

pyVelibor oli : la poétique de l'exil en français, langue

Auteur : Mahmutagic, Ella

Promoteur(s) : Demoulin, Laurent

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation français langue étrangère, à finalité didactique

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/26052>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



FACULTE DE PHILOSOPHIE et LETTRES
Département de Langues et lettres françaises et romanes

Velibor Čolić : la poétique de l'exil en français, langue d'accueil

Travail de fin d'études – PTFE 0011-1

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du diplôme de Master en Langues et lettres
françaises et romanes, orientation français langue étrangère, à finalité didactique par

Ella MAHMUTAGIC

Recherches menées sous la direction de
Monsieur Laurent DEMOULIN

Comité de lecture :
Madame Deborah MEUNIER
Monsieur Pierre OUTERS

Année académique 2025-2026

FACULTE DE PHILOSOPHIE et LETTRES
Département de Langues et lettres françaises et romanes

Velibor Čolić : la poétique de l'exil en français, langue d'accueil

Ella MAHMUTAGIC

Année académique 2025-2026

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier très chaleureusement mon promoteur, Monsieur Laurent Demoulin, pour sa patience, sa bienveillance et ses corrections aussi précieuses qu'impressionnantes de rapidité. Ses conseils attentifs ont accompagné chaque étape de ce travail et m'ont permis d'avancer avec plus de confiance.

Plus largement, je voudrais remercier tous les professeurs rencontrés au fil de ma scolarité et qui, chacun à leur manière, m'ont encouragée. Je me souviens encore des mots de Madame Séverine Duysens sur ma « belle plume » en primaire, et de ceux de Madame Aurélie Lemarchand en secondaire : ils ne m'ont jamais vraiment quittée et continueront, je l'espère, à m'inspirer dans ma future carrière d'enseignante.

Mes remerciements les plus sincères vont également à Madame Linda Milo et Madame Anne-France Lanotte, coordinatrices pédagogiques, pour leur aide et leur disponibilité. Sans leur accompagnement, ce mémoire n'aurait pas pu prendre forme. Je remercie aussi l'Université de Liège pour les services qu'elle met gratuitement à disposition de ses étudiants.

Je remercie mes camarades de cours et amis, Robin et Léa, pour leur soutien et leur présence. Vous avez rendu ces années plus légères et plus belles. Merci également à Victor et Émilie pour leur aide précieuse dans la réalisation de ce mémoire.

Je tiens ensuite à remercier mes parents pour leur soutien inconditionnel. Merci à ma mère pour ses précieuses relectures et son attention constante. Merci à mon père pour ses racines, qui m'ont donné une ouverture sur le monde jusque dans le choix de ce sujet. Un grand merci également à mon grand-père, qui m'a transmis l'amour des mots et de la philologie romane. Merci enfin à Françoise Wallemacq de m'avoir orientée vers l'œuvre de Velibor Čolić. Ce mémoire apparaît ainsi comme l'aboutissement d'une suite de rencontres et de choix de parcours qui ont façonné ce travail et celle que je suis devenue.

Enfin, je souhaite remercier Velibor Čolić, dont les textes m'ont profondément touchée. Leur lecture m'a permis de renouer avec un amour de la littérature que j'avais peut-être un peu perdu, mais aussi avec mes origines et une part de mon histoire familiale. Ce mémoire lui doit beaucoup : il est né d'une rencontre sensible avec une œuvre qui m'a accompagnée au-delà du travail universitaire. *Il arrive que les livres nous ramènent là où nous ne savions plus revenir.*

Table des matières

Introduction	1
1. Choix du corpus et méthodologie.....	3
2. Velibor Čolić : repères biographiques	4
3. Définitions	6
3.1. Catégories pour décrire l'expérience	6
3.2. Statut de la langue dans le corpus.....	9
Partie 1 : analyse genettienne d'une trilogie sur l'exil	15
1. Cadre et corpus	15
2. Seuils : paratexte et programmation de lecture	15
2.1. Titres comme programmes de lecture.....	16
2.2. Épigraphes et ethos	18
2.3. Épitexte et construction du triptyque.....	21
3. Voix et scènes d'énonciation	22
3.1. Personne narrative et pacte de présence	23
3.2. Niveaux, adresses et « voix institutionnelles ».....	26
4. Temps du récit	29
4.1. Ordre : anachronies et déclencheurs	29
4.2. Durée : du sommaire existentiel à la scène.....	33
4.3. Fréquence : itératif, répétition, statut comme série	36
5. Mode : distance et focalisation	39
5.1. Focalisation interne et poétique du corps	40
5.2. Distance, discours rapporté, effets de réel	43
Partie 2 : écrire l'exil en français.....	47
1. Pacte autobiographique et brouillage des genres.....	47
1.1. Du seuil au pacte de lecture	47
1.2. Le pacte autobiographique selon Philippe Lejeune	47
1.3. Indices d'une écriture de soi.....	48
1.4. Déplacement du pacte par l'ironie et la fragmentation.....	49
1.5. Hybridations génériques et brouillage du statut	51
1.6. Vers une poétique autobiographique de l'exil	53
2. Les littératures de l'exil, de la migration et de la translingualité	54

2.1.	Littérature de l'exil : condition, conscience, discontinuités	55
2.2.	Littérature migrante : un concept opératoire mais instable	57
2.3.	Un espace littéraire transnational entre Bosnie, France et Belgique	60
2.4.	Posture de l'auteur	62
2.5.	Translingualité et poétique de l'entre-deux	66
3.	Le français comme langue d'accueil, langue d'écriture et langue de reconfiguration de soi	69
3.1.	Une langue apprise dans la rupture.....	69
3.2.	Le français comme langue de médiation	72
3.3.	Une poétique de la langue seconde.....	75
3.4.	Reconfigurer le sujet par la langue	80
4.	Écrire le traumatisme	83
4.1.	Traumatismes et mémoires disloquées	83
4.2.	<i>Manuel d'exil</i> : l'ironie du manuel face au traumatisme	84
4.3.	<i>Le livre des départs</i> : le traumatisme mis en inventaire	86
4.4.	<i>Guerre et pluie</i> : traumatisme somatique et récit éclaté	88
5.	Du témoignage à la littérature : transformer le vécu	91
5.1.	Témoignage et stylisation narrative	92
5.2.	La vérité littéraire face aux faits	98
	Conclusion	101
	Bibliographie	107
	Sources primaires	107
	Ouvrages	107
	Sources secondaires	107
	Œuvres littéraires	107
	Ouvrages théoriques et critiques.....	108
	Articles scientifiques	110
	Articles de presse.....	114
	Sources institutionnelles	115
	Ressources terminologiques	117
	Ressources pédagogiques	118
	Ressources médicales	118

Entretiens	118
Annexes	121
1. Bibliographie primaire de Velibor Čolić.....	121
1.1. Œuvres publiées en français	121
1.2. Rééditions françaises	122
1.3. Œuvres ou éditions en serbo-croate	122
1.4. Contribution collective	123

Introduction

Les guerres et les déplacements forcés structurent durablement l'espace public et marquent de façon profonde l'environnement social européen depuis plusieurs décennies. Parmi les séquences historiques majeures de la fin du XX^e siècle, les conflits de dissolution de la Yougoslavie dans les années 1990 et notamment la guerre de Bosnie-Herzégovine constituent un tournant pour l'Europe contemporaine. Ils ont provoqué l'un des plus importants mouvements de réfugiés en Europe et dans le monde depuis la Seconde Guerre mondiale¹. Ils ont également mis à l'épreuve les politiques nationales d'asile ainsi que les tentatives d'harmonisation européenne². Par ailleurs, les données les plus récentes confirment un niveau très élevé de déplacements forcés à l'échelle mondiale sous l'effet combiné des conflits armés et des persécutions³. En ce qui concerne l'Union européenne, les demandes d'asile et les débats politiques qu'elles suscitent confirment que les questions de protection internationale demeurent un enjeu central de la période contemporaine⁴.

Dans ce contexte, la littérature occupe une place singulière. Elle ne résout évidemment pas les crises, mais elle rend visibles des expériences humaines qui échappent souvent au milieu administratif ou médiatique. Écrire l'exil, ce n'est pas seulement raconter un déplacement ; c'est témoigner, donner forme à une existence reconfigurée par la rupture, dans un régime de vérité particulier⁵. Dans le cas des écrivains issus des guerres de l'ex-Yougoslavie, la rupture ne concerne pas uniquement le territoire ou l'appartenance politique : elle affecte la continuité linguistique elle-même. La guerre impose un déplacement qui engage la plupart du temps la langue comme lieu de

¹ KOSER (Khalid) et BLACK (Richard), « Limits to harmonization: The temporary protection of refugees in the European Union », dans *International Migration*, vol. 37, n° 3, 1999, p. 521–543. DOI : <https://doi.org/10.1111/1468-2435.00082>

² BARUTCISKI (Michael), « EU States and the Refugee Crisis in the Former Yugoslavia », dans *Refuge*, vol. 14, n° 3, 1994, p. 3-8, DOI : <https://doi.org/10.25071/1920-7336.21820>.

³ HAUT-COMMISSARIAT DES NATIONS UNIES POUR LES RÉFUGIÉS, *Global Trends: Forced Displacement in 2024* [En ligne], Genève, UNHCR, 2025, URL : <https://www.unhcr.org/global-trends>, consulté le 17 février 2026.

⁴ AGENCE DE L'UNION EUROPÉENNE POUR L'ASILE, *Asylum Report 2025: Annual Report on the Situation of Asylum in the European Union* [En ligne], Luxembourg, Publications Office of the European Union, 2025, URL : <https://euaa.europa.eu/asylum-report-2025>, consulté le 17 février 2026.

⁵ SAPIRO (Gisèle), « Littérature et vérité », *AOC* [En ligne], 2 mars 2021, URL : <https://aoc.media/critique/2021/03/01/litterature-et-verite/>, consulté le 20 février 2026.

recomposition⁶. Elle transforme le rapport au langage en espace de fracture autant que de reconstruction. La question éthique « Que dire ? » se noue à une question formelle « Comment l'écrire ? ». C'est à ce nœud, éthique du réel et poétique des dispositifs, que se consacre la présente recherche.

Les travaux consacrés à l'écriture du traumatisme ont montré que les expériences de guerre produisent souvent des formes narratives particulières⁷. Sans réduire les textes à une interprétation strictement traumatique, il importe de considérer la guerre comme un thème susceptible d'infléchir l'organisation même du récit⁸.

Ce travail étudie un triptyque d'œuvres de Velibor Čolić : *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons* (Éditions Gallimard, 2016⁹), *Le livre des départs* (Éditions Gallimard, 2020¹⁰) et *Guerre et pluie* (Éditions Gallimard, 2024¹¹). Ces textes, publiés en français, langue d'écriture pour un auteur né en Bosnie, déserteur puis exilé en France, puis en Belgique, proposent une mise en forme de l'expérience de réfugié et de survivant de guerre dont la cohérence et l'évolution appellent une analyse conjointe¹².

L'enjeu principal est d'interroger la façon dont l'écriture en langue d'accueil produit une distance linguistique et formelle, transformant le vécu de l'exil et de la guerre en une forme partageable. Cette hypothèse, formulée à partir d'une lecture rapprochée du corpus, conduit à traiter simultanément la question de la posture, des dispositifs narratifs et de la poétique de la langue seconde. Elle s'inscrit ainsi dans une perspective attentive à la matérialité du texte, aux pactes de lecture et aux seuils¹³.

⁶ NOUSS (Alexis), *Exilance : condition et conscience*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, coll. « Working Papers Series », n° 44, septembre 2013, p. 1 et p. 4, URL : <https://shs.hal.science/halshs-00861246v1/document>, consulté le 20 février 2026.

⁷ CARUTH (Cathy), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

⁸ FELMAN (Shoshana) et LAUB (Dori), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, p. xiii-xviii. DOI : 10.4324/9780203700327.

⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2016.

¹⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2020.

¹¹ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2024.

¹² TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et Pemphigus vulgaris à Bruxelles ou la guerre dans la peau », *Le Carnet et les Instants* [En ligne], 8 juillet 2024, URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/2024/07/08/colic-guerre-et-pluie/> consulté le 20 mai 2026.

¹³ GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

1. Choix du corpus et méthodologie

Le choix du corpus principal répond à une hypothèse de lecture qui concerne les trois dernières œuvres en date de l'auteur, soit *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, *Le livre des départs* et *Guerre et pluie*. Ces œuvres peuvent être considérées comme une suite : elles se répondent, reprennent des motifs, déplacent des dispositifs et organisent une chronologie interne qui n'est pas seulement biographique, mais aussi poétique. Un tel corpus permet d'analyser les transformations de l'écriture dans la durée, sans multiplier les contextes d'étude. Dès lors, ce travail de recherche propose une micro-analyse structurée de trois œuvres, dans laquelle la poétique constitue le cœur de l'enquête.

Si l'apport de la réception journalistique de Čolić est relativement abondant, la bibliographie universitaire demeure plus limitée, ce qui justifie une démarche d'analyse textualiste. Parmi les travaux académiques centrés sur l'auteur, nous pouvons citer l'article de J. B. Brajović, qui analyse le passage d'une langue d'exil à un refuge de la lettre chez Čolić, en articulant l'exil linguistique et la matérialité de l'écriture¹⁴. D'autres publications s'intéressent plus largement aux écrivains ex-yougoslaves écrivant en français, mais elles n'abordent Čolić que de manière ponctuelle.

La méthode centrale est celle du *close reading*, entendu comme lecture attentive à la micro-texture et aux structures¹⁵. Elle vise à décrire comment une œuvre fait sens par ses choix formels, plutôt que de projeter sur elle un cadre interprétatif préalable¹⁶. Cette approche est complétée par une analyse générique et énonciative. Les outils de Lejeune et Genette servent ici à décrire des phénomènes souvent traités de manière intuitive¹⁷. La démarche adoptée relève d'une méthode des passages parallèles, consistant à mettre en regard des fragments comparables afin d'en dégager des invariants et des variations¹⁸.

¹⁴ BRAJOVIĆ (Jelena B.), « "Auteurs FLE" pour les apprenants serbes de FLE : Velibor Čolić », *Annals of the Faculty of Philology*, vol. 33, n° 1, 2021, p. 177-192, URL : <https://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/journals/analiff/2021-1/analiff-2021-33-1-10.pdf> consulté le 21 février 2026. DOI : 10.18485/analiff.2021.33.1.10.

¹⁵ OHRVIK (Ane), « What is close reading? An exploration of a methodology », *Rethinking History*, vol. 28, n° 2, 2024, introduction. DOI : 10.1080/13642529.2024.2345001.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975 ; GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

¹⁸ COMPAGNON (Antoine), « Quelques remarques sur la méthode des passages parallèles », *Studi di letteratura francese*, n° 22, 1997, p. 15-31.

Concrètement, chaque chapitre du mémoire repose sur un corpus de passages sélectionnés dans les trois œuvres. Cette organisation rend possible une lecture de la continuité et de l'évolution : comment un dispositif né dans *Manuel d'exil* se transforme dans *Le livre des départs*, puis dans *Guerre et pluie* ? L'analyse de la langue d'accueil repose sur des repérages objectivables. Le but n'est pas de produire une typologie exhaustive, mais de montrer comment ces éléments concourent à une voix et à une posture.

L'objet principal de ce mémoire est littéraire, donc la contextualisation historique et biographique est limitée aux informations nécessaires à l'analyse des dispositifs. Ce choix vise à garantir l'équilibre entre histoire et poétique.

En plus du corpus principal, l'analyse s'appuiera sur des matériaux complémentaires, mobilisés de manière contrôlée. Les paratextes éditoriaux seront traités comme des documents de lecture : le rôle de ceux-ci est de renseigner l'horizon d'attente et la construction publique de l'œuvre¹⁹. Des entretiens et des médiations serviront à situer une posture d'auteur et à comprendre comment certains motifs sont mis en récit dans l'espace public²⁰. La réception, les prix littéraires et certains articles critiques seront mentionnés comme indicateurs de visibilité et de lecture dominante. Ils serviront de contexte pour interroger la manière dont la guerre et l'exil sont lisibles aujourd'hui et la façon dont cette lisibilité peut influencer le pacte de lecture²¹. Cette triangulation vise à éviter le piège qui consiste à réduire l'œuvre à un document biographique, ou à la couper totalement des conditions de circulation qui construisent sa lecture. L'enjeu est de tenir ensemble texte et seuils, sans hiérarchiser abusivement l'un par rapport à l'autre.

2. Velibor Čolić : repères biographiques

Velibor Čolić naît en 1964 à Odžak dans le nord de la Bosnie-Herzégovine et grandit à Modriča²². Il est issu d'une famille croate de Bosnie, installée dans la région

¹⁹ GENETTE (Gérard), *Seuils*, op. cit.

²⁰ MEIZOZ (Jérôme), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18-21.

²¹ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14-15.

²² OFFICE FRANÇAIS DE PROTECTION DES RÉFUGIÉS ET APATRIDES, « Velibor Čolić, écrivain » [En ligne], URL : <https://www.ofpra.gouv.fr/les-refugies-celebres/velibor-colic-ecrivain> consulté le 17 février 2026.

depuis plusieurs siècles²³. Son livre *Jésus et Tito*²⁴ évoque une enfance traversée par deux références concurrentes, entre une mère catholique et un père communiste²⁵. Il suit des études de littérature yougoslave à Sarajevo et Zagreb avant d'exercer une activité de journaliste et de critique littéraire et musicale²⁶. En 1992, au début des guerres en ex-Yougoslavie, il est enrôlé quelques mois dans l'armée avant de désertre, puis d'être emprisonné²⁷. Par la suite, il parvient à s'évader²⁸. Il arrive en France en août 1992 et est reconnu comme réfugié dès septembre, bénéficiant ainsi à son arrivée de relais d'accueil, notamment à Strasbourg via le Parlement international des écrivains²⁹.

Ses premiers livres circulent en France par la traduction depuis le serbo-croate, ce qui établit d'emblée une œuvre « entre langues » avant même le passage à l'écriture directe en français³⁰. Il importe toutefois de ne pas lire ce passage au français comme une naissance *ex nihilo* de l'écrivain. Avant d'écrire en français, Čolić dispose déjà d'un bagage littéraire : ses études de littérature yougoslave, son activité critique et ses premières publications en serbo-croate indiquent une compétence poétique constituée avant l'entrée dans la langue française³¹. Son écriture en français procède du déplacement d'un rapport déjà formé aux mots vers un autre espace linguistique.

À partir de 2008, avec *Archanges. Roman a cappella*, Čolić commence à publier directement en français ; ce passage, que nous analyserons plus loin, relève d'un choix pragmatique et d'un processus progressif lié aux circonstances concrètes de l'exil et de la traduction³². Ce déplacement linguistique est régulièrement lu par la critique comme un

²³ *Ibid.*

²⁴ ČOLIĆ (Velibor), *Jésus et Tito. Roman inventaire*, Larbey, Gaïa, 2010.

²⁵ « Dominique Sigaud accueille Velibor Čolić », *Centre Pompidou / Bibliothèque publique d'information*, captation audio, 16 mai 2012, [En ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/jtGr1dC>, consulté le 9 avril 2026, voir aussi « Bosnia and Herzegovina – People », *Encyclopaedia Britannica*, [En ligne], URL : <https://www.britannica.com/place/Bosnia-and-Herzegovina?utm> consulté le 9 avril 2026.

²⁶ OFFICE FRANÇAIS DE PROTECTION DES RÉFUGIÉS ET APATRIDES, « Velibor Čolić, écrivain », *art. cit.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, « Velibor Čolić – notice d'autorité » [En ligne], URL : <https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?index=AUT3&numNotice=12365847&typeNotice=p>, consulté le 17 février 2026.

³¹ *Ibid.* ; OFFICE FRANÇAIS DE PROTECTION DES RÉFUGIÉS ET APATRIDES, « Velibor Čolić, écrivain », *art. cit.*

³² FONDATION JAN MICHALSKI, « Velibor Čolić » [En ligne], URL : <https://fondation-janmichalski.com/fr/residences/residents/velibor-colic> consulté le 9 avril 2026.

fait décisif pour comprendre sa posture d'écrivain. En 2014, l'Académie française lui décerne le *Prix du Rayonnement de la langue et de la littérature françaises*, indice institutionnel de sa place dans le champ littéraire francophone³³.

Plus récemment, Velibor Čolić s'installe à Bruxelles³⁴. Sur le plan littéraire, cet ancrage belge situe également Čolić dans la francophonie au-delà du seul cadre hexagonal en l'inscrivant dans un espace littéraire transnational³⁵. Le fait que *Guerre et pluie* ait reçu le *Prix Victor Rossel* en 2024 confirme cette inscription dans l'espace littéraire belge francophone³⁶.

Nous en resterons là quant aux éléments factuels. Afin de ne pas déséquilibrer une étude principalement poétique et textuelle, une bibliographie de l'auteur est disponible en annexe.

3. Définitions

Avant d'entrer dans l'analyse des œuvres, il est nécessaire de stabiliser quelques termes qui, dans l'espace public, sont souvent employés de manière interchangeable, alors qu'ils relèvent de régimes différents. Ce mémoire articule des termes institutionnels, indispensables pour nommer des cadres et des dispositifs, et des termes littéraires, nécessaires pour décrire la manière dont Čolić transforme ces cadres en matière narrative et poétique. L'objectif n'est pas de figer l'expérience dans des catégories, mais de préciser les sens retenus dans ce mémoire, notamment dans son titre, afin de mieux comprendre ce que l'écriture fait à ces catégories et ce qu'elles font, en retour, à la lecture.

3.1. Catégories pour décrire l'expérience

3.1.1. « Exil » : une notion existentielle et littéraire

Dans ce mémoire, le terme « exil » désigne un régime d'existence ou une condition : une vie reconfigurée par la rupture historique et affective et par l'installation

³³ ACADÉMIE FRANÇAISE, « Palmarès 2014 » [En ligne], 2014, p. 7, URL : https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/palmares_2014_0.pdf, consulté le 21 février 2026.

³⁴ LEYRIS (Raphaëlle), « “Guerre et pluie” : les plaies à vif de Velibor Čolić », *Le Monde* [En ligne], 15 mars 2024, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2024/03/15/guerre-et-pluie-les-plaies-a-vif-de-velibor-colic_6222152_3260.html consulté le 20 février 2026.

³⁵ CASANOVA (Pascale), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 15-17.

³⁶ CARREIRA (Élodie), « Le palmarès des prix Rossel 2024 », *Livres Hebdo* [En ligne], 14 novembre 2024, URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/le-palmares-des-prix-rossel-2024> consulté le 20 février 2026.

dans un nouvel espace social, culturel et linguistique³⁷. Dans les sciences humaines, l'exil a souvent été décrit comme expérience d'entre-deux, de décalage durable, d'impossibilité de rentrer complètement, même lorsque le retour géographique est envisageable³⁸. Alexis Nouss, dans une perspective attentive aux usages contemporains, propose de distinguer le terme « migration », associé au mouvement du terme « exil », lié à la condition, en soulignant que l'exil engage une relation au lieu, à la langue et à la mémoire qui excède le seul trajet³⁹. Il nomme « exilience » le « noyau commun à toutes les expériences de sujets migrants », qui « se décline en condition et conscience⁴⁰ ».

Il convient de ne pas confondre l'exil avec toute forme de déplacement volontaire. Si certaines mobilités peuvent relever d'un choix, l'exil suppose le plus souvent une part de contrainte : le maintien dans le pays d'origine devient impossible ou invivable⁴¹. Dans le cas de Velibor Čolić, l'exil relève clairement d'un déplacement forcé : il quitte la Yougoslavie à la suite de la guerre, de son enrôlement, de sa désertion et de son emprisonnement⁴². Cette contrainte initiale n'empêche pas que l'exil devienne ensuite un espace de recomposition. Edward Said insiste sur le fait que l'exil constitue une fracture irréparable, qui produit une conscience du déplacement et une forme de lucidité critique, traversée par la douleur de la perte⁴³.

Ces travaux invitent à penser le terme « exil » comme ce que les textes font apparaître. Dans le triptyque de Velibor Čolić, l'exil est indissociable de la guerre, de la rupture qu'elle entraîne et de la langue d'accueil qui engage une reconfiguration⁴⁴. L'exil

³⁷ NOUSS (Alexis), *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Interventions », 2015, p. 26. DOI : 10.4000/books.editionsmsmh.5919.

³⁸ SAID (Edward W.), « Reflections on Exile », dans *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000, p. 173.

³⁹ NOUSS (Alexis), « Exil et migration », dans *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, op. cit., p. 19-62. DOI : 10.4000/books.editionsmsmh.5924.

⁴⁰ NOUSS (Alexis), *Exilience : condition et conscience*, op. cit., p. 1.

Voir aussi, NOUSS (Alexis), *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, op. cit., p. 26, cité par SCHOR (Ralph), « Compte rendu de *La condition de l'exilé* d'Alexis Nouss » [En ligne], DOI : 10.4000/remi.11170, consulté le 17 février 2026.

⁴¹ SAID (Edward W.), « Reflections on Exile », art. cit., p. 173.

⁴² OFFICE FRANÇAIS DE PROTECTION DES RÉFUGIÉS ET APATRIDES, « Velibor Čolić, écrivain », art. cit.

⁴³ SAID (Edward W.), « Reflections on Exile », art. cit., p. 173 et p. 186.

⁴⁴ ČOLIĆ (Velibor), propos recueillis par AMAR (Yvan), « Langue d'exil, langue élue », forum *La langue française pour territoire*, Société des gens de lettres, 12 octobre 2016, p. 1-2, URL : https://www.sgdL.org/phocadownload/Manifestations/2017/LANGUE_EXIL_LANGUE_ELUE_SGDL_2016.pdf, consulté le 20 février 2026.

n'est pas seulement raconté comme un thème, il est fabriqué par l'écriture. Il organise une forme d'après : après la perte des lieux, après la perte des manuscrits, après les tranchées, après l'arrivée. De ce point de vue, la poétique de l'exil est une poétique de l'« après », travaillée par le retour du passé.

3.1.2. « Réfugié » : une catégorie juridique

Du point de vue du droit international, le statut de réfugié renvoie à une définition précise issue de la Convention de 1951 relative au statut des réfugiés : une personne qui, en raison d'une « crainte avec raison d'être persécutée » pour des motifs déterminés, se trouve hors de son pays et ne peut ou ne veut se réclamer de sa protection⁴⁵.

Dans ce mémoire, « réfugié » est employé lorsque l'arrière-plan légal éclaire une scène, un dispositif ou un enjeu de nomination. Dans les œuvres de Čolić, l'arrière-plan institutionnel apparaît régulièrement, notamment autour de la demande de protection et des rendez-vous officiels. Mais le texte met aussi en crise la prétention des catégories à dire l'expérience vécue qui excède le langage administratif. L'intérêt de conserver les définitions institutionnelles est double : d'une part, elles permettent d'identifier les contraintes concrètes qui encadrent le parcours du sujet ; d'autre part, elles aident à mesurer ce que l'écriture transforme ou détourne lorsqu'elle reprend ou refuse les mots de l'institution.

3.1.3. « Migrant » / « migration » : un terme générique

De nombreux organismes emploient « migrant » comme un terme parapluie pour désigner une personne qui se déplace hors de son lieu de résidence habituel, quelle qu'en soit la cause⁴⁶. L'*Organisation internationale pour les migrations* souligne que le terme n'a pas de définition juridique universelle⁴⁷. Il s'agit de :

⁴⁵ HAUT-COMMISSARIAT DES NATIONS UNIES POUR LES RÉFUGIÉS, *Convention and Protocol Relating to the Status of Refugees* [En ligne], Genève, Haut-Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés, 2025, p. 14, URL : <https://www.unhcr.org/sites/default/files/2025-02/1951-refugee-convention-1967-protocol.pdf> consulté le 21 février 2026.

⁴⁶ ORGANISATION INTERNATIONALE POUR LES MIGRATIONS, « Termes clés de la migration » [En ligne], URL : <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration>, consulté le 17 février 2026.

⁴⁷ *Ibid.*

Toute personne qui quitte son lieu de résidence habituelle pour s'établir à titre temporaire ou permanent [...], soit dans une autre région à l'intérieur d'un même pays, soit dans un autre pays, franchissant ainsi une frontière internationale⁴⁸.

À l'inverse de « réfugié », le terme « migrant » se présente, dans de nombreux glossaires internationaux, avec des variations importantes selon les usages et des débats sur la pertinence du terme en situation de contrainte⁴⁹. Dans l'analyse, nous conservons « migrant » surtout lorsque le texte fait apparaître le langage institutionnel ou statistique, pour observer la façon dont l'écriture résiste à la neutralité apparente du déplacement.

Dans le langage courant, « migration » désigne le mouvement. Pour penser l'excès de l'expérience sur le seul trajet, nous nous appuyerons aussi sur la proposition de Nouss, qui invite à distinguer la condition exilique des seules données migratoires et à recentrer les discours sur le vécu⁵⁰. Dans ce mémoire, « migrant »/« migration » sont utilisés de manière contrôlée : surtout lorsque le texte fait apparaître le cadrage statistique ou institutionnel, ou lors de mouvements sans préjuger du statut juridique. Ces termes servent de fond neutre pour montrer pourquoi l'écriture de Čolić s'y heurte : l'expérience n'est pas réductible à un mouvement. L'objet n'est pas « la migration » comme fait social mais l'exil comme condition et comme poétique⁵¹.

3.2. Statut de la langue dans le corpus

3.2.1. Langue maternelle / langue première

La langue maternelle est la « première langue acquise » et celle « apprise naturellement » dans le milieu d'enfance⁵². Elle n'est pas ici un marqueur d'authenticité : elle sert à situer le décalage produit par l'écriture dans une autre langue. Ce terme permet

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ ORGANISATION INTERNATIONALE POUR LES MIGRATIONS, *Glossary on Migration*, Genève, Organisation internationale pour les migrations, coll. « International Migration Law », n° 34, 2019, p. 132, URL : https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_34_glossary.pdf, consulté le 17 février 2026.

⁵⁰ NOUSS (Alexis), *Exilance : condition et conscience de l'exilé*, *op. cit.*, p. 1 et 4 ; NOUSS (Alexis), *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, *op. cit.*, p. 26.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Langue maternelle », dans *Grand dictionnaire terminologique* [En ligne], URL : <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/18060614/langue-maternelle>, consulté le 19 janvier 2026.

d'objectiver la poétique de la langue seconde en repérant ses traces possibles sans tomber dans l'idée d'une essence identitaire de la langue⁵³.

La désignation de la langue première de notre auteur appelle une précision méthodologique. Dans l'espace public, éditorial et critique, cette langue peut être nommée de plusieurs manières : « croate », « serbo-croate », « bosniaque », « serbe », etc⁵⁴. Cette instabilité terminologique renvoie à l'histoire politique et linguistique de l'ex-Yougoslavie, où les noms de langue ont été fortement associés aux identités nationales et aux recompositions symboliques issues de la guerre⁵⁵.

Dans ce travail, le terme « serbo-croate » sera employé comme désignation englobante de la langue première de l'auteur. Ce choix permet de nommer, dans une perspective linguistique et historique, l'espace linguistique commun dans lequel s'inscrivent les premiers textes de Čolić et auquel renvoient plusieurs notices de traduction⁵⁶. Paul-Louis Thomas rappelle que les standards serbe, croate, bosniaque et monténégrin présentent une forte continuité structurelle et relèvent d'un même système linguistique, même si leurs dénominations sont aujourd'hui prises dans des enjeux identitaires distincts⁵⁷. Il distingue la fonction communicative de la langue, qui repose sur l'intercompréhension et sa fonction symbolique, qui peut devenir un marqueur d'appartenance nationale⁵⁸.

Cette précaution est d'autant plus nécessaire que Čolić lui-même n'emploie pas toujours les mêmes désignations selon les contextes. Dans *Le livre des départs*, le

⁵³ GREENBERG (Robert D.), *Language and Identity in the Balkans: Serbo-Croatian and Its Disintegration*, Oxford, Oxford University Press, 2004. DOI : <https://doi.org/10.1017/S0047404507070716>.

⁵⁴ THOMAS (Paul-Louis), « Serbo-croate, serbe, croate..., bosniaque, monténégrin : une, deux..., trois, quatre langues ? », dans *Revue des études slaves*, t. 66, fasc. 1, 1994, p. 237-259, URL : https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1994_num_66_1_6179, consulté le 9 mai 2026.

⁵⁵ GREENBERG (Robert D.), *Language and Identity in the Balkans: Serbo-Croatian and Its Disintegration*, op. cit.

⁵⁶ THOMAS (Paul-Louis), « Serbo-croate, serbe, croate..., bosniaque, monténégrin : une, deux..., trois, quatre langues ? », art. cit., p. 237-259 ; BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, « Velibor Čolić – notice d'autorité » [En ligne], URL : <https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?index=AUT3&numNotice=12365847&typeNotice=p>, consulté le 17 février 2026.

⁵⁷ THOMAS (Paul-Louis), « Serbo-croate, serbe, croate..., bosniaque, monténégrin : une, deux..., trois, quatre langues ? », art. cit., p. 237-259.

⁵⁸ THOMAS (Paul-Louis), « Fonction communicative et fonction symbolique de la langue, sur l'exemple du serbo-croate : bosniaque, croate, serbe », dans *Revue des études slaves*, t. 70, fasc. 1, 1998, p. 27-37, URL : https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1998_num_70_1_6477, consulté le 9 mai 2026.

narrateur affirme par exemple : « J'écris en deux langues, le français et le croate⁵⁹ ». Ce terme sera donc conservé lorsqu'il appartient à la citation. En revanche, dans le commentaire analytique, le présent travail parlera de « serbo-croate » pour désigner la langue première dans son acception large. Le terme « serbo-croate » est ici utilisé comme outil de description, non comme prise de position identitaire. Il permet de penser la langue première de Čolić comme un espace linguistique d'origine, tandis que le français sera étudié comme langue seconde, langue d'accueil et langue d'écriture.

3.2.2. Langue seconde

La langue seconde désigne une « langue apprise à la suite de la langue maternelle » et faisant l'objet d'un « apprentissage scolaire ou institutionnel structuré », afin de pouvoir être « effectivement pratiquée dans l'environnement quotidien spontané⁶⁰ ». Elle se distingue de la langue étrangère par son « statut reconnu au sein du pays ou du territoire où elle est enseignée » : lorsque ce statut n'existe pas, on parle plutôt de langue étrangère. Dans le champ didactique, le français langue seconde (FLS ou L2) renvoie à des contextes où le français, sans être la langue maternelle des locuteurs, occupe un statut social important et s'apprend « dans un second temps⁶¹ ». Dans ce travail, la langue seconde sert à qualifier une position dans la langue : le français acquis après une langue première, pratiqué dans l'environnement social et susceptible de laisser apparaître des régularités analysables, comme des calques ou des choix lexicaux propres qui seront reliés à des effets d'énonciation, ce que l'analyse regroupera sous l'étiquette de « poétique de la langue seconde ».

