



HAL
open science

Pouvoir et mémoire dans "Ese día cayó en domingo" de Sergio Ramirez : interférences et antagonismes

Nathalie Besse

► **To cite this version:**

Nathalie Besse. Pouvoir et mémoire dans "Ese día cayó en domingo" de Sergio Ramirez : interférences et antagonismes. *Epos: Revista de filología*, 2023, 39, pp.12-38. 10.5944/epos.39.2023.38162 . hal-04356994

HAL Id: hal-04356994

<https://hal.science/hal-04356994>

Submitted on 20 Dec 2023

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.

**POUVOIR ET MÉMOIRE DANS *ESE DÍA CAYÓ EN DOMINGO*
DE SERGIO RAMÍREZ : INTERFÉRENCES ET ANTAGONISMES**

PODER Y MEMORIA EN *ESE DÍA CAYÓ EN DOMINGO* DE SERGIO
RAMÍREZ: INTERFERENCIAS Y ANTAGONISMOS

POWER AND MEMORY IN SERGIO RAMÍREZ'S *ESE DÍA CAYÓ EN*
DOMINGO: INTERFERENCES AND ANTAGONISMS

NATHALIE BESSE
Université de Strasbourg
nbesse@unistra.fr

Fecha de recepción: 28-08-2023
Fecha de aceptación: 18-11-2023

Résumé

Ese día cayó en domingo de Sergio Ramírez est un recueil de dix nouvelles publié en 2022. Nous nous concentrerons sur quatre nouvelles en lien avec le pouvoir politique et ses dérives, et qui accordent à la mémoire un rôle fondamental puisqu'elle entre en contradiction avec le pouvoir et se construit comme contre-discours, ou en déjoue les falsifications. L'une des nouvelles s'inspire du génocide au Guatemala, deux autres du printemps 2018 au Nicaragua ; la quatrième explore la dialectique du président et du double.

Nous nous intéresserons d'abord à la mémoire de crimes référentiels ainsi qu'aux ambivalences d'un pouvoir qui semble questionné dans son essence même, puis nous étudierons les stratégies narratives et discursives qui sous-tendent, entre témoignages et réalisme, cette confrontation

mémorielle du pouvoir, avant de considérer les liens éthiques entre littérature et mémoire chez Sergio Ramírez.

MOTS-CLÉS : génocide Guatemala ; le double ; Nicaragua 2018 ; témoignage ; violence

RESUMEN

Ese día cayó en domingo de Sergio Ramírez es un libro de diez cuentos publicado en 2022. Nos centraremos en cuatro relatos que tienen que ver con el poder político y sus derivas, y que otorgan a la memoria un papel fundamental: entra en contradicción con el poder y se construye como contradiscurso, o desbarata sus falsificaciones. Un relato se inspira en el genocidio de Guatemala, dos en la primavera de 2018 en Nicaragua; y el cuarto explora la dialéctica del presidente y del doble.

En primer lugar, nos interesaremos por la memoria de los crímenes referenciales y de la ambivalencia de un poder que parece cuestionado en su propia esencia. Luego, estudiaremos las estrategias narrativas y discursivas que, entre testimonios y realismo, sustentan esta confrontación memorial del poder, antes de considerar los vínculos éticos entre literatura y memoria en la obra de Sergio Ramírez.

PALABRAS CLAVE: el doble; genocidio Guatemala; Nicaragua 2018; testimonio; violencia

ABSTRACT

Ese día cayó en domingo by Sergio Ramírez is a collection of ten stories published in 2022. We will focus on four stories that have to do with political power and its abuses, and which give memory a fundamental role: it contradicts power and is constructed as a counter-discourse, or it thwarts its falsifications. One story is inspired by the genocide in Guatemala, two by the spring of 2018 in Nicaragua, and the fourth explores the dialectic of the president and the double.

We will first look at the memory of referential crimes and the ambivalence of a power that seems to be questioned in its essence. We will then study the narrative and discursive strategies that underpin this memorial confrontation of power, between testimony and realism, before considering the ethical links between literature and memory in Sergio Ramírez's work.

KEYWORDS: Guatemalan genocide; Nicaragua 2018; testimony; the double; violence

INTRODUCTION

Ese día cayó en domingo, « una colección de diez cuentos sobre [...] la muerte, la memoria, la violencia, y el poder », a été salué par *El País* comme l'un des meilleurs ouvrages publiés en Espagne en 2022 (Chamorro, 2023). Sergio Ramírez, dont l'œuvre a été plus d'une fois primée et qui s'est vu lauréat du prestigieux prix Cervantes en 2017, est entré en littérature par la voie de la nouvelle, en 1956, alors qu'il n'avait que quatorze ans, et a publié son premier recueil en 1963 : « Ese fue el inicio de mi carrera, en el cuento, sobre todo, más que en la novela. A la novela entré diez años después », rappelle celui qui a produit à ce jour plus d'une dizaine de recueils de nouvelles et douze romans (Martín Pescador, 2023).

Ese día cayó en domingo aborde les dérives d'un pouvoir ensauvagé et fait la part belle à la mémoire au moyen de témoignages qui, d'une certaine manière, redonnent un visage aux victimes. Le fil conducteur du recueil est précisément, selon l'auteur lui-même, les « personajes pequeños [...] gente que nunca va a estar en los titulares de los periódicos por algo glorioso, sino por alguna tragedia, por haberse visto envuelto en algo que no valdría la pena en sus vidas, por eso es que son muy atractivos para mí, es decir, sacarlos del anonimato a estos pequeños seres » (Chamorro, 2023).

Nous nous intéresserons particulièrement à la deuxième section de l'ouvrage constituée de quatre nouvelles en lien avec le pouvoir politique et ses abus : l'impuissance de personnages ordinaires au cœur de convulsions historiques et sociales dans « Antropología de la memoria » qui revient sur le génocide indigène au Guatemala pendant la présidence de Ríos Montt, ainsi que dans « El mercado viejo » et « Amanecer desde una ventana » dont l'histoire se déroule dans le Nicaragua du printemps 2018 ; mais aussi l'impouvoir du pouvoir dans la quatrième nouvelle « El jardinero de palacio » qui révèle la comédie et, en définitive, la fiction du pouvoir politique.

Nous verrons que, la mémoire étant ici celle des méfaits du pouvoir, elle entre en contradiction avec lui, se construit comme contre-discours et en déjoue les falsifications. C'est un conflit d'intérêt qui paraît unir ces deux notions interférant entre elles, dans un rapport discordant et antagoniste¹. La mémoire de crimes référentiels puis les ambivalences d'un

¹ Nous retenons le terme « interférence » pour son acception figurée : « Rencontre de deux ou de plusieurs phénomènes qui agissent conjointement, souvent pour se modifier, se renforcer ou se contrarier ». Voir le dictionnaire CNRTL en ligne (Centre national de ressources textuelles et lexicales).

pouvoir qui semble questionné dans son essence même, nous amèneront à étudier les stratégies narratives et discursives qui sous-tendent, entre témoignages et réalisme, cette confrontation mémorielle du pouvoir, avant de considérer les liens éthiques entre littérature et mémoire chez Sergio Ramírez.

1. L'ENSAUVAGEMENT DU POUVOIR : MÉMOIRES DE CRIMES RÉFÉRENTIELS

Les trois premières nouvelles de la deuxième partie du recueil, plus politique que les deux autres et spatialement « au cœur » de l'ouvrage — ce qui n'est probablement pas un hasard —, sont inspirées de faits réels et font explicitement référence au général Ríos Montt et à Daniel Ortega, celui-ci issu d'une gauche révolutionnaire qui a renversé un dictateur pour mieux le remplacer, celui-là relié à l'extrême droite et qui fut à la tête d'un régime militaire génocidaire, « dos tiranos de los tantos que han azotado la historia de Centroamérica » (Rojas Salazar, 2023). Ces récits dépeignent les violences, voire l'horreur, émanant du pouvoir qui a mené, dans le cas du Guatemala, une féroce nécropolitique² face à un Autre postulé comme ennemi. Si la doctrine juridique du pouvoir implique, d'après Foucault, que le souverain détient un droit de vie et de mort sur les sujets, « toute possibilité de fonder en droit non seulement la mise à mort du sujet mais même l'exercice du droit de punir » reste interdite, aucun acte de violence commis par l'État ne pouvant être légitimé juridiquement : « la violence est toujours un retour à l'archaïque, un retour du prépolitique quelquefois au sein même de l'ordre juridique (Zarka, 2001 : 156-157).

