

« Después del límite estará esperándonos la palabra » :
Carlos Liscano, pertes et mémoires de soi

SILVINA BENEVENT GONZALEZ

Université Lumière Lyon 2

ABSTRACT

Carlos Liscano became a writer in Uruguayan jails. This was the way he found to avoid impending madness and survive torture and imprisonment. And this is an essential point when analysing the relationship between the textual world and the author's world, between memory and writing, between self-denial and resilience. For if loss of self and self esteem are the basis of Carlos Liscano's thought, resistance nevertheless emerges in his work as the reconquering of self. At the end of this journey, consideration should be given to how, between the graphic constructions of self and the metonymical pathways of man as a writer, the text reconstructs the meaning of words and actually re-establishes the continuity of History

Keywords: Anamnesis, temporality, spatiality, identity, writer, duty of memory, the spoken word

RÉSUMÉ

Carlos Liscano est devenu écrivain dans les geôles uruguayennes. C'est ainsi qu'il a choisi de résister à la folie qui le guettait et de survivre à la torture comme à l'emprisonnement. Et c'est là un point capital quand on analyse la mise en rapport du monde du texte et du monde de l'auteur, entre mémoire et travail d'écriture, entre oubli de soi et résilience. Car, si perte de soi et estime de soi sont à l'origine de la réflexion de Carlos Liscano, il n'en reste pas moins que la résistance s'affirme dans son œuvre comme un acte de reconquête de soi. À la fin de ce cheminement, il faut considérer comment, entre constructions graphiques de soi et trajets métonymiques de l'homme-écrivain, le texte reconstruit le sens du mot et rétablit véritablement la continuité de l'Histoire.

Mots-clés : Anamnèse, temporalité, spatialité, identité, écrivain, devoir de mémoire, parole

RESUMEN

Carlos Liscano se hizo escritor en la cárcel uruguaya. Fue su modo de resistir la locura que le acechaba y soportar tanto la tortura como el encarcelamiento. Este es un dato imprescindible a la hora de analizar la correlación del espacio textual con la vida del escritor entre memoria y trabajo de escritura, entre desmemoria y resiliencia.

Si bien el olvido y la conciencia de sí mismo son fundamentos de la reflexión de Carlos Liscano, no por ello deja de afirmarse la resistencia como un acto de reconquista del propio ser. Consideraremos pues de qué forma el texto, al final de dicha catarsis, restituye el sentido a la palabra entre construcciones gráficas del individuo y trayectos metonímicos del hombre-escribiendo y restablece de hecho la continuidad de la Historia.

Palabras clave: Anamnesis, temporalidad, espacialidad, identidad, escritor, deber de memoria, palabra

Escribir sin saber, escribir ignorando, ciego de luz, de claridad, viéndolo todo sin ver.

Sólo ver la lucidez que anula la capacidad de entender y permite sólo saber, de una sola vez, el Todo, lo que es, lo que fue, lo que será, el centro, los contornos, lo que nunca podrá ser.¹

En la cárcel la escritura era un pretexto para sentir que seguía vivo². La première caractéristique de Carlos Liscano est d'être devenu écrivain dans les geôles uruguayennes. Ayant survécu à la torture, à l'emprisonnement grâce à l'écriture, il choisit de raconter son cheminement. C'est, en effet, avec les mots qu'il entreprend une lutte contre l'annihilation de soi : le mot mental, le mot écrit, le mot exprimé et parfois aussi celui qui s'est tu. Depuis *El lenguaje de la soledad* (2000) jusqu'à *Lector salteado* (2010), nous analyserons cette mise en rapport du monde du texte et du monde de l'auteur entre mémoire et travail d'écriture, entre oubli de soi et résilience. Nous nous demanderons d'abord ce qu'est la mémoire-souvenir chez Carlos Liscano mais également la mémoire visuospatiale telle qu'elle est définie par Alain Lieury. N'oublions pas que le passé devient hyperprésent au fond du cachot (*El furgón de los locos*), dans l'exil à Copenhague (*El camino a Itaca*) ou dans une folle traversée de Montevideo (*El lenguaje de la soledad*). Est-ce à croire que l'écrivain est à l'image de son *Lector salteado* : inconstant³ et insaisissable ?

De plus, si perte de soi et estime de soi sont à l'origine de la réflexion de Liscano, il n'en reste pas moins que la résistance s'affirme dans son œuvre comme un véritable acte de reconquête de soi. Tel est l'enjeu de chaque récit et il est de taille. Pourtant, du souvenir individuel à la mémoire collective et historique, on retiendra aussi que « La escritura es un orden acerca del orden del mundo »⁴. Il va de soi que l'écrivain n'a cessé de chercher

¹ C. Liscano, *La sinuosa senda*, 2002, p. 4 [publié à Montevideo, Ediciones del caballo perdido]. Nous nous reporterons dorénavant au tapuscrit en notre possession par courtoisie de l'auteur.

² C. Liscano, *Lector salteado* [2010], chapitre 33. Nous nous reportons au tapuscrit en notre possession par courtoisie de J.-M. Saint-Lu.

³ D'après le titre traduit de *Lector salteado* : *Le lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau blanc*, Paris, Belfond, 2011. Traduction de J.-M. Saint-Lu et M. Breuer.

