

## *La paratopie dans Rosario Tijeras : le moyen d'un regard critique sur la violence ?*

**R**OSARIO TIJERAS<sup>1</sup> s'inscrit dans une tendance véhiculée par la littérature, le cinéma, le journalisme et la sociologie qui a contribué à la visibilité de la figure du sicaire<sup>2</sup>, l'une des figures emblématiques de la violence généralisée qui touche la Colombie contemporaine. Quand le roman de Jorge Franco Ramos paraît, le public a déjà à l'esprit d'autres œuvres, qui ont traité avant lui du même thème: le roman de Fernando Vallejo, *La Virgen de los Sicarios*<sup>3</sup>, l'essai anthropologique d'Alonso Salazar, *No nacimos pa'semilla*<sup>4</sup>, le film de Victor Gaviria, *Rodrigo D: no futuro*<sup>5</sup>, pour citer les plus connues. Ces œuvres ont contribué à donner l'impression qu'est apparu en Colombie un nouveau genre, la *sicaresca colombiana*<sup>6</sup>. Elles font partie plus généralement de celles

---

1 Jorge Franco, *Rosario Tijeras* (1999), Bogotá, Seix Barral, 2004. Dorénavant, nous indiquerons entre parenthèses, dans le corps du texte, les pages citées, à partir de cette édition.

2 Les *sicarios* sont des jeunes garçons tueurs à gages, apparus à l'époque du cartel de Medellín et de Pablo Escobar.

3 Fernando Vallejo, *La Virgen de los Sicarios* (1994), Bogotá, Alfaguara, 1998.

4 Alonso Salazar, *No nacimos pa'semilla* (1990), Bogotá, Planeta, 2002.

5 Victor Gaviria, *Rodrigo D: no futuro*, La Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia, coproducción con Producciones Tiempos Modernos, Ltda y Fotoclub 76, Bogotá, 1989, 92 min.

6 On trouve ce terme, par exemple, chez Erna von der Walde, « La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina », *Nueva Sociedad*, No. 170, Noviembre-Diciembre, 2000, p. 222-227.

qui font référence à la violence, dont le thème attire ou lasse parce qu'il réactive dans les imaginaires les clichés en vogue sur la Colombie, considérée comme un pays intrinsèquement violent. Alvaro Pineda Botero, qui remarque que la littérature colombienne excède largement le thème de la violence, est l'un de ceux qui, sans pour autant nier les difficultés que traverse la Colombie, déplorent le caractère tenace de l'assimilation entre violence et Colombie ou violence et Amérique latine :

...la imagen que muchos europeos tienen todavía de Latinoamérica es la misma que tenían en el siglo XVIII, la de un continente exótico y violento ; imagen que permanece gracias a los esfuerzos que han « guasipungado<sup>7</sup> » (el término es de R.H. Moreno Duran) nuestra realidad, apelando a elementos grotescos y truculentos para conmovir a lectores fáciles<sup>8</sup>.

Épuisé à sa sortie en Colombie en trois jours, étudié dans les collèges, primé, traduit en plusieurs langues, *Rosario Tijeras* a provoqué un véritable engouement et a obtenu un succès populaire national et international. Le roman n'a cependant pas fait l'unanimité: journalistes et critiques lui ont reproché de profiter d'un thème désormais commercial et de mal exploiter une réalité délicate<sup>9</sup>. Erna von der Walde a mis en lumière les enjeux sur lesquels reposent ces critiques. Le problème se situe d'abord au niveau des conséquences de la représentation d'une telle réalité. À ses yeux, représenter le monde des sicaires équivaut à banaliser leur violence :

En su paso por el cine, la literatura y la consecuente banalización de los medios masivos de comunicación, un síntoma de la gravedad de las violencias colombianas como lo es el sicariato, se convierte en una especie de tendencia de las culturas juveniles, allanando con ello toda la carga de conflictos que arrastra.»<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Néologisme, formé à partir de *huasipungo*. *Huasipungo* (1934), roman de l'écrivain équatorien Jorge Icaza, est une représentation schématique et manichéenne du conflit entre les Indiens et les propriétaires terriens. *Guasipungado* signifie donc que la réalité latino-américaine est simplifiée selon cette structure manichéenne.

<sup>8</sup> Alvaro Pineda Botero, *Del mito a la posmodernidad : la novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá, Tercer Mundo, 1990, p. 22-23.

<sup>9</sup> À propos de ses choix d'écriture: « ... se prestan a ser señalados como expedientes de una dudosa estilización. » (Ignacio Echevarria, « Un corrido colombiano », voir <http://www.jorge-franco.com/babilonia1.html>).

<sup>10</sup> Erna von der Walde, « La novela de sicarios y la violencia en Colombia », *Iberoamericana : América Latina- España- Portugal*, Año I (2001), Nueva época, septiembre de 2001, p. 28.

