



HAL
open science

Les mots de la défaite et la fête des mots : Visages étranges de Rafael Courtoisie

Raul Caplan

► **To cite this version:**

Raul Caplan. Les mots de la défaite et la fête des mots : Visages étranges de Rafael Courtoisie. Feith, Michel, Martínez-Vasseur, Pilar. Paroles de vainqueurs, paroles de vaincus: réécritures et révisions, 2011, Paroles de vainqueurs, paroles de vaincus: réécritures et révisions. halshs-02067675

HAL Id: halshs-02067675

<https://shs.hal.science/halshs-02067675>

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.

Les mots de la défaite et la fête des mots : *Visages étranges* de Rafael Courtoisie

Raúl Caplán (Université d'Angers, 3L.AM.)

Rafael Courtoisie est né à Montevideo en 1958 ; sa jeunesse se passa à l'époque la plus conflictuelle de l'Uruguay contemporain, celle de la détérioration du système démocratique et de la dictature militaire (1973-1985). Sa production initiale est essentiellement poétique, avec des recueils dont les titres sont empreints de ce langage codé caractéristique de la période dictatoriale : *Tiro de gracia* (*Coup de grâce*) et *Contrabando de auroras* (*Contrebande d'auroras*) en 1977, *Tarea* (*Tâche*) en 1982.

A partir des années 80, dans la période dite de la « dictature transitionnelle », Courtoisie entame une œuvre narrative dont les principaux jalons sont *Cadáveres exquisitos* (*Cadavres exquis*, 1995), *Vida de perro* (*Vie de chien*, 1997) *Tajos* (*Entailles*, 1999) et plus récemment *Caras extrañas* (*Visages étranges*, 2001). A ce basculement de l'écriture poétique vers la prose narrative n'est pas indifférent le contexte de l'époque : les failles dans l'édifice répressif bâti par la dictature ouvrent les portes à une création où la part de l'implicite diminue ; le retour de la démocratie permet par la suite aux écrivains de (se) raconter et de faire le récit de ces années de plomb. Mais ce basculement n'est pas brutal, l'œuvre narrative de Courtoisie reste « impure », dans le sens où les frontières entre prose et poésie sont extrêmement ténues, et nombreux passages de ces récits et romans sont écrits dans une prose poétique –dans certains cas on peut même parler de véritables poèmes en prose-.

Courtoisie publie régulièrement des articles dans la presse uruguayenne (certains sous le pseudonyme de Xavier Uranga) ; figure importante du champ culturel uruguayen, il fait partie des malheureusement rares écrivains du pays qui réussissent à publier à l'étranger : ces deux derniers textes narratifs ont été publiés en Espagne (par la maison d'édition *Lengua de trapo*)

et son recueil de poèmes *Estado sólido (Etat solide)*, prix de la Fondation Loewe, a été publiée dans la prestigieuse collection espagnole *Visor de poesía*.

Au cœur de l'œuvre poétique, narrative et même journalistique de Courtoisie se trouve une réflexion sur la langue et sur sa capacité à dire le monde. *Visages étranges*, son dernier roman, ne déroge pas à cette règle ; c'est peut-être le roman le plus personnel, dans le sens où un certain nombre d'éléments autobiographiques y sont explicitement présents. Mais c'est aussi le roman qui fait la place la plus importante à l'histoire récente du pays. Courtoisie fictionnalise un événement majeur de cette période : la prise de Pando, petite ville industrielle de la périphérie de Montevideo, par les Tupamaros en octobre 1969.

A proprement parler, cette « prise » n'en fut pas une ; elle fut conçue par la guérilla comme une attaque éclair avec une finalité double : financière (en s'attaquant à trois banques de la ville) et de propagande (en occupant simultanément le commissariat, la caserne de pompiers et la centrale téléphonique de la ville). C'était une manière de mettre en avant le professionnalisme de ce mouvement révolutionnaire encore jeune. Le commando réussit la première partie de l'opération, et la ville resta sous contrôle des insurgés pendant une demi-heure environ. Mais la retraite, mal organisée, se solda par la mort de trois guérilleros et l'arrestation d'une trentaine d'autres, parmi lesquels certains de ses leaders.

L'Uruguay des années 60 était un pays dans lequel la légalité démocratique était de moins en moins respectée : le président Jorge Pacheco Areco piétinait les pouvoirs législatif et judiciaire en appliquant constamment des « mesures d'exception ». Crise économique, inflation, corruption des milieux financiers, misère, pression des mouvements étudiant et syndical, autant de facteurs qui rendaient explosive la situation du pays ; le contexte international se greffait à cette crise engendrant une violence redoublée.

Les Tupamaros avaient agi jusqu'à l'époque en visant des objectifs limités et symboliques : ils s'étaient attaqués à des banques et compagnies étrangères (la Banque de Londres, le First National City Bank, la General Motors...), à des établissements financiers (afin de mettre en lumière des malversations), au Casino de Punta del Este (la station balnéaire de la haute bourgeoisie du Rio de la Plata). Ils avaient aussi fait des prises d'otage, occupé une station de radio et soutenu des grèves et revendications parfois violentes. Leur but était de créer les

conditions favorables à la lutte révolutionnaire, suivant par là le mot d'ordre de Che Guevara dans son message à la Tricontinentale rendu public en mai 1967: « créer deux, trois, de nombreux vietnams, tel est le mot d'ordre ».

Ce n'est pas un hasard si la prise de Pando est organisée le 8 octobre 1969, date du deuxième anniversaire de l'exécution sommaire de Guevara, afin de montrer que la mort du guérillero héroïque n'était pas une défaite. Cette action constituait un saut quantitatif (à cause du nombre de combattants engagés : plusieurs dizaines) et qualitatif (par l'ambition du projet) dans la stratégie des Tupamaros. Elle fut un échec du point de vue militaire, mais eu des effets paradoxaux : son caractère rocambolesque et ingénieux (une partie des guérilleros entre dans la ville dans un faux cortège funèbre) ainsi que les conditions de la défaite (avec une véritable chasse à l'homme des guérilleros en fuite et l'acharnement sur ceux qui ont été arrêtés) donnèrent au mouvement un prestige encore plus grand, et le nombre de recrues « grandit d'une façon [tellement] vertigineuse »¹, que le mouvement clandestin fut en partie débordé². La renommée des Tupamaros dépassa le cadre national ; la prise de Pando eut des échos dans la presse étrangère, contribuant grandement à la construction de la légende du mouvement³.

