horreur est décrit, prouvé et plaidé. Comme dans la réalité, les infractions ou crimes contre l'humanité sont clairement attestés dans les œuvres, mais difficilement reconnus, jugés et punis. Le procès littéraire ne mène donc nulle part. Dans un contexte d'inégalités de traitement juridique, l'issue est problématique et,

¹⁰³ Définition consultée le 6 juin 2013 dans le « dictionnaire juridique » en ligne, in : <http://www.dictionnaire-juridique.com/definition/proces.php>.

¹⁰⁴ Propos de Velimir Khlebnikov, cités par Luba Jurgenson in : *Création et tyrannie*, Cabris, Editions Sulliver, 2009, p. 76.

souvent, elle ne répond pas à la cohérence de la démonstration de la défense. Le dénouement semble clair : mieux vaut fuir ou nier la tragédie nationale que penser à la Réconciliation...

A. LES DROITS DE LA DEFENSE : ENTRE TENTATIVE ET NEGATION

Tout au long du *corpus*, nous pouvons remarquer une épreuve de force -aussi bien discursive que structurelle- entre les cadres légaux et les formes de terrorisme. Il s'agit de démontrer par la preuve les actes de violences des subversifs et des forces militaires dans une tentative de récupération et de légitimité juridiques. Pourtant, l'absence de procès, dans les réalités textuelle et extratextuelle, nie les droits de chacun à se défendre, mais, aussi, rejette la représentation d'une société égale.

1. Les terrorismes : sortir du cadre

Les procès qui ne respectent pas les lois et les droits de la défense -ou quand ceux-ci manquent- sont des tribunaux populaires reconnus pour leurs pratiques inquisitoriales. Par exemple, un décret, la torture ou les règlements de compte constituent des moyens extra-judiciaires de respecter la loi terroriste. Dans un premier temps, je définirai le terrorisme, sous toutes ses formes, et d'abord, à travers la plus ancienne, le tyrannicide. Puis, dans un second temps, j'étudierai les formes textuelles que prend « la loi de la jungle ».

a) *Du tyrannicide*

Selon *Le dictionnaire de la violence*, le tyrannicide est la forme la plus ancienne du terrorisme : « il se propose un changement radical de pouvoir par un acte tout aussi radical : le meurtre du tyran qui permettra de se libérer de son oppression. »¹⁰⁵ Au Pérou, le tyran a plusieurs figures : il est le PCP-SL, le groupe terroriste à l'origine du conflit, celui à abattre ; il est au contraire, pour les terroristes, le gouvernement, représenté par les Forces Armées, dont le pouvoir est à renverser. Pour anéantir le tyran, plusieurs étapes sont nécessaires, et que l'on retrouve dans la définition du terrorisme :

¹⁰⁵ Michela Marzano (Sous la direction de), *Le dictionnaire de la violence*, op. cit., p. 1275.

Il consiste dans un usage surprise de la violence sur des cibles qui ne sont pas forcément militaires afin de :

- faire peur à une population,
- infliger des coûts significatifs à l'adversaire,
- obtenir des avantages d'ordre matériel ou symbolique.¹⁰⁶

Comme nous l'avons déjà souligné, l'intimidation de la population -par la violence physique ou par le discours- est une stratégie qui vise à établir un rapport entre dominant / dominé, rapport destiné à asseoir son autorité et à dissuader quiconque de traiter avec le tyran. Les règles étant bannies, tous les coups sont permis, même les plus terrifiants. L'anéantissement du groupe adverse ou de tous ceux qui seraient un frein à la subversion contribue à matérialiser la force terroriste.

Face à cette organisation, l'État, en tant que « forme institutionnalisée du pouvoir substitue la règle à l'arbitraire et dispose du monopole de la violence [dit autrement, violence exercée selon des règles connues de tous] légitime, à charge pour lui d'assurer la sécurité des individus. »¹⁰⁷ Cependant, force est de constater que la terreur n'a pas qu'une origine terroriste. En effet, elle peut être une terreur d'État organisée en réponse à la violence démesurée du groupe terroriste et définie selon ces termes :

[Le terrorisme d'État] se traduit par l'instauration de juridictions d'exception rendant une justice accélérée et caricaturale, l'hypertrophie d'un domaine policier constituant un État dans l'État (gardes à vue, séquestrations, arrestations arbitraires, disparitions), et, par l'extrême généralité de la menace qui peut toucher n'importe quel citoyen n'importe quand.¹⁰⁸

La sécurité des individus n'est plus prise en compte. Les limitations légales sont bafouées : l'état d'urgence tend ainsi à légitimer -par des décrets ou des lois- les méthodes obscures de la défense nationale, identifiée et agissant à travers des milices, des commandos ou des mouchards. La délégalisation autorise donc un comportement hors norme et asocial.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 1272.

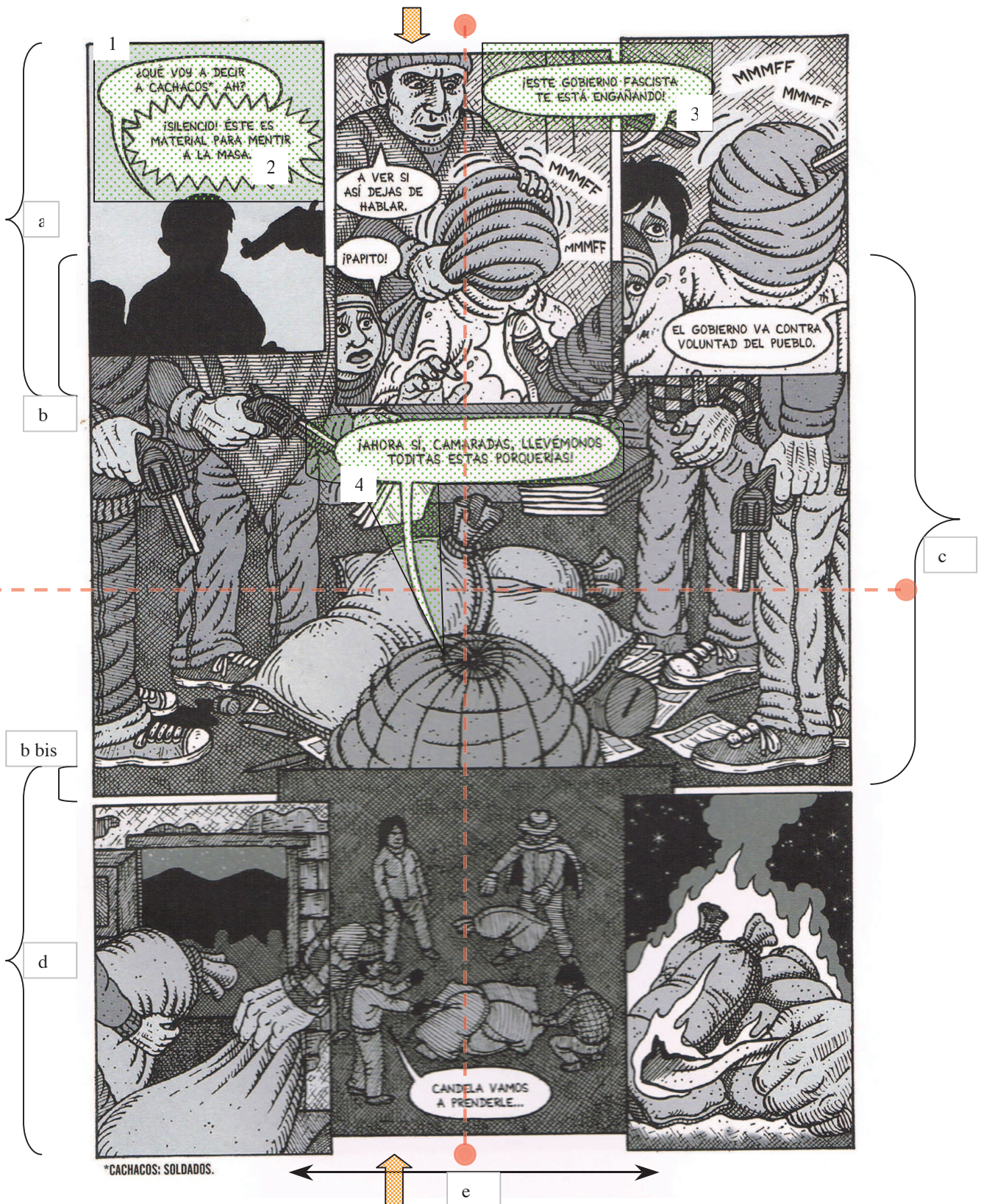
¹⁰⁷ *Idem*, p. 1272.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 1273.

b) *La « loi de la jungle »*

En quelque sorte considérée comme la loi du tyran, la « loi de la jungle » répond aux lois de destructions du cadre légal et institutionnel. Le traitement du « hors-cadre » est traité et matérialisé dans la littérature de la violence à travers des formes explosives et des expériences communicationnelles destinées à dire autrement que par la langue. L'espagnol -comme langage de l'organisation étatique corrompue- s'écarte pour revendiquer une autre forme du dire par l'utilisation du quechua, des cris (que représentent entre autres les onomatopées), des bruits et de la musique.

Dans *Rupay*, le premier épisode représente le début de la lutte armée, le 17 mai 1980 à Chuschi.



L'attaque sentiériste vise la destruction des urnes électorales, symbole évident du gouvernement tyran, placé d'ailleurs sur l'axe central vertical de la planche. Cet acte terroriste est formellement signifié dans la juxtaposition et le chevauchement des vignettes de la planche. L'organisation paginale suggère

une mise en mouvement des cadres, c'est-à-dire des cadres légaux relatifs à la société péruvienne. En regardant l'espace paginal, on se rend vite compte qu'il est insuffisant pour accueillir les sept vignettes. Alors, la partie supérieure (a) compte des blancs intervignettaux interrompus par la quatrième vignette. En effet, les trois premières vignettes -qui forment la partie supérieure- débordent irrégulièrement sur la quatrième (b), trop grande (c) pour s'intercaler au centre mais trop petite pour caractériser l'incrustation¹⁰⁹ -utilisée par ailleurs à la page 13.

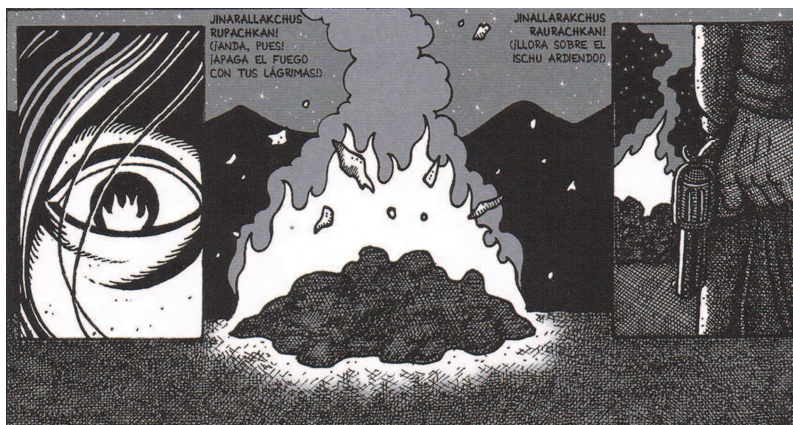
De la même façon, la partie inférieure (d) est trop étroite pour le placement des trois vignettes de taille inégale. Il n'existe pas ici de blancs intervignettaux par manque de place, les deux vignettes latérales mordant sur la centrale (e), elle-même à cheval sur la supérieure (b *bis*). Aussi, les marges du haut et du bas sont décalées par le glissement vers l'intérieur des vignettes deux et six (flèches orange). Les pièces du puzzle sont trop grandes pour qu'elle contiennent sur l'espace paginal. Le cadre, même s'il existe graphiquement, chevauche les autres, ne trouvant plus sa place au sein de la structure. Il semble qu'on veuille en dire davantage ou, peut-être, condenser en une planche –aussi petite soit-elle- la symbolique terroriste du PCP-SL : l'élimination des « ennemis du peuple », leur bâillonnement, l'intimidation, le caractère collectif et anonyme de l'attaque, le feu... De la même manière, il est intéressant de regarder comment les bulles sont insérées. Je soulignerai dans ce même exemple deux particularités du placement de la bulle. Dans la première vignette, la juxtaposition des deux bulles au contour différencié « assure la discrimination perceptive entre les énoncés physiquement proches » (p. 97). En effet, l'énoncé 1 (« ¿Qué voy a decir a cachacos, ah? ») est interrompu par l'énoncé 2 (« ¡Silencio! éste es material para mentir a la masa. ») dont le locuteur est extérieur à la vignette. La bulle au contour piquant marque l'autorité et « mange » la première dans le cadre vignettal. En revanche, la bulle à cheval entre les vignettes deux et trois tend à annuler la respiration suscitée par le « blanc » et à unir en cela les deux cadres. On comprend que

¹⁰⁹ Organisation selon laquelle un cadre accueille un ou plusieurs autre(s) cadre(s) en son sein. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 100.

l'énoncé 3 associe temporellement les deux images dont la représentation désigne à quelques secondes près le même instant.

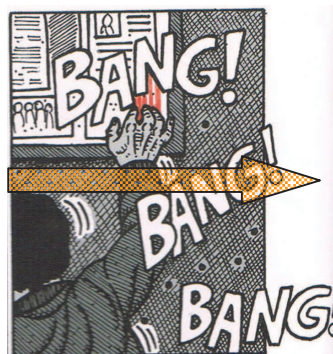
Les paroles s'énoncent hors-cadre ou s'inversent, les cadres explosent, le « blanc » disparaît et étouffe. La déclaration de la lutte populaire dès la page

suivante se fait en quechua (avec une traduction espagnole, vignette ci-contre, p. 13), choix langagier central et symbolique dans le

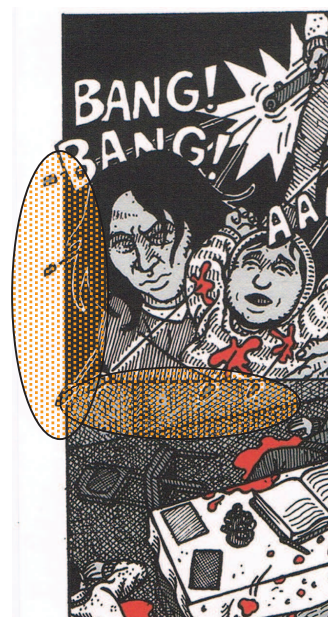


traitement de « la loi de la jungle », dans la référence littérale au monde reculé -hors cadre- que peuvent représenter les Andes aux yeux des Occidentaux.

Aussi, l'onomatopée est-elle un recours langagier qui ne peut se contenter d'un espace fermé. Par l'écho qu'elle suppose, elle s'extrait de la vignette et remplit la marge, ne laissant, une fois de plus, que



peu de répit à la lecture et, donc, au souffle. Dans les exemples suivants (extraits de la page 18), elle se prolonge dans le tir de balles, projectiles qui « tombent » sur les vignettes



adjacentes ou sur la marge. Le cadre n'est donc pas étanche : de fait, il n'existe pas de blanc intervignettal, ce qui traduit l'unité de la scène. La balle qui tue la mère et son fils tue aussi les autres membres du commissariat. En quelque sorte, le bruit et le cri interrogent la langue dans ses limites. Ils sont une fracture qui rend la langue impossible. Par exemple, le cri tend à refuser l'unité que le mot circonscrit et annonce « le cri de la vie », symbolisé ci-contre par les pleurs de l'enfant. Il est la « parole minoritaire » de ceux qui veulent le

porter. Il est là en nous comme un signe d'existence et de résistance. En cela, il est l'écriture testimoniale, celle de la résistance qui veut toucher au plus près du réel. Dans son déchirement, le cri défigure le mot et montre qu'il n'est pas une langue : il n'est pas fait de mots, il n'en est pas moins ce qui permet de toucher ce champ de possibles, autrement dit le réel dans ses qualités probatoires. Il déchire le mot en le criant ; il est une limite pour apprécier la frontière entre la figuration (la phrase) et l'infiguré (la voix). Le mot sort du dictionnaire, considéré comme « le cimetière des mots »¹¹⁰, pour revendiquer un mouvement et ainsi échapper à l'espace morbide. Signifier n'est pas dire les choses. La violence du cri -comme langue primitive- fait sortir le mot de sa « gélatine »¹¹¹.

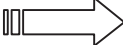
En cela, la poésie est le genre qui permet aux mots de vivre au-delà de leur signifiante. La violence du mot peut alors être traduite par sa décomposition syllabique, sa répétition anaphorique, sa typographie, sa phonétique, sa métrique, ou ses suggestions métaphorique et symbolique.

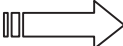
Dans « Cementerio de polillas », le bruit provient des mites s'entrechoquant contre l'écran de télévision ou l'abat-jour, bruit qui provoque chez le « je poétique » une gêne –« ruidos molestos ». Cependant, au lieu de verbaliser ou de crier sa nervosité -« me crisan los nervios »-, il tue -(v. 1)- les mites dans sa chambre jusqu'à en faire un cimetière (v. 18). La violence se manifeste par le geste et non dans le cri vocal. Il s'agit d'éliminer les parasites qui dérangent -en l'occurrence, je précise que le terme « polilla », au Pérou, désigne la prostituée, celle qui est rejetée vers les bas-fonds sociaux. Quant à l'écriture, elle porte, dans un jeu de « fissuration » du mot, la violence de l'écrasement nocturne des papillons -« varias »-, pourtant seuls compagnons du « je poétique » -« sola yo ».

¹¹⁰ Alain Milon, *La fêlure du cri : violence et écriture*, Paris, Édition Encre marine, 2010.

¹¹¹ *Idem*.

Las mato
 varias **p**or noche
 llevan la **p**iel tatuada
 colores bronceados y ocres
pasarían inadvertidas
pero se meten en la lá**p**ara
 se **p**egan a la **p**antalla del televisor
 empiezan sus ruidos molestos
 y me des**e**speran
 alteran mi **p**az
 me **c**rispan los nervios

 y en las mañanas
 debo tener cuidado
 con los cuerpos endurecidos
 replegados
 des he chos

 en mi cuarto sola yo
 y mis polillas muertas

Las hijas del terror, « Cementerio de polillas », p. 30.

Avant tout, la lecture de la première strophe sonorise, dans l'allitération du phonème « p », le choc incessant des mites sur les parois des objets de la chambre dont le bruit désole la voix poétique. Ce son, dans sa fréquence régulière -onze utilisations pour onze vers- peut aussi traduire le coup de grâce infligé aux mites. Dans ce sens, la tripartition du poème renverrait à la décomposition syllabique de l'adjectif « des he chos » (v. 16) et, plus implicitement, aux corps mutilés des mites mortes. Le déchirement se matérialise et se durcit (v. 14) ; le mot, le poème et le calme -« mi paz »- se détériorent de façon aléatoire (les strophes comptent respectivement 11, 5 et 2 vers). La sonorité poétique contribue, dans des tonalités variables, à ouvrir le mot et à composer avec ou sans sa représentation.

2. Du cadre juridique

Face à la représentation des « lois de la jungle », la littérature tend à interroger la place du droit et de la défense. La fiction se nourrit des données de la réalité et suggère un rétablissement des vérités en plaidant l'innocence ou la culpabilité des uns et des autres, tout en essayant de prouver les faits. Il s'agit de proposer un cadre juridique à travers des personnages aux fonctions

institutionnelles -que nous étudierons dans la troisième partie- mais aussi à travers une construction littéraire argumentative, typique des plaidoiries. La trame et son dénouement, le texte poétique et sa portée, la bande dessinée et ses choix graphiques, portent une volonté de convaincre le lecteur -ou le spectateur- et de lui fournir les preuves des abus dont ont été victimes les Péruviens. Cependant, le procès « littéraire » auquel on assiste, rend compte, mais ne juge ni ne sanctionne tous les responsables. La conclusion est sans appel : l'impunité demeure. L'exil, la négation et la résignation se substituent au jugement. Le texte témoigne en cela du caractère illusoire de la réconciliation nationale dans un système judiciaire à deux vitesses.

a) *Les plaidoiries*

Si plaider est, avant tout, « exposer oralement ses défenses » puis, « présenter les faits, les moyens de fait et de droit pour emporter la conviction du tribunal »¹¹², alors, la littérature de témoignage serait une forme de plaidoirie de la défense de la population, abusée doublement par une propagande mensongère du PCP-SL et par une juridiction militaire et policière, détournée de sa fonction justicière. Tout au long du *corpus*, nous relevons ainsi une adresse argumentative destinée à convaincre le lecteur des responsabilités partagées : le PCP-SL et la stratégie de défense militaire sont deux formes terroristes à dénoncer et à punir.

Plaider contre le groupe subversif semble être une requête légitime et banale. Cependant, plaider contre l'armée péruvienne et, plus ou moins explicitement, contre les instances gouvernementales, n'est pas commun et peu admis. Il s'agit dès lors d'exposer les pratiques de guerre contraires aux droits de l'Homme. En effet, ces pratiques sont soumises à une juridiction exceptionnelle -d'un état d'exception- et doivent répondre à la pression d'un gouvernement qui veut, à tout prix, éradiquer le terrorisme. Les ordres et la délégalisation permettent une totale liberté de l'action. Tout semble possible dès lors que l'on atteste que « Las leyes están legalmente suspendidas » (*Abril rojo*, p. 72). La littérature de témoignage tend ainsi à

¹¹² Définition consultée le 8 juin 2013 dans *Le dictionnaire juridique* en ligne : <http://www.dictionnaire-juridique.com/definition/plaidoirie.php>.

balayer les responsabilités, même les plus tues, pour tenter de rééquilibrer la balance d'une justice déficiente.

Dans quelle mesure plaide-t-on, dans mon *corpus*, la culpabilité des militaires pour leurs crimes ? Avant tout, on privilégie la mise en récit de l'horreur et le caractère méprisable des soldats-bourreaux. Leur témoignage est pathétique et plaide le respect des ordres pour répondre à l'anéantissement du PCP-SL. Il rend compte de l'impunité des crimes commis. Le procès militaire n'existe pas. Nous assistons ici à une forme inversée du manichéisme antérieur puisque le soldat joue le rôle du terroriste qu'il est venu chasser. Le détachement, l'inconscience et la froideur, avec lesquels les soldats narrent leur expérience de guerre, les déshumanisent. Par exemple, le binôme de tortionnaires, Chacho et Guayo, se souvient : « a veces los metíamos bajo el agua en una tina para que confesaran. A Chacho le encantaba poner los cables en los senos de las mujeres, eso le gustaba. » (p. 85) Ils profitent de leur position de force pour abuser des situations et s'en vantent. Ainsi, les militaires enlèvent-ils Miriam, non pas pour son appartenance officielle au PCP-SL mais seulement pour servir les désirs du commandant. Guayo rappelle cet abus de pouvoir à Chacho devant Adrián : « sabías tú que no era senderista. Tú sabías que era una chica cualquiera que trajimos al cuartel nomás por traer a alguien, por llevarle una mujer al comandante. » (*La hora azul*, p. 80). Donner la parole à l'institution militaire équivaut à plaider contre elle-même, tant son discours - hors du temps- est ridicule et illégitime.

Qu'en est-il du soldat-victime, soumis au système corrompu ? Il s'agit de donner la parole, d'une part, au soldat traumatisé, par les méthodes de guerre imposées, et / ou, d'autre part, au soldat blasé par un système dont il ne partage pas les principes de fonctionnement. Le lieutenant Aramayo de Yawarmayo ne cache pas, devant Chacaltana, son agacement face aux procédures corruptives de l'institution qu'il nomme ironiquement « la Benemérita Policía Nacional » (p.101). Il lui explique alors, non sans colère, les causes de son affectation dans ce village :

Me ofrecieron un traslado a Lima y el grado de capitán si aceptaba chuparle la pinga a algún comandante de la capital. Pero no quise. Así que me enviaron aquí a que me jodiera. [...] lo más honesto de esta mierda de pueblo soy yo. (p. 99)

Il doit payer son intégrité professionnelle, son « toupet » de refuser les règles du jeu corruptif. Sa « mise au cachot » est une forme de procès contre celui qui ne répond pas aux exigences –aussi malhonnêtes soient-elles- de l’institution.

v. 58 la herida supura de vez en cuando
 PADRE PATRIA GUERRA
 palabras sólo palabras
 una costra que no deja huella
 dime tú
 qué puedo alcanzar con ellas

 ¡¡¡qué puedo alcanzar con ellas !!!

 v. 65 Nada que signifique gloria.

Les valeurs perdent leur sens : les soldats doivent parfois vivre avec ce poids de la culpabilité, non reconnue et, donc, non punie. L'exemple ci-contre est extrait de la « chanson du soldat inconnu »¹¹³, dans *Las hijas del terror*. La voix poétique est ce soldat, un homme « agujeado » (p. 58 , v. 21) :

sa souffrance post-conflit est associée à la trilogie « père, patrie, guerre ». Ces mots sont en majuscules ; pourtant, ils sont des mots, *a priori*, vides de sens pour le soldat. Le terme « costra » désigne chacun de ces trois mots dans leur aspect inflammatoire, boursoufflé et irrégulier. Cependant, le fait que la blessure ne laisse aucune cicatrice apparente -malgré la suppuration ponctuelle de la plaie (v. 58)- révèle la superficialité manifeste des mots, leur non-sens, leur impuissance et, implicitement, l'impunité de l'institution militaire. Paradoxalement, selon la voix poétique, ces mots s'associeraient par antonymie à « gloria », comme désignation d'une renommée prestigieuse qui justifierait l'orgueil d'appartenir à la défense nationale. D'ailleurs, ce mot « gloria » est écrit en minuscules, ce qui suggérerait plutôt un sentiment de regret, voire de honte.

Qu'en est-il des plaidoiries terroristes ? Les terroristes sont incarcérés sans même avoir bénéficié de procès. Ils témoignent peu, mais revendiquent pleinement leur action et donc leurs crimes. Ils assument leur statut de prisonniers et se détachent, en cela, de l'attitude et de la dépenalisation militaires. Dans *Rupay*, nous pouvons d'ailleurs apprécier les deux manières d'agir : la revendication du massacre de Lucanamarca par le Président Gonzalo

¹¹³ « Canción del soldado desconocido », *Las hijas del terror*, vers 58-65, *op. cit.*, p. 60.

(p. 94) et la dissimulation de l'existence des fosses communes du commandant Carrión (p. 106).

Abril rojo reprend, à travers le témoignage du *camarada* Alonso, la plaidoirie de la justice à deux vitesses : celle des terroristes « consacrés » et, donc, punis –sans preuve systématique de leur culpabilité- et celle des Forces Armées « protégées » par des décrets et des lois et, donc, libres et, encore en poste. La différence de traitement fait écho ici à la différence d'intérêts nationaux entre le PCP-SL et l'armée péruvienne, le premier rejetant le gouvernement alors que la seconde en dépend : « ¿Sabe cuál es la diferencia? Que a nosotros no nos importa. » (p. 146)

Ils sont aussi des soldats victimes d'une machination incontrôlable dont ils ne peuvent se sortir. Dans *El cazador*, la fuite des enfants-soldats s'avère un soulagement et une libération. En subissant la discipline du Parti, leurs droits étaient altérés et ils devaient obéir malgré leur jeune âge à des lois intransigeantes relatives au monde militaire.

