HAL
open science

Sortir de prison (notes sur la littérature uruguayenne post-carcérale)

Raul Caplan

To cite this version:

Raul Caplan. Sortir de prison (notes sur la littérature uruguayenne post-carcérale). Dumas, Christophe, Fisbach, Erich. Récits de prison et d'enfermement, Presses Universitaires d'Angers, 2010, Récits de prison et d'enfermement. halshs-02067431

HAL Id: halshs-02067431

https://shs.hal.science/halshs-02067431v1

Submitted on 14 Mar 2019

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

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

Sortir de prison (notes sur la littérature uruguayenne post-carcérale)

Raúl Caplán, Université d'Angers, Laboratoire 3L.AM.

Cet article traite de trois ouvrages sur la prison politique en Uruguay : *Le fourgon des fous* de Carlos Liscano, *Oblivion* d'Edda Fabri et *Les désastres de la vie en taule* de Alvaro Rodríguez.[1] Ces textes, publiés bien après la fin de la dictature (1985), ont une thématique commune, sont l'œuvre d'anciens prisonniers politiques et se situent à cheval entre mémoires et témoignage. Ils ont aussi une portée littéraire : *Le fourgon…* « se lit comme un roman » (*cf.* sa quatrième de couverture) et *Oblivion* reçut le Prix Casa de las Américas 2007 dans la catégorie « Témoignage ».

Est-il possible de parler de *littérature post-carcérale* à propos de ces textes ? Cela pose le problème de la définition de la *littérature carcérale*. Le syntagme « littérature de la prison » (dans le sens de « littérature écrite en prison ») a l'avantage de bien délimiter son objet, mais pose quelques problèmes, car il semble artificiel de séparer ces textes d'autres écrits à l'extérieur dans la période qui a suivi la fin de la dictature, tels ces témoignages écrits « à quatre mains » : *Las manos en el fuego* de E.González Bermejo sur David Cámpora ; *Mi habitación, mi celda* de Lucy Garrido et Lilián Celiberti ; *Memorias del calabozo* de M.Rosencof et E.Fernández Huidobro.

Les textes écrits en prison ont des situations d'énonciation semblables, même si les conditions de détention peuvent énormément varier. On retrouve cependant un certain nombre de contraintes (isolement ou promiscuité ; réquisitions fréquentes ; autocensure ; pressions psychologiques…), qui peuvent expliquer la présence de certains traits au niveau de l'écriture : brieveté, fragmentation, omniprésence du « je » comme réponse au déni d'identité, portée testimoniale.

Ceux qui écrivent en prison ne constituent pas un ensemble homogène : on peut distinguer des écrivains emprisonnés qui continuent d'écrire (Rosencof, Conteris, Marra, Castelvecchi), des prisonniers qui écrivent sans prétension littéraire aucune, des prisonniers qui deviennent écrivains en prison (Liscano) voire après leur libération (Estefanell).

La variété de genres et modes d'expression pourrait conduire à renoncer à se servir de ce moule de « littérature de la prison ». Reste que tous ces écrivains gardent dans leur être les traces de cette expérience ce qui, à notre avis, permet de parler d'*écriture post-carcérale*. Alfredo Alzugarat (lui-même ancien prisonnier politique) fait dans *Tranchées en papier. Dictature et littérature carcérale en Uruguay*[2] un recensement critique de cette littérature. Il y évoque les écrivains « de l'après » : ce terme –justifié dans le cadre d'une présentation chronologique- met peut-être trop l'accent sur la *coupure* entre l'emprisonnement et la liberté retrouvée, alors que les textes de l'« après » rendent surtout compte d'une *continuité*. Ainsi, *Oblivion* s'ouvre et se ferme avec les mêmes mots :

> « Il faut que je commence par la fin. Il faut que j'invente une fin quelconque, même si elle est provisoire, pour pouvoir commencer » (Fabbri, 15, nous soulignons)[3].