La barbarie qui est au centre de « Antropología de la memoria » en témoigne. Cette nouvelle qui retrace le massacre, par l'armée, de la population indigène chuj du village de San Francisco Nentón le 17 juillet 1982, et rappelle le roman *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, souligne d'une part l'extermination planifiée et ciblée de certaines populations, au moyen de termes tels que « plan militar » et « operaciones » assortis de leurs noms de code ou « política de “tierra arrasada” » (Ramírez, 2022 : 87 et 90), et révèle d'autre part une sauvagerie portée à son comble, au prétexte d'une guerre idéologique dirigée contre les insurgés révolutionnaires qui menacent la sécurité nationale (87) : village rasé, femmes de tous âges violées, familles torturées, enfants décapités, embrochés, fracassés, cadavres empilés, entamés

² Ce terme a été théorisé par le philosophe et politologue camerounais Achille Mbembe dans le prolongement de la notion de « biopouvoir » conceptualisée par Foucault.

par les chiens et les vautours, entre autres atrocités d'une ampleur jamais atteinte auparavant, ainsi qu'en attestent un témoin sidéré et un narrateur documenté reportant les données du « Informe de Recuperación de la Memoria Histórica *Nunca más* » présenté en avril 1998 par l'évêque Juan Gerardi, assassiné quelques jours après :

en los escasos dieciocho meses que duró la dictadura de Ríos Montt se cometieron al menos diez mil asesinatos en las áreas rurales habitadas por etnias indígenas, y cien mil personas debieron huir de sus aldeas, de las que casi quinientas fueron exterminadas del mapa. Y abundaron los juicios secretos sumarios, las desapariciones, los cementerios clandestinos (90).

Dans cette régression à un stade infra-humain qui associe pouvoir et terreur, les scènes les plus effroyables concernent les enfants indigènes, secrètement renommés « chocolates » lors des opérations, ainsi que le révèle le narrateur dans les pages figurant après le sous-titre « *Herodes y los chocolates* » (90) qui assimile Ríos Montt à un biblique massacreur d'enfants. Les comparaisons animalisantes de certains habitants qui ont pu fuir révèlent elles aussi, dans leur naïveté, le mépris et la déshumanisation infligés par les militaires aux plus vulnérables : « Los amarraban de los piececitos [...] igual que se hace con las gallinas [...] y así amarrados les daban contra los horcones de las casas [...] o los partían con machetes » (79)³. À cette orgie de cruauté succèdent des festivités carnassières : « Después de la masacre hubo la gran fiesta » (83), si l'on en croit un autre survivant qui recourt à des termes antinomiques, dont le rapprochement dans la phrase semble pourtant signifier, au-delà d'une consécution, une possible synonymie, sauf à considérer le massacre comme un sinistre prélude.

Au-delà des militaires, qui représentent métonymiquement le pouvoir, et en tout cas lui obéissent ou bénéficient de son approbation, c'est le pouvoir l'assassin, un pouvoir qui dévaste et disloque, un pouvoir anéantissant, et ce par-delà les générations, à en juger par l'analogie explicite qui, dans « El mercado viejo », relie Daniel Ortega et Somoza : « Una calamidad como la que se le vino encima a Masaya en esos días nunca antes la habíamos vivido salvo cuando la insurrección para botar a Somoza [...] y la gente ahora repite que es igual, antes andaban las fieras sueltas y ahora también, ¿cuál es la diferencia? Ninguna » (101).

La nouvelle « El mercado viejo » relate, depuis le point de vue d'une mère s'exprimant à la première personne, le meurtre de son jeune fils aux mains des forces de l'ordre, dans le contexte des émeutes sanglantes du printemps 2018 au Nicaragua, en s'inspirant d'une part de

³ On trouve le même procédé comparatif s'agissant des plus âgés : « clavándoles el cuchillo en la garganta igual que se degüella una res » (80).

faits avérés, et en insistant d'autre part sur les violences policières présentées comme des crimes de sang froid : « la bala del francotirador le desbarató la cabeza », « la bala le entró en el cuello » (possible allusion à la mort du très jeune Álvaro Conrado), « enmascarados quemando las casas con las familias adentro » (là encore selon un fait référentiel, et qui sera l'élément diégétique détonateur de la nouvelle suivante). L'assassinat du fils de la narratrice suppliant, d'après les témoins, le chef de la police qu'il connaît, en est un exemple pathétique : « y quién es ese hombre sino el teniente Abimael, mi niño cuando lo ve que lo apunta pone las rodillas en tierra y así arrodillado le hace una súplica: “¡Vos me conocés!, ¡no me matés!”. Y como que estuviera sordo. Le dispara a quemarropa en el pecho, y me lo mata » (110). Les images de la réussite (diplôme, médaille) qui ornent l'autel levé par la mère créent un décalage entre le futur prometteur du jeune garçon et la réalité, de même qu'elles appuient l'idée de rupture imposée par un pouvoir qui “brise” des vies et ôte leur avenir aux jeunes générations, une idée à entendre également dans un sens symbolique étant donné le poids de la dictature et des privations de liberté dans le pays.

Succède à cette nouvelle « Amanecer desde una ventana », elle aussi ancrée dans le printemps 2018, et illustrant la même violence biopolitique⁴, avec cette corporalité maltraitée que subit Lady Di, un travesti qui, dans le présent de la narration, se trouve dans un hôpital au Costa Rica : Lady Di a été horriblement torturée par les hommes du commandant Lagarto dans la prison El Chipote (qui existe réellement) pour avoir filmé et diffusé sur les réseaux l'incendie d'une fabrique de matelas dans laquelle meurt une famille, quatre adultes, un jeune enfant de deux ans et un autre de quelques mois — une dérive véridique et amplement répercutée par la presse⁵ — ; le pouvoir prétend que ce crime (commis par les paramilitaires et les policiers qui voulaient poster des francs-tireurs sur la terrasse de la maison et ont essuyé un refus du propriétaire) a été perpétré par les terroristes de droite, ce que la vidéo de Lady Di dément sans contestation possible (121-123).

Les tortures répétées auxquelles elle se voit soumise, particulièrement après qu'elle refuse de signer une fausse déclaration et subit une effraction du corps où l'obscène le dispute à la sauvagerie, s'avèrent une forme insidieuse de mise à mort à en juger par la victime elle-même : « lo insoportable era seguir viva, para qué quería la vida si la habían dejado más que

⁴ Nous rappelons que la notion foucauldienne de « biopolitique » prolonge celle de « biopouvoir » en s'étendant à la population ; celui-ci consiste dans les mécanismes et dispositifs mis en place par la société pour contrôler et maîtriser la vie et le vivant.

⁵ On pourra consulter par exemple : Carlos Salinas, «Una familia muere calcinada en una Nicaragua sumida en la violencia», *El País*, 17 juin 2018.

desnuda violándola, como si su humanidad fuera una piel que le hubieran arrancado hasta quedar en carne viva, y ya no se sentía un ser humano sino un animal de descarte » (132). Là encore, la vie paraît ôtée même aux survivants par un pouvoir violent et violeur, en un sens profanateur, laissant l’empreinte du trauma dans les corps déchirés et les esprits éteints. On n’omettra pas, comme dans le massacre indigène de « Antropología de la memoria », la part de perversité jouissive : elle est flagrante ici dans le viol anal sadique subi par Lady Di, livrée à des tortionnaires obscènes — un terme qui signifie pour Freud « ce qui déshabille » (1969 : 172), et on se souvient qu’elle se sent « plus que nue » après le viol.

Nous l’avons vu jusqu’ici, c’est un pouvoir thanatocratique, violeur et sordide qui est dépeint et qui s’exerce au moyen d’organes du pouvoir qui le prolongent : forces de l’ordre, (para)militaires et Justice — le général Ríos Montt et le commandant Daniel Ortega sont d’ailleurs sémantiquement reliés à la sphère militaire. Foucault a montré, particulièrement dans *Surveiller et punir*, comment tout un ensemble de procédures permettent de contrôler, sinon de dresser et de manipuler, les individus, ou d’assujettir les corps, l’instauration de ces micro-pouvoirs se voyant exacerbée dans le contexte dictatorial. S’agissant de la Justice, « Antropología de la memoria » rappelle les contradictions, et par elles le dysfonctionnement, des instances judiciaires lors des procès de Ríos Montt. S’appuyant, à la façon d’un journaliste, sur des dates qui authentifient les faits avérés relatés ici, le narrateur fait acte de mémoire : condamnation en 2013 par le tribunal, annulée par la Cour constitutionnelle, puis nouveau procès en 2015 qui ne commencera qu’en 2017, font que Ríos Montt ne sera jamais puni pour ses crimes contre l’humanité, et mourra libre à plus de 90 ans⁶. Dans « Amanecer desde una ventana », les peines prononcées contre Lady Di révèlent la même aberration, et confirment l’impunité des criminels ainsi que l’injustice d’une Justice corrompue⁷.

La corruption est d’ailleurs une autre caractéristique du pouvoir dans ces nouvelles. On peut se demander, à cet égard, si les nombreuses possessions du commandant n’émanent pas de la « piñata » qui a eu cours au moment de la transition démocratique en 1990, d’autant qu’il

⁶ Le narrateur rappelle pourtant que lorsque Ríos Montt se représente à la présidence, il est troisième — « Medio millón de votos » (90), précise une phrase nominale dont l’averbalité exprime peut-être la consternation —, de même pour sa fille, deuxième dans les intentions de vote, ce qui pose la question d’une forme de complicité d’une partie de la société pourtant informée des horreurs commises, et montre l’emprise de ces pouvoirs dictatoriaux et meurtriers sur des populations à plus d’un titre subjuguées.