⁴ *Ibid.*, chapitre 21, courtoisie de J.-M. Saint-Lu.

un compromis entre droit et devoir de mémoire. On serait d'ailleurs tenté de tenir en compte des éléments extradiégétiques tels que son implication dans le travail journalistique (*Conversaciones con Tabaré Vázquez*) ou son appui à la cause du poète Juan Gelman, en quête de sa petite-fille arrachée aux bras d'une « desaparecida » (*Ejercicio de impunidad, Sanguinetti y Battle contra Gelman*). La parole – mise en écriture dans l'objet-livre – est bien essentielle dans l'univers de Carlos Liscano, un écrivain qui, ayant été nommé Directeur de la Bibliothèque Nationale de Montevideo, passe désormais le plus clair de son temps parmi les livres.

En définitive, l'axe de notre travail sera d'examiner comment se résout de façon satisfaisante la tension entre l'écriture et le désir de mémoire de l'écrivain à partir d'un corpus réunissant différents genres parmi ceux qu'affectionne Carlos Liscano⁵, « Y eso lo veo – lo entiendo – como la aspiración a producir un “universo” total, aunque jamás nadie lo comprenda del todo »⁶. Du moins, tenterons-nous d'en dévoiler un des pans et non des moindres, celui de l'écriture de soi.

SPATIALITÉ ET TEMPORALITÉ D'UNE MÉMOIRE RECRÉÉE

27 mai 1972 : Liscano est arrêté chez lui, menotté et cagoulé. Il est torturé jusqu'en novembre 1972. Il est alors conduit en détention dans cette prison uruguayenne dénommée avec ironie *Libertad* puisqu'elle se situe dans la ville de Libertad, à une cinquantaine de kilomètres de Montevideo. Il y passera sa jeunesse et sera libéré le 14 mars 1985. À sa libération, ses parents étant morts, Liscano décide de quitter son pays et s'exile à Stockholm. Il exercera différents métiers en Suède pendant près de 10 ans : traducteur, professeur d'espagnol, écrivain, jusqu'à son retour à Montevideo.

Ces différentes expériences (la torture, la prison et l'exil) exacerbent à l'évidence la relation de Liscano au passé et à l'espace. L'espace est, dans un premier temps, ce qui permet de situer un individu dans un lieu et le fait appartenir à un hémisphère, un pays, une région, une ville et un quartier. Toutefois, Liscano investit généralement son espace sans chercher à créer des effets de réel. Prenons par exemple la course obsessionnelle du narrateur-auteur de *La ciudad de todos los vientos* : « Ante tanta dificultad, el autor sale a la calle Reconquista a ver si encuentra algo para escribir, y correrá unas doscientas páginas »⁷. Difficile de visuali-

⁵ Nous avons réduit une œuvre aujourd'hui riche et diversifiée à une écriture de soi qui se développe dans le journal intime, *El lenguaje de la soledad* (2000), dans l'autofiction, *La ciudad de todos los vientos* (2000) et l'autobiographie assumée, *El furgón de los locos* (2001), à l'expérience poétique dans le recueil *La sinuosa senda* (2002) et à la forme de l'essai avec *Lector salteado* suivi de *Vida del cuervo blanco* (2010) sans nous interdire cependant une incursion dans d'autres œuvres. Nous tenons à remercier C. Liscano qui a partagé avec nous, nombre de ses œuvres. Notre reconnaissance s'adresse également au traducteur J.-M. Saint-Lu qui nous a permis de consulter *Lector salteado* et *Vida del cuervo blanco*.

⁶ C. Liscano, *El lenguaje de la soledad* [2000], p. 79. Nous nous reporterons dorénavant au tapuscrit en notre possession par courtoisie de l'auteur.

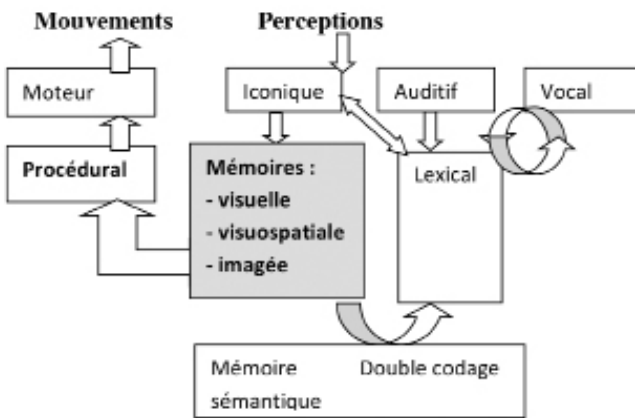
⁷ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 20, courtoisie de l'auteur.

ser alors cette rue au nom pourtant révélateur. Il s'agit d'une course qui se déploie selon un axe topographique précis de sa ville de Montevideo, mais dans une scénographie littéraire de la ville réelle. Dans cette possibilité de s'inventer auteur dans sa ville, Liscano, narrateur-déambulateur, entraîne le lecteur dans son sillage et se réapproprie de fait sa ville et son entité d'Uruguayen, lui qui a connu l'exil.

Dans le même temps, le lecteur a l'impression d'un mouvement rapide de zoom, dès les premières lignes de *El lenguaje de la soledad* : à partir du pays, il s'approche du lieu géographique (la ville de Libertad), de la prison à sa dénomination officielle (Establecimiento Militar de Reclusión Número 1), du cachot jusqu'à la « Isla » (comme espace *a minima*), cellule d'isolement de la prison. L'espace est, comme souvent dans l'univers de Liscano, dépositaire de la vision dialectique du pays et de la société car le lieu permet de mettre en scène des évocations du passé dans une perspective historique marquée par une lutte fratricide. Or, il est intéressant pour notre propos de considérer que la dimension spatiale du souvenir révèle un caractère composite et complexe. À la suite d'Alain Lieury, retenons que

[l]es expériences confirment une mémoire visuelle spécifique (sensible aux formes et couleurs), différente d'une mémoire imagée, et amènent à penser que la localisation spatiale serait traitée par un système spécial que nous identifions comme du visuospatial capable de traiter les localisations et les directions.⁸