Les plaidoiries de chacune des forces en présence tendent à se mettre au service de la population. En effet, les terrorismes n'ont laissé aucun répit à ceux qui ont servi d'appât aux ennemis, à ceux que l'on a, arbitrairement, accusés de trahison, aux mêmes qui vivaient dans les Andes, cet espace devenu sans foi ni loi.

b) Les preuves

« La "preuve" est la démonstration de la réalité d'un fait, d'un état, d'une circonstance ou d'une obligation. On dit que la preuve offerte doit être "pertinente". »¹¹⁴ Il s'agit ici de prouver ce que la plaidoirie avance pour contraindre le tribunal –l'instance réceptive- à accepter la version des faits. La bande dessinée est ici le genre qui permet, par la démonstration visuelle, d'exposer des preuves. Il s'agira donc de prouver le délit en associant le dessin à la photographie, par exemple, comme si on assistait à un flagrant délit. Le cliché –toujours identifié de sources journalistiques ou historiques- nourrit le témoignage et conforte son contenu.

¹¹⁴ Définition consultée le 8 juin 2013 dans *Le dictionnaire juridique en ligne* : <http://www.dictionnaire-juridique.com/definition/preuve.php>.



Pour prouver la culpabilité et la mauvaise foi du militaire, on accole la photo des corps et les conclusions des investigations de la CVR –dans les récitatifs. L'existence des fosses apparaît également à travers des photos et des identités attestées. Le commandant Camión se convainc de son innocence - « no soy ningún criminal » - alors que la vignette (vignette 7, p. 106), sur laquelle est adossée la bulle, représente un cadavre sorti de la fosse commune de Pucayacu (23 août 1984) dont il fut le commanditaire. Cet épisode prouve l'inconscience ou la folie des militaires, persuadés du bien fondé de leurs actes « patriotiques ». Leur culpabilité démontrée, il s'agit de souligner leur relâche et leur protection institutionnelles. Le traitement judiciaire apparaît bienveillant envers les forces armées et contraste avec la négligence judiciaire envers le PCP-SL. Camión

disparaîtra mystérieusement en 1986 au moment de sa convocation judiciaire.



Je m'arrêterai aussi sur le déplacement de Belaúnde à Ayacucho (Vilcashuamán), événement qui semble pointer du doigt la non-efficacité du gouvernement dont la présence accentue les tensions et engendre une attaque

sentiériste. La Police Nationale demande du renfort dans la zone encerclée par le PCP-SL dont on entend les chants et dont on voit les torches sur les flancs des montagnes. Leur sollicitation arrive aux oreilles du Ministre de l'intérieur de l'époque (mars 1982) -José Gagliardi- qui relaie l'information au Président Belaúnde. Ce dernier ne prend pas la mesure des conséquences de sa visite au poste de police du village qui sera attaqué le 22 août de cette même année par le groupe subversif, faisant de nombreuses victimes. Malgré ce carnage et la prise du pouvoir du PCP-SL dans la zone, le Congrès n'accordera pas l'intervention militaire à Ayacucho. Plus de deux ans après la première attaque sentiériste, les positions du gouvernement se résument à leur représentation

ponctuelle et prouvent le manque de matériel et d'hommes sur le terrain pour affronter la stratégie terroriste. Cette démonstration tend à suggérer que le temps de réaction fut trop long.



La photo de Willy Retto (*Rupay*, vignettes ci-contre, p. 54) fut une preuve qui permit de contrer le rapport de la

commission Uchuraccay, présidée par Vargas Llosa, qui avançait la thèse d'un *guet apens*. En effet, selon le cliché, il semblerait qu'un dialogue se soit engagé entre les paysans et les photographes.

Les preuves constituent aussi les témoignages, déjà traités en amont. Elles sont souvent des contre-arguments destinés à faire la lumière sur un système corrompu. On met en place une plaidoirie complète où tous les acteurs du conflit ont droit à une défense mais aussi à un jugement. Pourtant, on peut encore relever aujourd'hui la problématique d'une justice inégalement rendue. On s'aperçoit alors que l'absence de procès et, donc, de verdict, conduit à la fuite et, une fois de plus, invite à la tragédie nationale.

B. UNE ISSUE PROBLEMATIQUE

À aucun moment, dans la littérature du *corpus*, nous n'assistons à un procès dans un tribunal. L'issue du temps de violences référé ne relève pas de la justice mais d'un choix personnel des survivants de fuir la zone de guerre ou, pour les responsables, de poursuivre dans une logique négationniste.

1. La fuite

Comment faire pour oublier les expériences passées ? Comment faire pour faire le deuil d'un corps non retrouvé ? Comment faire pour considérer les instances de son pays quand elles nient une partie du passé ? On peut relever dans la littérature une propension au traitement de l'exil -intérieur ou

géographique- comme recours personnel à la situation injuste. Aussi, le verdict est-il sans appel : une partie de la population, dont les responsables des événements, est dans le déni d'un passé trop accusateur. Mais cette absence de reconnaissance des faits ouvre une brèche dans la problématique de la réconciliation.

a) *Vers une poétique de l'exil* : Una procesión entera va por dentro

L'exil, qu'il soit externe, interne ou intérieur, permet de fuir une réalité de violations extrêmes et répandues. Suite au conflit interne, cette expérience se poétise de plus en plus dans l'approche de problématiques sociologiques, psychologiques ou philosophiques. Ainsi, l'écriture tend à redéfinir les concepts identitaires, les limites ou l'hybridité spatiotemporelle et culturelle de l'exilé... José Antonio Mazzotti la nomme la « poétique du flux » et, dans son œuvre homonyme, *Poéticas del flujo*, la définit ainsi :

Hablar de poéticas del flujo requiere una reflexión urgente sobre los trasvases que en términos formales ha experimentado el lenguaje poético llamado "culto" en el Perú, considerando especialmente dos fenómenos sociales llevados a su más radical manifestación durante los años 80. Me refiero obviamente a la exarcebación de las migraciones internas y externas y a la vez a la generalización y sobredimensionamiento de la violencia política y cotidiana (causa y efecto a su vez de las primeras).¹¹⁵

Dans le recueil, *Una procesión entera va por dentro* (écrit de façon saccadée, entre 1990 et 1998, date de sa publication), le poète Rodrigo Quijano expose les réflexions existentielles d'une voix poétique, dont l'écriture introspective tend à questionner la légitimité de la vie, à la suite du déchaînement de la violence des années 80. Il est, ici, intéressant d'analyser cette « procession » -individuelle et collective- qui semble traduire le mal être de l'exilé déraciné. Le recueil -représentant au total 635 vers, divisés en 14 poèmes numérotés et de longueur variable (de 20 à 123 vers)- met en évidence une unité dans le caractère réflexif de l'écriture. En effet, tout au long des vers, la voix poétique commente et analyse son environnement.

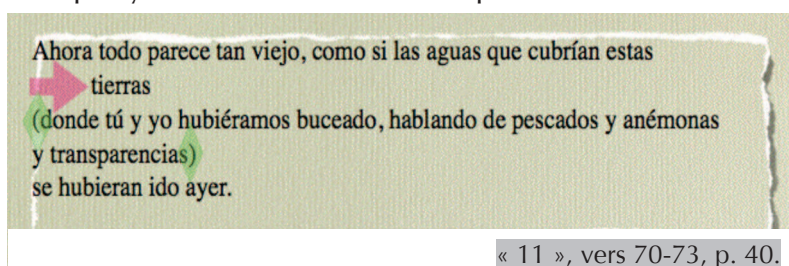
¹¹⁵ José Antonio Mazzotti, *Poéticas del flujo (migraciones y violencias verbales en el Perú de los 80)*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002, p. 14.

Ce parcours intérieur est annoncé dès le titre du recueil, *Una procesión entera va por dentro*, expression qui caractérise celui qui n'extériorise pas des sentiments qu'il n'a pas le cœur à montrer. L'espace textuel semble répondre, dans sa structure, à la conception d'un espace urbain : le recueil semble circulaire et fermé si l'on considère le nombre de vers des poèmes « 1 » et « 14 ». Respectivement, on peut compter à la manière d'un chiasme numérique 46 et 64 vers, inversion qui suggère un mouvement cyclique. Cette structure est renforcée par l'image du labyrinthe dont le parcours, qu'il soit géographique, réflexif ou textuel, suppose des va-et-vient en boucle. Aussi, pour insister sur l'idée de déracinement et de flux migratoire, le poète, dont l'intérêt formel est établi, rompt doublement le vers en privilégiant l'enjambement et le partage du mot, marqué par un tiret en début de vers, et non en fin de vers :

Pero, acaso algo cambia si lo digo, ¿acaso algo cambia
si lo escribo? como si no supiéramos que este lapicero
no es capaz de modificación alguna, como si pudiéramos dar
-nos la mano sentado cada uno sin moverse de su sitio. (p. 40)

Couper le vers ou couper un mot suggère la mise à distance de deux entités plus ou moins compatibles d'ailleurs-, un déplacement forcé, une fuite, ou un exil sémantique, dont l'écho avec l'exil géographique des *comuneros*, suite à la violence soufferte, semble pertinent.

Dans l'exemple suivant¹¹⁶, les vers courts (v. 72-73)- le pentasyllabe et l'heptasyllabe - suivent les deux premiers vers de l'extrait, plus longs puisqu'ils



forment respectivement, deux hémistiches de onze et quatorze syllabes, et deux hémistiches

de onze syllabes chacun. Visuellement, la coupure du vers 70 tend à diviser davantage l'espace poétique qui semble jouer avec le souffle du lecteur, pris dans un déluge aquatique et sémantique. Pour marquer l'appartenance du mot

¹¹⁶ Cette diapositive et les suivantes furent présentées lors du Congrès International de Littérature Latino-américaine et Ibéroaméricaine (ILLI), le 4 juillet 201 à Cádiz, Mylène Herry, « La poética del exilio – *Una procesión entera va por dentro* » (à paraître).

« tierras » au vers 70, le poète introduit un alinéa qui, paradoxalement, impose un isolement du mot. Dans cet exemple, le choix du mot « tierras » ne semble pas innocent si l'on considère la problématique de l'exilé. L'exil géographique serait ainsi figuré par un exil discursif. Cette réclusion du mot n'est pas sans rappeler la problématique du dire -matérialisée dans les parenthèses (v. 71-72)- du souffle de la voix poétique, qui tente de survivre à la noyade de l'exil dont les eaux évoqueraient l'océan Pacifique bordant la côte péruvienne, vers laquelle les Andins se déplacent en masse.

La voix poétique témoigne donc de son exil vers la côte –situation assez habituelle pour de nombreux paysans, tout d'abord, pour une question de travail, et, ensuite, pour fuir la violence des années 80. Dans l'exemple de la page suivante, il s'agit à nouveau de symboliser l'exil par une sensation de noyade provoquée par un déluge, symbole assez récurrent dans la poésie péruvienne, et en particulier chez Antonio Cisneros, en le considérant, comme Héctor Manjárez, « un poeta en toda la extensión de la palabra »¹¹⁷ :

4. Arriba un cielo, paródico espejo de estas aguas
 revive su pasado día a día sin problemas.
 Este océano o este cielo
 la suave pausa melancólica que me trajo a tus orillas
 o tal vez el diapasón alcoholizado
 de unos huaynos aprendidos en la infancia
 y que aguardaban un llanto austero
 solitarios en la madrugada
 igual que un viaje en ómnibus por el desierto
 y que viajaban silbado por el viento.
 Flotan en el mar o vuelve a tu cauce
 pero sólo para ser el mismo
 o sólo para desaparecer asido por el tiempo y el sonido
 de piedras que llevaba el alma : básicamente
 /tornasolados licores de fantasía y falsas perlas,
 el caballo de totora que bajaba la pared de agua,
 el río que navegaba quieto en su metáfora.

5. Sumido en este grave desierto y sin embargo
 buceando
 en un mar que se citaba continuamente a sí mismo
 y que ocupaba con naturalidad una memoria
 que yo creí con terquedad que me pertenecía entre la
 /arena
 pero era sólo arena en la que hundí la mano
 y agua que caía entre mis pies.
 Este océano o este cielo
 esta vieja sombra en la que viajo
 han empezado a desgastar su larga lengua
 y su ausencia pura de significados.
 Los santos, el yeso y las floridas vértebras de huesos
 dispuestas para el decorado en rosas y en estrellas
 listas, como rituales de constricción
 o manualidad de serial-killer.

En **rose**, je surligne l'espace du « haut », correspondant au temps passé dont les termes sont entourés de la même couleur.
 Au contraire, en **bleu**, je surligne l'espace du « bas », correspondant au temps présent dont les termes sont entourés de la même couleur.

« 2 », vers 20-51, p. 11-12.

¹¹⁷ Article de Héctor Manjárez « Antonio Cisneros en el recuerdo », publié en ligne sur le site de *Letras libres* en février 2013, consulté le 5 octobre 2013, in : http://www.letraslibres.com/revista/convivio/antonio-cisneros-en-el-recuerdo#_ftn2.

Le voyage, allégorisé tout au long du recueil par la procession, se définit comme un voyage spatio-temporel, sur un axe vertical (qui caractérise d'une part le déplacement fluvial depuis les Andes vers la côte et, d'autre part, le temps de l'enfance et celui de l'énonciation). En observant le poème (ci-dessus), nous remarquons le jeu dialectique et le jeu de miroir entre le bas et le haut, considérés respectivement comme le présent et le passé. Le passé s'identifie au « haut », l'espace montagneux ; au contraire, le présent, au désert dans lequel on se noie comme dans un océan, un cimetière ou un puits que représenterait la lettre « O », répétée à six reprises -et surlignée en vert.

Ainsi, « el cauce » comme cours d'eau implique la descente du fleuve, de sa naissance en altitude jusqu'à sa destination finale, l'océan. Face aux traditions et rituels andins, l'exil impose une nouvelle culture populaire urbaine métaphorisée par des « manualidades de serial killer », une manière parodique de mettre face à face les réalités.

La voix poétique questionne, interpelle mais aussi caricature la société péruvienne, pour ne pas dire liménienne, en responsabilisant le gouvernement-pilote qui n'a pas su soigner l'anomie¹¹⁸ dont souffrait le pays :

el sudor del piloto, demasiado camuflado para un día
de tanto sol, brillando en los cromos de su casco
al interior del cual se pregunta casi con honestidad
si no estará matando hormigas.

« 11 », vers 112-115, p. 41.

Le déguisement (« camuflado ») révèle ici un pouvoir aberrant qui tend à nier, voire même à tourner le dos aux problèmes inhérents au pays même si cette attitude engendre une pauvreté, une violence ou un exil.

De fait, depuis une approche sociologique¹¹⁹, ce recueil traite *a posteriori* des changements socioculturels opérés suite à l'exil rural des années 60-70. Dans un mail, le poète développe cette idée :

[...] un país que pasó de ser rural en un 70% a ser urbano en un 70% en poco

¹¹⁸ Dans son article « El país en el infierno », Luis Nieto Degregori définit « la anomia » comme « el estado de desorganización de la sociedad debido a la ausencia de normas sociales », in : Mark Cox, *Ensayos sobre literatura de la violencia política en el Perú – SASACHAKUY TIEMPO - Memoria y pervivencia*, Lima, Editions Pasacalle, 2010, p. 38.

¹¹⁹ Rappelons que Aníbal Quijano, le père du poète, est un sociologue spécialiste des problématiques socio-urbaines et de l'approche sur la nouvelle culture urbaine-populaire.

más de 20 años, de manera que a fines de los años 70 ya era el núcleo de una transformación social, de carácter muy heterogéneo, andino “cholo”, costeño “blanco”/ “mestizo”, también asiático y afro, en un momento de ebullición política muy importante (que luego sería desviado violentamente por el militarismo fundamentalista de Sendero Luminoso y por la brutalidad del Estado peruano: ambos como la peor combinación y combustión de tipo sangriento). En medio de ese carácter de lo que era nuevo y urbano, el lugar de los nuevos signos populares estaba en la visualidad de esta nueva cultura, en su nueva música y su sonido, en su destellante color.¹²⁰

Cependant, à l’heure de l’écriture (1990-1998), l’espoir autour de ces années de mutations avait déjà révélé une désillusion certaine. Il ajoute :

Una procesión... es también la reflexión (creo) acerca de las condiciones posteriores y ya decaídas de esa esperanza o si prefiere de ese horizonte de cambios que parecía prometer esa nueva cultura urbana entre los años 60 y los años 80. Supongo que hay un ánimo político también detrás de esa reflexión.¹²¹

Le verdict est clair et sans appel : l’exil se mêle à une prise de conscience personnelle des dysfonctionnements nationaux, mais ne remplace en aucun cas une politique d’État exemplaire. La suprématie du pouvoir et l’immunité gouvernementale -d’autant plus si l’on considère la corruption juridique autour du conflit interne- ouvrent sur l’indifférence, le mensonge ou la négation.

b) La négation



On peut remarquer, dans le traitement du *corpus*, une propension à marquer le comportement négationniste¹²² des autorités face au passé national.

Avant tout, le temps de latence – entre quinze et vingt ans entre les faits et la découverte des crimes- sert d’argument aux forces armées pour légitimer une amnistie ou / et une amnésie. Dans *Rupay* (vignette de gauche, p. 117), par exemple, on assiste au discours surprenant d’Edwin Donayre, en 2008, qui s’étonne et

¹²⁰ Courriel du 4 juin 2012.

¹²¹ *Idem*.

¹²² Je me range, ici, derrière la définition du *Dictionnaire de la violence* pour indiquer qu’il existe deux définitions du négationnisme : « au négationnisme *stricto sensu* qui a trait au génocide juif, s’ajouterait un négationnisme *lato sensu* susceptible de s’appliquer à tout génocide ». Au sens plus large, « le négationnisme se comprend comme l’idéologie qui conteste, voire qui nie, tout génocide. », Michela Marzano (Sous la direction de-), *op. cit.*, p. 948-950.

condamne les réclamations jugées trop tardives. Ce discours tend à nier les méthodes de répression souterraines de l'armée qui verrouillait, par l'intimidation, entre autres, les informations relatives aux modes opératoires « utiles » à la défaite du terrorisme.

Quelques pages en arrière, il est intéressant de voir -comme contre-argument- la manière dont les victimes ont été « reçues » lorsqu'elles réclamaient leurs disparus (*Rupay*, vignettes de droite, p. 112). Nous pouvons donc observer pour chaque requête (« los de investigación » ;



« la guardia civil ») la réponse négative des autorités –à travers l'emploi de l'adverbe « no ». Nier la présence d'un prisonnier -sur le seuil de la caserne ou du commissariat- permet aux forces de l'ordre de se dégager de toute doléance et / ou justification et de gagner du temps en dirigeant la plaignante vers d'autres bureaux. Le discours ne varie pas : il impose une distance entre les familles en quête de la vérité et les autorités en quête de dissimulation des dispositifs militaires.

Ces vignettes trouvent un écho évident dans deux poèmes -présentés ci-dessous- du recueil *Las hijas del terror*, dans lesquels l'indifférence et le mensonge définissent le déni et l'exclusion -dans la désolidarisation-, soufferts pas les victimes du conflit.

¿Has visto el cadáver?
 ¿rozaron tus dedos su piel de mandarina?
 ¿recogiste su ropita?
 ¿santiguaste sus cicatrices?
 ¿intentaste lo imposible
 besarla, besarla para que vuelva a la vida?

[...]

no como yo que deambulo con este sombrero
 vamos por acá, a la oficina,
 luego p'allá, a la prefectura y a la comisaría,
 diciendo no, que no, que no, diciendo
 que son mentiras y puritas mentiras

Mira cómo se aleja el mar, mira,
 y la espuma de las olas revienta cada vez más sucia
 miro al espejo y ya no puedo sentir nada
 ni asco / ni autocompasión.
 las cosas son serias y deberían estar atravesadas por agujas

como yo

[...]

Entourés en bleu, la conjonction négative « no... ni », les adverbes de négation (« no », « nada ») et les particules « no » traduisent en effet le discours rôdé des autorités qui refusent de répondre au flux interrogatif (en jaune) des femmes¹²³, ou qui choisissent le mensonge et la négation pour échapper à une éventuelle coopération à la recherche des disparus –fonction qui leur est officiellement et paradoxalement assignée.

Comme la bande dessinée, « la oficina », « la prefectura » et « la comisaría », dans « Desaparecidas », sont les lieux du mensonge et du rejet. Cependant, dans « Buenas noches, señora Indiferencia », le passé finit par remonter à la surface avec le temps. La métaphore de l'écume des vagues, du Pacifique nous plonge dans une actualité, celle de l'écriture (2003-2004), qui « déterre » les mensonges étatiques, qui trouble la tranquillité et qui pollue la clarté (« reventar » ; « sucia ») de l'océan. Le dépôt, épais et « sale » des vagues, semble caractériser, dans le poème, le sérieux (v. 5) des affaires mises à jour comme si la gravité se mesurait, ici, en impureté.

¹²³ Elles forment la majorité des plaignantes : le « chapeau » tend à les identifier. Nous retrouvons l'accessoire symbolique dans *Rupay*, cf. référence des vignettes de la page précédente.

Ce temps de latence semble cependant avoir usé le moral et l'espoir de ceux qui crient vainement depuis des décennies la disparition des leurs. L'image du « miroir » (v. 3), associée au verbe « alejarse », traduit autant la distance temporelle entre le présent et le passé que leur rapprochement à travers le reflet de leur souffrance respective. Alors, « le dégoût » et « l'auto compassion » (v. 4) ont été refoulés : la voix poétique est vidée et, même, transpercée -comme une poupée vaudou- par des « agujas » dont la représentation artistique trouve sa traduction dans le tableau de Frida Kahlo « unos cuantos piquetitos », évoqué dans le titre de la partie quatre du recueil (p. 55).

Dans *El monstruo de los cerros* -et, en particulier dans la série de poèmes intitulée « cavilaciones »- la forme négative évoque une perte des valeurs de la voix poétique, abandonnée par les dieux. (« Cavilaciones III », p. 21)

Para mí el sol **no** son los ojos de **nadie**
 y **no** tengo un Jesús que multiplique mis pescados **ni** mis panes
 pero
 guardo un Judas / que / me / besa y me traiciona.

Dans l'exemple précédent -dont les quatre vers constituent le poème entier-, il n'y a plus d'incarnation religieuse (« no » ; « nadie » ; « ni » -v. 1 et 2) : le dieu andin (« el sol ») et le dieu chrétien (« Jesús ») laissent place à la figure du traître « Judas ». La présence de ce dernier vient affirmer la négation du sens suggérée dans la disparition des icônes divines.

Il s'agit donc de faire état d'une aliénation et d'un renversement des croyances et du discernement humains. La tragédie nationale s'exprime alors dans un mépris des traditions dont la théâtralisation se définit à travers la mort et les violences.

2. La tragédie nationale

Dans les œuvres choisies, la mort envahit tout : à la manière des tragédies gréco-latines, il est question de représenter et de théâtraliser le conflit et son issue mortelle. Dans cette partie, je propose d'analyser, dans un premier temps, un poème de Luis Rodríguez Castillo dans la portée tragique qu'il suppose. Je reviendrai ensuite sur la suggestion parodique des mythes dans

Lituma en los Andes, mythes dont le traitement répond à une représentation de la tragédie nationale.

a) *Théâtralisation de la violence*

Dans mon *corpus*, ne figure pas d'œuvre théâtrale, mais la littérature de la violence, dans son ensemble, tend à mettre en scène la tragédie nationale. En effet, selon sa définition générique, la tragédie est « une pièce représentant une action humaine funeste terminée par la mort. »¹²⁴

Pourtant, c'est à travers l'étude d'un poème de Luis Rodríguez Castillo, intitulé « La muerte representada en cuatro actos », que je propose d'étudier le caractère tragique de l'écriture. En effet, sa division annoncée pose déjà le décalage générique : la poésie se théâtralise dans la forme. Son titre traduit bien une « représentation », à cela près qu'elle n'est pas une action humaine funeste mais la mort personnifiée. Le dénouement est donc évident. Pour traiter le côté tragique du poème, je propose d'approfondir la définition d'une œuvre tragique pour en dégager les quatre principes fondamentaux :

- La *catharsis* ou purgation des passions par la production de la terreur et de la pitié.
- L'*hamartia* ou acte du héros qui met en mouvement le procès qui le conduira à sa perte.
- L'*hybris*, fierté et entêtement du héros qui persévère malgré les avertissements et refuse de se dérober.
- Le *pathos*, souffrance du héros que la tragédie communique au public.¹²⁵

Dans le poème ci-contre (« La muerte representada en cuatro actos », p. 46), il s'agit d'animer la mort par l'association au rapace (« lechuza ») et de la rendre sensible dans la fonction maternelle. Son rôle protecteur envers le « nous » moribond-« agonizante »- la rend sensible, anxieuse -à l'idée de savoir comment la population, le « nous », va échapper à l'agonie-, et attentionnée (lexique encadré). Malgré cette comparaison avec la chouette, la mort craint la nuit, elle-même comparée avec « una perra hambrienta ». Il s'agit de mettre en scène la tragédie nationale à travers le conflit entre l'espace nocturne, synonyme de rencontre et de liberté, et la mort, consciente du déclin

¹²⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 388.

¹²⁵ *Idem*, p. 388.

I acto
esboza una sonrisa con la misma ternura de una madre y a pesar de sus ojeras tristes como la navidad engorda sus labios antes de podernos besar.
II acto
huye –como asustada lechuza– (no soporta vernos agonizar)
III acto
después se sienta al borde de una acequia que se aleja de la ciudad, y como toda madre, requinta y llora mientras lava nuestras ropas.
IV acto
regresa y ahuyenta a la noche que nos lame como perra hambrienta.

de « ses petits », si l'on considère à nouveau la comparaison avec la mère rapace.

Asphyxiée la journée par une société corrompue et indifférente, la nuit est le temps du possible et la mort guetterait, comme une mère, les déchus de la société prêts à se

laisser absorber -ou à être léchés (« IV acto »)- par les démons nocturnes. La mort pourrait être la meilleure option. Elle semble moins cruelle que la violence. L'humain est enfermé dans un cercle infernal dont il ne peut sortir. Alors, si on revient à la définition exposée plus haut, nous retrouvons distinctement les quatre étapes de la tragédie :

- La terreur d'un duel irrésolu, entre la mort et la perversion, et la pitié envers le « nous »- victime.
- La mort -comme « héroïne » nationale- qui tend à fuir face à la souffrance du « nous ».
- Le chagrin de la mort qui ne se résigne pas à admettre la perte.
- Et le combat final pendant lequel la mort reprend les « siens ».