Selon René Sitterlin, les moyens d'information anéantissent toute distance et, en faisant pénétrer la violence dans l'univers familial, engendrent banalisation et fascination<sup>11</sup>. Familiariser le lecteur au monde des sicaires, passer d'une figure réelle à une figure représentée équivaldrait à transformer un problème politique et social en une tendance culturelle, c'est-à-dire un mode de vie dont on reconnaît désormais l'existence dans la société, dans laquelle il cesse d'être perçu comme un comportement qui ne peut pas être. Pour Erna von der Walde, un tel glissement est dérangeant : ériger en culture le monde des sicaires évacue le caractère anormal et problématique de leur violence.

Le problème réside ensuite dans ce que fait Franco de cette thématique. En comparant le roman de Vallejo et celui de Franco, Erna von der Walde prend clairement le parti de Vallejo :

Francó (...) tiende a folclorizar y, con ello, a naturalizar la existencia del sicariato (...). En manos de Vallejo, el sicariato (...) se convierte en síntesis de una compleja problemática. Para Franco, éste es apenas un escenario, un telón de fondo para una historia de amor que, a su vez, no logra traspasar el nivel de lo puramente deíctico.<sup>12</sup>

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

---

<sup>11</sup> René Sitterlin, *La violence*, Paris, Quintette, 1996, p. 3.

<sup>12</sup> In *La novela de sicarios y la violencia en Colombia*, p. 28.

L'utilisation d'un concept de Maingueneau, la paratopie, permettrait d'éclairer différemment le débat. Maingueneau, mettant en évidence la problématique de la littérature et sa place dans la société, explique que celle-ci, « comme tout discours constituant, peut être mise en correspondance avec un réseau de lieux dans la société, mais elle ne peut s'enfermer dans aucun territoire. »<sup>13</sup> Caractéristique selon lui de tout texte littéraire, la paratopie est ce qui définit cette impossible appartenance à un espace défini :

L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons « paratopie ». <sup>14</sup>

La paratopie serait un entre-deux, une frontière mobile entre des espaces définis, qui relèverait de chacun d'eux sans pourtant en relever à part entière et de manière exclusive. Comme, selon la théorie de Maingueneau, l'œuvre renvoie sans cesse à ses conditions d'énonciation et que c'est par ce moyen qu'elle légitime son discours, la position paratopique de la littérature oblige « les processus créateurs à se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance »<sup>15</sup>. La paratopie se décline alors sur différents niveaux, entre autres : l'auteur, le genre, le narrateur, les personnages, les lieux, le temps.

Le projet de Jorge Franco était de représenter l'époque du cartel de Medellín, qu'il caractérise de cette manière : « la confluencia del Medellín marginal y el de las capas altas. Y confluyen porque los muchachos de las comunas<sup>16</sup> – los sicarios - ya tenían dinero. Iban a las discotecas y bares, a los centros comerciales, donde iba la gente bien<sup>17</sup> ». Le choix thématique de Franco est donc dès le départ mis sous le signe de la paratopie : le roman convoquera le monde des *comunas*, un monde dont l'appartenance à la société établie est problématique, une « localisation parasitaire » pour reprendre les termes de Maingueneau, et dans ce cadre il se jouera aussi sur un espace frontière, qui mêle deux mondes en apparence antithétiques, celui des

---

<sup>13</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 72.

<sup>14</sup> Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 28.

<sup>15</sup> In *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 72.

<sup>16</sup> Les *comunas* sont les quartiers marginaux de Medellín.

<sup>17</sup> Maria Claudia Zarama, « Rosario Tijeras, retrato de una sicaria », in <http://www.jorge-franco.com/elpaiscali2.html>

*muchachos de las comunas* et celui des jeunes des beaux quartiers de Medellín – c'est à partir d'eux que se fera la narration. Cette paratopie, selon Maingueneau, serait à l'image de la position de Franco dans la littérature : c'est ce qui correspond à ce qu'il appelle « l'embrayage paratopique », qui met en jeu « des éléments d'ordres variés qui participent à la fois du monde représenté par l'oeuvre et de la situation paratopique à travers laquelle se définit l'auteur qui construit ce monde. »<sup>18</sup> Franco met ainsi en scène des éléments paratopiques qui caractérisent sa représentation de l'époque du cartel de Medellín mais qui traduisent aussi son positionnement face au courant dans lequel il s'inscrit et qui crée une attente spécifique, parce que beaucoup de ceux qui ont écrit sur les sicaires ont privilégié l'aspect sociologique et documentaire ou ont mélangé les genres<sup>19</sup>, ce qui pourrait expliquer en partie les critiques faites à *Rosario Tijeras*.

La représentation d'un monde paratopique ainsi que la situation paratopique de l'auteur laissent espérer une confrontation des points de vue et des idées reçues d'un monde sur l'autre. On pourrait donc, à la lumière du concept de Maingueneau, relancer le débat et se demander, à la suite d'Erna von der Walde, si *Rosario Tijeras* engendre une reconduction et une naturalisation des clichés attachés à la figure du sicaire ou, au contraire, une mise à distance de ces clichés.