3.2.3. Langue étrangère

Le français langue étrangère (FLE) désigne, dans une acception courante en didactique, l'apprentissage du français par des non-francophones dans un cadre où le français n'est pas nécessairement la langue de l'environnement social immédiat⁶². Cuq et

⁵⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 11.

⁶⁰ OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Langue seconde », *Grand dictionnaire terminologique* [En ligne], URL : <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/18058086/langue-seconde>, consulté le 18 février 2026.

⁶¹ CUQ (Jean-Pierre) et GRUCA (Isabelle), *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Français langue étrangère », 2008, p. 66-67.

⁶² *Ibid.*, p. 73.

Gruca rappellent qu'une *langue étrangère* se définit relativement à la langue maternelle d'un individu⁶³. Le terme est employé ici de manière restrictive : non pour décrire l'expérience de Čolić, mais pour marquer ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire un apprentissage « extérieur » à la vie sociale. L'expression « langue étrangère » désigne donc le français avant qu'il ne devienne langue de vie, de travail, d'écriture, où le sujet doit se maintenir et se refaire.

3.2.4. Langue d'accueil/langue d'intégration

Dans les usages institutionnels, le « français langue d'accueil » sert souvent à désigner des dispositifs destinés à des personnes allophones arrivées récemment dans un pays francophone ; plusieurs publications pédagogiques soulignent toutefois que le terme ne correspond pas à une notion didactique stabilisée⁶⁴. Cette instabilité terminologique est précisément ce qui rend la formule intéressante pour le présent travail. Elle ne sera donc pas employée ici comme une catégorie didactique stricte, mais comme une notion opératoire permettant de penser le français dans sa double dimension sociale et littéraire.

Le choix de l'expression « langue d'accueil » dans le titre de ce travail demande une justification. Le français de Čolić est bien une langue seconde, puisqu'il est acquis après sa langue première ; mais cette désignation chronologique ne suffit pas à rendre compte de son rôle dans le corpus. Il ne s'agit pas non plus d'une simple langue étrangère, qui resterait extérieure à la vie du sujet. Chez Čolić, le français devient la langue du pays d'arrivée, puis de l'écriture littéraire⁶⁵. Il est la langue dans laquelle le sujet exilé doit vivre et se recomposer. Cette formule permet donc de renvoyer à la langue du pays d'accueil. D'autre part, elle prend ici une valeur littéraire et anthropologique.

Il faut toutefois distinguer cette expression de celle de « français langue d'intégration ». Le « français langue d'intégration » renvoie à un label institutionnel qui vise l'apprentissage de la langue française, ainsi que des usages et valeurs nécessaires à l'intégration dans la société française, pour des publics adultes immigrés dont le français

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ CASNAV DE TOULOUSE, « Enseignement du Français Langue d'Accueil : ressources proposées par le CIEP » [En ligne], 28 août 2018, URL : <https://pedagogie.ac-toulouse.fr/casnav/enseignement-du-francais-langue-d-accueil-ressources-proposees-par-le-ciep>, consulté le 18 février 2026.

⁶⁵ ČOLIĆ (Velibor), « Langue d'exil, langue élue », *art. cit.*, p. 1-2.

n'est pas la langue maternelle⁶⁶. Dans ce mémoire, l'enjeu n'est pas d'étudier un dispositif d'intégration linguistique. La formule « langue d'accueil » est donc préférée parce qu'elle rend mieux compte de l'ambivalence du corpus. Ainsi, le titre *Velibor Čolić : la poétique de l'exil en français, langue d'accueil* ne désigne pas seulement une situation linguistique. Il annonce l'hypothèse centrale de ce travail : l'exil ne se raconte pas simplement en français ; il se reconfigure par le français.

3.2.5. Langue d'écriture / langue d'adoption

Dans un cadre de littérature translingue, Hertrampf, que nous mobiliserons encore dans ce travail, définit les écrivains translingues comme des auteurs qui écrivent dans une langue autre que celle dans laquelle ils ont été socialisés⁶⁷. Dans une formulation proche, l'écriture translingue est liée à la relation singulière à la langue d'adoption⁶⁸. Dans ce mémoire, « langue d'écriture » désigne donc la langue choisie ou adoptée pour produire l'œuvre littéraire, ici, le français. Cette notion implique un enjeu poétique : écrire en français ne signifie pas uniquement maîtriser le français, mais faire du français un matériau, avec ses résistances et ses possibilités⁶⁹. Ce concept permet de penser ensemble l'exil, l'inscription institutionnelle et la forme littéraire, sans réduire l'écriture à un simple témoignage ni la langue à un simple outil.

⁶⁶ VICHER (Anne), coord., *Référentiel FLI. Français langue d'intégration*, Paris, Direction de l'accueil, de l'intégration et de la citoyenneté, 2011, p. 4, URL : <https://parlera.fr/wp/wp-content/uploads/2012/09/FLI-Le-R%C3%A9f%C3%A9rentiel.pdf>, consulté le 18 février 2026.

⁶⁷ HERTRAMPF (Marina Ortrud M.), « La polyphonie translingue comme patrie hétérotope d'une femme exilée : réflexions sur *Le bel exil* (1999) d'Adélaïde Blasquez », dans HERTRAMPF (Marina Ortrud M.) et MIQTREANU (Diana), dir., *Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français*, Munich, AVM, 2024, p. 173-174, URL : <https://www.avm-verlag.de/res/user/avm/media/9783960916314-hertrampf.pdf>, consulté le 18 février 2026.

⁶⁸ AUSONI (Alain), *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine Érudition, 2018, cité par GODART (Anne), « Compte rendu : *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi* par Alain Ausoni, Genève, Slatkine Érudition, 2018 », dans *Écriture et plurilinguisme* [En ligne], 23 septembre 2018, URL : <https://doi.org/10.58079/o1lh>, consulté le 21 février 2026.

⁶⁹ *Ibid.*

Partie 1 : analyse genettienne d'une trilogie sur l'exil

1. Cadre et corpus

Les trois textes du corpus sont fréquemment présentés, dans la réception, comme un ensemble cohérent centré sur l'expérience de guerre et d'exil, au point d'être qualifiés de « triptyque⁷⁰ » ou de « trilogie⁷¹ ». Dans une perspective genettienne, un tel constat ne relève pas seulement du thème : il engage d'emblée des phénomènes de « discours du récit » et de « seuils », puisque l'idée même de trilogie est un fait de réception, donc d'épitéxte, susceptible d'orienter l'interprétation avant l'entrée dans le texte⁷².

Cette première partie s'appuie sur les outils narratologiques proposés par Gérard Genette afin d'analyser la structure et les dispositifs du corpus⁷³.

2. Seuils : paratexte et programmation de lecture

Ce sous-chapitre défend l'hypothèse selon laquelle, dans le triptyque de Velibor Čolić, les paratextes organisent une programmation de lecture qui stabilise l'unité de l'ensemble tout en différenciant trois régimes d'accès au vécu : une didactique ironique, un inventaire et une remémoration somatique. En termes genettiens, les éléments paratextuels, qui comportent les titres, les sous-titres, les épigraphes, les segments liminaires, les quatrièmes de couverture et l'épitéxte constituent une zone de transaction qui configure l'ethos de l'écrivain exilé et oriente les attentes du lecteur⁷⁴. Cette fonction est d'autant plus structurante que l'unité en « triptyque » est elle-même largement produite et relayée par les discours de réception et des institutions littéraires⁷⁵.

Le paratexte désigne l'ensemble des productions qui entourent le texte et le rendent présent au monde ; il est « ce par quoi un texte se fait livre » et constitue une zone de transaction orientant l'accueil et la lecture⁷⁶. L'intérêt méthodologique du recours à *Seuils* est décisif ici : l'analyse des dispositifs narratifs gagne en précision dès lors que

⁷⁰ TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et Pemphigus vulgaris à Bruxelles ou la guerre dans la peau », *art. cit.*

⁷¹ CARREIRA (Élodie), « Le palmarès des prix Rossel 2024 », *art. cit.*

⁷² GENETTE (Gérard), *Seuils*, *op. cit.* ; GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, Paris, *Le Seuil*, 2014, 448 p.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ GENETTE (Gérard), *Seuils*, *op. cit.*, p. 316-340.

⁷⁵ TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et Pemphigus vulgaris à Bruxelles ou la guerre dans la peau », *art. cit.*

⁷⁶ GENETTE (Gérard), *Seuils*, *op. cit.*, p. 7-8.

l'on décrit d'abord les conditions de lisibilité que le livre se donne et que sa circulation sociale amplifie⁷⁷.

2.1. Titres comme programmes de lecture

La première configuration péritextuelle concerne les titres et sous-titres, car ils orientent au prime abord la manière dont le lecteur va comprendre et interpréter le texte⁷⁸.

Dans *Manuel d'exil*, le couple titre et sous-titre : « *Manuel d'exil* » et « *Comment réussir son exil en trente-cinq leçons* » construit un contrat de lecture double : utilitaire et paradoxal. Le terme « manuel » convoque un horizon de méthode et d'outil transmissible ; la mention « en trente-cinq leçons » implique une scénographie didactique et sérielle. Genette invite à analyser tout élément paratextuel selon son instance, son emplacement et sa fonction : ici, le sous-titre installe un destinataire implicite et autorise une rhétorique de la règle⁷⁹. La forme discontinue en « leçons » anticipe une organisation fragmentée et modulaire du récit.

Or, cette promesse est immédiatement travaillée par l'ironie. Le paradoxe tient au fait que l'exil, expérience de rupture radicale, résiste par définition à l'outil. L'incipit, « [...] j'arrive à Rennes avec pour tout bagage trois mots de français – Jean, Paul et Sartre⁸⁰. » qui évoque un dénuement linguistique et matériel, ruine l'idée d'une « réussite » méthodique. Le seuil promet une maîtrise, mais la narration exhibe une perte de maîtrise.

À l'inverse, *Le livre des départs* annonce une logique d'inventaire. Le titre articule deux déterminations : « le livre » comme dispositif de consignation et « des départs » au pluriel comme série. L'incipit intitulé « *État des lieux*⁸¹ » accentue cette orientation vers le constat quasi administratif. La formule liminaire « Je m'appelle Velibor Čolić, je suis réfugié politique et écrivain⁸² » noue statut institutionnel et posture d'auteur. La

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ HOEK (Leo H.), *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton, coll. « Approaches to Semiotics », n° 60, 1981, p. 11.

⁷⁹ GENETTE (Gérard), *Seuils*, *op. cit.*, p. 54-97.

⁸⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, *op. cit.*, p. 11.

⁸¹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, p. 11.

⁸² ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, p. 11.

déclaration ultérieure « Ma frontière, c'est la langue ; mon exil, c'est mon accent⁸³ » transforme le motif de la frontière en catégorie énonciative. Le seuil installe ainsi une lecture double : d'un côté, récit d'expérience inscrit dans des procédures ; de l'autre, méditation sur les conditions discursives de cette expérience. L'exil n'est pas seulement événement biographique, mais aussi une situation énonciative. Le titre programme donc une poétique de la consignation, là où *Manuel d'exil* programmait une pédagogie ironique.

Enfin, *Guerre et pluie* juxtapose un terme historique « guerre » et un terme météorologique « pluie », produisant un titre à la fois littéral et métaphorique. La pluie est déjà associée dans *Manuel d'exil* au seuil de l'arrivée occidentale⁸⁴ :

C'est la fin de l'été 1992 mais je suis habillé comme pour une expédition polaire : deux vestes d'une autre époque, une longue écharpe, aux pieds j'ai mes bottes en daim, avachies, mordues mille fois par la pluie et le vent⁸⁵.

La pluie se reconfigure ici en motif transversal : elle relie des lieux disjoints et fait communiquer des temps hétérogènes, en autorisant des bascules du présent vers le passé par le sensible. Dans un entretien, Čolić explicite cette association en faisant de la pluie une présence protectrice⁸⁶ :

Pour échapper à l'enfer, profitons de cette pluie, de ces orages beaux et violents à la fois. Quand la nature est en colère, elle est belle. Toujours. La pluie était une amie. Je sentais ses mains protectrices. Elles me protégeaient et me guidaient vers l'ouest, là où je voulais aller comme si la pluie voulait aussi sauvegarder, au moins, un soldat pour qu'il devienne témoin⁸⁷.

Cela confirme son statut d'agent de passage plutôt que de simple décor. Le titre programme ainsi une remémoration somatique : la guerre ne sera pas seulement racontée comme suite d'événements, mais comme retombée atmosphérique sur le corps et sur la mémoire.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 11-14.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ LE BRUN (Corinne), « Velibor Čolić : “Plus la brutalité de la guerre était grande, plus la nature était belle” », *L'Éventail* [En ligne], 26 février 2025, URL : <https://www.eventail.be/art-et-culture/livres/velibor-colic-plus-la-brutalite-de-la-guerre-etait-grande-plus-la-nature-etait-belle>, consulté le 28 février 2026.

⁸⁷ *Ibid.*

Mais ce titre fonctionne aussi comme palimpseste : il détourne par substitution minimale le titre de Tolstoï, *Guerre et Paix*⁸⁸ et relève à ce titre d'une parodie au sens genettien⁸⁹. C'est l'hypertextualité par transformation d'un hypotexte singulier⁹⁰. La conservation de l'attaque « Guerre et P... » organise l'allusion et impose une double lecture : l'écho à un chef-d'œuvre slave, où la France est historiquement l'adversaire des guerres napoléoniennes et, simultanément, le déplacement d'une promesse de résolution « paix » vers une matière climatique « pluie » dont la réception a pu faire le signe d'un après-guerre occidental⁹¹. La référence se densifie encore si l'on rappelle que *Guerre et Paix* s'ouvre sur un dialogue en français : la langue « étrangère » est déjà constitutive de l'hypotexte et son retour paradoxal entre en résonance avec l'écriture de Čolić en français, langue d'accueil⁹². Là où les deux premiers livres programment respectivement une scénographie didactique ironisée et un inventaire énonciatif, le troisième annonce donc, par son titre même, un régime de condensation symbolique et de mémoire sensorielle.

2.2. Épigraphes et ethos

La seconde strate péritextuelle concerne les épigraphes, dont la valeur illocutoire est forte⁹³. Elles proposent un ton et un système de valeurs. Comme le rappelle Genette, l'effet de l'épigraphe tient souvent à l'identité de l'auteur cité : le nom fonctionne comme signature et comme opérateur de positionnement⁹⁴.

Dans *Le livre des départs*, l'épigraphe « *N'oubliez pas d'inventer votre vie* », attribuée à Foucault, est reliée au cours publié sous le titre *Le courage de la vérité*⁹⁵. Elle configure un horizon éthique et formel : l'exil sera pensé comme espace de recomposition et de travail de soi. Mais cette injonction se trouve immédiatement mise en tension avec

⁸⁸ TOLSTOÏ (Léon), *Guerre et Paix*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

⁸⁹ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 11-12 et p. 33-34.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

⁹¹ TOLSTOÏ (Léon), *Guerre et Paix*, *op. cit.*

⁹² *Ibid.* Voir aussi, HANSEN (Julie), « Reading War and Peace as a translingual novel », dans *Polylinguality and Transcultural Practices*, vol. 16, n° 4, 2019, p. 608-621. DOI : 10.22363/2618-897X-2019-16-4-608-621.

⁹³ GENETTE (Gérard), *Seuils*, *op. cit.*, p. 134-149.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ FOUCAULT (Michel), *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France, 1984*, éd. Frédéric Gros, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 2009, cité par ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, épigraphe.

l'entrée intitulée « *État des lieux* », dont le lexique installe une scénographie quasi administrative⁹⁶. Le seuil produit ainsi une oscillation entre contrainte et invention : l'existence est à la fois assignée et à inventer. Le choix de l'auteur cité accentue cette lecture. Citer Foucault, c'est citer une figure majeure du champ intellectuel français. L'épigraphe matérialise une forme d'adossement à la culture d'accueil, au moment même où le récit problématise la frontière linguistique et institutionnelle. Foucault incarne aussi une autorité intellectuelle légitime et un penseur des institutions et des dispositifs de pouvoir⁹⁷. Dès lors, l'épigraphe est un parrainage hautement situé et inscrit l'expérience migratoire dans une problématique des assignations institutionnelles et des modes de fabrication du sujet.

Dans *Manuel d'exil*, nous pouvons observer un double encadrement épigraphique, par une citation de Victor Hugo : « Vie pauvre, exil, mais liberté. Mal logé, mal couché, mal nourri. Qu'importe que le corps soit à l'étroit pourvu que l'esprit soit au large⁹⁸ ! » et une maxime d'Albert Camus : « Tout le malheur des hommes vient de l'espérance⁹⁹. ». Ce double seuil inscrit d'emblée l'exil dans une tradition littéraire française fortement canonisée, mais moins située politiquement dans l'imaginaire contemporain que ne l'est une signature comme Foucault. L'extrait hugolien vaut d'autant plus qu'il est formulé depuis l'exil : il condense une éthique de survie où l'atteinte au corps n'abolit pas l'ouverture de l'esprit¹⁰⁰. La maxime camusienne résonne comme contrepoint tragique : dans *L'Homme révolté*, Camus associe l'espérance à la sortie du « silence de la citadelle », un mouvement qui rouvre les plaies plutôt qu'il ne les referme¹⁰¹. Dès lors, le seuil de *Manuel d'exil* condense une tension centrale : d'un côté, promesse de liberté et de tenue intérieure ; de l'autre, suspicion envers l'illusion salvatrice, qui prépare la lecture ironique d'un manuel confronté à l'expérience même de l'illettrisme et du dénuement. L'épigraphe

⁹⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 11.

⁹⁷ GUTTING (Gary) et OKSALA (Johanna), « Michel Foucault », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [En ligne], première publication le 2 avril 2003, révision substantielle le 21 avril 2026, URL : <https://plato.stanford.edu/entries/foucault/>, consulté le 21 février 2026.

⁹⁸ HUGO (Victor), Choses vues, dans *Œuvres complètes de Victor Hugo*. Histoire, t. I, Paris, Imprimerie nationale, 1887, p. 236, URL : <https://archive.org/download/histoire01hugo/histoire01hugo.pdf>, cité par ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., épigraphe.

⁹⁹ CAMUS (Albert), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 38, cité par ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., épigraphe.

¹⁰⁰ HUGO (Victor), *Choses vues*, op. cit., p. 236.

¹⁰¹ CAMUS (Albert), *L'Homme révolté*, op. cit., p. 38.

contribue ainsi à construire un ethos de « lecteur-écrivain » : celui qui traverse la frontière par l'intertexte et qui s'adosse au canon au moment même où il exhibe son manque de capital linguistique¹⁰².

Dans *Guerre et pluie*, l'épigraphe joue un rôle tout aussi décisif, mais selon une tonalité différente. Le roman s'ouvre sur un vers de Thomas Campbell, tiré de *The Soldier's Dream* : « Les fatigués pour dormir, et les blessés pour mourir¹⁰³. » Le texte source évoque une scène de trêve nocturne, où les soldats épuisés s'abandonnent au sommeil tandis que les blessés sont laissés à la mort¹⁰⁴. Contrairement aux épigraphes de *Manuel d'exil*, qui inscrivent l'exil dans un canon français, ou à celle du *Livre des départs*, qui engage une réflexion sur l'invention de soi, l'épigraphe de *Guerre et pluie* annonce un récit où le corps fatigué, blessé ou malade devient le lieu principal de la mémoire. Ce seuil entre aussi en résonance avec le titre *Guerre et pluie*. D'une part, l'hypertextualité du titre, qui parodie *Guerre et Paix*, oriente l'ancrage vers un canon slave. D'autre part, l'épigraphe réoriente le livre dans une tradition poétique anglophone de la guerre. Cette double référence renforce l'inscription transnationale de Čolić, écrivain bosnien écrivant en français depuis un espace littéraire belge francophone. Les médiations de consécration contemporaines, dont le *Prix Victor Rossel* en 2024, peuvent alors être comprises comme un autre seuil de circulation¹⁰⁵.

Comparativement, les trois ouvrages dessinent donc trois modalités complémentaires d'ethos par leurs épigraphes. *Le livre des départs* construit une posture à la fois savante et critique, adossée à Foucault et à l'idée d'invention de soi. *Manuel d'exil* construit une posture canonique et paradoxale, entre Hugo et Camus. *Guerre et pluie*, enfin, construit une posture plus somatique et un déplacement vers une inscription transnationale.

¹⁰² BRAJOVIĆ (Jelena B.), « “Auteurs FLE” pour les apprenants serbes de FLE : Velibor Čolić », *art. cit.*, p. 177-192.

¹⁰³ CAMPBELL (Thomas), « The Soldier's Dream », dans *The Complete Poetical Works of Thomas Campbell*, éd. Epes Sargent, Boston, Phillips, Sampson and Company, 1854, p. 196. Le vers original est : « The weary to sleep, and the wounded to die. », cité par ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, *op. cit.*, épigraphe.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ CARREIRA (Élodie), « Le palmarès des prix Rossel 2024 », *art. cit.*

2.3. Épitexte et construction du triptyque

La qualification « triptyque » relève principalement de l'épitexte : elle est d'abord un fait de réception, relayé par des discours externes qui orientent la lecture avant l'entrée dans le texte¹⁰⁶. Au sens de Genette, l'épitexte désigne l'ensemble des messages situés à l'extérieur du livre ; il participe, avec le péri-texte, à ce par quoi un texte « se fait livre » et se rend présent dans l'espace public¹⁰⁷. Dès lors, nommer les trois ouvrages comme les volets d'un ensemble ne constitue pas un simple constat thématique : c'est une opération de cadrage interprétatif, qui stabilise l'horizon d'attente d'une lecture en série.

Dans le cas de *Guerre et pluie*, l'épitexte critique souligne la continuité avec *Manuel d'exil* et *Le livre des départs* : une recension présente ainsi le roman comme « le dernier volet d'un triptyque » et associe cette unité à des choix formels¹⁰⁸. L'épitexte institutionnel renforce cette logique d'ensemble : le communiqué de *la Scam* relatif au *Prix Joseph Kessel 2024* rappelle la série des romans centrés sur les années de guerre et d'exil et inscrit l'écriture du livre dans une logique de « surmonter l'effroi » par l'humour et la recomposition du temps¹⁰⁹. Dans ces conditions, l'unité n'est pas seulement interne : elle est aussi produite et consolidée par des discours de circulation.

Les prix jouent alors un rôle de seuil secondaire, mais selon des effets distincts. Le *Prix Victor Rossel* fonctionne d'abord comme un acte de consécration et de visibilité dans le champ littéraire belge francophone : porté par le journal *Le Soir*, il distingue un roman d'un auteur belge francophone ou vivant en Belgique, remplaçant *Guerre et pluie* dans un espace national et médiatique de réception¹¹⁰. À l'inverse, le *Prix Joseph Kessel* inscrit l'écriture dans une logique de résistance. Le discours de l'institution expose une scène d'écriture « dans les tranchées » et affirme que l'auteur « tente de contrer la mitraille

¹⁰⁶ GENETTE (Gérard), *Seuils*, op. cit., p. 316-340.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 7-11 et 316-340.

¹⁰⁸ TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et *Pemphigus vulgaris* à Bruxelles ou la guerre dans la peau », art. cit.

¹⁰⁹ SOCIÉTÉ CIVILE DES AUTEURS MULTIMÉDIA, « Prix Joseph Kessel 2024 décerné à Velibor Čolić pour *Guerre et pluie* » [En ligne], 13 mai 2024, URL : <https://www.lascam.fr/actualites-ressources/prix-joseph-kessel-2024-decerne-a-velibor-colic-pour-guerre-et-pluie/>, consulté le 21 février 2026.

¹¹⁰ LIVRES HEBDO, « Prix Victor Rossel » [En ligne], URL : <https://www.livreshebdo.fr/prix-litteraires/tous-les-prix/prix-victor-rossel>, consulté le 21 février 2026. Voir aussi, CARREIRA (Élodie), « Le palmarès des prix Rossel 2024 », art. cit.

par le verbe¹¹¹ ». La nomination en triptyque n'est donc pas neutre : elle invite à pratiquer une comparaison interne fondée sur des passages parallèles et à lire les motifs comme variations plutôt que comme répétitions, parce qu'un réseau d'énoncés prédispose le lecteur à reconnaître des échos et des déplacements¹¹².

Cette programmation par l'épitexte s'articule aux seuils péritextuels déjà décrits : *Manuel d'exil* privilégie une scénographie didactique ironisée, adossée au canon français ; *Le livre des départs* met en place un seuil d'inventaire articulé à une injonction éthique d'invention ; *Guerre et pluie* voit sa lecture stabilisée comme troisième volet d'un ensemble, dans un régime de fragmentation et de mémoire recomposée fortement confirmé par les discours de consécration et de réception. Ainsi, dans les trois cas, le paratexte ne constitue pas un simple décor périphérique, mais il construit l'ethos public de l'écrivain et prépare les dispositifs narratifs que l'analyse de la voix et du temps précisera ensuite.

3. Voix et scènes d'énonciation

Dans le triptyque de Velibor Čolić, la voix n'est pas seulement une catégorie descriptive héritée de la narratologie. Elle permet aussi de comprendre la prise de parole en contexte d'exil. Les outils proposés par Gérard Genette permettent d'objectiver la position du narrateur et les niveaux du récit¹¹³.

Dans ce travail, la notion de voix ne se limite pas à l'instance d'énonciation du récit. Elle désigne plus largement un espace énonciatif où se rencontrent et se superposent plusieurs régimes discursifs¹¹⁴. Cette extension du concept permet d'articuler la narratologie à une approche plus discursive et socio-poétique, attentive aux phénomènes de polyphonie et aux conditions sociales de production de la parole¹¹⁵. La voix devient dès lors essentielle pour penser l'écriture de l'exil : elle montre à la fois la fragilisation du sujet parlant et ses tentatives de reconquête d'une capacité à dire.

¹¹¹ SOCIÉTÉ CIVILE DES AUTEURS MULTIMÉDIA, « Prix Joseph Kessel 2024 décerné à Velibor Čolić pour *Guerre et pluie* », *art. cit.*

¹¹² COMPAGNON (Antoine), « Quelques remarques sur la méthode des passages parallèles », *art. cit.*, p. 15-31.

¹¹³ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 219-274.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

3.1. Personne narrative et pacte de présence

Dans *Le livre des départs*, l'incipit intitulé « *État des lieux* » installe une présence autodiégétique d'emblée indexée à une double détermination : l'identité civile et la posture d'auteur¹¹⁶. « Je m'appelle Velibor Čolić, je suis réfugié politique et écrivain. Entre le ciel et la terre, j'occupe un espace de 107 kilos et de 195 centimètres¹¹⁷. »

L'énoncé condense cette double inscription, avant même l'entrée dans la série des chapitres. Du point de vue genettien, l'assertion initiale fait fonctionner le « je » comme marqueur d'identité du narrateur et du personnage¹¹⁸. Il est autodiégétique, au sens où le narrateur est présent comme personnage et occupe la position centrale du récit¹¹⁹. Cela implique une prise de place dans l'espace discursif où le narrateur s'assume comme instance. La force de ce seuil énonciatif tient toutefois à ce qu'il ne construit pas une démonstration psychologique, mais un pacte de présence : l'énonciateur se donne simultanément comme corps, comme sujet politique et comme sujet lettré. Le vécu n'est jamais pur, il s'énonce dans des conditions historiques et linguistiques.

Ce pacte est immédiatement prolongé par une définition énonciative de l'exilé :

Je suis polyglotte. J'écris en deux langues, le français et le croate. Mais il me semble que maintenant j'ai un accent, même en écrivant. C'est ainsi. Ma frontière, c'est la langue ; mon exil, c'est mon accent¹²⁰.

La formulation engage la voix au sens strict : la frontière n'est pas seulement géopolitique, elle est phonique et scripturale. L'instance narrative se configure ainsi comme instance translingue : la voix n'est pas un simple véhicule du souvenir, elle devient le lieu où l'exil se matérialise¹²¹. Cette articulation rejoint les analyses socio-poétiques récentes sur les récits translingues, qui montrent que la représentation de la langue participe à la construction d'une posture d'auteur autant qu'à un récit de soi¹²².

¹¹⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 11.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 219-274.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 11.

¹²¹ HERTRAMPF (Marina Ortrud M.), « La polyphonie translingue comme patrie hétérotopes d'une femme exilée », art. cit., p. 171-185.

¹²² DE BALS (Sara), « Postures d'auteurs et représentation de la langue : les récits translingues, des récits de transfuge de classe parmi d'autres ? », *CONTEXTES* [En ligne], n° 36, 2025, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/13117>, consulté le 10 février 2026.

Ce pacte de présence engage aussi une fonction éthique de la première personne. Plus loin dans *Le livre des départs*, le narrateur explicite ce que permet ce « je » :

Je veux raconter mon histoire, rendre humain le migrant et son monde. Ce “je” dans le texte me libère. À la première personne tout m’est permis : de rire et de pleurer avec tout le monde¹²³.

Le « je » sert à humaniser la figure du migrant. La formule « de rire et de pleurer » implique le refus de réduire le migrant à une figure uniquement tragique.

L’ouverture de *Manuel d’exil* institue également une première personne autodiégétique, mais selon une scénographie d’arrivée.

J’ai 28 ans, et j’arrive à Rennes, avec pour tout bagage trois mots de français – Jean, Paul et Sartre. J’ai aussi mon carnet de soldat, cinquante deutsche marks, un stylo à bille et un grand sac de sport vert olive élimé d’une marque yougoslave. Son contenu est maigre : un manuscrit, quelques chaussettes, un savon difforme (on dirait une grenouille morte), une photo d’Emily Dickinson, une chemise et demie (pour moi une chemise à manches courtes n’est qu’une demi-chemise), un rosaire, deux cartes postales de Zagreb (non utilisées) et une brosse à dents¹²⁴.

L’incipit associe aussitôt la prise de parole à une dépossession linguistique et à un inventaire désarticulé. Ce début configure la voix comme une voie d’entrée au contenu métalinguistique. En termes genettiens, la personne implique ici une difficulté particulière : raconter son exil revient à produire un discours de soi depuis un lieu où la parole est fragilisée¹²⁵. La voix n’est donc pas donnée ; elle doit se reconstruire, ce qui prépare la suite du triptyque, où l’exil sera souvent décrit comme un retour à l’illettrisme et à l’ombre. La densité de cet extrait tient aussi aux références littéraires minimales qui produisent l’image d’un sujet qui survit grâce à la littérature. Le « je » entre ainsi dans le récit, privé de ses instruments habituels de parole et de pensée. Le narrateur autodiégétique raconte une histoire dont il est lui-même le personnage, tout en signalant les limites de son propre discours. Nous voyons ainsi se marquer, à l’échelle de la voix, que l’exil affecte la continuité linguistique et impose de reconfigurer le rapport au langage.

¹²³ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 162.

¹²⁴ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d’exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 11.

¹²⁵ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 219-274.

Un peu plus loin dans l'extrait, la voix avoue une impuissance des mots :

Je murmure une plainte, stupide et enfantine, tout en sachant que les mots ne peuvent rien effacer, que ma langue ne signifie plus rien, que je suis loin, et que ce *loin* est devenu ma patrie et mon destin... J'ai la sensation d'être plongé dans un univers aquatique où chaque geste, chaque mouvement et chaque mot est étouffé dans un silence inquiétant¹²⁶.

« Ma langue ne signifie plus rien » fonctionne comme un pivot énonciatif qui fait apparaître une scission entre parole et signification : la voix parle, mais ne porte plus le monde. Or, la voix engage l'instance d'énonciation et les conditions mêmes du discours narratif ; ici, l'instance narrative exhibe une crise de son propre instrument¹²⁷. La scène configure l'exil comme une expérience où la narration ne peut pas se réduire à un simple récit rétrospectif : elle se fait au contact d'un présent de désorientation. Le temps de l'énonciation coïncide avec un présent vécu et sensoriel¹²⁸. Cela anticipe le style frénétique de *Guerre et pluie*, mais aussi l'idée, présente dans *Le livre des départs*, que dire son exil est précisément se débattre pour retrouver une voix :

Sans surprise, mon premier changement a concerné la langue. Parce qu'un réfugié ne parle pas, il vit une langue. La joie de sauver sa propre vie a vite été remplacée par la peur. Où suis-je ? Illettré et « sans voix », pauvre et sans papiers, je commençais ma quête de verticalité d'un homme debout par la langue¹²⁹.

D'un texte à l'autre, la voix devient synonyme de drame énonciatif : dire l'exil, c'est dire depuis un lieu qui rend difficile, voire impossible, le dire lui-même. Ce constat illustre la double contrainte du pacte autobiographique : l'instance narrative sait qu'elle doit exister pour tenir le récit, mais mesure son impossibilité à s'affirmer si la langue s'est tue¹³⁰. Ce hiatus structurel produit un effet ironique et pathétique : la voix oscille entre triomphe de l'écrivain et impuissance de l'exilé.

Dans *Guerre et pluie*, cette voix fracturée se décline en fragments sensoriels, épidermiques. La première personne suit le corps malade, oscillant entre douleur et observation clinique. L'énonciation s'y fait gravure sur la chair et la voix est littéralement incarnée par la douleur somatique. Nous retrouvons l'effet que Raphaëlle Leyris évoque

¹²⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 11-12.

¹²⁷ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 219-274.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 228-234.

¹²⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 12.

¹³⁰ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14-15.

: « Tout lui revient au présent, par brefs éclats¹³¹ ». Le « je » narrateur de *Guerre et pluie* ne raconte pas le passé à distance : il le revit dans le présent du corps. En termes genettiens, le sujet bascule entre temps du récit et temps de l'histoire, un peu comme un narrateur homodiégétique dont la parole semble se dissocier sous l'effet du trauma¹³².

3.2. Niveaux, adresses et « voix institutionnelles »

Manuel d'exil met en scène la parole institutionnelle lorsqu'elle demande au narrateur de produire un récit de soi :

Nous sommes donc là pour que vous m'expliquiez pourquoi vous, Velibor Čolić, demandez la protection de l'État français et l'asile politique. Quelles sont vos raisons personnelles¹³³ ?

Cette demande transforme la scène administrative en scène d'énonciation contrainte. L'institution fabrique donc les conditions d'un récit autobiographique obligatoire. La suite du passage accentue cette contrainte par la répétition de « comment » : le narrateur explique comment il a perdu son travail, comment la milice est venue le chercher, comment il a été traité de « dangereux gauchiste », comment il a été soldat malgré lui, comment il a été humilié et frappé¹³⁴. La reprise donne au récit une cadence presque incantatoire. Elle mime l'accumulation du dossier. La chute de la scène renforce encore cette tension entre institution, récit et langue. À la question « Êtes-vous francophone ? », le narrateur attend la traduction puis répond en anglais : « Oui, je suis parfaitement francophone¹³⁵. » La contradiction produit un effet comique, mais elle révèle surtout la fragilité de la voix exilée : le sujet doit prouver son histoire dans une langue et dans un cadre qu'il ne maîtrise pas encore.

¹³¹ LEYRIS (Raphaëlle), « “Guerre et pluie” : les plaies à vif de Velibor Čolić », *art. cit.*

¹³² GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 219-274.