Fabri écrit pour accompagner « le [long] chemin de l'oubli », pour essayer de répondre à la question de savoir « s'il est possible de s'en aller vraiment une fois, o s'il reste

[1] Carlos LISCANO, *El furgón de los locos* , Montevideo, Planeta, 2001. Nous citons à partir de la traduction française de J-M.Saint-Lu : *Le fourgon des fous*, Belfond, Paris, 2006 (les autres titres et citations ont été traduits par nos soins) ; Edda, FABBRI, *Oblivion*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2007 ; Alvaro RODRIGUEZ (dessin et textes), *Los desastres de la cana*, Montevideo, Orbe libros, 2007.

[2] Alfredo ALZUGARAT, *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 2007.

[3] La « fin » qu'Edda Fabri va *s'inventer* afin de commencer à écrire, constitue la première scène de son ouvrage : elle se situe en mars 1985, quelques instants avant sa libération, lorsque les dernières prisonnières politiques avaient été transportées de la prison vers l'hôtel central de police.

toujours quelque chose, une rumeur, quelque chose que quelqu'un regardera un jour sans étonnement » (Fabbri, 101).

Car, si l'« avant », le « pendant » et l' « après » peuvent rendre compte d'une chronologie, la prison n'est pas pour autant une parenthèse, l'individu ne revient pas *à la case départ*, le *chapitre de la prison* ne se referme pas. Tous le disent d'une manière ou d'une autre, cette expérience des limites a fait d'eux ce qu'ils sont devenus :

« Certains jours, peu nombreux, tristes jours, mauvaises heures, je me dirai que mes années de prison m'ont enlevé des chances. Celle d'étudier, par exemple. Jamais, à aucun moment, je ne sentirai que la prison m'a appauvri spirituellement. » (Liscano, 2006, 159).

A la fin de la dictature on trouve un véritable engouement du public, désireux de connaître ce qui s'était passé, ainsi qu'une confrontation des mémoires de l'exil, de la prison, et de l'« inxilio ». Certains textes font une contre-histoire par rapport à l'histoire mensongère racontée par la dictature et cherchent à avoir des effets concrets, dans le contexte des âpres débats politiques de l'époque (« vérité et justice » *vs* oubli/ amnistie). Mais en 1987 la ratification de la Loi de Caducité par voie référendaire marque un frein à cet élan. On assiste dès lors à une diminution de la production testimoniale : la curiosité immédiate n'est déjà plus là, l'utilité politique non plus, ce qui entraîne un « épuisement » du genre (Alzugarat, 197).

Vers la fin des années 90 des conditions politiques nouvelles dans la région (arrivée de la gauche au pouvoir ; révision des lois d'amnistie ; recherche des disparus...) favorisent l'apparition de nouveaux témoignages. Ce nouveau jaillissement peut être relié aussi à un temps qui n'est pas celui de l'histoire mais celui de l'individu : Liscano aura besoin de trois lustres avant de pouvoir écrire sur la torture, car « la possibilité de rendre témoignage (…) a besoin de ce temps de la réconstruction subjective, d'une prise de distance entre présent et pasé. »[4] Des années vont passer, donc, avant que n'apparaissent des textes d'une facture différente.

Retour sur le témoignage

« Témoignage » : mot incantatoire dans l'Amérique latine des années 60-80. En 1975 Fernández Retamar place la « littérature factuelle » et des genres jugés usuellement comme « secondaires » (témoignages, journaux, chroniques, lettres…) au centre du système littéraire en Amérique latine[5]. Or, cet aspect « factuel », très présent dans les textes écrits pendant la dictature et la transition démocratique, s'estompe partiellement dans les textes récents. Bien sûr, la transmission demeure un élément important, d'autant plus qu'il y a aujourd'hui des adultes nés après la dictature ; mais les textes des années 90 et 2000, même s'ils sont parfois sous-tendus par une volonté de combattre l'oubli, le font pour des raisons moins politiques que personnelles. Alors que tous nos auteurs étaient des jeunes engagés lors de leur emprisonnement, la dimension militante s'estompe au profit d'une réflexion sur soi et sur la condition humaine : Rodríguez annonce dans son introduction qu'il a « beaucoup à raconter » dans ce livre fait de « souvenirs personnels », avec tout ce « que cela suppose d'existentiel, de subjectif, de petit et d'intransferable » (Rodriguez, 5).