Mais les conséquences allèrent bien au-delà des Tupamaros : c'est à partir de cette affaire que le gouvernement, encouragé par son succès sur le plan militaire, va jouer d'une façon encore plus radicale la carte de la répression ; c'est à partir de ce moment aussi que les Forces Armées commencent à prendre au sérieux la guérilla et redoublent le travail de renseignements, dans la perspective d'une prochaine « guerre interne contre la subversion ».

Pour la société uruguayenne, la prise de Pando donne le coup de grâce au mythe de la « Suisse de l'Amérique », à cette perception de l'Uruguay comme un havre de paix dans un

¹ BLIXEN, Samuel, *Sendic*, Montevideo, Trilce, (2000), p.189. Le chapitre 13 de cette biographie du leader des Tupamaros est consacrée à la prise de Pando et à ses conséquences immédiates. On peut consulter également à propos de cet événement le livre d'entretiens de Miguel Angel Campodónico avec un autre leader du mouvement présent à la prise de Pando, José Mujica (*Mujica*, Montevideo, éd. Fin de Siglo, (1999), pp.108-110). Voir aussi SOSA, Alvaro et M.LEYZAGOYEN, « Aproximación histórica sobre el copamiento de la ciudad de Pando por parte del MLN (8/10/69) », adresse URL : www.judithcorsino.com/IPA-tema5.htm, page consultée le 12/12/2004.

² D'une certaine manière, l'échec de la prise de Pando équivaut à l'échec fondateur de la révolution cubaine, l'attaque à la caserne Moncada en 1953 ; l'exemple de la Moncada était sans doute présent dans l'esprit de tous ceux qui ont voulu voir dans la prise de Pando le début d'une révolution.

³ Il est significatif que Constantín Costa-Gavras, lorsqu'il décide de faire un film sur les Tupamaros, hésite entre la prise de Pando et l'épisode finalement retenu et mis en fiction dans *Etat de Siège*, à savoir la prise en otage et l'exécution du conseiller nord-américain spécialiste en torture Dan Mitrione.

monde convulsé. Même si la violence était déjà présente dans le pays, à Pando elle éclate ouvertement et avec des caractéristiques nouvelles : il ne s'agit plus de la répression d'une manifestation syndicale ou politique, c'est un véritable combat à mort entre la guérilla et les militaires qui débute, faisant voler en éclats l'auto-perception d'un pays où le consensus, la négociation et la modération régnaient. On comprend ainsi l'importance symbolique de Pando et le choix de ce sujet de la part du romancier. Une autre explication, plus personnelle, tient aux résonances de cet événement chez le jeune Courtoisie (il avait dix ans à l'époque) ; le roman est en partie une tentative de rendre compte de ces effets, ce que le narrateur (alter ego de l'auteur) résume ainsi à la fin du roman : « Vivre une guerre civile à l'âge de dix ans ce n'est pas rien ». Avec la prise de cette ville « des visages d'étrangers commencèrent à apparaître dans ma vie (...). Et je sais que maintenant, et pour toujours, viendront des visages étranges. » (p.187).

Vainqueurs/ vaincus : des catégories incertaines

La prise de Pando pose deux questions préalables concernant les termes sur lesquels cette rencontre nous invite à réfléchir. Tout d'abord, en ce qui concerne le couple vainqueurs/vaincus. Sur le plan militaire, la « bataille » de Pando (qui fut plutôt une escarmouche) eu ses vainqueurs : l'armée et la police⁴, et ses vaincus : les Tupamaros ; quant aux habitants de Pando, ils restèrent d'une certaine manière en marge de ce combat, comme des témoins de cette lutte⁵. Mais ce triomphe ponctuel ne marque pas la fin de la « guerre » ; la défaite de Pando fut paradoxalement un véritable vivier qui nourrit le mouvement clandestin ; rappelons enfin que la véritable défaite des Tupamaros ne se produisit qu'un lustre plus tard, en 1972.

Un élargissement temporel de la perspective permet de constater une sorte d'inversion : les militaires retournent progressivement à leurs casernes dès 1985, et les Tupamaros, après des années de prison ou d'exil, reviennent sur la scène nationale en tant que parti politique,

⁴ Même si la police fut, dans un premier temps, quelque peu ridiculisée, car le Commissariat de la Ville fut contrôlé sans véritables difficultés par les guérilleros. Cependant des renforts policiers participèrent avec l'armée à la reprise de la ville et à la répression qui s'ensuivit.

⁵ Et parfois comme des victimes : un civil a été tué, sans que l'on ait réussi à déterminer qui en était responsable.

délaissant la stratégie de la lutte armée. Des leaders des années 60, comme E.Fernández Huidobro et J.Mujica –qui tous deux participèrent à la prise de Pando- sont devenus sénateurs ; ce dernier a été désigné Ministre du gouvernement de gauche élu en octobre 2004. Si nous abordons le combat idéologique, les choses sont plus complexes, car ce renversement que nous venons d'évoquer n'a pas supposé pour autant, pour reprendre les termes de l'époque, le triomphe de la révolution sur le fascisme ou du socialisme sur le capitalisme. L'idéologie des militaires de l'époque (en tout cas de ceux qui étaient en train de prendre le contrôle des forces armées) n'a pas été « vaincue », mais dépassée par un nouveau contexte géopolitique ; quant à l'idéologie des Tupamaros, il faudrait beaucoup plus qu'un paragraphe pour la définir, car les objectifs (« libération nationale » et construction de la société « socialiste »⁶) cachaient de nombreuses contradictions internes. Quoi qu'il en soit, en 2001 aucun de ces objectifs n'a été atteint ; qui plus est, le pays se retrouve alors dans une situation inédite, dans un état de délabrement économique et social jamais atteint au cours du XXe siècle. Si l'identification des vainqueurs et des vaincus apparaît comme complexe, mouvante et incertaine, leurs paroles respectives doivent être approchées avec précaution. C'est dans cette perspective que *Visages étranges* se révèle particulièrement intéressant, car ce roman s'attache à démonter ces discours, à montrer les impasses auxquels ils ont conduit et à mettre l'accent sur la parole comme espace et enjeu du pouvoir.