¹³³ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, *op. cit.*, p. 48.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 48-49.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 49.

Le livre des départs reprend ensuite ce rapport à l'institution :

« Voilà, jeune homme, vous avez maintenant votre statut ! » m'a dit la dame de l'Office français de protection des réfugiés et apatrides (Ofpra) [...]. Comme si elle m'annonçait que j'allais devenir père¹³⁶.

Cette insertion met en tension deux régimes de voix : la voix singulière qui s'auto-désigne et la voix réglementaire qui assigne. Le récit autodiégétique n'est pas monologique, mais traversé par des voix secondes¹³⁷. L'institution transforme l'histoire racontée en catégorie juridique. La comparaison hyperbolise la scène administrative en la rapprochant d'un événement intime et profondément transformateur. Elle souligne l'écart entre la gravité existentielle de l'exil et la banalisation administrative de sa reconnaissance. Là où l'institution fixe une identité, le récit en révèle aussitôt l'artificialité.

Cette double scène met en évidence un enjeu central du triptyque : l'exil ne se réduit pas à un déplacement géographique, mais se joue dans des scènes d'énonciation où la parole est sollicitée. L'institution fabrique des récits et exige du sujet qu'il raconte. L'écriture de Čolić répond à cette contrainte par une poétique de la reprise et du déplacement. Le récit littéraire apparaît ainsi comme un espace de réappropriation.

Dans la continuité du passage, le narrateur formule une théorie interne du retour à la voix : « Illettré » et « sans voix », puis la reconquête d'un état où il « peut parler » et « se faire comprendre » :

Finally, the horizon has cleared. I have become a man who can speak, who understands and who arrives, quite easily, to be understood. Bingo ! A half-man has become a *Homo erectus*, a real man dressed, and a *Homo sapiens* par excellence. The verticality recovered, like an antichamber of pride, of self-esteem and of courage. A little window ajar on the world¹³⁸.

Ce passage est central pour la voix : l'exil y est décrit comme une condition où l'on ne parle pas une langue, mais où l'on vit une langue et où l'entrée dans la langue d'exil constitue une reconquête anthropologique. Le texte condense ici une poétique de

¹³⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 12.

¹³⁷ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 219-274.

¹³⁸ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 13.

l'énonciation : la voix est à la fois ce qui manque et ce qui se reconstruit comme horizon. Cette montée de la voix peut être lue comme une articulation précise entre histoire sociale et poétique de la langue comme espace d'écriture.

La puissance du motif est renforcée par l'épitexte : lors d'un forum organisé par la *Société des Gens de Lettres*, Čolić reprend presque terme à terme l'image du triple airbag¹³⁹. Il la rapporte à l'écriture en français, à la distance spatiale et temporelle et au déplacement de l'intime : « [...] plus j'écris en français... plus [cela] devient intime¹⁴⁰ ». L'intérêt analytique, pour le présent chapitre, est double : d'une part, l'épitexte confirme que l'auteur élabore une auto-théorisation de la voix comme dispositif de subjectivation ; d'autre part, il montre que la voix s'inscrit aussi dans une stratégie de posture.

Manuel d'exil déploie une autre dimension déterminante de la voix : la scénographie « en leçons » implique structurellement un narrataire, fût-il implicite ou ironique¹⁴¹. Le sous-titre « en trente-cinq leçons » configure une situation de transmission instable : on ne réussit pas un exil comme on exécute une recette et l'adresse au lecteur est constamment travaillée par le burlesque et l'auto-dérision, à travers des épisodes racontés, des leçons, la présentation de figures philosophiques et un décompte final. L'adresse fait partie intégrante de l'instance narrative : la voix se construit non seulement par l'auto-récit, mais par la mise en scène d'un destinataire virtuel ou d'un narrataire fictif, celui à qui l'on explique l'exil¹⁴².

Enfin, *Guerre et pluie* concentre la voix sur la mémoire et la survie. La maladie auto-immune dont le narrateur souffre sert de dispositif énonciatif : la première personne lie la guerre passée au corps présent¹⁴³. Le rôle du narrataire est alors collectif et silencieux et le lecteur absorbe les fragments sans recevoir d'adresse directe. La voix est d'un réalisme hallucinatoire, comme l'écrit *la Scam* au sujet du livre¹⁴⁴. Elle suscite chez

¹³⁹ ČOLIĆ (Velibor), « Langue d'exil, langue élue », *art. cit.*, p. 1-2.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 219-274.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ SALMON (Christian), « La guerre ou la poésie – sur *Guerre et pluie* de Velibor Čolić », *AOC* [En ligne], 15 mars 2024, URL : <https://aoc.media/critique/2024/03/14/la-guerre-ou-la-poesie-sur-guerre-et-pluie-de-velibor-colic/>, consulté le 10 février 2026.

¹⁴⁴ SOCIÉTÉ CIVILE DES AUTEURS MULTIMÉDIA, « Prix Joseph Kessel 2024 décerné à Velibor Čolić pour *Guerre et pluie* », *art. cit.*

le lecteur une attente paradoxale : comprendre la narration malgré, ou à travers, l'effacement progressif du narrateur.

Comparativement, les trois livres modulent ainsi la voix selon trois régimes cohérents avec le projet. Dans *Manuel d'exil*, la voix est une voie d'entrée et d'apprentissage : l'énonciation s'organise autour de l'arrivée, de la perte de signifiante et de l'adresse, ce qui configure l'exil comme épreuve de parole et comme scène de transmission paradoxale. Dans *Le livre des départs*, la voix prend la forme d'un inventaire énonciatif et d'une chronique réflexive : elle juxtapose auto-désignation, numéros, regards, voix institutionnelles et métadiscours sur l'écriture qui signalent une écriture de soi stylisée. Enfin, dans *Guerre et pluie*, la voix se construit à partir du corps souffrant. Le narrateur utilise un présent de remémoration « *par brefs éclats*¹⁴⁵ ».

La voix apparaît ainsi, dans l'ensemble du triptyque, non comme un simple support de narration, mais comme un lieu de conflictualité où se négocient les rapports entre expérience, langage et institution. Elle permet de comparer finement les trois textes : d'un côté, la parole à conquérir et à transmettre ; de l'autre, la parole prise dans l'institution ; enfin, la parole reconduite au corps comme archive traumatique.

4. Temps du récit

4.1. Ordre : anachronies et déclencheurs

Dans le triptyque, l'ordre ne se limite pas à des retours en arrière. Il fonctionne comme un mécanisme de bascule où le présent est sans cesse percé par un passé de guerre. Cette perforation est souvent déclenchée par le sensible. Le temps se vit comme discontinu ; le texte crée cette discontinuité et la rend structurelle¹⁴⁶.

Dans *Manuel d'exil*, l'arrivée à Rennes, indiquée comme se déroulant « fin de l'été 1992 », s'ouvre sur une description :

Une fois assis je sens qu'une pluie lourde comme l'acier se prépare dans le ciel. [...] Le parc des Tanneurs est calme [...]. Abrité sous un arbre j'écoute la pluie. Désabusé.

Je suis soldat. Je sais distinguer l'odeur du cadavre humain de toutes les autres, je sais que la pire blessure est la blessure dans le ventre et que tous les morts ont le visage, calme et

¹⁴⁵ LEYRIS (Raphaëlle), « "Guerre et pluie" : les plaies à vif de Velibor Čolić », *art. cit.*

¹⁴⁶ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 21-80.

cireux, de celui qui s'en va. Dans les tranchées je ne porte pas de casque. Je tremble tout le temps, je vomis en cachette, j'écris des épitaphes pour mon pays et je porte un drapeau bosniaque sur la manche de ma chemise¹⁴⁷.

La description est immédiatement convertie en déclencheur d'analepse par le motif météorologique¹⁴⁸. La comparaison « lourde comme l'acier » agit comme un pont sémantique entre le récit d'arrivée, le récit primaire, et le retour de guerre, le récit secondaire. La pluie n'est pas décor : elle fait passer le récit d'une perception à une mémoire proustienne. La bascule se réalise dans le même passage par une rupture de régime, où le présent du banc devient soudainement le passé des tranchées. Le texte ne prépare pas la transition chronologique, il substitue un temps à l'autre. Nous observons donc une analepse : le récit de l'arrivée à Rennes est interrompu par un bloc de guerre¹⁴⁹. La phrase nominale « Je suis soldat » relève d'une assertion identitaire qui reconfigure l'instance en soldat avant même de reconstituer l'enchaînement des événements ; l'anachronie est donc aussi un acte de nomination.

Manuel d'exil inscrit plus loin cette perturbation de l'ordre chronologique dans une segmentation biographique explicite. Le texte ne se contente plus de faire surgir le passé dans le présent par analepse : il découpe l'existence elle-même en seuils temporels, comme si la chronologie devait être lue par vies discontinues plutôt que comme une continuité :

Je sanglote [...] sur un air de musique qui me murmure *moonlight shadow, moonlight shadow*, bêtement, opiniâtrement comme pour me rappeler, encore une fois, que je suis à la fin de ma première vie. Le commencement de ma deuxième existence, en tant qu'exilé, annonce une longue saison d'émotions clandestines. Une époque dure, froide et adulte¹⁵⁰.

Ce passage crée un découpage existentiel. L'opposition entre « première vie » et « deuxième existence » transforme l'exil en seuil biographique et non en simple épisode chronologique. Au lieu d'un simple avant/après, le texte place des blocs qui réapparaîtront, déplacés, dans la trilogie.

¹⁴⁷ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 12-13.

¹⁴⁸ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 21-80.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 15.

Dans *Le livre des départs*, l'incipit « État des lieux » combine des repères temporels hétérogènes sans prétendre à une narration linéaire :

J'habite mon accent en France depuis vingt-six ans. Toute une vie, en fait. Et je me sens bien, tellement bien qu'il m'arrive souvent de penser : tiens, je suis français. En 2008 la crise financière est arrivée et, avec elle, un regain de peur des étrangers. On a commencé à me dire que je n'étais pas français. Depuis, je m'accommode aussi bien que je peux de ce regard que l'on porte sur moi et je surveille les Bourses du monde entier. Rien n'arrive pour la première fois, tout est dans cette terrible répétition¹⁵¹.

L'énonciateur passe du présent à un jalon historique puis à une loi générale de répétition. La temporalité procède par paliers. La mention de 2008 fonctionne comme un point d'inflexion, un changement de regard social, mais son insertion au sein d'un autoportrait relève d'un ordre essayistique, où l'histoire personnelle s'écrit en points de repère plutôt qu'en continuité narrative.

Plus loin dans l'extrait, l'exil exige d'« inventer en même temps son passé et son avenir » :

Mon univers mental est constitué de signes et de gestes : apprendre et oublier à la fois. D'abord apprendre, puis oublier. Séparément. L'exil est bipolaire. L'exil est une balance aussi. Mesurer le poids métaphysique de nos gains et de nos pertes. Comparer sans cesse. Inventer en même temps son passé et son avenir. Échanger la citoyenneté pour un « statut »¹⁵².

Cette formulation fait écho à l'épigraphe du même livre, que nous avons déjà mentionnée : « N'oubliez pas d'inventer votre vie¹⁵³ ». Elle thématise également l'ordre comme construction et non comme restitution. En effet, elle contient une théorie interne du récit : l'ordre n'est pas donné par la chronologie, mais produit par une opération discursive de recomposition¹⁵⁴.

Dans *Guerre et pluie*, la critique met en évidence une structure globale qui transforme le présent de la maladie en point d'entrée vers la mémoire de guerre¹⁵⁵. Le roman est en effet organisé en trois grandes parties : *I. La maladie*, située à Bruxelles en 2021-2023 ; *II. Le soldat*, située en Bosnie-Herzégovine en 1992 ; et *III. Le déserteur*,

¹⁵¹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 11.

¹⁵² *Ibid.*, p. 12.

¹⁵³ *Ibid.*, épigraphe.

¹⁵⁴ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 21-80.

¹⁵⁵ LEYRIS (Raphaëlle), « “Guerre et pluie” : les plaies à vif de Velibor Čolić », art. cit.

située en France, durant l'été et l'automne 1992¹⁵⁶. Cette construction en trois temps ne suit donc pas une chronologie linéaire : elle part du présent pathologique du narrateur pour rouvrir progressivement le passé de guerre, puis le moment de la désertion et de l'arrivée en exil. Le dispositif d'ensemble relie ainsi un présent corporel et un passé traumatique, selon un ordre rétrospectif¹⁵⁷. Ce principe apparaît aussi de manière métatextuelle dans la scène d'écriture où le narrateur tente de trouver une chronologie par un codage en couleurs.

J'essaye de trouver une chronologie. J'écris les souvenirs malheureux avec un stylo noir et les souvenirs heureux avec un stylo rouge. Des mots simples d'abord. Enfance. Maison natale. Pastèque. Forêt. Puis des esquisses de phrases. Longues vacances d'été. Le sourire de Milena, belle, inaccessible. [...] Ici, je prends mon stylo noir et j'écris. Personne ne manque. Seuls les morts portent la date de leur décès sur la poitrine. Mère 1996, frère, 2017, père 2019¹⁵⁸.

Le dispositif mis en place par le narrateur est paradoxal. Le classement ne repose pas d'abord sur la succession temporelle des événements, mais sur leur charge affective ou existentielle. Les seules dates explicitement inscrites sont celles des morts, comme si le temps devenait lisible avant tout par les pertes. La suite du passage, qui associe ces mots rouges et noirs à la coexistence de la langue maternelle et du français, sera reprise plus loin, dans l'analyse du français comme langue de médiation.

Manuel d'exil privilégie des analepses déclenchées par les sensations, qui provoquent souvent un effet de choc : l'ordre se brise lorsqu'une intrusion soudaine de guerre apparaît dans le présent de l'exil et l'analepse fonctionne comme une reconstruction identitaire¹⁵⁹. L'ouvrage montre ainsi un décalage temporel très chargé émotionnellement, où le déclencheur sensoriel fonctionne comme moteur. *Le livre des départs* organise l'ordre selon une logique d'inventaire. L'anachronie y est plus souvent insérée dans des jalons et des bilans ; elle se donne comme une recomposition consciente et elle est souvent explicitée par des datations ou des repères. *Guerre et pluie*, en revanche, déplace l'anachronie à l'échelle de la composition entière. Le narrateur formule l'impossibilité de sortir de la guerre :

¹⁵⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2024, table des matières.

¹⁵⁷ TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et *Pemphigus vulgaris* à Bruxelles ou la guerre dans la peau », *art. cit.*

¹⁵⁸ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁹ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 21-80.

Pendant des années, j'ai cru honnêtement que la guerre était sortie de moi. Et qu'avec l'aide de la littérature et de l'écriture j'étais aussi sorti de la guerre. J'ai surestimé la littérature. Nous n'avons pas le droit d'exiger de l'écriture qu'elle nous aide à oublier. Elle est toujours, qu'on le veuille ou non, essentiellement la mémoire. Et un combat qui ne finit pas¹⁶⁰.

Le passé revient dans le présent du corps malade et de l'écriture. L'ordre du récit repose alors sur une alternance entre présent pathologique et retours traumatiques.

Là où *Manuel d'exil* utilise l'analepse comme un choc local et où *Le livre des départs* sert d'outil d'inventaire, *Guerre et pluie* utilise l'anachronie comme régime global.

4.2. Durée : du sommaire existentiel à la scène

La trilogie ne raconte pas simplement les événements dans le désordre : elle travaille fortement la vitesse. Genette définit la vitesse comme le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale¹⁶¹. Dans le triptyque, cette variation de vitesse mime l'expérience de l'exil et de la guerre : certains épisodes sont condensés, tandis que d'autres sont ralentis parce qu'ils restent émotionnellement chargés.

Le livre des départs montre, dès l'« État des lieux », un exemple de condensation du temps. En quelques lignes, le texte comprime vingt-six années et les requalifie en presque totalité existentielle : « J'habite mon accent en France depuis vingt-six ans. Toute une vie, en fait¹⁶². » Le passage agit comme un sommaire existentiel : une longue durée de vie est réduite à une formule¹⁶³. Le terme « accent » fonctionne ici comme une métonymie particulièrement efficace : il désigne à la fois une marque phonétique, une trace de la langue première, une position d'étranger et une manière d'habiter la langue d'accueil. L'accent devient ainsi le support condensé de vingt-six années d'exil : il résume à lui seul le passage du temps, l'intégration incomplète et la persistance de l'écart.

En revanche, ce même incipit introduit une petite scène en discours direct, qui ralentit la vitesse et installe une présence énonciative autre : « “Voilà, jeune homme, vous avez maintenant votre statut¹⁶⁴ !” ». En termes genettiens, la scène crée une relation de

¹⁶⁰ ČOLIC (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 56.

¹⁶¹ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 81-110.

¹⁶² ČOLIC (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 11.

¹⁶³ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 81-110.

¹⁶⁴ ČOLIC (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 12.

quasi-équivalence entre le temps du récit et le temps de l'histoire¹⁶⁵. Elle ancre la temporalité du livre dans un événement institutionnel singulier qui rompt avec la condensation.

Manuel d'exil développe aussi une scène lente de perception, où la description métaphorique étire le présent, avant de produire la bascule.

Sous mes pieds le petit sentier du parc est blanc, j'ai l'impression de marcher sur des plumes. En ce magnifique après-midi d'été, le chemin est brodé de ces jolies fleurs blanches que l'on appelle, en raison de leur beauté, dentelles de la reine Anne. Une fois assis, je sens qu'une pluie lourde comme l'acier se prépare dans le ciel. Il y a peu de nuages, le firmament est toujours bleu et ordinaire, le vent, timide, mais je sens que le bon Dieu concocte dans sa marmite une douche froide pour me souhaiter la bienvenue dans cette ville¹⁶⁶.

Cette dilatation correspond à une forme de pause descriptive et prépare un contraste rythmique : plus la description ralentit le rythme, plus l'irruption de la guerre apparaîtra violente¹⁶⁷. Le même extrait enchaîne ensuite une méditation sur la mort qui suspend encore l'action, avant le surgissement de la mémoire de guerre.

Je pense évidemment à la mort. Mais peu, aussi peu que possible. Pour en avoir moins peur, depuis des semaines déjà j'apprends à vivre avec une idée très simple, très peu philosophique : brusquement tout s'arrête et c'est le noir absolu. La mémoire est abolie. J'imagine ce néant comme un endroit apaisé situé quelque part entre le ciel et les feuilles de platanes qui tremblent à peine sous la petite brise. Je fume et dans le moment qui suit les premières gouttes de pluie tout devient clair. Je ne sens plus le banc public, encore moins la colère ou la tristesse. Les gouttes tombent en faisant autant de bruit qu'une armée qui défile¹⁶⁸.

Nous observons donc une configuration facilement analysable en termes genettiens : description et méditation fonctionnent comme ralentissement, avant la scène de guerre¹⁶⁹. Plus loin dans *Manuel d'exil*, la litanie « Je suis le réfugié » crée une temporalité lyrique qui ne fait pas avancer l'action, mais intensifie l'état d'esprit du personnage.

Je suis assis sur ce banc public à Rennes. Il pleut de l'eau tiède et bénite sur la ville. Je réalise peu à peu que je suis le réfugié. L'homme sans papier et sans visage, sans présent et sans avenir.

¹⁶⁵ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 81-110.

¹⁶⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 12.

¹⁶⁷ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 81-110.

¹⁶⁸ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 12-13.

¹⁶⁹ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 81-110.

L'homme aux pas lourds et au cœur brisé, la fleur du mal aussi éthérée et dispersée que du pollen.
 Je n'ai plus de nom, je ne suis plus ni grand, ni petit, je ne suis plus fils ou frère. Je suis un chien
 mouillé d'oubli, dans une longue nuit sans aube, une petite cicatrice sur le visage du monde.
 Je suis le réfugié.
 Maintenant et demain.
 Ici ou ailleurs.
 Sous la pluie ou au soleil, été comme hiver.
 Devant les hommes et les femmes.
 Devant les sages et les fous, auprès des arbres et des herbes.
 En ville comme à la campagne.
 Je suis le réfugié.
 Sur la terre comme au ciel¹⁷⁰.

La coupe versifiée et la reprise font basculer la durée vers un cadre poétique. Le passage ne fait pas progresser l'action : il suspend le récit pour intensifier l'état d'esprit du personnage¹⁷¹. Cette suspension repose aussi sur un réseau de métaphores assez dense. L'expression « la fleur du mal » constitue une référence littéraire reconnaissable, qui associe la figure du réfugié à une beauté blessée et sombre ; elle se prolonge dans l'image du « pollen », qui transforme cette identité en matière dispersée et instable¹⁷². De même, la « petite cicatrice sur le visage du monde » inscrit le réfugié comme trace minuscule mais visible d'une blessure collective. Enfin, l'image du « chien mouillé d'oubli » condense plusieurs effets : le « chien mouillé » relève d'une métaphore de l'abandon et de l'humiliation, tandis que le complément « d'oubli » réoriente l'image vers son sens existentiel, puisque le personnage est réellement confronté à l'oubli. La dernière formule, « Sur la terre comme au ciel », ajoute à cette litanie une résonance religieuse explicite. Elle reprend les mots du *Notre Père*, mais les détourne : il ne s'agit plus d'une prière mais de l'extension d'une condition¹⁷³. Le statut de réfugié semble valoir partout, dans tous les lieux et dans tous les temps. La formule donne donc à l'identité une portée quasi universelle, tout en la teintant d'une ironie tragique : le sacré ouvre sur la persistance d'une assignation. L'événement n'est donc plus seulement ce qui arrive, mais ce qui persiste comme condition.

¹⁷⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 15-16.

¹⁷¹ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 81-110.

¹⁷² BAUDELAIRE (Charles), *Les Fleurs du mal*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1972.

¹⁷³ *Évangile selon Matthieu*, 6, 10 : « Que ta volonté soit faite sur la terre comme au ciel ».

Guerre et pluie radicalise encore le présent en explicitant l'expérience de la maladie comme abolition du passé et de l'avenir.

Je n'ai plus d'imagination. Je n'ai même pas de mémoire. Ce que j'étais, n'existe plus. Ce tourment est devenu mon seul destin. Tout se passe maintenant. Tout ce qui m'inquiète, tout ce que je pense se passe maintenant. Un homme sain a mille souhaits, un malade, un seul. [...] Dans la maladie, il n'y a pas de passé, encore moins d'avenir. La maladie et la réalité nue du présent¹⁷⁴.

Dans ce passage, la durée n'est pas seulement une question de vitesse du récit : c'est aussi une question existentielle. Nous remarquons que le texte réduit le temps à l'instant présent, ce qui rejoint la distinction narratologique entre le temps de l'histoire et le temps construit par le discours¹⁷⁵.

En conclusion, là où *Le livre des départs* condense une vie, *Manuel d'exil* dramatise l'instant de bascule : la vitesse du récit devient la forme même du choc. *Guerre et pluie* pousse le régime de la scène à l'extrême dans sa matière corporelle et perceptive, au point de frôler parfois un risque de sensationnalisme. Mais la fragmentation du récit et le retour des pauses réflexives empêchent que la violence soit réduite à un pur effet de choc : elles la réinscrivent dans un travail de mémoire et de compréhension. La réception critique insiste sur cet agencement par fragments et sur l'ancrage bruxellois de la maladie comme présent d'ouverture¹⁷⁶.

4.3. Fréquence : itératif, répétition, statut comme série

Chez Genette, la fréquence mesure le rapport entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois où le récit le raconte¹⁷⁷. Dans le triptyque, la fréquence prend un usage particulier : elle se présente à la fois comme une technique et comme un thème. L'exil se vit comme une répétition, la guerre comme un retour et l'écriture comme moyen de transformer cette répétition vécue en séries racontées¹⁷⁸.

¹⁷⁴ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 19-20.

¹⁷⁵ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 81-110.

¹⁷⁶ TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et Pemphigus vulgaris à Bruxelles ou la guerre dans la peau », art. cit.

¹⁷⁷ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 111-162.

¹⁷⁸ *Ibid.* Voir aussi, SCHEFFEL (Michael) et al. (dir.), « Time », dans *The Living Handbook of Narratology* [En ligne], Hambourg, Hamburg University, 2013, URL : <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/106.html>, consulté le 21 février 2026.

Nous remarquons que *Le livre des départs* expose de manière explicite une théorie interne de la répétition, en liant l'expérience au geste d'écrire :

Rien n'arrive pour la première fois, tout est dans cette terrible répétition. Alors, je vis, je regarde et je note. Mon nom de famille sonne comme une excuse. Mon prénom aussi. Je suis apatride. Une chose est sûre : je suis le numéro 35030002019-13/06/1964, comme l'indique mon titre de séjour. Je suis réfugié politique. Je sais parler. Je sais aussi chanter, quand je veux – Georges Brassens et Adamo, *Tombe la neige*¹⁷⁹.

Le texte formule ici la conversion du vécu répétitif en discours : la narration devient mise en série et assume une logique itérative au fondement du livre¹⁸⁰. Le même incipit décrit l'exil comme un apprentissage étalé dans le temps, ce qui relève aussi d'un régime itératif très marqué¹⁸¹.

De 1993 à nos jours : apprendre à dire merci et pardon, tout le temps, à tout le monde. C'est poli. En fait, c'est plus que poli, c'est normal. De 1993 à nos jours : apprendre le silence. Se déplacer sans faire de bruit, manger en silence, parler doucement, écrire poliment. De 1993 à nos jours : redessiner les frontières¹⁸².

Le syntagme « de... à... » introduit une durée étendue et l'infinitif signale des actions répétées : le récit raconte des années d'habitudes.

Dans *Manuel d'exil*, un passage, que nous avons déjà cité partiellement, répète l'assertion « Je suis soldat », mimant ainsi l'enfermement identitaire dans une formule qui revient et s'impose.

Je suis soldat. Je sais distinguer l'odeur du cadavre humain de toutes les autres, je sais que la pire blessure est la blessure dans le ventre, et que tous les morts ont le visage calme, et cireux, de celui qui s'en va. Dans les tranchées, je ne porte pas de casque. Je tremble tout le temps, je vomis en cachette [...]. Je suis soldat. Le soir, je suis ivre, et je chante avec mes compagnons, [...]. Je suis un soldat. J'ai ma Kalachnikov, mon corps inutile, un livre d'Emily Dickinson et une prière de Saint-Augustin, soigneusement recopiée en lettres majuscules, dans mon journal de guerre¹⁸³.

Cette répétition agit presque comme une incantation : la guerre n'est pas un événement passé, elle devient une identité réassignée. La formulation mérite cependant

¹⁷⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 11.

¹⁸⁰ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 111-162.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 14.

¹⁸³ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 13-14.

d'être distinguée de la litanie « Je suis le réfugié¹⁸⁴ », que nous avons déjà abordée. Dans « Je suis soldat », la formule fonctionne plutôt comme une assignation brutale, presque nue, où le nom devient état. À l'inverse, « Je suis le réfugié » emploie l'article défini et transforme le personnage en figure exemplaire. Il n'est plus seulement un réfugié parmi d'autres, mais le réfugié, c'est-à-dire une incarnation presque allégorique de la condition exilique. Dans les deux cas, la répétition ne fait pas avancer le récit : elle intensifie un statut. Mais elle ne produit pas exactement le même effet. « Je suis soldat » enferme le sujet dans l'identité imposée par la guerre, tandis que « Je suis le réfugié » universalise son identité d'exilé. L'itération devient ainsi la seule façon de tenir un présent sans avenir.

Dans *Guerre et pluie*, la récurrence est thématisée comme retour obsédant du passé dans le présent du corps et comme obligation éthique de raconter « notre guerre » pour empêcher toute confiscation du récit par autrui.

C'est pourquoi j'essaye constamment de me sauver à l'aide de la littérature. D'échapper à mes souvenirs. J'ai cinquante-sept ans. Je pense souvent qu'il est trop tard. Parfois, je suis déterminé. Si je ne raconte pas notre guerre, quelqu'un viendra la raconter. C'est toujours comme ça. Si vous ne parlez jamais de rien, il y a toujours quelqu'un qui prendra la parole à votre place¹⁸⁵.

Ici, la fréquence apparaît double : d'abord, la répétition d'un mécanisme social, puis la répétition anticipée des récits concurrents. La nécessité de dire s'appuie sur la série et sur la reprise. Raphaëlle Leyris, dans *Le Monde*, souligne que le texte avance en spirales¹⁸⁶. Cette description de la réception rejoint l'idée d'une fréquence instable : la guerre n'est pas racontée une fois, mais elle revient sous forme de motifs et de reprises, tout en restant enfermée dans une narration fragmentaire.

Le livre des départs décrit la répétition comme une loi de l'expérience, mais cette répétition est reprise par le narrateur sous une forme organisée. Du côté du personnage, l'exil se vit comme une série de gestes récurrents. Du côté du narrateur, cette répétition devient une méthode d'écriture : les expériences sont classées en inventaires. L'effet de série est donc retravaillé par l'énonciation.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁸⁵ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 95.

¹⁸⁶ LEYRIS (Raphaëlle), « “Guerre et pluie” : les plaies à vif de Velibor Čolić », art. cit.

Manuel d'exil privilégie une répétition plus rituelle et identitaire. Les reprises de formules montrent que le personnage reste enfermé dans des identités imposées par la guerre et l'exil. Mais, là encore, le narrateur transforme cet enfermement en dispositif formel : la répétition devient presque un poème.

Enfin, *Guerre et pluie* radicalise cette tension entre expérience et narration. Pour le personnage, le passé revient de manière obsessionnelle dans le présent du corps malade : la guerre se répète sous forme de symptômes, d'images et de sensations. Pour le narrateur, cependant, cette répétition traumatique est organisée en retours et en scènes discontinues. La série apparaît donc à la fois comme symptôme du côté du personnage et comme principe de composition du côté du narrateur. C'est cette articulation entre répétition vécue et répétition écrite qui donne à la fréquence sa portée poétique dans les trois œuvres¹⁸⁷.

5. Mode : distance et focalisation

Dans la narratologie classique, le mode désigne l'ensemble des procédés que le récit utilise pour fixer la quantité d'informations, le type d'informations transmises au lecteur et le degré de médiation entre l'événement raconté et son énonciation¹⁸⁸. Chez Genette, ce champ repose sur deux paramètres complémentaires : la distance et la perspective¹⁸⁹. Ce second paramètre est notamment pensé à travers la notion de focalisation¹⁹⁰.

À ces deux paramètres, il est utile d'ajouter l'effet de réel, tel que l'a défini Roland Barthes¹⁹¹. Certains détails apparemment secondaires ne font pas nécessairement progresser l'action ni l'analyse psychologique, mais ils renforcent l'impression de référentialité¹⁹². Ils fonctionnent comme des marques de réalité : leur rôle n'est pas d'abord structural, mais référentiel¹⁹³. Dans le corpus de Čolić, cette notion permet de comprendre pourquoi les chiffres, les noms d'institutions, les objets concrets, les

¹⁸⁷ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 111-162.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 163-218.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ BARTHES (Roland), « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89, consulté le 21 février 2026. DOI : 10.3406/comm.1968.1158.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

notations corporelles ou administratives produisent une impression de vécu, même lorsqu'ils sont intégrés dans une écriture très stylisée¹⁹⁴.

5.1. Focalisation interne et poétique du corps

Dans les trois volumes du triptyque, la focalisation interne n'est pas seulement un choix de point de vue : elle constitue une poétique de l'incorporation, où le corps humain devient l'organe perceptif qui filtre le monde, la surface où s'inscrivent guerre, exil et maladie¹⁹⁵. Il s'agit du lieu d'une connaissance qui est d'abord sensorielle avant d'être conceptuelle. Cette hypothèse permet d'unifier, sous le même paramètre de la focalisation interne, des régimes textuels différents : l'incipit immersif, la remémoration de guerre, l'auto-diagnostic, l'inventaire identitaire et l'énoncé sociohistorique.

Dans *Manuel d'exil*, la focalisation interne passe par une remémoration sensorielle. Cela peut être précisé à partir de la distinction entre *je-narré* et *je-narrant*, utile pour les récits autodiégétiques¹⁹⁶. Cette distinction permet de comprendre que le savoir de la guerre est à la fois vécu par le personnage et reconstruit par le narrateur. Chez Čolić, la focalisation interne semble souvent portée par le *je-narrant*, qui stylise son expérience rétrospectivement ; mais cette frontière se brouille lorsque le passé de guerre se superpose au présent de l'écriture. Lorsque le narrateur relit son journal de guerre, le souvenir ne revient pas sous la forme d'un récit militaire organisé, mais par une série de perceptions et d'objets :

Curieusement, je ne sens rien. Je me souviens juste de ce beau matin calme dans les tranchées quand j'ai écrit ces mots. Je me souviens de la rosée matinale et d'une petite brume endormie et fraîche, qui descend doucement de la montagne. Je me souviens de ma Kalachnikov AK-47 déposée à mes pieds, de mon uniforme vert et kaki, de la peau, on aurait dit du papyrus, de mes mains abîmées. Je me souviens de la boue dans la tranchée, quelques racines dessinent une cartographie excentrique, une géographie souterraine, blême. Je me souviens qu'un soldat à côté de moi dort assis sur son casque, un autre, un peu plus loin, écoute un transistor aux piles tellement

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, dans *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 347-351. Voir aussi, NIEDERHOFF (Burkhard), « Focalization », dans *The Living Handbook of Narratology* [En ligne], Hambourg, Hamburg University, créé le 4 août 2011, révisé le 24 septembre 2013, URL : <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/18.html>, consulté le 21 avril 2026.

¹⁹⁶ DEMOULIN (Laurent), *Narratologie. Notes de cours*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2025, p. 32.

usées qu'il peut produire juste un petit son, à la lisière du murmure. J'ai le même carnet sur les genoux et j'écris¹⁹⁷.

Le narrateur affirme d'abord : « je ne sens rien », comme si le souvenir était marqué par une forme d'anesthésie affective. Pourtant, cette absence d'émotion est immédiatement contredite par la précision sensorielle de la scène, comme si le sujet se dissociait. La guerre est ainsi saisie par fragments matériels et corporels. La focalisation interne produit donc un effet d'adhérence : le lecteur n'observe pas la guerre de l'extérieur, il entre dans une perception située et sensible¹⁹⁸. La fin de l'extrait est particulièrement importante, car elle inscrit l'écriture au cœur même de la tranchée. Cette scène permet donc de comprendre que, chez Čolić, le corps ne fait pas seulement l'expérience de la guerre : il l'enregistre consciemment par ses notes et inconsciemment dans son corps. Le souvenir reste lacunaire, mais il est rendu sensible par une accumulation de détails concrets.

Dans *Le livre des départs*, cette logique perceptive s'inscrit dans une représentation grotesque du corps.

Je saigne comme un porc. Mon rasoir en plastique est ma croix jaune, mon Bic est ma Gestapo et mon Inquisition, Waterloo de mes rêves érotiques et Berezina de ma vie sexuelle. Chaque matin je gratte mon visage, tremblant, mal réveillé... Avec toujours la même colère, je découvre du sang au bout de mon rasoir, mon visage bouffi qui hésite toujours à devenir véritablement intelligent, profond. Je découvre les constellations, les galaxies entières de boutons sur mes épaules, les morsures de la sueur sous mes bras¹⁹⁹.