Des aspects clés des témoignages des années 80 restent cependant présents : la torture, les conditions de vie des prisonniers, les stratégies de survie, la solidarité. Des actions minimes mais oh combien importantes émaillent ces textes, où noirceur et luminosité se côtoient constamment :

---

[4] Elisabeth JELIN, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, 2002, Siglo XXI, p.94.

[5] R.FERNANDEZ RETAMAR, *Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana* (1975) et *Naturalidad y novedad en la literatura martiana* (1979). *In Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana, Letras Cubanas, 1995.

« Je dis que nous vivions, ensemble, le quotidien et l'extrême » (Fabbri, 17, nous soulignons) : la conjonction a ici une valeur à la fois disjonctive et additive : le quotidien est l'immuable routine carcérale, parfaitement prévisible, et par là elle s'oppose à l'« extrême » ; mais le quotidien est aussi « extrême ».

La prison est souvent un espace de promiscuité, parfois d'isolement total ; c'est le cas dans « L'île » (nom donné par les prisonniers au mitard), espace clos, sorte d'enterrement en vie qui se caractérise par son dénuement absolu. Liscano parle de « l'île » comme d'un espace où il n'y avait « [ni] nature ni culture, ni soleil, ni lumière artificielle, ni son » : seul l'homme, avec « son corps et la parole pensée ». Là on vit, « Une vie sans objet(s) » : sans choses et sans but[6].

Le rapport au monde change et la perspective aussi, que ce soit le regard porté sur l'infiniment petit ou sur l'incommensurable. Fabbri consacre un chapitre au couloir, « un bon lieu pour y être » car là se trouvait « la seule prise de courant » qui permettait de chauffer de l'eau pour le maté (Fabbri, 30). Certains se découvrent avec tendresse et humour une fibre d'ornithologues : un chapitre d'*Oblivion* est consacré aux moineaux qui se sont logés dans une boîte en carton ; ces anecdotes prennent souvent une dimension métaphorique ou symbolique : « Les oisillons ne reviennent plus après leur départ » (Fabbri, 43-44).

Les rapport humains

Dans le monde codifié de la prison, les êtres humains ne sont pas tous égaux ; prisonniers et géôliers constituent deux univers distincts. A l'intérieur du dernier, un fossée sépare les officiers de la troupe. Les gardiens, issus des classes rurales très modestes « constituaient 'la troupe', méprisée par les officiers. La 'chair à canon'. (…) Ils avaient beaucoup plus en commun avec nous [qu'avec les officiers]. » (Rodriguez, 32).

En ce qui concerne les rapports entre les prisonniers, la grande différence entre la vie en prison et la vie en liberté réside dans le réapprentissage du « je » : pendant les années en prison, Fabbri dit avoir fait partie d'un « nous » (qui porte la marque du féminin en espagnol : « nosotras ») un et indivisible :

« A cette époque-là nous parlions ainsi, il y avait « nous » et « eux » [« ellos », dans un masculin générique] et il était inutile d'expliquer à qui que ce soit le sens de ces mots. » (Fabbri, 16).

Or, son texte commence par un « je » qui se situe dans ces *sas* qui sont la « Prison centrale » d'abord, et « la roulotte » ensuite (le véhicule qui conduit les prisonniers chez eux au moment de leur libération, le « fourgon des fous » dont parle Liscano). C'est le passage vers une liberté tant espérée et, soudain, crainte : car le « nous » des prisonniers rendus anonymes par les géôliers, ce « nous » d'affirmation et de résistance, se dilue alors dans un « je » aux multiples possibilités : « je peux faire ce que je veux de ma vie », se dit Liscano à ce moment. Cette pensée, loin d'être exaltante, engendre une si grande angoisse qu'il peut se dire (mais ne peut l'écrire que bien plus tard) : « Je me rends compte que c'est maintenant que commence le pire. » (Liscano, 38-39).