Personne n'est à l'abri

Visages étranges établit un rapport ambigu avec ses référents ; les toponymes (Pando devient Salvo ; Montevideo Montenegro) et le nom du mouvement guérillero (les Tupamaros deviennent les Tapurí) sont modifiés, mais ces changements montrent bien plus qu'ils ne cachent leurs référents. Le roman construit ainsi une géographie à la fois imaginaire et fortement ancrée dans la réalité, à la manière de la Santa María de J.C.Onetti. Le projet du roman n'est pas cependant celui de reconstruire les faits, et ces modifications ne visent pas à

⁶ Cf. FERNÁNDEZ HUIDOBRO Eleuterio, *Historia de los tupamaros, tomo 2 : El nacimiento*, Montevideo, TAE, (1987), pp.69-70.

protéger des personnes concernées ou la mémoire des morts, comme dans le cas d'autres romans uruguayens de l'époque sur la violence politique⁷. Les faits rapportés gardent certes des points communs avec les faits réels, mais la fiction revendique son droit de cité ; Courtoisie est loin du roman-témoignage pratiqué par Eduardo Galeano. La place de l'imagination est centrale, à travers les déformations, détournements, hyperbolisations... ; Courtoisie ne respecte ni la « vérité historique » ni même la vraisemblance. Le réel agit comme déclencheur de la fiction et celle-ci réinterprète la réalité historique. Ceci apparaît clairement dans le choix du principal toponyme : « Salvo », qui partage avec son référent (Pando) quelques ressemblances phonétiques, introduit surtout un réseau connotatif très fort ; il renvoie au « Palais Salvo », édifice emblématique de Montevideo, construit dans l' « âge d'or » de l'Uruguay et véritable icône du pays tout entier ; inauguré en 1928, le Palais Salvo fut, avec ses 120 mètres, le plus haut gratte-ciel de l'Amérique du Sud ; il incarnait la puissance et les aspirations à la modernité de la société uruguayenne, avant que la crise de 1929 ne s'abatte sur le pays. Mais « salvo » est aussi un mot qui s'emploie surtout dans la locution adverbiale « a salvo », que l'on peut traduire par « hors de danger » ou « à l'abri ». Le premier chapitre s'intitule précisément « A salvo » (avec un « s » minuscule), ce qui peut être considéré à la fois comme une dédicace (« à la ville de Salvo » et, métonymiquement, à un certain Uruguay) et comme une caractérisation de la situation antérieure à la prise de la ville : le pays était (se sentait) à l'abri de la violence, et avec lui le jeune narrateur de l'époque pour qui la violence se réduisait à « Combat », une série télévisée américaine sur la Deuxième Guerre Mondiale. La prise de Salvo marque pour ce narrateur –et pour le pays- la perte de l'innocence ; le fait que « Montevideo » devienne « Montenegro » (=mont noir) renforce cette lecture, non seulement à cause de la noirceur mais aussi parce que le nom renvoie au petit pays des Balkans, et à une région hautement conflictuelle dans la période qui précède la rédaction de ce roman. Après la prise de Salvo, personne n'est plus à l'abri ; le sang qui coule dans les rues de Salvo, comme le filet de sang qui traverse Macondo dans *Cent ans de solitude*, est la trace indélébile de l'intrusion de la violence dans la société uruguayenne. Cette

⁷ V.gr., *Cette couleur que l'Enfer m'avait cachée* (1981) de Carlos Martínez Moreno et *Le tigre et la neige* (1986) de Fernando Butazzoni.

violence réelle, physique, s'accompagne d'une violence verbale à laquelle ce roman s'attache tout particulièrement.

Les discours des combattants

Les militaires ont un triple discours : un discours destiné à la population où ils se présentent comme les garants de certaines valeurs morales (ordre, famille, tradition) ; un discours interne au corps visant à identifier et à déshumaniser l'ennemi afin de permettre son élimination ; un discours brutal et ordurier destiné à cet ennemi. La co-présence de ces trois discours sert bien entendu à discréditer le premier, en mettant en avant le cynisme des militaires. A chaque situation de communication correspond un langage ; il y a cependant des traits communs à ces discours. Tout d'abord, dans les termes pour se qualifier et pour qualifier l'Autre : d'un côté se trouve « l'armée de la Patrie », de l'autre « la sédition », « le foyer subversif », « le marxisme », les « communistes ». Ces termes, le narrateur les prend parfois à son compte, en faisant remarquer à son lecteur combien ils ont vieilli, combien ils sont devenus in-signifiants, alors que ce sont ces mots-là qui ont précédé, préparé et accompagné l'élimination de l'Autre. La présentation des militaires est loin d'être manichéenne ; en donnant au responsable de la répression, le Colonel Saldías, une place de protagoniste, le romancier met le doigt sur les ambiguïtés de ces militaires : cet homme qui fait torturer sans état d'âme (« il faisait son devoir » (p.95)) est le même qui, quelques années plus tard, va venger, dans un même mouvement, la mort d'un de ses subordonnés et de la femme que celui-ci venait de torturer, en étranglant un conseiller nord-américain en torture retrouvé par hasard à New York (p.101). En ce qui concerne les Tapurí, leur discours, plus monolithique, n'est pas forcément plus cohérent. Si on peut créditer les guérilleros d'agir plus par des idéaux et non par leurs propres et mesquins intérêts, il n'en demeure pas moins que ces idéaux se résument à quelques mots, vis-à-vis desquels on retrouve une sorte de fétichisme : au sommet de cet autel trône le mot « révolution ». « La clé, *note le narrateur en archéologue de la langue*, est de comprendre ce que signifie le mot "révolution" » (p.152). Deux autres mots fétiche de la guérilla désignent non pas les deux parties qui s'opposent militairement mais les soi-disant destinataires de cette

lutte, ceux pour et contre qui les Tapurí se battent : le « peuple » et l'« oligarchie » ; ce dernier mot apparaît parfois qualifié par une série d'adjectifs qui soulignent sa fixation stéréotypée : « l'oligarchie vernaculaire, traître à la patrie et retorse » (p.180). Enfin, le mot « libération » résume la fonction que s'octroie la guérilla, celle de délivrer le « peuple » de la domination qu'exerce sur lui l'« oligarchie ».