⁷ Cela rappelle les chefs d’accusation multiples contre les manifestants du printemps 2018 : « me condenó a treinta años de cárcel por terrorismo, secuestro, entorpecimiento de la vía pública, robo agravado, tráfico de armas, posesión de drogas ilícitas, el mismo rosario de delitos que le aplicaban a todos los demás que habían estado en los tranques de las carreteras y en las barricadas en las calles; pero a mí me agregaron también el cargo de difusión de informaciones falsas contrarias a la paz y la concordia nacional » (134).

a combattu contre Somoza au temps de la révolution sandiniste en armes. Face aux manifestations de 2018, l'ex-guérillero fait un appel anachronique, « un fusil Dragunov en ristre, llamando a los combatientes históricos a defender las conquistas revolucionarias [...], esos burgueses reaccionarios, imperialistas y vendepatrias que buscan dar un golpe de Estado » (Ramírez, 2022 : 118), prolongeant la rhétorique, autrefois glorieuse mais à présent déphasée, de la cause révolutionnaire à laquelle recourt encore Daniel Ortega. Le narrateur souligne la contradiction que représentent ces anciens opposants à Somoza, devenus les sbires d'un nouveau dictateur, et tortionnaires au besoin (118), comme une étrange continuité du pouvoir au-delà du changement de personne, ou une discontinuité dans la répétition⁸.

On ne compte pas le nombre de romans nicaraguayens qui fustigent une révolution confisquée et trahie dès le premier gouvernement de Daniel Ortega ; et son retour au pouvoir en 2007 qui a enchaîné, et *crescendo*, restrictions et abus de tous ordres, trouve un écho en littérature : nous pensons à la trilogie policière de Sergio Ramírez, particulièrement *Tongolele no sabía bailar*, paru en 2021, saisi au moment de sa parution et interdit au Nicaragua tandis qu'un mandat d'arrêt était lancé contre l'écrivain qui y dénonçait les exactions du pouvoir en 2018 ; ou, publié la même année et révélant les mêmes méfaits avec là aussi un parallèle 2018-révolution, *El país de las calles sin nombre* de José Adiak Montoya ; ou encore certains romans d'Arquímedes González, notamment *Como esperando abril* paru en 2019, le premier roman sur le printemps 2018 et pleinement centré sur les faits, conçu comme un brûlot et faisant œuvre de mémoire.

Dans le sillage de la corruption, le récit dévoile une politique du mensonge et de la manipulation, ainsi qu'en témoignent les communiqués inculpant les manifestants des forfaits du pouvoir, ou cette séquence dans laquelle Lady Di se voit offrir liberté et soins si elle signe un document faisant état de « la vérité », totalement réécrite (128-129), à quoi elle opposera la seule vérité possible : « Yo vi todo lo que hicieron, contesta ella. Yo filmé ese video, yo lo subí a las redes, eso es lo que puedo declarar » (130). L'anaphore de « yo », non nécessaire puisque

⁸ Il n'est d'ailleurs pas exclu que l'intitulé de la nouvelle, « Amanecer desde una ventana », s'il pointe tout autant l'enfermement dans l'hôpital (et donc indirectement les sévices infligés par le pouvoir) qu'une possible résilience, d'ailleurs confirmée par un *excipit* rieur et Lady Di refaisant ses premiers pas, contienne une référence ironique à ces nouveaux matins du monde utopiques dont rêvaient les révolutionnaires et à l'ouvrage de Tomás Borge, ministre de l'intérieur sous le gouvernement sandiniste : *Carlos, el amanecer ya no es una tentación* (1980), auquel Milagros Palma répondrait, comme tant d'autres qui ont vu déchanter les lendemains, par *Desencanto al amanecer* (1995). Pas de matin qui chante non plus pour Lady Di, torturée et emprisonnée pendant un an, qui ne retrouvera ni son salon de beauté ni son domicile au sortir de prison, et moins encore son mari disparu depuis leur capture, une Lady Di suivie, menacée et moquée où qu'elle aille, et finalement soignée dans un pays voisin en raison de lésions séquellaires des tortures.

la désinence verbale suffit à signifier la première personne grammaticale, affirme avec d'autant plus de force la réalité face à la distorsion des faits, et une intégrité face au mensonge. Cette fiction du pouvoir apparaissait déjà dans « Antropología de la memoria » où Ríos Montt, aux prises avec la Justice, « seguía subiendo a las tribunas [...] y se hacía fotografiar sosteniendo niños, y abrazando indígenas de las etnias que había mandado a exterminar » (90) dans une représentation de soi aberrante ; elle réapparaîtra dans la dernière nouvelle, « El jardinero de palacio », où le double du président endosse un « rôle » — « su papel » (149) qui fait du pouvoir une comédie, sinon une farce.

Sergio Ramírez, fidèle à la ridiculisation du pouvoir qui traverse son œuvre, moque un Ríos Montt néopentecôtiste et sorte de millénariste illuminé 88), un commandant Lagarto ventru et décalé, figurant un « Rambo viejo » (118), entre autres corporalités risibles comme celle de la première dame dans « El jardinero de palacio », de toute évidence Rosario Murillo, (femme de Daniel Ortega et vice-présidente du Nicaragua depuis 2017) : « era una mujer de color terroso, muy delgada, con las clavículas a flor de piel, la boca siempre fruncida, y que respiraba como si suspirara. [...] Y por qué se teñía de oro viejo el cabello con un preparado de amoníaco, en sus cercanías se percibía un cierto olor a orines » (139).

Face aux dérives violentes du pouvoir politique, certains personnages représentent les auxiliaires, sinon des facteurs de résilience : infirmière dans « Amanecer desde una ventana », scientifiques et journalistes dans « Antropología de la memoria » (nous y reviendrons), voisins et communauté de quartier dans « El mercado viejo », mais aussi dans ces deux dernières nouvelles, les prêtres, héroïques par leur bravoure, qui recueillent les témoignages des victimes du génocide, ou offrent un refuge aux étudiants poursuivis par des policiers meurtriers. Cet aspect apparaissait déjà dans le dernier roman à ce jour de Sergio Ramírez, *Tongolele no sabía bailar*, et l'auteur s'en est expliqué dans plus d'une entrevue :

En Nicaragua sigue siendo determinante el papel de la iglesia. Lo fue en la Revolución, con los sacerdotes y las religiosas que estaban comprometidos con la Teología de la Liberación, y curiosamente lo es hoy en día con sacerdotes comprometidos con la lucha contra la dictadura. Más que una lucha ideológica, es una lucha política por restablecer en Nicaragua la democracia y la libertad. Eso hace que hoy haya un obispo de una diócesis preso, monseñor Álvarez; otro obispo, el obispo auxiliar de Managua, exiliado en Miami; más de quince sacerdotes presos, en la cárcel; las iglesias, como represión, cerradas; las procesiones, prohibidas... (Martín Pescador, 2023).

Le pouvoir prédateur et déprédateur qui happe et broie des individus semblant ici la proie d'une fatalité, ne doit pas faire oublier que, comme l'a montré Foucault, les relations de pouvoir sont intriquées dans d'autres types de relations, aux formes multiples (production,

alliances, famille, sexualité), dans lesquelles elles jouent un rôle à la fois conditionnant et conditionné (2001 : 425). Les nouvelles des première et troisième parties mettent en scène des personnages ordinaires également malmenés par ces micro-pouvoirs, comme autant de “héros” (en tant que personnage principal et courageux) de la vie quotidienne dont les narrateurs dévoilent les émotions : qu’il s’agisse de dominations sociales avec l’ascendant, dans les familles, des hommes sur les femmes (père tyrannique et mari machiste), ou le pouvoir presque totalitaire du narcotrafiquant (qui sait tout sur les amis de son fils et ne leur laisse pas d’échappatoire) ; qu’il s’agisse également de la supériorité du médecin, celui qui sait là encore, face à un patient impuissant ; qu’il s’agisse enfin de l’ultime pouvoir de la mort qui effraie un personnage “harcelé” par une entreprise de pompes funèbres qui, une fois de plus, paraît tout savoir sur lui.

2. DUPLICITÉS ET AMBIVALENCES DU POUVOIR : DE LA REPRÉSENTATION À LA FICTION

La quatrième nouvelle de la deuxième partie, « El jardinero de palacio », se distingue des précédentes sur deux aspects : d’une part, la violence ne s’exprime pas ici au moyen de la force brutale mais dans sa forme atténuée de contrainte qui dépossède l’autre de sa volonté ; d’autre part, l’histoire est racontée depuis la perspective d’un jardinier qui, s’il se trouve prisonnier du pouvoir, finit néanmoins par le détenir, ainsi que l’affirme l’auteur lui-même : « suplanta al que tiene todo el poder, y termina teniendo el poder [...]. Siempre me ha fascinado la historia de los dobles de los poderosos. Leí mucho sobre los dobles de Stalin » (Chamorro, 2023). Avec la question du double, et donc de la représentation et de la duplicité, nous retrouvons les mensonges du pouvoir, depuis l’intérieur cette fois puisque, ainsi que l’annonce le titre qui associe humilité et puissance, le jardinier *du* palais se trouve déjà dans l’espace du pouvoir, et deviendra le jardinier *dans* le palais.