Ce passage permet de nuancer l'image de *Le livre des départs* comme uniquement réflexif. La scène quotidienne du rasage est dramatisée par des métaphores historiques et guerrières. L'hyperbole transforme un incident minime en catastrophe. Ce décalage produit un effet comique, mais il dit aussi une expérience plus profonde : le sujet exilé habite un corps qu'il observe avec colère. La focalisation interne mêle sensation et jugement de soi. Le corps devient ainsi un territoire instable, à la fois observé, subi, puis stylisé. Cette scène prépare aussi la radicalisation corporelle de *Guerre et pluie*.

¹⁹⁷ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 105-106.

¹⁹⁸ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 163-218.

¹⁹⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 51.

Dans *Guerre et pluie*, la focalisation interne se réalise par une description indexée à la sensation et par une imagerie qui substitue au diagnostic médical une métaphore picturale :

Ma souffrance se manifeste sur la peau. Des dizaines de plaies sur mon visage et mon torse. Chaque blessure ressemble à une petite bouche ouverte. Comme si un Munch maléfique avait dessiné des grappes entières de son *Cri* sur mon épiderme enflammé. Chaque contact provoque des saignements²⁰⁰.

La métaphore picturale (*Le Cri* de Munch) est introduite par une comparaison corporelle et par une métaphore végétale, « grappes »²⁰¹. Il s'ensuit que le corps se présente comme un tableau vivant, ce qui transforme le symptôme en une scène perceptive. L'analogie artistique agit comme une médiation interne. Elle ne cherche pas à embellir la souffrance, mais à la rendre expressionniste, sans quitter le point de vue du vécu. Cette façon d'écrire la maladie s'éclaire par les données médicales minimales nécessaires à l'interprétation : les sources de référence décrivent le *pemphigus vulgaris* comme une maladie auto-immune rare touchant la peau et les muqueuses, susceptible de provoquer des bulles et des érosions, notamment orales²⁰². Nous comprenons ainsi pourquoi le roman fait du visage, de la bouche et du contact des foyers narratifs majeurs. Dans ce roman, l'accès au monde est réduit à une conscience capturée par la douleur. La focalisation interne montre alors un sujet qui se définit par un régime de présent. Le corps impose son monopole perceptif²⁰³.

Dans *Manuel d'exil*, la focalisation interne plonge le lecteur dans une immersion sensorielle. Elle transforme l'exil et la guerre en une expérience de désorientation, de peur et de survie. Le corps devient un organe de perception. Dans *Le livre des départs*, la focalisation interne reste dominante, mais elle s'appuie sur une forme de généralisation réflexive. Le « je » se décrit à la fois comme corps et comme sujet social confronté aux signes, aux regards et aux institutions. Enfin, *Guerre et pluie* radicalise l'internalité en la

²⁰⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 19.

²⁰¹ NASJONALMUSEET, « Edvard Munch, *The Scream* » [En ligne], URL : <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939>, consulté le 5 avril 2026.

²⁰² PERAZA (Daniel M.) et MEROLA (Joseph F.), « Pemphigus vulgaire », dans *Manuel MSD – version pour professionnels* [En ligne], révision février 2024, URL : <https://www.msdmanuals.com/fr/professional/dermatologie/maladies-bulleuses/pemphigus-vulgaire>, consulté le 21 février 2026.

²⁰³ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, op. cit., p. 163-218.

fixant sur la maladie et la mémoire traumatique : le corps y est surface d'inscription, au sens littéral et au sens mnésique, ce que la critique littéraire rapproche explicitement d'un récit du corps et des sensations²⁰⁴.

5.2. Distance, discours rapporté, effets de réel

Dans le triptyque, la distance sert à mettre en scène des rapports de pouvoir, à produire une auto-distance et à ménager, face à la guerre et à la maladie, un espace où l'énonciation résiste. Les textes orchestrent ainsi un continuum de modalités genettiennes : discours narrativisé, discours transposé, discours direct, mais aussi métadiscours qui reconfigure constamment la distance²⁰⁵.

Dans *Le livre des départs*, l'insertion, que nous avons déjà analysée partiellement, relève du discours rapporté, donc d'un maximum conventionnel de mimésis : une voix autre qui surgit dans la narration²⁰⁶.

« Voilà, jeune homme, vous avez maintenant votre statut ! » m'a dit la dame de l'Office français de protection des réfugiés et apatrides (Ofpra). Et tout cela avec une voix claire et un visage grand ouvert et souriant. Comme si elle m'annonçait que j'allais devenir père²⁰⁷.

Mais l'effet produit ne se limite pas au réalisme. Le discours direct montre la capacité d'une catégorie administrative à agir, en la transformant en réplique. Cette information ne constitue pas une donnée factuelle, mais elle acquiert la force pragmatique d'un acte performatif. Le commentaire qui suit réinstalle de la distance : l'événement est requalifié par une comparaison affective. Le texte oppose donc un moment de discours direct à un moment d'évaluation. Le passage combine ainsi scène et commentaire, ce qui permet une mise à distance et une lecture critique des propos rapportés²⁰⁸.

Dans l'extrait, nous retrouvons aussi la formule « Une chose est sûre : je suis le numéro 35030002019-13/06/1964, comme l'indique mon titre de séjour²⁰⁹. » Le numéro

²⁰⁴ LEYRIS (Raphaëlle), « “Guerre et pluie” : les plaies à vif de Velibor Čolić », *art. cit.*

²⁰⁵ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 163-218.

²⁰⁶ *Ibid.* Voir aussi, LAPARRA (Marceline), « Les discours rapportés en séquences romanesques longues », *Pratiques*, n° 65, 1990, p. 77-95, URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1990_num_65_1_1607, consulté le 21 février 2026.

²⁰⁷ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁸ LAPARRA (Marceline), « Les discours rapportés en séquences romanesques longues », *Pratiques*, n° 65, 1990, p. 77-95, URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1990_num_65_1_1607, consulté le 21 février 2026.

²⁰⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, p. 11.

apparaît comme un détail froid non narratif. Il ancre le récit dans des procédures bureaucratiques et produit un effet de référence. Dans la perspective de l'effet de réel, ce type de notation contribue moins à faire avancer l'intrigue qu'à instaurer un horizon de réalité administrative²¹⁰. La distance naît alors d'une désaffectation forcée : le « je » se donne comme chiffre, puis le récit reconstruit une subjectivité par commentaire.

Dans *Manuel d'exil*, un passage produit une distance à double détente :

Mon manuscrit est un vrai manuscrit, écrit à la main. Lignes serrées, pour économiser de la place, j'énumère mes observations, mes pensées, et mes jurons. Je suis en même temps anti-guerre et anti-paix, humaniste et nihiliste, surréaliste et conformiste, le Hemingway des Balkans, et probablement LE plus grand poète lyrique yougoslave de notre temps²¹¹.

D'un côté, le narrateur décrit le protocole d'écriture et rend visible la médiation textuelle. D'un autre côté, il adopte une posture hyperbolique qui relève d'une auto-mythologie ironique. En termes de mode, la séquence déplace le récit d'une suite d'événements vers une poétique de l'énonciation²¹². Le narrateur expose le dispositif qui le fait parler ; il rend ainsi visible la distance entre le récit et la réalité. Dans le même volume, l'attaque « J'ai vingt-huit ans et j'arrive à Rennes²¹³. » produit une forme d'entrée en récit qui mime le factuel : c'est une stratégie d'ancrage référentiel typique des écritures de soi, où la crédibilité est co-produite par de petites marques de réalité²¹⁴. La distance, ici, n'est pas l'éloignement : elle est la conscience que l'événement n'existe pour nous que médiatisé par une scène d'énonciation rétrospective²¹⁵.

Dans *Guerre et pluie*, la phrase « La guerre est cette sueur et ce pus, ce vomi et cette puanteur. Ongles sales et dents pourries²¹⁶ » résume une stratégie qui consiste à créer une distance paradoxale. La focalisation reste interne, mais la mise en série des substantifs crée une stylisation qui transforme le vécu en une formule. Cette forme agit comme un moyen de distance : loin d'effacer l'horreur, elle rend la guerre plus accessible au lecteur.

²¹⁰ BARTHES (Roland), « L'effet de réel », *art. cit.*, p. 84-89.

²¹¹ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, *op. cit.*, p. 17.

²¹² GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 163-218.

²¹³ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁴ BARTHES (Roland), « L'effet de réel », *art. cit.*, p. 84-89.

²¹⁵ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 163-218.

²¹⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, *op. cit.*, p. 155.

Dans *Le livre des départs*, la distance apparaît lorsque les voix institutionnelles se heurtent aux commentaires du narrateur. Les détails administratifs fonctionnent comme des effets de réel au sens barthésien : ils ancrent le récit dans une réalité bureaucratique précise, tout en soulignant la réduction du sujet à une identité administrative²¹⁷. Dans *Manuel d'exil*, la distance naît plutôt d'une réflexion constante sur l'écriture. Le texte construit un récit où l'énonciation observe ses propres scènes se former ; cette réflexivité crée un lien étroit entre le mode et la voix, puisque la manière de raconter devient elle-même un objet du récit. Enfin, dans *Guerre et pluie*, la distance passe par la fragmentation qui empêche la guerre d'être racontée comme un simple témoignage linéaire. L'écriture maintient ainsi un écart avec l'horreur représentée : elle ne l'atténue pas, mais elle la transforme en forme littéraire, afin de la rendre dicible. La distance devient donc une forme de résistance : non parce qu'elle éloigne la douleur, mais parce qu'elle empêche le récit d'être entièrement absorbé par elle.

Dans les trois livres, le mode ne se réduit pas à une simple question technique, mais devient une éthique de la représentation. Cela engage une responsabilité : comment représenter le vécu sans le simplifier ? Le triptyque se distingue ainsi par une oscillation constante entre adhérence et mise à distance. Le récit ne donne jamais directement accès au vécu : il organise ce que le lecteur peut savoir et voir²¹⁸.

²¹⁷ BARTHES (Roland), « L'effet de réel », *art. cit.*, p. 84-89.

²¹⁸ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 163-218.

Partie 2 : écrire l'exil en français

« Entre mon pays, la Bosnie et la France, j'ai traversé des frontières [...] mais la pire frontière pour moi, c'était la langue²¹⁹. »

1. Pacte autobiographique et brouillage des genres

1.1. Du seuil au pacte de lecture

Selon Gérard Genette, le paratexte n'est pas un simple décor mais un dispositif pragmatique : c'est « ce par quoi un texte se fait livre » et se propose comme tel à ses lecteurs²²⁰. En d'autres termes, les signes extérieurs orientent déjà une certaine croyance : quel livre lit-on et comment doit-on le lire ?

Dans le triptyque composé de *Manuel d'exil*, *Le livre des départs* et *Guerre et pluie*, ces signaux sont d'emblée ambivalents : l'étiquette générique « roman », coexiste avec des promesses de discours quasi-documentaire et avec une posture auctoriale qui se présente comme vécue. Dans cette perspective, passer des seuils aux pactes revient à déplacer la question : non plus seulement quels dispositifs guident l'entrée dans le texte, mais quel statut de vérité le texte propose-t-il et, par conséquent, quel contrat de lecture instaure-t-il ? C'est précisément ce que permet la notion de pacte autobiographique : elle permet de décrire une relation entre un texte et ses lecteurs, relation dont l'exil, comme expérience de rupture et de recomposition, accentue ici la tension²²¹.

1.2. Le pacte autobiographique selon Philippe Lejeune

Chez Philippe Lejeune, la définition de l'autobiographie repose sur des critères à la fois formels et pragmatiques. La définition décrit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose » produit par une « personne réelle » à propos de « sa propre existence », avec mise en avant de la vie individuelle et de « l'histoire de sa personnalité²²² ». Cette définition exige notamment que l'autobiographie indique l'identité de l'auteur, du narrateur, du personnage et qu'elle adopte une perspective

²¹⁹ ČOLIĆ (Velibor), « Langue d'exil, langue élue », *art. cit.*

²²⁰ GENETTE (Gérard), *Seuils*, *op. cit.*, p. 7-20.

²²¹ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14-15.

²²² *Ibid.*, p. 14.

rétrospective. Or, ce cœur identitaire est, chez Lejeune, une condition tout ou rien ; une identité est ou n'est pas, et le doute suffit à faire basculer vers autre chose²²³.

Le point essentiel de notre propos est moins la police des frontières génériques que l'idée de contrat. Lejeune souligne le rôle du lecteur : l'autobiographie se définit comme un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, un effet contractuel historiquement variable²²⁴. Ainsi, le pacte ne se trouve pas seulement dans le texte ; il se formule et se fixe aussi au-delà du texte, dans ce que l'auteur montre et dans ce que le lecteur accepte de croire.

Un point est particulièrement utile pour aborder Velibor Čolić. Lejeune rappelle que, dans l'usage moderne, le sous-titre « roman » signifie souvent « pacte romanesque », tandis que le sous-titre « récit » demeure plus vague et peut s'accorder avec un pacte autobiographique²²⁵. Cette remarque est importante précisément parce que les trois œuvres étudiées sont publiées comme des romans²²⁶. Le paratexte éditorial invite donc d'abord à ne pas les lire comme de simples autobiographies. Pourtant, ce pacte romanesque est constamment troublé par de nombreux indices autobiographiques : identité du nom, trajectoire d'exil, dates, lieux, scènes administratives, réflexion sur l'écriture et sur la langue française. En d'autres termes, l'étiquette « roman » oblige à penser les textes de Čolić comme des œuvres situées dans une zone de tension entre invention formelle, mémoire personnelle et vérité d'expérience.

1.3. Indices d'une écriture de soi

Les trois livres du corpus relèvent fortement d'une écriture de soi, au sens où l'instance narrative s'y donne comme coïncidant avec la figure publique de l'auteur. Ce faisceau d'indices se condense exemplairement dans l'incipit, que nous avons déjà partiellement cité, de *Le livre des départs*, où le « je » s'auto-nomme et s'auto-désigne.

Je m'appelle Velibor Čolić, je suis réfugié politique et écrivain. Entre le ciel et la terre, j'occupe un espace de 107 kilos et de 195 centimètres. Je suis polyglotte. J'écris en deux langues, le français et le croate. [...]. En 2008 la crise financière est arrivée et, avec elle, un regain de peur des

²²³ *Ibid.*, p. 15.

²²⁴ *Ibid.*, p. 44-46.

²²⁵ *Ibid.*, p. 27-29.

²²⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit. ; ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit. ; ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit.

étrangers. On a commencé à me dire que je n'étais pas français. [...] Je suis réfugié politique. Je sais parler. Je sais aussi chanter, quand je veux²²⁷.

Cet extrait n'est pas seulement une entrée en matière : c'est une signature énonciative, qui associe identité civile, identité politique et identité d'auteur. À ce nom propre s'ajoutent des repères biographiques et administratifs qui fonctionnent pragmatiquement comme effets de réel : mensuration du corps, durée de l'exil, mention d'un numéro de titre de séjour, mémoire d'événements historiques et scènes d'interaction institutionnelle²²⁸.

Dans *Manuel d'exil*, l'écriture est également indexée à une trajectoire datée : l'arrivée en France se situe en 1992 et s'énonce comme commencement d'une « deuxième existence », formulation qui, en régime autobiographique, équivaut à une articulation narrative de la vie en avant/après²²⁹. Le discours d'escorte précise même une date et un lieu d'arrivée (« Rennes », « 22 août 1992 »), redoublant le texte d'un ancrage factuel²³⁰. Dans la mesure où l'auteur est né en 1964, l'énoncé « j'ai 28 ans » au moment de l'exil est cohérent sur le plan chronologique²³¹.

Enfin, *Guerre et pluie* est lu et présenté, dans l'espace critique, comme l'aboutissement d'un ensemble autobiographique sur guerre, exil et survivance, constitué avec les deux livres précédents²³². Ce cadre de réception importe pour le pacte : il contribue à faire attendre une expérience vécue et non une pure intrigue. L'exil, dès lors, n'est pas seulement raconté ; il organise un horizon de lecture où la première personne est interprétée comme référentielle²³³.

1.4. Déplacement du pacte par l'ironie et la fragmentation

Bien que les indices précédents suggèrent un pacte autobiographique, ils ne produisent pas pour autant un texte entièrement autobiographique. Au contraire, l'écriture

²²⁷ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 11.

²²⁸ BARTHES (Roland), « L'effet de réel », art. cit., p. 84-89.

²²⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 15.

²³⁰ ČOLIĆ (Velibor), « Langue d'exil, langue élue », art. cit.

²³¹ « Velibor Čolić », Festival Étonnants Voyageurs [En ligne], URL : <https://www.etonnants-voyageurs.com/COLIC-Velibor.html>, consulté le 17 février 2026.

²³² TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et *Pemphigus vulgaris* à Bruxelles ou la guerre dans la peau », art. cit.

²³³ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 23-26.

de soi chez Čolić se construit comme un pacte constamment déplacé. Elle exprime l'identité, mais elle refuse aussi la stabilisation du genre²³⁴.

Un premier opérateur de déplacement est l'ironie, qui s'appuie souvent sur la tendance hyperbolique de la posture d'auteur. Dans *Manuel d'exil*, le narrateur peut prendre, comme nous l'avons vu, les rôles de « le Hemingway des Balkans » ou « le plus grand poète lyrique yougoslave », avant de faire s'effondrer immédiatement la portée de cette inflation par l'autodérision.

Je suis en même temps anti-guerre et anti-paix, humaniste et nihiliste, surréaliste et conformiste, le Hemingway des Balkans, et probablement LE plus grand poète lyrique yougoslave de notre temps. J'ai juste un détail à régler : mes textes sont beaucoup plus mauvais que moi-même. Ma *Weltanschauung* est universelle, et mon écriture n'est qu'un interminable inventaire de choses et d'êtres que je ne verrai plus jamais²³⁵.

Ce type de montage façonne une persona. Il consiste à créer un « je » à la fois attesté et théâtralisé, qui dit le vrai tout en le stylisant et qui rend visible l'écart entre l'expérience et sa mise en scène.

Un autre opérateur central de ce système est la fragmentation du récit et des paragraphes²³⁶. Elle est structurelle et thématique, mais elle est aussi éthique. L'absence d'un continuum empêche de reconstruire l'exil comme une trajectoire pleinement maîtrisée. Par rapport aux critères de Lejeune, l'accent ne porte donc plus sur l'« histoire de la personnalité », c'est-à-dire sur le développement cohérent d'un sujet dans le temps, mais sur les discontinuités qui affectent ce sujet²³⁷. Cette logique rejoint un point de vue critique sur les écritures contemporaines du moi. Dès lors qu'on soupçonne la narration autobiographique de faire roman et de produire une cohérence trop nette, l'écriture peut adopter des techniques de répétition ou de montage, pour souligner que le sens n'est ni donné ni totalisable²³⁸.

²³⁴ GASPARINI (Philippe), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 301-313.

²³⁵ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 17-18.

²³⁶ GASPARINI (Philippe), *Autofiction. Une aventure du langage*, op. cit., p. 301-313.

²³⁷ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

²³⁸ GASPARINI (Philippe), *Autofiction. Une aventure du langage*, op. cit., p. 301-313.

La conséquence sur le pacte est décisive, car une telle identité auteur/narrateur/personnage n'implique pas une autobiographie conventionnelle²³⁹. Cela implique plutôt une poétique de la survivance où la vérité ne repose pas sur le factuel, mais sur la manière dont le texte fait sentir une expérience.

1.5. Hybridations génériques et brouillage du statut

Le brouillage vient aussi du mélange des genres presque systématique. Les textes ne relèvent jamais d'une seule forme : ils empruntent au manuel, à l'inventaire, à la chronique, à l'essai, au poème en prose et à la scène dialoguée.

L'incipit « État des lieux²⁴⁰ » de *Le livre des départs* confirme cette orientation : il relève tout à la fois du formulaire et de l'autoportrait, du constat et de la mise en scène.

À même le texte, le narrateur commente et dérègle la catégorie « roman ».

Mon texte est désordonné, c'est un inventaire et pas vraiment un roman. Les chapitres sont courts, instables, libres. Des lucioles de ma propre autobiographie. Et j'écris. J'avance sans peine, facilement. Pour la première fois dans ma vie d'écrivain un livre s'écrit tout seul. Page après page je malaxe l'imaginaire et le réel, le vécu et le rêve. Je corrige ma propre vie, étonné par le pouvoir de la littérature : réprimander et embellir ma propre existence. Magique littérature²⁴¹.

La recomposition de la vérité dans ce contexte ne relève donc pas d'une reproduction fidèle, mais d'une élaboration assumée, puisque la vie est réagencée par l'écriture. La formule « lucioles de ma propre autobiographie » permet de préciser cette logique. Les fragments autobiographiques sont présentés comme des petites lueurs brèves et instables. À cet égard, la métaphore peut être rapprochée de la réflexion de Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles*²⁴². Les lucioles y sont pensées comme des formes de survivance fragiles, mais encore capables d'ouvrir un espace de visibilité dans l'obscurité²⁴³. Appliquée à Čolić, cette image permet de comprendre que les fragments autobiographiques éclairent brièvement une zone du passé. Ici, l'attente et le pacte sont

²³⁹ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 23-26.

²⁴⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 11.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 136-137.

²⁴² DIDI-HUBERMAN (Georges), *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 133-141.

²⁴³ *Ibid.*, p. 133-141.

donc perturbés : le texte ne promet pas une autobiographie continue, mais une poétique du fragment.

La présence d'un paratexte interne renforce l'ambivalence : *Le livre des départs* est qualifié de « roman » dès l'ouverture et il s'ouvre sur une injonction épigraphique : « N'oubliez pas d'inventer votre vie²⁴⁴ ». Cette phrase autorise, au seuil même, l'idée que l'invention n'est pas un mensonge, mais une pratique de soi, une façon de rendre habitable une vie disloquée. La créativité devient alors une condition nécessaire pour retrouver du sens.

Nous remarquons aussi que l'instabilité du statut générique est particulièrement illustrée dans *Le livre des départs*, car il contient, en son sein, la genèse fictionnalisée de *Manuel d'exil*. Le narrateur évoque en effet le manuscrit encore inachevé dans son ordinateur :

Le sac sur les épaules cache dans son ventre mon notebook avec un fichier Word très important. Mon futur livre sur l'exil. J'ai déjà le titre, *Manuel d'exil*, et une quinzaine de pages. Tout est clair dans ma tête. Je vais situer mon roman dans cet espace métaphysique entre « je me souviens » et « je ne mens pas²⁴⁵.

Cette phrase formule le pacte de lecture que Čolić propose au lecteur. L'expression « je me souviens » renvoie à une mémoire subjective et émotive, qui est nécessairement reconstruite. Mais elle peut aussi faire écho au livre de Georges Perec, *Je me souviens*²⁴⁶, d'autant que Čolić cite ailleurs Perec comme modèle littéraire. Cette référence renforce l'idée d'une mémoire fragmentaire : chez Perec, le souvenir se déploie par unités brèves et fragmentées²⁴⁷. L'expression « je ne mens pas » impose en même temps une exigence de véracité. Le texte ne prétend ni être uniquement de la fiction pure, ni uniquement un témoignage documentaire : il se situe dans un espace intermédiaire. La formule « espace métaphysique » permet ainsi de déplacer la question autobiographique : la vérité du texte relève d'une vérité de mémoire, de voix et de perception.

²⁴⁴ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., épigraphe.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 161.

²⁴⁶ PEREC (Georges), *Je me souviens. Les choses communes I*, Paris, Hachette, coll. « P.O.L. », 1978.

²⁴⁷ *Ibid.*

Dans ce contexte, la catégorie d'autofiction est moins une simple étiquette qu'un signe théorique. Elle a d'abord été forgée pour désigner une écriture fondée sur une tension entre identité autobiographique et pacte romanesque²⁴⁸. L'élément « auto » renvoie bien à l'écriture de soi : l'auteur, le narrateur et le personnage tendent à coïncider par le nom et par la matière biographique²⁴⁹. Doubrovsky définit l'autofiction comme une « fiction, d'événements et de faits strictement réels » : le réel vécu est repris dans une mise en langage qui le transforme²⁵⁰. L'autofiction combine ainsi référentialité, identité de soi et travail formel de la fiction. Les débats ultérieurs sur l'autofiction insistent d'ailleurs sur la difficulté de fixer ce terme, qui peut désigner tout et son contraire si l'on oublie qu'il renvoie à des stratégies d'écriture historiquement situées²⁵¹.

Or, c'est bien ce qui se joue chez Čolić : l'écriture part de soi, mais elle organise des formes qui déplacent le soi. L'autofiction apparaît alors comme une catégorie particulièrement pertinente pour penser une littérature de l'exil. Elle permet de maintenir ensemble l'ancrage biographique, l'instabilité identitaire et le travail de recomposition. L'exil est une expérience où l'identité est, par définition, traversée par des seuils qui obligent à recomposer autant la vie que le récit²⁵².

1.6. Vers une poétique autobiographique de l'exil

Le triptyque ne se laisse donc pas enfermer dans l'autobiographie classique au sens lejeunien²⁵³. Il ne renonce pas à l'écriture de soi, mais en modifie simplement la logique. En effet, il déplace le pacte autobiographique par l'ironie, la fragmentation et l'hybridation. Ce déplacement repose sur un fait majeur : écrire l'exil en français signifie écrire depuis une frontière linguistique et parfois même contre elle. Čolić précise que ce « je » en français ne lui semble « pas tout à fait le vrai », tout en devenant paradoxalement plus intime²⁵⁴. Cette formulation est capitale pour le pacte : elle ne dit pas « je mens »,

²⁴⁸ DOUBROVSKY (Serge), *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture ; voir aussi GRELL (Isabelle), *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2014, p. 13-28., DOI : 10.3917/arco.grell.2014.01.

²⁴⁹ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 23-26.

²⁵⁰ DOUBROVSKY (Serge), *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

²⁵¹ GASPARINI (Philippe), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 15-26.

²⁵² NOUSS (Alexis), *Exilance : condition et conscience de l'exilé*, *op. cit.*, p. 1-4.

²⁵³ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14-15.

²⁵⁴ ČOLIĆ (Velibor), « Langue d'exil, langue élue », *art. cit.*

mais « je me dédouble ». Or, ce dédoublement est exactement ce qui rend la lecture autobiographique à la fois pertinente et instable.

Enfin, ce pacte déplacé est aussi fortement déterminé par l'institution littéraire elle-même. Les travaux récents sur l'écriture translingue, que nous évoquerons dans la section suivante, montrent qu'il existe une demande d'autobiographie adressée aux auteurs translingues²⁵⁵. Nous constatons aussi une tendance à lire même leurs textes non autobiographiques autobiographiquement, l'origine de l'auteur servant de garantie de véracité²⁵⁶. Dès lors, le statut des textes n'est pas seulement un problème interne de poétique : c'est un enjeu de réception et d'attente, auquel Čolić répond en construisant une œuvre-frontière, qui résiste à la réduction du vécu à un document.

Ainsi, le corpus n'est pas une autobiographie au sens strict, au sens où il ne cherche pas à restituer de manière continue l'histoire d'une personnalité²⁵⁷. Il relève plutôt d'une poétique autobiographique de l'exil, proche de l'autofiction dans la mesure où il articule ancrage biographique, instabilité du sujet et invention formelle²⁵⁸. L'écriture de soi est modelée par la condition d'exilé et la vérité ne se confond ni avec une preuve ni avec l'exactitude totale des faits, mais s'attache à une vérité de voix, de mémoire et de perception. L'autofiction, dans ce cadre, ne doit pas être comprise comme un abandon de la vérité, mais comme une manière de dire une vérité reconstruite et littérairement assumée.

2. Les littératures de l'exil, de la migration et de la translingualité

La question se déplace alors : dans quel espace de discours et sous quels régimes d'attente lit-on ce qui est dit ? Autrement dit, il s'agit d'identifier les catégories critiques et institutionnelles qui se superposent autour de l'œuvre de Čolić et d'observer la façon

²⁵⁵ DE BALSI (Sara), « Postures d'auteurs et représentation de la langue : les récits translingues, des récits de transfuge de classe parmi d'autres ? », *art. cit.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14.

²⁵⁸ GASPARINI (Philippe), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 301-313.

dont elles orientent, parfois à son insu, la lecture vers le témoignage ou la leçon d'exil, au risque de réduire une poétique à une identité²⁵⁹.

2.1. Littérature de l'exil : condition, conscience, discontinuités

Dans les recherches sur les migrations déjà présentées, Alexis Nouss introduit le concept d'« exilience » pour désigner un noyau existentiel partagé par les sujets qui vivent l'expérience de migration²⁶⁰. Le concept se décline en condition et en conscience, les deux aspects pouvant ne pas coïncider²⁶¹. Cette proposition répond à un enjeu méthodologique : sortir d'une pure typologie administrative sans verser dans l'essentialisation, en réunissant déplacement concret et déplacement vécu²⁶².

La littérature de l'exil articule une expérience et une forme. La réflexion de Said insiste sur la dimension paradoxale de l'exil : *Exile is never the state of being satisfied, placid, or secure*²⁶³. C'est un état instable et pourtant producteur d'une pluralité de visions²⁶⁴. Cette instabilité est formulée de manière nette dans *Guerre et pluie*, lorsque le narrateur tente de définir l'exil :

Rien à faire. Après tant d'années d'exil, je n'ai aucune idée de ce que cela signifie. J'ai lu quelques livres sur le sujet, regardé les films de Tarkovski, mais rien. Je ne puis rien tirer de concret de ce sentiment géopolitique qu'on appelle l'exil. L'état de l'esprit que j'appelle : présence et absence simultanées. Ou le froid métaphysique, tout simplement. Pas tout à fait être ou ne pas être, comme le disait Hamlet. Mais à la fois être et ne pas être. Conjointement.

Compiqué, je l'avoue.

C'est pourquoi l'exil est l'un des lieux clés de toute littérature²⁶⁵.

Ce passage met en scène l'impossibilité de stabiliser une définition de l'exil. Le narrateur commence par constater l'échec des savoirs disponibles. L'exil apparaît alors comme une expérience à la fois politique et métaphysique. Čolić condense ainsi deux dimensions centrales de l'exil : l'inscription dans une histoire collective et la

²⁵⁹ DECLERCQ (Elien), « "Écriture migrante", "littérature (im)migrante", "migration literature" : réflexions sur un concept aux contours imprécis », dans *Revue de littérature comparée*, 2011/3, n° 339, p. 301-310, DOI : <https://doi.org/10.3917/rlc.339.0301>.

²⁶⁰ NOUSS (Alexis), *Exilience : condition et conscience*, op. cit., p. 1.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 4.

²⁶² *Ibid.*, p. 1-4.

²⁶³ SAID (Edward W.), « Reflections on Exile », art. cit., p. 186.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 173-186.

²⁶⁵ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 23-24.

déstabilisation intime du sujet. L'allusion à Hamlet renforce cette indétermination. L'exil est une condition paradoxale où le sujet est « à la fois être et ne pas être ». Cette formule rejoint l'idée d'une existence disjointe : l'exilé est présent dans le pays d'accueil, mais absent de son monde d'origine²⁶⁶. La chute, « C'est pourquoi l'exil est l'un des lieux clés de toute littérature », transforme cette impasse en hypothèse poétique. Si l'exil résiste à la définition, c'est précisément parce qu'il oblige la littérature à travailler l'entre-deux et la contradiction. Cette tension peut être rapprochée de la notion de paratopie définie par Dominique Maingueneau : la littérature se construit depuis une « négociation entre le lieu et le non-lieu », c'est-à-dire depuis une appartenance impossible à stabiliser²⁶⁷. Chez Čolić, l'exil donne à cette paratopie une forme concrète : le narrateur est à la fois situé et déplacé, présent dans la langue et le pays d'accueil, mais maintenu dans l'écart par la mémoire, l'accent et la perte du monde d'origine²⁶⁸.

Chez Čolić, comme nous l'avons vu, cette condition paradoxale se matérialise très tôt dans *Le livre des départs* : « [...] mon exil, c'est mon accent²⁶⁹. » Cette formule permet de montrer que l'exil n'est pas seulement un passage de territoire, mais une reconfiguration du sujet par et dans la langue. Elle rejoint la logique de l'« exilience » de Nouss²⁷⁰. Elle met en tension le dehors et le dedans, l'appartenance perdue et l'identité nouvelle à reconstruire. Surtout, l'énoncé pousse immédiatement le lecteur au déplacement. Le texte ne se réduit pas à une simple suite d'événements, mais se présente déjà comme poétique du seuil²⁷¹.

Nous comprenons alors pourquoi la catégorisation « littérature de l'exil » éclaire l'œuvre de Čolić, comme une hypothèse de lecture. L'exil y constitue la fabrication d'une subjectivité dans la discontinuité et crée une identité à reconstituer à partir de pièces

²⁶⁶ SAID (Edward W.), « Reflections on Exile », *art. cit.*, p. 173-186.

²⁶⁷ MAINGUENEAU (DOMINIQUE), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 72.

²⁶⁸ *Ibid.* ; voir aussi, PERY-BORISOV (Valeria), « Paratopie et entretien littéraire : Andreï Makine et Nancy Huston ou l'écrivain exilé dans le champ littéraire », dans *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 12, 2014, DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.1629>

²⁶⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, p. 11.

²⁷⁰ NOUSS (Alexis), *Exilience : condition et conscience*, *op. cit.*, p. 1-4.

²⁷¹ GENETTE (Gérard), *Seuils*, *op. cit.*, p. 7.

détachées, comme Said décrit « la nécessité de réassembler une identité à partir des réfractions et discontinuités de l'exil²⁷² ».

2.2. Littérature migrante : un concept opératoire mais instable

Dans le champ littéraire, la terminologie demeure contestée. L'« écriture migrante » ou la « littérature migrante » désigne un concept aux contours imprécis. Ces expressions désignent moins un genre qu'un ensemble de reconfigurations qui mettent à l'épreuve la notion de « littérature nationale²⁷³ ». Le débat terminologique est lui-même théorisé comme controverse : Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner posent précisément la question « littérature migrante » / « littérature de la migration » pour souligner que le mot oriente déjà l'interprétation vers l'auteur venu d'ailleurs, vers le mouvement et vers l'entre-deux²⁷⁴.

L'intérêt de la catégorie « littérature migrante » est de rappeler que la migration, comprise comme processus, crée des échanges discursifs complexes et des hybridations²⁷⁵. Mais son risque est d'introduire un déterminisme biographique : lire d'abord l'auteur venu d'ailleurs, puis seulement le texte²⁷⁶.

C'est ce que les théories contemporaines tentent d'éviter. Dans son article programmatique, Elie Declercq souligne que l'enjeu est aussi de déplacer l'analyse : ne pas prendre la biographie comme paramètre décisif, mais articuler traits intratextuels et forces extratextuelles²⁷⁷. De même, le débat « migrante » / « migration » attire l'attention sur la dimension idéologique du lexique : dire « migrante » n'est pas simplement décrire, c'est construire un regard²⁷⁸.