La sortie de prison a été donc le sacrifice de ce « nous » au profit du « je » ; voilà pourquoi dans ces textes écrits très *a posteriori*, les auteurs prennent garde à ce que cette affirmation du « je » ne se fasse pas à nouveau au détriment de ce « nous » du passé qui a nourri et continue de nourrir le « je ». Nos auteurs ont survécu grâce à ce collectif, alors que d'autres ont péri ou sombré dans la folie.

Liscano écrit le poème « Pardonnez-moi de le croire », qui ferme son recueil *La sinuosa senda* en 2000 en hommage à ce « nous » ; significativement, il le reprend à la fin du *Fourgon…* , et Rodriguez le cite comme épigraphe dans *Les désastres*… Le poète y fait un

[6] C. LISCANO, *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000, pp.30-31 et 25.

bilan de son existence, depuis les années de lutte jusqu'au présent, ce qui le conduit à conclure, non sans précautions :

« Parce que, et pardonnez-moi de le croire, c'est à cette illusion [celle de pouvoir changer le monde] que je dois la joie d'avoir/ connu certains d'entre les meilleurs ».

Ce n'est que bien des années après la prison que Liscano peut avouer que « s'il y avait eu une autre manière/ possible pour moi je n'en voudrais pas » (Liscano, 160). Si *Les désastres de la vie en taule* s'ouvre avec ce poème, c'est parce que ces hommes et femmes sont habités par ce paradoxe. Rodríguez évoque un co-détenu, « Le corbeau », musicien et poète, dont quelques interprétations faisaient sentir à l'auteur « la tentation de remercier la prison pour ce moment ». Et d'ajouter : « Maintenant je peux le faire. Merci, *Corbeau*. » (Rodriguez, 112, nous soulignons). E.Fabbri ouvre la porte de ses souvenirs en évoquant la solidarité du collectif, ce « filet mince et fort, plein de douceur » mais ajoute immédiatement : « (aujourd'hui, dans le souvenir) » (Fabbri, 17).

Dans *Les désastres…* les anecdotes qui rendent compte des rapports entre les prisonniers sont nombreuses. Il s'agit de rencontres souvent lumineuses, en contrepoint avec les images dépouillées en noir et blanc qui les accompagnent. La cohabitation (en général à deux dans une cellule) créait parfois « des fraternités pour toujours », mais parfois pouvait devenir un « enfer » (Rodríguez, 130), rejoignant ce « quotidien de l'extrême » déjà évoqué à propos de Fabbri.

En ce qui concerne les rapports géoliers / détenus, plusieurs chapitres du *Fourgon…* sont consacrés au lien entre le prisonnier et son « responsable », un gradé qui a tout pouvoir sur « son » prisonnier. « Le responsable est le maître du prisonnier » ; « La propriété du responsable sur son prisonnier est absolue » (Liscano, 70) ; ces phrases résument ce rapport maître / esclave sous le signe d'une inversion perverse : alors que l'esclave travaille pour le maître, ici c'est le maître qui « travaille » l'esclave (au sens étymologique du mot). C'est un rapport à la fois plus brutal (le responsable cautionne la torture et y participe) et plus subtil, car une sorte de familiarité s'installe entre eux à travers la parole.

Plus que le rapport aux autres, ce qui perce dans ces textes c'est le rapport à soi. *Les désastres…* comporte trois signatures : « Alvaro Rodríguez », « Le Manchot » (surnom donné par les autres prisonniers à cause des séquelles de la torture) et « 2333 » (son numéro de prisonnier), soulignant par là l'échec du projet de déni identitaire ; une fois par jour les détenus alignés, étaient appelés par leur nom et devaient à leur tour annoncer leur numéro. Ce rituel avait une conséquence non escomptée par le psicologue de la prison (surnommé « Mengele » par les prisonniers) : il rendait aux prisonniers une partie de leur identité dérobée et déniée, « il te permettait chaque jour de te retrouver avec ton nom et prénom » (Rodríguez, 50).