On remarquera qu’aucun nom de personnage n’apparaît dans la nouvelle, ceux-ci étant définis par leur fonction, et la représentation primant sur l’identité : le président, la première dame et le jardinier qui sera soumis à une redéfinition inattendue⁹. Faisant écho à la question du double, nous avons évoqué le jeu des doubles espaces, dissociés mais imbriqués et corrélés :

⁹ La description physique du couple présidentiel, la présence de rares marqueurs spatiaux (le nom d’un parc et d’un cinéma de Managua) et les quelques références à un contexte post-révolutionnaire, amènent à penser au couple Ortega-Murillo. Cela étant, c’est le pouvoir même qui se voit questionné ici, si l’on en croit l’auteur, au-delà de personnalités référentielles pas complètement incidentes mais pas essentielles non plus.

le palais *et* le jardin qui est aussi le jardin *dans* l'espace présidentiel du palais ; le palais *et* la limousine qui est aussi la limousine *du* palais, l'étage présidentiel du palais et la chambre du double en sous-sol qui est également *dans* le palais. Mais il faut ajouter à cela une construction narrative binaire et duale qui alterne les séquences *et*, avec elles, les temporalités : d'une part le jardinier du palais dans des séquences relatées au passé, et d'autre part le double dans la limousine présidentielle puis Plaza de la Revolución puis attaqué par un dissident, autant de séquences narrées au présent. Si cette nouvelle n'accorde pas une place primordiale à la mémoire, c'est pourtant bien celle du jardinier qui porte l'histoire de ces (im)pouvoirs "pendulaires" et c'est donc par elle qu'est révélée la supercherie.

Partant d'une ressemblance physique exprimée par la répétition dans la caractérisation des deux personnages¹⁰, la nouvelle raconte comment le jardinier devient le double du président, une sorte de moi extériorisé¹¹. Cette externalisation de l'identité, ou plus exactement ici de l'image de soi, cède la représentation du pouvoir à un autre, ce dédoublement signant une forme de dépossession de soi, et illustrant en l'occurrence un président qui ne s'appartient plus tout à fait : « le double, comme image spéculaire, est en relation directe avec le stade du miroir ; il instaure également une relation formatrice et aliénante entre le sujet et sa réalité » (Jourde, 1996 : 66). Le stade du miroir est pourtant relié au narcissisme dont Otto Rank, dans son étude bien connue du double, pensait, comme Freud, qu'il correspond à une attitude de défense face à la mort (65)¹².

Car si puissant que soit le pouvoir, il s'avère menacé, et ce même homme fort qui commande à tous est aussi, potentiellement, « el objetivo » dans le langage de la Sécurité. Ce terme utilisé à plusieurs reprises en lieu et place de la personne, objétise l'homme du pouvoir, effectivement attaqué à l'arme à feu, au cri de « ¡muera el dictador asesino! » (Ramírez, 2022 : 151). C'est en l'occurrence le double qui est victime de l'attentat, et c'est la scène charnière à partir de laquelle les séquences concernant le jardinier-président seront elles aussi relatées au passé.

¹⁰ « El presidente era un hombre alto, fornido, de tez algo rubicunda, y de andar siempre altivo, como si pasara revista a una invisible guardia de honor. [...] El jardinero también era alto, fornido, de tez algo rubicunda, aunque la costumbre de agacharse sobre las plantas le había quitado hacía tiempo el andar altivo; y a diferencia de las manos del presidente [...] las suyas eran toscas » (138).

¹¹ À l'instar de Patricio Aragonés dans *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez qui avait lui aussi beaucoup lu sur les dictateurs.

¹² Otto Rank pensait que c'est le narcissisme primitif qui, se sentant menacé par la destruction inévitable du moi, crée une image aussi exacte que possible du moi corporel, un véritable double pour donner un démenti à la mort (Rank, 1990 : 112).

Le jardinier également se voit chosifié lorsqu'il devient le double ainsi qu'en témoigne une énumération d'actions dans lesquelles il est l'élément passif, manipulé (pour le dire avec une syllepse) comme un pantin¹³, prisonnier du pouvoir s'exerçant ici sous la forme d'un biopouvoir concentré sur un individu : « Lo desnudaron, lo midieron, lo pesaron. Lo auscultaron, le tomaron muestras de sangre y orina » (146), une réification qu'on retrouvera tout au long de son "initiation", et lorsque ce n'est pas un « lo » passif qui traduit la soumission, c'est une énumération de consignes ou une multiplication des ordres et interdictions (sous forme de liste), amenés par un « que » anaphorique à chaque début de ligne, qui se charge de signifier la coercition exercée par le pouvoir au détriment du jardinier privé de volonté, pour finir par : « Que cambiaría de alojamiento, y en adelante viviría en una habitación del sótano del palacio » (148), c'est-à-dire le palais mais en sous-sol, comme il était auparavant dans l'espace du palais mais à l'extérieur, passant du dehors au-dedans sans cesser d'être en marge du pouvoir, exclu des étages où s'exerce l'autorité, toujours en situation d'"infériorité" si l'on considère les espaces haut-bas rendus par l'axe vertical « sótano-palacio » et signifiant toujours la relation dominant-dominé.

Mais les ambivalences du pouvoir et la spécularité que dévoile cette nouvelle font que — de la même façon que l'objétisation concernait aussi bien le jardinier que le président lui-même — le pouvoir de l'homme fort finit par se transmettre à son double, tandis qu'au sous-pouvoir du double illustré entre autre par la spatialité, va faire écho l'impouvoir du président finalement relégué à l'ombre et, quoique celle-ci soit celle du palais, il n'en reste pas moins que le personnage hégémonique demeure en marge de l'extérieur alors que le subalterne est mis en lumière : que reste-t-il du pouvoir lorsqu'il se protège, se replie, se reclut, tandis que d'autres en perpétuent l'image ? L'auto-conservation signe ici une forme de mort, et ce pouvoir cloîtré paraît retourner contre lui-même, et subir à sa manière, le principe destructeur ou la thanatomanie infligés à ses victimes dans les nouvelles précédentes.

Une scène en témoigne particulièrement dans la nouvelle: l'homme de pouvoir, caché derrière un faux miroir de la salle des drapeaux où se réalisent les audiences, s'amuse de ce que son double parvienne à tromper même les amis du président (150) : l'inversion des espaces est on ne peut plus visible dans ces jeux de miroirs et de reflets, avec ce président tapi dans l'ombre tandis que le double voit défiler, dans la salle des drapeaux — éléments représentatifs des espaces du pouvoir — des hommes craintifs et serviles. Le double se présente également aux

¹³ L'exergue de la nouvelle évoque d'ailleurs un « muñeco ».

différentes rencontres du président ou danse avec la première dame au soir des élections : où est le président ?, que fait le président qui n'exerce plus physiquement le pouvoir ?¹⁴ Tandis que le double, autrefois manipulé comme un pantin, "joue" le rôle du président, ce dernier se retire et s'estompe, et il ne reste plus, au lieu du pouvoir, que la représentation du pouvoir.

Aussi bien, le pouvoir qu'acquiert peu à peu le double passe-t-il d'abord par le vêtement qui constitue une image ou un fragment du pouvoir (uniforme, costume etc. « según el compromiso anotado en la agenda », 149)¹⁵ : à la fois masque et affiche selon Barthes, le vêtement est un « *valant-pour* », il est porteur d'une signification (1993 : 853), et cette synecdoque du pouvoir participe, comme telle, d'un dispositif représentatif qui « opère la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir » parce qu'elle met la force en signes pour parler comme Louis Marin dans *Le portrait du roi* où il observe également que « si le roi n'est roi qu'en son portrait et qu'il n'est pas ce qu'il est, le monarque est un monument vide, [...] un tombeau » (1981 : 11 et 290).

Cette représentation amène le double à accomplir ainsi un certain nombre d'actions rendues par les infinitifs dans une énième énumération de la nouvelle : le double autrefois manipulé et passif devient l'acteur. Si le vêtement va de pair avec l'action, celle-ci implique à son tour que le double devienne nécessaire et que ce soit maintenant l'espace du pouvoir qui dépende du double : « el caso es que podían necesitarlo en cualquier momento, según los avisos que le transmitía el secretario privado » (Ramírez, 2022 : 149). Cette singulière inversion des rôles rappelle par certains aspects la célèbre dialectique hégélienne du maître et de l'esclave dans *Phénoménologie de l'Esprit* qui sonde l'instabilité essentielle de la relation de domination du maître à son esclave : l'esclave devient actif et le maître passif, esclave de son esclave. Le double enfin se permet une escapade au cinéma — où passe *El rey y yo...* —, au vu et au su des passants ébahis (du moins jusqu'à ce que les hommes du pouvoir viennent le chercher), et la réaction du président, "prisonnier" consentant de son palais, est éloquente : « El presidente es informado esa misma noche del incidente, y lejos de reprenderlo, se ríe con ganas. Es algo que él siempre hubiera querido hacer » (154).

La représentation ou l'identification avec le président devient finalement substitution physique avec investissement des espaces jusqu'alors interdits lorsque le président meurt (subitement dans les bras de sa maîtresse, un autre exemple de duplicité et de trahison ?),

¹⁴ Une scène cocasse l'illustre : après les festivités de la réélection, la première dame éméchée se retrouve, en dépit du protocole, dans la même voiture que le double, apeuré, qu'elle assaille sexuellement avec malice (152-153).