²⁷² Traduction personnelle de “the need to reassemble an identity out of the refractions and discontinuities of exile”, dans SAID (Edward W.), « Reflections on Exile », *art. cit.*, p. 185.

²⁷³ MATHIS-MOSER (Ursula) et MERTZ-BAUMGARTNER (Birgit), « Littérature migrante ou littérature de la migration ? À propos d'une terminologie controversée », *Diogene*, 2014/2, n° 246-247, p. 46-48, DOI : 10.3917/dio.246.0046.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 46-61.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.* ; voir aussi DECLERCQ (Elie), « “Écriture migrante”, “littérature (im)migrante”, “migration literature” : réflexions sur un concept aux contours imprécis », *art. cit.*, p. 301-310.

²⁷⁷ DECLERCQ (Elie), « “Écriture migrante”, “littérature (im)migrante”, “migration literature” : réflexions sur un concept aux contours imprécis », *art. cit.*, p. 301-310.

²⁷⁸ MATHIS-MOSER (Ursula) et MERTZ-BAUMGARTNER (Birgit), « Littérature migrante ou littérature de la migration ? À propos d'une terminologie controversée », *art. cit.*, p. 46-61.

Or, le triptyque de Čolić joue avec cet horizon d'attente, parfois en l'acceptant, souvent en le sabotant. Un indice décisif tient à ce que la catégorie « migrant » n'est pas seulement projetée de l'extérieur : elle est aussi assumée et mise en scène. Le paratexte de *Le livre des départs* exhibe une phrase qui fonctionne comme auto-désignation, mais la présentation éditoriale oriente aussitôt la lecture.

« Je suis un migrant, un chien mille fois blessé qui sait explorer une ville. Je sors et je fais des cercles autour de mon immeuble. Je renifle les bars et les restaurants. » Velibor Čolić, à travers le récit de son propre exil, nous fait partager le sentiment de dérégulation des migrants, et l'errance sans espoir de ceux qui ne trouveront jamais vraiment leur demeure. Il évoque avec ironie ses rapports avec les institutions, les administrations, les psychiatres, les écrivains, et bien sûr avec les femmes qui tiennent une grande place ici bien qu'elles aient plus souvent été source de désir ardent et frustré que de bonheur. Son récit est aussi un hommage à la langue française, à la fois déchirant et plein de fantaisie²⁷⁹.

Le paratexte rend l'œuvre reconnaissable comme récit d'exil, mais il risque aussi de réduire la complexité du texte à quelques figures attendues : le migrant, l'errance, l'hommage à la langue d'accueil.

C'est précisément ce que le texte de Čolić vient complexifier. Dans *Guerre et pluie*, le narrateur ne parle plus seulement de sa propre condition d'exilé ; il observe, depuis Bruxelles, d'autres figures contemporaines de l'exil, qu'il reconnaît sans pour autant les confondre avec lui-même :

Je les croise souvent. Aux carrefours, aux abords des grands boulevards, dans les parcs, devant les petites épiceries. Jeunes hommes à la peau foncée avec des valises [...]. Ils imaginaient le « rêve européen » autrement, mais il est trop tard. Ils sont réveillés maintenant [...]. Je les observe discrètement. Je les reconnais. Ils sont venus récemment. À travers la mer ou le long des routes épineuses des Balkans empruntées par les réfugiés [...]. Ils sont invisibles individuellement. Ils deviennent visibles lorsque leur nombre augmente, et ils deviennent des statistiques. Ce sont des réfugiés, sans visage, sans papiers et sans beaucoup de chances. Le point final de toutes nos crises et de nos guerres²⁸⁰.

Ce passage déplace l'écriture de soi vers une observation des autres « réfugiés ». Le narrateur ne se contente plus de raconter sa propre expérience : il reconnaît, dans

²⁷⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., quatrième de couverture.

²⁸⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 95-96.

l'espace urbain bruxellois, des trajectoires qui prolongent la sienne. Le verbe « reconnaître » est important, car il signale une solidarité perceptive : Čolić comprend ces hommes parce qu'il a lui-même connu l'arrivée, la perte de repères et la confrontation à une ville qui parle une langue inconnue. Cependant, cette reconnaissance ne produit pas une identification simple. Le passage insiste sur une visibilité paradoxale : ces hommes sont « invisibles individuellement », mais deviennent visibles « lorsque leur nombre augmente » et qu'ils deviennent « des statistiques²⁸¹ ». Le réfugié n'est plus perçu comme sujet singulier, mais élément d'un phénomène social. La mention des « routes épineuses des Balkans » crée un lien discret entre son histoire et les migrations plus récentes. L'exil est donc envisagé comme une expérience historique répétée, mais de façon différente pour chaque individu.

Cette réflexion peut être rapprochée de la manière dont Čolić définit ailleurs sa propre position d'exilé européen. Dans *Le livre des départs*, le narrateur affirme :

J'ai de la chance. Je suis un étranger invisible. Je suis ventru et blanc. Sur mon visage rougeâtre on peut lire jambon, bière : je suis européen, un homme de chez nous. Si je ne dis rien je peux passer pour un Danois, un Allemand ou un Belge²⁸².

Cette phrase permet de nuancer fortement la catégorie de littérature migrante. Čolić appartient bien à une expérience de déplacement et d'exil, mais il n'est pas visible de la même manière que les jeunes hommes décrits dans *Guerre et pluie*. Son corps peut se fondre dans une norme européenne, alors que d'autres exilés sont immédiatement exposés au regard social par leur apparence. La formule « si je ne dis rien » est alors essentielle : elle montre que l'invisibilité de Čolić est conditionnelle. Tant qu'il se tait, il peut passer pour « un homme de chez nous » ; dès qu'il parle, son accent révèle l'exil. La visibilité migratoire se déplace donc du corps vers la parole.

L'enjeu n'est donc pas de nier la dimension migratoire de l'œuvre, mais de montrer que Čolić la travaille de l'intérieur. Les catégories médiatiques et institutionnelles rendent l'auteur lisible comme écrivain migrant, mais elles tendent aussi

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 117.

à simplifier son expérience²⁸³. Le texte, au contraire, complexifie cette appartenance en montrant que l'assignation migratoire n'est pas uniforme.

2.3. Un espace littéraire transnational entre Bosnie, France et Belgique

L'inscription de Čolić dans un espace transnational est un fait biographique, mais aussi un fait de champ : l'œuvre circule entre plusieurs espaces de légitimation et cette circulation participe à sa lecture.

Du point de vue des institutions françaises, l'Académie française a distingué en 2014 un ensemble d'écrivains d'origine étrangère écrivant en français ; dans ce palmarès, Čolić est défini comme « journaliste bosniaque » réfugié en France ayant adopté le français comme langue d'écriture²⁸⁴. Dans le discours de proclamation, l'Académie affirme la dimension biographique dramatique et fixe un repère chronologique : « En 2008 [...] il décida d'écrire directement en français²⁸⁵ ». Ce point est capital : l'allophonie n'est pas seulement un état, elle devient un acte public, institué, raconté : une scène d'entrée dans la langue.

Du point de vue des médiations littéraires, plusieurs récits biographiques stabilisent un parcours européen : né en 1964 en Bosnie-Herzégovine, enrôlé pendant la guerre, réfugié en France, puis installé à Bruxelles²⁸⁶. Ce parcours est aussi un parcours d'institutions : accueil à Strasbourg, publications et consécration, puis reconnaissance dans l'espace belge²⁸⁷.

Cette inscription se matérialise dans les prix et leur temporalité. En mai 2024, *la Scam* attribue le *Prix Joseph Kessel à Guerre et pluie* ; le communiqué insiste sur la « sortie de guerre », l'écriture comme contrepoint à la violence et souligne qu'après *Manuel d'exil* l'auteur « poursuit dans la veine de l'humour délirant²⁸⁸ ». En novembre

²⁸³ DECLERCQ (Elien), « “Écriture migrante”, “littérature (im)migrante”, “migration literature” : réflexions sur un concept aux contours imprécis », *art. cit.*, p. 301-310

²⁸⁴ ACADÉMIE FRANÇAISE, « Palmarès 2014 », *art. cit.*, p. 7,

²⁸⁵ ACADÉMIE FRANÇAISE, « Discours sur les prix littéraires 2014 » [En ligne], 2014, URL : <https://www.academie-francaise.fr/discours-sur-les-prix-litteraires-2014>, consulté le 21 février 2026.

²⁸⁶ OFFICE FRANÇAIS DE PROTECTION DES RÉFUGIÉS ET APATRIDES, « Velibor Čolić, écrivain », *art. cit.*

²⁸⁷ *Ibid.* ; ACADÉMIE FRANÇAISE, « Discours sur les prix littéraires 2014 », *art. cit.* ; LEYRIS (Raphaëlle), « “Guerre et pluie” : les plaies à vif de Velibor Čolić », *art. cit.*

²⁸⁸ SOCIÉTÉ CIVILE DES AUTEURS MULTIMÉDIA, « Prix Joseph Kessel 2024 décerné à Velibor Čolić pour *Guerre et pluie* », *art. cit.*

2024, le *Prix Victor Rossel* est attribué à *Guerre et pluie* ; la presse professionnelle résume l'enjeu : dernier volet d'une trilogie sur la guerre en Bosnie, description de l'enrôlement et de la désertion, articulation entre expérience de 1992 et forme narrative²⁸⁹.

Ce n'est donc pas seulement un écrivain d'exil : c'est un écrivain situé à la jonction de plusieurs espaces de légitimité francophones, dont les institutions racontent l'œuvre autant qu'elles la récompensent.

Cette inscription transnationale doit toutefois être complétée par un dernier déplacement : celui du retour de l'œuvre vers l'espace croate. Čolić est aussi un auteur dont les premiers textes ont circulé dans l'espace littéraire yougoslave, avant que la consécration principale ne se déplace vers le champ francophone²⁹⁰. La réception croate récente confirme ainsi que son œuvre ne se laisse pas reconduire à un cadre national simple²⁹¹. Le pays d'origine apparaît alors comme un espace de réinscription post-yougoslave, où l'œuvre revient chargée d'une reconnaissance acquise ailleurs²⁹². Cette asymétrie semble perceptible dans certaines recensions croates, qui rappellent que Čolić est davantage reconnu en France qu'en Croatie²⁹³. Elle est aussi traversée par des frottements idéologiques : les réserves ou les attaques ne portent pas toujours sur la seule valeur esthétique des œuvres, mais sur la place politique d'un auteur qui écrit contre l'héroïsation nationale de la guerre²⁹⁴.

Pour situer notre corpus dans un cadre comparatif, nous notons que peu d'autres écrivains ex-yougoslaves ont connu une telle reconnaissance dans le monde francophone. Par exemple, l'écrivain bosnien Saša Stanišić a connu un succès en Allemagne mais écrit en allemand, pas en français²⁹⁵. En revanche, durant ces dernières décennies, d'autres

²⁸⁹ CARREIRA (Élodie), « Le palmarès des prix Rossel 2024 », *art. cit.*

²⁹⁰ SINDIČIĆ SABLJO (Mirna), « Autorsko pozicioniranje Velibora Čolića u francuskomu književnom polju », dans *Anafora*, vol. X, n° 2, 2023, p. 311-330, DOI : <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v10i2.5>.

²⁹¹ *Ibid.* ; voir aussi, BOŽIĆ (Mirko), « Velibor Čolić : Autoportreti s damama », dans *Moderna vremena* [En ligne], 8 décembre 2023, URL : <https://mvinfo.hr/clanak/velibor-colic-autoportreti-s-damama>, consulté le 20 mai 2026.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.* ; ČOLIĆ (Velibor), entretien oral autour de *Guerre et pluie*, Maison Autrique, Bruxelles, le 15 décembre 2025. Propos rapportés par l'autrice du présent mémoire.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ CORDS (Suzanne) et PEPSCHER (Sabine) « Deutscher Buchpreis für Saša Stanišić », *Deutsche Welle*, [En ligne], 14 octobre 2019, URL : <https://www.dw.com/de/der-deutsche-buchpreis-2019-geht-an-sa%C5%A1a-stani%C5%A1i%C4%87/a-50825398>, consulté le 18 avril 2026.

auteurs étrangers ont adopté le français avec un succès académique et médiatique comparable à Čolić. François Cheng, écrivain d'origine chinoise, est naturalisé français en 1971 et élu à l'Académie française en 2002²⁹⁶. Vassilis Alexakis, écrivain franco-grec, reçoit plusieurs prix de l'Académie française²⁹⁷. Dany Laferrière, écrivain haïtiano-canadien, est élu à l'Académie française en 2013²⁹⁸. Kim Thúy, quant à elle, a pu définir le français comme « la langue qui [lui] a donné une deuxième vie, une deuxième naissance²⁹⁹ ». Ces exemples montrent que l'institution littéraire française valorise les parcours allophones, mais ils mettent aussi en lumière l'originalité du cas Čolić. En effet, aucun autre écrivain bosnien vivant en France ou en Belgique ne semble avoir atteint une légitimité transnationale comparable dans le monde francophone.

Cette asymétrie de réception est d'autant plus significative que Čolić ne se présente jamais comme le représentant d'une identité nationale stable³⁰⁰. Sa circulation entre Bosnie, Croatie, France et Belgique engage une manière de se dire et de se situer publiquement comme écrivain³⁰¹.

2.4. Posture de l'auteur

Toute catégorisation engage une posture au sens où l'entend Jérôme Meizoz³⁰². Cette posture ne correspond pas à une simple image publique de l'écrivain, mais à une configuration sociale, dans laquelle l'auteur se construit à l'intersection de ses textes, de leur diffusion et des instances de légitimation³⁰³. Elle représente une façon d'occuper une place dans le champ littéraire, à travers une mise en scène de soi qui articule des données

²⁹⁶ ACADEMIE FRANÇAISE, « François Cheng » [En ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/francois-cheng>, consulté le 21 avril 2026.

²⁹⁷ ACADEMIE FRANÇAISE, « Vassilis Alexakis » [En ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/vassilis-alexakis>, consulté le 21 avril 2026.

²⁹⁸ ACADEMIE FRANÇAISE, « Dany Laferrière » [En ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/dany-laferriere>, consulté le 21 avril 2026.

²⁹⁹ STROM SPA NORDIQUE, « Cette beauté qui nous entoure / Entretien avec Kim Thúy » [En ligne], 12 juillet 2021, URL : <https://www.stromspa.com/magazine/entrevues/cette-beaute-qui-nous-entoure-entretien-avec-kim-thuy-2/>, consulté le 21 avril 2026.

³⁰⁰ SINDIČIĆ SABLJO (Mirna), « Autorsko pozicioniranje Velibora Čolića u francuskomu književnom polju », *art. cit.*, p. 301-330.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² MEIZOZ (Jérôme), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

³⁰³ MARTENS (David), « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de "posture" », dans *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 199-212, URL : <https://interferencelitteraires.be/index.php/illi/article/download/606/474/930>, consulté le 21 février 2026.

biographiques, des choix formels et des moyens de réception³⁰⁴. Héritière des analyses de Pierre Bourdieu, cette notion implique que l'image de l'auteur ne relève ni d'une pure intention individuelle ni d'une projection extérieure, mais d'une co-construction entre œuvre et champ³⁰⁵.

Dans le cas de Čolić, cette co-construction repose sur une tension constante. D'un côté, les discours de réception et les institutions tendent à stabiliser une figure lisible : celle du survivant-écrivain, réfugié de guerre devenu auteur francophone reconnu³⁰⁶. De l'autre, les textes et les interventions publiques de Čolić déplacent sans cesse cette image. Plusieurs éléments définissent la posture du survivant-écrivain, qui peut devenir un cadre restrictif. Le communiqué de la *Scam* accentue cette figure, allant jusqu'à recourir à une analogie : « ce Vaclav Havel errant » et à installer un horizon éthique : « comment oublier les fantômes de la guerre, comment avancer vers la lumière³⁰⁷ ». Ces cadrages rendent l'œuvre immédiatement lisible comme récit d'exil, de guerre et de reconstruction.

Mais cette posture n'est pas seulement produite par l'extérieur. Čolić la travaille lui-même dans ses interventions publiques, en reprenant les catégories qui lui sont appliquées pour les déplacer par l'autodérision. Dans une tribune publiée dans *Le Monde*, il se présente à la fois comme réfugié politique, écrivain polyglotte et sujet physiquement identifiable³⁰⁸. Pourtant, cette présentation biographique bascule aussitôt dans l'ironie lorsqu'il ajoute être « trop sage, trop blond, beau et talentueux, trop intéressant et charmant pour être un migrant³⁰⁹ ». L'autodérision empêche la posture du survivant-écrivain de se figer en image héroïque ou victimaire. Elle construit un ethos mobile : le narrateur-auteur accepte d'être situé par son exil, mais il refuse d'être réduit à cette position.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 203 ; BOURDIEU (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

³⁰⁶ OFFICE FRANÇAIS DE PROTECTION DES RÉFUGIÉS ET APATRIDES, « Velibor Čolić, écrivain », *art. cit.*

³⁰⁷ SOCIÉTÉ CIVILE DES AUTEURS MULTIMÉDIA, « Prix Joseph Kessel 2024 décerné à Velibor Čolić pour *Guerre et pluie* », *art. cit.*

³⁰⁸ ČOLIĆ (Velibor), « L'exil exige de bien doser sa visibilité », *art. cit.*

³⁰⁹ *Ibid.*

Cette instabilité existe aussi dans *Manuel d'exil*, où le narrateur se présente comme un sujet humilié par son déclassement. La description du foyer d'accueil fait apparaître une tension entre pauvreté matérielle et capital culturel :

Ma chambre ressemble à une cellule de moine [...] Je suis épuisé, je suis en colère, contre moi, contre la guerre, contre tout le monde. Il est évident que je ne suis pas à ma place. Je me sens supérieur aux autres réfugiés dans le foyer. J'ai déjà lu Edgar Allan Poe, ou Kafka, je connais la différence entre le réalisme et le surréalisme. J'ai déjà eu un prix littéraire, très important, en Yougoslavie. J'écoute du jazz, Miles, Mingus et Coltrane, et autour de moi ce ne sont que de pauvres paysans, bergers et miséreux du tiers-monde. Provisoirement dans le pétrin, c'est vrai, mais j'ai tellement de choses à apporter, à raconter, que mes nouvelles conditions de vie me paraissent humiliantes³¹⁰.

Dans ce passage, le narrateur exprime une forme de mépris social envers les autres réfugiés. Il ne faut donc pas lire cette scène comme une vérité sociologique sur les réfugiés, mais comme une mise à nu de la honte et du déclassement. L'exil bouleverse aussi la place symbolique du sujet. Celui qui se pense écrivain se retrouve ramené à une condition commune de précarité. Ainsi, la posture du survivant-écrivain est complexifiée. Čolić laisse apparaître les affects moins avouables de l'exil : sentiment de supériorité et refus d'être confondu avec une catégorie collective.

À cette complexité s'ajoute le rapport ambivalent que Čolić entretient avec son pays d'origine. Celui-ci ne se construit jamais selon une logique patriotique ou nostalgique. Il condense cette idée par une formule ironique : « Dans ma vie d'avant, j'étais parfois patriote. Depuis, je porte des lunettes³¹¹. ». Cette image suggère une modification du regard. Le patriotisme apparaît alors comme une vision ancienne, désormais corrigée par l'expérience. Lors d'un entretien oral consacré à *Guerre et pluie*, l'auteur affirme ainsi qu'il y a « zéro pourcent de patriotisme » dans son roman³¹². Le pays d'origine demeure central, mais il apparaît comme un lieu de mémoire, de perte et de violence.

³¹⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 24.

³¹¹ ČOLIĆ (Velibor), « L'exil exige de bien doser sa visibilité », art. cit.

³¹² ČOLIĆ (Velibor), entretien oral autour de *Guerre et pluie*, Maison Autrique, Bruxelles, le 15 décembre 2025. Propos recueillis par l'autrice du présent mémoire.

Cette position est d'autant plus importante que Čolić écrit depuis une place singulière : celle d'un ancien soldat enrôlé, puis déserteur³¹³. Cette prise de position déplace la figure attendue du survivant : l'auteur ne se présente pas comme un héros national, mais comme un sujet qui refuse les récits sacrificiels de la guerre. Dans un autre entretien, Čolić refuse plus largement les récits héroïques de la guerre : il affirme être « pour les déserteurs », soutient qu'« aucune victoire, aucune médaille ne vaut la vie de jeunes garçons » et présente les grandes histoires de « drapeaux », de « nations » et de « territoires » comme des constructions produites par des intérêts politiques et industriels³¹⁴. Ainsi, Čolić parle depuis une appartenance traversée par la guerre, l'exil et la conscience critique du survivant. Cette posture permet alors de comprendre les frottements évoqués plus haut dans l'espace post-yougoslave : Čolić n'écrit pas depuis une mémoire nationale unifiée, mais depuis une position critique qui défait les récits héroïques auxquels la guerre donne souvent lieu.

Cette complexité permet de mesurer l'écart entre la posture produite par le texte et les cadrages médiatiques et institutionnels qui rendent l'œuvre lisible dans le champ littéraire. L'effet de ces cadrages est double. D'un côté, ils rendent l'œuvre immédiatement lisible et peuvent favoriser sa circulation : la trilogie se présente comme l'exploration d'une expérience européenne contemporaine. De l'autre, ils installent une attente de transparence : nous attendons le vrai et le témoignage, parfois au détriment du dispositif littéraire. À cet endroit, la prudence de Declercq est précieuse : la lecture la plus féconde n'est pas celle qui s'arrête à la biographie, mais celle qui tient ensemble les forces extratextuelles et les choix formels³¹⁵.

La réception belge récente de *Guerre et pluie* confirme cette tension. L'œuvre est décrite comme un roman par fragments, où la reconstruction se fait après la déflagration³¹⁶. La catégorie autobiographique apparaît, mais n'efface pas le travail

³¹³ OFFICE FRANÇAIS DE PROTECTION DES RÉFUGIÉS ET APATRIDES, « Velibor Čolić, écrivain », *art. cit.*

³¹⁴ LE BRUN (Corinne), « Velibor Čolić : “Plus la brutalité de la guerre était grande, plus la nature était belle” », *art. cit.*

³¹⁵ DECLERCQ (Elien), « “Écriture migrante”, “littérature (im)migrante”, “migration literature” : réflexions sur un concept aux contours imprécis », *art. cit.*, p. 301-310.

³¹⁶ TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et Pemphigus vulgaris à Bruxelles ou la guerre dans la peau », *art. cit.*

formel. Autrement dit : même lorsque les médiateurs reconduisent l'étiquette de « récit d'exil », ils ne peuvent pas effacer entièrement le travail du texte qui résiste à l'assignation documentaire.

Ainsi, la posture de Čolić se construit dans une tension. Les institutions et la réception rendent l'auteur identifiable comme écrivain réfugié, survivant et témoin ; mais ses textes déplacent cette image par l'ironie, la forme et l'exposition d'un sujet contradictoire.

2.5. Translingualité et poétique de l'entre-deux

À ces cadres s'ajoute, pour un auteur qui écrit en français sans que le français ne soit sa langue première, la constellation des notions d'allophonie et de translingualité.

L'écriture de Čolić s'inscrit dans le geste de la translingualité. Celle-ci désigne avant tout une pratique d'écriture : écrire dans une langue apprise, étrangère à la langue maternelle³¹⁷. De nombreuses définitions convergent dans la théorie contemporaine. Au sens large, Steven G. Kellman définit le translinguisme littéraire comme le fait d'auteurs qui écrivent dans une langue apprise, changeant de langue d'un texte à l'autre ou mêlant plusieurs langues dans une même œuvre³¹⁸. Dans le champ francophone, Sara de Balsi décrit la francophonie translingue comme l'ensemble d'œuvres d'écrivains pour lesquels le français est une langue seconde apprise tardivement, par démarche individuelle, hors d'une communauté d'origine francophone : des littératures de l'entre-deux issues d'un contact linguistique ou culturel³¹⁹. Lise Gauvin insiste, quant à elle, sur la surconscience linguistique : les écrivains translingues développent une sensibilité aiguë aux questions de langue, qui fait de celle-ci un lieu d'inconfort, mais aussi de création³²⁰.

³¹⁷ KELLMAN (Steven G.), « What is Literary Translingualism? A Q&A with Steven G. Kellman », dans *Purdue University Libraries and School of Information Studies News* [En ligne], 27 janvier 2020, URL : <https://blogs.lib.purdue.edu/news/2020/01/27/what-is-literary-translingualism-a-qa-with-steven-g-kellman/>, consulté le 21 février 2026.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ DE BALSİ (Sara), *La francophonie translingue. Éléments pour une poétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2024, chap. I, « Translinguisme et littératures francophones ».

³²⁰ GAUVIN (Lise), « L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle poétique romanesque », communication, *Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique* [En ligne], 10 janvier 2009, URL : <https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/gauvin100109.pdf>, consulté le 21 avril 2026 ; voir aussi, GAUVIN (Lise), « Introduction. D'une langue l'autre : la surconscience linguistique de l'écrivain francophone », dans *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2009, p. 5-15, DOI : <https://doi.org/10.3917/kart.undef.2009.02.0005>.

Il faut toutefois préciser que cette translingualité ne part pas d'un vide littéraire. L'hypothèse d'interdépendance linguistique soutient que les compétences développées dans une langue première constituent un socle de transfert pour certaines compétences cognitives, métalinguistiques et littéraciques³²¹. Appliquée à Čolić, cette perspective permet de comprendre que le français ne vient pas remplacer une langue première déficiente ; il transforme un rapport aux mots déjà formé dans le serbo-croate. La langue d'accueil devient bien une langue de reconfiguration, mais cette reconfiguration s'appuie sur un capital littéraire et métalinguistique préalable³²².

Chez Čolić, la surconscience linguistique apparaît dans une réflexivité explicite sur la langue et dans une écriture qui ne cesse de mettre en scène ses propres conditions d'énonciation³²³. Le destin incarné se révèle dès l'incipit de *Le Livre des départs*. Comme nous l'avons déjà évoqué, le narrateur affirme que son exil est un accent³²⁴. Il parle de sa langue d'adoption en expliquant que « le livre d'exil doit être écrit dans la langue d'exil³²⁵ ». Il considère la langue française comme un dispositif de reconfiguration du sujet exilé. Cette prise de conscience de l'écart linguistique apparaît déjà dans ses récits. Ainsi, au seuil de l'écriture, entre la Bosnie natale et la Bretagne d'accueil, il constate : « la pire frontière pour [lui] c'était la langue³²⁶ ». En déclarant avec humour que « si un touriste à Paris ne parle pas français, c'est très rigolo, mais si un exilé en France ne parle pas français, c'est tragique », il renverse la perspective : la langue acquise n'est plus un simple moyen d'expression, mais l'enjeu même de l'intégration et de la survie sociale³²⁷.

Nous remarquons que la dynamique translingue se traduit par plusieurs procédures formelles. Čolić construit son récit en fragments multilingues, remplis de mots et de phrases qu'il a tirés de dictionnaires, du cours d'alphabétisation ou dans des dialogues³²⁸. L'empilement de courts énoncés et de leçons didactiques teintées d'autodérision montre

³²¹ CUMMINS (James), « Linguistic Interdependence and the Educational Development of Bilingual Children », dans *Review of Educational Research*, vol. 49, n° 2, 1979, p. 222-251, DOI : 10.3102/00346543049002222.

³²² OFFICE FRANÇAIS DE PROTECTION DES RÉFUGIÉS ET APATRIDES, « Velibor Čolić, écrivain », *art. cit.*

³²³ GAUVIN (Lise), « Introduction. D'une langue l'autre : la surconscience linguistique de l'écrivain francophone », *art. cit.*, p. 5-15.

³²⁴ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, p. 11.

³²⁵ ČOLIĆ (Velibor), « Langue d'exil, langue élue », *art. cit.*, p. 2.

³²⁶ *Ibid.*, p. 7.

³²⁷ *Ibid.*, p. 2.

³²⁸ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, *op. cit.*, p. 36.

la difficulté et la singularité de chaque mot étranger. Cette pluralité devient une poétique de l'entre-deux. Nous pouvons ici mobiliser le concept d'hétérolinguisme de Rainier Grutman, qui désigne la présence dans le texte « d'idiomes étrangers [...] aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale³²⁹. ». Čolić transforme ainsi sa langue d'accueil en une contrainte créatrice. Il met en scène ses deux langues intérieures : celle de la douleur passée et celle de la nouvelle vie. Le texte fait surgir le serbo-croate lors de paroles intimes ou de souvenirs, puis rebascule en français, comme dans ces deux extraits de *Manuel d'exil* :

Barbara ne m'écoute pas, elle veut savoir si elle prononce bien nos *č, ž, ć*, elle veut décortiquer la palatalisation, les conjugaisons, l'accentuation, « je veux me balader sans peine, dit-elle, entre le cyrillique et l'écriture latine, entre Belgrade et la mer Adriatique » [...]. Notre amour est tombé avant les feuilles des platanes dans sa rue. Avant qu'elle apprenne à dire sans faute jeudi (*četvrtak*) en serbo-croate. Avant que j'apprenne à lire tous les signes sur son visage³³⁰.

— Ce patchwork en coton, sourit-elle, là-bas en Inde on l'appelle *mudha*.

Je me tais. Je ne veux pas ajouter que ce même mot, en phonétique, veut dire *testicules* en serbo-croate³³¹.

Ce travail sur la langue appartient à une approche poétique plus globale qui porte sur la tension identitaire et les limites culturelles. Situer Velibor Čolić parmi les littératures de l'exil et de la migration ne le réduit pas pour autant à une seule « écriture migrante³³² ». Au contraire, son œuvre illustre le croisement de plusieurs courants contemporains. L'exil n'est donc pas seulement un déplacement géographique, mais aussi ce que nous pourrions appeler un « tiers-espace », pour reprendre le concept de Homi K. Bhabha³³³. Il s'agit d'un état intermédiaire où se recomposent les identités, les langues et les appartenances³³⁴.

Au final, la singularité de Čolić repose sur une esthétique du déplacement. Il n'est pas simplement écrivain de l'exil, ni simplement écrivain francophone, ni simplement

³²⁹ GRUTMAN (Rainier), *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides/CETUQ, 1997, p. 37.

³³⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 177.

³³¹ *Ibid.*, p. 121.

³³² DECLERCQ (Elien), « “Écriture migrante”, “littérature (im)migrante”, “migration littérature” : réflexions sur un concept aux contours imprécis », art. cit., p. 301-310.

³³³ BHABHA (Homi K.), *The location of culture*, Londres/New York, Routledge, 1994, p. 37.

³³⁴ *Ibid.*, p. 37-39.

polyglotte, il transforme ces *in-between spaces* en principe poétique³³⁵. Son écriture joue sur la discontinuité, alterne les tons et s'autorise des digressions afin de contrer la simplification documentaire. Loin de gommer le traumatisme, la littérature de Čolić le rend au contraire visible sous une forme nouvelle. En ce sens, son œuvre pourrait être définie comme une poétique du déplacement où le français devient le lieu paradoxal de création poétique et de reconstruction de soi.

3. Le français comme langue d'accueil, langue d'écriture et langue de reconfiguration de soi

3.1. Une langue apprise dans la rupture

L'entrée dans la langue française, chez Velibor Čolić, s'inscrit dans une expérience de rupture brutale, indissociable de l'exil. Cette rupture prolonge les logiques de déplacement analysées dans les chapitres précédents et modifie directement le rapport du sujet à la langue et, au-delà, la relation du sujet à lui-même. L'incipit de *Manuel d'exil*, déjà cité à plusieurs reprises, en constitue une formulation paradigmatique : « j'arrive à Rennes avec pour tout bagage trois mots de français – Jean, Paul et Sartre³³⁶ ». La condensation ironique de cette phrase ne doit pas masquer sa portée anthropologique : elle met en scène un sujet réduit à une extrême pauvreté linguistique, dont la capacité de nomination et, donc, de relation au monde est profondément altérée.

Dans cette perspective, l'exil apparaît d'abord comme une expérience de rupture symbolique, au sens où l'entend Alexis Nouss : être exilé, c'est être séparé des structures langagières et culturelles qui permettent de se situer comme sujet³³⁷. La perte de la pratique de la langue maternelle, ou plutôt son inadéquation au nouvel environnement, produit un effet de déracinement radical. Le sujet ne peut plus habiter sa propre parole ; il se trouve assigné à une forme de mutisme social, voire à une invisibilité³³⁸.

Dans ce contexte, l'apprentissage linguistique ne représente pas un enrichissement, il devient une condition de survie. Comme le formule Čolić, « un réfugié

³³⁵ *Ibid.*, p. 37-39.

³³⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 11.

³³⁷ NOUSS (Alexis), *Exilance : condition et conscience de l'exilé*, op. cit., p. 1-4.

³³⁸ ČOLIĆ (Velibor), « L'exil exige de bien doser sa visibilité », art. cit.

ne parle pas, il vit une langue³³⁹ » : la langue d'accueil devient le milieu même de l'existence. Cette idée rejoint les analyses de Yasemin Yildiz sur la condition postmonolingue, qui mettent en évidence la manière dont la langue cesse d'être une évidence naturelle pour devenir un espace de tension, de perte et de recomposition³⁴⁰.

L'acquisition du français s'apparente ainsi à une reconquête progressive de la parole et, avec elle, d'une forme de subjectivité. Le texte insiste sur cette dimension corporelle et presque verticale de l'apprentissage : redevenir « un vrai homme dressé », capable de se tenir dans la langue comme dans le monde³⁴¹. Ce processus, lent et fragile, fait de la langue non seulement un instrument, mais un lieu d'existence.

Cette reconquête commence toutefois dans le malentendu. Dans *Manuel d'exil*, une scène de cours de français condense la tension entre illettrisme et ambition littéraire :

Pour la rubrique *votre projet en France* notre professeur de français a une question :

— Concours, vous avez écrit ici concours, quel concours ?

Je ne comprends pas...

— Je n'ai pas écrit Concours mais Goncourt.

— Carrément Goncourt ! s'étonne-t-elle.

— Oui, Goncourt...

— Alors bonne chance, soupire-t-elle, mais en attendant le Goncourt, vous êtes un parfait illettré en français.

C'est ainsi, dans la joie et la bonne humeur, que commence mon apprentissage de la belle langue française³⁴².

L'écart entre l'illettrisme constaté par l'enseignante et le rêve du *Goncourt* produit un effet comique, mais il révèle aussi une tension centrale : le sujet exilé est dépossédé de la langue au moment même où il se projette dans une ambition littéraire. L'ironie de la dernière phrase empêche cependant la scène de se réduire à une humiliation. Le français apparaît donc à la fois comme langue d'accueil, langue de norme et langue de désir littéraire.

³³⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 12.

³⁴⁰ YILDIZ (Yasemin), *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 2-6. DOI : 10.1515/9780823255771.

³⁴¹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 13.

³⁴² ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 35.