« Animal aux abois » ; « chair endolorie » sont quelques-uns des qualificatifs que Liscano s'applique à soi-même. L'expérience de la torture est une expérience des limites, une traversée que le prisonnier fait seul, même s'il est entouré de beaucoup de monde :

« Dans la salle de torture l'atmosphère est par moments tumultueuse. Au mugissement des prisonniers s'ajoutent les cris des tortionnaires. (…) Cela sent la misère humaine qui est une odeur indéfinissable, mais qui existe, inonde les salles de torture du monde entier. Ici cela sent deux types de misère : celle du torturé et celle des tortionnaires. Ces odeurs ne sont pas les mêmes. Les misères non plus, mais elles affectent le même animal. » (Liscano, 66).

Dans cette solitude, le torturé livre deux combats inégaux, « l'un (…) contre les tortionnaires » et « l'autre (…) contre lui-même. Il parle ou ne parle pas. » (*idem*, 61-62).

La victime met en place des stratégies de survie, et pour cela il doit connaître ses forces : la découverte des capacités et limites de son propre corps façonne ces écritures. Encore un paradoxe : la prison exerce sa violence au quotidien, peut démolir un individu

physiquement et le conduire à la folie. Mais elle donne aussi une connaissance de soi et du monde qui ouvre des pans de réalité insoupçonnés.

C'est dans les situations d'extrême souffrance que jaillit l'humanité. Dans l'isolement du mitard le prisonnier découvre qu'il peut communiquer avec son voisin, puni lui aussi, en tapant sur le mur. Au fil des jours, un système de communication plus perfectionné s'établit, à l'aide d'un damier griffoné avec un morceau de craie sur la table : quelle surprise en constatant qu'un prisonnier puni auparavant avait inventé le même système ; le prisonnier apprend ainsi « que l'homme c'est l'homme, toujours » (Rodriguez, 76).

Mais cette connaissance c'est aussi « le dégoût qu'inspire votre propre corps », c'est « le soldat qui s'amuse à faire en sorte que le prisonnier [qui porte la cagoule] se cogne la tête contre le mur. C'est aussi cela, l'être humain. » (Liscano, 91)

Cette apréhension nouvelle de l'être humain nourrit les réflexions sur au moins deux aspects :

- d'une part, sur la part d'animalité de chacun ; la prison, comme la maladie, fait prendre conscience de ses propres forces et fragilités. En guise de coda du *Fourgon…*, Liscano rend un hommage à son corps, cet « animal ami » « toujours fidèle » (Liscano, 161), qui l'a soutenu dans sa traversée et lui a permis de rester digne. Cette prise de conscience de son propre corps devient éclatante : on vit dans et par le corps ;
- d'autre part, la prison permet un regard plus vaste sur *l'espèce humaine* ; regard parfois exalté (par des instants de solidarité, de tendresse, d'amour), parfois dégoûté (par la bassesse, la perversité, la misère).

Appréhender et communiquer cette dimension devient un enjeu central de ces textes « tardifs ».

L'écriture

Comment dire la prison dans toute son étendue ? Comment transmettre une mémoire qui habite l'écrivain et le poursuit dans ses cauchemars, mémoire douloureuse, qu'il/elle a souvent tenté d'enfouir et qui jaillit par trahison ? Mémoire qui harcèle et mémoire fragile qui s'évanouit avec le temps. Ces auteurs reviennent sur les événements, mais aussi « sur leur propre mémoire et la façon dont celle-ci travaille les événements »[7].

Les choix de l'énonciation donnent quelques indices de la difficulté de cette tâche : si le « je » s'affirme dès le début de ces textes, il est aussi mis en question ; dans les premières pages *d'Oblivion* l'auteur se rappelle que, en parcourant les rues de sa ville après treize longues années de prison, elle cherchait une « continuité dans la ville, en moi, en nous. » (Fabbri, 16).