### **Rosario Tijeras et la paratopie**

Si Jorge Franco insiste, dans ses déclarations à la presse, sur l'aspect documentaire et sociologique de son oeuvre, en affirmant par exemple s'être appuyé sur une thèse en psychologie sur la religion et les sicaires et sur des entretiens qu'il avait pu avoir avec des *sicarios* en prison<sup>20</sup>, il n'ignore pas qu'il se trouve sur une zone frontière :

---

18 *Ibid.*, p. 174.

19 Certains ont utilisé les *historias de vidas*, qui peuvent se définir comme le témoignage, ordonné en récit par l'écriture, qu'une personne fait de sa vie et qui est le fruit d'une étroite collaboration entre l'enquêteur et la personne qui fait l'objet de l'étude. Selon Arturo Alape, l'oeuvre qui naîtra de cet échange sera au carrefour de plusieurs disciplines : « una suma interdisciplinaria, desde la sicología (...) la antropología (...) la sociología (...) el periodismo (...) la literatura » (Arturo Alape, *Ciudad Bolívar. La hoguera de las ilusiones*, Bogotá, Planeta, 2003, p. 30.). Alonso Salazar a pratiqué ce genre dans *No nacimos pa'semilla* ainsi qu'Arturo Alape dans *Sangre ajena* – récit de vie d'un sicaire. (Arturo Alape, *Sangre ajena*, Bogotá, Planeta, 2004.)

20 Maria Claudia Zarama, « *Rosario Tijeras*, retrato de una sicaria », *art. cit.*

el amor es lo único que inventé, lo demás está ahí, en el contexto , pero hay quienes nos acercamos al fenómeno sin esa necesidad que tienen algunos escritores como marginales, que deben padecer lo que escriben, como con malditismo. Otros tomamos distancia, con investigación y dejando a la imaginación hacer su trabajo.<sup>21</sup>

Franco distingue ici plusieurs plans : celui de l'écrivain maudit qui identifie sa vie et son œuvre et qu'il récuse; celui d'un ethnologue qui entreprend un travail de recherche en prenant de la distance par rapport à l'objet qu'il étudie; celui du romancier qui introduit un élément créé de toutes pièces et romanesque par excellence, l'amour. La frontière entre ces deux dernières postures reste floue, parce que la réalité observée elle-même sera soumise à une réappropriation et à une recréation par l'imagination. Suivant la pensée de Maingueneau, la position de Franco est donc paratopique : elle se situe entre celle de l'ethnologue et celle du romancier.

Une telle position se répercute d'abord au niveau du système narratif. Antonio, le narrateur, qui appartient à la classe riche de Medellín, ne vit pas directement l'expérience des *comunas* , contrairement à Rosario mais aussi, dans une moindre mesure, à Emilio, qui fait partie du même milieu social que lui mais qui, parce qu'il entretient une relation amoureuse avec Rosario, semble se glisser plus concrètement et pleinement dans la réalité des *comunas* au point, dans un moment de délire, d'affirmer avoir participé à un meurtre commis par Rosario. Antonio accompagne certes occasionnellement Emilio et Rosario dans leurs aventures, mais, comme, à son grand désespoir, il est l'ami et non l'amant, il se contente la plupart du temps d'observer à distance Rosario et son monde et de recueillir les récits que lui fait Rosario sur un monde auquel il n'a pas accès ou auquel il ne veut pas prendre part. En effet, significativement, quand Rosario apprend la mort de son frère et qu'elle lui demande de l'accompagner jusqu'à chez elle, elle laisse néanmoins Antonio à la frontière de son quartier et lui interdit de monter avec elle, tout en lui promettant, comme à son habitude, de lui raconter tout par la suite. De manière générale, le mélange des deux mondes a effectivement lieu sur des espaces frontière, comme l'appartement de Rosario, situé dans les quartiers riches, et non sur le terrain des *comunas*. De même, la seule fois où il était donné à Antonio de vivre directement l'expérience marginale, quand Rosario propose

---

<sup>21</sup> Renato Ravello, « Rosario Tijeras », voir <http://www.jorge-franco.com/lajornadademexico01.html>

à Emilio et Antonio de s'associer avec elle dans un trafic de drogue, il préfère ne pas s'y impliquer complètement, puisqu'il décide de suivre Rosario à condition de ne pas participer au projet et de se contenter de l'accompagner.