Or, ce discours, caractéristique des mouvements révolutionnaires des années 60-70, résiste mal à la confrontation avec la réalité ; en passant de la masse aux individus on n'est pas à l'abri de surprises, et parfois ceux que l'on vient sauver, ne sont pas disposés à être sauvés : lorsque une combattante pénètre dans le bordel du village et annonce à une prostituée en plein travail qu'« au nom de la révolution » elle est libre et qu'elle ne subira plus d'« exploitation » (p.155), celle-ci rejette cette liberté qui lui est imposée (les premiers mots que la guérillera adresse à la prostituée sont un ordre : « Rhabille-toi » (*idem*)) ; elle finit par se désintéresser de sa « libération » et allume le poste de télévision pour regarder son feuilleton préféré (intitulé aussi « Visages étranges »). Ce geste sert à mettre en avant le fait que les mécanismes de domination n'étaient pas forcément ceux auxquels pensaient les Tupamaros et qu'une mutation profonde était en train de se produire dans la société uruguayenne.

Au-delà de leurs divergences, les discours des militaires et des Tapurí partagent une série de traits. Ce sont des discours manichéens et totalitaires au sens philosophique et politique du terme. Les mots qui relient ces deux discours d'une façon plus transparente sont ceux ayant trait à la mort, plus particulièrement à l'élimination physique de l'Autre : tuer, éliminer, abattre, achever, écraser.... Particulièrement significative est la présence du champ sémantique lié à l'exécution : les militaires donnent le « coup de grâce » (p.26) à six guérilleros exécutés de façon sommaire ; les guérilleros « exécutent » un homme politique véreux (p.34) et un tortionnaire connu (p.134) ; un chef guérillero en colère contre deux « déserteurs » ordonne de les trouver et de les « [fusiller] sur le champ » (p.140).

On peut remarquer la polysémie du mot « exécuter » qui en espagnol (tout comme en français) signifie « effectuer ou accomplir un acte » et « tuer quelqu'un en fonction d'un jugement légal ou sommaire » ; ces deux sens résument le rapport entre paroles et actes, car tout ce que les uns et les autres « exécutent » est destiné à la destruction de l'Autre. La

polarisation établie par cette logique discursive, fait que des termes comme « traître » ou « déserteur » apparaissent dans les discours des militaires et de la guérilla pour désigner et stigmatiser toutes les déviances, si minimes soient elles.

Le rapport entre ces discours réducteurs et les faits apparaît à travers une autre anecdote : les combattants en fuite font irruption dans une chaumière (habitation par excellence du « peuple »), où deux vieillards s'extasient en écoutant à la radio « Sus ojos se cerraron » (« Ses yeux se sont fermés »), un classique du tango chanté par Carlos Gardel. Les guérilleros, surexcités, tirent sur quelques poules et détruisent la radio, ce qui produit une séquence burlesque où l'indignation des vieillards (« Vous avez tué Gardel ! », p.143) est suivie d'une réponse encore plus violente d'un guérillero qui, « donne le coup de grâce » à une radio qui « était à l'agonie » (p.143). Cette *exécution* est symbolique car Gardel, véritable icône du Rio de la Plata, représente pour les Tapurí ce vieux monde qu'il faut détruire ; il incarne une attitude passéiste, un attachement maladif à l'âge d'or du pays -celui de la construction du Palais Salvo, celui des « vaches grasses », celui où l'exotique et périphérique Cône Sud allait à la conquête du monde, avec ses produits d'exportation (viandes, céréales...) et avec sa musique, le tango, qui triomphait en Europe et même à Hollywood⁸-. Pour les Tapurí il s'agit de faire table rase de ce passé ; ce faisant, ils exercent une violence qui se retourne aussi bien contre le peuple qu'ils sont censés défendre que contre eux-mêmes. Le titre du roman, tiré de ce même tango⁹, rappelle au lecteur l'infantilisme de ce projet ; les « visages étranges » du titre et de l'explicit, renvoient aussi bien aux vainqueurs qu'aux vaincus. La violence déchaînée lors de la prise de Salvo marque la naissance de ce sentiment d'étrangeté, de cette perte de la naïveté du narrateur vis-à-vis du langage, y compris du sien : comme le dit le tango, « tout n'est que mensonge, cette lamentation même est un mensonge »¹⁰. A travers cette mise en abîme, Courtoisie renvoie au mensonge de sa fiction, mensonge qui contient cependant une douleur réelle, et où la mise en question du discours des

⁸ Le tango « Sus ojos se cerraron », d'où est tiré le titre du roman, est chanté par Gardel dans le film « El día que me quieras » de John Reinhardt (1935).

⁹ Plus précisément des vers suivants : « Je sais que maintenant viendront des visages étranges/ faisant l'aumône du réconfort à mon chagrin; / tout n'est que mensonge, cette lamentation même est un mensonge,/ aujourd'hui mon cœur est seul. » (« Yo sé que ahora/ vendrán caras extrañas/ con su limosna de alivio a mi tormento./ Todo es mentira, mentira es el lamento./ ¡Hoy está solo mi corazón! »).

¹⁰ Les paroles de ce tango sont citées *in extenso* dans le chapitre éponyme (cf. pp.141-142).

vaincus aboutit à une mise en question de tout discours, à la conscience du pouvoir mystificateur et destructeur des mots ; ce choc de la violence des mots et de la violence tout court débouche sur la volonté du narrateur de manipuler les mots autrement, de rendre aux mots leur douceur, ou du moins leur pouvoir bâtisseur ; bref, c'est dans cette expérience traumatique que Courtoisie situe la genèse de sa vocation d'écrivain¹¹.

Mécanismes de déconstruction

Vainqueurs et vaincus ont tour à tour la parole dans ce roman, au gré de la volonté d'une voix narrative qui organise très librement sa matière. Le choix d'une omniscience sélective permet à Courtoisie de « transcrire » toutes sortes de paroles, publiques ou privées : discours d'un homme politique local, conversations de café, entretien entre deux militaires dans un bureau, conversations intimes entre deux amants... La transcription se fait principalement à travers le discours direct mais ces paroles sont toujours mises à distance et médiatisées.