Je ferai, ici, le rapprochement avec la question posée en clôture du recueil de Rocío Silva Santisteban - « ¿nunca termina la guerra para los hijos del terror? » (p. 69). En effet, de la même façon, la terreur se personnifie en la mère du peuple. La forme interrogative ouvre sur la dimension réflexive d'une

tragédie dont la résonance cyclique et générationnelle définirait la nationalité péruvienne.

b) Des mythes gréco-andins

Je propose, ici, de souligner le jeu de travestissement parodique de la tragédie grecque dans le roman, *Lituma en los Andes*. Dans le roman, la mythologie grecque se mêle aux rites mythico-andins, souvent détournés de leur fondement¹²⁶. Ils servent alors à définir un univers dégradé et terrifiant d'où nul ne peut sortir, à l'image du genre tragique. Les habitants de Naccos semblent effectivement prisonniers d'un destin infernal, autour d'une série de meurtres ritualisés. En plus de cet espace fermé -hors du temps et de l'espace¹²⁷-l'homonymie des personnages permet, de façon assez évidente, une ré-incarnation andine des mythes occidentaux tout en suggérant la traduction du monde réel. Ainsi, le personnage de Dionisio rappellerait, avant tout, le dieu du vin, de la vigne et du délire mystique, à savoir Bacchus. Nous observerons, dans le tableau présenté dans la page suivante, les similitudes entre le parcours du « borrachín » de Naccos et celle du dieu. Pour relever les correspondances entre les deux histoires, je propose un jeu de couleurs destiné à illustrer mon propos :

¹²⁶ La parodie repose sur la démesure et l'illogisme des actes décrits, les sacrifices en l'occurrence, qui révèlent une méconnaissance des rites andins.

« Justifier l'extermination d'un troupeau de vigognes par la guerre populaire ou l'exécution de villageois parce qu'ils battent leur femme quand ils sont ivres, ou encore le sacrifice d'un homme albinos parce qu'il était impur, c'est s'écarter notablement de la notion ancienne de sacrifice. Pour s'attirer les faveurs des Dieux, les hommes choisissaient des victimes jeunes, belles et pures. Et l'anthropophagie rituelle ne concernait que les parties nobles du corps, c'est-à-dire les viscères (cœur, foie). » in : Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *op. cit.*, p. 135.

¹²⁷ Le village n'existe pas, ce qui permet la re-création d'un lieu sans référence spatio-temporelle.

<p>Que a su madre le había carbonizado un rayo en una tormenta, por ejemplo. Que lo habían criado las mujeres de una comunidad de iquichanos, todavía idólatras, en las alturas de Huanta. Que había estado loco, de joven, en una misión de los padres dominicanos y que le devolvió la razón el diablo, con el que hizo pacto. Que había vivido en la selva, entre chunchos caníbales. Que descubrió el pisco viajando por los desiertos de la costa y que, desde entonces, recorría la sierra vendiéndolo. [...] Era más que un vendedor de pisco, por supuesto, de eso se daban cuenta todos ; más que un empresario de <i>músicos y bailarines</i> folclóricos, más que <i>un animador</i> y también más que un patrón de un <i>putarra ambulante</i>. Sí, sí, clarísimo. Pero, ¿qué más? ¿demonio? ¿ángel? ¿Dios? [...] Cuando se alegraban entre ellos, lejos de las miradas de los demás, los de la comparsa se enloquecían. O, como dice Dionisio visitaba a su animal.</p> <p style="text-align: right;"><i>Lituma en los Andes</i>, p. 243 – 244</p>	<p>La légende dit que Dionysos perdit sa mère, Sémélé, foudroyée par les éclairs qui environnaient son amant Zeus. Il fut élevé par les nymphes du pays de Nysa pour échapper à la jalousie d'Héra. Devenu adulte, il découvrit la vigne et son usage. Mais Héra le frappa de folie. Dans sa folie, le dieu erra à travers l'Égypte et la Syrie. Il fut accueilli par la déesse Cybèle qui l'initia aux rites de son culte. Il conquiert l'Inde au cours d'une expédition mi-guerrière, mi-divine, soumettant le pays par la force de ses armes et aussi par ses enchantements et sa puissance mystique. Il se fait accompagner d'un cortège triomphal, le char traîné par des panthères et orné de pampres et de lierre, les Silène et les bacchantes, les satyres et d'autres activités mineures. Il introduisit <i>les bacchantes</i>, fêtes où le peuple entier, mais surtout les femmes, était saisi d'un délire mystique, et parcourait la campagne en poussant des cris rituels. Sa puissance fut reconnue par tout le monde et, il put ainsi remonter au ciel, ayant achevé son rôle sur la terre et établit partout la domination de son culte. Avant, il rendit la vie à sa mère. C'est comme dieu après sa montée au ciel, que Dionysos enleva Ariane à Naxos.*</p>
--	--

L'errance, la folie, le cortège, les fêtes orgiaques et le caractère divin du personnage sont des éléments communs aux deux récits. Mario Vargas Llosa reconnaît l'influence du mythe grec. Il explique l'anecdote qui l'a incité à recréer ce mythe :

Me pasó una cosa muy curiosa, fascinante: estaba escribiendo la novela en la Biblioteca de la Universidad de Princeton y vi que un alumno que trabajaba a mi lado leía un libro sobre los mitos griegos. Una nota decía que el de Dionisio no era tanto el mito sobre la embriaguez divina sino más bien un mito en torno a la violencia que surge en la vida y en la Historia cuando uno se entrega a la

* Paragraphe relevé in : Mylène Herry, « La réalité péruvienne dans *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa », Mémoire de maîtrise sous la direction de Roland Forgues, Pau, 2002.

irracionalidad. Y me di cuenta de que eso era lo que estaba viviendo el Perú. Así surgió la idea de introducir en la novela el mito de Dionisio recreado en el ambiente andino, con personajes de la sierra peruana y dentro del contexto de la violencia terrorista. Descubrí que ciertos mitos tienen una verdad escondida que puede aplicarse miles de años después de donde nacieron. Pero, no creo que nadie piense que aparece un mito griego al leer la novela.¹²⁸

Le choix du mythe de Dionysos -comme mythe de la violence- s'inscrit, ici, dans le contexte du conflit interne et justifie, dans ce cas, son affiliation à la figure du *leader* du PCP-SL, Abimael Gúzman. Ce dernier aimait, en effet, organiser chez lui des fêtes très alcoolisées. Si nous considérons la vidéo « Zorba, el griego »¹²⁹, publiée en 1991, date présumée de l'écriture du roman, nous pouvons y voir les dirigeants danser allègrement. Dès le début des années 70, à Ayacucho, le couple, Guzmán et Augusta la Torre, recevait des gens dans leur maison -rebaptisée *El Kremlin*- et organisait des fêtes au rythme de la musique andine. Ce groupe de « bon vivants » était appelé « Los chupamuros »¹³⁰, surnom qui fait référence à leur propension à boire beaucoup. De même, il faut souligner que, comme Dionysos, Abimael grandit sans sa mère, Berenice, qui s'exile à Puno alors qu'il n'a que huit ans. En reprenant le travail de recherches journalistiques de Santiago Roncagliolo, il apparaît être l'homme d'aucun endroit -« ninguna parte, sin ningún lugar »¹³¹-, voyageant entre La Chine¹³², Ayacucho¹³³ et Arequipa¹³⁴. Son invisibilité pendant le conflit interne relève de cette même omniprésence, quasi divine, de l'œil sentiériste. Il est le fou national, l'incarnation de la violence, celui qui est à l'origine de la tragédie nationale.

D'autre part, nous trouvons le mythe d'Ariane suggéré par la présence de Timoteo (ou Thésée) qui lutte contre le *pischtaco*, Salcedo -ou le Minotaure. Dans le tableau ci-dessous, je propose une mise en connexion -une fois de

¹²⁸ Leandro Pérez Miguel, « Haré lo posible para ser un escritor del siglo XXI », *El mundo*, Madrid, 12 mars 2001 [19-02-2002], consulté en ligne le 4 janvier 2013, in : <http://www.geocities.com/boomlatino/vobra10.html>.

¹²⁹ 31 janvier 1991 : le GEIN obtient « l'archive générale » du PCP-SL suite à l'intervention à San Borja. On y trouvera aussi la vidéo des dirigeants du Parti.

¹³⁰ « Chupar » signifie boire en argot péruvien. Ils n'aimaient pas ce surnom. Santiago Roncagliolo, *La cuarta espada*, Lima, Debate, 2007, p. 55.

¹³¹ Santiago Roncagliolo, *La cuarta espada*, Lima, Debate, 2007, p. 41.

¹³² Voyages en Chine à l'école politico-militaire de Nan Kin (1965 et 1967).

¹³³ Il est nommé à l'Université de Huamanga en 1962.

¹³⁴ Il est né à Arequipa le 3 décembre 1934.

plus, à travers un jeu de couleurs- des vies de Doña Adriana -personnage du roman de Vargas Llosa- et de la fille du roi de Crète, Minos.

<p>Timoteo, el narigón, supo lo que pasaba en Quenka y vino a propósito, desde Ayacucho, para meterse en las grutas y enfrentársele. Timoteo Fajardo así se apellidaba. [...] « ¿Puede un simple mortal enfrentarse a un entenado del diablo? » le decían. También, mi padre trató de desanimarlo cuando él respetuosamente le comunicó su proyecto de meterse a la cueva del pischtaco para arrancarle la cabeza y librarnos de su tiranía. [...] había una dificultad, eso sí. ¿Cómo saldría de las grutas después de matar a Salcedo? Eran tan grandes y enredadas que nadie había podido explorarlas del todo. [...] Su narizota me dio la ocurrencia. Le preparé un chupe espeso, bien picante, con ese ají verde que cura el estreñimiento de los más aguantados. Se tomó toda la olla y se contuvo hasta que su estómago quería reventar. Sólo entonces entró a la cueva. [...] Entonces emprendieron el regreso, guiándose por la estela de olor que el morochuco había sembrado en su recorrido y que su olfato de perro cazador seguía sin la menor vacilación.</p> <p style="text-align: right;"><i>Lituma en los Andes</i>, p. 214-215</p>	<p>Pour permettre à Thésée de retrouver son chemin dans le labyrinthe, prison du Minotaure, Ariane lui donna un peloton de fils, qu'il déroula, ce qui lui indiqua la voie du retour. Par amour, elle s'enfuit avec lui vers Naxos. Mais, Thésée l'abandonna sur le rivage tandis qu'elle dormait. Bientôt arrivèrent Dionysos et son cortège... *</p>
--	--

C'est dans les formules de dérision et de parodie que nous remarquons, donc, les influences mythiques du personnage féminin du roman. Le fil devient un fil olfactif et le *pischtaco* s'incarne en un Minotaure défiguré. L'assimilation des deux mythologies participe clairement au suspense du roman autour duquel se construit un double récit - le mythe et la tragédie - dont le caractère

* Paragraphe relevé in : Mylène Herry, « La réalité péruvienne dans *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa », *op. cit.*

burlesque nous éloigne du rapport au réel. Cependant, cette représentation de la tragédie nationale, aussi fantasmée soit-elle, engage une esthétique de la violence dans sa façon d'insérer dans du particulier des données universelles destinées à construire du sens.

CHAPITRE 3 : L'ESTHETIQUE DE LA VIOLENCE

Comme nous l'avons vu précédemment, la littérature du témoignage que nous étudions tend à valoriser les insertions documentaires pour convaincre le lectorat du caractère historiographique de l'œuvre. Les références sont nombreuses et attestent souvent d'une réalité extratextuelle. Le traitement discursif, de base testimoniale, plaide et prouve les données tout en proposant, à des fins littéraires, une création fictionnelle. Il convient désormais d'analyser avec attention l'écriture dans ses formes et de s'interroger sur une esthétique de la violence, caractéristique du témoignage, dans sa façon de disloquer les structures sur lesquelles elle se construit. En effet, il faut remarquer l'importance de l'interdiscursivité dans mon *corpus* à travers le paratexte, les intertextes ou la musicalité pour entrevoir une polyphonie. Celle-ci cadre, en quelque sorte, la lecture, et permet aussi, grâce à une organisation labyrinthique, de représenter une violence dans un montage spatio-temporel, visuel et mental. Dans ce chapitre, je propose donc de montrer dans quelle mesure l'écriture prend forme, se déforme, se désintègre et tend à privilégier l'oralité dans le rythme, le lyrisme et le jeu des silences.

I. L'ECRITURE DE LA FRAGMENTATION

Avant tout, il s'agit d'exposer le caractère artistique prêté au procédé d'interdiscursivité dans le corpus. Il serait une manière de signifier par l'écriture, *a priori* fragmentée, la complexité du dire testimonial. Dans quelle mesure la fragmentation peut-elle être une mise en forme de la violence verbale ?

A. L'INTERDISCURSIVITE : UN MONTAGE ARTISTIQUE

Le discours de témoignage est pris ici dans un interdiscours : il prend sens à l'intérieur d'un univers d'autres discours à travers lesquels il doit se frayer un chemin. Autrement dit, un discours ne prendrait bien souvent sens que par rapport à un autre.

Pour récapituler, on dira que l'interdiscours est inconscient, que cette dimension est une des conditions de possibilité de la production du discours, qu'il constitue un espace de conflits et de contradictions dans lequel se déploient des

formations discursives et qu'il est le symptôme de l'assujettissement du sujet parlant.¹³⁵

Dans mon *corpus*, il s'agit de cadrer la lecture à travers le paratexte et les intertextes. En effet, qu'ils entourent l'ouvrage ou qu'ils le nourrissent en son sein, ces apports -de sources poétique, musicale ou iconographique- sont destinés à créer artistiquement et polyphoniquement une écriture testimoniale.

1. Le paratexte : pour un cadre de lecture

Le paratexte, dans son rôle de « balise intertextuelle »¹³⁶, est l'ensemble des éléments qui accompagnent le texte proprement dit. Il représente, par exemple, les préfaces, les titres, et les épigraphes. Le paratexte jalonne le texte et conditionne la lecture par sa portée éthique. Je m'attarderai essentiellement ici sur l'épigraphe, paratexte systématique dans mon *corpus*. Puis, je me focaliserai sur les titres et intertitres des œuvres dans leurs fonctions organisatrice et sémantique. Enfin, il sera nécessaire d'aborder le métatexte à travers les préfaces, les postfaces ou les quatrièmes de couverture.

a) L'épigraphe

Nous l'avons vu, il est des épigraphes qui cadrent la lecture et qui définissent le motif de la création. *El monstruo de los cerros* et *La hora azul* sont des œuvres créées à partir d'une base réelle, journalistique, respectivement le quotidien *El comercio*, et les travaux du chercheur Ricardo Uceda, *Muerte en el pentagonito*. Cette perspective explicative soumet l'œuvre à une réadaptation discursive d'une expérience reconnue et attestée, et permet d'amorcer le caractère testimonial du texte.

En outre, les épigraphes de mon *corpus* -excepté pour les contes qui n'en ont pas- déterminent un bagage culturel dans les citations choisies et dont l'approche peut être philosophique, historique ou littéraire. Elles participent en

¹³⁵ Marie-Anne Paveau, « Interdiscours et intertexte. Généalogie scientifique d'une paire de faux jumeaux », in : Actes du colloque international *Linguistique et littérature : Cluny, 40 ans après, 29-31 octobre 2007*, Besançon, PUFC, 2010, p. 93-105. Article consulté en ligne le 15 juillet 2013 in : <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/246/files/2010/07/Paveau-Cluny-2008.pdf>.

¹³⁶ Je reprends les termes de Gérard Genette in : « Paratexte et littérature sous contrat », *Seuils*, Paris, Ed du Seuil, 1987.

cela à l'intertextualité. Elles sont des paroles pertinentes et associées au développement littéraire, et servent d'axes de lecture.

Avant tout, il s'agit de questionner le concept d'histoire en considérant, comme le philosophe allemand, Walter Benjamin, qu'il ne faut pas oublier l'origine de ces biens culturels. Dans sa « Thèse VII », il annonce que « chaque témoignage de culture est en même temps un témoignage de barbarie. »¹³⁷ Cette citation -non référencée autrement que par le nom de l'auteur- ouvre la bande dessinée, *Rupay*, et vient légèrer la représentation du conflit interne. L'épigraphe nous rappelle que l'œuvre est une forme de témoignage de la barbarie, terme qui sera repris dans le titre du second volume¹³⁸. Cependant, elle ouvre aussi sur la problématique de la place de l'Histoire dans la fiction, réflexion traitée dans la seconde épigraphe de l'écrivain argentin Ricardo Piglia¹³⁹. Le cadre est posé -et confirmé dans le texte de présentation- : même si l'Histoire du conflit interne est, ici, fictionnalisée et interprétée à travers le montage iconographique et discursif, l'œuvre est le fruit testimonial des travaux scientifiques et historiographiques de la période de la violence, et, donc, tend, à la manière de la chronique, à raconter chronologiquement les faits attestés en amont.

Après l'épigraphe de Ricardo Uceda, *La hora azul* compte une autre épigraphe, extraite d'un roman de l'Espagnol Javier Cercas¹⁴⁰. Dans un style direct, le narrateur -désigné par une première personne du singulier- raisonne sur les responsabilités individuelles en attribuant à tous -acteurs, témoins et lecteurs- une obligation de prendre conscience et de dénoncer les excès. L'ouverture du roman se fait donc à travers un appel à l'interaction et à la responsabilisation de tous, face au déchaînement des violences. Celui qui

¹³⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », traduction de Maurice de Gandillac (revue par Pierre Rusch), *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 433.

Dans *Rupay* : « Jamás se da un documento de cultura que no sea a la vez uno de barbarie. »

¹³⁸ Jesús Cossio, *Barbarie, comics sobre violencia política en el Perú, 1985-1990*, Lima, Contracultura, 2010.

¹³⁹ « [La historia] es una especie de novela policial al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar. Por supuesto los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles. » in : Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ed Anagrama, 2006.

¹⁴⁰ - Sí- dije, y casi sin darme cuenta añadí- : A lo mejor, uno no es sólo responsable de lo que hace, sino también de lo que ve o lee o escucha. », in : Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Barcelone, Tusquets Editores, 2005.

écoute, voit et lit serait alors tout autant garant de la tragédie que celui qui fait. Je rappelle que, dans le contexte romanesque, le traitement du devoir et de la mémoire, à travers le comportement de la deuxième génération, est central et interroge, de ce fait, la conscience citoyenne de tous les Péruviens.

Les trois épigraphes de *Abril rojo*, respectivement écrites par Efraín Morote (1921-1991), Abimael Guzmán (1932) et Helmut Von Moltke (1800-1891)¹⁴¹, relèvent d'un choix thématique propre aux besoins romanesques. Elles trahissent toutes les trois une dimension religieuse quant à la situation de violences au Pérou. La guerre semble trouver son sens dans les textes bibliques et la foi. Nous pouvons relever le champ lexical religieux à travers les mots suivants : « Evangelio de Mateo, explicación milenaria, ira santa, gentes pletóricas de fe, los hijos del pueblo, la guerra santa, la institución divina, sagradas leyes... ». C'est à partir de ces trois discours que la trame du roman évolue, autour d'une série de meurtres que le lecteur attribuera, entre autres, par conditionnement épigraphique, au calendrier liturgique relatif à la période pascale. L'ethnologue Efraín Morote tente d'expliquer la violence dont souffre son pays et la colère des pauvres contre les riches en rapprochant cette réalité d'une scène biblique dans la référence à la « caverne de voleurs »¹⁴². Les versets résonnent mot pour mot dans le discours du terroriste Durango :

¹⁴¹ Ils sont dans l'ordre : le recteur de l'Université de Huamanga -celui qui embauche A. Guzmán Reynoso-, le leader du PCP-SL et un militaire prussien.

Je cite les épigraphes :

- « Observe la orgía de corrupción que satura el país; el hambre que aniquila a unos y el hartazgo que hace reventar a otros; converse con la gente de a pie, observe a la de caballo... Así se explicaría esa violencia... Y si no quiere explicaciones actuales, relea el Evangelio de Mateo (21 :12,3) y hallará la explicación milenaria de una ira que muchos hombres del mundo juzgan santa. »
- « Nosotros somos gentes pletóricas de fe... En la Cuarta sesión Plenaria prometimos enfrentar el baño de sangre... Los hijos del pueblo no han muerto, en nosotros viven y palpitan en nosotros. », citation non référencée et pour laquelle je n'ai pas d'information supplémentaire.
- « La guerra es santa, su institución es divina / Y una de las sagradas leyes del mundo. Mantiene en los hombres todos los grandes sentimientos, como el honor, el desinterés, la virtud y el valor, / Y en palabra le impide caer / En el más repugnante materialismo. » - Citation tirée d'une lettre destinée au Dr Bluntschli (professeur de droit à Heidelberg).

¹⁴² « Jésus entra dans le temple de Dieu. Il chassa tous ceux qui vendaient et qui achetaient dans le temple ; il renversa les tables des changeurs, et les sièges des vendeurs de pigeons. Et il leur dit : il est écrit : ma maison sera appelée une maison de prière. Mais vous, vous en faites une caverne de voleurs. » in : « Nouveau testament », « Évangile selon Mathieu, 21 (12-13) :

Entró Jesús en le templo de Dios y arrojó de ahí a cuantos vendían y compraban en él, y derribó las mesas de los cambistas y los asientos de los vendedores de palomas diciéndoles: Escrito está: “Mi casa será llamada casa de oración”, pero vosotros la habéis convertido en una cueva de ladrones. (p. 215)

Le matérialisme est donc une forme d’exploitation d’un peuple par un autre et son rejet « légitime » marque les premières protestations des dominés envers les dominants.

Dans leur fonction participative au sein de l’œuvre, les épigraphes servent aussi d’indices ou de leurres à l’enquête menée par Chacaltana. En effet, les textes de l’assassin -en particulier à travers leur caractère pieux et les intertextes « el baño de sangre » et « en nosotros viven y palpitan en nosotros » - font écho à l’épigraphe du *leader* du PCP-SL (« A principios de los ochenta prometimos resistir el baño de sangre. [...] En nosotros viven y palpitan en nosotros », p. 315). De son côté, le militaire prussien qualifie l’institution militaire de « divina » et la guerre de « santa ». L’épigraphe annonce, en quelque sorte, le dénouement grâce à la suprématie et la culpabilité militaires représentées par le commandant Carrión.

Je terminerai par les épigraphes poétiques que comptent *Lituma en los Andes*, *Las hijas del terror* et *Una procesión entera va por dentro*. M. Vargas Llosa ouvre son roman avec le vers 50 du poème gravé¹⁴³ - *The Ghost of Abel* - du britannique William Blake (1757-1825). Le choix de ce vers - « Cain’s City built with Human Blood, / not Blood of Bulls and Goats » - permet donc une liaison avec le récit dans l’annonce du concept binaire et traditionnel civilisation vs barbarie. Le sang humain versé serait un gage de civilisation, idée qui tend à rejoindre l’opinion de William Blake.

Quant à *Las hijas del terror*, le recueil s’ouvre avec un vers du poème en prose, « Vals del Ángelus »¹⁴⁴ de Blanca Varela : « ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías ». En hommage à Giorgina Gamboa, l’épigraphe traduit clairement la métamorphose de la femme déchue suite aux

les vendeurs chassés du temple », *La Bible* (par Louis Segond), Paris, Société biblique Française, 1910, p. 32.

¹⁴³ Détail qui rappelle la deuxième définition de l’épigraphe comme une inscription architecturale gravée sur un édifice.

¹⁴⁴ Blanca Varela, *Valses y otras falsas confesiones*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971.

viols et à une maternité rejetée. Le « tu » est alors le violeur- militaire, le bourreau. Cependant, dans le contexte national de l'écriture (2003-2004), une autre lecture se profile et semblerait répondre aux injustices déclinées dans le recueil. Dans une déchéance généralisée et extrêmement violente, la mère-patrie, dans sa prière à l'ange, s'adresse à Dieu et le prend à témoin pour les actes atroces contre ses enfants. Elle incarnerait alors le Saturne goyesque qui dévore ses enfants, par peur d'être détrôné et éjecté du pouvoir, et répondrait implicitement à une société patriarcale et hégémonique.

En ce qui concerne le recueil de Rodrigo Quijano, il s'ouvre sur deux épigraphes, de T. S. Eliot¹⁴⁵ et Leonard Cohen¹⁴⁶, qui établissent, par leurs références culturelles, le ton poétique et lyrique de l'écriture –que nous aborderons dans la prochaine partie. Les citations sont extraites respectivement du recueil *La Tierra baldía* (1922) et de la chanson *Take this longing* (1970). Le « callejón » de T. S. Eliot semble faire allusion à « l'idéogramme sans issue » dans lequel se sent la voix poétique dans le poème « 3 ». Il renvoie aussi à une géographie andine qui, comme l'évoque « el Rincón de los muertos » à Ayacucho, a « protégé » le PCP-SL. Quant aux paroles de la chanson de L. Cohen, elles portent une dimension belliqueuse dans le refus de porter la couronne de laurier –symbole de sagesse, de puissance et de victoire.

b) *Les (inter)-titres*

Les titres sont à la fois les titres des œuvres de mon *corpus* mais aussi les titres des parties unitaires de chacune d'elles : elles représentent un ensemble de poèmes ou un seul poème, par exemple. Dans ce dernier cas, ils sont souvent le lieu de l'intertexte dans la reprise d'un vers ou d'une citation, et je l'aborderai en suivant.

Avant tout, il est nécessaire de souligner un point commun à tous les titres de l'ensemble du *corpus* : au moins un terme –ou une expression-¹⁴⁷ est à

¹⁴⁵ « Creo que la primera vez nos conocimos en el callejón de las ratas / Ahí donde los muertos perdieron sus huesos / [...] / Estas son las perlas que fueron sus ojos », Traduit par Rodrigo Quijano à la fin du recueil, p. 52.

¹⁴⁶ « Nunca llevaré esas viejas hojas de laurel / que él ha sacudido de su frente / tan sólo toma de mí este deshecho / y todas las cosas útiles que mis manos han hecho », traduit par Rodrigo Quijano à la fin du recueil, p. 52.

¹⁴⁷ Je les souligne en gras dans le tableau récapitulatif ①.

associer à la violence, à la guerre ou à un conflit. On y parle de chasseur (*El cazador*), d'insurgés (*Los alzados*), d'une personne qui chante les morts (*Ayataki*), du monstre « andin » (*El monstruo de los cerros*), de la terreur (*Las hijas del terror*) et, plus implicitement, de l'ardeur (*Rupay*), de l'heure bleue¹⁴⁸ (*La hora azul*), de la couleur rouge¹⁴⁹ du mois d'avril (*Abril rojo*) ou de l'introspection (*Una procesión entera va por dentro*). Dans le cas de *Lituma en los Andes*, le protagoniste – déjà connu du lecteur- est un flic qui, apprend-on, va enquêter dans « les Andes », indice spatial qui, pour un Occidental, pourrait suggérer un danger. Cependant, ces titres n'établissent aucun lien avec le conflit interne (1980-2000) ; à caractère universel, ils pourraient être transposés dans un autre contexte temporel.