Par conséquent, une « homologie »<sup>22</sup> s'établit entre l'auteur et le narrateur, qui explique le choix d'Antonio comme narrateur et non pas de Rosario ou d'Emilio. Antonio met en lumière ce qui le différencie de ce dernier : « Tal vez porque la tuvo se acostumbró a lo inmediato, pero yo en cambio tenía que imaginarla (...) estudié cada paso » (56-57). Désigner Antonio comme narrateur permet ainsi d'exclure toute « similitude »<sup>23</sup> avec la posture de l'écrivain maudit et, par la mise à distance qu'Antonio subit, de créer une similitude avec celles de l'ethnologue, qui observe, étudie à distance et délivre un savoir objectif, et du romancier, qui imagine. C'est ce qui lui donne paradoxalement sa légitimité pour parler parce qu'Emilio ne semble pas détenir les savoirs sur Rosario : ce n'est pas à Emilio que Rosario se confie mais au narrateur, Emilio a accès au corps tandis qu'Antonio paraît avoir accès à l'âme et à l'intériorité. Le narrateur explique que cette position particulière lui a permis de comprendre Rosario : « después de tanto examen silencioso logré entenderla, acercarme a ella como nadie lo había hecho » (57). Par ce biais, Franco légitime son discours : seule la position paratopique et la mise à distance qu'elle implique paraissent permettre d'accéder à un savoir véritable.

La logique romanesque crée aussi sa propre paratopie, qui, dans *Rosario Tijeras*, se répercute notamment au niveau des relations entre les personnages. Ces relations peuvent s'analyser et s'interpréter en partie selon le concept de « désir triangulaire », développé par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*<sup>24</sup>. René Girard montre, à partir d'un corpus d'œuvres, comment un sujet qui désire un objet ne le désire pas en fait de manière spontanée mais parce qu'un tiers, appelé « médiateur »<sup>25</sup> ou « modèle »<sup>26</sup>, que le sujet admire et imite, le lui désigne<sup>27</sup>. Rosario est d'abord l'objet du désir d'Emilio. Si on considère les circonstances de leur rencontre, on s'aperçoit que l'admiration pour les jeunes des *comunas* précède la naissance du désir pour Rosario : « eran arriesgados, temerarios, se hacían respetar, eran lo que noso-

---

22 Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Éd. de Minuit, 1987, p. 167.

23 In *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 173.

24 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Paris, Hachette Littératures, 2004.

25 *Ibid.*, p. 16.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

tros no fuimos pero en el fondo siempre quisimos ser » (32). Cette admiration trouve sa source dans les aspirations d'Emilio, qui lui sont propres mais qui sont aussi caractéristiques de sa jeunesse: « Emilio siempre trató de rebelarse contra el esquema » (64). On comprend dès lors pourquoi les jeunes des *comunas*, qui sont en marge du système et représentent à l'extrême le non-respect des normes, peuvent devenir les médiateurs de son désir pour Rosario. Rosario est ensuite l'objet du désir d'Antonio. Celui-ci éprouve la même admiration pour ce mode de vie mais son modèle est d'abord Emilio, qui pourrait donc être le médiateur de son désir : « encontré en Emilio, además del amigo, mi fortín para la irreverencia » (113). Antonio recherche, comme Emilio, comme les jeunes de leur âge, l'intensité des sensations et les expériences extrêmes : « a esa edad quería sentir más la vida, y con ellos tenía garantizada la aventura »(45).<sup>28</sup> Ainsi, Emilio et Antonio sont des personnages paratopiques parce que, par leurs aspirations, propres à leur jeunesse, ils ne se reconnaissent pas à part entière dans la classe dont ils sont issus.

Le désir triangulaire provoque deux effets. René Girard remarque d'une part que l'existence d'un médiateur transfigure l'objet du désir<sup>29</sup>. Cette transfiguration peut expliquer pourquoi on ne peut pas circonscrire aisément l'identité de Rosario. En effet, on ne connaît ni son vrai nom, ni son âge, elle n'a pas de carte d'identité, ce qui la marginalise mais lui donne en même temps une identité plastique où peuvent venir se projeter différents désirs : « eramos muchos buscando algo diferente detrás de una misma mujer » (84). Son identité se construit notamment dans le discours d'Antonio où elle semble excéder les idées reçues sur les sicaires et cultiver les ambivalences. Elle est bien caractérisée par la violence mais le narrateur s'attache à montrer toute la sensibilité de Rosario, trait de caractère qui correspondrait plus, dans les imaginaires, à un personnage de la société établie, et au désir du narrateur : « se parecía más a lo que soñaba » (147). Une telle ambivalence fait d'elle un personnage paratopique : son appartenance exclusive au monde des *comunas* ne va pas de soi. Selon René Girard, d'autre part, le sujet éprouve pour son médiateur à la fois de la fascination et de la répulsion parce que celui-ci désire ou possède déjà l'objet désiré par le sujet<sup>30</sup>. La fascination d'Emilio et, par emboîtement, d'Antonio, pour les jeunes des *comunas* génère un mécanisme

---

28 Un tel schéma demanderait à être assoupli. D'une part, l'amour d'Antonio perdure malgré le fait qu'Emilio ait cessé d'être son modèle (114). D'autre part, Rosario, l'objet du désir, appartient à la même classe que les médiateurs du désir, dont elle partage les caractéristiques qui fascinent Emilio et Antonio.

29 *Ibid.*, p. 31.