Le roman se présente comme un puzzle composé d'une multiplicité de pièces (quatre-vingt-treize fragments de longueur variable à l'intérieur de vingt-cinq chapitres). Le narrateur tisse des liens entre ces quelques vingt-cinq micro-récits, chacun étant éclairé par les récits voisins. La mise à distance est accentuée par les nombreuses interventions du narrateur s'adressant à son lecteur, et « arrêtant » d'une certaine façon l'action ; il s'agit de remarques et digressions qui remettent en perspective les faits et établissent une connivence entre le narrateur et un lecteur intradiégétique souvent directement interpellé¹². Le présent dans lequel se situe le narrateur lui donne une perspective qui lui permet, d'une part, de prolonger les histoires en évoquant des faits survenus des années plus tard et, d'autre part, de créer une distanciation par rapport à l'enfant qu'il était à l'époque des faits. La vision de l'enfant est ainsi médiatisée, elle aussi, par le narrateur, traduisant par là l'impossibilité de récupérer sa naïveté antérieure au conflit.

¹¹ Ceci est explicité à la fin du roman, car le moment où ces « visages étranges » « commencèrent à arriver dans [la] vie [du narrateur] », est situé très précisément « Lorsque les Tapurí prirent dans l'année 69 la ville de Salvo voisine à Montenegro. » (p.187).

¹² Cf. p.74, 77, 79, 80, 117, 160, 177 et 186.

Toutes les paroles, que ce soit celle des acteurs ou celle des témoins, sont marquées par le sceau de l'étrangeté, elles traduisent une pensée qui se trouve d'après le narrateur à des « années lumière » de celle de notre époque ; ce sont des mots qui se situent, comme l'indique le titre du chapitre XXII, « avant la posmodernité ». Cette étrangeté va permettre au narrateur de démonter ces discours avec la précision clinique d'un chirurgien et la liberté imaginative d'un poète.

Les trois premiers chapitres suivent, d'une façon assez classique, les préparatifs de la prise de Salvo et la prise elle-même ; cependant, cette présentation chronologique est rapidement abandonnée au profit d'un enchevêtrement de récits ; dans les derniers chapitres les faits nouveaux, de moins en moins importants, sont remplacés par les réflexions, souvenirs et impressions du narrateur, aussi bien d'ordre historique que personnel. Ainsi, on bascule de l'événement au discours sur l'événement. Ce discours sur le passé est essentiellement pris en charge par le narrateur devenu adulte, et de façon complémentaire par certains personnages qui n'ont pas été des acteurs directs de la prise de Pando mais qui sont concernés au plus haut degré (comme les enfants des guérilleros tués ce jour-là ou la fille d'un tortionnaire). Plus qu'aux vainqueurs et aux vaincus, la parole est dans ce roman aux « héritiers » de ce conflit, aux « victimes » au sens large du terme, c'est-à-dire à tous ceux qui ont été affectés par cet événement.

A côté de cette dilution du récit des événements dans le commentaire ou la glose, le texte procède à une déréalisation encore plus grande de ce qui reste encore de l'ordre du narratif : la vraisemblance du début du roman commence à être fissurée dès la fin du chapitre II par la présence grandissante du hasard ; elle explose dans les chapitres suivants lorsque le burlesque, le grotesque et le merveilleux s'approprient du texte¹³ ; le chapitre XXI, enfin, fait un pas de plus dans cette déréalisation, en racontant l'arrivée à Salvo du cinéaste Robert Altman venu faire une *remake* des *Oiseaux* de A.Hitchcock. Ce fait plonge le lecteur dans un univers délirant : les oiseaux de Salvo, enfermés par milliers dans des cages afin de préparer quelques

¹³ Citons pêle-mêle la scène de vaudeville au commissariat, l'exécution par erreur d'un évêque à la place d'un travesti mouchard de la police, l'acharnement des militaires contre les fourmis (jugées communistes), la montée au ciel de la femme nue exécutée par la guérilla, le « miracle » du paralytique qui récupère l'usage de ses jambes.

scènes du film, sont libérés par la guérilla qui, d'une façon assez grotesque, accuse « les fils de pute yankees » (p.166) de les avoir enfermés ; une fois libérés, ils sont abattus par les militaires en un véritable carnage sous le regard effaré du cinéaste, qui décide de changer de sujet et faire un documentaire « sur la guerre civile » en cours (p.170)¹⁴. Une fois encore, comme dans le cas de la prostituée déjà évoqué, la « libération » aboutit à son contraire.

Cet épisode synthétise le projet du roman : les oiseaux ne sont pas considérés en tant que tels, mais ils sont pris par les combattants avant tout -et d'une façon assez caricaturale- dans leur dimension symbolique (comme emblème de la liberté). Cet effacement de leur dimension matérielle (d'oiseaux en chair et en os) au profit du symbole¹⁵, aboutit paradoxalement à un véritable carnage, soulignant par là le pouvoir du discours symbolique. En outre, pour raconter l'épisode de l'ouverture des cages, le narrateur note que le ciel se couvre d'oiseaux, que la nuit se fait et que « L'ombre recouvre tout » (p.167). Aussitôt dite, cette phrase est reprise entre guillemets et devient objet d'analyse, considérée une « stupidité littéraire » (p.168). La mise en évidence du cliché produit un déplacement de l'objet du discours, qui se désintéresse du signifié pour produire une glose extrêmement libre et poétique qui rappelle l'écriture de Lautréamont :

Les oiseaux se lèvent un à un comme des projectiles, comme des corpuscules, et s'incrument dans le ciel de Salvo, en perforant la vérité de leur chair, leur peau d'acrostiches aériens, leur véritable masse céleste, dénuée de plumes, leur crête coriace, leur calme. (p.168)

A travers ces jeux, on perçoit comment les discours agissent sur la réalité : considérés comme des êtres malfaisants dans le cadre d'une fiction, les oiseaux sont enfermés : considérés comme des victimes, ils sont libérés ; considérés comme des êtres nuisibles ou dangereux, ils sont exterminés. Seul le discours poétique semble les épargner ; et le narrateur de conclure que « le mot 'oiseau' était [à cette époque-là] un mot lourd » (p.169).

¹⁴ En créant cette séquence loufoque, la prise de Salvo est présentée implicitement comme la source d'inspiration du film *Mash* (1970) de Robert Altman, satire tournée en pleine guerre du Vietnam ; rappelons que R.Altman avait participé à la réalisation de certains épisodes de la série *Combat*.

¹⁵ Signalons que ce symbole a été particulièrement productif dans la culture de la gauche latino-américaine en général et uruguayenne en particulier ; on la retrouve par exemple dans la chanson populaire et de carnaval (« Como un pájaro libre » de A.Gleijer et D.Reches chantée par le groupe Rumbo, « Pájaros » de R.Olivera, « A una mano paloma » de Julio Julián, ou « Me gustan los estudiantes » de Violeta Parra, chanson citée justement dans ce chapitre, p.169).