Le « je » peut être concurrencé par le « nous », souvent indissociable du vécu. Chez Liscano on assiste à une démultiplication de perspectives : du « je » initial fortement autobiographique, on passe à un collectif générique à la troisième personne du pluriel (« Les prisonniers ») ou à la forme impersonnelle (« Il faut faire quelque chose de positif », Liscano, 17), pour revenir ensuite à la première personne. Dans le récit consacré à la torture, le « je » est remplacé par « le prisonnier » ou « le torturé » ; parfois « le corps » fait office de sujet grammatical ; entre ce corps et « uno » (« soi ») s'établit alors un dialogue qui prend des allures de combat. La dissociation est clairement énoncée :

« Ce corps sale (…) suscite le dégoût (…). [On] ne peut pas demander à son corps de résister à la douleur et en même temps lui dire qu'il vous dégoûte. Alors on éprouve de la peine pour cet animal » (*ibid.* 88, nous soulignons).

Le corps est (un) autre, un compagnon, pas seulement une anatomie et une physiologie.

[7] « L'expérience concentrationnaire » (entretien d'Alexandre Prstojevic avec Luba Jurgenson), *Vox Poetica* (www.vox-poetica.org/entretiens/jurgenson.html, page consultée le 22 aout 2008)

Edda Fabbri réfléchit elle aussi aux liens entre le moi, le corps et, en dernier ressort, l'écriture : « le lieu de la douleur c'est le corps. Celui de la peur aussi », écrit-elle, et, par une sorte de raisonnement inductif, de conclure : « Le lieu de l'écriture c'est le corps » (Fabbri, 78). Comme le dit le poète et critique uruguayen Fernando Courtoisie : « on ne 'possède' pas [un corps], on 'est' un corps ». D'où cette conclusion non moins logique qui tient du syllogisme : puisque l'expression artistique est le propre de l'être humain, et puisqu'on est un corps, « il n'y a pas d'art [ni de témoignage] sans corps ».[8]

Il est paradoxal que cette évidence, souvent négligée, jaillisse chez des écrivains dont le corps est victime de souffrances liées à l'enfermememt, la torture ou la maladie. Ces corps en souffrance sont croqués sous toutes les coutures par Alvaro Rodríguez dans *Les désastres…* : interchangeables dans leurs uniformes et avec leurs têtes rasées, recroquevillés sur eux-mêmes, alignés contre un mur ou contre des barbelés, assis sur le bord des couchettes le dos lègerement courbé. Dans la quasi-totalité de ses dessins, Rodriguez choisit le point de vue des prisonniers[9].

L'écriture : à la recherche de l'autre

Oblivion porte en épigraphe ces deux vers : « Tout le reste est autre : vent triste,/ tandis que les feuilles en bandes s'enfuient. ». Il s'agit de l'excipit de la «Casida de la mano imposible » (« Poème de la main impossible ») de García Lorca. Ici, la voix poétique ne demande « qu'une main blessée » comme la sienne ; appel touchant –et désespéré, puisqu'« impossible »- à un Autre capable d'aider le « je » à vivre et même à mourir. Il est significatif que Fabbri ait choisi comme épigraphe non pas les vers des trois premières strophes qui rendent compte de cet appel pressant –ceux qui rendent compte de l'espace du désir- mais ceux de la dernière strophe qui disent « le reste », l'espace non désiré, l'être immobile, désoeuvré. Ces vers donnent ainsi une tonalité à son texte, et le situent sous le signe du paradoxe : la prison, espace non désiré par excellence, est l'espace où l'homme n'est qu'attente et désir, même si celui-ci est souvent caché, pour ne pas prêter le flanc à l'ennemi.

Ce poème de la « main impossible » rappelle aussi que la prison est le lieu de la main tendue, du soutien mutuel. Ces vers annoncent une façon elliptique de dire, signe de la pudeur extrême qui préside à la construction de ces textes, pudeur qui peut encore sembler un paradoxe, dans la mesure où les auteurs dévoilent leur intimité ; mais ce dévoilement se fait toujours dans la dignité, avec le souci de ne pas placer le lecteur dans l'inconfortable situation de voyeur. « C'était peut-être cela notre combat, la défense d'une façon à nous de regarder » (Fabbri, 35) : face au regard obscène du pouvoir, celui de la dignité conservée est un trésor sacré, le refuge de l'intégrite de l'être.