30 *Ibid.*, p. 24.



d'identification : Emilio et Antonio adoptent leur coupe de cheveux, échangent avec eux leurs vêtements. Mais le roman est rythmé par les séparations du trio, qui renvoient à l'ambivalence des sentiments qu'Emilio et Antonio éprouvent pour le Medellín marginal et, par conséquent, Rosario<sup>31</sup>. On observe que les séparations ont lieu, par exemple, quand Rosario se prostitue ou quand elle décide de se lancer dans le trafic de drogue, c'est-à-dire quand la réalité des *comunas* ne correspond plus aux attentes et aux représentations d'Emilio et d'Antonio, quand elle devient plus concrète et plus sordide, alors que les protagonistes voudraient faire abstraction de ses aspects problématiques : « nos limitamos a seguir Rosario en su caída libre, tan ignorantes como ella del porqué de la balas y los muertos, gozando como ella de la adrenalina y de los vicios inherentes a su vida » (84). De fait, la situation paratopique des personnages ne débouche pas sur la reconnaissance d'une identité commune mais elle génère du moins de part et d'autre une mise à distance des idées reçues que l'on peut avoir sur les *comunas* et la société établie.

### Une remise en question des conventions

L'aventure du trio est encadrée par deux jugements péremptoires et dichotomiques, qui reprennent l'opposition communément admise entre les quartiers riches de Medellín et sa périphérie, qui avait déjà été exploitée par Vallejo dans *La Virgen de los Sicarios* et qui distingue entre *gente bien* et *gente mal*. Avant que le trio ne se forme, Rosario se fait l'écho de cette distinction : « sabía quiénes éramos, la gente bien » (23), tandis que le trio se dissout sur des propos d'Emilio qui réactivent l'opposition : « te equivocaste de socios, acordate de que nosotros somos gente decente » (196). Entre ces deux points, les relations que nouent les personnages engendrent une mise en suspens, voire une remise en cause de tels jugements de valeur préconçus. Dès les premières pages, le roman, dans le rapport qui s'établit entre Rosario et Antonio, est mis sous le signe d'un dévoilement des apparences et de ce qui se cache derrière la violence, que Franco condense dans le personnage de Rosario. Les récits de Rosario ont pour but de révéler la fausseté des représentations toutes faites qu'Antonio et, derrière lui, la société établie ont d'une fille des *comunas* : « No soy la que pensás que soy » (16). Ce mécanisme est confirmé sous l'autorité du narrateur, qui rend compte au fil du roman d'autres facettes de Rosario : « Si alguien la hubiera conocido en esos días, jamás hubiera imaginado su agresividad, su violencia » (147). De fait, son discours ne reproduit pas les

---

<sup>31</sup> Cf. note 28.

discours dépréciatifs traditionnels sur les *comunas*, même quand la rupture avec Rosario est consacrée – ce fait a d'autant plus de poids que c'est Antonio, en tant que narrateur, qui prend en charge la visée idéologique du roman – parce que c'est son amour pour Rosario, qui survit, à la différence de celui d'Emilio, à la séparation du trio, qui est à l'origine de ce processus. Ce processus a le mérite de rendre compte d'un aspect plus humain de Rosario, qui, s'il n'aboutit pas à une véritable remise en cause des schémas, invite à ne pas considérer Rosario comme radicalement autre. En revanche, le personnage de Rosario est porteur d'une visée plus critique. Sa confrontation avec les parents d'Emilio, qui la rejettent immédiatement, permet d'interroger les conventions, à la lumière des propos tenus par le narrateur, qui viennent cautionner une remise en cause de la désignation *gente bien* : « La familia de Emilio pertenece a la monarquía criolla, llena de taras y abolengos. » (64).

Une telle démarche reste relativement convenue. Franco bouleverse en revanche réellement les représentations traditionnelles en mettant au centre de son roman un personnage féminin qui n'est pas victime mais producteur de la violence. En effet, Mary Louise Pratt souligne que « tanto en la estadística como en el imaginario social, los agresores normativos son masculinos, los agredidos masculinos y femeninos »<sup>32</sup>. Rosario bouscule les normes non seulement en devenant sicaire mais surtout par la singularité de son entrée dans le monde de la violence. Si Rosario est surnommée *Rosario Tijeras*, c'est en référence à l'arme de son premier crime : elle se venge d'un viol en coupant les parties viriles de son agresseur avec les ciseaux de couture de sa mère. Doña Rubi, grande amatrice de *telenovelas*<sup>33</sup>, avait suivi les modèles de conduite dictés par les *telenovelas* qui montraient qu'une femme pouvait sortir de la pauvreté par la couture, c'est-à-dire par un travail considéré honnête et un métier manuel traditionnellement dévolu aux femmes. La couture n'a finalement rien changé à son sort et doña Rubi a utilisé sa paire de ciseaux d'une manière peu conforme au schéma des *telenovelas* : pour couper la viande et menacer son mari. Rosario est allée plus loin en se réappropriant les codes sociaux pour les détourner. Les ciseaux, moyen d'ascension sociale pour les femmes selon les clichés des *telenovelas*, sont utilisés à des fins jugées peu convenables, aux antipodes de la notion d'effort et de travail. D'autre part, en embrassant les hommes justes avant de les tuer,

---

<sup>32</sup> Mary Louise Pratt, « Tres incendios y dos mujeres extraviadas. El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social », in Mabel Moreña (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Ed. ILLI, 2003, p. 91.