¹⁵ Dans la nouvelle, les vêtements du président que devra porter le double occupent cinq fois plus d'espace que sa chambre spartiate (149).

laissant tout l'espace du pouvoir au double : « Se me instruyó a trasladarme a vivir en los aposentos de Palacio a partir de esa fecha, y dormir en la recámara matrimonial. Ahora sí podría tocar las teclas del teléfono, y hacer libre uso del bar » (156). La mort de l'homme du pouvoir signe la fin du double en tant que second ; on remarque d'ailleurs qu'il passe de la troisième personne à la première, sans guillemets, devenant donc narrateur autodiégétique et reléguant au néant l'ancien narrateur qui le surplombait de son omniscience : un double "adoubé" président et jouissant de nouvelles libertés, mais également rattrapé par les contraintes et la "prison" du pouvoir véritable : « Entendí también que sería necesario buscarte un doble, y que de inmediato se pondrían a la tarea », *excipit* de la nouvelle.

Cette mise en abyme — le double du double du président — dévoile une accumulation de mensonges du pouvoir, sinon une duplicité intrinsèque, une succession de fantoches représentant le pouvoir (le président lui-même, tenu à de nombreux meetings, réunions et autres représentations publiques auxquelles il ne voulait plus se prêter, n'était pas libre de ses mouvements et se voyait enfermé dans ses fonctions avant de se claquemurer au palais). Entre opacité du pouvoir et confusion, la nouvelle démasque d'une part un pouvoir dissimulé, déguisé et falsifié, comme une imposture, et signifie, au-delà de l'aberration du « double de l'ancien double » (dont on se demande quand elle finira et qui illustre une forme d'éternel retour du ou des dictateur(s) comme dans les nouvelles précédentes), que le dictateur paraît impérissable. À l'instar du rêveur qui rêve qu'il rêve, la confusion du pouvoir entre vérité et apparence ou entre réalité et fiction, pose ici la réalité comme fiction que la fiction révèle.

3. LA MÉMOIRE COMME CONTRE-DISOURS : ENTRE TÉMOIGNAGES ET RÉALISME

« Une fois mort, on n'existe plus que par l'autre », pensait Sartre (Morin, 1976 : 319). Face au pouvoir, à ses versions officielles controuvées, mais également contre l'oubli, les nouvelles de la deuxième partie de *Ese día cayó en domingo*, essentiellement construites sur les témoignages, rendent la parole aux victimes, celles du génocide ou du printemps 2018. Si les années 90 ont vu s'opérer un changement générique dans la littérature nicaraguayenne, et plus amplement centre-américaine, qui accorda alors une place de choix non plus à l'écriture testimoniale mais au roman, force est de constater, dans les nombreux romans de la mémoire publiés dans cette aire géographique, une persistance ou une résurgence du témoignage sous des formes fictionnelles, fragmentées, intercalées, mais bien à l'œuvre dans la composition narrative et le

sens véhiculé. Les témoignages portés par les personnages ou le narrateur révèlent alors, bien souvent, le tribut de l'auteur — nous y reviendrons. Cela n'est guère surprenant dans une littérature à fort ancrage historique et social, dont la référentialité est souvent patente, et où les écrivains manifestent une implication revendiquée dans le hors-texte.

Entre témoignages fictifs mêlant mémoire et imaginaire sans cesser d'être vraisemblables ou réalistes, et bribes de témoignages empruntés, tels quels ou en style indirect, à des documents authentiques, les nouvelles de *Ese día cayó en domingo* entretiennent les voix des victimes, les entrelacent avec des collectifs (comme l'incontournable Informe de Recuperación de la Memoria Histórica *Nunca más*, déjà mentionné), à grand renfort de « contar », « declarar », « decir », ayant pour sujet « sobreviviente », « testigo », « habitante », et accumulant les « otro », comme par exemple : « dice otre sobreviviente » (Ramírez, 2022 : 84). On comprend bien ici le poids et la fonction des témoignages, l'importance accordée à la personne qui a vu : « Eso lo vi yo, pues, con mis ojos. No con los ojos de nadie más. Con los propios míos » (80).

Nous allons en apprécier les occurrences stratégiques sur le plan narratologique et discursif, avant de nous intéresser à l'écriture réaliste. La composition narrative des nouvelles inspirées du génocide au Guatemala et du printemps 2018 au Nicaragua jouent avec les mises en abyme, le style indirect et les temporalités. Premier point : les différents niveaux de récits et les paroles enchâssées. Les nouvelles dépendent d'un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique qui reprend des fragments de témoignages : ceux des survivants recueillis par le père jésuite Ricardo Falla dans « Antropología de la memoria », ou ceux de Lady Di que l'infirmière met en ordre et reformule dans « Amanecer desde una ventana ». Les récits se construisent donc sur la base de « témoignages de témoignages », en outre fragmentaires : ils reproduisent en cela la construction ou la réélaboration de la mémoire, basée sur des souvenirs et des paroles, autrement dit subjective et parcellaire — qu'elle soit collective et façonnée par un concert de voix, ou individuelle et désordonnée, alogique, là aussi morcelée.

Le style indirect libre amplifie cette polyphonie et renforce cette juxtaposition de bribes mémorielles, entremêlant sans médiation grammaticale ou indice typographique (à l'exception des guillemets), les voix testimoniales, et constituant les mailles des témoignages ainsi mis en commun, se répondant parfois comme autant d'échos d'un même vécu, reconstruisant l'histoire des gens et du village dans le cas du génocide. Nous reviendrons sur le fait que la parole des scientifiques qui viennent sur les lieux s'ajoute à celle des indigènes, configurant un assemblage de voix variées et une mémoire composite, reconstituant une sorte de fresque où les images,

telles des éclats de l'événement, priment sur un fil narratif discontinu puisque entrecoupé de fragments de témoignages enchâssés. D'une mémoire plurielle émane une narration "dispersée", éclatée mais dont les morceaux s'assemblent jusqu'à configurer une sorte de patchwork indéniablement signifiant, qui ne se détourne pas de la subjectivité et recueille ainsi la source de l'énonciation, comme autant de voix authentiques rendues plus proches :

Par-delà les divers procédés d'attribution du point de vue, le discours indirect libre s'avère un moyen puissant pour obtenir, sur le plan de la voix, l'effet de subjectivation. Mode de représentation de la parole ou de la pensée verbalisée possédant à la fois les caractères de la reproduction mimétique et de la narration, le [discours indirect libre] accorde à la tierce personne un domaine d'expression où le discours peut rester au plus près de sa source (Gollut et Zufferey, 2016).

Le style indirect libre participe également de la construction narrative et énonciative des deux autres nouvelles : l'infirmière demande parfois à Lady Di (qui assume tantôt la première ou la troisième personne selon le niveau narratif) des précisions ou des rappels lui permettant de réordonner les faits : « Recuérdeme quién era ese comandante » (Ramírez, 2022 : 117) ; et la mère du jeune garçon tué pendant les émeutes, qui assume une première personne affectueuse et pathétique transmettant l'émotion, intègre dans son récit des faits qu'on lui a rapportés, sans filtre, comme si elle avait assisté à la scène¹⁶.

Ces textes qui relient, de façon manifeste et subtile à la fois, ces voix intriquées à différents niveaux narratifs, des voix mises en abyme et émanant de personnes grammaticales changeantes selon le point de vue et les focalisations, varient ou alternent également les temporalités en fonction du plan temporel ou afin de présentifier un passé rendu ainsi plus proche pour le narrataire qui assiste "plus directement" aux faits relatés et se voit plus impacté par eux :

Y declara otro: « los soldados primero quemaron las casas y a los niños que estaban ahí les cortaron el pescuezo con el cuchillo, [...] nunca se me ha olvidado y nunca se me va a olvidar ».
[...] Los soldados de cabezas rapadas siguen bailando entre ellos [...]
El acusado, igual que los magistrados, los fiscales, los abogados, tiene los auriculares puestos para escuchar la traducción de los testimonios. Siguen, sesión tras sesión, las historias contadas en un idioma que no entiende. Vientres de mujeres abiertos a cuchillo para sacarles a los hijos en gestación. Los soldados hacían fila para violar a las mujeres [...] (93).

¹⁶ Par exemple, nous l'avons déjà cité : « mi niño cuando lo ve que lo apunta pone las rodillas en tierra y así arrodillado le hace una súplica: "¡Vos me conocés!, ¡no me matés!". [...] Le dispara a quemarropa en el pecho » (110).

Au récit du témoin narré au passé (depuis un présent de l'énonciateur qui reste un passé de la narration), font suite le récit de la sauvagerie, au présent alors qu'il ressortit aux mêmes faits du passé, ainsi que les témoignages au procès de Ríos Montt, certes ultérieurs au massacre mais demeurant dans le passé de la narration : la mémoire des indigènes présentifie la scène de l'horreur, et l'acte de mémoire du narrateur présentifie le moment où l'horreur est racontée, fusionnant dans un même présent "atemporel" deux temporalités passées avant de revenir au passé simple, dans un même paragraphe, concernant le récit de l'horreur qui change donc de temps grammatical.