①

- <i>Ayataki</i> -1989	- <i>El cazador</i> - 1986	- <i>Abril rojo</i> - 2007
- <i>Rupay</i> - 2008	- <i>Las hijas del terror</i> - 2007	- <i>Una procesión entera va por dentro</i> - 1998
	- <i>El monstruo de los cerros</i> - 2007	- <i>La hora azul</i> - 2005
	- <i>Lituma en los Andes</i> - 1993	
	- <i>Los alzados</i> - 1989	

En ce qui concerne les particularités de chacun, il faut remarquer que seulement deux sont en langue quechua (première colonne). Ils introduisent d'ailleurs une volonté marquée de reconnaissance du « quechuahablante » et de sa culture. *Rupay* présente ainsi en couverture, à la manière d'informations journalistiques et de témoignages¹⁵⁰, des bribes de phrases – vérités qui permettent, en complément du titre, de contextualiser et d'insister sur l'identité des victimes. La statistique suivante - « de cada 4 víctimas, 3 fueron campesinos quechuahablantes » - fait écho au choix linguistique du titre qui leur rend hommage. De son côté, *Ayataki* est un conte sous forme de monologue. Le conteur serait « la personne qui chante les morts »¹⁵¹ sur la place du village. Tout au long du témoignage, nous pouvons relever une

¹⁴⁸ L'heure bleue est la couleur donnée à la luminosité de l'aube, insuffisante pour distinguer correctement ce qui nous entoure.

¹⁴⁹ Le rouge ici symbolise la couleur du sang.

¹⁵⁰ J'ai précisé en amont que les traits sur la couverture pouvaient rappeler les guillemets.

¹⁵¹ Traduction du mot quechua « ayataki ».

terminologie d'origine quechua qui transcrit clairement les origines paysanne et quechua de Timoteo.

Les autres titres, tous en castillan, peuvent se diviser en deux catégories : ceux qui définissent les personnages (deuxième colonne), et ceux qui de façon plus implicite, à travers des expressions ou des symboles, traduisent malgré tout un danger (troisième colonne). Il n'y a pas, dans ces diverses remarques, de correspondance entre le choix des titres et les dates de publication même si le concept de terreur, à travers la figure du monstre, par exemple, est propre à la création post-CVR.

Seuls les recueils dans leur division en poèmes introduisent des titres, plus ou moins systématiquement. Quand ils sont précisés, ils sont manifestes et indiquent l'objet de la création et, dans leur ensemble, une pertinence chronologique ou analytique.

El monstruo de los cerros	Las hijas del terror	Una procesión entera va por dentro
<p>LIBRO 1: MEMORIAS DE UN DEGOLLADOR</p> <p>----Presentación-----</p> <p>Aut retrato I</p> <p>Cavilaciones I</p> <p>Cavilaciones II</p> <p>Cavilaciones III</p> <p>Aut retrato II</p> <p>Cavilaciones IV</p> <p>Cavilaciones V</p> <p>Cavilaciones VI</p> <p>Acertijo</p> <p>Víctima I</p> <p>Noticia de periódico amarillo</p> <p>La víctima</p> <p>El monstruo describiendo a su víctima</p> <p>Identikit del monstruo</p> <p>El monstruo ante la tumba de sus víctimas</p> <p>Noticia de último minuto</p> <p>Víctima II</p> <p>LIBRO 2: LAMENTOS DEL DEGOLLADOR</p> <p>Lamento I</p> <p>Lamento II</p> <p>Lamento III</p> <p>Víctima III</p> <p>La muerte representada en cuatro actos</p> <p>Lamento IV</p> <p>Dos impresiones de la muerte</p> <p>Lamento V</p> <p>Lamento VI</p> <p>Lamento VII</p> <p>Despedida y arrepentimiento</p> <p>Víctima IV</p> <p>-----Última nota-----</p>	<p>Uno: Sabes bien que perdí la batalla ¿Le tienes miedo a la sangre? Lo que no me destruye me fortalece (Nietzsche) Chunniqwasi (¿qué hay dentro de las casas?) Huérfanos de la violencia (lamento andino) Desaparecidas BAVIOLADA Una rosa es una rosa es una rosa Buenas noches, señora Indiferencia Cuidado: Orden de disparar</p> <p>Dos: Todo lo sólido se desvanece en el aire Añozanza de la familia Cementerio de polillas Pobreza Tiempos de carencia Piojos Confesiones a un ingeniero mecánico No detenerse: Orden de disparar</p> <p>Tres: Por la calle nadie revela jamás la pena que le roe la vida Un muerto a la orilla del río Impios La hora del cuervo (Edgar Allan Poe) El tabaco calma (pero no tanto) Los muertos huelen en la parte más profunda del paladar No piense: Orden de disparar</p> <p>Cuatro: Unos cuantos piquetitos Carta de sujeción (laberinto) Canción de un soldado desconocido Nunca seremos héroes (ni heroínas) Las hijas del terror (el sonido balbuceante de lo que recién empieza) Tema de amor y premonición (huatino)</p> <p>Salida: ¿Nunca termina la Guerra para los hijos del terror?</p>	<p>1. Corazones y diamantes!: Puruchuco 1º de enero de 1990.</p> <p>2. Nómina de huesos (Vallejo)</p> <p>3.</p> <p>4. En las heladas catacumbas</p> <p>5.</p> <p>6. Una procesión entera va por dentro</p> <p>7.</p> <p>8.</p> <p>9. «Wave after wave, our tension and our tenderness!» (Epígrafe del compositor Robert Forster de los Co-Betweens)</p> <p>10.</p> <p>11. Sobre los larguísimos desiertos (dedicado a Fernando Bryce Vivanco y a Gilda Mantilla)</p> <p>12.</p> <p>13.</p> <p>14. (Dedíé au poète Mario Montalbeti1 Solari)</p>

Si nous regardons le tableau ci-dessus, nous pouvons apprécier le sommaire de chacun des recueils du *corpus*. Excepté celui de Rodrigo Quijano -d'une

organisation un peu plus complexe et codifiée¹⁵²-, nous remarquons une première fragmentation de la création poétique en unités titrées. Puis, dans chacune de ces parties, nous pouvons lire une série de poèmes, titrés aussi, qui viennent nourrir le titre de la partie de référence.

Pour illustrer mon propos, il suffit d'observer la division de l'œuvre de Luis Rodríguez Castillo (première colonne) en deux « livres » de longueur inégale : le premier (18 poèmes) compose « les mémoires » du *serial killer* et le second (14 poèmes), ses « plaintes ». Respectivement, les livres évoquent donc le motif de l'unité. Les poèmes identifient, tout d'abord, le « monstre », ses conditions de vie (« Autorretratos », « Identikit »), ses fragilités (« Cavilaciones ») et son passage à l'acte (dans un dialogue avec ses victimes, dialogue qui unit d'ailleurs les deux livres)¹⁵³ ; puis, ils abordent le temps des lamentations et du regret (« Lamentos », « Arrepentimiento ») dans un dialogue avec la mort (« Impresiones de la muerte »).

Quant à *Las hijas del terror*, les quatre unités définissent chronologiquement le conflit (« Sabes bien que perdí la **batalla** »), la perte (« Todo lo sólido se **desvanece** en el aire »), l'oubli (« Por la calle **nadie revela jamás** la pena que le roe la vida ») et les révélations douloureuses du passé (« **Unos cuantos piquetitos** »). Le choix de la terminologie du titrage passe, ici, par une volonté de traduire la violence des expériences poétisées. Sur l'intégralité des recueils, nous relevons de fait un champ lexical commun autour de la guerre – surligné en jaune.

L'esthétique de la violence reposerait aussi sur un jeu de positionnement des poèmes. En effet, dans le livre 1 de *El monstruo de los cerros*, « Acertijo » se trouve au centre de l'unité –si j'exclus la « Presentación » que j'associe avec « Última nota » dans leur rôle d'encadrement du recueil. Alors, ce poème-devinette, lui-même porteur d'une grande violence dans sa forme¹⁵⁴, permet le passage à l'acte. Par ailleurs, les deux poèmes, « Noticia de

¹⁵² Je précise qu'à la lecture du recueil, les titres n'apparaissent pas. Seuls les numéros -de 1 à 14- introduisent chaque poème. Les quelques titres –nous pouvons en compter sept sur quatorze- sont mentionnés à la fin de l'œuvre et nous informent par leur dédicace ou leur intertexte.

¹⁵³ Quatre poèmes donnent la parole aux victimes : deux sont dans le premier livre et les deux autres, dans le second.

¹⁵⁴ Cf. Thèse Partie 2 – Chapitre 1 – II.B.1.c « L'écriture poétique ou la violence ordonnée ».

periódico amarillo » et « Noticias de último minuto », se distinguent par leur portée journalistique et bienfaisante. En nous informant « officiellement » des manipulations dont nous sommes victimes, ils ouvrent le recueil sur l'extérieur et cassent, dans ce sens, le caractère introspectif, voire psychopathique, du discours de la voix poétique. L'insertion des voix de victimes insiste aussi sur une volonté testimoniale de dire le vrai comme le faux.

Quant aux romans, leur structure est clairement identifiée dans la désignation numérotée ou datée de chapitres / parties. Aucun intertitre ne sert donc de transition d'un chapitre à l'autre. Je reviendrai sur l'organisation des romans plus tard.

c) *Le métatexte*

Je tiens à définir d'abord la nature des métatextes dans mon *corpus*. Ils sont la quatrième de couverture des œuvres, les préfaces ou les postfaces. Ils peuvent être allographes (quand ils sont écrits par un tiers) ou auctoriaux (quand ils sont de l'auteur)¹⁵⁵. En fonction de leur longueur, ils servent d'avertissements ou de prolégomènes à l'œuvre que le lecteur s'apprête lire. Ils permettent souvent de contextualiser et de sensibiliser le lecteur à la période traitée. Ils désignent aussi la perspective d'approche des faits dans leurs valeurs historique, subjective, politico-culturelle, esthétique et éthique. Ils sont un cadre générique non négligeable dans lequel les tenants et les aboutissants de l'écriture sont expliqués. La postface de *Abril rojo*, « Nota del autor », indique, par exemple, l'intérêt historique déployé dans le roman, à travers des sources avérées. Cependant, l'auteur avertit de la mise en fiction du matériel historique. Il indique : « Esta novela cuenta, como todas, una historia que podría haber ocurrido, pero su autor no da fe de que haya sido así. »¹⁵⁶

Il serait intéressant de faire état du métatexte allographe –écrit par Mark Cox- inséré dans l'anthologie des contes autour de la violence politique. Son titre, « El Perú: su narrativa y la violencia política desde 1980 », rend compte d'une réflexion sur la narration péruvienne et son rapport à la violence

¹⁵⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, 1987.

¹⁵⁶ Santiago Roncagliolo, *Abril rojo*, *op. cit.*, p. 327.

politique depuis les années 80. Le lecteur peut alors apprécier les recherches de l'auteur-anthologiste autour du traitement de la violence et ses mises en garde sur la non-exhaustivité du volume, et considérer cet ouvrage comme les prémices d'une diffusion à élargir. Il dit à ce sujet : « la presente antología es un primer paso para dar cuenta de la admirable cantidad y calidad de ficción narrativa que ha sido publicada hasta la fecha sobre la época de la violencia política. » (p. 13)

Au contraire, *Rupay* intègre des métatextes auctoriaux délibérément placés à la fin de chaque épisode de la bande dessinée. Ces textes témoignent depuis une perspective historique documentée le cas abordé. Souvent précédés d'une épigraphe, ils viennent en complément des récitatifs et de l'esthétique graphique. Ils datent, informent et expliquent plus ou moins objectivement les événements. En effet, dans l'exemple suivant, il apparaît évident que ces textes sont le lieu des prises de position et des condamnations à travers une rhétorique argumentative.

A mediados de 1983, las violaciones de derechos humanos por parte de las fuerzas armadas habían superado en horror y crueldad lo esperado de un régimen que se llamaba democrático: estupros colectivos, detenciones arbitrarias, torturas sistemáticas, arrasamientos de comunidades enteras, ejecuciones extrajudiciales, etc. En agosto, Amnistía Internacional le envía una carta al presidente Belaúnde denunciando éstas y otras violaciones que se cometían a diario en las zonas de emergencia. La respuesta de quien era entonces primer mandatario lo retrata de cuerpo entero: «las cartas de Amnistía Internacional van directamente al tacho de la basura». Singularmente la prensa de élite, también autodenominada «democrática», haría eco de este gesto arrogante y despectivo frente a la vida humana. Para aquellos que recuerdan a Belaúnde como un «patricio» o un «hombre noble» habría que hacerles un pequeño ejercicio de memoria: fue durante su gobierno cuando se cometieron la mayor cantidad de muertes y violaciones de los derechos humanos.

Perú no era el único país de Latinoamérica que sufría una guerra interna. En aquel momento también El Salvador y Guatemala se encontraban en conflictos similares y ejecutaban una política contrasubversiva similar. ¿A qué se debía esto? ¿Quiénes diseñaban esa estrategia global? ¿Quién manejaba los hilos del poder militar en nuestros países?

157

¹⁵⁷ Extrait du texte informatif de l'épisode 8 : « Soccos, Cuartel Cabitos, Caso Ayala y fosas de Huanta », in : *Rupay*, op. cit., p. 109.

J'entoure, dans cet extrait, les marques de subjectivité des co-auteurs face aux cas relatés. Nous notons alors qu'ils tendent à plaider contre le président Belaúnde dont le charisme et la bonté reconnus sont critiqués. Les co-auteurs démentent formellement, à travers leur argumentation basée sur la contradiction (en bleu et vert) et l'ironie (en jaune), l'image de l'homme droit, derrière qui se cache une politique sanguinaire. Le récit de l'anecdote (en rose) avec Amnesty International marque l'impertinence du personnage pourtant baptisé, entre autres, « el patricio ». Aussi, les formes interrogatives (deuxième paragraphe) servent-elles à ouvrir le débat avec le lecteur. De plus, elles permettent de globaliser le problème à l'échelle du continent sud-américain (« El Salvador y Guatemala »). Dans ces textes, l'auteur devient le porte-parole qui témoigne, non sans amertume, d'un système corrompu et pervers dans son fonctionnement hégémonique.

Rocío Silva Santisteban, quant à elle, qualifie le caractère partiel de l'entreprise en définissant son livre de « una versión de parte de los años de terror », posant d'emblée sa volonté personnelle de poétiser la violence. La création est centrale, mais n'existe pas sans le témoignage de Giorgina Gamboa et sans la souffrance ni l'exclusion sociale des femmes. Elle rappelle alors l'emprisonnement corporel de la femme : « el cuerpo de la mujer, desde los primeros enfrentamientos humanos, ha sido motivo de caza, de pelea, de discusión pero, sobre todo, botín de guerra y ensañamiento con el enemigo. » (*Las hijas del terror*, p. 11).

Pour finir, je préciserai le rôle que peut jouer la quatrième de couverture dans la manière d'exposer les opinions d'écrivains-lecteurs. *La hora azul* propose ainsi deux citations de deux écrivains très renommés -le premier espagnol et l'autre péruvien-, respectivement Javier Cercas¹⁵⁸ et Mario Vargas Llosa¹⁵⁹. Mettre en avant leurs avis, très favorables, au dos du roman relève d'un choix éditorial pour inviter le lecteur à sélectionner le récit dont la reconnaissance et l'intérêt sont déjà établis au sein de l'élite littéraire.

¹⁵⁸ « La hora azul es una novela sabia y valiente, admirablemente construída, que no concede un instante de tregua al lector y conforma el extraordinario talento narrático de Alonso Cueto. »

¹⁵⁹ « Una magnífica novela que describe con talento y lucidez las secuelas de diez años de guerra civil y terrorismo. »

2. L'intertexte

Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut-être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des lieux que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envie. [...] Loin de ramener le débat à une réflexion sur le seul texte littéraire, [la notion] implique de considérer l'ensemble des textes dans un réseau global. D'autant que les textes manifestement non littéraires, les textes juridiques et politiques notamment, abondent en de telles transactions. Dès lors, le littéraire peut être considéré comme un laboratoire des pratiques discursives en général.¹⁶⁰

L'intertexte est omniprésent dans la littérature de témoignage. Il est explicite ou implicite, et nourrit par sa multiplicité et, souvent, par sa polyphonie, le texte. Si l'on considère celui-ci comme « un laboratoire des pratiques discursives », il est essentiel de faire état de la nature des apports intertextuels dans le *corpus* étudié. Nous avons déjà abordé l'hypertextualité avec, en l'occurrence, les influences de Vargas Llosa dans les romans de mon *corpus*, mais aussi la trans-textualité, à travers l'apport journalistique et photographique. L'écriture se fragmente par le jeu de l'intertextualité littéraire et artistique. Ces fragments brefs disposés dans le vers ou dans la phrase peuvent faire référence à la poétique de « dislocamiento »¹⁶¹ dans un retour aux traditions.

a) *Hommage à la poésie vallejiana*

Il est fréquent de détecter, dans le *corpus*, des intertextes poétiques. Citer un poète, c'est aussi, plus implicitement, se référer à son auteur, à son œuvre et à la portée de celle-ci. La référence littéraire est culturelle et s'insère dans un réseau symbolique qui tend à servir le discours énoncé. Je privilégierai, ici, les intertextes poétiques d'auteurs péruviens. Cependant, je tiens à préciser que la poésie internationale est représentée de façon récurrente au sein même des textes -c'est-à-dire au-delà du traitement paratextuel-, en

¹⁶⁰ J. F. Chassay, « Intertextualité », in : Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (éds), *Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, p. 305-307. Citation relevée en ligne le 10 juillet 2013, in : http://www.fabula.org/atelier.php?Intertextualit%26eacute%3B_et_interdiscursivit%26eacute%3B.

¹⁶¹ Terme défini par Modesta Suárez, in : *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Editorial Verbum, 2003, p. 178.

particulier, dans *Las hijas del terror*¹⁶². La violence dans la poésie de Rocío Silva Santisteban se construit dans une polyphonie internationale pour faire du cas péruvien un cas universel.

Quant aux références à la poésie péruvienne, il est intéressant de remarquer le spectre de César Vallejo dans les trois recueils et dans *Abril rojo*, présence qui souligne la puissance de l'image poétique à plus de 70 ans de sa mort. Citer César Vallejo suggère d'emblée une volonté de communiquer à la fois le pessimisme, la désolation et la tristesse, mais aussi la désarticulation du langage poétique, dans une syntaxe, parfois, chaotique. Les intertextes sont en majorité tirés du recueil *Los Heraldos negros*, publié en 1919. Même si ce recueil antérieur à *Trilce* affiche encore un certain attachement au modernisme, il tend à marquer les premières distorsions formelles, reprises souvent dans les intertextes de notre *corpus*.

- Par exemple, « Nómima de huesos »¹⁶³ (poème 2, *Una procesión entera va por dentro*) introduit, par le titre et par la lettre « O »¹⁶⁴, une intertextualité évidente autour de Vallejo. Il s'agit de se servir de la figure circulaire du « O » pour signifier la sensation de noyade chez la voix poétique qui semble attirer vers le vide. Cependant cet emblème *vallejiano* n'est pas figuré dans le poème-hypotexte¹⁶⁵. Si l'on considère les vers 6 et 7 de ce dernier (« Nómima de huesos ») -« Que piense un pensamiento idéntico, en el tiempo en que un cero / permanece inútil »¹⁶⁶-, nous pouvons relever une concordance poétique et sémantique dans l'approche du néant en la symbolique du « zéro », approche dont se sert Rodrigo Quijano pour associer la lettre avec un trou, lieu de l'absence.

¹⁶² « De la misma manera, pueden ser versos tomados de otros poetas como Gertrude Stein, ya citada, o Antonio Machado, *pobreza: ¿es o me parece un nombre de mujer?* ("Pobreza" p. 31). » Citation de Mylène Herry, «La lírica del terror en *Las hijas del terror* de Rocío Silva Santisteban", in : *Alba de América*, vol 28 n°53 y 54, p. 257-272.

¹⁶³ Poème de Quijano, présenté dans la thèse. Partie 2 – Chapitre 2 – II.B.1.a. « Vers une poétique de l'exil ».

¹⁶⁴ Emblématique du poème « Avestruz », publié en 1918. Je propose un extrait du texte : «Cuando abra su gran O de burla el ataúd», in : Edición crítica Américo Ferrari (Coord.), *César Vallejo, Obra poética*, Buenos Aires, colección Archivos, UNESCO, 1988, p. 34.

¹⁶⁵ César Vallejo, « Nómima de huesos », in : Edición crítica Américo Ferrari (Coord.), « Poemas Póstumos I », *César Vallejo, Obra poética*, Buenos Aires, colección Archivos, UNESCO, 1988, p. 325.

¹⁶⁶ *Idem*.

La citation intertextuelle -aussi courte soit-elle- peut donc s'insérer dans un titre. Elle peut aussi faire partie intrinsèque du recueil et se fondre dans les vers sans code d'identification en rendant difficiles les repérages. Roland Barthes définit cette subtilité intertextuelle :

Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.¹⁶⁷

On s'aperçoit vite que l'écriture de témoignage, sous toutes ses formes, porte l'empreinte de César Vallejo.

- Dans *Abril rojo*, Chacaltana, ému par les conditions de vie en prison, cite le vers deux de « Los heraldos negros »¹⁶⁸ : « Golpes que atronaban sus oídos y su nuca, golpes como del odio de Dios [...] » (p. 219). Intégrer ce poème dans le roman révèle les sanglots de Chacaltana, à la manière de la voix poétique, qui se rend compte du présage inévitable d'une violence généralisée. La forme discordante¹⁶⁹ du poème de Vallejo –pourtant, à première vue régulier- témoigne du refus de l'harmonie et tend à traduire la violence des coups.
- *Las hijas del terror* porte aussi la « trace » poétique vallejana, celle du recueil *España, aparta de mí este cáliz*. En effet, dans « Un muerto a la orilla del río » (p. 45), nous pouvons associer le vers suivant - « el muerto seguía bien muerto : los ojos [...] » - à l'anaphore du poème « Masa »¹⁷⁰ - « Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo » - aux vers 4, 7, 10 et 13. Détaché du contexte de guerre

¹⁶⁷ Roland Barthes, Citation relevée en ligne le 8 août 2013, in : *Fabula*, « Intertextualité et interdiscursivité », <http://www.fabula.org/atelier.php?Intertextualit%26eacute%3B%20et%20interdiscursivit%26eacute%3B>.

¹⁶⁸ « Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos, / la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma... Yo no sé! [...] » Poème préliminaire. César Vallejo, « Los heraldos negros », in : Ed. crítica Américo Ferrari (Coord.), *César Vallejo, Obra poética*, Buenos Aires, Colección Archivos, UNESCO, 1988, p. 20.

¹⁶⁹ « El poema se compone de cuatro cuartetos alejandrinos (más un verso final que repite el primero), pero la estrofa inicial es del todo irregular : no sólo los vv. 3 y 4 son endecasílabos, sino que sus rimas entre el primer y cuatro versos alteran el esquema que sigue el resto del poema (segundo y cuarto). Así la estrofa abre el poema subrayando que el autor usa las convenciones de la versificación tradicional sólo hasta cierto punto. » José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2007 [2001], p. 320.

¹⁷⁰ Edición crítica Américo Ferrari (Coord.), *César Vallejo, Obra poética*, op. cit., p. 475.

civile espagnole, ce poème, d'approche révolutionnaire, dénoncerait les horreurs du conflit en appelant à la solidarité de l'humanité entière pour combattre l'ennemi et la mort.

- Quant au troisième recueil, *El monstruo de los cerros*, il n'est pas exempt de références intertextuelles propres à l'œuvre *vallejiana*. Dans l'exemple suivant, nous retrouvons alors le symbole-lettre « O » :

Los días no se van
 más bien vienen como páginas
 O
 como asustados pájaros.
 « Lamento VI », p. 51.

Dans « Cavilaciones III » aussi le vers « **y no tengo un Jesús que multiplique mis pescados ni mis panes** »¹⁷¹ est, dans sa structure syntaxique, un intertexte évident au vers cinq de « Los dados eternos » : « **tú no tienes Marías que se van!** »¹⁷² La négation, le verbe « tener », le relatif « que » et la confrontation religieuse Jesús / María participent au rythme intertextuel. Puis, de façon plus implicite, nous retrouvons des « signatures formelles » de Vallejo, comme la désarticulation du temps. « Despedidas y arrepentimientos » fait écho alors à certains poèmes de *Trilce*, par exemple, « XXIII »¹⁷³. Ce dernier fut écrit en prison en 1920 et révèle, dans une profusion temporelle, une confusion émotionnelle. De même, le tueur en série prostré dans sa culpabilité, se souvient. Si nous confrontons un extrait des deux poèmes, il faut remarquer des concordances formelles :

¹⁷¹ Rodrigo Quijano, *Una procesión entera va por dentro*, op. cit., p. 21.

¹⁷² César Vallejo, « Los dados eternos », *Los heraldos negros*, in : Edición crítica Américo Ferrari (Coord.), *César Vallejo, Obra poética*, op. cit., 1988, p. 96.

¹⁷³ César Vallejo, « XXIII », *Trilce*, in : Edición crítica Américo Ferrari (Coord.), *César Vallejo, Obra poética*, idem, p. 195.

<p>Me voy desdentado hasta los pies [...] me voy pero dejo a mi madre ella como siempre rezará apretando en sus manitas lo poco que queda de mí también dejo mis ojos más negros y más grandes que la caída de Lucifer caminaré tras el dulce signo de la muerte (esa mujer que alarga su brazo y se posa lentamente en nuestras frentes como el dulce beso que ofrece [al hijo la madre] caminaré pasos que jamás me revelaron dios ya nada me queda y quizá por eso te recuerdo♦</p> <p>Rodríguez Castillo, « Despedidas y arrepentimientos », (Vers 1 puis vers 8-21), p. 53.</p>	<p>[...] aquellas ricas hostias de tiempo, para que ahora nos sobrepasen cáscaras de relojes en flexión de 24 en punto parados. Madre, y ahora ! Ahora, en cuál alvéolo quedaría, en qué retoño capilar, cierta migaja que hoy se me ata el cuello y no quiere pasar. Hay que hasta tus puros huesos estarán harina que no habrá en qué amasar ¡tierna dulcera de amor, hasta en la cruda sombra, hasta en el gran [molar cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste [tanto! en las cerradas manos recién nacidas.</p> <p>César Vallejo, «XXIII », (Vers 10-24), p. 195.</p>
---	---

Tout d'abord, nous constatons des analogies thématiques : la figure de la mère est centrale. La douceur s'oppose à l'obscurité, à la mort et aux profondeurs. Alors que les yeux s'opposent aux os, les « petites » mains s'accordent. De même, il est à préciser que la dentition (v. 21-22, C. Vallejo) ou l'édentation (v. 1, R. Quijano) sont des métaphores communes aux deux poèmes. Quant à la conjugaison, les temps passent du présent, au futur et de l'impératif en passant par le passé simple et le mode conditionnel.