<sup>33</sup> Les *telenovelas* sont des feuilletons quotidiens latino-américains, mélodramatiques et conventionnels, dans lesquels le bien et la morale finissent toujours par triompher. Le mère de Rosario regarde, entre autres, *Simplemente María*.

elle se sert de son pouvoir de séduction à des fins également peu traditionnelles. En agressant et en tuant, en gagnant sa vie en transgressant les lois, elle rompt ainsi d'abord le contrat social, défini ainsi par Mary Louise Pratt, qui s'appuie sur les théories de Carole Pateman<sup>34</sup> : « El contrato social define las relaciones de conciudadanía fraterna entre hombres »<sup>35</sup>. Elle pervertit d'autre part un autre type de contrat, le « contrat sexuel »<sup>36</sup>, qui régit un autre type de relations : « el contrato sexual define las relaciones entre hombres y mujeres, es decir entre cuerpos varones y cuerpos hembras, estableciendo la subordinación de estos a aquellos »<sup>37</sup>. En effet, elle refuse le rôle dévolu aux femmes, elle choisit un métier d'homme, elle fait du baiser non pas un acte de consentement à cette subordination, mais un acte de subversion qui inverse les termes de la relation de soumission, elle ne peut pas avoir d'enfants et rejette l'idée du mariage, qui est l'une des deux formes institutionnalisées du contrat sexuel selon Mary Louise Pratt. On peut voir dans cette double tentative de subversion un élément qui fait de Rosario un personnage paratopique, parce que son positionnement par rapport à la société établie et à ses normes, qui reposent sur les contrats social et sexuel, devient problématique.

Mary Louise Pratt remarque que les romanciers actuels semblent s'attacher à mettre en scène un dépassement du contrat sexuel<sup>38</sup>. Dans les romans qu'elle étudie, cette tendance se révèle dans une substitution à l'ordre patriarcal ancien d'un ordre « monosexuel »<sup>39</sup> d'où les femmes sont exclues parce que désormais inutiles – c'est le cas de *Plata Quemada* ou de *La Virgen de los sicarios* – ou dans une tentative pour inaugurer un nouvel ordre social et sexuel qui réponde aux manquements d'une société patriarcale et néolibérale – c'est le cas de *Salón de Belleza* et de *Los vigilantes*<sup>40</sup>. On peut alors se demander si la remise en cause des deux types de contrat dans *Rosario Tijeras* aboutit à une démarche semblable.

---

<sup>34</sup> Politologue, qui a proposé une nouvelle théorie du contrat social dans *The Sexual Contract*, Stanford, California, Stanford University Press, 1988.

<sup>35</sup> *Art. cit.*, p. 92.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

<sup>39</sup> « un nuevo orden social monosexual » (*Ibid.*, p. 93.)

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 98, 99, 102.

### **Un retour à la norme ?**

*Rosario Tijeras* ne consacre pas la fondation d'un ordre masculin, mais semble plutôt mettre en scène une volonté d'assimilation de la femme à l'ordre fraternel établi entre les hommes. En effet, elle compte se sortir définitivement de sa situation en se lançant dans une entreprise réservée généralement aux hommes et qui lui permettra de jouer d'égal à égal avec eux : le trafic de drogue. Ce projet évoqué à la fin du roman est né d'une prise de conscience du caractère illusoire de son autonomie : malgré ses efforts pour détourner les codes et se jouer du contrat sexuel, Rosario reste prisonnière du schéma patriarcal de subordination de la femme à l'homme, dans lequel l'homme pourvoie aux besoins de la femme en échange de la jouissance de son corps, parce que le roman semble nous montrer que l'argent que gagne Rosario vient plus de la prostitution, c'est-à-dire de l'autre des deux formes institutionnalisées du contrat sexuel selon Mary Louise Pratt<sup>41</sup>, que des meurtres sur commande. Rosario en a bien conscience et c'est ce qui motive ses plans, comme elle l'explique à Antonio et Emilio, en parlant des biens qui paraissent être les siens : « todo esto es prestado y el día menos pensado me lo quitan » (195).