D'autres procédés d'écriture abondent dans le même sens. Tout d'abord, il faut signaler le caractère extrêmement ludique du texte à différents niveaux : au niveau des faits rapportés, on peut déjà noter l'omniprésence de jeux macabres : tel est le cas de la mise en scène imaginée par les Tapurí, avec le corbillard vide en guise de cheval de Troie ; tel est le cas aussi de la farce conçue par trois personnages surnommés « les barbiers de Séville », qui se présentent lors d'une veillée funèbre comme employés de la municipalité chargés de raser et couper les cheveux du défunt. La plupart des actions, qu'elles soient belliqueuses ou amoureuses (deux catégories dans lesquels rentrent presque toutes les actions du roman), sont éminemment ludiques : ceci est particulièrement vrai pour toutes les actions des guérilleros, qui semblent jouer à la guerre (*cf.* les échanges par talkie-walkie, p.38), et pour les résistants en général (*cf.* les graffiti sur les murs de la capitale¹⁶, déjà ludiques en soi, et qui donnent lieu au jeu du chat et de la souris, puisque les militaires effacent tous les matins le couplet injurieux que les résistants ont écrit pendant la nuit). La ville de Salvo (synecdoque du pays tout entier) apparaît comme le terrain d'un jeu macabre, absurde et destructeur : « c'était comme jouer aux gendarmes et aux voleurs », mais « Ce n'était pas un jeu » car les morts mouraient pour de vrai (p.182).

Ce ludisme se retrouve également au niveau de l'écriture d'un roman qui joue à ne pas être roman et devient poème, essai, pièce de théâtre, recueil de nouvelles ou fable. L'inclusion de matériaux extrêmement divers -fragments de poèmes, paroles de tango et de chansons populaires, discours et slogans politiques, graffiti, titres de journaux, messages laissés sur des répondeurs téléphoniques, définitions de dictionnaire...- souligne ce caractère plurigénérique du texte.

Le ludisme apparaît aussi dans la place du hasard, qui joue un rôle essentiel dans la plupart des histoires racontées : c'est par hasard, en sortant de la maternité où sa femme vient d'accoucher, que Serafín Ilasa est pris en otage par les guérilleros, ce qui entraîne sa mort lorsque les militaires, le prenant pour un rebelle, l'exécutent froidement ; c'est par hasard

¹⁶ Ce graffiti reproduisait un chant de l'opposition qui était à son tour la parodie d'une chanson grivoise. « La chanson disait : En un bosque de la China/ una china se perdió,/ y como yo era un perdido,/ nos encontramos los dos ». La parodie remplace « une Chinoise » par « un militaire » (« un milico », terme péjoratif), et les deux derniers vers par « Ojalá se pierdan todos/ la puta que los parió. » (J'aimerais qu'ils se perdent tous/ ces fils de pute).

que le Colonel Saldías, responsable de la répression, retrouve quelques années plus tard, lors d'un séjour touristique à New York, le conseiller nord-américain présent au moment des interrogatoires des auteurs de la prise de Salvo ; c'est par hasard que le « Chat Pereda », après avoir profité du désordre pour régler ses comptes avec sa femme et l'amant de celle-ci en toute impunité, est tué par un commando de la guérilla qui prend pour un char le taxi dans lequel il circule; c'est encore le hasard qui fait que, des années plus tard, la fille du Colonel Saldías et d'un guérillero assassiné deviennent amants ; etc. Le hasard sert donc de révélateur, incarne le *fatum*, et établit en dernier ressort une sorte de *justice scripturale ou poétique*.

La présence de l'humour renvoie aussi à ce ludisme ; la dérision est constante, dès le début même du roman, lorsque le premier bulletin de guerre rend compte de « trois poules mortes [et] d'un cochon blessé » (p.17) ; de même, pour « faire chier » les militaires qui s'attaquent au parc d'attractions de Salvo, soi-disant bastion des séditeux, les Tapurí donnent du laxatif à deux généraux qui vont littéralement « chier dans leur froc » ; s'ensuit alors une bataille dans laquelle « l'armée dynamitait » et « les subversifs répondaient avec des laxatifs », de sorte qu'à la fin de la journée « la ville [était remplie] de débris et de merde » (pp.45-46).

Cette dérision n'est pas l'apanage du narrateur ; déjà à la retraite, le colonel Saldías, ancien responsable de la répression à Salvo, vit seul avec un chat qu'il a nommé... Che Guevara, et avec lequel il entretient des rapports assez violents (il traite son chat de « gâleux », de « communiste de merde », de « marxiste » ; celui-ci lui rend la pareille en causant d'énormes dégâts dans la maison (pp. 91 et 94)).

L'humour est presque toujours noir ; dans le chapitre intitulé « Marx et le vampire », un jeune homme déguisé en vampire –il fait de la publicité pour un film d'horreur-, finit par se prendre pour Dracula d'abord et pour un résistant ensuite, avant d'être abattu par les militaires ; dans le chapitre intitulé « Miracles » un paralysé récupère l'usage de ses jambes au milieu d'une fusillade, ce qui le pousse à rejoindre la guérilla : il meurt dix minutes plus tard sous les balles de l'armée (pp.154-155) ; dans le même chapitre, un aveugle arrêté dans la rue tour à tour par des guérilleros et des militaires, doit répondre à chaque fois à la question « Que pensez vous de la révolution » ? ; sa réponse invariable (« C'est la meilleure des choses ») lui sauve la vie

une première fois et lui est fatale la seconde, lorsqu'un caporal l'abat en lançant ironiquement : « Sale aveugle [...].Maintenant tu vas voir ce qui est bon » (pp.156-157).

Egalement contribuent à cette dérision les nombreuses hiperbolisations, l'intertextualité ludique et l'utilisation du grotesque ; ainsi, un « assesseur scientifique » des militaires apprend au Commandant en Chef de l'Armée que « les fourmis sont communistes » ; celui-ci décide alors de les exterminer en important quatre mille fourmiliers ; les fourmis deviennent alors des emblèmes de la révolte, les guérilleros créent la colonne « Fourmi » et lancent le slogan « Fourmi de la victoire » (pp.69-70).