Si la prison c'est l'attente, celle-ci existe dans un espace-temps qui lui est propre ; le temps était « rond, comme s'il n'existait pas, comme s'il tournait sur lui-même ». C'était un temps qui « semblait s'arrêter parfois » (*idem*, 21). Temps cyclique, fragmenté, plein de vide, rempli par l'éternelle attente : « S'asseoir et attendre ce qui arrivera » (titre de la troisième partie du *Fourgon des fous*).

La restitution de cet espace-temps passe par des stratégies diverses et variables au sein même d'une oeuvre ; les œuvres ou passages dont la préservation de la mémoire est centrale utilisent le plus souvent le passé (*Les désastres…*) ; là où l'on est plus près d'une écriture du/par le corps on retrouve plutôt le présent. Ainsi, les textes consacrés à la torture dans *Le*

---

[8] Rafael COURTOISIE, « Arte del cuerpo y erótica del sentido », préface à *Soy mi cuerpo* d'Aleyda Quevedo Rojas (cité *in* www.aleydaquevedo.com)

[9] Y compris dans la seule vignette sur la torture, consacrée au « chevalet » : le dessin (*cf.* image n°1) ne montre que ce que voit le prisonnier, à savoir la partie inférieure de son corps et les bottes du tortionnaire.

fourgon… sont au présent, et c'est le corps torturé qui s'exprime, depuis l'estomac frappé à coups de poing et de pied, du haut du chevalet, de l'intérieur de la cagoule remplie d'eau.

Tout en rendant présent l'insoutenable, de par ses choix narratifs (dépouillement extrême du texte : adjectivation minimaliste ; absence de tout jugement d'ordre éthique ou moral ; présence de l'ironie et de la dérision), Liscano met à distance les événements, empêchant toute retombée dans le *pathos*. Cette prise de distance est récurrente dans ces œuvres : ce n'est pas parce que l'horreur se suffit à elle-même, ou parce que l'on est face à quelque chose de l'ordre de l'*indicible* ; non, c'est surtout parce que l'écriture est une réactualisation de ce vécu, une traversée à l'envers qui exige cette *distance de sécurité*. On écrit encore et toujours pour *s'en sortir* de la prison, mais le fait même d'écrire force à y revenir, et à y faire *rentrer* le lecteur avec soi. Il s'agit de *passer de l'autre côté* en évitant les nombreux écueils, notamment ceux de la pitié et du voyeurisme.

L'écrivain doit rendre intelligible son vécu ; la prison est une réalité autre, qui donne naissance à un langage propre que ces auteurs s'efforcent de partager avec le lecteur. *Les désastres…* est construit à partir de vignettes qui sont comme autant d'entrées d'un glossaire pénitencier, avec des chapitres intitulés « La machine » (=méthodes de torture), « Le téléviseur » (=ouverture qui permettait aux gardes de surveiller l'intérieur d'une cellule), « les cabossés » (=ceux qui sont devenus fous en prison), etc. Dans *Oblivion*, les explications de certains termes ou expressions sont nombreuses ; l'auteur choisit par ailleurs une écriture pseudo-naïve, quasi infantile, qui introduit une touche d'humour et de dérision. Ce langage enfantin peut rendre compte de l'*infantilisation* des prisonnières par le système carcéral. Il peut aussi, dans un passage sur la torture, rendre compte du vécu de la victime :

« On me prenait par les jambes et moi je restais suspendue la tête vers le bas, (comme on fait avec un bébé lorsqu'il étouffe). Mais, eux, ils me prenaient ainsi pour me noyer et me tripoter avec des grandes mains d'homme » (*idem*, 81).