Le devenir de cette entreprise ne donnera pas lieu à une narration explicite puisqu'on a une ellipse entre l'exposition du plan de Rosario et sa mort qui couvre plusieurs années sur le plan de l'histoire, légitimée par le fait que le narrateur cesse complètement d'avoir des nouvelles de Rosario. Néanmoins, deux éléments peuvent nous mettre sur la voie : son arrestation par la police, juste avant la mise en œuvre de ses plans et les circonstances de sa mort. Le premier élément symbolise la suprématie de l'ordre. Certes, cette suprématie est mitigée parce que Rosario est libérée sous caution et l'irruption des soldats dans l'appartement de Rosario ne semble pas être la conséquence directe de ses plans, mais on peut penser que cette arrestation est l'élément annonciateur d'un possible échec de Rosario dans le trafic de drogues. Cet échec signifierait la victoire du contrat social mais surtout la victoire du contrat sexuel : c'est au moment où Rosario essaie de s'intégrer à l'ordre fraternel formé par les hommes qu'elle en est empêchée de manière symbolique. Le deuxième élément vient le confirmer et le réaffirmer. Rosario est victime de son propre stratagème : la personne qui la tue l'embrasse avant de tirer sur elle. Ainsi, c'est un homme qui tue Rosario et qui retourne en faveur des hommes une stratégie qui permettait à Rosario de se jouer des contrats social et sexuel : de la même manière que Rosario qui, dans son premier crime, a puni l'homme qui l'avait violée par là où il avait péché, l'homme qui tue Rosario se

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 92.

sert de son propre stratagème, désignant ainsi comme faute impardonnable toute tentative de rupture du contrat sexuel. Rosario échoue donc dans sa volonté d'assimilation à l'ordre fraternel, à l'image des différents romans qu'étudie Mary Louise Pratt qui, selon elle, montrent l'apparente impossibilité d'alternatives au contrat sexuel ou d'un regard neuf sur le rapport entre les sexes<sup>42</sup>.

Rosario Tijeras paraît alors consacrer le triomphe de la norme, au terme du parcours de Rosario mais aussi de celui d'Emilio et Antonio. Le roman s'annonce de fait comme un roman d'apprentissage où Emilio et Antonio incarnent les personnages en formation et où Rosario joue le rôle de l'initiatrice : « Fue ella la que nos desaferró de esa adolescencia (...). Fue ella la que nos metió en el mundo (...), la que nos mostró que la vida era diferente al paisaje que nos habían pintado. » (114) Joaquín Foradellas définit ainsi le roman d'apprentissage en se basant sur les idées de Lukacs et de Goldmann : « una autolimitación voluntaria por parte del héroe que acepta contentarse con los valores que le parecen empíricamente realizables, y que normalmente corresponden a una ideología dominante. »<sup>43</sup> On aurait pu s'attendre à ce que l'expérience des *comunas* inverse le schéma traditionnel du roman d'apprentissage : la confrontation à des valeurs et des attitudes contraires à celles de l'idéologie dominante aurait pu amener Emilio et Antonio à se questionner sur le bien-fondé des valeurs de la société établie et à opter pour celles des *comunas*, comme Rosario le leur propose en voulant les associer au narcotraffic. La situation paratopique des personnages aurait pu faciliter une remise en cause des normes, voire une adhésion aux valeurs de la société marginale. Or, si le roman génère bien un certain questionnement chez les personnages, il semble être dû en grande partie à la fascination ou à l'amour qu'ils éprouvent, ce qui n'a pas suffi à établir une conscience critique durable. De fait, leur rébellion ne dure que le temps de leur histoire commune, qui ne constitue qu'une parenthèse, car Rosario apparaît au bout du compte comme une figure initiatrice corrompue, qui fonctionne comme un repoussoir pour Emilio et, dans une moindre mesure, pour Antonio. En effet, tous deux finissent par réintégrer leur monde et ses normes : « Y como casi siempre sucede, ganó el esquema. Después de Rosario, Emilio volvió a nadar con destreza en sus aguas. (...) Yo también cambié. » (64) Ainsi, l'initiation des personnages, au lieu d'ébranler les normes, les renforce : le schéma du roman d'apprentissage et l'idéologie dominante qu'il véhicule se trouvent confortés.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 95, 98.

<sup>43</sup> Joaquín Foradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994, p. 44.

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

Ces éléments font porter la suspicion sur le discours que délivre le narrateur sur Rosario et les *comunas* mais aussi sur le savoir qu'il revendique. On remarque d'abord que son savoir est lacunaire. *Rosario Tijeras* ne satisfait pas les attentes d'un lecteur qui chercherait à pénétrer de manière exhaustive le monde des sicaires. En effet, on sait peu de choses de *los duros de los duros*. Certes, Rosario raconte certaines opérations à Antonio mais plus sur le mode de l'allusion que du rapport détaillé : « nunca me contó los pormenores del operativo » (80). Ces lacunes sont légitimées par le fait que le savoir du narrateur est tributaire des récits de Rosario : on ne saura du monde des *comunas* que ce que raconte Rosario. Le savoir du narrateur est donc non seulement lacunaire mais aussi indirect. Cependant, le problème ne réside pas dans cette médiation mais dans trois éléments qui tendent à invalider ce savoir. Premièrement, le narrateur tient sur ses savoirs des discours contradictoires au niveau quantitatif car ils prennent une extension variable : « la [la historia de Rosario] supe a medias » (16), « lo poco que no me dijo, lo deduje de sus historias » (51). Deuxièmement, le travail de déduction et d'imagination auquel doit recourir le narrateur, puisqu'il ne connaît pas toute l'histoire de Rosario, ne peut pas être interprété de manière univoque : s'il établit une homologie entre le narrateur et le romancier réaliste, qui doit aussi recréer par l'imagination les éléments de la réalité et qui vient cautionner le discours du narrateur, il peut tout aussi bien prendre la forme d'une imagination délirante animée par le phantasme qui met en péril la revendication du narrateur d'un discours véridique et objectif. Troisièmement, la source du savoir du narrateur