Words, words, words (*Hamlet*, Acte 2, Scène 2)

Visages étranges, on l'aura compris, n'est pas un roman historique ; il n'est pas non plus, à proprement parler, un de ces nouveaux romans historiques qui, depuis la fin des années 70, ont fait leur apparition dans la littérature hispano-américaine. Cependant, il partage avec ces derniers une série de traits, notamment la conscience du fait que « le langage est devenu l'outil fondamental » au service d'une « relecture désacralisée du passé »¹⁷. Courtoisie ne se propose pas de « reconstruire » un passé mais de « construire une vision [de ce] passé »¹⁸. Il ne cherche pas à restituer la vision des vainqueurs ni celle des vaincus mais à déconstruire ces visions du monde à la fois contradictoires et complémentaires. Il ne s'agit pas non plus d'une déconstruction savante, d'une série de démonstrations en bonne et due forme, mais d'une réflexion –parfois d'une divagation– poétique et hautement subjective. Le narrateur constate ainsi à plusieurs reprises le caractère dévastateur de certains mots : « Dans ces années-là, [le] mot [séditieux] était comme une maladie, une affection des os, comme la lèpre. Il n'y avait pas de guérison (...), pas d'antibiotique pour guérir son concept » (p.25) ; ou encore : « Dans ces années-là, certains mots [...] n'étaient pas des mots [mais] des véritables cailloux. Des cailloux d'un poids sinistre » (p.26).

¹⁷ AINSA, Fernando, « La nueva novela histórica latinoamericana », *Cahiers dui CRIAR n°11*, Université de Rouen, (1990), pp.15-22, p.20.

¹⁸ Cf. l'article de J.J.Saer à propos de *Zama* de A.di Benedetto, cité par F.Aínsa in « La nueva novela... », art.cit., p.20.

Il énumère ces mots qui condensaient la violence : « gouvernement », « sédition », « grève », « conspiration », « prison »... ; des mots qui faisaient peur à l'enfant qu'il était à l'époque et qui résonnent d'une façon sinistre chez l'homme qu'il est devenu. Certains de ces mots, qui étaient comme des êtres vivants et parfois malfaisants, semblent morts, ont disparu de la circulation (*v.gr.* « oligarchie » et « révolution »). Ces mots des vainqueurs et des vaincus ont été balayés par le temps, ils semblent se situer à des « années-lumière » du présent du narrateur, et pourtant, comme « les étoiles déjà éteintes » dont la lumière continue de nous parvenir (*cf.* p.177), ils continuent de réverbérer mystérieusement à l'intérieur de l'individu. L'écriture apparaît comme une tentative de canaliser et de réutiliser leur énergie, de les subvertir, de détourner la violence qu'ils charrient ; ainsi, le narrateur fait rimer « séditieux » et « délicieux » et, par une sorte de libre association, passe de « délicieux » à « confiture de lait », renvoyant implicitement aux goûters de son enfance et à sa relation privilégiée avec sa mère -décédée dans le présent du récit- (p.183). Ceci montre comment des mots quasi antinomiques restent inextricablement liés chez le narrateur et chez ceux ayant vécu à cette période traumatique. De manière très significative, l'un des derniers mots décortiqués par le narrateur est le mot « victoire », présenté comme « un autre mot de cette époque-là ». Et le narrateur de conclure que ce mot ne veut rien dire, que « l'on ne peut pas définir [la victoire] », qu'elle « n'existe pas ». Elle n'est qu'un masque, qu'une « écorce », qu'« un ensemble de sons étranges » qui ne renvoie à aucun référent (p.183-184).

A travers ces mots (« victoire », « vaincre »), Courtoisie met en avant le manichéisme de la pensée de l'époque, notamment de celle de la gauche, car ces mots étaient surtout présents chez les « vaincus », dans des slogans (« Jusqu'à la victoire toujours » ; « La patrie ou la mort, nous vaincrons ! », *idem*), des chansons¹⁹, etc. Dans un registre euphorique, ces termes fonctionnent de la même manière que, dans un registre dysphorique, des termes comme « écraser », « détruire » ou « exterminer », et placent les discours des vainqueurs et des vaincus dans une même logique de mort.

¹⁹ On pense à deux titres de la chanson contestataire chilienne qui ont le plus circulé en Amérique latine, « Nous vaincrons » et « Le peuple uni ne sera jamais vaincu », ou encore au « nous allons vaincre » du *Chueco Maciel* de Daniel Viglietti.

Au mot « victoire » et à sa charge annihilante et thanatique, le narrateur oppose une série de mots : « la joie », « le désir », « les endroits visités », « la respiration », « le battement du cœur », « les enfants », « les petits-enfants », « les baisers », « le corps » (*ibid.*). Mots qui renvoient tous à la vie, aux fonctions vitales pour l'individu et pour l'espèce, avec une insistance dans les termes renvoyant à la chair ; ce n'est pas gratuit si dans cette série d'oppositions à la Prévert, la dernière est « La victoire n'existe pas, ce sont les corps qui existent » (p.184), mettant en avant comment le discours de la guérilla s'était coupé de la réalité. On trouve significativement dans ce roman un éloge implicite de la désertion : les déserteurs dans les rangs de la guérilla ne sont pas des lâches qui prennent la fuite par peur de se battre mais des êtres happés par la vie d'une façon inespérée et malgré eux. Le cas le plus emblématique –et symbolique– est celui des deux jeunes combattants qui font l'amour sur les tombes du cimetière la veille de la prise de Pando.

La présence du mot « désir » dans cette même liste comme antonyme du mot « victoire » est également significative ; le discours des combattants est, d'après ce roman, un discours qui nie et condamne le désir et le plaisir -de l'Autre et de soi-même-. Ceci est une évidence chez les militaires et policiers, qui détruisent un parc d'attractions et s'acharnent sur les enfants et sur leurs mères (p.45). Cette négation du plaisir d'autrui peut être à la base d'un plaisir à soi, à caractère sadique : on le retrouve par exemple dans les menaces à caractère sexuel (« nous allons te couper les couilles », p.83) ou dans le fait de suspendre des femmes dans une potence accrochée à un mât de cocagne (p.45). Mais le discours des guérilleros est lui aussi étranger à la logique du désir ; le désir sexuel est considéré comme une distraction, quelque chose qui écarte les combattants de leur seul but (vaincre) : ainsi, lorsqu'en défonçant la porte d'une maison un jeune combattant découvre une femme nue allongée et qu'il est ravi, transporté, par sa beauté, le commandant de la guérilla qui rentre dans la maison quelques minutes plus tard, tue la jeune femme d'une balle dans le front, et ordonne à son subordonné de « ne pas [se] distraire avec des bêtises » (p.153). L'attitude des guérilleros à l'encontre de la prostituée (pp.155-156), d'un travesti (pp.46-47), du couple qui fait l'amour dans le cimetière (pp.138-140), la distribution de tracts avec des photos montrant un homme politique local commettant un adultère (p.44), autant d'éléments qui montrent que le discours

révolutionnaire est parsemé de préjugés, qu'il ne prend nullement en considération la dimension libératrice du désir.