À cette complexité narrative et temporelle parfaitement maîtrisée qui se joue d'une linéarité convenue inapte à représenter les oscillations et discontinuités de la mémoire, s'ajoute une variation discursive qui entremêle des paroles différenciées, notamment dans « Antropología de la memoria » où la parole des scientifiques s'allie aux témoignages indigènes. L'intitulé parle de lui-même, qui associe — et antépose, de même que dans le récit, ce qui n'est pas un détail — la science et ses déductions objectives aux témoignages pétris de subjectivité¹⁷. Le discours rationnel et distancé des scientifiques qui analysent les ossements et proposent des déductions quant à l'origine de la mort, confirme les dires des survivants, et participe pleinement de la reconstitution mémorielle¹⁸ :

Un equipo de arqueólogos, etnólogos, antropólogos y especialistas forenses de Estados Unidos, Argentina y Guatemala, organizado con la Fundación de Antropología Forense, llegó hasta aquellas lejanías rurales con el fin de establecer campamento, delimitar un área de excavaciones [...] tratando de encontrar las pistas de un crimen masivo que habían permanecido ocultas por casi dos décadas (73-74).

También se logró determinar las formas en que las víctimas fueron asesinadas, tipo de arma cortante con que cercenaron los huesos, clase y calibre de las balas que les destrozaron el cráneo o penetraron el tórax (87).

Et quoique l'une des scientifiques ressent l'aspect chargé du lieu et pressente des voix qui ont besoin d'être entendues, le narrateur confirme, par sa formulation métaphorique, que l'histoire émerge bel et bien des limbes, avec un verbe à l'indicatif qui ne laisse pas d'espace à l'hypothèse :

“es muy parecido a excavar un sitio arqueológico [...] Pero para nosotros esto no es arqueología académica. Este lugar, ¿cómo podría expresarlo?, es como si estuviera lleno de voces que quieren decirnos algo”

¹⁷ « Tenemos aquí un cráneo infantil que presenta varias fracturas [...] esta criatura tenía entre 6 y 7 años » (75).

¹⁸ Ils reconstituent même des squelettes éparpillés et des groupes de familles, fournissant une aide concrète, à rebours de la dislocation des corps et de la néantisation identitaire perpétrées par le pouvoir.

Y es entonces, desde la bruma del trabajo científico de campo, de las excavaciones, clasificaciones, mediciones antropológicas y pruebas forenses, que surge la historia de lo que pasó en San Francisco Nentón aquel 17 de julio de 1982 (76).

Il est d'ailleurs significatif que lorsque c'est une survivante qui témoigne, la locution adverbiale « plus ou moins » relativise la reconstitution : « Pues esa es más o menos la historia » (83), comme si la parole des scientifiques était du côté de l'histoire, et celle des survivants du côté de la mémoire. Mais la validation scientifique vient précisément objectiver les témoignages et une mémoire dont la subjectivité ne pourra prêter à suspicion. L'infirmière qui accompagne Lady Di reconstitue elle aussi, au moyen d'une terminologie médicale, les sévices subis par le travesti, comme une autre manière, distancée et froide mais non moins éloquente en définitive, de nommer l'atrocité. Le regard et le rapport scientifiques accompagnent et authentifient la parole des victimes, et avec elles les crimes du pouvoir, appuyant ainsi la réfutation de la version officielle.

Ces discours croisés appellent des styles distincts : la tonalité savante et sans émotion du discours scientifique coexiste avec les témoignages pathétiques des victimes dont les marques de l'oralité et de l'expressivité, intensifient l'émotion et « l'effet de vie du personnage » précisément produit par certaines techniques rhétoriques et stylistiques, la psychologie n'étant pas *dans* les personnages mais dans un « effet de vraisemblable » (Hamon, 1998 : 13). Si la ponctuation (points d'interrogation et d'exclamation) favorise l'expressivité, l'oralité présente dans le franc-parler populaire de la mère de Pollito émaillé de « me » explétifs¹⁹, ou les phrases des survivants du génocide dépourvues de certains connecteurs ou de verbes, mimant sur le plan syntaxique les brisures ou l'incapacité à formuler post-traumatiques, crée elle aussi une proximité entre personnages et narrataire.

On touche ici à la manière de dire l'inconcevable, et le narrateur lui-même recourt à des phrases averbales doublées d'anaphores qui soulignent, par l'énumération, la répétition de l'horreur, et s'enchaînent comme des flashes, des images extrêmes et intolérables — par-delà une grammaire impuissante ? — comme un élément parmi d'autres au sein d'un dispositif fictionnel de visibilisation du drame : « Los testigos relatan en las vistas del juicio escenas de soldados que se comían los sesos de los niños después que sus cabezas hubieran sido abiertas a golpes contra las rocas. Niños lanzados al aire y ensartados en bayonetas. Niños agraciados con kerosín y quemados vivos » (Ramírez, 2022 : 92). Si les règles du bien dire sont malmenées,

¹⁹ Par exemple, « la primaria me la aprobó con todos los honores », « me lo han acostado en la camilla », « y me lo mata » (98, 109, 110).

une rhétorique et des choix stylistiques sont bien à l'œuvre dans ces textes travaillés qui ne trébuchent jamais sur le double écueil du non-dit ou de l'excès, de l'ellipse ou de l'emphase.

Ces différentes observations nous amènent à considérer, dans le sillage des stratégies narratives et discursives qui posent la mémoire "témoignante" comme contre-discours face à la parole fallacieuse du pouvoir et à ses atrocités, le réalisme sur lequel sont construites ces nouvelles inspirées de faits réels : « La inmensa mayoría de estos cuentos es el resultado de mi blog de notas, donde yo voy anotando y subiendo a mi archivo desde la red o de los periódicos, todas aquellas notas periodísticas que me parecen atractivas, y que pueden desarrollarse como una historia narrativa », explique l'auteur (Chamorro, 2023) qui sait allier réalisme et liberté du romancier. Ainsi, Álvaro Rojas Salazar peut-il affirmer :

El realismo es un relato, una manera de contar historias que se entremezclan con la vida cotidiana de las personas comunes y corrientes y también con la de dictadores y genocidas. La mirada indiscreta del escritor alcanza rincones de la vida social inaccesibles para los historiadores, para los abogados o para los periodistas. El escritor de ficciones se mueve con libertad por la sociedad que le interesa contar, no carga sobre su espalda el peso de probar lo que dice y, sin embargo, cuando tiene oficio, aquello que cuenta se nos presenta como verdad inapelable, cual sentencia de casación (Rojas Salazar, 2023).

Le réalisme émane des discours que nous avons étudiés : traits de l'oralité et de la subjectivité des victimes, ou véracité des faits assortie du savoir scientifique des personnages, ou encore tonalité et méthode narrative journalistiques du narrateur²⁰. Mais sans surprise s'agissant de faits extra-littéraires, on observera également que les récits abondent en marqueurs temporels et spatiaux (choronymes et parfois odonymes sont clairement stipulés), entre autres données onomastiques qui comptent en outre le nom des hommes du pouvoir ainsi que nous l'avons vu, et celui des relais de témoignages dont figurent les références livresques ou journalistiques dans « Antropología de la memoria » où ces écrits inspirent et fondent la nouvelle. On ajoutera à ces occurrences du réalisme une série de listes insérées dans « El jardinero de palacio », plus formatées et moins narratives que l'énumération et relevant du

²⁰ À moins qu'il ne s'agisse du journaliste qui recueille les propos des scientifiques (76). « Antropología de la memoria » s'ouvre comme un article de presse ou un reportage en situant temporellement et spatialement les faits et en citant les sources, plaçant le récit sous l'autorité documentaire ou scientifique, loin de toute pathétisation : « Los hechos ocurridos el sábado 17 de julio de 1982 en San Francisco Nentón aparecieron referidos en la sección de ciencias de la edición dominical del *New York Times* como un asunto de interés arqueológico, entre otros artículos sobre terapia de los genes y vacunas contra la hepatitis » (73).

détaillisme plus que du descriptif : elles traduisent bien souvent un excès ou une hyperbole du pouvoir (caprices des puissants ou ramifications et hyper-sécurisation du politique)²¹.

Temporalisation, localisation, noms propres et autres références jouent un rôle majeur dans l'authentification d'une fiction²², et quoique la notion de réalisme s'avère éminemment relative selon Jakobson (Hamon, 1982 : 121), il produit, par ses différents effets de réel, et à plus forte raison lorsque le lecteur sait l'histoire avérée, une immersion fictionnelle confiante. Ainsi les écrits qui réagissent à leur contexte en le réécrivant, ou l'auteur qui n'a jamais caché son aspiration à participer à ce monde et un sens éthique de l'implication, peuvent-ils espérer produire chez le lecteur un autre regard.

4. LITTÉRATURE ET MÉMOIRE, POUR UN « HUMANISME SOLIDAIRE »

Nous avons vu que les récits de la deuxième section de *Ese día cayó en domingo* donnent la parole aux victimes du pouvoir, la parole mémorielle des vaincus qui recouvrent ainsi une existence dans le regard de l'autre et une forme de reconnaissance. On songe à l'épiphanie du visage dans lequel Lévinas voyait une vulnérabilité et une supplication comme une exigence de réponse et de soutien, l'imposition d'une responsabilité. « L'éthique, dans son fondement, est une responsabilité envers l'Autre », dit Slavoj Žižek (Critchley, 2013²³), et Sergio Ramírez, qui a souligné maintes fois le principe éthique qui traverse ses prises de parole et son œuvre, ou qui, dès ses débuts en tant que romancier, disait vouloir être la « voix de son peuple » (1985 : 355), relaie ici la parole, véritable ou fictive mais «vrai-semblable», de l'autre sans qu'on puisse lui faire grief de parler à sa place. Nous avons vu en effet les différents procédés narratifs par lesquels les récits, loin d'émaner directement d'un narrateur hégémonique et qui saurait, recueillent et offrent la parole des victimes du pouvoir, que le narrateur, ayant fonction d'intermédiaire, transcrit et parfois présentifie.