Alain Lieury distingue, en effet, différentes strates de mémoires dont l'architecture est complexe, comme le montre le schéma que nous reproduisons :



Modèle modulaire de la mémoire d'après Lieury, 2005

Nous avons trois mémoires visuelles : la mémoire visuelle (formes et couleurs), la mémoire imagée (objets familiers) et la mémoire visuospatiale (positions et directions). À cet égard, remarquons que dans *El furgón de los locos*, qui est le récit des tortures et

⁸ A. Lieury, *Psychologie de la mémoire*, Paris, Dunod, 2005, p. 101.

des années d'emprisonnement, Liscano perçoit avec certitude les lieux où on l'emmène à tel point que l'indication du lieu inaugure chaque chapitre : la préfecture de Police de Montevideo (Partie 1, chapitre 14 et Partie 3, chapitre 2), la caserne (Partie 2), une base navale (Partie 2, chapitre 42), la caserne de cavalerie (Partie 2, chapitre 46) ou le pénitencier de Libertad (Partie 1, chapitre 5 et Partie 3, chapitre 6). Or, nous savons que désorienter le prisonnier et intensifier sa peur par l'imposition de la cagoule est un procédé courant chez les tortionnaires. Comment ne pas s'étonner alors de l'importance donnée par Liscano à la représentation spatiale de ses souvenirs ? Il le confirme ainsi :

Pese a que los militares creen que no sé dónde estoy, cuando me detuvieron, desde el piso de la camioneta, fui capaz de seguir mentalmente las calles por donde me llevaban y sé en qué cuartel estamos. Ahora, encapuchado en el piso del camión la cabeza sigue la ruta⁹.

La suppression de la capacité de voir incite paradoxalement l'individu à complexifier sa perception de l'espace¹⁰. En vertu de quoi, le torturé a besoin de s'imaginer spatialement dans l'univers carcéral, « No sé dónde se tortura. La cabeza intenta organizar el espacio, controlar el tiempo, encontrar referencias. Siento que es importante saber dónde se tortura, y no me doy cuenta por qué, si lo mismo da un sitio que otro »¹¹. Privé de la mémoire visuelle, il va donc développer une mémoire « imaginée », voire « visualisante ». Autrement dit, il s'agit d'un espace recréé mentalement qui sera d'autant mieux ancré dans la mémoire qu'il n'a pas été vu mais verbalisé et mis en image par l'esprit. À l'instar de ce qu'affirme Martial Van Der Linden, « les souvenirs autobiographiques sont des représentations mentales transitoires qui sont construites via des processus stratégiques et cycliques de récupération »¹², les événements émotionnels feraient l'objet d'une attention particulière et seraient encodés de façon plus approfondie. Dans ses écrits, Liscano montre donc l'interaction entre les différentes structures opérationnelles du processus de mémorisation. Qui plus est, il révèle le lien intersensoriel et associatif entre l'événement dont il se souvient et sa pensée d'alors :

Después de 1985 la literatura se transformó en el centro de mi vida. Pero me iba a llevar muchos años, casi diez, organizar los papeles que había conseguido rescatar de la cárcel. Al releerlos hoy algunos me llevan a la situación en que los escribí, y recuerdo con gran exactitud [nous soulignons] los momentos de reflexión que me proporcionaron, o a los cuales me obligaron.¹³

⁹ C. Liscano, *El furgón de los locos* [2001], Editorial Planeta, Buenos Aires, 2007, p. 147.

¹⁰ Comme c'est le cas des grands joueurs d'échecs capables de mener plusieurs parties en aveugle.

¹¹ *Ibid.*, p. 160.

¹² M. Van Der Linden, « Une approche cognitive du fonctionnement de la mémoire épisodique et de la mémoire autobiographique », dans *La mémoire entre psychanalyse et neurosciences*, numéro coordonné par F. Madoni, 67, Toulouse, Érès, 2003, p. 60.

¹³ C. Liscano, *El lenguaje de la soledad* [2000], p. 6, courtoisie de l'auteur.

La portée émotionnelle affecte à l'évidence l'encodage du matériel à mémoriser et la force du livre *El furgón de los locos* repose à vrai dire sur la minutie et la précision des détails d'un récit rétrospectif réactualisé par l'utilisation du présent :

Los malos olores, el orín en la ropa, la baba y los restos de comida regados a la barba, el pelo duro después de semanas de no ser lavado, la piel que comienza a caerse por falta de sol y de higiene, provocan asco. Nadie soportaría a su lado a un individuo en esas condiciones. Pero uno tiene que soportarse a sí mismo.¹⁴

L'expression de Paul Ricœur, « l'énigme de la présence de l'absence »¹⁵, prend tout son sens quand, dans le souvenir, il y a interprétation du passé et un jeu de correspondances entre les différentes dimensions temporelles : l'événement passé est raconté depuis un présent et donc réinterprété. Mais il marque aussi, par ce biais, la relation du corps au temps et à l'espace.

Et si l'on peut souligner « cette propension du souvenir à se construire spatialement, à s'inscrire dans un espace, dans un lieu »¹⁶, on relèvera par ailleurs une fascination évidente de Liscano pour la datation. Un souvenir, une pensée, une œuvre sont intimement voire graphiquement liés à une date précise : « Sé con certeza dónde y cómo empecé a escribir. Sé qué fue lo primero que escribí con intención literaria. Recuerdo la fecha : 1^o de febrero de 1981 »¹⁷. La date est la trace garante, par sa précision, de véricité dans le continuum d'une conscience percevante depuis un présent. Dans le même ordre d'idées, le genre du journal intime¹⁸ que l'écrivain adopte à maintes reprises donne un sentiment d'unité et de continuité de soi qui implique événement, lieu, date et pensée. Il développe ainsi un travail d'historisation véritable.