pose des problèmes au niveau qualitatif. En effet, il est difficile, d'une part, de savoir si les récits de Rosario sont fidèles à la réalité : « a la que no se le podía creer nada era a la misma Rosario. (...) si surgía alguna duda sobre su « verdad », apelaba al llanto para sellar su mentira con la compasión de las lágrimas » (22). Comment croire dès lors au discours du narrateur ? La question se pose d'autant plus qu'on pourrait reprendre pour le compte du roman lui-même cette capacité à rendre crédible une vérité douteuse par les larmes. *Rosario Tijeras* joue, en effet, dès le début sur le pathétique, qui servirait, si l'on poursuit la correspondance, à masquer la vérité douteuse qu'il énoncerait. D'autre part, le narrateur tire aussi ses informations des histoires qui circulent sur Rosario et qui en viennent à former une légende : « Se comen-zaron a crear historias sobre ella (...). Su historia adquirió la misma proporción de realidad y ficción que la de sus jefes » (93-94). Jorge Franco fait ici référence à l'imaginaire collectif et au caractère mythologique de la figure du sicaire dont parle Mario Vargas Llosa : « los sicarios constituyen (...) una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música, el periodismo y la fantasía popular »<sup>44</sup>. Ainsi, l'entreprise originelle du narrateur, qui était de révéler ce qu'était véritablement Rosario, d'aller contre les représentations toutes faites et les imaginaires, échoue : la figure qu'il montre est une figure traversée par le phantasme et le mythe. Les discours explicatifs qu'Antonio propose pour rendre compte de la violence de Rosario, comme la violence de la Conquête, l'absence du père, les viols ou le capitalisme, ne font pas illusion: ce sont des discours convenus, qui font partie de cette mythologie.

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

Pero la aprensión que pudiera suscitar esta estilización genérica de una realidad atroz debería medirse con la poderosa tendencia de esa realidad a ser asimilada ella misma como género, como leyenda sentimentalmente articulada (...) cabe proponer una lectura de *Rosario Tijeras* (...) en clave de corrido popular, de romance urbano, de folletín tremendista.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Mario Vargas Llosa, « Los Sicarios », voir <http://www.jorge-franco.com/eltiempo3.txt>

<sup>45</sup> *Art. cit.* Cf. note 9.

Cette proposition est d'autant plus valide que Franco ne masque pas l'aspect légendaire de son œuvre. Il le montre au contraire clairement au travers d'une mise en abyme du roman lui-même : « Entre los nuestros también se colaron las historias incorroborales de Rosario, historias que tomaban un pedazo de realidad y el resto se iba añadiendo de boca en boca, acomodándose a las necesidades del interlocutor. Algunas de ellas nos incluían. » (94) La dernière phrase ne ferait-elle explicitement pas référence au roman ? En attirant sans cesse l'attention du lecteur sur le caractère flou, instable, subjectif et légendaire des savoirs du narrateur, Franco oblige le lecteur à ne pas être dupe du discours du narrateur et à instaurer une distance critique que ce dernier n'a pas, malgré sa position paratopique. On peut donc se demander si Franco ne tendrait pas à démonter la fascination qui aveugle Antonio. Il ne chercherait pas dès lors à représenter le monde des sicaires mais la fascination que peut engendrer la violence et que peuvent éprouver certains Colombiens pour la violence qui touche leur pays mais qui ne les affecte pas directement. Il ne s'agit pas seulement, comme le pense Camila Segura Bonnett à propos des romans de Vallejo et de Franco, de représenter une réalité mais de faire voir comment une société interprète sa propre réalité : « estas obras son representativas de modos y actitudes de los colombianos ante su realidad »<sup>46</sup>. Dans ce sens, devant la difficulté, voire l'impossibilité, de trouver des explications et des solutions satisfaisantes à la violence en Colombie, on peut se demander si Franco ne cherche pas, en dernier lieu, à se moquer des prétentions de tout discours sur la violence : la prière mise en exergue, au-delà d'être un élément réaliste, et son impuissance à exaucer les vœux des sicaires font peut-être écho à l'impuissance de la littérature et des discours à enrayer la violence.

**Solène MERVILLE**  
**Doctorante, Paris Ouest Nanterre La Défense**

---

<sup>46</sup> *Art. cit.*, p. 133.