Nous pourrions, enfin, rapprocher les vers 10 et 11 de « XXIII » avec les vers 3 et 4 de « Acertijo » -« a esta hostia desnuda / que me gasta el tiempo » (p. 27). L'association des mots « hostia » et « tiempo » semble en effet relever de l'intertexte.

♦ En gras dans le texte.

La littérature de témoignage porte ainsi de façon plus ou moins explicite l’empreinte d’une tradition littéraire à travers les images et les mots d’auteurs péruviens emblématiques. En ce sens, nous retrouvons des intertextes de l’univers de José María Arguedas.

b) L’univers *arguediano*

Il est essentiel aussi de préciser les influences de José María Arguedas (1911-1969) dans le *corpus*. Les trois romans comptent des allusions intertextuelles propres à son univers. Sans être exhaustive, je m’attacherai à trois exemples.

Ainsi, dans *Lituma en los Andes*, le parcours de Pedrito Tinoco, solitaire et abandonnée de sa famille, rappelle l’enfance du jeune Arguedas, délaissé par son père. Le fait que le jeune sourd et muet vienne d’Abancay le rapproche d’Ernesto dans *Los ríos profundos* (1958). Leur expérience sociale les confronte à la misère et à la violence. Cependant, l’errance de Tinoco autour de Lucanas nous transpose dans *Yawar Fiesta* (1941). De même, Tinoco l’Indien, emmené de force par les militaires pour faire son service national, nous rappelle la littérature indigéniste. Quant à Tomás Carreño, il est né à Sicuani, ville dans laquelle Arguedas fut maître d’école. Le bilinguisme les réunit.

L’utopie archaïque, propre à la pensée *arguediana*, reste hermétique vue depuis la culture occidentale qui continue à mépriser les croyances des *serranos*. La série de questions que se pose Lituma, dès le début du roman, nous laisse entrevoir sa perplexité, voire son incrédulité, face au monde andin :

Se oían truenos a lo lejos, retumbando en las montañas con unos ronquidos entrecortados que subían desde esas entrañas de la tierra que estos serruchos creían pobladas de toros, serpientes, cóndores y espíritus. ¿De veras los indios creen eso? » (*Lituma en los Andes*, p. 13)

- Dans *Abril rojo*, le sang –*yawar*, pour la traduction quechua- est un motif essentiel du récit policier, présent dès le titre. Au début de *Los ríos profundos*, il est un fleuve ou une danse, guerrière, le *yawar mayu*¹⁷⁴, appellation quechua, proche du toponyme *Yawarmayo*, village encore

¹⁷⁴ « Me acordé entonces de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: « yawar mayu » río de sangre, [...] También llama, « yawar mayu » al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan », extrait de *Los ríos profundos*.

encerclé par le PCP-SL. Nous savons d'ailleurs combien le sang, dans le discours sentiériste, est utilisé dans l'appel à la lutte populaire. De son côté, le commandant Carrión évoque la fête du *turupukllay*, le « yawar fiesta », dans une volonté de convaincre des rites sanglants et barbares des *cholos*. Nous constatons également, à travers l'évocation du conte quechua - récupéré par Arguedas - *El sueño del pongo*¹⁷⁵, un discours indigéniste, héritier de José Carlos Mariátegui, dans la « parabole rédemptrice selon laquelle le royaume des cieux appartient aux pauvres. »¹⁷⁶ Le terroriste Durango participe, quant à lui, à la dénonciation des injustices dans un appel à l'insurrection. Loin de vouloir assimiler, de façon complètement anachronique, José María Arguedas au Sentier Lumineux, cette incitation à la révolte pourrait rejoindre celle imaginée à la fin de *Todas las sangres* (1964). C'est ce que le terroriste appelle « la justice divine », « el lugar donde todo se vuelve al revés, donde los derrotados se vuelven vencedores. » (p. 216). La société demeure divisée et traduit une fois de plus le clivage entre les « Pérous », tant questionné dans la littérature indigéniste.

- Au-delà des romans, nous pourrions souligner dans le poème « 1 » de Rodrigo Quijano, intitulé « Corazones y diamantes » (*Una procesión entera va por dentro*, p. 7-9), une résonance du récit court d'Arguedas, « Diamantes y Pedernales »¹⁷⁷. En effet, la description de l'espace andin dans sa forme la plus authentique, sauvage et dangereuse fait écho à la souffrance de la voix poétique dans un jeu métaphorique des matériaux.

Dans la colonne de droite, l'extrait du poème de R. Quijano fait écho à l'extrait de la nouvelle de J.M. Arguedas, présenté dans la colonne de droite.

¹⁷⁵ Lecture du conte dans son intégralité sur le site suivant (consulté en ligne le 14 juillet 2012) : <http://www.unc.edu/~amejias/Pongo.htm>.

¹⁷⁶ Françoise AUBÈS, Marie-Madeleine GLADIEU, Sébastien RUTÉS, *op. cit.*, p. 85.

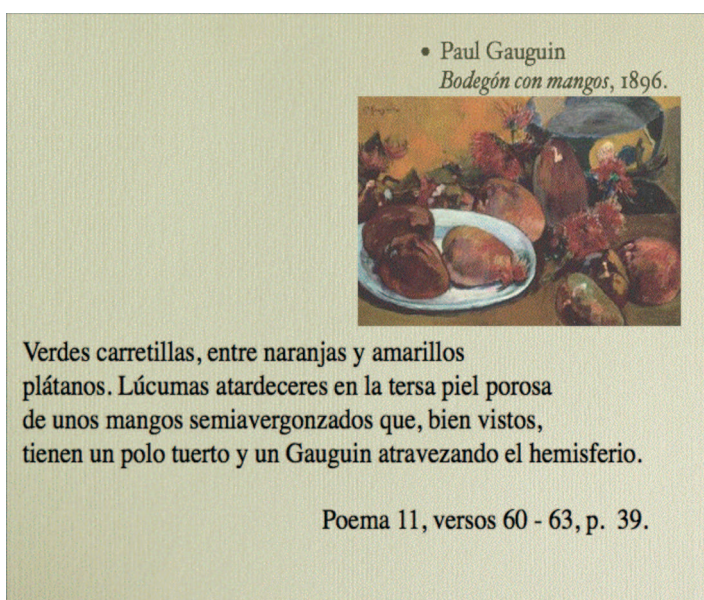
¹⁷⁷ Nouvelle (1954) consultée en ligne le 10 juillet 2013 dans son intégralité, in : <http://fr.scribd.com/doc/48239028/Diamantes-y-pedernales>.

Apurímac está cruzado por los ríos más profundos y musicales del Perú; ríos antiguos, poderosos, de corriente de acero, que han cortado los Andes en su parte más alta –pedernales y diamantes-, hasta formar abismos a cuyas orillas el hombre tiembla, ebrio de hondura; contemplando las corrientes plateadas que se van, entre bosques colgantes.

3. sea por el viento que acaba de soplar, o por el corazón que es un diamante, sea por su seco ojo de vidrio y [su gruesa lágrima de acero: imagina que lloramos juntos al leer estas palabras.

Le « silex », le « fer », le « verre » et le « diamant » sont des matériaux purs, durs et tranchants. Leur association aux larmes et au courant des fleuves andins (en jaune) définit la violence indestructible des émotions et de la géographie, creusée et rejetée vers des fonds « abyssaux » -lieux du cœur et des courants (entouré en bleu). La blessure se révèle dans l'œil paradoxal, à la fois pétrifié (en gris) et tranchant autant qu'émouvant (vers souligné). Aussi, le souffle du vent semble faire référence à une certaine musicalité (entouré), audible depuis les gorges andines.

c) Les référents iconographiques



Il est fréquent dans le corpus de trouver des intertextes liés au domaine artistique, visuel. Dans *Una procesión entera va por dentro*, le présent est une nature morte. Dans le poème « 11 », le *Bodegón con mangos* de Gauguin expose des

mangues personnifiées par la flétrissure (v. 61) de leur peau lisse dont elles ont honte (v. 62). Leur déformation (v. 63) représente une réalité fragilisée et pervertie. La dédicace du poème à deux artistes, Gilda Mantilla (Los Angeles,

1967-)¹⁷⁸ et Fernando Bryce Vivanco (Lima, 1965-)¹⁷⁹, marque le rapport central du poème à la peinture. Rappelons que Rodrigo Quijano est conservateur de galerie et qu'il a travaillé avec Vivanco.

Son intérêt pour les représentations visuelles -la peinture, les dessins- se ressent dans son écriture. Pour traiter la problématique de l'exil, la voix poétique choisit de comparer l'hémisphère nord avec l'hémisphère sud à travers deux capitales – Berlin (le lieu de résidence actuelle de Vivanco) et Lima (son lieu de naissance et, aussi, le lieu de résidence de Gilda Mantilla et du poète, Rodrigo Quijano). Ces deux villes sont respectivement représentées



par «una ilusión celeste» y «una atareada servidumbre» -image que reprend l'œuvre de Vivanco (« Perú, Perú, Perú... (¿ya lo habíamos dicho? »). Il s'agit d'opposer deux mondes, un plus moderne que l'autre, en faisant voyager vers le Sud l'œuvre de l'Européen Gauguin -en l'occurrence une nature morte-

pour symboliser à travers l'assèchement du fruit exotique (la mangue) le croupissement du pays. La peinture est un moyen artistique qui traverse les hémisphères et le temps, et permet de signifier par l'image le sens poétique d'une réalité nationale. Je reviendrai plus longuement, dans la partie suivante, sur l'analyse du texte poétique.

¹⁷⁸ J'invite à consulter le site de Gilda Mantilla sur lequel chacun peut parcourir ses œuvres, « Bazarbambia », consulté en mai 2012, in : <http://www.bazarbambi.org/menu/menu.htm>.

¹⁷⁹ J'invite aussi à consulter le blog « Rimactampu » pour découvrir quelques œuvres de Fernando Bruce Vivanco, consulté en mai 2012, in : <http://rimactampu.blogspot.fr/2011/12/atlas-peru-del-artisa-fernando-bryce.html>.

Dans *Las hijas del terror*, nous l'avons vu, l'insertion iconographique rythme le recueil. Dès la couverture -réalisée par Iván Larco Degregori-, la peinture est présente pour figurer un des *topoi* de l'écriture : le policier.



Partie droite de la couverture du recueil de R.S. Santisteban

L'inscription sur son dossard « Takionkoy »¹⁸⁰ renvoie, à son tour comme intertexte, au mouvement indigéniste du même nom et, par extension, à l'album musical de l'Argentin, Víctor Heredia. Cependant, la deuxième inscription « Tránsito », en dessous, traduirait la fonction du policier –qui fait la circulation– c'est-à-dire, le Takionkoy, ou, plus concrètement, le changement social par la revendication. Cependant, pour révolutionner les mœurs, il faut franchir l'autorité hégémonique, patriarcale, représentée par le policier anonyme (ses yeux se cachent derrière la visière du casque). Nous connaissons le comportement anti-démocratique des Forces Armées lors du conflit interne et nous pouvons, alors, imaginer les difficultés à réaliser l'émancipation. La peinture tend à suggérer le motif du recueil, « el sometimiento »¹⁸¹ dans la

multiplication de « clins d'œil » aux artistes. Ainsi, « Chunniquasi » (p. 17) est-il un hommage à l'exposition de Natalia Iguíñiz Boggio¹⁸², exposition consacrée au conflit interne et présentée en 2004.

¹⁸⁰ « Taki Onqoy o Ayra significa " canto y danza de la enfermedad y salida de las pléyades para un nuevo amanecer". Su nombre viene de la creencia de que las huacas, enojadas por la expansión del cristianismo, se posesionaban de los indígenas y les hacían tocar música, bailar y anunciar la voluntad divina de restaurar la cultura, la mitología y la política prehispánica por medio de las mismas huacas. » Paulina Numhauser Bar-Magen, « El taki onqoy ¿Un movimiento milenarista en Perú del siglo XVI? », article consulté en ligne le 4 juillet 2013, in : http://issuu.com/rchuhue/docs/paulina_numhauser.

« El Taki Onqoy conocido también como "la rebelión de las Huacas", era como un movimiento religioso que propugnaba el rechazo del Dios occidental y cristiano impuesto de manera violenta y coercitiva a la población indígena andina como consecuencia de la conquista española del Perú. » Définition relevée et consultée en ligne le 5 juillet 2013, in : <http://www.buenastareas.com/ensayos/Taki-Onkoy/1363200.html>.

Voir aussi, l'article de Luis Millones, « El taki onkoy », consulté le 5 juillet 2013 e, ligne, in : <http://historiadoresprecolombinos.wordpress.com/2010/02/06/el-taki-onkoy-por-luis-millones/>.

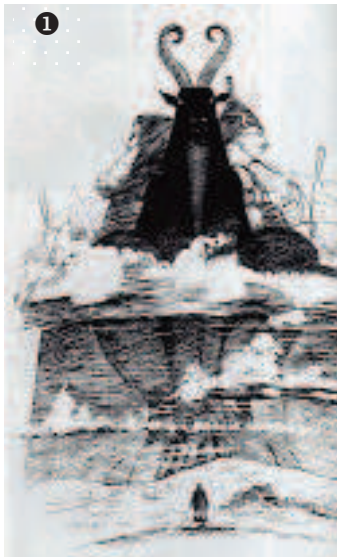
¹⁸¹ « Introduction », in : *Las hijas del terror*, op. cit., p. 11.

¹⁸² « Es licenciada en Artes Plásticas con mención en Pintura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Estudió la Maestría en Género, Sexualidad y Políticas Públicas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha realizado 5 proyectos individuales. En 1998 *La pérdida/ la perdida*, el 2001 *La Otra*, ambas en la galería Forum en Lima (presentándose luego en las ciudades de Arequipa, La Paz, Santa Cruz y Buenos Aires). El 2004 presentó *Chunniquasi / Periodo 1980-2000* en la Bienal de Cuenca-Ecuador. En el 2005 inició la primera de 3 exposiciones tituladas *Pequeñas Historias de Maternidad* en la galería Forum, la segunda se expuso en el Centro Cultural Ricardo Palma en el 2008. Con el colectivo Laperrera (Natalia Iguíñiz / Sandro Ventura) ha realizado exposiciones y acciones artísticas (afichismo,

Il est à préciser que le travail de l'artiste aborde la dimension des relations de genre en dénonçant toutes formes de violence contre les femmes. « Mi cuerpo no es el campo de batalla » en est l'illustration sur un arrière-plan de camouflage –symbole de la dissimulation du soldat au combat et, par extension, symbole des abus cachés, non-reconnus et impunis. Le sang coule des entrailles de la femme violée, dont l'intertexte poétique serait la « sombra renegrada » (« Chunniquasi », v. 1).



La bande dessinée d'Alan Moore, *From hell*, résonne par les nombreuses références à l'enfer dans *Abril rojo* (p. 27-101-219). Les trois vignettes suivantes, par exemple, semblent représenter, par leurs symboliques, des scènes relatives au roman. La vignette ❶ représenterait ainsi la solitude de Félix, pris dans le tourbillon infernal d'une violence généralisée.



L'église de la vignette ❷ est emblématique puisqu'elle est le lieu des célébrations de la semaine sainte et, aussi, le lieu des crimes dans le roman,

publicidad callejera, Internet y performance mediática), entre las que están Perrahabl@, Com.pe y Patria. » Présentation relevée et consultée en ligne le 5 juillet 2013, in : <http://www.ciudadaniasx.org/?natalia-iguiniz-boggio-lima-1973>.

Ayacucho, où l'on compte trente-trois églises. Quant à la vignette ③, elle pourrait, par la violence du graphisme et de la scène, témoigner du mode opératoire du commandant Carrión. D'ailleurs, le bain de sang trouve un écho dans le « vampirisme » (p. 248). Santiago Roncagliolo souligne l'interaction entre la littérature, la bande dessinée et le cinéma : « *Abril rojo* tiene influencias de McEwan, Coetzee, Tabucchi, incluso de historietas como Alan Moore. »¹⁸³

3. *Las hijas del terror* : un recueil « orchestral »

Les pratiques discursives de mon *corpus* tendent aussi à intégrer dans le texte des références musicales, à travers les paroles de chansons. Les origines sont diverses, et coïncident avec le traitement de la violence et du témoignage. Le recueil de Rocío Silva Santisteban est un exemple dans l'intertextualité musicale qu'elle suggère. Tout d'abord -et en commençant par le titre, *Las hijas del terror*- il faut revenir sur la référence au Taki Onkoy, et, en particulier, le mettre en relation avec les paroles du chant de l'Argentin, Víctor Heredia. En effet, dès le premier vers de « Taki Ongoy », nous pouvons relever l'interrogation - « ¿Dónde están nuestros hijos ahora / que viento los barrió? »-, et, donc, comprendre le lien évident du recueil avec le chant traditionnel du XVI^e siècle qui appelle à la révolte contre les Espagnols. La *coda* du recueil se fait à la forme interrogative et questionne, de la même façon, le devenir des enfants : « ¿Nunca termina la guerra para los hijos del terror? » (p. 69). Aujourd'hui, les « danzaqs » -ou « danzantes de tijeras »- tendent à poursuivre leur tradition. Dès le titre, nous apprécions donc la volonté d'inscrire l'écriture dans une tradition musicale, à caractère révolutionnaire, destinée à orchestrer l'ensemble.

La connotation musicale s'établit clairement dans la partie intitulée « Mixers and samplers »¹⁸⁴, qui enregistre le nom des artistes cités dans l'œuvre. Cette expression anglo-saxonne suggère un espace dédié à l'intertexte, en majorité musical. La musique appartient autant au rythme andin (« el huaino », p. 67 ou « el lamento andino » p. 18) qu'au rythme urbain et

¹⁸³ Entretien dans *El País* du 6 avril 2006.

¹⁸⁴ Rocío Silva Santisteban, *Las hijas del terror*, *op. cit.*, p. 71.

occidental, à travers des références au rock, à l'opéra ou au rap dans « una canción rapeada sin sentido »¹⁸⁵.

Les paroles de chansons se mélangent au langage poétique. Dans «BAvioLADA» (p. 22), par exemple, une chanson de Leonardo Favio, *Fuiste mía un verano*, fragmente le dialogue entre violeur et violée. La ballade, suggérée dans les majuscules du titre, justifie, en partie, l'intrusion musicale dans un maniement « narrativo conversacional »¹⁸⁶ :

*estaba completamente muerta, muerta, muerta
ocho
fuiste mía un verano
ocho, fueron ocho
perra, ladra
solamente un verano*

Les anaphores, rimes et répétitions (*ocho, un verano, muerta*), la typographie qui dissocie les voix du bourreau et de la victime, et la voix du chanteur, identifiée par aucun code linguistique, rythment l'écriture.

Un autre exemple serait la « Canción del soldado desconocido » (p. 58). Sans revenir sur l'intrusion de l'hymne péruvien et son caractère mensonger, il faut relever l'intertexte de la chanson des Doors, « The unknown soldier »¹⁸⁷ (el soldado desconocido).

Le chant du coq, plus discret, trouve un écho dans « La hora del cuervo » (p. 47) : tout d'abord, le lever du soleil, « la hora azul »¹⁸⁸ (vers 15), s'associe au chant du coq - *El canto del gallo*¹⁸⁹ - chanson de Radio Futura dont les paroles évoquent le reniement de Pierre envers Jésus ; nous pouvons, aussi, relier « el gallo » à une de ses significations espagnoles, la note dissonante, le « couac » de la fausse note.

¹⁸⁵ Rocío Silva Santisteban, *Las hijas del terror*, « El tabaco calma », *idem*, p. 49, 50.

¹⁸⁶ « El flujo con marca de género », In : José Antonio Mazzotti, *Poéticas del flujo- migración y violencia verbales en el Perú de los años 80-*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

¹⁸⁷ Chanson figurant dans leur troisième album, *Waiting for the Sun*, 1968. Les paroles évoquent la guerre du Viet-Nam.

¹⁸⁸ « Se refiere este momento del día al amanecer cuyas penumbras permiten locuras y libertades como la de escaparse de un cuartel militar, es pues una hora fuera de lo real. » Mylène Herry, « La diálectica del amo y del esclavo en *La hora azul* de Alonso Cueto », in : Gilda Vilela Brandão, Ana Claudia Aymoré Martins, Zygmunt Wojski (Org.), *Corpo, literatura e cultura – espaços latino-americanos da escravidão*, Maceió-Alagoas, Universidad Federal de Alagoas (ed.), 2011, p. 177-194.

¹⁸⁹ Titre d'une chanson de Radio Futura, groupe de rock cité dans « Mixers y samplers ». Pour le groupe, le chant du coq est « el jaleo de los días de feria en los que corre la sangre en la plaza, como un vino común. »

La voix, dans sa fonction musicale, est aussi un instrument à vent, destiné à transmettre la culture orale andine. Le *huayno* est alors le genre musical qui traduirait le mieux l'écho musical de la voix testimoniale¹⁹⁰ :

Yo pertenezco a un pueblo que lava su bandera
y canta sus vientos y toca sus cuerdas finas
que sabe reconocer sus mentiras

« Tema de amor y premonición (huaino) », p. 67.

Dans le tableau ci-dessous, je reprends tous les intertextes musicaux présents dans le recueil, qu'ils soient titres ou insertions intrapoétiques. « Mixers y samplers » propose une chorale et une partition artistique – puisqu'il faut y ajouter toutes les autres pratiques interdiscursives (littéraires, picturaux, photographiques...)- qui participent au lyrisme, au rythme et au souffle poétiques.

Leonardo Favio	« Fuiste mía un verano »	« BAvioLADA » (vers 34)	* Chacune de ces musiques est insérée dans les menus du DVD joint au mémoire.
Gustavo Cerati	<i>Bocanada</i> (album)	« Las hijas del terror » (vers 17)	
Radio Futura	« El canto del gallo » *	« La hora del cuervo » (vers 5)	
Georges Bizet	« La mort s'avance » « Marche funèbre » * <i>Ensemble de compositions autour de la mort</i>		
Pedro Cornejo (crítico De Rock)	Guerrilla urbana et Frente negro (groupes punk) : « Estás muerto »	« Un muerto a la orilla del río »	
Hymne péruvien		« Canción del soldado desconocido »	
The Doors	« The unknown soldiers » *	(idem)	
Los prisioneros	<i>De la cultura de la basura</i> (album) « El baile de los que sobran » * « La voz de los 80 » *	La bazurización (sujet de thèse de l'auteur) ¹⁹¹ « Los muertos huelen en la parte más profunda del paladar »	
Federico Moura	« Hay que salir del agujero interior »	« Carta de sujeción (laberinto)» « Tema de amor y premonición » (vers 11)	

¹⁹⁰ Cf Thèse : Partie 2 – chapitre 3 – II. A. « L'oralité ».

L'interdiscursivité tend à reconsidérer l'espace littéraire par la multitude d'apports artistiques qu'elle convoque. Cependant, elle n'en est pas moins à l'origine d'un dialogue entre ces supports culturels. Il s'agit de dire autrement par la multiplicité des formes.

B. DE LA RUPTURE A L'ESPACE DIALOGIQUE

La littérature de témoignage s'organise autour d'un récit multiple dans la mesure où il fait référence à une expérience passée dont le souvenir s'exprime avec une discontinuité temporelle, passant du temps de l'énoncé, pas toujours chronologique, au temps de l'expérience ou des expériences, si l'on considère la dimension de mémoire collective. Il semble que le *corpus* offre, par l'interdiscursivité, une structure polyphonique et atemporelle dans la mesure où les voix des victimes cohabitent avec des voix de représentants du siècle dernier, parfois, de façon anonyme. Les unités discursives se mélangent ; les récits se multiplient dans une technique narrative de la multiplicité spatio-temporelle. Nous l'avons vu, l'enquête policière justifie la possibilité d'histoires parallèles pour le maniement du suspense. Tout d'abord, j'aborderai la manière dont la littérature de témoignage justifie les nombreuses analepses, en particulier, à travers *Lituma en los Andes* et deux contes (« Ayataki » et « Los alzados »). Nous verrons cependant que le traitement testimonial passe aussi par le sens visuel très exploité dans notre *corpus* à travers les choix métriques, typographiques et graphiques, si l'on considère la bande dessinée.

1. Le traitement spatio-temporel

a) *La fragmentation narrative dans Lituma en los Andes*

Le roman est divisé en deux parties de cinq chapitres chacune. Il faut observer que chaque chapitre est à son tour découpé en trois « séquences » agencées de façon très spécifique et régulière d'un chapitre à l'autre : la « ligne narrative » invite à rassembler les premières séquences, les deuxièmes séquences et les troisièmes séquences de chaque chapitre, constituant, de fait, l'ordre alternatif du récit. Cependant, il faut remarquer la disparition de la

¹⁹¹ Rocío Silva Santisteban, *El factor asco, basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*, op. cit.

deuxième séquence des chapitres dans la partie deux, remplacée par un énoncé à la première personne du singulier. Le roman se termine par un épilogue.

PARTIE 1		PARTIE 2	
1	Séquence à Naccos : l'enquête Séquence « espace textuel funeste » Séquence « confidences »	6	Témoignage de vie d'Adriana
2		7	
3		8	
4		9	
5		10	
ÉPILOGUE			

Si nous considérons les premières séquences, nous suivons l'enquête de Lituma à Naccos, village du département de Junín. Les disparitions successives conduisent le caporal à enquêter dans ce lieu isolé, aux confins de la *sierra*, menacé par la milice sentiériste. C'est donc à travers sa focalisation que le lecteur suit l'évolution de la trame. Cette séquence doit couvrir quelques mois, le temps de l'enquête. Les deuxièmes séquences, dans la première partie du livre, sont « l'espace textuel funeste »¹⁹² qui ne présente pas la même uniformité que les premières. En effet, elles suivent respectivement des personnages victimes d'une violence arbitraire : le couple de Français, Pedrito Tinoco, Medardo Llantac (Demetrio Chanca), les villageois d'Andamarca, Madame d'Harcourt, Casimiro Huarcaya. Ces séquences s'organisent autour d'attaques anonymes puisque « los senderistas » ne sont cités qu'au troisième chapitre.

Nous pouvons malgré tout souligner une différence fondamentale de traitement des protagonistes de ces séquences : les trois disparus de Naccos - Casimiro, Tinoco et Llantac - sont témoins des agissements du groupe terroriste, mais n'en sont pas les victimes, alors que la biologiste, les villageois et les Français sont tués par le PCP-SL. Même si leur mort est suggérée ou

¹⁹² Caroline Lepage, Elvire Gomez-Vidal Bernard, Graciela Villanueva, *Pouvoir de la violence et violence du pouvoir*, Neuilly, Atlante, 2013, p. 142.

annoncée en « différé », elle établit la culpabilité du Parti. Nous notons aussi que les séquences ne sont pas imperméables et bénéficient parfois d'un effet de vases communicants, technique éprouvée par Mario Vargas Llosa. C'est d'ailleurs Lituma qui nous apprend la mort de la señora d'Harcourt, « la que mataron el mes pasado en Huancavelica » (❶ -tableau, p. 178). De la même façon, nous apprenons, dans une conversation entre Lituma et Tomás, le double massacre : « Lo de Andamarca es cosa triste (...). A mí me parece peor lo de Andahuaylas. Esa parejita de franceses, a ver, dígame. ¿Por qué meterlos en el pleito? » (❷ -tableau, p. 68- 72). Annoncer officiellement la mort des otages et, parallèlement, la survie des trois disparus de Naccos, tend à renforcer le suspense quant à leur sort.