En définitive, les mots soi-disant moteurs de l'action (comme le mot « révolution ») relèvent plutôt de la sublimation, et la fonction de l'art semble être celle de dévoiler ces mystifications. Cela apparaît dans le chapitre intitulé (en français dans le texte) « La liberté guidant le peuple » (pp.149-152). Le narrateur évoque, à propos du célèbre tableau de Delacroix, la figure allégorique de la liberté et plus précisément son « sein nu », seule « certitude » présente dans le tableau (p.151) ; il remarque que c'est à partir d'un sein vrai (celui du modèle) que Delacroix a tiré « quelque chose d'abstrait », « la substance de la femme », « le lait de la Révolution française » (p.152). L'art réussit donc à donner du sens au mot « liberté », à cristalliser dans un tableau la dynamique révolutionnaire, à donner de la chair à un concept. En revanche, le corbillard vide qui rentre dans les rues de Salvo est la métaphore et la préfiguration d'un échec révolutionnaire ; ce cercueil vide destiné à être rempli est un signe dont le sens dépasse les intentions de ceux qui l'ont créé : ces hommes qui s'auto-proclamaient porteurs d'un projet visant à changer la vie, étaient devenus des émissaires de la mort (y compris de leur propre mort).

Ceci dit, l'omniprésence de ces pulsions de mort ne nivelle pas pour autant militaires et rebelles, qui ne sont pas interchangeables. Le roman porte certes un regard critique sur la guérilla uruguayenne, sur les excès, dérives et dysfonctionnements engendrés par son propre discours ; ce faisant, il n'adhère pas pour autant à la « théorie des deux démons », qui accuse la gauche armée d'avoir été la première à employer la violence alors que le pays vivait en démocratie. D'après cette théorie, la violence exercée par la guérilla aurait entraîné des débordements chez les militaires, dans une sorte de jeu d'action et de réaction. Elaborée par Julio María Sanguinetti, président uruguayen pendant la période de transition (1985-1989), cette théorie qui renvoyait dos à dos militaires et guérillas, lui permit d'entériner sa politique d'oubli, et ouvrit la voie à une solution législative en accord avec son projet, c'est-à-dire à une loi d'amnistie²⁰.

²⁰ Cette loi, votée en 1987, ne se présentait pas comme une loi d'amnistie mais se déguisait juridiquement en « Loi de caducité de la prétension punitive de l'Etat », ce qui dans les faits revient au même.

Dans *Visages étranges*, les excès de la guérilla existent certes -on peut même dire qu'ils vont bien plus loin que ceux des Tupamaros-, mais la violence des Tapurí n'a pas de commune mesure avec la violence haineuse et souvent gratuite des militaires et des policiers. Les Tapurí sont plutôt victimes de leur jeunesse et de leur « jeunisme », jusqu'au point d'être fascinés et obnubilés par les armes.

* * *

Visages étranges est un feu d'artifice de mots dont la mèche est la prise de Pando en octobre 1969. Courtoisie ne cherche pas à reconstruire un événement traumatique de l'Uruguay contemporain mais à dévoiler les constructions discursives qui en amont préparent et déclenchent certains faits historiques et en aval les légitiment. Il poursuit ainsi (quoique avec des moyens et dans des circonstances différents), le projet de Carlos Martínez Moreno consistant à démonter le discours autoritaire, à « resignifier une terminologie pervertie par le régime »²¹, à dénoncer « la prostitution des mots » qui constitue la « [face] visible de la prostitution des valeurs »²² ; ce faisant, il ne propose pas pour autant une revendication du discours de la guérilla, il ne le légitime pas, mais bien au contraire le soumet à une lecture critique. Le fait qu'il puisse faire cette critique sur un mode à la fois parodique et poétique, montre que les trois décennies qui se sont écoulées ont permis de dédramatiser le débat. Un débat souvent escamoté qui resurgit cependant de temps en temps.

Le dernier avatar de Pando est postérieur à *Visages étranges*. En octobre 2004, en pleine campagne présidentielle, les Tupamaros organisèrent un acte pour commémorer les 35 ans de la prise de Pando ; le Foro Batllista de l'ancien président du pays Julio M. Sanguinetti profita de cela pour lancer, comme dernière tentative face à son échec électoral prévisible, une virulente campagne contre la gauche accusée d'être attirée par la violence politique. Pour ce faire, il élaborait un spot publicitaire autour de la prise de Pando qui, pour des questions liées au droit des images, n'a pas pu finalement être diffusé ; il a cependant ouvert une âpre polémique entre Tupamaros et membres du Foro Batllista, révélatrice de la difficulté à

²¹ Cf. FUMAGALLI, Laura, « Los días vividos. Sobre *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno », in LAGO, Sylvia, *Narrativa uruguaya de las últimas décadas (1960-1990). Las marcas de la violencia*, Montevideo, Universidad de la República, (1998), pp.71-90, p.73-74.

²² MARTINEZ MORENO, Carlos, *Los días que vivimos*, Montevideo, ed. Girón, (1973), p.27.

construire un discours dépassionné autour de ces faits, jugés par Sanguinetti comme une atteinte au système démocratique alors que des dirigeants Tupamaros ont signalé encore leur « fierté » vis-à-vis de cette action²³. Face à ces impasses, la carnavalisation des discours proposée par Courtoisie est une fête des mots pour dépasser les défaites.

²³ Cf. les déclarations d'E. Fernández Huidobro au journaliste E.Cotelo le 14 octobre 2004, lors de la polémique autour du spot publicitaire évoquant la prise de Pando (la polémique entre l'ex-président Sanguinetti et les Tupamaros peut être consultée sur le site de Radio El Espectador de Montevideo, www.espectador.com).