Cette scène permet aussi de nuancer l'idée d'un passage au français entièrement volontaire et maîtrisé. Ses premiers livres publiés en France passent d'abord par la traduction depuis le serbo-croate³⁴³. D'après les récits d'entretien de l'auteur, le passage à l'écriture directe en français s'est fait progressivement et semble avoir été lié à des difficultés de traduction³⁴⁴. L'écriture directe en français aurait d'abord été expérimentée dans des formes plus brèves, notamment autour de la critique musicale³⁴⁵. Puis, Čolić se lance dans l'écriture romanesque avec *Archanges : roman a capella*³⁴⁶. Cette trajectoire importe parce qu'elle permet de considérer le français comme une langue approchée par nécessité, puis peu à peu transformée en langue d'écriture.

Cette ambivalence se confirme lorsque le narrateur décrit la littérature française comme un espace inaccessible :

Il me manque des mots, j'ai juste ma ténacité et rien d'autre pour dévorer mes classiques. Je réalise que toute la littérature française est *verrouillée* pour moi. Plus j'avance dans la forêt des verbes et l'alchimie de la grammaire, dans les expressions populaires comme dans le français littéraire, dans le parlé comme dans l'écrit, plus cela devient clair. Je ne suis pas un homme, je suis une anecdote³⁴⁷.

Cette image d'une littérature française « verrouillée » conduit à une tension : le français est à la fois la langue qui manque et celle dans laquelle le narrateur veut faire œuvre. Dans *Le livre des départs*, cette ambition est formulée comme un défi presque déraisonnable :

Ma besace contient aussi un texte, [...]. Je me lance un nouveau défi : écrire un roman en français. Un pari fou pour quelqu'un qui a appris la langue à trente ans. Je me sens frère d'âme de Jack Kerouac³⁴⁸.

Le français devient la langue d'un « pari » et écrire en français est présenté comme une prise de risque. La référence à Jack Kerouac permet enfin de maintenir l'ironie propre

³⁴³ ACADÉMIE FRANÇAISE, « Discours sur les prix littéraires 2014 », *art. cit.*

³⁴⁴ ČOLIĆ (Velibor), entretien oral autour de *Guerre et pluie, Maison Autrique*, Bruxelles, le 15 décembre 2025. Propos recueillis par l'autrice du présent mémoire.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ ACADÉMIE FRANÇAISE, « Discours sur les prix littéraires 2014 », *art. cit.* ; ČOLIĆ (Velibor), *Archanges : roman a capella*, Montfort-en-Chalosse, Gaïa, 2008.

³⁴⁷ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, *op. cit.*, p. 41-42.

³⁴⁸ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, p. 101.

à Čolić. Elle inscrit le narrateur dans une filiation d'écrivains du déplacement, mais de manière volontairement disproportionnée.

Le français permet au sujet de sortir de l'état de dénuement linguistique, mais il ne constitue jamais une langue d'intégration entière. Il agit plutôt comme un espace paradoxal, où l'inclusion et la différenciation se rencontrent simultanément. Cette ambivalence apparaît clairement dans la question de l'accent, que le narrateur place comme principe identitaire. Cela provoque un déplacement essentiel par rapport aux conceptions traditionnelles de l'exil. L'exil n'est plus seulement une condition géographique ou historique, mais devient une modalité de la parole elle-même. L'accent devient le lieu où s'inscrit l'écart entre la langue que l'on apprend et la langue première, entre l'appartenance et la distance. En affirmant qu'il « habite [son] accent », le narrateur renverse la hiérarchie habituelle³⁴⁹. L'accent n'est plus un défaut à corriger, mais un espace à occuper. Cette situation rejoint la notion déjà mentionnée de surconscience linguistique développée par Lise Gauvin, selon laquelle les écrivains allophones entretiennent avec la langue un rapport intensifié, marqué par une attention constante à ses effets et à ses limites³⁵⁰.

L'intégration linguistique apparaît ainsi comme un processus inachevé, toujours traversé par une altérité persistante. Le français permet de s'inscrire dans un espace social, mais il ne supprime pas la distance qui sépare le sujet de cet espace. Cette tension correspond à la conscience double décrite par Said, où l'exilé est condamné à vivre entre deux appartenances sans pouvoir se fixer définitivement dans l'une ou l'autre³⁵¹. Chez Čolić, cette double appartenance se matérialise dans la langue elle-même, qui devient le lieu d'une identité instable.

3.2. Le français comme langue de médiation

La langue française joue un rôle important dans la mise en forme de l'expérience traumatisante. Elle constitue une langue de médiation qui permet de transformer l'exil vécu et la guerre en objet narratif. Cette fonction s'inscrit dans la continuité du

³⁴⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 11.

³⁵⁰ GAUVIN (Lise), « Introduction. D'une langue l'autre : la surconscience linguistique de l'écrivain francophone », art. cit., p. 5-15.

³⁵¹ SAID (Edward W.), « Reflections on Exile », art. cit., p. 186.

déplacement du pacte autobiographique : il ne s'agit plus de restituer une expérience, mais de la transcender dans et par l'écriture.

Dans *Guerre et pluie*, le narrateur souligne que l'écriture ne fait pas disparaître les souvenirs, mais qu'elle rend la mémoire visible.

Je commence à comprendre que l'écriture est une représentation graphique de ma mémoire. Ce qui m'est arrivé peut être important pour les autres. On peut guérir l'oubli par l'écriture. Cette merveilleuse architecture qui relie le présent et le passé dans une relation stable. La mémoire se perd, mais l'écriture demeure. L'imbécile se souvient et l'homme sage note. C'est le rôle de la littérature. Pas de réponse mais de vraies questions³⁵².

Cette formulation met en évidence le rôle de l'écriture comme dispositif de transformation de l'expérience. Le traumatisme, au lieu d'être effacé, est reconfiguré dans une forme discursive. L'expression « représentation graphique » fait de l'écriture une manière de donner une forme matérielle à ce qui risque de se perdre. La métaphore de l'« architecture » prolonge cette idée : écrire, c'est construire une relation entre le présent et le passé. La littérature organise les questions que le sujet survivant peut encore adresser à son propre passé. Cette idée peut être rapprochée des analyses d'Elieen Declercq sur les littératures migrantes, qui invitent à articuler la trajectoire biographique, les forces extratextuelles et les choix formels plutôt qu'à réduire le texte au seul témoignage³⁵³.

Cette fonction de médiation peut également être éclairée par les analyses de Georges Didi-Huberman. Dans *Quand les images prennent position*, celui-ci étudie notamment la manière dont Brecht, depuis l'exil, agence des images, des fragments documentaires et des commentaires pour penser la guerre autrement³⁵⁴. Il est possible de rapprocher sa démarche de celle de Čolić sur un point précis : la mémoire traumatique se donne comme une matière fragmentaire qu'il faut interpréter et recomposer. La langue médiatrice devient l'espace où l'expérience peut être rendue lisible.

³⁵² ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 205.

³⁵³ DECLERCQ (Elieen), « "Écriture migrante", "littérature (im)migrante", "migration littérature" : réflexions sur un concept aux contours imprécis », art. cit., p. 303-310.

³⁵⁴ DIDI-HUBERMAN (Georges), *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, I*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, cité par BRUNET (François), compte rendu de *Quand les images prennent position, Études photographiques* [En ligne], n° 27, 2011, URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3133>, consulté le 21 février 2026.

Cette fonction médiatrice de l'écriture est ensuite approfondie lorsque le narrateur compare la mémoire à une langue presque étrangère :

Il est impossible d'échapper à soi-même. Le mieux que je puisse faire est de noter mes souvenirs. Et les écrire est déjà le premier pas vers leur compréhension. Je le sais très bien. La mémoire paraît une langue étrangère dont nous ne maîtrisons pas tous les signes. C'est pourquoi nous sommes obligés d'interpréter nos souvenirs avec le même respect, et peut-être la même peur, que nous interprétons nos rêves. Nos souvenirs, pas plus que nos rêves, ne vont nulle part³⁵⁵.

Ce passage précise la fonction de la langue d'écriture. La mémoire est présentée comme une matière partiellement illisible. La comparaison avec une « langue étrangère » est décisive pour ce travail : chez Čolić, se souvenir revient déjà à traduire et à interpréter. La mémoire doit être déchiffrée comme un système de signes. De même que le narrateur doit apprendre à habiter une langue tardivement acquise, il doit apprendre à lire ses propres souvenirs. L'écriture en français devient alors une médiation double : elle transpose l'expérience dans une langue d'accueil, tout en traduisant la mémoire elle-même, devenue étrangère au sujet qui la porte.

Chez Čolić, cette distance est renforcée par la coexistence de deux langues. La langue maternelle demeure associée à l'expérience à fleur de peau, tandis que le français introduit un écart qui rend possible la narration. Cependant, cette dissociation n'est jamais totale : certains éléments de l'expérience semblent résister à la traduction, comme si la langue première conservait une part irréductible du vécu.

La littérature est la meilleure alliée de la mémoire. La dernière ligne de l'humanité. [...]

Je regarde l'embryon de mon futur roman. Mots rouges et noirs sur papier blanc. Certains d'entre eux sont écrits dans ma langue maternelle. Les autres sont en français. Il doit en être ainsi. J'ai appris le français, quand j'avais presque 30 ans, c'est ma langue *adulte*, une langue qui n'a pas d'enfance. Et ces mots joyeux et rouges sont restés dans ma langue maternelle. Ils refusent obstinément de devenir des mots français.

Et je les respecte pour l'instant³⁵⁶.

Cet extrait prolonge la réflexion sur la mémoire comme forme graphique. Les mots sont associés à des couleurs et répartis entre deux langues. Le rouge et le noir créent

³⁵⁵ ČOLIC (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 40.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

d'abord une cartographie affective : les souvenirs sont classés selon leur charge émotionnelle. L'écriture tente donc d'organiser la mémoire, mais elle conserve la différence entre les souvenirs heureux et les souvenirs douloureux. Le français est défini comme une « langue *adulte* » et surtout comme « une langue qui n'a pas d'enfance³⁵⁷ ». Cette formule montre que le français peut devenir langue d'écriture et de reconstruction, mais qu'il ne peut pas totalement absorber la mémoire première. Les « mots joyeux et rouges » restent dans la langue maternelle, comme si certaines émotions refusaient de passer dans la langue d'accueil³⁵⁸. Le refus de traduction n'est pas présenté comme un échec ; le narrateur affirme au contraire : « je les respecte pour l'instant³⁵⁹ ». Il reconnaît ainsi qu'une part de la mémoire doit demeurer dans sa langue d'origine.

La langue d'accueil fonctionne donc comme un filtre et comme un révélateur. Elle permet d'écrire ce qui ne pourrait peut-être pas être formulé autrement, mais elle signale aussi les limites de cette mise en mots. L'écriture devient alors un espace de cohabitation linguistique, où le passé ne se traduit jamais entièrement, mais trouve malgré tout une forme partageable.

3.3. Une poétique de la langue seconde

L'écriture en français produit une forme spécifique, qui peut être analysée comme une véritable poétique de la langue seconde. Cette poétique, déjà visible dans les dispositifs fragmentaires étudiés à partir de Genette, se manifeste ici à travers des choix lexicaux, syntaxiques et énonciatifs.

Nous observons d'abord que le lexique choisi est très concret, souvent lié à l'apprentissage de la langue, où les mots sont comme des objets à manipuler, à répéter et à mémoriser. Cette matérialité du langage témoigne d'un rapport non naturel à la langue, où chaque mot conserve une épaisseur particulière.

Le reste du temps je feuillette mon dictionnaire français-croate ou serbe à l'usage des écoles primaires et j'apprends tel un perroquet les mots par cœur : LE bœuf, LA pomme, LE soleil, LA maison... [...] Nous apprenons aussi les verbes et la grammaire. Je ne comprends rien mais je suis

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*

impatient de découvrir les vraies phrases. Les phrases des Français. Les phrases qui servent à vivre³⁶⁰.

Cet extrait montre d'abord un retour forcé à une forme d'enfance linguistique. Le narrateur se retrouve devant un dictionnaire « à l'usage des écoles primaires ». La comparaison avec le perroquet insiste sur une mémorisation mécanique, presque dépourvue de sens. L'insistance typographique sur les articles rend visible la matérialité grammaticale du français. La formule « les vraies phrases » marque alors un seuil décisif. Le narrateur veut accéder à une langue capable de produire du lien et de la présence sociale.

Cette matérialité de la langue se vérifie dans les scènes de vie ordinaire où le narrateur doit faire usage du français pour accomplir des gestes élémentaires. Dans *Manuel d'exil*, l'épisode du pain montre ainsi que l'apprentissage grammatical devient une épreuve sociale :

— Bonjour madame, dis-je, LA pain... Manger. La pain...

[...]

Elle me fait signe de la suivre. Je suis fier de moi. Cela confirme que je m'exprime bel et bien en français, que je suis plus malin et intelligent que je ne pense.

Mon sourire s'efface au moment où elle me montre la boucherie. [...]

— Non madame, bégayé-je, pas lapin, mais LE pain. Manger le pain.

— Ah, sourit-elle, la boulangerie ? Elle est au premier étage³⁶¹.

Le comique de la scène repose sur un écart minime : l'article mal choisi provoque un malentendu référentiel. La langue seconde apparaît ici dans sa matérialité la plus concrète, faite d'articles et de situations pratiques.

Par ailleurs, l'écriture se caractérise par une économie stylistique marquée : phrases brèves, formules aphoristiques et constructions simples. Cette simplicité apparente ne doit pas être interprétée comme une limitation, mais comme un principe de condensation. Dans *Le livre des départs*, Čolić définit d'ailleurs cette brièveté comme

³⁶⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 41.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 112-113.

une poétique du silence, lorsqu'il évoque l'écriture d'un autre livre, *Jésus et Tito*³⁶² : « Mon texte ressemble à un patchwork, un tapis multicolore. En écrivant je remarque une anomalie. Plus j'ai de choses à dire, plus mes chapitres sont courts. La vraie littérature est faite à la fois de texte et de silence³⁶³ ». Même si le passage concerne un livre extérieur au corpus principal, il fonctionne ici comme un métadiscours interne à l'œuvre : il éclaire une manière d'écrire que l'on retrouve dans le triptyque. La phrase brève devient une forme de retenue. Elle concentre l'expérience tout en laissant au lecteur un espace d'interprétation.

La brièveté permet aussi de produire ce que l'on pourrait appeler une poétique de la surprise renouvelée : une formule courte peut faire basculer soudainement le sens, introduire une chute ironique ou transformer une expérience grave en image décalée. Ainsi, lorsqu'il écrit : « Je ne suis pas un homme, je suis une anecdote³⁶⁴ », la phrase surprend parce qu'elle transforme une réflexion existentielle en formule presque absurde. Le sujet exilé n'est plus seulement présenté comme marginalisé ; il devient quelque chose de secondaire, de racontable, presque de dérisoire. La phrase courte devient donc un outil d'intensification : elle concentre l'expérience tout en relançant l'attention du lecteur.

Cette économie syntaxique ne signifie pourtant pas que le style de Čolić est uniquement minimal. Elle peut au contraire servir de point d'appui à des envolées lyriques, notamment lorsque le narrateur évoque les figures féminines. Dans *Guerre et pluie*, la rencontre avec Hana, une infirmière qui soigne le narrateur blessé, ouvre ainsi une parenthèse sensuelle et presque sacrée.

Notre connaissance sera brève, à peine trois jours et trois nuits, soixante-douze heures à peine, quatre mille trois cent vingt minutes et quelques instants hésitant entre douleurs et plaisir. Un rêve humide, où ses minuscules mains, iodées, se posent sur mon corps. À lundi-mardi-mercredi, comme un mantra, une hymne mystique, qui résonne, sourdement, niaisement dans ma tête. Caresse de la soie sauvage, la proximité étonnante entre la petite et la vraie mort, entre la douleur et l'oubli, la fatigue et les fourmis qui montent dans le ventre. [...] Toutes les couleurs d'été sont visibles dans les cheveux et sur la peau de Hana. Sur sa gorge, un grain de beauté rond, noir. Sur

³⁶² ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 137. Čolić évoque *Jésus et Tito*, roman extérieur au corpus étudié ; cette remarque est mobilisée ici uniquement comme métadiscours sur l'écriture de guerre et non comme extension du corpus.

³⁶³ *Ibid.*, p. 137.

³⁶⁴ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 42.

son épaule, la cicatrice d'un vaccin, mignonne rose de peau, morsure d'un ange. Et surtout son souffle tandis qu'elle pose un pansement de fortune sur ma jambe blessée. Silencieuse, délicate comme le printemps, elle est ma complice. Mon amante. Elle vient deux fois par jour. Tôt le matin dans une lumière laiteuse et dans les après-midi dorés. Elle est venue une fois même après minuit, légère, presque transparente, comme la mousse qui reste derrière les vagues de la mer. Comme une madone de l'espoir, délicate et parfumée³⁶⁵.

La durée de leur relation est d'abord mesurée de manière précise. Mais cette précision bascule aussitôt vers une écriture de l'intensité, où le temps bref devient un temps dilaté par le désir. Le portrait de Hana repose sur une série de détails corporels. Cette fragmentation du corps féminin compose une présence lumineuse. Le style procède par touches successives, comme si le narrateur ne pouvait saisir Hana qu'à travers des éclats sensoriels. Les images naturelles et religieuses renforcent cette idéalisation. Le corps blessé du soldat rencontre donc un corps soignant, presque salvateur.

Ce passage permet de nuancer l'idée d'une écriture seulement brève ou élémentaire. Le lyrisme de Čolić naît souvent de l'accumulation d'images brèves, de comparaisons inattendues et de ruptures de ton. Cette tension est particulièrement intéressante dans le cadre d'une poétique de la langue seconde : alors même que le narrateur met souvent en scène sa difficulté à parler en français, il parvient à produire une langue où la simplicité syntaxique coexiste avec une grande densité poétique.

Les effets de décalage, souvent portés par l'humour ou l'ironie, jouent également un rôle central. Ils montrent la distance entre les langues et les cultures, mais aussi la capacité du sujet à transformer cette distance en ressource expressive³⁶⁶. Cette dynamique rejoint les analyses de Kellman sur la littérature translingue, qui mettent en évidence la créativité spécifique liée à l'écriture dans une langue acquise³⁶⁷.

Dans son studio, il y a une petite étagère avec des livres. J'apprends par cœur et en phonétique, sans vraiment comprendre, la tristesse des grands poètes français. Je récite tard la nuit, devant ma bière et avec mon accent cosaque : *Il pleure dans mon cœur/Comme il pleut sur la ville/Quelle est*

³⁶⁵ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 159.

³⁶⁶ KELLMAN (Steven G.), *The translingual imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000, p. 9-17 ; voir aussi, KELLMAN (Steven G.), « What is Literary Translingualism? A Q&A with Steven G. Kellman », art. cit.

³⁶⁷ *Ibid.*

cette langueur/*Qui pénètre mon cœur*³⁶⁸ ? Isabelle rigole avec tout son corps, nu et lent, presque endormi après le sexe.

— Quel ours, murmure-t-elle, tu es un vrai ours des Balkans.

— *Rappelle-toi Barbara*, je hurle, *Il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour-là/Et tu marchais souriante/Épanouie ravie ruisselante*³⁶⁹, et Isabelle rit encore plus fort³⁷⁰.

Enfin, la présence d'une réflexion métalinguistique explicite, ainsi que l'importance accordée à l'accent et à la norme, rapprochent cette écriture de ce que Rainier Grutman appelle un régime d'hétérolinguisme³⁷¹. La langue n'est jamais homogène ; elle est traversée par des tensions, des traces, des écarts qui deviennent essentiels à la forme littéraire. Dans *Le livre des départs*, cette tension se manifeste dans une scène où le narrateur est confronté au jugement normatif porté sur sa parole :

Je suis un migrant ambitieux, je veux devenir et écrivain, et français. Mais en discutant avec des gens je découvre que ce n'est pas possible.

— Tu parles mal, me disent-ils.

— Oui.

— Ton accent est épouvantable, ajoutent-ils.

— Je sais.

— Tu ne connais pas la grammaire non plus, confirment-ils.

— Non, pas vraiment.

— Tu es encore jeune, tu peux te trouver un vrai métier.

— Non merci, j'ai déjà essayé³⁷².

Ce passage donne une forme dialoguée à la violence de la norme linguistique. L'accent et la grammaire apparaissent comme des critères de légitimité. La scène est pourtant déplacée par l'ironie. Les réponses très brèves du narrateur donnent d'abord l'impression qu'il reconnaît l'écart linguistique sans accepter l'assignation sociale qui l'accompagne. L'extrait permet ainsi de préciser ce que l'hétérolinguisme produit chez Čolić. En effet, la poétique de la langue seconde naît de cet écart : le français est une

³⁶⁸ VERLAINE (Paul), « Il pleure dans mon cœur », dans *Romances sans paroles*, Paris, Alphonse Lemerre, 1874, cité par ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 40-41.

³⁶⁹ PRÉVERT (Jacques), « Barbara », dans *Paroles*, Paris, Gallimard, 1946 ; cités par ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 40-41.

³⁷⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 40-41.

³⁷¹ GRUTMAN (Rainier), *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, op. cit., p. 37.

³⁷² ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 117.

langue travaillée par l'exil, par la norme et par le désir d'écriture. Dès lors, la langue seconde engage une manière de se reconstruire comme sujet.

3.4. Reconfigurer le sujet par la langue

L'ensemble de ces éléments permet de comprendre que le passage au français constitue une transformation profonde, engageant le sujet lui-même. L'écriture en langue d'accueil devient un espace où le sujet se reconstruit en même temps qu'il raconte son histoire.

Dans *Le livre des départs*, l'auto-définition du narrateur illustre bien cette dynamique de recomposition.

Je suis dans ma période polygame, romantique et polyglotte. J'apprends facilement les langues et je les oublie aussitôt. Peu de choses restent. Je sais dire chien en anglais, fusil en allemand, une partie du Notre Père en croate et une bière s'il vous plaît en hongrois. Je peux compter jusqu'à dix en turc et dire santé ! en roumain³⁷³.

L'identité apparaît comme une construction en constante évolution, ouverte à des projections et à des réinventions. Cette perspective rejoint la conception foucaldienne de l'écriture comme pratique de soi, où le sujet se façonne à travers des opérations discursives³⁷⁴.

Je sais que ma nouvelle vie en France exige un esprit fort et une mémoire blanche.

Abattu, je suis assis sur mon lit. Devant moi j'ai mes carnets d'écolier et tous mes stylos, on dirait des sardines noires et rouges. Je sais que mon salut, ma Thérapie d'approche cognitivo-comportementale, ne doit être qu'une seule chose : l'écriture

Il me faut apprendre le plus rapidement possible le français. Ainsi, ma douleur restera à jamais dans ma langue maternelle³⁷⁵.

Ce passage permet d'introduire la notion de résilience. Boris Cyrulnik a largement contribué à diffuser ce concept comme un processus de reconstruction après une blessure³⁷⁶. Dans le cas de Čolić, l'écriture donne au traumatisme une forme. Elle permet au sujet de déplacer sa souffrance dans un espace symbolique où elle peut être regardée

³⁷³ *Ibid.*, p. 45.

³⁷⁴ FOUCAULT (Michel), « L'écriture de soi », *Corps écrit*, n° 5, « L'Autoportrait », février 1983, p. 3-23.

³⁷⁵ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 34.

³⁷⁶ CYRULNIK (Boris), « Pourquoi la résilience ? », dans CYRULNIK (Boris) et JORLAND (Gérard), dir., *Résilience. Connaissances de base*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 7-17, DOI : 10.3917/oj.cyrul.2012.01.0007.

et transformée. Cette perspective rejoint les analyses de Cyrulnik lorsqu'il insiste sur le rôle possible de l'écriture et de l'imaginaire dans la mise à distance de la détresse³⁷⁷. Toutefois, le texte de Čolić demeure plus ambivalent : la littérature y apparaît comme un moyen fragile de tenir debout dans la langue d'accueil. La résilience désigne une recomposition partielle du sujet par l'écriture.

Dans cette logique, l'exil structure la narration, affecte la temporalité et influence la langue elle-même. Les dispositifs fragmentaires, les jeux des seuils et les variations de rythme, analysés à partir des catégories de Genette, trouvent ici leur cohérence³⁷⁸. Ils apparaissent comme les manifestations formelles d'une écriture située entre deux langues et deux mondes. Le français devient ainsi le lieu où l'exil vécu se transforme en exil formé.

Une fonction protectrice du français apparaît dans *Le livre des départs*, lorsque le narrateur décrit les trois médiations qui lui permettent de survivre à l'exil :

Actuellement, je suis armé, je suis protégé par mes trois airbags. Le temps, l'espace et la langue. Vingt-six années d'exil, plusieurs milliers de kilomètres entre mon pays natal et ma nouvelle vie, ainsi que la langue française. Qui me protège, qui me dédouane de mes peurs et de mes douleurs³⁷⁹.

L'image des « trois airbags », que nous avons déjà mentionnée, condense la logique de reconfiguration du sujet. Le temps, parce que plus de deux décennies séparent les événements de leur mise en récit ; l'espace, parce que l'écriture s'effectue à distance du pays natal ; mais la langue française joue un rôle plus singulier, parce qu'elle transforme cette distance en possibilité d'écriture³⁸⁰. Le verbe « protège » donne à la langue une fonction presque physique, comme si elle amortissait le choc du passé. Le verbe « me dédouane » ne signifie pas que la langue guérit complètement le traumatisme, mais qu'elle permet de le déplacer.

Cette reconfiguration du sujet par la langue ne se joue pas seulement sur le plan identitaire. Dans *Guerre et pluie*, elle devient aussi corporelle. La maladie du narrateur

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ GENETTE (Gérard), *Seuils*, *op. cit.* ; GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, *op. cit.*

³⁷⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, p. 172.

³⁸⁰ BLAUSTEIN-NIDDAM (Amélie), « Velibor Čolić : “La langue étrangère m’a libéré de la douleur” », *Cult.news* [En ligne], 25 décembre 2023, URL : <https://cult.news/scenes/theatre/velibor-colic-la-langue-etrangere-ma-libere-de-la-douleur/>, consulté le 25 avril 2026.

affecte la bouche et la langue, c'est-à-dire l'organe de la parole. Čolić exploite alors le double sens du mot « langue » : la langue est à la fois organe blessé, langue maternelle et langue française d'écriture.

Une plaie pâle qui me permet maintenant de me nourrir, mais qui me gêne quand je parle. Comme une sorte de connexion intime entre mes souvenirs douloureux et moi. Le reste de moi d'avant-guerre qui rejette la langue française. Et qui veut à tout prix rester dans sa langue maternelle. Les médecins voient cela différemment, bien sûr : ils m'ont prescrit une crème pour ça. [...] Et plus elle guérit ma langue, plus je parle facilement. Encouragé, je teste ma nouvelle langue avec mes mots français préférés. *Coquelicot, lumineuse, coccinelle, rudimentaire...*

Les mots naissent facilement et sortent gaiement, presque sans douleur.

Je le savais. La langue française exige que mon corps et mon esprit soient sains et forts³⁸¹.

La blessure de la langue devient l'image d'un conflit intérieur entre la langue maternelle et le français. Le narrateur interprète la plaie comme le signe d'un « reste » d'avant-guerre qui refuse la langue française, tandis que les médecins la ramènent à un problème dermatologique. L'ironie naît précisément de cet écart entre lecture existentielle et lecture clinique. La guérison de la langue permet alors une réappropriation du français. Les mots mentionnés sont des mots sensibles et sonores. Ils signalent un rapport affectif à la langue française. Pourtant, les mots sortent « presque sans douleur », ce qui signifie que la langue d'accueil demeure liée à une expérience corporelle de l'effort. La phrase finale, « La langue française exige que mon corps et mon esprit soient sains et forts », résume cette tension : écrire et parler en français suppose une reconstruction à la fois physique, psychologique et linguistique du sujet³⁸².

En conclusion, le français apparaît chez Čolić comme un lieu de perte et de possibilité, de distance et de création. Cette ambivalence ne constitue pas une contradiction à résoudre, mais la condition même de l'écriture. C'est dans cet entre-deux linguistique et existentiel que se construit une voix singulière, qui prolonge le déplacement du pacte autobiographique et inscrit l'œuvre dans les dynamiques contemporaines de la littérature translingue.

³⁸¹ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 100-101.

³⁸² *Ibid.*

4. Écrire le traumatisme

Les récits de guerre posent un défi formel majeur. La critique a montré que l'expérience traumatique suscite une mémoire trouée, marquée par des retours, des interruptions et une temporalité disloquée, qui entravent le récit continu³⁸³. Dans ce chapitre, nous conserverons exceptionnellement une progression par œuvre. Ce choix se justifie ici par la netteté de l'évolution formelle observée dans le triptyque : *Manuel d'exil* met le traumatisme à distance par le masque ironique du manuel, *Le livre des départs* le convertit en inventaire discontinu et *Guerre et pluie* l'inscrit dans le corps malade et dans un récit éclaté. Cette progression n'abandonne cependant pas la comparaison ; elle permet au contraire de suivre, d'un livre à l'autre, les mêmes invariants à travers des dispositifs distincts.

4.1. Traumatismes et mémoires disloquées

Les études récentes du trauma en littérature soulignent le caractère profondément désorientant du récit traumatique³⁸⁴. Cathy Caruth décrit le traumatisme comme une blessure qui apparaît avec retard et échappe d'abord à la compréhension³⁸⁵. Par ailleurs, Judith Butler note que « le traumatisme se définit [...] par une rupture de continuité », il brise l'ordre du récit et prolonge le temps de l'histoire³⁸⁶. Paul Ricoeur montre combien la mémoire traumatique peut demeurer comme bloquée³⁸⁷. Elle dépasse la capacité ordinaire du langage à l'assimiler. Une phrase de Maurice Blanchot montre la difficulté de parler du traumatisme : « À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions³⁸⁸ ». Autrement dit, dès que l'écriture aborde le vécu, elle se heurte à ses propres limites.

Sur le plan narratif, cette rupture se manifeste donc fréquemment par des boucles temporelles, des retours soudains du souvenir, une dispersion des données mémorielles

³⁸³ CRÉMAUX-BOUCHE (David), GALLARDO (Laurent), GARINO-ABEL (Laurence) et ORSINI-SAILLET (Catherine), « Introduction. De la béance au ressassement du trauma : le défi de la transmission », *ILCEA* [En ligne], n° 54, 2024, § 1-3, DOI : 10.4000/ilcea.19855, consulté le 21 février 2026.

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ CARUTH Cathy (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1995, cité par CRÉMAUX-BOUCHE (David) et al., « Introduction... », *art. cit.*, § 1.

³⁸⁶ BUTLER (Judith) et WORMS (Frédéric), *Le vivable et l'invivable*, Paris, PUF, 2021, p. 34, cité par CRÉMAUX-BOUCHE (David) et al. (coord.), « Introduction... », *art. cit.*, § 5.

³⁸⁷ RICOEUR (Paul), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, 2000, Seuil, cité par CRÉMAUX-BOUCHE (David) et al., « Introduction... », *art. cit.*, § 5.

³⁸⁸ BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 199, cité par CRÉMAUX-BOUCHE (David) et al., « Introduction... », *art. cit.*, § 6.

et une rupture du fil narratif³⁸⁹. David Crémaux-Bouche et ses collaborateurs soulignent ainsi que l'indicible lié au trauma donne lieu à une « poétique de la trace », c'est-à-dire à une écriture où les vides deviennent eux-mêmes signifiants³⁹⁰. L'événement n'est donc pas toujours raconté de front : il peut apparaître sous forme de suggestions ou d'images isolées³⁹¹.

Cette logique affecte aussi la composition. Paola Ghinelli note qu'un récit traumatique peut prendre la forme d'un ensemble fragmentaire, sans cohérence apparente immédiate, comparable à un puzzle que le lecteur doit reconstituer³⁹².

À cette fragmentation s'ajoute parfois une forme de dissociation du sujet : le narrateur ne coïncide plus pleinement avec lui-même et parle de l'expérience extrême comme si elle concernait un autre que lui³⁹³.

Enfin, le traumatisme se manifeste souvent par une mémoire corporelle. L'épreuve passée se réinscrit dans des sensations, des symptômes ou des réactions physiques qui réactivent le passé dans le présent. C'est dans cette perspective que nous parlerons de somatisation du trauma³⁹⁴. À partir de ce cadre, il s'agira maintenant d'examiner les trois formes principales par lesquelles Čolić donne une consistance littéraire à cette mémoire traumatique.

4.2. Manuel d'exil : l'ironie du manuel face au traumatisme

Dans *Manuel d'exil*, le traumatisme de guerre n'est pas exposé de façon frontale, il est filtré par la forme même du manuel. Le livre se présente comme un pseudo-guide d'adaptation, scandé par des leçons, des conseils et des intitulés pratiques³⁹⁵. Cette scénographie didactique produit un premier effet de distance : l'expérience traumatique n'est pas niée, mais contenue dans un dispositif qui la découpe en unités brèves. Le traumatisme est ainsi déplacé dans une forme de pédagogie ironique de la survie.

³⁸⁹ CRÉMAUX-BOUCHE (David) et al., « Introduction... », *art. cit.*

³⁹⁰ *Ibid.*, § 7.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² GHINELLI (Paola), « Le traumatisme indicible dans l'écriture autofictionnelle de Michela Marzano », *ILCEA* [En ligne], n° 54, 2024, URL : <https://doi.org/10.4000/ilcea.18998>, cité par CRÉMAUX-BOUCHE (David) et al., « Introduction... », *art. cit.*, § 8.

³⁹³ CRÉMAUX-BOUCHE (David) et al., « Introduction... », *art. cit.*, § 5.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, *op. cit.*

Plusieurs passages illustrent ce travail de distanciation. Ainsi, le narrateur évoque son état de stress post-traumatique, désigné dans le texte par le sigle « ESPT », et remonte à l'instant précis qui l'a déclenché.

Cependant je connais l'origine de mon ESPT. Je peux même en préciser la date, 18 mai 1992, et l'heure, un après-midi paisible, bleu et clair, presque transparent. Nous, les quatre copains soldats, sommes assis devant une maison en ruine. [...] À une dizaine de mètres une fillette joue [...] Je la connais, on l'appelle Alma. Elle a sept ans [...] Subitement, je la vois tomber, en silence. Elle ne bouge plus. C'est un peu étrange, un enfant qui tombe soit il se relève tout de suite soit il pleure, mais la petite Alma ne bouge pas. Une fois près d'elle nous en voyons la raison. L'unique et seule balle qu'un sniper tira du haut des collines a atteint en pleine gorge cette petite Tsigane diligente et frivole. Son petit corps est dans une posture naturelle, comme si l'enfant dormait. Le sang qui trempe la poussière autour d'elle est tel un fardeau pour nous tous, pour ce maudit pays et pour cette putain de guerre³⁹⁶.