Dans la seconde partie du livre, en revanche, un « je » témoigne mystérieusement de ses expériences et de ses pouvoirs avec un prosélytisme déconcertant. Face à sa clientèle, le « je » raconte le passé de son couple. Enfin, les troisièmes séquences -ou « l'espace des confidences »¹⁹³- sont le récit testimonial de Tomás Carreño qui se souvient de ses aventures avec Mercedes. L'épilogue relie les trois séquences entre elles -d'autant plus que l'enquête se dénoue en moins de vingt-quatre heures- et propose une issue qui constitue l'unité et la pertinence d'une fragmentation annoncée. L'écriture, dans son pouvoir d'ordonner, déploie une architecture complexe, à première vue dialectique et hétérogène. La confusion et l'enchevêtrement des récits traduiraient, dans la forme, la violence d'un pays en quête d'unité et la confusion, voire la fausseté, des discours avancés. Certes, le dénouement recompose, mais fonde à nouveau une vision irréconciliable de *la sierra* et *la costa*, présentées respectivement à travers l'opposition entre barbarie et civilisation.

b) Les contes : les distorsions temporelles comme technique testimoniale

Par leur forme brève, les contes condensent la tension littéraire en jouant sur la temporalité. L'ordre du récit n'est pas l'ordre chronologique ; le temps de l'énonciation s'immisce dans le temps du récit. Le souvenir présent

¹⁹³ *Idem*, p. 148.

d'un fait passé s'énonce donc à travers des distorsions d'ordre temporel qui traduisent une confusion émotionnelle du témoin. Le souvenir se présente aussi à travers une construction littéraire labyrinthique, typique du ressassement du témoin, traumatisé par son expérience. Si nous considérons, tour à tour, les deux contes, « Ayataki » et « Los alzados », nous remarquons, à travers les distorsions temporelles, la dimension testimoniale du genre.

- « Ayataki » est un conte de cinq pages qui rapporte un témoignage, sous forme de monologue à la première personne. Le déclarant raconte à un tiers, en l'occurrence « mamacita », l'arrivée des militaires au village, l'enlèvement du « buen profe » et son exécution sur la place du village. Ces événements se passent en quelques heures : de la « medianoche » au jour suivant (« el día claro »). Il faut ajouter que le conte commence *in medias res*, au milieu du témoignage rapporté –les points de suspension nous le confirment. Nous ne connaissons pas le début du récit oral. Le lecteur prend donc au vol la déclaration monologique de Timoteo. L'oralité est évidente et se transcrit dans une écriture dépourvue de marque typographique et de ponctuation.

Face à son interlocutrice¹⁹⁴, le déclarant fait le récit de l'expérience vécue –au passé- tout en revenant dans le présent de l'énonciation quand il apostrophe, pour trouver du soutien, « mamacita ». Mais le monologue se rompt fréquemment dans des sauts temporels rétrospectifs –à la manière de *flash-backs* – pour nous faire vivre l'anecdote -comme le témoin- à travers les voix des bourreaux. Le style direct est alors intégré brusquement dans l'unité testimoniale. Le report des voix dans le temps de l'énoncé confond le temps de l'énonciation orale avec celui des faits qui intervient directement dans le dialogue des acteurs. Pour différencier ces va-et-vient temporels -j'en compte soixante-huit-, nous pouvons apprécier, à défaut d'indices formels, des indications langagières et linguistiques qui déterminent les espaces énonciatifs (Cf. tableau à la page suivante).

En rose, le temps de l'énonciation est le temps où Timoteo s'adresse à « mamita ». C'est le temps des plaintes du témoin dont la souffrance se mesure dans les interjections : « ay suertellay ay vidallay » (p. 184) – « triiiiiste »

¹⁹⁴ Je dis « interlocutrice » car nous imaginons un dialogue rétrospectif dans l'expression « como me dice usted », p.188.

comuneros de « terrukos » et de « comunistas del demonio ». Les onomatopées désignent exclusivement les actes de violence des militaires qui, chronologiquement, défoncent la porte -« pajraraj »-, frappent Timoteo -« jua jua jua »- et tirent sur les villageois -« pam pam pam ».

La case hachurée correspond à la durée de la visite de Cornelio chez « mamita », temps simultanément au temps du massacre. Son statut de capitaine de l'armée péruvienne –statut professionnel consécutif à son séjour universitaire sur la côte avec son frère, Modesto- lui permet d'arriver après le massacre, dont il n'a pas été témoin, et il devient la victime des erreurs de jugement de ses hommes qui agissent arbitrairement.

Si nous observons le tableau, nous nous rendons compte que l'alternance des voix est assez régulière dans la première partie du conte. L'action y est centrale et le rythme, soutenu. Quant à la voix de Timoteo, elle s'efface à partir de l'enlèvement du « profe », Modesto. Il ne participe pas, en effet, aux événements. Il observe, caché, le massacre, ce qui lui permet de témoigner. À la fin du conte, le temps du récit s'efface peu à peu aux dépens du temps de l'énonciation : Timoteo annonce le fratricide, résultat du massacre arbitraire. Le présent de l'énonciation correspond, à la fin, au présent de l'événement –les pleurs de Cornelio. L'annonce est douloureuse et argumentée, ce qui explique l'espace narratif qui lui est consacré (plus d'une page et demie sur cinq dans une correspondance temporelle minime, évaluée à une heure). Le temps ralentit. L'écriture, dans sa forme apocalyptique, semble témoigner de l'enfer (p. 188).

- « Los alzados » se construit différemment, même si le commencement *in medias res* relève d'un choix discursif identique. Cependant, sa forme circulaire -par le chiasme, entre les phrases initiale et finale- semble verrouiller le conte sur lui-même :

« El sol quemaba sobre el dorso del mediodía »
 « Y sobre el dorso del mediodía estará quemando el sol. »

Mais la tension temporelle –à travers l'utilisation de l'imparfait et du futur- propose un écartèlement de l'unité temporelle. Le chiasme n'est possible que si l'ordre chronologique est remodelé puisque, si nous considérons le

tableau suivant, nous nous rendons compte d'un commencement *in medias res*.

ORDRE DU RÉCIT	ANNONCES ET PRÉSAGES TENSION LITTÉRAIRE	ORDRE CHRONOLOGIQUE RECONSTITUE
« El sol quemaba sobre el dorso del mediodía » Fuite du couple (Prudencia / Salustio) ①	« Alejarse del riesgo » annonce une tension, un conflit antérieur ①	
« Tiempo de los mandones » ②	« Muchos años antes de cuando aparecieran los hombres armados que se convirtieron en veneno para los principales » Annonce d'un renversement de l'ordre – Arrivée de « Los alzados » ③④	« Lejanos días » ⑤
Anecdote : dispute entre Salustio Mallki et Don Juan de Dios Mekgar (autorité du village) ①		« Un día ya marchito en el transcurrir de los años » ; « aquel contratiempo » ⑥
Salustio tue un hombre à la pleine lune ②	Una noche de « soberbia » luna llena Annonce de l'erreur de jugement ⑦	« Una noche » ⑧ « El día de la venganza »
Fuite du couple avec leur fils (Remigio) vers Ica. ⑤		« Mediodía » ①
Mort de Prudencia et Remigio. ②		« Dos o tres años » ④
Retour solitaire au village Vérité : il n'a pas tué un homme mais un puma. ②		« Un día de mayo » ⑦
Arrivée des « alzados » ③		« Al poco tiempo » ③
Nouvelles règles : les « principales » ne règnent plus. Don Juan de Dios Mekgar tué ④		④
Il part avec eux. Il devient un « alzado ». ③		③
Vuelta al pueblo « otra vez » Espoir d'un renouveau Temps du présent (« la guerra ») et du futur : « las cosas han cambiado » / « soñar con el futuro » <u>Y sobre el dorso del mediodía estará quemando el sol.</u>		

En effet, le chiasme naît de la fuite de la famille vers Ica -c'est-à-dire, chronologiquement, le quatrième événement daté. Depuis un présent d'énonciation (en rose), le narrateur joue avec la chronologie en dissimulant dans le récit des repères qui annoncent le dénouement (colonne du milieu). « Le risque », les « hommes armés », le « venin », l'« arrogance » de la pleine lune forment une chaîne indicielle qui permet la tension narrative et l'intérêt du lecteur, indécis sur le motif de la fuite. Le conte se compose de six pages qui correspondent, selon les expressions temporelles, à de nombreuses années. Chaque mot pèse alors dans sa relation aux autres pour tisser une trame concise.

2. Un témoignage visuel

Si l'on considère la vue comme le sens principal dans l'élaboration du témoignage, il me semble primordial de s'interroger sur l'aspect visuel des textes de mon *corpus*. Dans quelle mesure la mise en forme peut-elle traduire la mise en voix ? Nous verrons, d'une part, à travers un jeu de typographie et de métrique, et, d'autre part, à travers la bande dessinée, qu'il s'agit de représenter la violence sous toutes ses formes.

a) *Quand la forme dit : typographie et métrique*

La multiplicité des formes paratextuelles traduit une polyphonie, propre au témoignage. Dans l'intratexte, on peut trouver aussi une esthétique plus formelle et, donc, visuelle qui tend à représenter le dire. La forme prend le relais sur les mots et propose une traduction du dire sans même lire. Nous interrogerons donc deux paramètres essentiels : la métrique et la typographie.

En ce qui concerne la métrique, nous soulignerons paradoxalement l'abondance des mots et la récurrence des thématiques poétiques de l'exil, du silence ou de l'introspection. Le poème est souvent long et de longueur irrégulière. Par exemple, dans *Una procesión entera va por dentro*, nous comptons des poèmes de vingt vers pour le plus court (poème « 7 ») et de cent dix-neuf vers pour le plus long (poème « 10 »). Le vers aussi est irrégulier dans sa mesure métrique et ses rimes. Les formes de la violence n'ont pas de norme : le mot, la lettre et le signe prennent le dessus et s'imposent dans la répétition, le silence ou le cri. Comme le témoignage, le texte dit la subalternité et les non-dits.

Nous pouvons alors remarquer un usage unanime de la lettre « y » dans un isolement monosyllabique, dans un recours anaphorique ou dans sa suggestion formelle. En effet, il invite par son mouvement vertical à plonger sur le vers inférieur et traduit un accablement de la voix poétique. Dans l'exemple suivant, le « y » apparaît à deux reprises (v. 4-12) et couvre les trois usages décrits en amont : placé en début des deux vers, il est une anaphore d'un vers monosyllabique (v. 12) ou d'un pentasyllabe (v. 4). Sa forme typographique évoque -à travers les mots et expression « afligido » (v. 2), « no me importa » (v. 4), « una celda » (v. 8), « encierro » (v. 14)- un repli sur soi et un isolement

social suggéré dans la comparaison de l'astre solaire avec une araignée (v. 6)

Ya llevo mucho tiempo aquí
 afligido
 penSATIVO como el santito que se carga en la billetera
 y no me importa
 que
 el sol como un arácnido por el horizonte se desprenda

les confieso que si dios me quiere perdonar
 sólo le pido una celda como ésta:
 con el orden completo
 la ropa sucia creciendo en un rincón como crecen las preguntas
 la cama ociosa hasta no poder como yo
 y
 algunos libros desparramados/ al / igual
 que los pedazos míos que no logré guardar antes de mi encierro.

« Lamento I », *El monstruo de los cerros*, p. 41.

dont la forme des
 pattes pourrait
 rappeler celle de la
 lettre
 « y ». Cependant,
 nous remarquons
 dans ce poème
 d'autres
 manifestations
 typographiques
 récurrentes dans le

corpus poétique. Le signet « / » au vers 13 fragmente le vers et isole les mots. Les lettres en majuscules du vers 3 révèlent un adjectif -« sativo »- dans un autre adjectif, « pensativo ». L'explosion du mot -les trois premières lettres sont comme écrasées- isole les majuscules et fait le choix du sens -celui de l'homme apprivoisé par une société.

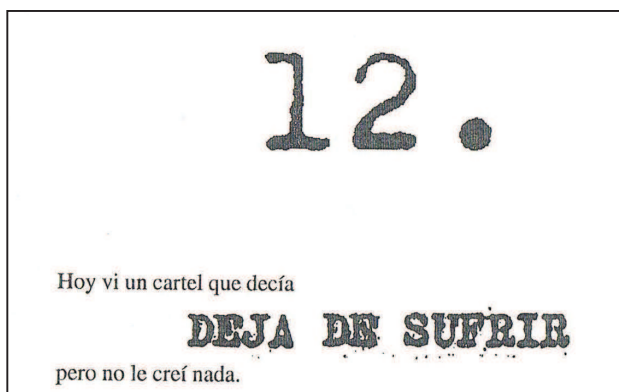
Il est d'autres formes de caractère « hors norme », par exemple, dans *Una procesión entera va por dentro*. En plus du caractère gras, la fin du poème « 11 » (p. 42-43) s'ouvre sur une inscription de taille imposante, sur deux pages (le trait vertical représentant ici la reliure centrale du recueil) :

Guíame Sr. | de Muruhuay

Elle semble avoir été saisie sur une machine à écrire, si l'on considère ses caractères irréguliers. À la lecture, nous sommes interpellés par ce cri soudain. Le noir des lettres donne une profondeur au mot et au sens qu'il porte. L'appel à l'aide religieux¹⁹⁵ est clair. Il révèle la foi de la voix poétique, perdue.

¹⁹⁵ « El señor de Muruhuay » se trouve dans le sanctuaire de Muruhuay (Acobamba) à 10 km. de Tarma (Junín). Au début du XIX^{ème} siècle, une épidémie de variole –en quechua, *murudécima* la région. Les malades étaient hébergés dans une maison –en quechua, *way*. Dans ce sanctuaire, le Christ apparut sur sa croix. La roche porte la croix « naturelle », sur laquelle le Christ crucifié fut peint. Informations traduites et relevées le 10 septembre 2013 sur le site : <http://www.tarma.8m.com/santuario.htm>.

L'exemple ci-contre, est tiré du même recueil (extrait, p. 44). Les trois mots se



détachent du poème et semblent substituer le titre numérique du poème -on peut remarquer une typographie similaire. Ils sont porteurs de la souffrance et la représentent formellement à travers une encre dégoulinante et des

lettres malformées. Il n'est pas rare de trouver dans le *corpus* des mots en italiques dont le caractère penché permet de différencier des voix. Il est important dans le traitement de l'oralité, que nous aborderons en suivant. L'espace paginal s'adapte aux maux poétiques et retrouve des pratiques autrefois révolutionnaires des avant-gardes historiques ou des avant-gardes des années soixante.

Une autre forme ressort des recueils : il s'agit de la gestion de l'espace -comprendre, l'espace inter-mot.

mi fuerza hacia dentro se mimetiza con el sonido seco de su vientre
contra la tierra

el silencio el silencio el silencio

prendo un cigarillo y me arrastro por el húmedo cemento.

« El tabaco calma (Pero no tanto) », *Las hijas del terror*, p. 50.

Dans cet extrait, nous distinguons une différenciation dans le recours aux espaces. Les mots sont variablement séparés : l'espace peut être « normal » ou plus large dans le vers central. Il est l'empreinte visuelle laissée par le poète. Ce choix relève d'une volonté d'illustrer un vide plus grand entre des signifiants. « Le silence » est donc, ici, répété trois fois ; les espaces inter-mots, plus longs, invitent le regard à changer de cap. L'écartement, même s'il fait sens, perturbe et fait vaciller l'œil du lecteur.

La ponctuation est évidemment une marque typographique essentielle dans l'espace visuel. Elle rassemble, dans mon *corpus*, la parenthèse, le point interrogatif et exclamatif, le point et la virgule. Tous ces signes traduisent un rythme de l'écriture et de l'oralité, procédés sur lesquels nous reviendrons.

b) *L'arthrologie*¹⁹⁶ dans *Rupay* : le choix du rouge

Dans le *corpus*, le rouge est avant tout celui du sang. Omniprésent, il est la marque de la violence physique et le symbole du crime. Dans la littérature de témoignage, dire la violence passe par la description des massacres, des tortures ou des combats durant lesquels le sang coule. Par exemple, les lettres du titre de l'anthologie de Mark Cox, *El Cuento Peruano En Los Años De Violencia*, apparaissent dans un caractère épais, irrégulier et rouge –sur un fond noir. La couleur –même si elle n'apparaît plus ensuite dans l'écriture– est porteuse de sens et introduit l'axe thématique des textes, c'est-à-dire, la violence.

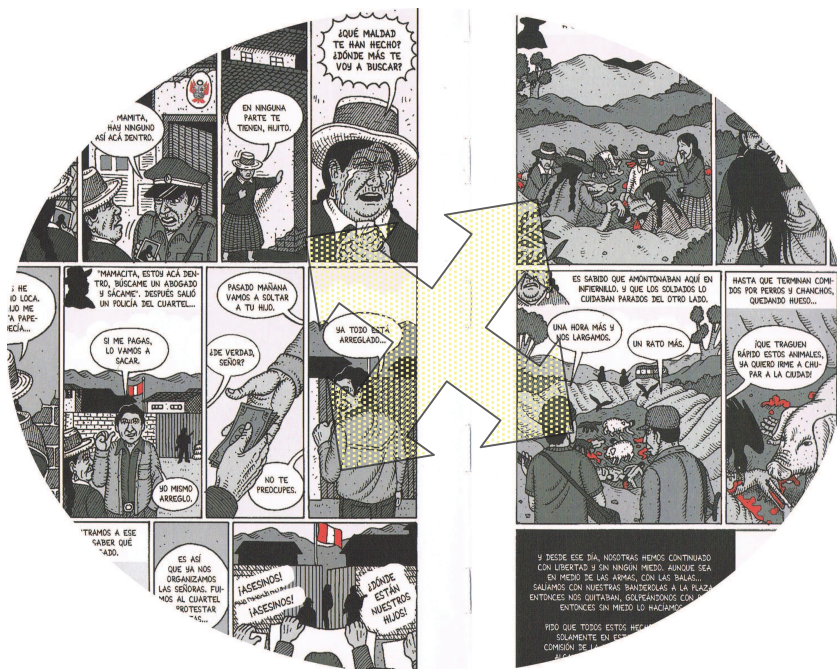
Face aux tentatives du texte de mettre en mots et en forme la violence, la littérature graphique substitue le mot par la couleur rouge. Nous remarquons que le rouge est aussi la marque politique et institutionnelle des deux forces au combat. Il apparaît sur les drapeaux, communiste et national, et se confond visuellement, de ce fait, avec le sang¹⁹⁷.

Dans une œuvre en noir et blanc, le choix de l'exclusivité de la couleur rouge est symbolique et dialogique. Ce rouge est un vecteur visuel et forme dans l'arthrologie de la bande dessinée une proposition de lecture. Annoncé dès la couverture de *Rupay*, il pourrait, à première vue, interroger le lecteur sur son éventuelle portée révolutionnaire, mais, à la lecture, on s'aperçoit du caractère historique du traitement des cas de violences attribués tant par le PCP-SL que par les militaires. Nous ne remarquons donc pas de militantisme avéré. Le rouge-sang se lit sur le même plan que le rouge-nation ou le rouge-terrorisme. Cependant, comme nous l'avons vu, plus le conflit s'amplifie, moins nous discernons les frontières entre les groupes subversifs et les antisubversifs dont les actes se confondent. Pourtant, le sang qui coule n'est pas celui des soldats mais celui des *comuneros*, premières victimes de la

¹⁹⁶ Selon Thierry Groensteen, l'arthrologie est le terme générique « à acception très large qui qualifie l'ensemble des relations des images soumises à la bande dessinée. », *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁷ Je précise (dans la Partie 1 – Chapitre 3 – II.B.1 : « De l'imaginaire institué à l'imaginaire instituant ») la répartition numérique des vignettes intégrant la couleur rouge dans sa triple représentation : le sang, la nation, le PCP-SL.

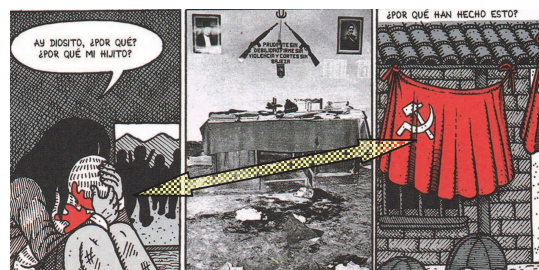
guerre. La couleur rouge tresse¹⁹⁸ de façon translinéaire la bande dessinée pour créer un réseau dont la lecture fait sens dans les crimes généralisés. Elle désigne les responsables de la barbarie dans la simple évocation visuelle des drapeaux identitaires de chaque camp.



Rupay, p. 112-113.

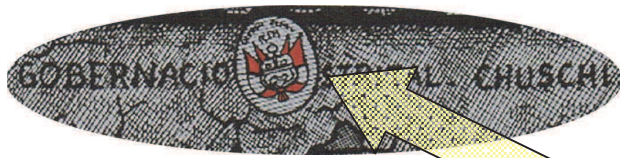
Nous pouvons parcourir l'œuvre en balayant de l'œil les vignettes colorées et apprécier le dialogue intervignettal.

Rupay, p. 21



L'épisode s'ouvre aux autres dans une arthrologie commune, autour de la composante rouge qui tend à rompre la fragmentation initiale. Malgré la distance et le traitement, indépendant des faits, la première planche de *Rupay* semble faire écho à la dernière dans la mise en dialogue du drapeau national avec le cas du massacre de Putis dont les Forces Armées sont responsables.

¹⁹⁸ Le tressage est une notion centrale dans l'approche de la bande dessinée. Thierry Groensteen explique ce terme : « Toute vignette est potentiellement sinon effectivement en relation avec chacune des autres. Cette totalité répond à un modèle d'organisation qui n'est pas celui, linéaire, de la bande ou de la chaîne, mais celui, éclaté du réseau. », *op. cit.*, p. 173.



Rupay, p. 9 et 117.



Comme le témoin, le lecteur met en relation des comportements, observe le détail et fait une lecture personnelle de ce qu'il voit. Cette phase de l'observation engage directement une autre phase, celle du dire et du transmettre. Mais comment écrire un souvenir, une pensée, un dire ? Quels mots, quels procédés littéraires sont-ils en mesure de transcrire un témoignage oral ?

II. L'ORALITE

L'écriture de la fragmentation est un choix formel qui tend aussi à coller à la transcription du dire testimonial, c'est-à-dire de l'oralité. Comment le texte traduit-il l'oralité du témoignage ? Quels procédés littéraires sont utilisés pour former une littérature du parler ? Nous verrons comment le rythme, comme partition du dire, marque le sens du discours par son flux ou, au contraire, sa dislocation. L'écrit attache alors beaucoup d'importance à ce qu'il peut produire à la lecture, à la parole. Comment la voix fait-elle sens dans un texte ? Nous aborderons le lyrisme de la terreur chez Rocío Silva Santisteban, lyrisme qui, par son caractère oral, tend à témoigner d'expériences personnelles. Cependant, nous interrogerons les nouvelles formes que prend ce genre lyrique dans le *corpus*, dont la priorité est de s'ouvrir vers l'autre que soi.

A. LE RYTHME : UNE PARTITION DU DIRE

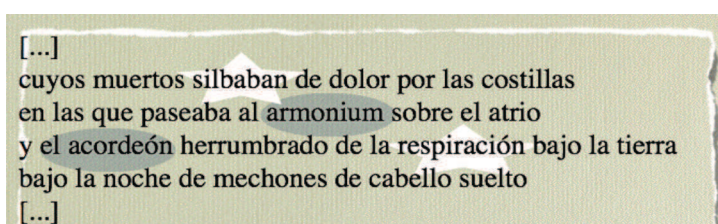
L'oralité se distingue au travers d'un jeu rythmique de l'écriture, modelée sur la voix, sa tonalité, ses déraillements et ses silences. La ponctuation et son maniement seront également des éléments centraux dans la construction d'une littérature du témoignage. L'absence ou, au contraire, une abondance de points ou de virgules détermine le rythme de la lecture dans des souffles plus ou moins longs. Le discours est oralisé dans la mesure où il répond à une partition du dire. Alors, je m'efforcerai de montrer que le rythme peut être un flux ininterrompu de mots ou, à l'inverse, une dislocation verbale dans un usage démesuré de la ponctuation.

1. Entre points et virgules

a) *Le flux poétique*

Dans le recueil de Rodrigo Quijano, qui fait le choix des thématiques de l'introspection, de l'environnement urbain et d'une marginalisation certaine, il faut remarquer les influences poétiques d'Antonio Cisneros (1942-2012) ou de

Martín Adán (1943-2010). En effet, le flux narratif du vers, son intégration dans les problématiques sociales, le langage baroquisant et l'âme amoureuse sont des *topoi* que l'on retrouve dans *Una procesión entera va por dentro*. La voix poétique, tout en s'interrogeant, interpelle la société péruvienne, pour ne pas dire liménienne, et tente de s'identifier dans un espace déshumanisé où la mort envahit tout. Tout au long du recueil, on trouve un jeu de ponctuation qui tend à recréer le travail de la pensée. Le poème « 4 », intitulé « En las heladas catacumbas », se compose de cent dix-neuf vers divisés en trois unités correspondant à trois phrases. La première section compte deux vers, la deuxième, 37 vers et la troisième, 80 vers. L'écriture s'oralise, la lecture devient rythme à la manière de la musique, ce qui fait écho au caractère lyrique du recueil. La ponctuation n'existe pas, mais le travail de respiration est



[...]
cuyos muertos silbaban de dolor por las costillas
en las que paseaba al armonium sobre el atrio
y el acordeón herrumbrado de la respiración bajo la tierra
bajo la noche de mechones de cabello suelto
[...]

« 4 », Versos 65-68, p. 18.

suggéré d'abord
sémantiquement. Ainsi, le
verbe « silbar » est-il
directement lié au travail
de « respiración » ; de

même, les deux instruments à vent, « el armonium » et « el acordeón », insistent sur l'importance du souffle.

Quant à la versification, nous ne pouvons pas établir de modèle. En majorité, ce sont des vers de *arte mayor*, polymétriques, qui vont de *arte menor* à des vers de vingt-quatre syllabes. Souvent, ils sont longs -au souffle long- et d'inspiration néo-baroque, entre autres, pour considérer la poésie comme une aventure de la pensée « cuyo arte será pues el de la abundancia, del ánimo y de las emociones, que no son jamás, sin embargo transparentes »¹⁹⁹. De ce fait, et considérant en plus la notion labyrinthique de la pensée, c'est une écriture « [que] obedece a la noción de proceso indefinido e infinito »²⁰⁰. Il est essentiel de souligner l'importance, pour le poète, du mouvement de la *Beat Generation*, mené par Allen Ginsberg (1926-1997). Son nom est d'ailleurs

¹⁹⁹ Roberto Echavarren, « La revolución neobarroca », *Henciclopedia*, consulté le 10 mai 2011, in : <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarren/revoluneobarroca.html>, publié à l'origine in : Roberto Echavarren, *Trasplatinos*, México, El Tucán de Virginia (ed.), 1991.