Enfin, une remémoration qui se crée au fil des pensées, au fur et à mesure d'un dévoilement de l'intimité est visible dans la structure même de chaque œuvre en parties et /ou en chapitres qu'il fait précéder d'une date, d'un sous-titre ou d'un chiffre comme une façon d'agencer l'anamnèse ou comme un besoin de combler les pages blanches entre les parties.

En définitive, la mémoire, enjeu et moteur de l'écriture, est le lieu de l'écriture au point de composer avec ce que Maurice Merleau-Ponty explicite de la sorte : « En tant que j'ai un corps et que j'agis à travers lui dans le monde, l'espace et le temps ne sont pas pour moi une somme de points juxtaposés [...] je suis à l'espace et au temps, mon corps

¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 557.

¹⁶ J. Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, P.U.F., Que sais-je, 1996, p. 37.

¹⁷ C. Liscano, *El lector saltado* [2010], Chapitre 63.

¹⁸ Par exemple, *Diario de El informante* (du 31.05.1982 au 07.06.1984) est écrit en parallèle à la nouvelle *El informante* qui est, elle aussi, le récit d'une arrestation et des sévices subis par un narrateur qui égrène ses souvenirs au gré d'une date obsessionnelle, le 20 mars, jusqu'à l'année 1982.

s'applique à eux et les embrasse »¹⁹. Dans une conscience spatio-temporelle exacerbée car confondue, Carlos Liscano reconnaît à quel point temporalité et identité sont étroitement liées et combien la mémoire est intrinsèquement liée à la parole qui l'écrit.

CONSTRUIRE SA PAROLE

La célèbre phrase de Paul Nizan : « J'avais vingt ans, je ne laisserai à personne dire que c'est le plus bel âge de la vie »²⁰, pourrait trouver un écho dans l'œuvre de Liscano qui, à 23 ans, est soudain propulsé dans un monde de barbarie et d'horreur : « se negó la normalidad, se borró el mundo cotidiano y, por consiguiente, se obligó a forjar otros mundos, solidarios y reflexivos, fraternos para alcanzar el alivio necesario, positivos por mirar hacia adelante »²¹. Dans un univers nouveau dont il est difficile de se défendre, la parole acquiert, pour l'individu, des dimensions insoupçonnées jusqu'alors. Si l'on considère, dans un premier temps, la parole dans l'univers carcéral, il est déterminant que, sous la torture, la parole puisse être l'instrument qui délivre de la douleur mais rende aussi coupable²². Au contraire, se taire, c'est supporter le supplice jusqu'à ce que l'information ait cessé d'être précieuse : « La otra lucha desigual que el preso sostiene es consigo mismo. Habla o no habla »²³.

Dans le dénuement le plus total de « La isla », où sont enfermés ceux qui ont enfreint les règles, sans lumière, sans eau et sans hygiène, dans cette solitude à rendre fou, celui que Liscano nomme « el animal hablado » redécouvre le sens profond de la parole : « ya en el límite, la palabra machacada, aplastada, inventa una voccecita, muy tenue, que habla, que vuelve a inventar el mundo, los colores, los sonidos, los olores agradables, las amables voces conocidas. Entonces la palabra vuelve a ser la salvación »²⁴, celle qui sauve de la folie. L'écrivain découvre que, quand l'homme est vaincu, réprimé, réduit à rien, effacé de l'histoire, il ne lui reste que sa parole. Il s'agit de la « victoria de la palabra humana », que réclame Eduardo Galeano dans son prologue²⁵ à *Memorias del calabozo*, de Mauricio Rosencof et Eleuterio Fernández Huidobro. Certes, le mot est fragile :

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 2013, p. 175.

²⁰ P. Nizan, *Aden-Arabie*, cité par M. Angenot, *La Parole pamphlétaire - contribution à la typologie des discours modernes-*, Paris, Payot, 1982.

²¹ A. Alzugarat, *Trincheras de Papel: Dictadura y Literatura Carcelaria en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 2007, p. 204.

²² Voir à ce sujet notre article « La torture, conceptions du pouvoir dans *El furgón de los locos* de Carlos Liscano », dans N. Besse (coord.), *Figures du pouvoir dans la littérature latino-américaine*, Revue du C.H.E.R., Université de Strasbourg, 2011.

²³ C. Liscano, *El furgón de los locos* [2001], Buenos Aires, Editorial Planeta, 2007, p. 70.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁵ Consultable sur <http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/14169341/M-Rosencof-y-E-Fernandez---Memorias-del-Calabozo.html>. *Las cartas que no llegaron* de M. Rosencof est un récit autobiographique des 13 années d'emprisonnement et d'isolement auxquelles le condamne la dictature de Juan María Bordaberry.

« Es una voz, tenue voz, tímida voz que he hecho crecer en muchos años »²⁶ mais il est une porte, « la puerta era una palabra »²⁷, par toutes les connexions qu'il engendre entre souvenirs et pensées, et met désormais en branle toutes les capacités sensorielles oubliées que l'être humain peut retrouver voire réinventer. Le mot qui apparaît réellement conditionné par la pensée exécute véritablement un acte de langage.

Si l'énonciation est un acte de parole utilisant la langue en vue d'une certaine fin, et l'énoncé le moyen et le résultat de cet acte, à de nombreuses reprises, Liscano mêle les deux fonctions autour d'un locuteur affublé d'un « je » qui décline autant de versions de lui-même dans une mise en abyme vertigineuse.