²¹ Par exemple la liste des couples de canards et autres palmipèdes importés du Canada pour la première dame, ou les hommes qui entourent le président et assument avec lui le contrôle de l'État (141).

²² Cela s'applique aux lieux et faits inventés : « Raconter une histoire au passé (cas le plus général des romans réalistes) c'est suggérer un retard du récit par rapport à l'événement et donc une antériorité de l'événement par rapport au récit, comme si l'existence, la "réalité" de l'histoire était indépendante de sa mise en texte. Si le roman fait référence à un lieu réel c'est parce qu'il sait que le lecteur, reconnaissant *dans le texte* ce qui existe *hors du texte*, sera poussé à recevoir l'ensemble de l'histoire comme issue de la réalité. Pour produire cet effet il suffit qu'un nom soit vraisemblable : pour peu qu'il imite la forme linguistique établie du nom de lieu, il passera pour vrai » (Jouve, 2020 : 28).

²³ La citation du philosophe slovène figure sur la quatrième de couverture.

Certes, l'auteur quant à lui invente le récit d'une Lady Di torturée ou les propos de la mère de Pollito mais sans prétendre les représenter ou se substituer à elles, et en agissant plutôt comme « instance de relance des paroles fragilisées, comme caisse de résonance des critiques sociales produites par les exclus » (Le Blanc, 2011 : 136). Il apparaît ainsi, à l'instar des personnages dont nous avons parlé, comme un auxiliaire de mémoire, participant au concert de voix mémorielles au même titre que le père Falla ou l'évêque Gerardi, les scientifiques de terrain et les journalistes d'investigation, et aux côtés des victimes. Si le père Falla parvient à constituer une liste des morts s'élevant à plus de trois cents et minutieusement ordonnée par famille et par rue (Ramírez, 2022 : 81-82), si les scientifiques reconstituent, grâce aux fémurs péniblement retrouvés et à tout un travail de calculs et de mesures biométriques ainsi qu'à l'ADN, squelettes et groupes familiaux (86), l'écrivain reconstruit et dramatise, au moyen des morceaux d'informations à sa portée et d'une écriture qui dit l'horreur, les crimes contre l'humanité et les atteintes aux droits de l'homme commis par des pouvoirs dictatoriaux.

Sans se réclamer d'aucun devoir de mémoire, dont Ricœur a souligné les dérives dans l'incontournable *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, et veillant plutôt à ce que « la mémoire collective serve à la libération et non à l'asservissement des hommes », pour parler comme Jacques Le Goff (1988 : 177), Sergio Ramírez participe à l'élaboration de la mémoire collective en Amérique centrale, ce que ne démentirait pas Mario Benedetti qui a qualifié l'écrivain de « meilleur interprète de la réalité spécifiquement centre-américaine » (Ramírez, 1996 : 11). Les procédés narratifs pensés de « Antropología de la memoria » montrent qu'il n'y a pas non plus confusion entre la mémoire et l'histoire, entre le discours critique élaboré par celle-ci et l'intensité des émotions qui peut caractériser celle-là. Tout les oppose si l'on en croit Pierre Nora : « La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé » (1984 : XIX) ; mais Michel de Certeau préfère s'intéresser à la réception du passé : « l'événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient (et d'abord pour nous) » (1994 : 54).

La perception du vécu, qui est en elle-même reconstruction, se prête aux reconfigurations littéraires qui priment sur la restitution de l'événement et peuvent opérer une mise en sens de celui-ci. Si « Antropología de la memoria » respecte les faits, les stratégies narratives participent bien d'une reconstruction, ce qui est plus évident dans les autres nouvelles où l'auteur a une plus grande latitude d'invention. Parmi les diverses lectures et traductions de l'événement, Sergio Ramírez, comme les écrivains nicaraguayens, choisit le point de vue des victimes et le contre-discours de la mémoire envers le pouvoir. « Rien n'est neutre dans le

roman. Tout se rapporte à un logos collectif, tout relève de l'affrontement d'idées qui caractérise le paysage intellectuel d'une époque. L'auteur de romans occupe une place particulière sur le terrain des échanges et des confrontations » (Mitterand, 1980 : 16), l'auteur de nouvelles également.

Il n'est que de considérer l'épître des œuvres de Sergio Ramírez, entre autres éléments paratextuels, notamment les nombreuses entrevues données à l'occasion de la parution des ouvrages : cet auteur qui, dès l'université, où il se trouvait au moment de la révolution cubaine, a perçu l'engagement possible de l'écrivain sans toutefois confondre littérature et propagande, rappelle, certes, que :

La literatura siempre ejerce un papel de conciencia crítica cuando realmente toca temas que conmueven al lector [...] La literatura como un instrumento de cambio *per se* no creo que tenga ninguna efectividad. Decir que un libro sea capaz de cambiar el mundo sería muy pretencioso hoy en día. [...] Una literatura que asuma deliberadamente un propósito didáctico de cambio político me parece que no tiene mucha efectividad como propuesta. Yo veo la literatura más bien como una consecuencia. (Martín Pescador, 2023) ;

mais il offre par ailleurs, au seuil de *Tongolele no sabía bailar*, inspiré du printemps 2018, son « tributo a los centenares de jóvenes caídos, y a sus familiares que siguen reclamando justicia ». Lors de la remise du prix Cervantes en avril 2018, il a dédié son discours aux victimes et aux manifestants qui subissaient, dans le même temps, une répression féroce :

Una novela no sirve para hacer denuncias políticas. [...] La neutralidad para un escritor, que le da voz a todos sus personajes y no puede tomar partido dentro de la novela, no significa que detrás del escritor no existe un respaldo ético, y ese respaldo ético si no existe la novela no puede sostenerse de ninguna manera [...].
Y yo sentí en ese momento que sin esas palabras mi discurso no hubiera valido nada, porque yo estaba hablando de la responsabilidad del escritor, estaba hablando de la libertad del escritor y cómo un escritor proclama la libertad en sus escritos y yo sentí que esta conexión ética entre lo que estaba ocurriendo en Nicaragua y lo que yo iba a decir hablando como escritor tenía que ser establecida. Y por estas mismas razones éticas, sin intervenir en el curso de la novela, he sentido que los hechos demandaban entrar dentro del libro. (Chaîne Filgua, 2021 : 18'45 et 22'05)

Si l'art n'est pas par essence critique ou rebelle, et s'il n'a pas la capacité de renverser l'ordre des choses, sans doute peut-il ébranler malgré tout certitudes et fondations (Lachaud, 2006 : 82), et Henri Marcuse qui voyait d'abord dans la forme esthétique le potentiel politique de l'art, a pu dire : « L'art ne peut pas changer le monde, mais il peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes qui pourraient [le] changer » (Lachaud, 2012 : 9). Nombre de travaux concernant la récupération de la mémoire en littérature en ont montré l'objectif subversif, soit qu'elle préserve de l'oubli, soit qu'elle exhume des vérités

enfouies par les mensonges du pouvoir et resignifie faits et personnages de l'histoire, envers et contre une historiographie déformée par les versions officielles : ainsi forge-t-elle en un sens une éthique de la mémoire dans le prolongement d'une éthique de l'écriture, pour reprendre un terme cher à Sergio Ramírez, qu'il conjugue à la liberté de l'écrivain.

Après le mandat d'arrêt et les accusations du gouvernement de Daniel Ortega à son encontre, Sergio Ramírez a publié une déclaration sur sa page Facebook, réaffirmant, face aux pouvoirs dictatoriaux qui l'ont condamné (avec une analogie explicite Ortega-Somoza) : « Soy un escritor comprometido con la democracia y con la libertad, y no cejaré en este empeño desde donde me encuentre. Mi obra literaria de años es la obra de un hombre libre. Las únicas armas que poseo son las palabras, y nunca me impondrán el silencio » (8 sept. 2021). Éthique et liberté donc, mais aussi résistance et solidarité, autant de notions pour un même « humanisme » dont on appréciera la répétition dans ces paroles proférées après que lui a été remis, en janvier 2023, le prix international Erasme de Rotterdam à Madrid :

El elogio de la locura, como se ha traducido, es *El elogio de la estulticia*, en latín, es decir, el elogio de la tontería, locura como tontería, que es una crítica profunda del poder, de toda clase de poder, de la banalidad del poder, pone a Erasmo de cara a lo que yo siempre he creído, y que mi maestro de la Universidad de León, el rector Mariano Fiallos Gil, llamaba el humanismo beligerante. Entonces, humanismo solidario, humanismo beligerante, son dos frases que a mí me dicen muchísimo, por eso, recibir este premio me da la oportunidad, como lo dije en el discurso, de reflexionar sobre el humanismo que ha sido uno de los grandes temas de mi vida. (Chamorro, 2023)