²⁰⁰ *Idem*.

référé dans le poème « 13 » (p. 47) qui lui attribue les droits d'un dictionnaire à son nom (« diccionario Ginsberg »).

Dans les trois recueils de notre *corpus*, le « je poétique » traduit ses états d'âme à travers la ponctuation. La disparition des points et des virgules évoque une fluidité -égale à celle du sang qui s'écoule- propre, là encore, au langage oral. Dépourvu de marques signalétiques, le poème tend à figurer le mal-être psychologique de la voix poétique, attirée par le néant :

No quiero **morir**
 sólo **descansar**
permanecer suspendida como una nube
flotar y **dormir**
arder y **perder** la forma
 como un gas **envanecerme**
 a lo largo de un extenso territorio
fugar del cuerpo
extenderme hasta llegar al lugar del vacío
 el impenetrable
 la zona tarkovskiana
 el castillo de naipes

No quiero **morir**
 sólo **hacerme** daño
 [...]

Las hijas del terror, « Lo que me destruye me fortalece (Nietzsche) », p. 16.

Dans cet exemple, et malgré l'absence de ponctuation -excepté le point final qui n'apparaît pas dans la citation-, nous remarquons, dans l'usage répété d'infinitifs et d'anaphores, un rythme qui tend à battre la mesure. Aussi, nous observons une majuscule à la strophe deux alors que la première n'a pas de point final. Cette incohérence typographique est à envisager dans son rejet du temps figé. Le point ne permet pas aux mots de s'écouler ; il les agglutine et les mélange dans un espace figé, depuis la majuscule jusqu'à lui. Cet agglomérat verbal nourrit la violence des mots entre eux, conditionne un sens et réduit les frontières. Le point peut être la mort, l'enfermement, la fin du dire ou de la pensée. Dans l'exemple suivant, extrait du poème « Pobreza » (p. 31), il y a deux points :

[...]
 El horror es cruel.
 No hay dinero para comprar una vela roja en Navidad
 pero los peruanitos consumen lavadoras y juguetes
 a crédito, nadie imagina
 que un día todo este opíparo **encadenamiento** hará crack.

Le premier permet l'identification d'une phrase courte, contenue dans un heptasyllabe. Le message est concis et pléonastique si l'on considère l'association des mots « horror » / « cruel ». Les mots se suffisent et s'accordent. Le flux n'est pas utile. En revanche, dans la dernière strophe, les quatre vers sont des vers de *arte mayor*. Seul le souffle d'une virgule rompt le fil poétique, traduit par l'expression « opíparo encadenamiento », interrompu définitivement par l'onomatopée « crack » qui joue, en quelque sorte, la doublure du point final.

Par ailleurs, il est fréquent que le poème, comme unité poétique, n'ait pas de point final chez Quijano. Cela suggérerait une ouverture du sens et de la pensée. La violence déborde ; elle n'a pas de frontières. Elle n'a pas d'unité ni de sens et, parfois, ne peut contenir dans une unité syntaxique.

Víctima IV

YO ERA VIRGEN
(niña de pudor entre las piernas)

55

Dans *El monstruo de los cerros*, le poème, aussi court soit-il, peut être libéré du point final. Dans l'exemple ci-contre, le poème « flotte » sur la page, quasiment « vierge » de représentation. Cependant, nous pouvons relever une double tension entre continuité et discontinuité. En effet, la topographie épurée figure un dissyllabe, dans un jeu typographique -majuscules / minuscules- et dans l'intrusion de parenthèses dont le signe tend à déchirer le tissu poétique et à isoler un fragment. Les deux vers ne sont pourtant pas, *a priori*, prisonniers d'une écriture séquentielle, propre à la

littérature : ils ne portent pas de point ni de virgule. Ils se rapprocheraient donc d'une partition musicale dans la proposition d'un cadre pluridimensionnel, répétitif et sans fin. Les parenthèses créent, dans ce sens, une simultanéité poétique et centrent dans la largeur les deux vers, suspendus dans ce néant blanc que représente la page. Mais, une fois de plus, l'harmonie est rompue

par l'utilisation de l'imparfait de l'indicatif « era » qui signifie la mort symbolique de la jeune fille, victime du « monstre ».

Il arrive parfois que l'on trouve des points de suspension en fin de poème. À la place du point, ils évoquent une continuité de la fin. Le prolongement du poème s'envisage et se lègue. Le flux de la réflexion se poursuit : le sens se libère. « Nunca seremos héroes (ni heroínas) » (p. 61-63) est un long poème de cinquante-sept vers.

Manchas oscuras sobre estas sombras diminutas que somos			
el movimiento pendular preparándonos para huir	v. 5	envuelta en un manto negro deambulo por las plazas y el agua maldita me alcanza corre detrás de mí	v. 30
huelas mis dedos las líneas de mis manos sus montes y carencias dices oler a vainilla y otros olores indescritibles frutas, quizás	v. 10	te persigo piso con torpeza y me da vergüenza mi vergüenza porque caernos y hacemos el ridículo [...] Jamás serás un héroe ni yo una heroína	v. 36
me envuelvo en frazadas adormecidas silbas al salir y yo desnuda adentro estos lunares rojos estos lunares de sangre me palpo me toco y me magullo sola entre la gente	v. 15	te lo he dicho la violencia no es un suspiro [...] devuelto todo nada somos pero yo te salvé, recuérdalo ahora es tarde, hace rato embarrados... es tarde, es tarde...	v. 53
aguanto fuego de nuevo, fuego que hilvana y una niebla que baja en silencio es un signo : la derrota	v. 20 v. 25		

Cependant, nous ne relevons que trois signes de ponctuation : quatre virgules -aux vers 11, 21, 54 et 55- permettent un soupir ; les deux points au vers 24 ouvrent une explication aux dires antérieurs ; et les points de suspension, aux vers 56 et 57, « ferment » le poème. Le « je poétique »-

femme s'adresse à un « tu »- homme (v. 36) et tente de le convaincre (« la derrota », v. 25). Le flux poétique traduit la fuite, métaphorisée par un cours d'eau montant « y el agua maldita / me alcanza / corre detrás de mí », (v. 28-30). L'échappée tend à interroger la légitimité et la cohérence de leur ralliement à la lutte et à la violence. Si l'on considère le vers suivant -« la violencia no es un suspiro » (v. 38)-, nous pourrions conclure que la violence s'exprime non pas en un souffle mais dans un mouvement sonore dont la rumeur -à la manière d'un *jadeo*- s'éternise dans le temps et, donc, dans l'espace paginal. L'écriture est violence dans sa propension à l'abondance et à l'enchaînement ininterrompu. Alors, les mots s'épuisent et s'embourbent (« embarrados », vers 56), le temps presse ; il faut cesser d'argumenter et respirer pour chasser la violence. Les points de suspension proposent, mais ne ferment pas.

Je veux rappeler que le conte, *Ayataki*, en plus d'un final suspensif, s'ouvre avec ce même signe. Le monologue présenté est comme extrait d'un témoignage plus long. Le flux discursif est aussi caractérisé par l'absence de points et une propension à l'usage de la virgule, comme seul signe de ponctuation.

b) *La dislocation discursive*

Nous l'avons vu, le flux poétique peut être la traduction d'une violence confinée, continue et excessive. Qu'en est-il de l'usage exagéré de ponctuation ?

- Elle semble disloquer l'écriture et la lecture, et tend à suggérer un témoignage au souffle coupé par l'évocation de la terreur. On observe hébété les restes de la guerre :

Una sombra renegrada. Restos de alas.
Desechos.
La marca de un hachazo cortando desde lo alto un cráneo vivo.
Llanto de viejos y llanto de niños.
Un olor a abandono y a sobaco.

Las hijas del terror, « Chunniquwasi (¿qué hay dentro de las casas?) » p. 17.

Le silence s'entend : il s'impose comme temps utile pour l'observation et la réflexion sur une violence objectivée. Nous comptons, dans les 22 vers de

ce poème, vingt points, répartis inégalement selon les cinq strophes²⁰¹ puisque, parfois, dans le même vers, il se duplique (v. 1). L'écriture est découpée, la lecture hachée. Le vers aussi se duplique à travers des parallélismes qui tendent à re-dire la souffrance (v. 4). Ce démantèlement poétique semble renvoyer aux derniers vers : « Huellas de botas corriendo a la vera del camino / mientras pasa uno detrás de otro / el convoy de la guerra ». La dislocation est linéaire et rangée. Le découpage du poème -dans l'usage frappant du style nominal-figure ce « convoy de la guerra ».

Le silence peut être rejeté et comblé, à l'écrit, quand il symbolise, en simultané et entre parenthèses, une pensée tue.

(para qué la belleza
es la utopía que vuela de las manos
mientras la memoria en vano intenta proseguirla)
« Las hijas del terror », p. 65.

Les parenthèses ouvrent l'espace introspectif et sortent, par conséquent, du discours oral partagé. Elles permettent de commenter ou de se confier. Cependant, et paradoxalement, le dernier mot de l'extrait « proseguirla » invite, dans son rapport à « la memoria », à prolonger la réflexion et à construire en dehors des parenthèses individuelles.

- L' « esthétique de la ponctuation »²⁰² n'est pas propre au *corpus* poétique. Elle est centrale dans la narration et tend à confondre les voix dans un espace non-dissociatif. Rappelons que les 78 séquences trouvées²⁰³ dans *Ayataka* peuvent s'isoler grâce au flot de virgules qui, non content de suggérer le souffle ou le changement de locuteur, juxtapose les temps, les voix et les bruits.

²⁰¹ Nous comptons : 6 points dans les 5 vers de la première strophe – 5 points dans les 4 vers de la deuxième strophe – 4 points dans les 3 vers de la troisième strophe – 2 points pour les 4 vers de la quatrième strophe – 3 points pour les 6 vers de la cinquième strophe.

²⁰² Titre de l'ouvrage d'Isabelle Serça -qui traite presque exclusivement la prose- dont les références sont : *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

²⁰³ Je reprends la même légende proposée dans la partie précédente (Partie 2 - Chapitre 3 – I.B.1.b).

...Llegaron como a la medianoche, **mamacita**, haciendo una bulla tremenda, como cuando llega un huaico hatrazo por la quebrada, como cuando el Amaru se sacude de la tierra, [...] y así llegaron a mi pobre casita, abran la puerta carajo, rápido concha de sus madres, y como nos tardamos en abrir, ¡Pajraraj!, **pobre mi puertita al suelo**, y dónde está ese hijueputa, dónde está ese mierda, pero qué hijueputa, qué mierda, nosotros no sabemos nada papacitos, cómo que no saben nada jijunagramputas toma toma toma, [...].

Ayataki, (début du conte), p. 183.

Les formes interrogatives et exclamatives ne sont pas marquées, sauf pour introduire un bruit -à travers l'onomatopée ou la répétition ternaire « toma, toma, toma ». Les paroles s'enchaînent et s'entrecourent dans une violence formelle équivalente à la violence des échanges.

- Dans *La hora azul* (p. 32), nous pouvons remarquer le même procédé littéraire, celui de rassembler dans un paragraphe le récit, le style direct et le style indirect sans marque typographique ni ponctuation. L'unité textuelle est disloquée dans une polyphonie majoritairement indéterminée, autrement que par des signes de ponctuation plus ou moins « significatifs ».

Cuando Rubén me preguntó por la familia le dije « todo bien felizmente » y me callé como si le había revelado un secreto. Me dijo que hubiera querido ver a mis hijas. Para otra vez será, **contesté**. Están con mucha cosa en el colegio, ahora vienen los exámenes... Bueno, vamos a tomarnos otro pisco sour, dos más, señor, ¿tú no?, mejor no, ya me tomé uno, tengo que trabajar en la tarde, puta, pero ¿cuándo nos volveremos a ver, huevón? No sé. Oye, pero yo te escribí y no me contestaste, **es que tenía mucha vaina, con el trabajo y con lo de mamá, sabes, pero me hubieras escrito pues, me hubieras contestado, yo tuve que llamarte, ¿te acuerdas? Sí, me acuerdo, Bueno, ya, vamos a olvidarnos de esa vaina, voy a pedirme una mazamorra. Otro pisco sour y una mazamorra, señor.** (p. 32)

Légende des alternances :

Récit
Rubén
Adrián

Dans l'exemple suivant, cinq alternances se font par l'intermédiaire d'une virgule, ce qui pourrait caractériser une rapidité de l'échange. En revanche, nous comptons trois types de points : le point, les points de suspension et le point d'interrogation, qui tendent à marquer une durée plus importante. La variation du rythme et de l'intonation est suggérée par le signe et non par la forme. Aussi, au début de l'extrait, il faut remarquer, après une première insertion des guillemets -comme marque du style direct-, l'imbrication brute d'un style direct suivi du verbe introducteur « contestar » -à

la première personne du singulier- qui nous permet d'identifier Adrián. Le dialogue se fonde dans le récit.

• Quant à la bande dessinée, la fragmentation du dire est aussi évidente, si l'on considère les trois niveaux d'articulation de son arthrologie : « les deux premiers homogènes concernent la chaîne des images, d'une part, et la chaîne des bulles, d'autre part ; le troisième, hétérogène, concerne l'articulation de ces deux séquences, l'une iconique, l'autre linguistique. »²⁰⁴ En effet, l'image traduit en parallèle ce que la bulle ou le récitatif ne dit pas, c'est-à-dire presque tout. Le dire est donc pluridimensionnel et s'accorde à distribuer le sens entre les mots et les images. L'incrustation est un procédé graphique qui multiplie les points de vue et les formes du dire.

La vignette suivante est exemplaire dans le traitement de la dislocation : aussi bien dans la forme que dans le verbe -suggéré dans les images et assumé dans les bulles-, la polyphonie s'impose.



Rupay, p. 42. (Je numérote les quatre images distinctes pour faciliter le commentaire).

Avant tout, je distingue les composants verbaux que sont le récitatif, l'onomatopée et les deux bulles ; puis, j'observe que la vignette principale

²⁰⁴ Définition relevée in : Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 28.

illustre la scène depuis l'extérieur alors que les trois incrustations permettent un « zoom » sur l'attitude de chaque acteur, qu'il soit dans le bâtiment ou à l'extérieur. L'image ❶ illustre l'attaque d'un poste de police par le PCP-SL, depuis une perspective de face. L'onomatopée « Buuuuum ! » figure l'explosion. Le récitatif informe sur le mode opératoire des terroristes : la fabrication de grenades et leur lancement efficace depuis une cinquantaine de mètres, distance suggérée dans la vignette. L'onomatopée seule suffirait à comprendre l'attaque d'un lieu institutionnel -si l'on considère l'insigne au-dessus de la porte. Les trois incrustations vont tour à tour, dans un ordre chronologique ou simultané, faire état de la réaction de chaque camp. Les images ❷ et ❸ révèlent le choc des militaires depuis l'intérieur de la caserne. L'incrustation ❷ est muette et évoque clairement –par le visage figé et la bouche ouverte du policier- la peur, sentiment formalisé dans la bulle de l'image ❸ à travers les points de suspension. Très vite, on se rend compte du dialogue entre les images. En effet, la représentation des militaires, abattus et vacillants –on voit de la sueur couler du visage du policier assis-, trouve un écho dans le discours du terroriste, dans l'image ❹. L'adjectif « sonzos » qualifie parfaitement l'état des pris à partie. En revanche, nous remarquons la sévérité du visage de l'attaquant, déterminé à entrer pour finaliser l'attentat. Sa force et sa supériorité sont figurées dans la différenciation de la forme de la vignette incrustée. Le choix du rond a plusieurs interprétations : cette fenêtre serait l'œil du témoin qui voit la scène, celui qui, au premier plan, dans l'ombre, nous tourne le dos. La forme circulaire permet aussi de dissocier les deux camps : le camp étatique dans un cadre rectangulaire ou carré -synonyme de stabilité- et le camp sentiériste dans un cadre sphérique –forme plutôt relative au changement.

Le discours exprime en termes visuels et auditifs une dislocation littéraire de la forme dans une pluie de ponctuation dont les rôles tendent à interrompre la lecture et à se substituer à la typographie classique. Aussi, il est plusieurs discours en un, dans un jeu d'incrustation qui cherche le

recouvrement total de la scène. Cette « polyphonie informationnelle »²⁰⁵ est à relier à la communication théâtrale comme langage total.

2. Du verbe aux sens

Dans cette partie, il s'agit de nous intéresser à la nature des dialogues entre les individus. Nous le verrons, ces échanges sont souvent unilatéraux et s'apparentent de fait au monologue ou au dialogue de sourds. Parfois, face au danger et à la peur, ils sont instinctifs et sensoriels. De fait, le dialogue n'est pas toujours verbalisé. Ainsi, le non-dit ne constitue-t-il pas, dans son silence, un témoignage de la violence.

a) *La typologie des dialogues*

Je ne reviendrai pas sur les particularités formelles de certains passages au style direct sans marques distinctives dans le texte. Cependant, il faut s'interroger sur la place du dialogue dans le *corpus*. Si l'on considère le dialogue comme « un échange verbal entre des personnages »²⁰⁶, il faut préciser deux éléments de définition supplémentaires : « la réversibilité de la communication » et « la liaison sociale » nécessaires entre le locuteur et l'auditeur. En effet, parler avec l'autre, c'est aussi l'écouter, le comprendre et lui répondre dans un même contexte. En cela, le recueil de témoignages dans les Andes fut problématique. Comment peut-on faire coïncider un dialogue entre deux personnes de cultures différentes et qui n'ont pas vécu les mêmes choses ?

Nous remarquons dans le *corpus* une propension aux dialogues - ou à une tentative - entre des personnages dont les divergences socioculturelles rendent difficile la communication. L'égalité, la subordination, le rapport des classes, les liens psychologiques sont autant de facteurs qui conditionnent l'échange. La mise en dialogue littéraire marque alors clairement une superposition de monologues, un faux dialogue.

Dans ce dialogue de sourds, chacun tente d'imposer à l'autre ses propres présupposés sans forcément mesurer si l'auditeur en saisit le contexte.

²⁰⁵ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, ed du Seuil, 1964, p. 258-259.

²⁰⁶ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 90.

Quelle connaissance mutuelle ont les personnages de la situation traitée ? Le discours de chacun des personnages a un rythme, un vocabulaire et une syntaxe à lui. Il se définit dans une énonciation qui se caractérise, pour les uns, par des ordres, des cris ou de longues tirades propagandistes, et, pour les autres, par des défenses, des supplications ou des silences. Nous pouvons donc relever une typologie particulière à la littérature de témoignage, empreinte d'une réalité du terrain, qui confronte des mondes. Ils peuvent être le monde des « abusivos »²⁰⁷ - c'est-à-dire, des forces subversives et antisubversives-contre celui des victimes ; ou le monde des *serranos* contre celui des *criollos*.

• Dans la planche suivante, nous apprécions à la fois, dans la première vignette, un faux dialogue et, dans les autres vignettes, un discours unilatéral destiné à manipuler et tromper les *comuneros*, désabusés.



²⁰⁷ Terme utilisé fréquemment dans *Rupay* par les *comuneros* pour désigner les autoritaires, qu'ils soient les membres du PCP-SL ou les représentants de l'ordre.

Ainsi, la construction de la « pisci-granja » tend à convaincre les habitants de la volonté des forces armées de « moderniser » et de « pacifier » le village, menacé par le PCP-SL. La peur, le conseil et le secours demandés -dans les vignettes¹ et 6- ne sont pas entendus, mais sont utilisés pour asseoir l'autorité des militaires (« Bajen sin miedo » ; « mientras los protejemos »). Aussi l'emploi du possessif « su » pour définir la piscine traduit-il une rhétorique argumentative. Ce discours, bien rôdé, semble donner l'autorisation aux soldats d'abuser des femmes alors que les hommes creusent leur propre « tombe ».

Dans *Rupay*, nous pouvons relever un type de dialogue particulier : dans la reconstitution de l'histoire, le récitatif ouvre un dialogue entre épisodes, qui donne, dans sa globalité, un aperçu des pratiques de guerre de chacun. La mise en image est conditionnée par cet apport historique avéré et les dialogues, au-delà de l'échange verbal proposé, sont les coïncidences des cas développés. La théorie sémantique du dialogue se veut donc dialectique, entre divergence et coïncidence.

- Nous observons aussi le « spectre »²⁰⁸ dialogique dans la narration. Ainsi, dans *La hora azul*, Adrián dialogue avec Miriam et se montre à l'écoute. Cependant, nous pouvons nous interroger sur l'authenticité de leur relation. Menacé par le chantage de la tante de Miriam quant au passé criminel de son père, Adrián transcende les préjugés à des fins personnelles : connaître la vérité. Vingt ans après, le dialogue -qui n'existait pas- est possible mais futile. À la mort de Miriam, l'avocat décide d'oublier cet épisode et conclut : « La línea que nos separa a nosotros de ellos está marcada con el filo de una gran navaja. » (p. 274) Le dialogue est donc interrompu par la mort mais aussi par une démission de l'Occidental, qui, malgré les révélations et le sentiment « honteux » face à ce passé, décide de se ranger du « bon côté » - si l'on considère son opposition à « el otro lado » (p. 274).

- Je m'attarderai pour finir sur la nature sensorielle du dialogue dans *El cazador*. La communication n'est jamais directe ni même interdite, si l'on considère les règles établies dans le camp du Parti. Le conte ne présente aucun

²⁰⁸ Je nomme « spectre dialogique » la tentative de dialogue souvent infructueuse entre les protagonistes.

type de dialogue entre les protagonistes²⁰⁹, si ce n'est celui des sens. En effet, les deux enfants se pourchassent dans un échange sensoriel. L'ouïe est alors primordiale, tout d'abord par le bruit du Río Grande - « aquel ruido sordo e incesante » (p. 69) qui leur permet de s'orienter vers la base militaire pour se rendre. Le bruit de l'eau est un appel à la liberté, « una promesa » (p. 73), qui convainc Darwin -le traître- de s'échapper. Le bruit est aussi le « bufido de un animal grande » (p. 80) dans le territoire sauvage qu'ils traversent. Il est donc le danger. Le dialogue se fait avec la nature dont le langage indique la conduite à tenir. Ainsi, les jeunes soldats « retiennent leur respiration » pour s'effacer. Ils scrutent l'environnement et se méfient d'une éventuelle embuscade : « Giró suavemente, peinando el terreno con la vista » (p. 79). La lecture des traces - « encontró las huellas » (p. 74)- conditionne leur avancée dans cette région selvatique du nord-est du Pérou²¹⁰.

Cette chasse à l'homme, ou entre hommes, dans un espace naturel authentique, tend à mettre en scène un duel par la sélection naturelle. Le prénom Darwin n'est pas s'en rappeler le nom du protagoniste qui fait référence à Charles Darwin, naturaliste anglais, connu pour sa théorie sur l'évolution. Quant à l'onomastique de Mardonio, elle nous indique que ce prénom grec – *Mardónios* – vient du perse et signifie « guerrero masculino ». Le rapprochement de l'homme avec l'animal est évident ici et révèle un retour aux origines bestiales du guerrier. Le conflit interne a mis à jour des comportements barbares et inhumains et a réveillé des instincts primitifs chez l'homme. Le dialogue sensoriel est une manière de survivre. La prise en charge des enfants au village, puis à la base militaire, rend compte d'un échange verbal, jusque-là inexistant, et peut évoquer, dans ce sens, un retour à la civilisation.

²⁰⁹ À la fin du conte (p. 90-92), les enfants sont recueillis par les *ronderos* ; à ce moment, un dialogue s'ouvre ; il nous permet d'apprendre l'âge des enfants, entre autres.

²¹⁰ Cf. situation géographique précisée dans Partie 1 – chapitre 3 – II.

b) *Les non-dits*

L'échange verbal ne se mesure pas exclusivement dans le contenu des répliques mais dans leurs interruptions, leurs silences et leurs non-dits. Le silence est chargé de signification et peut se définir sous quatre formes. Si nous considérons la définition de Patrice Pavis, le silence a « mille voix »²¹¹ : entre autres, le silence « déchiffrable », le silence « d'aliénation », le silence « métaphysique » et le silence « bavard ».

J'aborderai respectivement l'état de ces quatre aspects dans mon *corpus* car ils me semblent pertinents pour notre analyse. La première catégorie caractérise un silence psychologique, dû, par exemple, à une parole refoulée. Le lecteur ne perçoit pas ce que cache le personnage et doit « déchiffrer » le non-dit. Un exemple flagrant est le cas de la secrète Miriam dans *La hora azul* :

Si no vas a hablarme, no sé para qué sales –le dije-. Mejor te hubieras quedado en la casa. A la próxima me consigo a otra chica que me hable por lo menos, no una muda como tú.
[...] De pronto, había cogido el cuchillo de la mesa, había dado un grito corto y me lo estaba enfilandó hacia la garganta. [...] Volvió a atacarle con el cuchillo, pero ella logró rasparme y algo de sangre me cayó en la camisa.
(p. 248)

Même si Miriam témoigne de son expérience devant Adrián, le lecteur ressent un malaise qui se révèle physiquement par l'agression. Le non-dit est alors matérialisé : la violence n'est pas verbale mais physique. Face au silence, l'avocat ne comprend pas et tente de désamorcer le problème. La parole n'est pas libérée, mais l'acte contre Adrián est une forme de réponse au mal enduré

depuis des décennies.



Le silence de « l'aliénation » a une « origine idéologique manifeste »²¹². On cherche souvent à le combler à des fins politiques ou personnelles ; sournoisement, le silence tend à manipuler. Dans mon *corpus*, il est la cause des supplices pendant les séances de torture. Il est un silence insupportable pour les bourreaux qui répliquent par la violence. La vignette ci-contre (*Rupay*, p. 108) illustre un

²¹¹ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 327.

²¹² *Idem*, p. 327.

mode opératoire, propre aux militaires, pour faire parler, et, donc, briser le silence des présumés coupables. Il s'agissait de pendre par les pieds les terroristes supposés, depuis un hélicoptère. La menace de les lâcher et la peur du vide pouvaient être des « arguments » pour obtenir des aveux.

Le silence « métaphysique » serait, à mon sens, un silence davantage lié à la forme poétique. Si l'on prend en compte l'approche suivante, il semble légitime de le concevoir comme une construction du dire au moyen d'images, de métaphores, de jeux de mots :

C'est le seul silence qui ne se réduit pas aisément à une parole à voix basse. Il ne semble pas avoir d'autre cause qu' [...] une condamnation à jouer avec les mots sans pouvoir les relier aux choses sur un autre mode que ludique.²¹³

Le silence est un état souvent poétisé : il questionne et la voix poétique tente de le définir. Il est insaisissable.