Hay que elegir. No se puede jugar con las blancas y con las negras a la vez, estar y no estar. Ser el personaje y ser el autor del personaje, escribir sobre nada y que eso tenga algo que ver con la vida, envejecer y querer seguir jugando, irresponsable para siempre. Hacer que la novela tenga un héroe que también escribe una novela y que en la novela aparezcan las dos, la del que escribe y la del otro.²⁸

Il s'invente dès lors une représentativité : el escritor, el invencionista, el inventado, el informante, un cuentista. Il se met en scène à la première personne ou à la troisième, et s'octroie une légitimité tout aussi auto-inventée : « El mayor invento de un escritor es la invención de sí mismo como escritor »²⁹. Il signe là encore un engagement dans l'acte de langage auquel la structure habituelle de ses ouvrages sous forme de diptyques³⁰ ou triptyques³¹ participe également. C'est qu'il ne cherche pas la conversion du lecteur mais vise à partager le processus de l'acte créateur. Comme le corbeau de la fable littéraire, *Vida del cuervo blanco*, il jette un regard curieux et indigné sur le monde qui l'entoure, et interroge sa propre création dans *Lector salteado*, essai bouleversant sur la dualité écrivain/homme, sur un ton pamphlétaire : « ¿ Quién escribe lo que se escribe ? ¿ Yo, nadie ? ¿ Quién es yo ? ¿ Quién soy yo cuando escribo ? Nada, nadie, alguien que solo busca saber quién y qué cosa es yo »³². Cela tient peut-être aussi de l'exotopie bakhtienne quand il cherche à se montrer comme sujet et objet d'une écriture en train de se faire. Liscano met ainsi sur le même plan deux réalités a priori distinctes, celle

²⁶ C. Liscano, *La sinuosa senda*, p. 27, courtoisie de l'auteur.

²⁷ C. Liscano, « La puerta » dans *El método y otros juguetes carcelarios* [1987] dans *El lenguaje de la soledad*, Cal y Canto, Montevideo, 2000, p. 103.

²⁸ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos*, p. 49, courtoisie de l'auteur.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ De même, *Lector salteado* qu'il écrit de nuit, saisit sur le vif l'aventure de l'écriture, de jour, d'une fable *Vida del cuervo blanco* d'après ses lectures du moment (Edgar Poe, Borges, Kafka, Beckett, Homère, Alejo Carpentier ou Macedonio Fernández pour ne citer que quelques auteurs).

³¹ Ainsi *El furgón de los locos* présente-t-il trois parties : *Dos urnas y un auto* (sur ses souvenirs de 1956 à 1995), le panneau central *Uno y el cuerpo* (événements du 27 mai 1972 à novembre 1972) et *Sentarse a esperar lo que sea* (fruit de ses réflexions sur ses souvenirs de novembre 1972 à mai 2001).

³² *Ibid*, p. 54.

de l'homme ordinaire et celle d'un écrivain qui s'alimente de ses réflexions et de ses souvenirs. Si l'on s'attache aux deux exemples suivants : « Niebla casi material sobre el campo. Intento escribir. No lo consigo »³³ et « volvió a llover anoche. Tuve un sueño. Alguien me devolvía los viejos papeles de la cárcel »³⁴, on constate qu'il y a intrusion de la réalité quotidienne qui déborde ensuite des limites de l'enjeu essentiel (écrire et avoir en sa possession les papiers confisqués). Le langage sous une apparente insignifiance détermine véritablement le sujet à partir de sa réalité.

Par son incessante intervention en tant qu'être parlant et réfléchissant, il développe donc un discours qui s'égrène en apparence au fil des idées, mais c'est ce processus d'occupation de la page qu'il montre. Le langage qui déchiffre le récit de la mémoire a retenu toute notre attention par l'enchaînement des séquences discursives et par la verbalisation des contenus traumatiques. On découvre derrière le maniement des mots une attitude, derrière la syntaxe, une fonction de la parole qui conditionnent l'adhésion du lecteur à la narration.

Nous distinguerons tout d'abord l'importance donnée à la négation qui incarne la chape de plomb pesant sur son passé : « En la cárcel se estaba físicamente al margen, *no* se ocupaba *ningún* lugar. *No* se era trabajador, *no* se era vecino, *ni* amante, *ni* padre, *ni* hijo. *No* se era individuo sino cosa, número. *No* se tenía ropa sino uniforme gris. *No* se tenía pelo »³⁵. Tout aussi courant est l'usage du préfixe *des-* qui est de l'ordre du privatif : « Bien, llego, experimento el viento, y recupero el saludable estado *descreído*, pesimista y gris, características que había olvidado. Lo mismo le ocurre al héroe ; que también es de Montevideo, hijo del viento »³⁶. Au-delà des contraintes de l'écriture, l'entrave puissante que peuvent représenter le passé et son cortège de monstres créés par la dictature, est marquée par ces nombreuses allitérations où les sifflantes soutiennent l'obsessionnelle solitude : « La isla era soledad, silencio y represión »³⁷, et les occlusions de la vibrante apicale [r] illustrent l'intensité du sentiment qui peine à disparaître : « se le van los días cometiendo errores y reconociéndoselos. Si se olvida de reconocer alguno, luego reconoce que no lo ha reconocido »³⁸.

Nous parlions auparavant de prise de possession de l'espace de la page, et tel est l'effet produit par un rythme ternaire récurrent comme une invasion de la pensée verbalisée : « El texto *crecía* como una malla muy fina, muy delicada, *avanzaba, cubría* el

³³ C. Liscano, *Lector salteado* [2010], Chapitre 7, courtoisie de Jean-Marie Saint-Lu.