Si la mémoire, dans *Ese día cayó en domingo*, est fortement liée au pouvoir politique et en dévoile les crimes et les falsifications, elle apparaît pourtant, dans une autre nouvelle également inspirée d'un fait réel et qui donne son titre au recueil, associée cette fois à une incroyable victoire du Nicaragua : le contexte n'est plus politique mais sportif et concerne un match de base-ball historique — ce qui n'empêche pas, par-delà les hommes-clef du match, et suivant un rapport métonymique du pouvoir aux équipes nationales connu de chaque pays, une récupération du pouvoir, Somoza se réjouissant de « vaincre » l'imprenable Castro. Sergio Ramírez confie que le base-ball est une passion de l'enfance et qu'il n'a pas pu assister à ce match mémorable de décembre 1972, mais vite oublié en raison du tremblement de terre dévastateur qui allait raser Managua quelques jours plus tard :

Nicaragua no tenía ningún chance, pero le ganó a Cuba y esa era una reivindicación del honor nacional y esto tocó las fibras verdaderas del país [...]. Entonces, yo abordo este cuento desde la perspectiva que siempre me ha impresionado, estos héroes del deporte que estaban ahí tendidos en el terreno, con el uniforme de la Selección Nacional. ¿Quiénes eran? Gente muy humilde [...] y yo entro a examinar sus vidas, sus historias, que terminan

siendo trágicas generalmente, porque mueren en el olvido [...]. Es un cuento para mí muy sentimental (Chamorro, 2023).

Mémoire collective et mémoire individuelle se rejoignent dans cette nouvelle glorieuse qui pourtant se clôt sur la dégradation et la mort, un dénouement tout en ambivalences qui ne surprendra pas le lecteur assidu des œuvres de Sergio Ramírez où, plus d'une fois, le rire côtoie la mort, et la mort le rire, dans les toutes dernières lignes des romans²⁴. La mort n'est pas l'unique pouvoir que l'écrivain allie volontiers à un rire léger si l'on considère la veine satirique qui, d'un ouvrage à l'autre, raille les puissants et toute forme de respectabilité, une caractéristique qui reste perceptible dans certaines nouvelles du recueil qui nous occupe, et qui s'étend même, avec plus de bonhomie, à ces « seres pequeños » bousculés par le pouvoir et la fatalité. D'autres, plus exposés publiquement, parmi lesquels Sergio Ramírez, paient un lourd tribut à la contestation : sous le coup d'un mandat d'arrêt en 2021 et *persona non grata* dans son propre pays, il se voit, comme Gioconda Belli et une centaine d'opposants au régime ou désignés comme tels, déchu de sa nationalité en février 2023.

Si la littérature et la mémoire subversive qui parcourt les écrits de Sergio Ramírez ne changent pas le monde, avons-nous dit, si la liberté de parole se trouve durement réprimée au Nicaragua, et ses représentants emprisonnés, l'auteur (qui par ailleurs ne cache pas ses doutes de pouvoir revenir chez lui avant sa mort) utilise pourtant un futur proche de l'indicatif à l'instant d'évoquer un possible changement, nécessairement adverse au régime d'Ortega :

No soy tan entusiasta como para pensar en que habrá en Nicaragua un cambio de inmediato, no veo estas condiciones, me parece que quienes podrían hacer el cambio están presos todos. Yo a las personas que están presos les tengo un profundo respeto, me parece que lo mejor del país está en la cárcel: sacerdotes, intelectuales, profesionales, empresarios, universitarios, lo mejor del país está preso; y el país lo van a hacer ellos, en primer lugar. Es decir, el gran cambio de Nicaragua lo van a encabezar estos presos, que representan la moral de Nicaragua. (Chamorro, 2023)

Cet auteur qui a pu montrer dans d'autres romans combien la roue du destin fait et défait les pouvoirs, renversant les tyrans ou leurs affidés — particulièrement dans le bien titré *Sombras nada más* (2002) ou dans *Tongolele no sabía bailar* (2021) qui en explorent les

²⁴ Dans « Amanecer desde una ventana », Lady Di et l'infirmière rient de concert dans les dernières lignes de la nouvelle. L'infirmière rappelle, par ses origines caribéennes, Lord Dixon dans le premier opus de la trilogie policière, *El cielo llora por mí*, plaisantant alors qu'il est blessé à mort, et dont le cercueil apparaît au beau milieu des festivités de Santo Domingo de Guzmán et de la liesse populaire dans la dernière page du roman s'achevant sur le rire. Rire, sourire et joie clôturent d'ailleurs quatre autres nouvelles des première et troisième parties de *Ese día cayó en domingo*, ce qui représente la moitié des récits du recueil.

arcanes —, a aussi assisté à la tentative de changement avortée de 2018 et au durcissement du régime. Quoi qu'il en soit du devenir de ce pouvoir, la littérature de la mémoire demeure, irréductible aux différents pouvoirs qui se succèdent et parfois se répètent, des pouvoirs ou un pouvoir qu'en sa pleine liberté créatrice, et par les pouvoirs propres à la fiction, elle déconstruit et démasque.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1993) : *Œuvres complètes*, Tome I (1942-1965), Paris, Éditions du Seuil.
- CERTAU, Michel de (1994) : *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHAMORRO, Carlos F. (2023) : « Sergio Ramírez cuenta la tragedia de los “personajes pequeños” en *Ese día cayó en domingo* », *Ciper Chile*, 24 janvier 2023.
<https://www.ciperchile.cl/2023/01/24/sergio-ramirez-cuenta-la-tragedia-de-los-personajes-pequenos-en-ese-dia-cayo-en-domingo/>
- CRITCHLEY, Simon (2013) : *Une exigence infinie. Éthique de l'engagement, politique de la résistance*, Paris, François Bourin Éditeur.
- FOUCAULT, Michel (2001) : « Pouvoirs et stratégies », *Dits et écrits II* (1976-1988), Paris, Éditions Gallimard, pp. 418-428
- (2004) : *Naissance de la biopolitique*. Cours au Collège de France 1978-1979, Paris, Éditions Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1969) : *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Éditions Gallimard.
- GAVIÑA, Susana (2021) : « Sergio Ramírez: “Nicaragua es como Cuba, ya llegó el momento del partido único” », *ABC Internacional*, 15 septembre 2021.
https://www.abc.es/internacional/abci-sergio-ramirez-nicaragua-como-cuba-llego-momento-partido-unico-202109142050_noticia.html
- GOLLUT, Jean-Daniel, et Joël ZUFFEREY (2016) : « La désignation de l'énonciateur dans le discours indirect libre », *Marges et contraintes du discours indirect libre*.
<http://www.fabula.org/colloques/document5966.php>
- HAMON, Philippe (1998) : *Le personnel du roman*, Genève, Librairie Droz.
- (1982) : « Un discours contraint », *Littérature et réalité* (Barthes et al.), Paris, Éditions du Seuil.
- JOURDE, Pierre, et Paolo TORTONESE (1996) : *Visages du Double. Un thème littéraire*, Paris, Éditions Nathan.
- JOUBE, Vincent (2020) : *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin.
- LACHAUD, Jean-Marc (2006) : *Que peut (malgré tout) l'art ?*, Paris, L'Harmattan.
- (2012) : « Engagement, contestation, résistance », *Art et aliénation*, (ss dir. Lachaud), Paris, Presses Universitaires de France, pp. 109-128.
- LE BLANC, Guillaume (2011) : *Que faire de notre vulnérabilité ?*, Paris, Bayard.

LE GOFF, Jacques (1988) : *Histoire et mémoire*, Paris, Éditions Gallimard.

MARIN, Louis (1981) : *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit.

MARTÍN PESCADOR, Fernando (2023) : « Entrevista a Sergio Ramírez. “En Centroamérica hoy estamos más allá de las ideologías” », *Letras libres*, 16 février 2023.

<https://letraslibres.com/revista/entrevista-sergio-ramirez-centroamerica/>

MITTERRAND, Henri (1980) : *Le discours du roman*, Paris, PUF.

MORIN, Edgar (1976) : *L’homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil.

NORA, Pierre (1984) : *Les lieux de mémoire. I La République*, Paris, Éditions Gallimard.

RAMÍREZ, Sergio (2022) : *Ese día cayó en domingo*, Barcelona, Alfaguara.

--- (2021) : « Declaración de Sergio Ramírez », Facebook de l’auteur, 9 septembre 2021.

https://www.facebook.com/escritorsergioramirez?ref=py_c

--- (1996) : *Cuentos completos*, México, Alfaguara.

--- (1985) : *Seguimos de frente*, Caracas, Ediciones Centauro.

RANK, Otto (1990) : *Don Juan et le double*, Paris, Éditions Payot.

ROJAS SALAZAR, Álvaro (2023) : « *Ese día cayó en domingo*. Diez cuentos realistas », *Carátula*, 5 juin 2023. <https://www.caratula.net/ese-dia-cayo-en-domingo/>

« Tongolele no sabía bailar » (vidéo), *Chaîne Filgua*, 4 septembre 2021, https://www.youtube.com/watch?v=0Xv_z_xu4P8

ZARKA, Yves-Charles (2001) : *Figures du pouvoir. Études de philosophie politique de Machiavel à Foucault*, Paris, PUF.