Il peut aussi rendre compte d'un regard vis-à-vis du monde, fait de curiosité et de naïveté mêlées. L'abondance de périphrases explicatives avec un constant souci de précision témoigne de la volonté de rendre l'épaisseur du vécu. Ce langage pseudo-enfantin sert surtout le projet fondamental de l'œuvre -dire la prison et se dire-, projet qui délaisse l'appréhension de cette expérience d'une façon exclusivement rationnelle, au profit d'une autre forme d'exploration, proche de l'expérience poétique :

« C'est ce que j'ai appris de/avec ma mère. À faire confiance, non pas aux mots, à leur sens, mais à quelque chose qui est derrière ou entrelacé aux mots et que nous ne savons pas nommer. » (*ibid.*, 58).

Parmi les mots qui trouvent une explication dans *Oblivion*, on trouve « escrito » (« écrit »), qui permet à l'auteur de passer en revue son existence tout entière : enfance (son père, avocat, appelait « écrits » « des papiers qu'il devait présenter pour défendre quelqu'un ») ; adolescence (« Des écrits ce sont aussi ceux du lycée » (=compositions)) ; jeunesse en prison (« le prisonnier écrit toujours, sur sa peau ou sur la pierre, sur le savon ou sur ses vêtements »). Toute écriture est signature :

« Nous[10], nous écrivons quand on nous enferme. Mais aussi quand on ne nous enferme pas (ou peut-être la cage est toujours là et c'est contre ça que nous écrivons, c'est contre ça que nous dessinons avec maladresse ce que nous savons, un nom, le nôtre) » (*ibid.*, 74-75)

Écrire est donc une tentative de *passer de l'autre côté* : lorsqu'ils étaient en prison, cela voulait dire tenter de communiquer avec l'autre, avec toutes les difficultés de cette tâche ; dans un petit texte intitulé « el campo » (qui joue avec la polysémie du terme en espagnol, qui peut se traduire par « les champs » ou « le camp »), Rodriguez rappelle qu'en prison la correspondance était censurée et, de ce fait, « des milliers de lettres commençaient ainsi :

[10] Il s'agit ici d'un « nous » masculin (« nosotros »), qui va au-delà donc des prisonnières politiques, et même des prisonniers (hommes et femmes) pour nous inclure nous tous, humains.

‘Aujourd’hui c’est un jour ensoleillé. De ma fenêtre je vois les champs’ » (Rodríguez, 136); l’image qui accompagne ce texte (des barreaux, un mirador) rétablit la réalité (*cf.* image n°2).

Ces textes tardifs naissent d’une nécessité intime : Edda Fabbri commence à écrire à la demande –presque injonction- de son compagnon : « Je veux voir tes monstres » (Fabbri, 92). Les montrer pour les partager (fondement même de la *compassion*) ; écrire pour se réconcilier avec soi-même, écrire pour (se) comprendre et donner un sens. Cette quête d’une vérité intime semble fondamentale. Ainsi, *Le fourgon des fous* exhibe son *mode d’emploi* : à deux reprises Liscano fait référence à la mémoire comme construction : il s’agit des images qu’il a décidé de convoquer en souvenir de ses parents, morts pendant qu’il était en prison. Cette façon de choisir, « parmi tous les souvenirs » (Liscano, 26) un seul et de le conserver précieusement, peut rendre compte de la genèse même de ces textes : les souvenirs sont triés, organisés, questionnés, puis rendus dans leur plus grande vérité.

Loin du témoignage soi-disant « brut », loin du « devoir » de mémoire, loin du sensationnel et du pitoyable, loin du politique et de l’épique, loin du pamphlet et du « moi je », ces textes ont indubitablement une valeur thérapeutique pour la société uruguayenne. À l’encontre de l’amnistie-amnésie imposée à l’issue de la dictature par les militaires et votée honteusement par des hommes politiques peu dignes de leur tâche, ces textes proposent la récupération d’une mémoire enfouie non pas pour la sacraliser mais pour accéder à une forme d’apaisement et d’harmonie car, comme l’écrit Fabbri (qui tire le titre de son ouvrage d’un tango de Piazzola) : « Le pardon c’est peut-être cela, la musique qui reste après la mémoire. » (Fabbri, 55).