³⁴ *Ibid*, chapitre 5.

³⁵ *Ibid*, chapitre 63. Nous soulignons.

³⁶ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 17, courtoisie de l'auteur. Nous soulignons.

³⁷ C. Liscano, *El lenguaje de la soledad* [2000], p. 30, courtoisie de l'auteur.

³⁸ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 9, courtoisie de l'auteur.

espacio »³⁹. N'est-ce pas une autre façon d'ancrer/encrer sa parole sur le papier, support qui lui a tant manqué pendant son séjour en prison ?

Bien plus, malgré un style dépouillé et une écriture laconique, l'écrivain se laisse parfois aller à la distension de la phrase. Prenons un exemple :

Una casa escrita a mano, una obra escrita a mano, una casa dibujada a mano, una casa llena de dibujos, de escrituras a mano, un lugar lleno de textos hechos a mano y figuras hechas a mano, rayas, rayitas, letras, dibujos, dibujitos, hojas pegadas a la pared, colgando del techo, cuadros con textos hechos a mano, figuras, letras, círculos, cuadrados, manchas, muchas manchas, la tinta cubriéndolo todo, y el color apenas, una manchita que salta y salpica, un rojo, un amarillo, un verde entre los grises, el negro, el blanco, y que eso sea la vida, toda.⁴⁰

La structure discursive part donc d'un geste (celui de l'écriture), « una manchita » qui se développe et se propage jusqu'au mot qui se démultiplie et aboutit à une trace qui dévoile pourtant l'essentiel.

À cet endroit, il nous paraît éclairant de considérer, par ailleurs, l'amalgame qui consiste à rassembler sous un vocable synthétique un mélange, auparavant perçu comme distinct.

La entrega como camino a la liberación total. No resistir, entregarse, entregarse. La entrega como valor más alto. Aceptar todo como es, como viene dado. Ni siquiera suponer que algo podría cambiar. Ni siquiera decirse que lo que es está bien como es. [...] La entrega acepta la realidad como es. El entregado no sacrifica el conocimiento. Se entrega porque conoce, porque ya pasó la etapa del conocimiento. El entregado no contempla la realidad. Forma parte de ella, es la realidad. [...] Pero la entrega conduce a la indiferencia, a la abulia que acepta que nada se puede cambiar. Entonces todo vuelve a empezar, sin tregua.⁴¹

Cette confrontation donne illusion d'une perspective intersubjective et fonctionne sur le mode de la subversion et de la résistance. La capacité du récit associatif qui traduirait les contenus traumatiques apparaît tout aussi fondamentale dans les multiples rétractations du narrateur qui s'efforce constamment de mettre à nu une réflexion qui n'a rien de définitif. La répétition de la conjonction de coordination « pero » en est une preuve : « La creación es el desequilibrio ; mejor dicho, es la acción para salir del desequilibrio, para buscar la paz. *Pero* no hay paz [...] *pero* no se puede dejar de buscar »⁴². De là, une utilisation prolixe du mode interrogatif qui s'ajuste aux préoccupations de Liscano en tant qu'être écrivant sur lui-même. Le couple question/réponse fonctionne au gré de la pensée qui s'interroge, doute et se cherche : « ¿ por qué se escribe, para qué ? Es claro, se escribe para

³⁹ Nous soulignons. C. Liscano, *Lector salteado* [2010], chapitre 16, courtoisie de J.-M. Saint-Lu.

⁴⁰ *Ibid*, chapitre 40.

⁴¹ *Ibid*, chapitres 3-4.

⁴² *Ibid*, chapitre 20. Nous soulignons.

uno mismo, por necesidad de ser, de definirse sobre el papel. ¿ No hay otra forma de conseguirlo ? Para algunos no »⁴³. Parfois, la question reste sans réponse : « Me quedé mucho tiempo pensando en el hombre de treinta años que escribió los papeles que me devolvían en el sueño. ¿ Cómo era él ? ¿ Cómo llegué a ser otro y lo abandoné por el camino ? »⁴⁴.

Émerge alors la figure de l'auteur dont le rôle est pleinement assumé dans une expansion de la voix narrative, un être dont la quête transparaît dans la structure même de la phrase et dans la ponctuation jusqu'à une question centrale : « la pregunta permanece : ¿ qué importancia pueden tener unos papeles cuando los militares ni siquiera han devuelto los restos de los compañeros asesinados ? »⁴⁵. Car la voix qui s'élève, légitimée par sa mémoire (de la barbarie), par sa réalité (d'homme ordinaire) et ses interrogations (d'écrivain) est celle d'une conscience porteuse de la voix d'autrui : « ¿Cuál es la voz que dirige la voz del que cuenta ? No es una sola. Poco a poco el autor deja de tener noción de sí mismo, son muchas voces la suya »⁴⁶. N'a-t-il pas donné comme titre à ses recueils de nouvelles celui de *Oficio de ventriloquia* ?