El silencio es ese polvo que aterriza sobre las cornisas
de todos los recuerdos, de todas las palabras, hasta taparlas
quitándoles el ya raro "valor" que yo creía que tenían.

Una procesión entera va por dentro, p. 39.

La métaphore du silence – poussière recouvre la monumentalité de notre passé que représente le témoignage personnel d'une vie. Peut-on réduire l'évocation d'une vie au silence ? Dans « Desaparecidas » (*Las hijas del terror*, p. 19), le vers douze fait écho à cet enfouissement des souvenirs. En effet, « sepultar la duda » traduit la volonté de rendre silencieux le passé.

Le silence « bavard » est le faux silence, celui qui dit sans dire. Par sa fonction phatique, il est beaucoup utilisé pour dramatiser ou faire rire. Ainsi, certaines situations, par leur évidente signification, se passent d'échange verbal. Dans la bande dessinée, le silence se matérialise dans les vignettes sans bulles -ni onomatopées- et sans récitatifs, celles dont la lecture est exclusivement graphique. Elles révèlent implicitement une scène de viol (vignette centrale, *strip a*), ou une mise en situation du danger à venir (vignette b).

²¹³ *Idem*, p. 327.



Rupay, p. 101.



Rupay, p. 39.

Les silences suggérés sont des faux silences si l'on considère les scènes respectives. En effet, malgré la violence de la situation évoquée, les cris des femmes ne sont ni représentés ni verbalisés. La vignette centrale -de l'exemple a- marque la clarté de la nuit de pleine lune²¹⁴ dans un lieu arboré. La simultanéité spatio-temporelle est alors probable avec les vignettes latérales –la lune et les arbres sont des éléments communs. Le silence n'est qu'un leurre et permet au lecteur de poser son attention et d'envisager, sans pouvoir être témoin, la scène. La prise de vue -proche du contre-champ- s'inverse verticalement avec les vignettes voisines. D'une focalisation au sol nous passons à une focalisation au ciel, offrant ainsi un « répit » au lecteur qui comprend la teneur des actes qui se déroulent dans ce bois, un soir de pleine lune.

²¹⁴ Il n'est pas anodin de représenter la lune si l'on considère, comme Horace, qu'elle est la « reine du silence ». Horace, « Ode V. LIV. V. », *Œuvres d'Horace*, Lyon, Vandenhoeck Éd., 1733, p. 317. Partie consultée en ligne le 25 juillet 2013 : http://books.google.fr/books?id=m1EFScF5cWwC&dq=horace+lune+reine+du+silence&hl=fr&source=gbs_navlinks_s.

Le deuxième exemple représente, de plus ou moins loin, les sentinelles du PCP-SL. Dans l'épisode, ils cernent le village et menacent les autorités d'une éventuelle attaque. Tous les témoignage concordent pour dire combien ces « processions » se faisaient dans le bruit -pour attirer l'attention et attiser la nervosité des représentants de l'ordre- en chantant les hymnes du Parti et les « Viva el Presidente Gonzalo », entre autres. Pourtant, la vignette -dont la taille équivaut à un *strip*- est muette. Une fois de plus, le lecteur est invité à faire une longue pause pour faire une lecture symbolique de cette image. Les flambeaux, les armes, les Andes, les chapeaux, l'anonymat des individus et leur position stratégique sont autant d'indices qui font écho aux mœurs des terroristes.

Au-delà de l'échange verbal, nous pouvons traiter dans notre *corpus* l'oralité à caractère lyrique privilégiée dans la forme poétique. À travers l'omniprésence de l'organe - bouche, je m'interrogerai sur les formes du lyrisme de la terreur tout en re-questionnant les caractéristiques du sujet lyrique.

B. LE LYRISME ET SES FRONTIERES

Les origines musicales du genre lyrique tendent à définir les propriétés d'un genre dans lequel le poète exalte ses sentiments dans une écriture introspective qui fait état d'une souffrance personnelle, corporelle et psychologique. C'est à travers l'organe de la bouche, émetteur de la voix, que le sujet lyrique chante ses peines. Cependant, dans la littérature de témoignage qui nous intéresse, il serait intéressant de redéfinir les limites du lyrisme dans la perspective de voir le sujet poétique sortir de soi pour témoigner et participer au travail de mémoire.

1. Le lyrisme de la terreur²¹⁵ dans *Las hijas del terror*

À travers un hommage et une volonté testimoniale, la subjectivité émotionnelle de l'écriture fait référence en partie à la définition que l'on donne au lyrisme. En effet, depuis l'Antiquité, on tend à exprimer dans cette forme

²¹⁵ Mylène Herry, « La lírica del terror en *Las hijas del terror* de Rocío Silva Santisteban », *op. cit.*, p. 257-272.

poétique « el sentimiento personal del autor, que se sitúa en el centro del discurso psicológico, introspectivo, rememorativo, evocativo o fantástico con que se determina la experiencia del “yo” »²¹⁶. La voix poétique traduira donc les contre-expériences de ces « filles de la terreur » avec une fidélité relative. Le recueil revendique un espace de liberté expressive et permet de traiter, au-delà de la politique de « la terreur » de l'époque référée, le problème des genres dans la société péruvienne. Il faut alors préciser que « [en Perú] la creación poética, como la creación en general, está marcada por el sello de una heterogeneidad debida a los conflictos étnicos y culturales y a la supervivencia de algunos valores propios a las civilizaciones aborígenes »²¹⁷. La littérature a toujours établi cette dualité nature / culture qui marque la domination de l'un sur l'autre, domination, ici, transcendée par l'horreur du conflit interne. La terreur est partout : elle régit la société péruvienne de ces décennies. Dans l'écriture poétique, elle agit comme un refrain que l'on retient. Rappelons que le mot « lyrisme » dérive de l'instrument de musique, la lyre, dont se servait le chanteur pour traduire le rythme et la mélodie des mots.

La connotation musicale -relative à la lyre et aux nombreux intertextes- se construit aussi au moyen d'une sémantique du corps et, particulièrement, de la bouche, organe propre à la voix, au témoignage et au chant. En effet, le corps, dans sa dialectique érotisme / destruction, tient une place évidente dans le recueil. Rocío Silva Santisteban dit à ce sujet :

Creo que en mi caso, la mención al cuerpo es la necesidad de nombrar lo inicial: la materia, el lugar de la expresión, el espacio que tenemos para movernos en el mundo, el termómetro del dolor y del goce.²¹⁸

Elle ajoute, dans le prologue du recueil, que le corps féminin est, depuis des temps immémoriaux, « motivo de caza, de pelea, de discusión pero sobre todo botín de guerra y ensañamiento con el enemigo »²¹⁹, et qu'il sert à satisfaire les pulsions du « guerrier » qui l'utilise.²²⁰ Pendant le conflit interne,

²¹⁶ Ángelo Marchese, Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelone, ediciones Ariel, (7 ed.), 2000.

²¹⁷ Roland Forgues, *Plumas de Afrodita, una mirada a la poeta peruana del siglo XX*, Lima, San Marcos, 2004, p. 66.

²¹⁸ *Idem*, p. 64.

²¹⁹ Rocío Silva Santisteban, « Prólogo », in : *Las hijas del terror, op. cit.*, p. 11.

²²⁰ Ce sont des commentaires qui font écho au discours anthropologue de Françoise Héritier, in : *Masculin / féminin - la pensée de la différence*, Paris, éditions Odile Jacob, 1996.

on organise un « juego perverso entre un discurso autoritario y otro como basura. »²²¹. Il faut sortir le *deshecho* du système patriarcal. Dans ce processus d'exclusion, appelé « basurización simbólica »¹² par la poète, de fait, la femme est un jouet sexuel. En supportant ces viols, elle perd peu à peu son identité et signe sa mort symbolique. Consciente de cette réalité injuste, dégoûtante, violente et castratrice, le « je » féminin se soumet non seulement à ses bourreaux dans le cadre familial et patriarcal, mais aussi aux militaires et aux subversifs :

[...]
algo supura

Es el moho, la carne podrida, corroída
Está adentro

« Piojos », p. 36.

La chair est une enveloppe sale qui cache encore plus de souffrances. Dans d'autres strophes (« Cementerio de polillas », p. 30)²²², les corps ne sont plus que des résidus et des cadavres. Ils se disloquent comme se disloquent la nation péruvienne et l'écriture.

Ce chaos se reflète dans la construction de la poétique de l'oralité, dans un traitement irrégulier des formes et, donc, du parler. La bouche est son arme pour, enfin, témoigner et exorciser la réalité endurée. En effet, la voix « [es] el primero de los instrumentos, permite al pensamiento que mute en estructuras cantadas o habladas. »²²³ Elle permet aussi que le corps s'exprime en voix ou en bruits, qu'ils relèvent de la jouissance ou de la douleur. Dans ce sens, notons que « Las hijas del terror », selon le sous-titre que lui donne le poème homonyme, est *un sonido balbuceante de lo que recién empieza* : il est temps de revenir et d'analyser, dans cette période d'après-guerre, la « logique autoritaire ». La voix, dans sa fonction libératrice et musicale, met à jour la vérité et repousse l'isolement, auquel la femme a toujours été condamnée.

Dans le recueil, l'usage provocateur et abusif du lexique de la bouche, parfois sanglante, fait référence à la sexualité subie et rend compte de

²²¹ J'invite ici à consulter en ligne l'entretien de R.S. Santisteban à propos de son ouvrage *El factor asco*, référencé dans la bibliographie. Vidéo consultée en ligne le 22 janvier 2009, in : <http://www.youtube.com/watch?v=YZFCaq4etps>.

²²² Cf. Partie 2 – Chapitre 2 – I.B.2.b : « Le traitement contemporain ».

²²³ *Enciclopedia universalis* (éd.), Vol 16, Paris, 1968, p. 913.

l'impossibilité de communiquer. D'ailleurs, il serait intéressant de mettre en relation cet usage sémantique avec le témoignage de Giorgina Gamboa. Pour qu'elle se taise, ils lui mettent un « pañuelo en la boca ». La zone buccale, partie intime de l'individu, souffre et réduit la femme au silence et à la folie. Giorgina le verbalise : « no sentía que era normal ». La victime se perd dans un labyrinthe psychologique matérialisé dans « Carta de sujeción »²²⁴ (p. 47), aussi bien par la typographie -au moyen de flèches et de majuscules qui ne permettent pas au lecteur de se sortir de cette sensation de non-sens puisque le parcours est sans issue- que par le clip vidéo²²⁵. Ce support prête aux mots des images et du son, en respectant la suggestion de l'écriture du jeu entre forme et contenu. Les flèches et la confession coïncident avec le rythme pesant du clip ; la femme ressemble à une poupée vide qui se déplace sans raison. Elle est enfermée dans son « sanatorio privado »²²⁶ et ne supporte plus son état. Le clip est en noir et blanc et dévoile le corps féminin, représenté, essentiellement, par le visage, la bouche et, surtout, les lèvres, symboles de sensualité. Elle les caresse avec ses mains ou se met du rouge à lèvres. Elle est une proie dans sa cage et le spectateur assiste à son aliénation. Le son est omniprésent : une voix féminine récite le poème sur des rythmes angoissants -de battements de coeur, par exemple. On apprécie aussi au fil de la lecture les assonances (« a » ; « i-o ») et les sons (« sg » ; « rm » ; « p »)²²⁷ qui donnent au poème une rythmique cyclique.

L'anaphore insiste encore plus sur la composition musicale. Ces procédés poétiques semblent traduire le caractère rituel des violations dont celle de la voix poétique. Les sons, comme des implorations, se répètent comme se répètent les situations.

En fait, la bouche ne sert jamais à se restaurer ; au contraire, « vomitan » à cause du dégoût que provoque les massacres et les viols (« Nunca seremos héroes (ni heroínas) » p. 61). De la même façon, la langue est omniprésente.

²²⁴ Cf. Partie 1 – Chapitre 3 – II.B.2.c : « Le cycle ».

²²⁵ Cf. DVD joint aux volumes du thèse, in : Chapitre : « Témoignages ».

²²⁶ Expression de Mariella Sala pour souligner l'isolement et la souffrance de la femme dans la nouvelle *Desde el exilio*.

²²⁷ Par exemple, et respectivement, « desgarrarme », « rasgarme », « camaradas » / « debido », « permiso » / « me desgarró », « respeto », « pido ».

Elle est l'organe du goût et du dégoût, celui qui laisse dans la bouche une
« saveur » mémorielle dont on ne se débarasse pas :

Tiran y barren los despojos
el sabor del piso en **la lengua**
la sensación de los cables en las ingles

de nuevo abalanzada sobre el catre
y esta vez ella es la tirada
la violada
ella es el guante de plástico que cubre el escozor

- recuerda antojadiza y pequeña rosa que tú [◇]
estuviste aquí y no allí- dicen

humedece **la lengua** una vez más
[...]

« Una rosa es una rosa es una rosa », p. 22.

Lécher les zones contaminées par le conflit interne, c'est tenter d'erradiquer les traces, la mémoire, et peut-être d'oublier le passé. La décomposition des corps alimente les vers dans la citation suivante : « Gusanos blancos, arrastrándose por los muros, lamiendo los restos. » (« Chunniquasi » p. 17).

La bouche, selon sa forme et son mouvement, peut suggérer des émotions comme la tristesse ou la joie ; mais, dans le recueil, quand un sourire apparaît, il est « suspicieux » :

Se olvida a Dios en la interminable obsesión cotidiana por sobrevivir, en los semáforos, en las aceras sucias de la lluvia de anoche, cuando se aprieta el puño contra una pared, se olvida a Dios a las tres de la mañana, a punto de retomar el asco, al borde del vómito, en los chismes de la mesa de centro, en las sonrisas sospechosas, en una canción rapeada sin sentido, corazones rojos, nada quiero ver delante de mí sino la mirada cenital del-que-no-me-olvida

« El tabaco calma (pero no tanto) », p. 49

Dans cet extrait, il est intéressant d'observer, dans une unité de « non-sens », le parallélisme bouche / lyrisme, respectivement à travers le « sourire » et le « rap ».

Dans le contexte décrit, la joie est un sentiment intrus et le sourire, par conséquent, est une manifestation curieuse face à la souffrance de la femme. Qui pourrait rire de la situation ? Peut-être les coupables, arrogants et conscients de leur inhumanité... leur sourire devient nerveusement une « risita

[◇] Je reproduis le texte d'origine.

nerviosa » et même des « carcajadas » (« Impíos » p. 46). La bouche est le reflet des émotions, plus ou moins maîtrisées.

2. Le sujet lyrique²²⁸ en question

Au-delà du caractère lyrique incontestable de mon *corpus*, on peut interroger la légitimité de la « pure » subjectivité du lyrisme dans un cadre littéraire, péruvien, à caractère testimonial, où l'intériorité est sublimée. En effet, témoigner, c'est en quelque « sortir de soi » pour raconter à l'autre et, donc, pour exister dans un monde, en l'occurrence, dans celui de l'autre. Depuis la position théorique de Jean-Michel Maulpoix, qui affirme que « le sujet lyrique n'existe pas »²²⁹, j'aborderai le traitement de la quatrième personne du singulier qu'il définit ainsi : « Elle n'est ni le "je" biographique de l'individu ; ni le "tu" dramatique du dialogue, ni le "il" épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire que travaillent de concert ces trois instances »²³⁰. La présence, parfois implicite, de ce « nous » -dans sa triple identité additionnelle des trois personnes du singulier-, révèle la question éthique et la volonté individuelle d'intégrer l'expérience personnelle dans un espace collectif, national.

Dans les témoignages de la CVR, nous pouvons apprécier l'emploi parcimonieux du « nous » comme signe d'un passage du subjectif à l'échange social, du privé au public, ou encore d'un discours particulier à un autre, l'universel. Ainsi, nous pouvons lire : « No sabemos si están muertos o en cárceles. »²³¹ Le « je » n'est plus qu'un composant du « nous », constitutif et représentant d'une force induite par le partage de l'expérience de la violence. Alors, dans quelle mesure le *corpus* littéraire ouvre-t-il sur une intersubjectivité ?

²²⁸ Titre évoquant le collectif dirigé par Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

²²⁹ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », in : Dominique Rabaté : *Figures du sujet lyrique*, *Idem*, p. 147.

²³⁰ *Idem*, p. 153.

²³¹ Témoignage de Paulino Salvatierra Canchari. Extrait relevé dans l'archive n° 101928 du Centre de la Mémoire de Lima, reçu en novembre 2011, p. 4.

a) « Sortir du soi »

Selon Michel Collot, se projeter dans la matière des mots et des choses permettrait de se révéler à soi et aux autres. Dans *La matière-émotion*²³², il s'agit, en ce sens, de requestionner les clivages entre les notions du dedans et du dehors, de la matière et de l'idée, de l'émotion et de la connaissance. Le lyrisme déborde l'individu et devient, de ce fait, transpersonnel. Le sujet ne chante pas sa seule personne mais il amorce un échange avec le monde et avec la langue. Nous retrouvons, ici, assez clairement, les caractéristiques du témoin-subalterne qui expose, exceptionnellement, devant la nation, son expérience vécue. La déclaration est subjective, mais repose aussi sur une volonté de représenter la voix d'une communauté. En cela, elle tend à traduire, avec intersubjectivité, des expériences collectives autour de la terreur du conflit. La meilleure indication langagière autour de ce voyage hors du « moi » est l'usage, même sporadique, de la quatrième personne. Le « nous » est un indice, assez paradoxal, d'un désir de sortir du soi, par sa propre introspection, non seulement pour dévoiler à l'Autre sa souffrance, mais aussi pour intégrer ce dernier, voire pour le responsabiliser, aux problématiques soulevées, qu'elles soient individuelles ou collectives, communautaires ou nationales.

Nous remarquons dans le *corpus* poétique que le « je » et le « tu » peuvent être, d'une part, deux sujets distincts et, d'autre part, s'unir en une entité collective.

- Le recueil, *Las hijas del terror*, tend à jouer avec les sujets dans une alternance maîtrisée du « je », du « tu », du « il » et du « nous », même si ce dernier pronom n'est pas forcément l'association des deux premiers. Par exemple, dans « Tiempos de carencia » (p. 33-34), le sujet lyrique incarne à la fois le « je », le « tu » et le « nous » :

²³² Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

Tiempos de carencia

Domingo. Despierto con el ruido del mar
golpeando la pared del acantilado
tengo el libro de Eliot sobre las piernas
al frente, en la cuna, la niña infla los cachetes y parece
que va a pronunciar la magnífica palabra.
Pero sólo gime y solloza. La llamo por su nombre
ella restriega sus ojos con las manos regordetas
y desde mis piernas la extraña sonrisa de Mr. Thomas Stearn
es una censura
una amenaza
la niña lanza un grito
aprieta los dientes, las encías enrojecen
y yo apaciblemente sentada sobre una manta
me convierto en la *voyeur* de ese placer.
Puja, hija mía, puja
esperemos con los dedos entrelazados
la sentencia.
Mr. Thomas Stearn partido en dos por la solapa del libro
me mira fijamente
el iris claro típico de los perversos
y la sonrisa de los banqueros, agestada.
Dime algo, por qué no me dices nada. Habla

y sigue pujando hasta que puedas contar
tus excrementos o tus muertos
no se sabe cuántos son ya, mantienen
un sabor misterioso que sólo se siente
en el fondo del paladar.

Las plazas se llenan de visiones y de sombras, ojeras
tras ojeras en las colas por un kilo de azúcar
una miga de pan.

Todos estamos aquí con nuestras manos lacradas.
Extiende una vez más esas manos. Implora. Reza.

Yo abro las piernas y dejo
que el fornicador sobre mí como un cerdo
como un cerdo rosado
—frota tu sucio placer, ¡frótamelol—
por un kilo de azúcar
una lata de leche.

Puja, hija mía, puja
es lo único que me interesa, eso
y rayar esta hoja en blanco,

el olor de amoníaco en la batea
y la mitad de un pollo muerto.

Eliot, l'auteur du livre que la voix poétique est en train de lire, symbolise un « pervers » (vers 20), homonyme du poète britannique, Mr Thomas Stearns, dont l'onomastique rappelle le milieu occidental, hégémonique. Comme dans l'écriture de T. S. Eliot dans laquelle les personnes en chair et en os sont en définitive des morts-vivants²³³ et, inversement (vers 28-29), l'imaginaire poétique déforme le réel devenu hallucinatoire et visionnaire. Les personnes ne sont plus que des ombres, des zombies, à la manière des personnages littéraires ou des subalternes, qui dépendent, pour survivre, des désirs du créateur ou du plus puissant ; ils deviennent les prostitués soumis au proxénète dans une promiscuité forcée et malsaine, caractérisée dans l'inter-tutoiement. Thomas Stearns -le tiers, le « il »- devient le « tu » (vers 36, discours direct), la deuxième personne, celle qui, sans pudeur ni gêne, viole l'intimité du je lyrique, tout d'abord, à travers une écriture intrusive et bouleversante, mais,

²³³ Dans *La terre vaine*, le premier poème « L'enterrement des morts » expose une société de morts-vivants dont le quotidien asphyxie et opprime les personnes robotisées. Cette intertextualité est significative de l'importance dans la poésie péruvienne des avant-gardes occidentales. Je rappelle que l'année de publication de *The waste land* (1921) est l'année de publication de *Trilce* de Vallejo.

aussi, à travers la scène de prostitution suggérée dont nous sommes témoins. La prise de parole de Mr Stearns (vers 22, en italique) introduit, par le tutoiement, un échange avec le « je » devenu « tu ». Le je lyrique se construit par rapport à une société hiérarchisante d'oppression dans laquelle, par intérêts, le « il » devient le « tu ». Alors, quand le « nous » apparaît, il ne désigne pas le binôme bourreau / victime dans l'addition du « il » / « tu » et du « je » ; il évoque, avant tout, la famille, la mère et sa fille -le « je » et le « elle » (vers 16)-, et, ensuite, le peuple des opprimés (vers 31), ceux que l'on reconnaît aux mains « lacradas » ou aux doigts « entrelazados ».

Aussi, nous pouvons remarquer que la deuxième personne du singulier, entre autres, dans l'emploi du possessif « tus » (vers 23-24), semble intégrer directement le lecteur -autre victime potentielle des mauvais traitements infligés-, et rejoint, de ce fait, le je lyrique dans un « nous » induit.

Dans ce même recueil, le « nous » peut être une personne indéfinie, celle qui évoquerait le peuple péruvien dans son ensemble. L'hymne -comme chant unificateur- est le motif pour aborder la responsabilisation collective et nationale d'un pays détruit : « Todos somos culpables y todos somos inocentes / seámoslo siempre » (p. 59).

- Dans chacun des deux autres recueils de mon *corpus*, la quatrième personne n'est utilisée qu'une seule fois. Cependant, il faut souligner la coïncidence du choix du verbe - « llorar » - et sa portée éthique. Que font les trois personnes du singulier quand ils s'accordent en un « nous » ? Elles pleurent devant ce spectacle de désolation qu'est leur pays d'après-guerre. Dans l'exemple suivant, même si le nous peut renvoyer au couple impossible « je » / « elle », la quatrième personne est bien le sujet andin dans sa manière si particulière de pleurer, ou, plus globalement, d'exprimer ses émotions :

[...]
 llegué vivo
 una mañana de verano
 y
 lloré
 lloré como sólo lloramos nosotros
 [...]

El monstruo de los cerros, « Lamento II », p. 42.

La voix poétique appartient au groupe des *monstruos*, les originaires des Andes ou les Autres dans leurs troublantes différences culturelles.

b) *L'esthétique de l'échange*

Le choix esthétique -du mélange des sujets et du partage de l'espace du je lyrique- invite à la réflexion éthique de la construction d'un nouveau sujet. À travers une réciprocité espérée, l'écriture testimoniale fonde un lieu commun des sujets, jusque-là, étrangers. Le dire suppose aussi l'écoute, voire, l'échange. Le nous rassemble en un sujet le toi et le moi, c'est-à-dire, deux sujets qui ne font plus qu'un dans leurs réflexions ou leurs actes et qui peuvent interroger collectivement l'unité et l'identité nationales :

Si la visée du poème est l'ouverture à une forme de totalité rétablie, on ne peut espérer d'y accéder [sic] que par l'élargissement du particulier, non par l'universel immédiatement donné, qui n'est que l'absence indéfectiblement attachée à cette généralité qu'il se plaît à nommer *concept*, et n'existe qu'en rupture avec le sujet.²³⁴

Même si, comme nous venons de le voir, les sujets -« je » et « tu »- ne font pas toujours « nous », ils sont, malgré tout, identifiés, se tournent les uns vers les autres, et cherchent la communication. Seul l'échange -dans l'interreconnaissance qu'il suppose- pourrait renverser les schémas établis et ouvrir à une réconciliation nationale. Dans ce sens, le témoignage sollicite un retour aux valeurs humaines (« *devolvemos humanidad* », p. 37) et un réveil des consciences. La métaphore des trajectoires planétaires, dans « *Confesiones a un ingeniero mecánico* » (p. 37-39), illustre la distance socio-culturelle entre les espaces péruviens qui, une fois en contact, provoquent un cataclysme dont la violence laisse des cicatrices indélébiles :

Las vidas de las personas son gigantescos planos paralelos
de pronto se acercan peligrosamente
las órbitas de Marte y de la Tierra
un instante un minuto un par de horas
y la energía de Marte sobre la Tierra
deja su huella.

Mars symboliserait donc, par sa couleur rouge, le groupe terroriste -PCP-SL-, premier responsable du conflit national. Elle est aussi l'arme avec laquelle

²³⁴ Michel Jarrety, « Sujet éthique, sujet lyrique », in : Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 131.

on menace la Terre qui doit déployer une défense exceptionnelle et inhumaine. Les deux astres révèlent la même folie dans le combat contre l'autre, considéré « d'une autre planète ». À plus petite échelle, au niveau national, cette métaphore est souvent établie pour désigner celui qui n'appartient pas à la même culture ou au même niveau socioéconomique que soi.

Alors, le sujet lyrique tend à exposer ses sentiments face à ce désordre national, sentiments réveillés par son expérience et / ou les témoignages des uns et des autres. Sa voix n'est autre que celle née d'une appréhension du monde changeant dont il est observateur, porte-parole et critique. Jean-Michel Maulpoix dit à ce propos : « Le sujet lyrique, c'est la voix de l'autre qui me parle, c'est la voix des autres qui parlent en moi, et c'est la voix même que j'adresse aux autres... ».²³⁵

Pour conclure cette deuxième partie, il est nécessaire de souligner les spécificités esthétiques de la littérature du témoignage. En effet, il s'agit de « monter » une œuvre littéraire à la manière d'une exposition des formes du dire en considérant, paradoxalement, l'oralité testimoniale dans ses ruptures et son unité, représentée par l'objet artistique.

Ce va-et-vient entre l'ordre et le désordre semble justifier une volonté éthique de cette même littérature, par définition transgressive dans sa façon d'accorder la parole au subalterne.

²³⁵ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », in : Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 160.