Le narrateur commence par exposer le souvenir avec une précision presque clinique : l'état de stress post-traumatique est nommé, la date et l'heure sont précisées, comme si le traumatisme pouvait être localisé avec exactitude. Cette manière de cadrer l'événement produit un effet de distanciation. Cependant, des marques de subjectivité réapparaissent dans les adjectifs « diligente et frivole », dans l'image de l'enfant qui semble dormir, puis dans la formule finale : « pour ce maudit pays et pour cette putain de guerre », où l'affect surgit brutalement. La distance ne supprime pas la violence de la scène : elle permet plutôt de la tenir quelques instants dans une forme narrative, avant que la colère ne réapparaisse.

L'auteur utilise aussi l'humour comme moyen de distanciation. C'est notamment le cas dans la scène où Mehmet enseigne au narrateur les règles pratiques de la survie en France. Ici, le dispositif didactique annoncé par le titre du livre devient parodique.

Mehmet m'enseigne presque toutes les disciplines qu'un réfugié doit maîtriser.

— Élémentaire, mon cher Bosniaque. Aide-toi et Dieu t'aidera.

Débarassé de ses innombrables *hein* et *tu vois mon petit*, son propre manuel d'exil peut ressembler à cela :

COMMENT FAIRE SES COURSES [...]

COMMENT ENTRER DANS LE MÉTRO SANS PAYER [...]

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

L'expression « les disciplines qu'un réfugié doit maîtriser » suppose qu'il existerait des savoir-faire codifiés pour survivre à la précarité. La formule « Élémentaire, mon cher Bosniaque » détourne avec humour l'expression de Sherlock Holmes : le réfugié devient l'élève d'une méthode absurde. Les titres en majuscules imitent la forme d'un guide pratique, mais leur contenu révèle la violence sociale de l'exil. Il ne s'agit pas d'apprendre à réussir au sens positif, mais d'apprendre à se débrouiller dans un espace où le sujet exilé est pauvre et perçu comme menaçant.

Dans ce premier volet, Čolić absorbe le traumatisme dans une forme de manuel qui combine autodérision et éclats de mémoire. Le dispositif didactique ne résout rien, mais il permet au narrateur de tenir l'événement à distance et de convertir l'expérience en unités narratives brèves, à la fois comiques et inquiétantes.

4.3. *Le livre des départs* : le traumatisme mis en inventaire

Si *Manuel d'exil* filtrait le traumatisme par l'ironie du manuel, *Le livre des départs* le reformule selon une logique de bilan. L'accent est mis sur l'introspection et l'énumération. Le titre lui-même annonce un inventaire. Le livre accumule les départs : du pays, des femmes, des vies. Le traumatisme de la guerre s'y manifeste comme un problème à résoudre. De nombreuses scènes sont structurées en listes ou en retours sur soi : il y a un état des lieux, des comptes rendus de sa situation et des inventaires.

Le ton demeure souvent léger, mais l'absurde perce, car ces inventaires mettent en lumière l'irrationalité du trauma. Le trauma est mis en série comme pour vérifier ce qui reste du sujet après la guerre et l'exil :

Attaqué par une folie douce, je note l'inventaire de ma vie. Que sais-je ? Je sais parler. Je sais aussi chanter. Certains disent que je chante faux et fort et moi je réponds : pour vivre, écrire et chanter, il nous faut du courage, un point c'est tout. Je sais qu'un idiot pauvre est un idiot, mais un idiot riche est un riche. Qu'on attrape plus vite un menteur qu'un voleur. Je sais préparer le goulache à la hongroise et la soupe de haricots à la serbe. Je sais utiliser l'ascenseur tout seul. Je sais que la liste de mes ennemis n'est pas exhaustive. D'ailleurs celle de mes amours non plus. Je sais que certaines femmes sont des anges. Je sais utiliser un fusil, le célèbre AK-47. Je sais commander une bière tout seul à Berlin et me débrouiller, également tout seul, à l'aéroport Roissy-Charles de

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 55-56.

Gaulle. Je sais que le ciel est comme il est. La terre aussi. Jusqu'à la mort. Je sais que la mort est la décomposition du corps, pas de l'âme. Mais cela apparemment n'intéresse personne³⁹⁸.

La répétition de « je sais » donne d'abord l'impression d'un bilan : le narrateur énumère ce qu'il sait encore faire, comme s'il cherchait à vérifier ce qui lui reste. Pourtant, l'inventaire devient vite hétérogène. Les savoirs pratiques, les proverbes, les gestes ordinaires et les traces de guerre sont placés sur le même plan. Le fait de savoir utiliser un AK-47 apparaît ainsi au milieu de savoirs beaucoup plus banals. Cette absence de hiérarchie montre que la guerre n'est pas isolée dans un passé séparé, mais incorporée à l'autoportrait du narrateur. La formule « Que sais-je ? » donne à ce passage une dimension presque philosophique, mais elle est déplacée par l'humour et par l'énumération. L'inventaire devient une forme paradoxale : il tente d'organiser l'existence, tout en révélant que cette existence reste traversée par des éléments incompatibles.

Cette logique d'inventaire trouve cependant sa limite lorsque le narrateur revient vers les lieux de l'enfance. En effet, le retour chez sa tante, en Croatie, prend la forme d'une véritable enquête mémorielle :

Je n'ai aucun souvenir précis sur ma famille. Aucun voyage, aucun anniversaire. Je comprends alors qu'il faut remplir le désert. Compléter ma propre mémoire par la mémoire des autres. J'appelle régulièrement mon père et je lui pose des questions³⁹⁹.

L'extrait prolonge la logique de l'inventaire, mais en la déplaçant. Il ne s'agit plus seulement de lister ce que le narrateur sait encore, mais aussi ce qu'il ne sait plus. La mémoire doit être complétée par d'autres voix. L'expression « remplir le désert » donne une forme spatiale au manque. Le passé familial apparaît comme une étendue vide.

Dans cette continuité, alors que tout semble d'abord offrir les conditions d'un retour au passé, le souvenir ne se recompose pas :

Je suis pétrifié. Devant l'odeur et la lumière, devant ses plats et ce monde disparu, comme je l'ai cru pendant des années. Les sensations oubliées entrent sans retenue dans mes tripes, mes poumons, mes yeux... Mais ma mémoire pour l'instant reste désespérément vide. Rien, aucune

³⁹⁸ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 47.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 130.

image, pas un souvenir précis. Comme si l'enfant qui jadis habitait mon corps était définitivement mort. Je passe mon temps barricadé chez ma tante. Mon lit est toujours mon radeau⁴⁰⁰.

Le contraste est fort entre l'intensité des sensations et le vide de la mémoire. Le corps reconnaît quelque chose que la mémoire ne parvient pas encore à raconter. L'extrait révèle donc la fonction paradoxale de l'inventaire. L'énumération permet de tenir ensemble des éléments incompatibles, mais elle ne suffit pas à restaurer une continuité biographique. L'image du lit comme « radeau » condense cette instabilité. Même dans un lieu familial, le narrateur ne retrouve pas un sol stable ; il est pris dans une perpétuelle dérive.

De la même manière, lors de l'évocation de la mort de son frère, le narrateur formule une phrase brève : « Nous sommes samedi après-midi. Je suis fatigué. Une guerre ne s'arrête jamais, elle tue, même vingt-cinq ans après⁴⁰¹. » La simplicité de la phrase renforce sa violence et permet de penser le traumatisme comme une temporalité différée. Le « samedi après-midi » contraste avec la portée générale de l'énoncé : la vie ordinaire demeure hantée par une violence ancienne. Čolić fait ainsi de la guerre une force de revenance, capable de traverser les années et de désorganiser le présent.

Tout cela donne à cette œuvre une forme hybride. Le traumatisme peut être appréhendé à travers l'accumulation de détails, comme un inventaire toujours en cours. Cependant, le texte refuse de tout assembler en un récit linéaire : à chaque étape, quelque chose demeure toujours inachevé ou en suspens.

4.4. *Guerre et pluie* : traumatisme somatique et récit éclaté

Dans le troisième volume, *Guerre et pluie*, l'évocation du traumatisme devient plus directe. Le livre ne contourne plus la guerre par le manuel ni par l'inventaire ; il l'inscrit d'emblée dans le corps souffrant du narrateur. Le récit s'ouvre sur la maladie auto-immune du narrateur, qui est l'occasion de fusionner la guerre passée et la souffrance présente⁴⁰². La guerre se déploie ensuite à travers trois parties distinctes : le malade, le soldat, le déserteur, sans chronologie lisse⁴⁰³.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 131-132.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁰² TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et Pemphigus vulgaris à Bruxelles ou la guerre dans la peau », *art. cit.*

⁴⁰³ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, *op. cit.*, table des matières.

Un passage formule explicitement cette somatisation du trauma :

—Votre maladie de peau, m’a dit un *réflexologue*, n’est rien d’autre que la guerre qui sort de vous. Par la peau, car la peau est le miroir de notre âme. Et c’est moche, toutes ces blessures et ces inflammations, parce que la guerre est très, très moche⁴⁰⁴.

La formule du réflexologue peut sembler simple, mais cette simplicité est précisément intéressante. Elle traduit dans une image immédiatement accessible ce que le livre ne cesse de construire formellement : la guerre est sortie de l’histoire pour entrer dans le corps. La peau devient alors une surface de mémoire, à la fois symptôme médical et espace d’écriture.

L’analogie entre maladie et guerre est aussi formulée par le narrateur, mais elle est aussitôt déplacée vers une méditation plus large sur la vulnérabilité humaine :

La maladie ressemble à la guerre, c’est une violence brutale et injuste. Au moment où elle nous arrive, curieusement, le monde qui nous entoure devient plus clair. Le mal nous décentralise et nous place au bon endroit dans le monde. La maladie est une leçon parfaite.

Personne ne peut l’éviter. Elle arrive tôt ou tard, pour tout le monde.

Plusieurs études montrent que la mortalité des vivants s’élève à 100 %⁴⁰⁵.

En faisant ce rapprochement, le narrateur insiste sur leur violence commune : toutes deux surgissent comme des forces injustes, imposées au sujet. Elles « décentralisent » le sujet : elles le replacent dans une condition partagée de la vulnérabilité. La chute humoristique sur la « mortalité des vivants » fait basculer la méditation existentielle vers l’absurde. Comme souvent chez Čolić, l’humour crée une distance au cœur du tragique. La maladie devient ainsi, elle aussi, une matière d’autodérision.

L’approche fragmentaire est très marquée dans l’ensemble du livre. Les événements sont racontés en images percutantes qui se succèdent. Čolić avance « par fragments comme autant d’éclats d’obus⁴⁰⁶ ». Cette métaphore est révélatrice : chaque épisode apparaît comme un morceau isolé qui conserve l’explosion de sens qu’il représente.

⁴⁰⁴ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 56.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰⁶ TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et *Pemphigus vulgaris* à Bruxelles ou la guerre dans la peau », art. cit.

Cette logique fragmentaire est formulée directement par le narrateur lorsqu'il décrit le retour de la mémoire de guerre :

Je ne me rappelle pas à quel moment la guerre a éclaté à nouveau dans mon esprit. [...] Les souvenirs de guerre arrivent en pagaille et je les trie fiévreusement. La netteté de ces images est stupéfiante. Ce sont des expériences complètes avec des sons, des odeurs, du sang et des armes⁴⁰⁷.

Ce passage précise la nature du récit éclaté. Les souvenirs ne reviennent pas sous la forme d'une chronologie maîtrisée, mais comme une masse sensorielle à ordonner. Le verbe « trier » montre que l'écriture ne se contente pas d'enregistrer le trauma : elle tente d'organiser ce qui surgit de manière chaotique. Le traumatisme n'est pas seulement un contenu mémoriel ; il revient comme une scène perceptive entière. Le récit éclaté reproduit la manière dont la guerre réapparaît dans le présent du narrateur.

Les effets de découpage sont particulièrement visibles dans cette scène de bombardement :

Le premier obus tombe et morcelle la pharmacie. Le deuxième, plus puissant, détruit le toit de la mairie. Le troisième et le quatrième soulèvent le sol et les fleurs dans le parc municipal. Le cinquième, le dernier que j'ai compté, décapite un passant devant l'hôtel de ville. Proprement. D'un seul trait. Sans beaucoup de sang. Je suis surpris par la façon dont son corps tombe. Tout doucement. Comme une poupée de chiffon.

Deux hommes courageux courent vers lui.

Je m'enfuis, effrayé⁴⁰⁸.

Les phrases brèves de ce passage non seulement accélèrent le rythme, mais elles miment aussi la perception traumatique elle-même. Le narrateur enregistre les impacts les uns après les autres. La numérotation des obus donne à la scène une structure mécanique, tandis que les formules finales « Proprement », « D'un seul trait », « Sans beaucoup de sang » produisent un effet de sidération. La violence extrême est dite dans une langue réduite qui refuse tout pathos. La comparaison « comme une poupée de chiffon » transforme l'horreur en vision déréalisée. La dernière phrase, « Je m'enfuis, effrayé »,

⁴⁰⁷ ČOLIC (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 39.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 123-124.

empêche toutefois toute héroïsation du témoin. Ce passage confirme ainsi que *Guerre et pluie* ne raconte pas seulement le trauma : il en reproduit formellement les secousses.

Dans *Guerre et pluie*, Čolić ramène la guerre à sa matérialité la plus brute et met en lumière ce que la littérature tend souvent à laisser hors-champ :

L'odeur insupportable de la chair qui se décompose sous le soleil. Comme des couteaux qui entrent par les narines et lacèrent l'estomac. Pourquoi si peu d'écrivains ont-ils écrit sur la puanteur de la guerre ? Probablement parce qu'ils n'en ont pas fait l'expérience. [...] on a la diarrhée, le cul en feu, le sang lourd et noir, des hémorroïdes qui démangent alors qu'on essaye de dormir dans la tranchée. Peu d'écrivains ont écrit sur la puanteur de la guerre, sur cette partie confuse et déformée de l'humanité. Et c'est un peu normal. La littérature s'occupe des hommes, pas des soldats⁴⁰⁹.

Ce passage oppose la guerre comme expérience vécue à la guerre présentée comme un objet littéraire traditionnel. La question rhétorique critique une littérature qui aurait trop souvent embelli ou intellectualisé le conflit en oubliant la réalité physiologique du combat. Chez Čolić, la vérité de la guerre passe par le corps qui détruit toute interprétation épique. La dernière phrase se lit alors comme une réflexion méta-littéraire. Elle suggère que le soldat échappe aux catégories habituelles de la représentation littéraire. Pourtant, c'est précisément ce hors-champ que Čolić entreprend d'écrire.

Dans ce troisième volume, Čolić porte à son intensité maximale une poétique déjà perceptible dans les deux livres précédents. Là où *Manuel d'exil* tenait le traumatisme à distance et où *Le livre des départs* le mettait en inventaire, *Guerre et pluie* l'inscrit dans le corps malade et dans une écriture de l'éclat. Cette écriture ne dissout pas le traumatisme et ne promet pas de guérison ; elle lui donne plutôt une forme transmissible.

5. Du témoignage à la littérature : transformer le vécu

Dès lors, nous nous interrogeons sur ce qu'il advient de l'expérience vécue lorsqu'elle se transforme en œuvre littéraire. Chez Čolić, les récits maintiennent un lien étroit avec la réalité historique, mais ils se distinguent radicalement d'un simple témoignage factuel. Comme le rappelle Butler, représenter le traumatisme suppose

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 268.

d'assumer la rupture qu'il introduit dans le récit⁴¹⁰. L'écriture ne cherche donc pas à reconstituer documentairement le vécu. L'horreur de la guerre émerge dans le récit sans monopoliser le discours : elle est aussitôt filtrée par la conscience du narrateur. Les textes regorgent d'images de front, mais ces images sont montées dans une écriture qui s'assume comme récit plutôt que comme reportage. Nous constatons ainsi que les œuvres de Čolić entretiennent un lien fort avec l'expérience historique, tout en refusant d'être réduites à de simples documents.

5.1. Témoignage et stylisation narrative

L'écriture de Čolić joue de cette tension entre la ressemblance et l'invention. L'écrivain ne se limite pas à rapporter fidèlement ce qu'il a observé : il réinvente son expérience à travers des formes littéraires assumées. Cette dynamique correspond à ce que Dominique Viart et Bruno Vercier identifient comme une caractéristique des écritures contemporaines du réel, où le témoignage est toujours déjà intégré dans une forme littéraire⁴¹¹.

Cette tension entre témoignage et stylisation est formulée de manière explicite dans *Guerre et pluie*. Le narrateur ne se contente pas de raconter ce qu'il voit : il réfléchit à la possibilité même d'écrire la guerre sans transformer le texte en appel à la vengeance. L'écriture apparaît alors comme un geste à la fois nécessaire, vain et risqué :

Je sais que mon travail est vain, mais j'écris quand même. Je note méticuleusement l'horreur qui reste derrière la violence. Je ne peux rien faire d'autre. Comment décrire l'enfer avec des mots justes sans tomber dans l'appel à la vengeance ? Comment décrire la mort absurde et les vagues constantes de bombes tombant du ciel en grappes ? [...] Je suis venu spontanément à cet inventaire froid. Énumérer, décrire tout ce que je vois, ce que je pense voir et ce que je suppose. Les grands écrivains savent écrire des œuvres littéraires pour condamner la guerre. Je ne suis pas un grand écrivain. Je suis juste un jeune homme effrayé [...] qui pense trop pour un soldat⁴¹².

Ce passage est central parce qu'il met en scène la naissance d'une poétique du témoignage. Le narrateur affirme d'abord l'inutilité apparente de son geste avant de le

⁴¹⁰ BUTLER (Judith) et WORMS (Frédéric), *Le vivable et l'invivable*, op. cit., cité par CRÉMAUX-BOUCHE (David) et al., « Introduction... », art. cit.

⁴¹¹ VIART (Dominique) et VERCIER (Bruno), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, éd. augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 79-101.

⁴¹² ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 193-194.

maintenir malgré tout. L'écriture ne se présente donc pas comme une solution héroïque, mais comme le seul geste encore possible face à la violence. L'extrait montre aussi que le témoignage est travaillé par une exigence formelle. Le narrateur cherche des « mots justes » et refuse de transformer la description de la guerre en « appel à la vengeance ». Le narrateur écrit depuis la position d'un témoin conscient des risques de sa propre parole. Le choix de « l'inventaire froid » devient alors une stratégie stylistique. Énumérer et décrire ce qui est vu permet de tenir la violence à distance sans l'effacer.

Cette logique de notation peut être rapprochée du parcours de Čolić, qui a exercé comme journaliste et critique littéraire et musical avant son exil⁴¹³. Certains gestes d'écriture (observer, inventorier, décrire, isoler des détails concrets) relèvent bien d'une attitude de consignation proche du reportage. Les formes journalistiques et littéraires entretiennent des relations étroites, notamment lorsqu'elles partagent une attention au quotidien, au fait observé et à la scène saisie dans sa présence concrète⁴¹⁴. Chez Čolić, cette attention au réel ne produit pas un reportage linéaire : elle devient une poétique du fragment, de la liste et de l'image. L'écriture fonctionne ainsi comme une suite de photographies mentales. Le narrateur ne propose pas une explication globale de la guerre ; il donne au lecteur des scènes arrêtées et des détails sensoriels qui rendent perceptible une réalité située ailleurs. Ce procédé rejoint « l'effet de réel » de Roland Barthes⁴¹⁵.

Cette transformation du vécu en forme littéraire est déjà formulée dans *Manuel d'exil*, lorsque le narrateur interroge directement la possibilité d'écrire après Sarajevo :

On a écrit des livres après le goulag, après Hiroshima, après Auschwitz, Mauthausen...

Peut-on écrire après Sarajevo ? [...]

Pour écrire après une guerre, il faut croire en la littérature.

Croire que l'écriture peut remettre en branle des mécanismes qu'on a mis au rebut lors du recours aux armes.

⁴¹³ ATLAS – CITÉ INTERNATIONALE DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE, « Une voix à traduire #25 : rencontre avec Velibor Čolić » [En ligne], 17 août 2016, URL : <https://www.atlas-citl.org/une-voix-a-traduire-25-velibor-colic/>, consulté le 10 avril 2026.

⁴¹⁴ THÉRENTY (Marie-Ève), « Chapitre 3. Les genres journalistiques », dans *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2009, p. 207-352, URL : <https://shs.cairn.info/la-litterature-au-quotidien-poetiques-journalistiques-au-xixe-siecle--9782020947336-page-207?lang=fr>, consulté le 10 avril 2026.

⁴¹⁵ BARTHES (Roland), « L'effet de réel », *art. cit.*, p. 84-89.

Qu'elle peut ramener horreur, incompréhensible et inexplicable, à la mesure humaine⁴¹⁶.

La question fait écho aux grandes interrogations éthiques sur l'écriture après les catastrophes du XXe siècle, et notamment au paradoxe formulé par Adorno à propos de l'après-Auschwitz : comment continuer à écrire après une violence historique extrême, sans esthétiser la souffrance ni se condamner au silence⁴¹⁷ ? Čolić reprend cette tension, mais elle les déplace vers l'expérience bosnienne. Sarajevo devient ainsi le nom d'une destruction qui semble excéder les moyens ordinaires du langage. Pourtant, le texte ne conclut pas à l'impossibilité d'écrire. Il affirme qu'il faut « croire en la littérature », non parce qu'elle annulerait l'horreur, mais parce qu'elle peut la ramener « à la mesure humaine ». Cette formule indique que la littérature permet de replacer l'incompréhensible dans une forme partageable.

Cette croyance dans la littérature se heurte immédiatement à la réalité militaire. Dans l'univers de la guerre, écrire n'est pas un geste neutre : il devient suspect, presque dangereux.

Au fur et à mesure que la guerre progresse, je découvre un fait surprenant. Écrire est un acte totalement subversif. Quelque chose d'inacceptable, qui frôle la cinquième colonne et la trahison totale. C'est pour ça que je me cache, je ne parade plus avec mon stylo et mon carnet. J'essaie de mémoriser, puis je me cache quelque part et j'écris. C'est mieux ainsi, inutile d'aggraver la situation. Avant que Velibor Čolić prouve qu'il est Hemingway, ses officiers lui écorcheront le cul⁴¹⁸.

Cela donne une valeur politique à la littérature : écrire c'est déjà échapper partiellement à la logique de la guerre. La chute ironique sur « Hemingway » désamorce toutefois toute posture héroïque. Cette comparaison, que Čolić reprend à plusieurs reprises dans son œuvre, convoque l'image du grand écrivain de guerre, avant d'être aussitôt retournée sur le mode de l'autodérision. La posture du témoin se construit donc dans un double mouvement : d'un côté, une précision presque journalistique du regard ;

⁴¹⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, op. cit., p. 105.

⁴¹⁷ ADORNO (Theodor W.) « Cultural Criticism and Society », dans *Prisms*, Cambridge, MIT Press, 1983, p. 34 ; ADORNO (Theodor W.), *Negative Dialectics*, trad. E. B. Ashton, London/New York, Routledge, 1973, p. 362, cité par CRÉMAUX-BOUCHE (David) et al., « Introduction... », art. cit., § 4.

⁴¹⁸ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 193-194.

de l'autre, une stylisation littéraire qui empêche le témoignage de se figer en simple document.

Un autre passage de *Guerre et pluie* prolonge cette réflexion en déplaçant la question de l'écriture vers l'après-coup. Il ne s'agit plus d'écrire dans l'urgence, mais de comprendre ce que devient cette expérience lorsqu'elle est reprise, des années plus tard, dans une forme littéraire :

J'essaie depuis des années de transformer cette expérience non littéraire en une prose significative et ordonnée. Et tout ce que j'arrive à produire, ce sont de petites blessures esthétiques. Au départ, la guerre se nourrit de chair humaine et de destruction, plus tard elle se transforme en un énorme monstre qui dévore le temps présent. La guerre ne nous permet pas de vivre dans le temps actuel. Elle a tous ces morts de son côté. Je sens des milliers d'âmes mortes me tirer vers un autre temps. Parfois, j'arrive à transformer cette horreur en littérature. Ensuite je propose mes récits à des personnes qui heureusement passent leur vie entièrement protégées des cadavres. La mort en Occident n'existe plus⁴¹⁹.

L'expérience de guerre est d'abord qualifiée de « non littéraire ». L'écriture consiste donc à tenter de transformer cette matière brute en « prose significative et ordonnée ». Pourtant, le résultat demeure fragile et incomplet : le narrateur produit des « petites blessures esthétiques ». Cette formule refuse à la littérature toute fonction réparatrice totale. Ce passage permet aussi de comprendre que la guerre devient un « monstre qui dévore le temps présent » et empêche le sujet de vivre dans « le temps actuel ». Le présent reste constamment traversé par les morts. La littérature tente alors de convertir cette emprise du passé en récit, sans jamais l'abolir complètement. Enfin, le passage introduit une tension entre le témoin et ses lecteurs. Lorsque le narrateur affirme qu'il propose ses récits à des personnes « protégées des cadavres », il souligne l'écart entre l'expérience vécue et sa réception occidentale. La stylisation narrative est une médiation nécessaire, mais insuffisante, entre l'horreur vécue et sa transmission littéraire.

Cette tension entre expérience brute et transmission littéraire se précise encore lorsque le narrateur compare la guerre à la pandémie. Il écrit : « Une autre similitude entre la maladie et la guerre. On se souvient et on évoque d'abord la première victime, ou

⁴¹⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 62.

patient zéro, les autres meurent et restent anonymes⁴²⁰. » Le parallèle déplace la question du témoignage vers celle de la mémoire publique. Guerre et maladie produisent toutes deux des récits collectifs qui retiennent quelques figures symboliques, tandis que la majorité des victimes disparaît dans l'anonymat. Dès lors, le travail littéraire de Čolić ne consiste pas seulement à transformer une expérience personnelle en « prose significative et ordonnée » : il vise aussi à redonner une présence à ce que les récits collectifs tendent à effacer.

Manuel d'exil, comme il a déjà été montré, prend la tournure parodique d'un manuel composé de leçons numérotées. Ce procédé dédramatise le matériau tragique. Le narrateur y raconte son histoire personnelle en optant pour un ton à la fois détaché et humoristique. Le témoignage de l'exil est ainsi stylisé par l'humour et la citation littéraire.

De même, dans *Le livre des départs*, le narrateur combine la réflexion et l'imagination. Il note qu'il reçoit un prix prestigieux à Paris et est payé pour voyager notamment à Rio, où il découvre ce que c'est d'être un étranger visible⁴²¹. Il donne des ateliers d'écriture dans des maisons d'arrêt. Ce portrait de l'auteur en « écrivain à succès... sans succès » mêle le registre de l'autofiction à celui de l'inventaire, soulignant que ces notes relèvent d'une mise en forme littéraire délibérée⁴²². Le recours fréquent à l'ironie, à l'autodérision et à l'absurde donne au témoignage une tonalité décalée :

Ce matin, j'ai enterré ma machine à écrire, une Olivetti blanche et portative, avec des lettres serbo-croates, et un ruban bicolore, rouge et noir [...] J'ai récupéré chez Emmaüs, un Apple, une machine robuste, grise, à l'ancienne [...] Il cache dans sa mémoire, le quatrième chapitre de mon premier roman français. Et encore plus. La terre inexplorée de mon talent. La gloire littéraire et les belles femmes, les voyages et les superbes bouteilles d'un alcool ancien et noble, réservé exclusivement aux vainqueurs.

— Le XXI^e siècle, je cogite, sera numérique ou ne sera pas. [...]

Je suis un homme nouveau, un Übermensch de la littérature contemporaine française. Je laisse tomber mon nouveau roman en cours et j'en commence tout de suite un nouveau. Une œuvre complexe écrite en phrase courte. À la manière d'un Perec, mais en mieux⁴²³.

⁴²⁰ *Ibid.* p. 39

⁴²¹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit.

⁴²² *Ibid.*, p. 46.

⁴²³ *Ibid.*, p. 53.

La machine à écrire, l'ordinateur et le fichier Word deviennent les objets dérisoires d'une renaissance littéraire hyperbolique. Le narrateur se présente comme un « Übermensch », formule évidemment ironique, qui ridiculise autant qu'elle affirme son ambition. Il théâtralise son parcours d'écrivain exilé en transformant l'expérience par l'ironie, l'hyperbole et la référence littéraire. Par ailleurs, cette référence à Perec confirme que Čolić inscrit son écriture dans une tradition du fragment, de la phrase brève et de l'inventaire. Cette allusion renforce également la lecture du « je me souviens » évoqué plus haut.

Cette mise en scène de l'écrivain permet de penser l'écriture comme une manière de rassembler une existence disloquée. Quelques pages plus loin, le narrateur formule plus explicitement cette fonction de la littérature :

Entre deux trains j'écris. Rapidement. Phrase après phrase, page après page. Je suis une mitraillette littéraire. Quelque part entre Faulkner et Zola, un existentialiste qui ne respecte pas la ponctuation, un homme qui essaie de rassembler la mosaïque de sa propre vie. Un survivant. Le biographe de mon propre destin. Je tâtonne dans le noir mais mon courage est sans bornes. Je vis ma propre littérature.

Primo étant déjà pris, je me considère comme Secundo Levi⁴²⁴.

Cet extrait prolonge le portrait de l'écrivain en lui donnant une portée plus testimoniale. L'écriture est associée à une tentative de recomposition de soi. La formule « rassembler la mosaïque de sa propre vie » reprend la logique fragmentaire de *Le Livre des départs*. L'association hétérogène de Faulkner, Zola et de l'existentialisme ne constitue pas une filiation littéraire cohérente : Zola et Faulkner ne relèvent pas de l'existentialisme sartrien. Elle produit plutôt un autoportrait composite, où le narrateur accumule des figures d'écrivain pour mieux styler sa propre position. La métaphore de la « mitraillette littéraire » transfère dans l'écriture un imaginaire de la violence. Le vécu de guerre est transformé en rythme verbal et en forme. En convoquant Primo Levi par un jeu de mots pour sa chute, Čolić inscrit son écriture dans l'horizon grave du témoignage de survivant, tout en déplaçant le modèle par l'ironie.

Nous clôturerons ce point en soulignant l'abondance des références à des écrivains, poètes, penseurs ou musiciens dans les œuvres du corpus. Comme le rappelle Tiphaine

⁴²⁴ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 51.

Samoyault, l'intertextualité engage la mémoire de la littérature : un texte ne se construit pas isolément, mais à partir d'autres textes, d'autres voix et d'autres figures culturelles⁴²⁵. Chez Čolić, ces références ne relèvent pas d'un simple affichage culturel. Elles participent d'abord à la construction d'un ethos de sujet lettré qui fait de sa bibliothèque intime un lieu de survie. En convoquant des figures comme Emily Dickinson, Perec, Hemingway ou Kerouac, le narrateur inscrit l'expérience de l'exil dans une lignée symbolique qui lui permet de se légitimer. La référence ouvre ainsi le récit à des voix antérieures et transforme la mémoire en montage intertextuel. Mais cette stratégie n'est pas seulement sérieuse : elle est aussi ironique, parce que l'auto-comparaison se retourne souvent en autodérision.

5.2. La vérité littéraire face aux faits

Comme cela a déjà été montré, l'écriture de Čolić ne repose pas sur une stricte fidélité aux faits, mais sur une reconfiguration du réel par le langage. Dans cette perspective, sa démarche s'inscrit dans ce qu'Aragon appelait le *mentir-vrai*, une forme de vérité qui émerge de la voix narrative, du rythme et de l'exemplarité, plutôt qu'au niveau de la précision des faits⁴²⁶. Cette approche rejoint l'analyse de Gisèle Sapiro, selon laquelle la vérité littéraire relève de catégories comme la causalité, la probabilité ou l'exemplarité et non d'une simple correspondance aux faits⁴²⁷. Autrement dit, l'écrivain ne s'efforce pas d'être un historien exact, mais de rendre vraisemblable et sensible l'exil vécu.

Cette conception est confirmée par Čolić lui-même dans un entretien. À la question de savoir si *Manuel d'exil* est une « histoire vraie », l'auteur déplace la question vers la réussite littéraire : la vérité factuelle ne garantit pas la valeur d'un texte, car « une histoire vraie ne vaut pas grand-chose si elle est mal racontée ». Il ajoute que la littérature peut être « plus lisible » et même « plus vraie » que le monde réel⁴²⁸.

⁴²⁵ SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 33-75.

⁴²⁶ ARAGON (Louis), *Le Mentir-vrai. Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1980, cité par SAPIRO (Gisèle), « Littérature et vérité », *art. cit.*

⁴²⁷ SAPIRO (Gisèle), « Littérature et vérité », *art. cit.*

⁴²⁸ BLAUSTEIN-NIDDAM (Amélie), « Velibor Čolić : “La langue étrangère m’a libéré de la douleur” », *art. cit.*

Cette tension entre matière historique et vérité littéraire apparaît dans *Le livre des départs*, lorsque le narrateur évoque un roman achevé :

Mon roman est fini. J'ai cent cinquante pages écrites en français. Quatre monologues après : des criminels de guerre et leurs victimes. Mon texte est cru, dur. Je fais des adieux à mon pays. Sans cérémonie, sans musique. C'est un roman a cappella⁴²⁹.

Le passage montre que la guerre est recomposée en voix qui renvoient à une matière historique, mais le texte les transforme en « quatre monologues », c'est-à-dire en dispositif littéraire. La formule « roman a cappella » résume cette poétique : une parole dépouillée, où la voix seule porte la mémoire de la guerre.

Cette idée se prolonge dans *Guerre et pluie*, où Čolić ne se contente plus de mettre en scène une vérité par les voix, mais oppose explicitement deux régimes de connaissance :

C'est là que la science s'arrête, et que l'art recommence à m'animer. Plus précisément : l'écriture. La science nous promet la connaissance, la littérature promet l'éternité. Pas une simple et ennuyeuse immortalité, mais l'éternité « chamanique » dans tout ce qui a été, est et sera.

— C'est pourquoi il est permis, pensé-je [...], que la poésie soit l'éternelle jeunesse du monde⁴³⁰.

Cette opposition indique que la littérature relève d'un autre régime de vérité. La science cherche à expliquer ; la littérature, elle, conserve, transforme et transmet. Chez Čolić, l'écriture donne une durée symbolique à ce qui risquerait de disparaître dans l'oubli.

Dans le prolongement du cadre théorique déjà posé, il apparaît que Čolić mobilise les codes du récit autobiographique tout en les déplaçant. Le pacte est redéfini : les éléments biographiques restent reconnaissables, mais leur mise en récit crée une distance qui empêche toute lecture purement factuelle. La sincérité, ou du moins l'impression de sincérité ressentie par le lecteur, reste omniprésente, mais elle est filtrée par la forme littéraire. Le résultat relève d'une vérité de perception et de tonalité.

⁴²⁹ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, op. cit., p. 112. Čolić évoque *Archanges*, roman extérieur au corpus étudié. Cette remarque est mobilisée ici uniquement comme métadiscours sur l'écriture de guerre et non comme extension du corpus.

⁴³⁰ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 41.

En conclusion, l'originalité de Čolić réside peut-être dans ce point précis : il transforme l'exil en expérience littéraire à part entière. Comme nous l'avons expliqué, son œuvre est marquée par une tension constante qui fait de l'entre-deux un principe poétique⁴³¹. Ce faisant, Čolić rejoint les démarches d'écrivains migrants qui cherchent à créer du sens à travers la forme⁴³². Le déplacement subi est réinventé en déplacement narratif. C'est cette correspondance entre forme et contenu qui confère à ses livres une vérité singulière : celle d'un souvenir recomposé par la voix unique de l'auteur.