DROIT ET DEVOIR DE MÉMOIRE

Revenons à l'origine : « La cárcel era rara porque la represión allí dentro era poco visible, era silenciosa, era violenta, y era muy efectiva. La "solución final", elaborada y declarada por los militares y los civiles que los apoyaban [...] era la destrucción mental y física de los presos »⁴⁷. Dans cette perspective, un dispositif extrêmement organisé vise à la transformation de l'individu – l'ennemi à briser – par un processus de néantisation dans lequel l'action individuelle du tortionnaire est partie intégrante. Autrement dit, la torture psychologique et traumatisante tente de chosifier la victime, de la réduire en tant que personne. Ce processus de dépersonnalisation apparaît, il est vrai, dans l'interpellation au prisonnier : le supplicé est un pseudonyme, le prisonnier est un chiffre. Ils sont surtout agents de l'opposition. Aussi ne peut-on pas s'étonner de l'absence de noms de personnages dans les œuvres de Liscano : son choix onomastique est, à première vue, celui de l'absence. Ainsi, dans *La ciudad de todos los vientos*, un personnage anonyme, perdu dans un désert ennuyeux, conduit le narrateur à incarner un véritable héros qu'il désigne comme C., puis C-, et pour finir C ; une identité encore tronquée. Le narrateur parcourt sa ville, Montevideo, à la recherche de l'inspiration et rencontre Liscano lui-même : « Tenés idea de por qué escribís ? ¿ Y por qué escribís como escribís ? Yo intenté leer *La mansión del tirano*, te lo juro »⁴⁸. Il rencontre par la

⁴³ *Ibid*, chapitre 83.

⁴⁴ *Ibid*, chapitre 5.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 9, courtoisie de l'auteur.

⁴⁷ C. Liscano, *El lenguaje de la soledad* [2000], p. 55, courtoisie de l'auteur.

⁴⁸ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 23, courtoisie de l'auteur.

suite son compatriote Benedetti qui lui propose de lire son roman avant la publication, rencontre formelle de deux amis exerçant le même métier. Ces épisodes métatextuels le sont précisément par l'incrustation de noms réels, reconnaissables comme figures de l'expansion vitale de la voix narrative :

Contar es ponerse una máscara. Es crear al que va a contar. [...] Si contar es ponerse una máscara, entonces, cuando, como ahora, el individuo cuenta sus propias cosas, ¿ se pone una máscara transparente ? A través de esta máscara, ¿ se ve mi cara ? Ni así. Detrás de la máscara transparente hay otra y debajo otra y otra. El escritor es un individuo sin cara, sin ser⁴⁹.

Entre pertes de soi et créations d'alter ego littéraires, les multiples « causeries » de ce narrateur protéiforme font coïncider aux yeux du lecteur, l'être nommant et la figure nommée afin de fonder la fonction, celle de l'auteur : « Crear es moverse en los límites de algo. [...] Vida colindante con la locura, con la sinrazón. [...] Para ser, para penetrar en lo oscuro. Escribir contra el ruido de la palabra que no deja conocer »⁵⁰. Mais cela va plus loin qu'une simple autobiographie centrée sur l'ego. Cette part de création est en fait un acte fondateur de sa propre existence. Par l'acte de langage et la construction graphique du « yo », il fait le choix d'une reconquête de soi et de son espace, un point d'ancrage dans son histoire et dans l'Histoire. Nous insistons sur une espèce de dévotion de l'écrivain envers l'objet-livre et une obsession du « papelito », support d'un contact direct avec le mot, « un libro como un objeto, una cosa, el plano de la ciudad »⁵¹. Liscano, tel un collectionneur de mots, injecte, comme le signale Geneviève Champeau à propos de Goytisoló, « dans la fixité de l'écrit, l'illusion de la labilité de la parole orale »⁵². D'une part, il exploite la beauté de la page en se livrant à l'exercice inédit d'illustrer un de ses textes par des dessins⁵³. Il avoue aussi être passionné par la reliure des livres, art auquel il s'est essayé en prison. D'autre part, le livre-objet, chez Liscano, a connu des états spécifiques et étonnants. Depuis des pages manuscrites confisquées et donc, par la suite, réinventées, le roman est plus que jamais livré à divers processus : imaginé, écrit, confisqué, remémoré, réécrit, modifié, disparu et, en même temps, réinventé plusieurs fois. *La mansión del tirano* connaîtra ainsi diverses versions⁵⁴, ce qui appuie notre idée d'une écriture constamment en mouvement. Précise, parfois mutante, démultipliée, elle se doit de dire le « ser » et l'« estar » de celui qui

⁴⁹ C. Liscano, *Lector salteado*, chapitre 83.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 55, courtoisie de l'auteur.

⁵² G. Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993, p. 99.

⁵³ C. Liscano, *Es al nudo rempujar*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2003.

⁵⁴ Dans « L'« incipit » de *La mansión del tirano* de Carlos Liscano », C. Blixen compare l'incipit de la version manuscrite et de la version imprimée du premier roman de C. Liscano, écrit en 1981 dans une prison pour prisonniers politiques, réquisitionné par un soldat et alors réécrit et mis au propre en prison. C'est cette version qui a été recueillie, en 2010, dans F. Idmhand (coord.), *Manuscritos de la cárcel*, Montevideo, Editorial Caballo Perdido, 2010.

s'est auto-inventé écrivain, révélation de l'invisible et l'indicible : « La escritura es, para mí, más el acceso a un modo de reflexión que un hecho artístico. Se escribe para tener un pretexto para la reflexión. [...] Es la busca de un conocimiento que conduzca a la liberación »⁵⁵. Le mot devient libérateur et revendique un droit à l'existence qui a été bafoué pendant les années de dictature mais aussi muselé pendant les années de la démocratie, car, comme le rappelle Carlos Liscano, une loi d'amnistie de décembre 1986 a protégé les militaires et la police de tout crime commis pendant la dictature. C'est l'absurde « Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado » qui empêchera le gouvernement d'entamer des procès contre les acteurs des tortures, emprisonnements et exécutions de milliers d'opposants uruguayens⁵⁶. Pire encore, en avril 1989, un référendum approuve le maintien de cette loi. Autrement dit, la loi du silence fut le choix de la population civile.