⁴³¹ BHABHA (Homi K.), *The location of culture*, *op. cit.*, p. 1-2 et p. 37-39.

⁴³² DECLERCQ (Elien), « "Écriture migrante", "littérature (im)migrante", "migration literature" : réflexions sur un concept aux contours imprécis », *art. cit.* ; DE BALSI (Sara), *La francophonie translingue. Éléments pour une poétique*, *op. cit.*

Conclusion

Au terme de ce travail, il apparaît que l'écriture de Velibor Čolić en français doit être comprise comme l'élaboration d'une forme littéraire fondée sur un décalage linguistique, énonciatif et formel. La question de recherche posée dans l'introduction appelait à déterminer la façon dont l'écriture en langue d'accueil produit une distance capable de transformer le vécu de l'exil et de la guerre en une forme partageable. L'analyse du triptyque composé de *Manuel d'exil*, *Le livre des départs* et *Guerre et pluie* permet de répondre que cette distance n'atténue pas l'expérience ; elle en constitue la condition de transmissibilité. Chez Čolić, le français n'efface ni la rupture ni la blessure. Il devient le lieu à partir duquel celles-ci peuvent être reprises, filtrées et adressées au lecteur sans perdre leur gravité.

Les analyses narratologiques ont d'abord montré que cette transformation ne commence pas au niveau du seul contenu, mais dans les formes mêmes d'accès au texte. Les seuils, les titres, les sous-titres, les épigraphes et l'épitexte programment déjà une lecture de l'exil qui refuse la transparence. *Manuel d'exil* détourne la promesse utilitaire du « manuel » par l'ironie ; *Le livre des départs* installe une logique d'inventaire et de consignation ; *Guerre et pluie* condense d'emblée un régime de remémoration plus sensoriel. Autrement dit, le corpus ne se contente pas de raconter un vécu commun, il le redistribue selon trois dispositifs qui organisent chacun une distance spécifique au réel. L'expérience n'est jamais livrée brute : elle est cadrée et orientée, sans que cette mise en forme ait pour effet de l'adoucir.

Cette médiation formelle se prolonge dans la construction de la voix. L'instance narrative, chez Čolić, ne relève pas d'un simple « je » autobiographique. Elle s'énonce à l'intersection de plusieurs régimes de parole : la parole du survivant, la parole de l'exilé, la parole de l'écrivain, mais aussi les voix institutionnelles qui assignent le sujet depuis l'extérieur.

Le travail sur le temps et la focalisation confirme cette hypothèse. Le vécu de guerre et d'exil ne se présente pas comme une continuité disponible à la narration. Il revient par anachronies et par scènes brèves, selon une dynamique qui empêche le récit totalisant. La focalisation interne, souvent attachée au somatique, déplace le registre

testimonial : le texte ne prétend pas offrir une vue panoramique sur la guerre, mais restituer la manière dont celle-ci persiste dans un sujet qui en porte encore les traces.

Cette poétique engage aussi le statut générique des textes. La présente recherche a montré que le triptyque relève fortement d'une écriture de soi, tout en déplaçant sans cesse le pacte autobiographique. Les livres de Čolić ne suppriment pas le référent biographique ; ils en complexifient la lecture. Les faits, les lieux, les dates et le parcours de l'exil renvoient bien à une existence identifiable, mais cette existence n'est jamais livrée comme pure donnée. Elle est retravaillée par des dispositifs qui empêchent aussi bien la lecture documentaire que la fiction. En ce sens, la vérité du texte ne se situe pas du côté d'une exhaustivité factuelle, elle réside dans l'exactitude d'une relation au vécu, rendue perceptible par la forme.

C'est pourquoi il ne suffisait pas de situer Čolić dans une seule catégorie critique. Nous avons insisté sur le fait qu'il ne relève ni exclusivement de la littérature de l'exil, ni exclusivement des littératures migrantes. Son œuvre se déploie dans un espace transnational, entre Bosnie, France et Belgique, mais aussi dans un entre-deux linguistique et poétique qui fait de la translingualité une condition d'écriture. Ce qui importe, ici, n'est pas seulement qu'il écrive en français après avoir écrit en serbo-croate ; c'est que ce déplacement devienne un principe poétique. L'exil cesse alors d'être un seul thème pour devenir une logique textuelle : il façonne la voix, les formes, les rythmes, les manières de nommer et de se nommer.

Le point central du mémoire se joue toutefois dans le rapport au français lui-même. Dans le triptyque, le français apparaît comme une langue acquise dans la rupture, comme une langue de survie et surtout comme une langue d'écriture. La formule que nous retiendrons est : « Ma frontière, c'est la langue ; mon exil, c'est mon accent⁴³³ ». La frontière est portée dans la voix, jusque dans cet « accent » qui semble passer de l'oral à l'écrit. Dès lors, la langue d'accueil ne supprime pas l'étrangeté : elle la reformule. Elle ouvre un espace de parole et de reconnaissance, tout en maintenant le sujet dans une position de décalage. C'est précisément ce décalage qui donne à l'écriture sa tonalité singulière.

⁴³³ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, p. 11.

L'une des images les plus justes pour penser cette relation est celle de l'appartement loué. « J'aime les dictionnaires. J'aime la langue française. Je la compare à un appartement loué : il n'est pas à nous mais on peut l'arranger comme s'il l'était⁴³⁴ ». Elle permet de comprendre que la langue d'accueil, chez Čolić, n'est ni une pure extériorité ni une propriété pleinement possédée. Elle devient un espace habitable, mais non natal ; un espace arrangé et investi, mais jamais naturalisé. Cette métaphore dit avec une grande précision ce que la recherche a établi de manière analytique : le français est une langue devenue praticable et littéraire, mais qui ne cesse pas pour autant d'être marquée par la conscience de l'écart. Elle désigne une position d'entre-deux, celle d'un écrivain qui habite une langue sans cesser d'y sentir la trace de son arrivée.

Nous pouvons radicaliser davantage cette intuition, en citant cet extrait de *Guerre et pluie* :

Je m'assieds dans la semi-obscurité et réfléchis au symbolique : une maladie qui attaque la langue. Je réfléchis et j'écris sur ma langue maternelle et ma langue française depuis des années. La langue française où j'habite depuis si longtemps. Le français comme une langue d'adulte, sans enfance... Ma langue de l'exil, ma langue apprise dans divers refuges pour étrangers, dans la rue, avec les gens, dans les cafés ...

Une langue dans laquelle je suis installé comme dans un appartement de location.

Et le loyer que je paie, ce sont mes livres⁴³⁵.

C'est extrait condense la nature paradoxale de cet accueil. Le français est bien une langue où l'on peut « habiter », mais c'est une habitation sans enfance. C'est une langue d'adulte, apprise tard. Et pourtant, cette langue devient la condition d'une œuvre. Le « loyer » payé sous forme de livres montre que l'accès à cette demeure prend la forme d'un travail. L'hospitalité de la langue n'est donc ni gratuite ni paisible ; elle se construit dans l'effort, dans la traduction de soi et dans l'acceptation d'un inachèvement.

Dès lors, l'écriture en langue d'accueil produit bien une distance linguistique, mais celle-ci n'est pas ressentie comme une faiblesse. Parce que le français n'est pas la langue de l'évidence, chaque mot y apparaît comme plus conscient et plus pesé. La langue seconde introduit une retenue et parfois une autodérision. Elle impose au témoignage une médiation. Le mot n'arrive pas naturellement ; il doit être cherché. C'est cette raison qui

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁴³⁵ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 75.

permet au texte d'éviter l'embellissement du vécu. La langue française oblige à une justesse plus rude où l'on sent encore le travail du passage entre les langues. Cette surconscience linguistique est l'une des forces littéraires du corpus.

Cette médiation linguistique s'articule à une médiation formelle tout aussi décisive. Nos recherches ont montré que l'écriture du traumatisme, chez Čolić, ne se réduit jamais à la reproduction immédiate du choc. Dans *Manuel d'exil*, l'ironie du « manuel » détourne la logique pédagogique en stratégie de survie ; dans *Le livre des départs*, l'inventaire et la série empêchent la clôture d'un récit unifié ; dans *Guerre et pluie*, l'écriture corporelle et fragmentée restitue une mémoire somatique. À chaque fois, la forme agit comme un opérateur de transformation : elle rend lisible le vécu en lui donnant une mesure, une organisation, un rythme. Le texte devient l'espace où une expérience extrême peut être adressée.

Chez Čolić, le témoignage est soumis à une discipline formelle qui le rend soutenable. La littérature ne vient pas après le témoignage comme un embellissement secondaire ; elle est ce qui permet au témoignage d'échapper à deux impasses : l'impossible neutralité du document brut et l'excès d'affect qui dissoudrait la transmission dans l'émotion. Le texte tient ensemble vérité vécue et forme construite. C'est dans cette tension que se joue sa force.

C'est finalement à travers l'idée d'hospitalité paradoxale que peuvent se rassembler les principaux acquis de ce travail. Le français accueille, en un sens très concret : il permet à Čolić de parler, d'écrire, d'être publié, d'être lu et reconnu dans l'espace littéraire francophone. Mais cet accueil ne supprime ni l'accent, ni la mémoire de la langue première, ni la traduction de soi, ni même une étrangeté plus profonde. Lorsque le narrateur de *Guerre et pluie* confie : « Je me sens comme un étranger partout, mais c'était déjà le cas avant. C'est mon état disons normal⁴³⁶ », la langue d'accueil ne guérit donc pas l'étrangeté ; elle lui donne une forme d'habitation. Elle n'abolit pas le dehors ; elle permet d'y tenir.

La littérature devient alors une demeure symbolique. L'institution littéraire peut attribuer un statut, la société d'accueil peut offrir un espace viable et la langue quotidienne

⁴³⁶ ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, op. cit., p. 23.

peut permettre de survivre. Mais seule l'écriture transforme cette existence en forme partageable. Elle ne referme pas la blessure, mais elle permet une inscription là où l'exil menace de n'être qu'interruption. Nous pourrions reprendre une formule de Paul Ricoeur selon laquelle ce geste relève d'une « hospitalité langagière » : l'accueil réciproque du propre et de l'étranger dans l'espace de la langue⁴³⁷. Cette hospitalité est réciproque. Le français n'est pas seulement la langue qui accueille Čolić ; il est aussi la langue que Čolić travaille et transforme. Son œuvre ne demande pas simplement à entrer dans une littérature déjà constituée ; elle y introduit une voix déplacée et une manière non native d'habiter le français. L'accueil n'aboutit pas à une fusion ; il produit une modification mutuelle. La langue accueille l'écrivain, mais l'écrivain, en retour, change la manière dont cette langue peut dire la guerre, l'exil et l'entre-deux.

Cette réciprocité apparaît dans *Le livre des départs* :

Mon sac pèse maintenant. Mon prix est une médaille. [...] Un autre monde croise le mien. Un monde confortable, doux, ancien. Je suis assis, paisible, [...]. La vie est comme elle est. Je ne fume plus alors je tiens mon stylo comme une cigarette. Je le serre très fort. La littérature nous rend autant que nous lui donnons⁴³⁸.

Ce passage peut servir d'image finale du parcours. Le sac du départ n'a pas disparu : il « pèse maintenant » autrement. Il renvoie à une expérience chargée par l'écriture et par la reconnaissance. Le narrateur tient son stylo « comme une cigarette » et le serre « très fort », ce qui fait de l'écriture un geste corporel, presque vital, qui remplace une ancienne dépendance, non sans tension. La dernière phrase de l'extrait permet de conclure.

Ainsi, chez Velibor Čolić, l'écriture en langue d'accueil produit une distance linguistique et formelle qui constitue une condition de vérité littéraire. Grâce à cette double distance, le vécu de l'exil et de la guerre devient une forme transmissible et littéraire. La langue d'accueil devient, dans et par l'écriture, le lieu paradoxal où l'amour des mots ne mène peut-être pas à la mort des maux, mais permet au moins de les rendre partageables.

⁴³⁷ RICOEUR (Paul), *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 42-43. DOI : 10.14375/NP.9782251700083

⁴³⁸ ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, *op. cit.*, p. 143.

Cette dynamique semble d'ailleurs appelée à se poursuivre : lors d'une rencontre, Velibor Čolić a annoncé avec humour la parution prochaine d'un « quatrième livre de [sa] trilogie de l'exil⁴³⁹ » ; il reste à voir quelles formes cette nouvelle étape donnera à la poétique de l'exil étudiée ici.

⁴³⁹ ČOLIĆ (Velibor), entretien oral autour de *Guerre et pluie, Maison Autrique*, Bruxelles, le 15 décembre 2025. Propos rapportés par l'autrice du présent mémoire.

Bibliographie

Sources primaires

Ouvrages

ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2016.

ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2020.

ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2024.

Sources secondaires

Œuvres littéraires

BAUDELAIRE (Charles), *Les Fleurs du mal*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1972.

CAMUS (Albert), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

CAMPBELL (Thomas), « The Soldier's Dream », dans *The Complete Poetical Works of Thomas Campbell*, éd. Epes Sargent, Boston, Phillips, Sampson and Company, 1854.

ČOLIĆ (Velibor), *Archanges. Roman a cappella*, Montfort-en-Chalosse, Gaïa, 2008.

ČOLIĆ (Velibor), *Jésus et Tito. Roman inventaire*, Larbey, Gaïa, 2010.

DOUBROVSKY (Serge), *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

HUGO (Victor), *Choses vues*, dans *Œuvres complètes de Victor Hugo. Histoire*, t. I, Paris, Imprimerie nationale, 1887.

PEREC (Georges), *Je me souviens. Les choses communes I*, Paris, Hachette, coll. « P.O.L. », 1978.

PRÉVERT (Jacques), « Barbara », dans *Paroles*, Paris, Gallimard, 1946.

TOLSTOÏ (Léon), *Guerre et Paix*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

VERLAINE (Paul), « Il pleure dans mon cœur », dans *Romances sans paroles*, Paris, Alphonse Lemerre, 1874.

Évangile selon Matthieu, 6, 10.

Ouvrages théoriques et critiques

ADORNO (Theodor W.), *Negative Dialectics*, trad. E. B. Ashton, Londres/New York, Routledge, 1973.

AUSONI (Alain), *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine Érudition, 2018.

BHABHA (Homi K.), *The Location of Culture*, Londres/New York, Routledge, 1994.

BLANCHOT (Maurice), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

CARUTH (Cathy), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

CASANOVA (Pascale), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CUQ (Jean-Pierre) et GRUCA (Isabelle), *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Français langue étrangère », 2008.

DE BALS (Sara), *La Francophonie translingue. Éléments pour une poétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2024.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

- FELMAN (Shoshana) et LAUB (Dori), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, DOI : 10.4324/9780203700327.
- FOUCAULT (Michel), *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France, 1984*, éd. Frédéric Gros, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 2009.
- GASPARINI (Philippe), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2007, éd. numérique 2014, 448 p.
- GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GREENBERG (Robert D.), *Language and Identity in the Balkans: Serbo-Croatian and Its Disintegration*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- GRELL (Isabelle), *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2014.
- GRUTMAN (Rainier), *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides/CETUQ, 1997.
- HOEK (Leo H.), *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton, coll. « Approaches to Semiotics », n° 60, 1981.
- KELLMAN (Steven G.), *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.

- LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- MAINGUENEAU (Dominique), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ (Jérôme), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- NOUSS (Alexis), *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Interventions », 2015.
- RICŒUR (Paul), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- RICŒUR (Paul), *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, DOI : 10.14375/NP.9782251700083.
- SAID (Edward W.), *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000.
- SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010.
- THÉRENTY (Marie-Ève), *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009.
- VIART (Dominique) et VERCIER (Bruno), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.
- YILDIZ (Yasemin), *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, DOI : 10.1515/9780823255771.

Articles scientifiques

- BARTHES (Roland), « L'effet de réel », dans *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89, URL : <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.

- BARUTCISKI (Michael), « EU States and the Refugee Crisis in the Former Yugoslavia », dans *Refuge*, vol. 14, n° 3, 1994, p. 3-8, URL : <https://doi.org/10.25071/1920-7336.21820>.
- BRAJOVIĆ (Jelena B.), « “Auteurs FLE” pour les apprenants serbes de FLE : Velibor Čolić », dans *Annals of the Faculty of Philology*, vol. 33, n° 1, 2021, p. 177-192, URL : <https://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/journals/analiff/2021-1/analiff-2021-33-1-10.pdf>
- COMPAGNON (Antoine), « Quelques remarques sur la méthode des passages parallèles », dans *Studi di letteratura francese*, n° 22, 1997, p. 15-31.
- CRÉMAUX-BOUCHE (David), GALLARDO (Laurent), GARINO ABEL (Laurence) et ORSINI-SAILLET (Catherine), « Introduction. De la béance au ressassement du trauma : le défi de la transmission », dans *ILCEA* [En ligne], n° 54, 2024, URL : <https://doi.org/10.4000/ilcea.19855>.
- CUMMINS (James), « Linguistic Interdependence and the Educational Development of Bilingual Children », dans *Review of Educational Research*, vol. 49, n° 2, 1979, p. 222-251, URL : <https://doi.org/10.3102/00346543049002222>.
- CYRULNIK (Boris), « Pourquoi la résilience ? », dans CYRULNIK (Boris) et JORLAND (Gérard), dir., *Résilience. Connaissances de base*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 7-17, URL / <https://doi.org/10.3917/oj.cyrul.2012.01.0007>.
- DE BALSI (Sara), « Postures d’auteurs et représentation de la langue : les récits translingues, des récits de transfuge de classe parmi d’autres ? », dans *CONTEXTES* [En ligne], n° 36, 2025, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/13117>.
- DECLERCQ (Elien), « Écriture migrante, littérature (im)migrante, migration littérature : réflexions sur un concept aux contours imprécis », dans *Revue de littérature comparée* [En ligne], n°339(3), URL : <https://doi.org/10.3917/rhc.339.0301>.
- FOUCAULT (Michel), « L’écriture de soi », dans *Corps écrit*, n° 5, « L’Autoportrait », février 1983, p. 3-23.
- GAUVIN (Lise), « Introduction. D’une langue l’autre : la surconscience linguistique de l’écrivain francophone », dans *L’Écrivain francophone à la croisée des langues*.

- Entretiens*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2009, p. 5-15, URL : <https://doi.org/10.3917/kart.undef.2009.02.0005>.
- GAUVIN (Lise), « L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle poétique romanesque », communication, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique [En ligne], 10 janvier 2009, URL : <https://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/gauvin100109.pdf>.
- GHINELLI (Paola), « Le traumatisme indicible dans l'écriture autofictionnelle de Michela Marzano », dans *ILCEA* [En ligne], n° 54, 2024, URL : <https://doi.org/10.4000/ilcea.18998>.
- HANSEN (Julie), « Reading *War and Peace* as a Translingual Novel », dans *Polylinguality and Transcultural Practices*, vol. 16, n° 4, 2019, p. 608-621, DOI : 10.22363/2618-897X-2019-16-4-608-621.
- HERTRAMPF (Marina Ortrud M.), « La polyphonie translingue comme patrie hétérotope d'une femme exilée : réflexions sur *Le bel exil* (1999) d'Adélaïde Blasquez », dans HERTRAMPF (Marina Ortrud M.) et MIQTREANU (Diana), dir., *Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français*, Munich, AVM, 2024, p. 171-185, URL : <https://www.avm-verlag.de/res/user/avm/media/9783960916314-hertrampf.pdf>.
- KOSER (Khalid) et BLACK (Richard), « Limits to Harmonization: The Temporary Protection of Refugees in the European Union », dans *International Migration*, vol. 37, n° 3, 1999, p. 521-543, URL : <https://doi.org/10.1111/1468-2435.00082>.
- LAPARRA (Marceline), « Les discours rapportés en séquences romanesques longues », dans *Pratiques*, n° 65, 1990, p. 77-95, URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1990_num_65_1_1607.
- MARTENS (David), « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de "posture" », dans *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 199-212, URL : <https://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/download/606/474/930>.

- MATHIS-MOSER (Ursula) et MERTZ-BAUMGARTNER (Birgit), « Littérature migrante ou littérature de la migration ? À propos d'une terminologie controversée », dans *Diogène* [En ligne], n° 246-247(2), 2014, URL : <https://doi.org/10.3917/dio.246.0046>.
- NOUSS (Alexis), « Exil et migration », dans *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 19-62, DOI : 10.4000/books.editionsmsh.5924.
- NOUSS (Alexis), *Exilance : condition et conscience*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, coll. « Working Papers Series », n° 44, septembre 2013, URL : <https://shs.hal.science/halshs-00861246v1/document>.
- OHRVIK (Ane), « What is Close Reading? An Exploration of a Methodology », dans *Rethinking History*, vol. 28, n° 2, 2024, URL : <https://doi.org/10.1080/13642529.2024.2345001>.
- PÉRY-BORISOV (Valeria), « Paratopie et entretien littéraire : Andreï Makine et Nancy Huston ou l'écrivain exilé dans le champ littéraire », dans *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 12, 2014, URL : <https://doi.org/10.4000/aad.1629>.
- SINDIČIĆ SABLJO (Mirna), « Autorsko pozicioniranje Velibora Čolića u francuskomu književnom polju », dans *Anafora*, vol. X, n° 2, 2023, p. 311-330, URL : <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v10i2.5>.
- THOMAS (Paul-Louis), « Serbo-croate, serbe, croate..., bosniaque, monténégrin : une, deux..., trois, quatre langues ? », dans *Revue des études slaves*, t. 66, fasc. 1, 1994, p. 237-259, URL : https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1994_num_66_1_6179.
- THOMAS (Paul-Louis), « Fonction communicative et fonction symbolique de la langue, sur l'exemple du serbo-croate : bosniaque, croate, serbe », dans *Revue des études slaves*, t. 70, fasc. 1, 1998, p. 27-37, URL : https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1998_num_70_1_6477.

Articles de presse

BOŽIĆ (Mirko), « Velibor Čolić : Autoportreti s damama », dans *Moderna vremena* [En ligne], 8 décembre 2023, URL : <https://mvinfo.hr/clanak/velibor-colic-autoportreti-s-damama>.

BLAUSTEIN-NIDDAM (Amélie), « Velibor Čolić : “La langue étrangère m’a libéré de la douleur” », *Cult.news* [En ligne], 25 décembre 2023, URL : <https://cult.news/scenes/theatre/velibor-colic-la-langue-etrangere-ma-libere-de-la-douleur/>

CARREIRA (Élodie), « Le palmarès des prix Rossel 2024 », dans *Livres Hebdo* [En ligne], 14 novembre 2024, URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/le-palmares-des-prix-rossel-2024>.

CORDS (Suzanne) et PEPSCHER (Sabine), « Deutscher Buchpreis für Saša Stanišić », dans *Deutsche Welle* [En ligne], 14 octobre 2019, URL : <https://www.dw.com/de/der-deutsche-buchpreis-2019-geht-an-sa%C5%A1a-stani%C5%A1i%C4%87/a-50825398>.

LE BRUN (Corinne), « Velibor Čolić : “Plus la brutalité de la guerre était grande, plus la nature était belle” », dans *L'Éventail* [En ligne], 26 février 2025, URL : <https://www.eventail.be/art-et-culture/livres/velibor-colic-plus-la-brutalite-de-la-guerre-etait-grande-plus-la-nature-etait-belle>.

LEYRIS (Raphaëlle), « “Guerre et pluie” : les plaies à vif de Velibor Čolić », dans *Le Monde* [En ligne], 15 mars 2024, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2024/03/15/guerre-et-pluie-les-plaies-a-vif-de-velibor-colic_6222152_3260.html.

SALMON (Christian), « La guerre ou la poésie – sur *Guerre et pluie* de Velibor Čolić », dans *AOC* [En ligne], 15 mars 2024, URL : <https://aoc.media/critique/2024/03/14/la-guerre-ou-la-poesie-sur-guerre-et-pluie-de-velibor-colic>.

SAPIRO (Gisèle), « Littérature et vérité », dans *AOC* [En ligne], 2 mars 2021, URL : <https://aoc.media/critique/2021/03/01/litterature-et-verite/>.

TORREKENS (Michel), « Guerre en Yougoslavie et Pemphigus vulgaris à Bruxelles ou la guerre dans la peau », dans *Le Carnet et les Instants* [En ligne], 8 juillet 2024, URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/2024/07/08/colic-guerre-et-pluie/>.

Sources institutionnelles

ACADÉMIE FRANÇAISE, « Dany Laferrière » [En ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/dany-laferriere>.

ACADÉMIE FRANÇAISE, « Discours sur les prix littéraires 2014 » [En ligne], 2014, URL : <https://www.academie-francaise.fr/discours-sur-les-prix-litteraires-2014>.

ACADÉMIE FRANÇAISE, « François Cheng » [En ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/francois-cheng>.

ACADÉMIE FRANÇAISE, « Palmarès 2014 » [En ligne], 2014, URL : https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/palmares_2014_0.pdf.

ACADÉMIE FRANÇAISE, « Vassilis Alexakis » [En ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/vassilis-alexakis>.

AGENCE DE L'UNION EUROPÉENNE POUR L'ASILE, *Asylum Report 2025: Annual Report on the Situation of Asylum in the European Union* [En ligne], Luxembourg, Publications Office of the European Union, 2025, URL : <https://euaa.europa.eu/asylum-report-2025>.

ATLAS – CITÉ INTERNATIONALE DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE, « Une voix à traduire #25 : rencontre avec Velibor Čolić » [En ligne], 17 août 2016, URL : <https://www.atlas-citl.org/une-voix-a-traduire-25-velibor-colic/>.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, « Velibor Čolić – notice d'autorité » [En ligne], URL :

<https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?index=AUT3&numNotice=12365847&typeNotice=p>.

CASNAV DE TOULOUSE, « Enseignement du Français Langue d'Accueil : ressources proposées par le CIEP » [En ligne], 28 août 2018, URL : <https://pedagogie.ac-toulouse.fr/casnav/enseignement-du-francais-langue-d-accueil-ressources-proposees-par-le-ciep>.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, « Bosnia and Herzegovina – People » [En ligne], URL : <https://www.britannica.com/place/Bosnia-and-Herzegovina>.

FESTIVAL ÉTONNANTS VOYAGEURS, « Velibor Čolić » [En ligne], URL : <https://www.etonnants-voyageurs.com/COLIC-Velibor.html>.

FONDATION JAN MICHALSKI, « Velibor Čolić » [En ligne], URL : <https://fondation-janmichalski.com/fr/residences/residents/velibor-colic>.

GUTTING (Gary) et OKSALA (Johanna), « Michel Foucault », dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [En ligne], première publication le 2 avril 2003, révision substantielle le 21 avril 2026, URL : <https://plato.stanford.edu/entries/foucault/>.

HAUT-COMMISSARIAT DES NATIONS UNIES POUR LES RÉFUGIÉS, *Convention and Protocol Relating to the Status of Refugees* [En ligne], Genève, UNHCR, 2025, URL : <https://www.unhcr.org/sites/default/files/2025-02/1951-refugee-convention-1967-protocol.pdf>.

HAUT-COMMISSARIAT DES NATIONS UNIES POUR LES RÉFUGIÉS, *Global Trends: Forced Displacement in 2024* [En ligne], Genève, UNHCR, 2025, URL : <https://www.unhcr.org/global-trends>.

LIVRES HEBDO, « Prix Victor Rossel » [En ligne], URL : <https://www.livreshebdo.fr/prix-litteraires/tous-les-prix/prix-victor-rossel>.

NASJONALMUSEET, « Edvard Munch, *The Scream* » [En ligne], URL : <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939>.

OFFICE FRANÇAIS DE PROTECTION DES RÉFUGIÉS ET APATRIDES, « Velibor Čolić, écrivain » [En ligne], URL : <https://www.ofpra.gouv.fr/les-refugies-celebres/velibor-colic-ecrivain>.

ORGANISATION INTERNATIONALE POUR LES MIGRATIONS, *Glossary on Migration*, Genève, Organisation internationale pour les migrations, coll. « International Migration Law », n° 34, 2019, URL : https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_34_glossary.pdf.

ORGANISATION INTERNATIONALE POUR LES MIGRATIONS, « Termes clés de la migration » [En ligne], URL : <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration>.

SOCIÉTÉ CIVILE DES AUTEURS MULTIMÉDIA, « Prix Joseph Kessel 2024 décerné à Velibor Čolić pour *Guerre et pluie* » [En ligne], 13 mai 2024, URL : <https://www.lascam.fr/actualites-ressources/prix-joseph-kessel-2024-decerne-a-velibor-colic-pour-guerre-et-pluie/>.

STROM SPA NORDIQUE, « Cette beauté qui nous entoure / Entretien avec Kim Thúy » [En ligne], 12 juillet 2021, URL : <https://www.stromspa.com/magazine/entrevues/cette-beaute-qui-nous-entoure-entretien-avec-kim-thuy-2/>.

VICHER (Anne), coord., *Référentiel FLI. Français langue d'intégration*, Paris, Direction de l'accueil, de l'intégration et de la citoyenneté, 2011, URL : <https://parlera.fr/wp/wp-content/uploads/2012/09/FLI-Le-R%C3%A9f%C3%A9rentiel.pdf>.

Ressources terminologiques

OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Langue maternelle », dans *Grand dictionnaire terminologique* [En ligne], URL :

<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/18060614/langue-maternelle>.

OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Langue seconde », dans *Grand dictionnaire terminologique* [En ligne], URL : <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/18058086/langue-seconde>.

Ressources pédagogiques

DEMOULIN (Laurent), *Narratologie. Notes de cours*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2025.

NIEDERHOFF (Burkhard), « Focalization », dans *The Living Handbook of Narratology* [En ligne], Hambourg, Hamburg University, créé le 4 août 2011, révisé le 24 septembre 2013, URL : <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/18.html>.

SCHEFFEL (Michael) et al., dir., « Time », dans *The Living Handbook of Narratology* [En ligne], Hambourg, Hamburg University, 2013, URL : <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/106.html>.

Ressources médicales

PERAZA (Daniel M.) et MEROLA (Joseph F.), « Pemphigus vulgaire », dans *Manuel MSD – version pour professionnels* [En ligne], révision février 2024, URL : <https://www.msmanuals.com/fr/professional/dermatologie/maladies-bulleuses/pemphigus-vulgaire>.

Entretiens

« Dominique Sigaud accueille Velibor Čolić », *Centre Pompidou / Bibliothèque publique d'information*, captation audio, 16 mai 2012 [En ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/jtGr1dC>.

ČOLIĆ (Velibor), entretien oral autour de *Guerre et pluie*, Maison Autrique, Bruxelles, 15 décembre 2025. Propos recueillis par l'autrice du présent mémoire.

Annexes

1. Bibliographie primaire de Velibor Čolić

Cette bibliographie recense les livres de Velibor Čolić vérifiés à partir du catalogue de la Bibliothèque nationale de France, de catalogues bibliographiques croates et bosniens, ainsi que de pages d'éditeurs. Elle ne prétend pas inclure l'ensemble des articles de presse, textes parus en revue, traductions internationales ou interventions ponctuelles

1.1. Œuvres publiées en français

ČOLIĆ (Velibor), *Les Bosniaques. Hommes, villes, barbelés*, récits traduits du serbo-croate par Mireille Robin, Paris, Galilée-Carrefour des littératures, 1993.

ČOLIĆ (Velibor), *Chronique des oubliés. Bosnie 1992-93*, Baye, La Digitale, 1994.

ČOLIĆ (Velibor), *La vie fantasmagoriquement brève et étrange d'Amadeo Modigliani. Roman mosaïque*, traduit du serbo-croate par Mireille Robin, Paris, Le Serpent à plumes, 1995.

ČOLIĆ (Velibor), *Mother funker*, roman, traduit du serbo-croate par Mireille Robin, Paris, Le Serpent à plumes, 2001.

ČOLIĆ (Velibor), *Perdido. Roman roulette*, traduit du serbo-croate par Mireille Robin, Paris, Le Serpent à plumes, 2005.

ČOLIĆ (Velibor), *Archanges. Roman a capella*, Larbey, Gaïa, 2008.

ČOLIĆ (Velibor), *Jésus et Tito. Roman inventaire*, Larbey, Gaïa, 2010.

ČOLIĆ (Velibor), *Sarajevo omnibus*, roman, Paris, Gallimard, 2012.

ČOLIĆ (Velibor), *Ederlezi. Comédie pessimiste*, Paris, Gallimard, 2014.

ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, roman, Paris, Gallimard, 2016.

ČOLIĆ (Velibor), *Le livre des départs*, roman, Paris, Gallimard, 2020.

ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, roman, Paris, Gallimard, 2024.

1.2. Rééditions françaises

ČOLIĆ (Velibor), *Les Bosniaques. Hommes, villes, barbelés*, traduit du serbo-croate par Mireille Robin, Paris, Le Serpent à plumes, 1994 ; rééd. 2000.

ČOLIĆ (Velibor), *Chronique des oubliés*, traduit du serbo-croate par Mireille Robin, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Motifs », 2018.

ČOLIĆ (Velibor), *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, Paris, Gallimard, 2017.

ČOLIĆ (Velibor), *Guerre et pluie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2025.

1.3. Œuvres ou éditions en serbo-croate

ČOLIĆ (Velibor), *Madrid, Granada ili bilo koji drugi grad*, Zagreb, RZ RK SSOH, coll. « Biblioteka Quorum », 1987.

ČOLIĆ (Velibor), *Odricanje svetog Petra*, Zagreb, RS SOH, coll. « Biblioteka Quorum », 1990. Les catalogues bibliographiques donnent 1990, même si certaines notices biographiques indiquent parfois 1991.

ČOLIĆ (Velibor), *Kod Alberta*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2006.

ČOLIĆ (Velibor), *Mother Funker*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2009.

ČOLIĆ (Velibor), *Egzil za početnike. Kako uspjeti u izbjeglištvu u trideset pet lekcija*, traduit du français par Mirna Šimat, Zagreb, Vuković & Runjić, 2018.

ČOLIĆ (Velibor), *Knjiga odlazaka*, traduit du français par Tea Mijan, Sarajevo, Buybook, 2021.

ČOLIĆ (Velibor), *Emigrantska mantra*, Zagreb, Meandarmedia, 2021.

ČOLIĆ (Velibor), *Autoportreti s damama*, Zagreb, V.B.Z., 2023.

ČOLIĆ (Velibor), *O ljudima, hrani i bogovima. Vijetnam, proljeće 2023*, Sarajevo/Zagreb, Buybook, 2024.

ČOLIĆ (Velibor), *Rat i kiša*, Zagreb, V.B.Z., 2025.

1.4. Contribution collective

ČOLIĆ (Velibor), contribution dans CHAMOISEAU (Patrick) et LE BRIS (Michel), dir., *Osons la fraternité ! Les écrivains aux côtés des migrants*, Paris, Philippe Rey, 2018.