En tout état de cause, Liscano ne se sent pas coupable d'avoir survécu mais se sent une responsabilité de témoigner, une responsabilité personnelle qui aspire au sur-individuel. Il est profondément convaincu, à la suite de Juan Gelman, que « cada desaparecido es un agujero en la memoria de sus familiares y que cada persona que muere – y este es un derecho humano que viene del fondo de los siglos – merece un lugar de descanso, un lugar de memoria y un lugar de homenaje »⁵⁷. Et l'essai, forme qu'affectionne l'écrivain, tend à rendre à la parole une légitimité perdue et s'attache à ériger, comme ce fut le cas en Espagne, une récupération de la mémoire historique en termes de devoir. Il y aurait là hommage aux souffrances d'autrui (celles des victimes et de leurs familles), trop longtemps enfouies sous le joug du mensonge et de l'oubli, « las víctimas no tienen derecho a la memoria »⁵⁸. C'est brusquement et définitivement que l'écriture se forge au fil des mémoires individuelle, familiale, collective et nationale.

Dans *La tortura como parte de un proyecto económico*, Liscano dénonce :

La violencia del Estado es un plan para disciplinar a la población. [...] De ese modo la sociedad acepta que hubo castigados y no castigados. Acepta que no hubo favorecidos y perjudicados ; que no hubo resistencia, lucha, derrotas. Porque así, si todo fue lo mismo, la palabra sobra. La palabra que cuenta, que hace memoria, toda la palabra *vinculante* acaba pudriéndose.⁵⁹

⁵⁵ C. Liscano, *Lector salteado*, chapitre 65.

⁵⁶ « La Ley de Caducidad va a marcar la identidad, la cultura política y la convivencia de los uruguayos por decenios. Ha sido el mayor acuerdo político, consagrado a legalizar una ilegalidad en la Historia reciente del pueblo uruguayo », C. Liscano, *Ejercicio de impunidad*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2004, p. 15. Les premiers procès de responsables de crimes contre l'humanité n'auront lieu qu'en 2005, quand le nouveau président Tabaré Vázquez donne un sens inédit à la-dite loi qui ne pourra protéger les accusés qu'à l'issue d'une enquête judiciaire.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁸ C. Liscano, « La tortura como parte de un proyecto económico » dans N. Giraldi Dei Cas, C. Fourez et F. Idmhand (dir.), *Lieux & figures de la barbarie*, Bruxelles, Collection « Comparatisme et société » n°18, 2012.

⁵⁹ *Idem.* Nous soulignons.

L'écriture est ce point d'orgue depuis une rétion, le passé, vers une propension, un futur de révélation, qui permet le questionnement et la compréhension de l'Histoire. Quand le discours identitaire va de pair avec la mémoire historique, cela ajoute un poids affectif au vécu d'où une certaine pesanteur de la vision historique nationale. D'où, à notre sens, une possibilité de sortir de l'affect hors les limites de l'Uruguay, ce qui explique le succès des écrits de Liscano en France. N'est-ce pas en effet surprenant que toutes ses œuvres soient traduites en français⁶⁰ et qu'elles provoquent un intérêt croissant des chercheurs comme le prouvent les journées d'études, les colloques et les articles récents alors que ses travaux ne sont pas aussi retentissants dans son propre pays ?

À travers une profonde réflexion sur les fouilles, les déambulations de l'écrivain en dialogue avec lui-même, à travers le témoignage des expériences psychiques d'effraction, d'implosion ou de la falsification de l'être, Carlos Liscano construit pas à pas la mémoire de l'écrivain sans être seulement un écrivain de la mémoire qui chemine « de pared a pared como un condenado, un loco, un lúcido »⁶¹, avec une acuité non dénuée de douleur et d'humour. Il s'interroge sur la genèse de sa conscience d'écrivain qui naît à la croisée de la perte du sens de la parole et de la redécouverte de ce sens falsifié et violenté, à la croisée de la perte de mémoire, « la desmemoria », et de l'acte de mémoire, « hacer memoria ».

Dans cette dynamique d'entrecroisement (des espaces temporels et des voix), d'interférences (des différentes figures de l'auteur) et de glissements (entre les genres narratifs) qui font que le passé irrigue le présent, Liscano forge la révélation de l'homme solidaire : « ¿ qué sentido moral puede tener el escribir ? Y la respuesta que daría sería solo una : todo el dolor y la miseria, el sufrimiento y el prodigio de ser hombre puede sintetizarse en la solidaridad, en el calor que fluye de unos a otros »⁶². Il donne une leçon grave, celle de l'humanité, de soi vers l'autre et pour l'autre, peut-être par l'autre aussi. Ce qui préexiste dans son œuvre est devenu d'un intérêt spécial pour les générations suivantes :

No estoy seguro de que los escritores tengamos la obligación de colaborar en el desarme del lenguaje de la impunidad. Entre otras cosas porque sería atribuirse una importancia desmedida y atribuirle a la literatura el poder de cambiar la realidad. De lo que sí no tengo dudas es de que el escritor que favorece el lenguaje de la impunidad pierde su alma.⁶³

Quelle fascinante rencontre entre la mémoire, la parole et l'âme de l'homme écrivain !

⁶⁰ J.-M. Saint-Lu a traduit la plupart de ses œuvres de fiction. F. Thanas a traduit, quant à elle, *Ejercicio de impunidad* et la traduction de *El lector saltado* a été réalisée par M. Breuer.

⁶¹ C. Liscano, *La simuosa senda*, p. 6, courtoisie de l'auteur.

⁶² *Ibid.*, p. 82.

⁶³ C. Liscano, « La tortura como parte de un proyecto económico », *art. cit.*, p. 507.