Ritournelle de la torture

Reconstruire la mémoire par le son, la musique et le silence

Raúl CAPLAN

Université Grenoble-Alpes. ILCEA4

Résumé : Les dictatures des années 1970-1980 dans le Cône Sud (Argentine, Brésil, Uruguay, Chili, Paraguay) ont fait un usage systématique de la torture dans leurs centres de détention clandestins. Les prisonniers arrivaient cagoulés, et cette situation se prolongeait le plus souvent « tout au long de leur séjour ». Cela permettait aux geôliers de garder leur anonymat, d'empêcher les échanges visuels entre les prisonniers, de les faire vivre dans une peur et une insécurité constantes, d'affaiblir leurs défenses, et d'altérer leur psyché. Cette situation imposée aux prisonniers a eu également un effet non recherché par les tortionnaires : elle a induit une sensibilité accrue aux sons, la perception auditive étant le seul moyen pour ces prisonniers d'avoir des informations sur ce qui les entourait. Nous nous intéresserons aux rôles joués par les sons, la musique, et le silence dans la reconstruction mémorielle de ce passé. Notre corpus se limite à des textes d'auteurs uruguayens écrits des années 1980 à nos jours : témoignages, mémoires, récits autobiographiques, œuvres de « non fiction ». On observera l'importance de l'ouïe dans les processus mémoriels individuels, parfois comme déclencheur de souvenirs enfouis et douloureux, parfois comme pansement, parfois comme métaphore de l'indicible ou comme tentative de raconter la torture par d'autres moyens que la parole.

Mots-clés : Dictatures (1970-1980)-Uruguay-Argentine-Chili-torture-sons-romans-témoignages

Abstract: The dictatorships of the 1970s and 1980s in South America (Argentina, Brazil, Uruguay, Chile and Paraguay) made systematic use of torture in their clandestine detention centres. Prisoners arrived hooded, and this situation was usually prolonged "throughout all their stay". This allowed the jailers to maintain their anonymity, prevent visual exchanges between the prisoners, make them live in constant fear and insecurity, weaken their defences, and alter their psyche. This situation imposed on the prisoners also had an effect that was not intended by the torturers: it led to increased sensitivity to sound, as auditory perception was the only way for the prisoners to obtain information about their surroundings. We will be looking at the roles played by sound, music and silence in reconstructing the memory of this past. Our corpus is limited to texts by Uruguayan authors written from the 1980s to the present day: testimonies, memoirs, autobiographical accounts and works of "non- fiction". We will look at the importance of hearing in individual memory processes, sometimes as a trigger for buried and painful memories, sometimes as a band-aid, sometimes as a metaphor for the unspeakable, or as an attempt to recount torture by means other than the spoken word.

Keywords: Dictatorships (1970-1980)-Uruguay-Argentina-Chile-torture-sounds-novels-testimonies

Les dictatures des années 1970-1980 dans les pays du Cône Sud de l'Amérique latine ont fait un usage systémique et systématique de la torture. Au-delà des spécificités locales, des façons d'agir se sont reproduites d'un pays à l'autre (notamment dans le cadre de l'*Opération Cóndor*). Lors des razzias organisées par des policiers, des militaires ou des commandos paramilitaires, les personnes arrêtées étaient généralement cagoulées dès leur arrestation. Dans les centres de détention et de torture dits « clandestins », les prisonniers restaient cagoulés, sauf exception, et cette situation se prolongeait le plus souvent « tout au long de leur séjour » (CONADEP 1985 : 59)[1]. Les quelques exceptions étaient dues à une sorte de sentiment de toute-puissance de certains tortionnaires, qui se sentaient intouchables – ou qui savaient que le détenu serait exécuté après les interrogatoires. Saúl Ibargoyen, poète uruguayen qui a connu la prison et l'exil, rend compte d'une de ces situations exceptionnelles :

> J'en avais eu marre de mon bandeau et je l'avais enlevé ; ces abrutis [les geôliers] ne m'ont pas vu faire et à partir de là, dès que je me retrouvais dans la salle à manger, on m'en dispensait : les gardes ont dû penser que je bénéficiais d'une faveur du capitaine González, ils n'ont pas cherché plus loin. Dans cette pièce uniquement, je pouvais voir et regarder.
>
> (Ibargoyen 2018 : 205)

La cagoule permettait aux geôliers de garder leur anonymat, mais cette privation de perception visuelle avait aussi d'autres objectifs : empêcher les échanges visuels entre les prisonniers, les faire vivre dans une peur et une insécurité constantes, affaiblir leurs défenses, altérer leur psychisme :

> La personne enlevée arrivait cagoulée – « cloisonnée » –, situation dans laquelle elle allait rester tout au long de son séjour dans le lieu de détention. Cela devait lui faire perdre la notion de l'espace, le privant ainsi non seulement de tout contact avec le monde extérieur, mais aussi de toute extériorité immédiate, au-delà de son propre corps. La victime pouvait être attaquée à tout moment sans possibilité de se défendre. Elle devait apprendre un nouveau code de signaux, de bruits et d'odeurs pour deviner si elle était en danger ou si la situation s'améliorait. C'était l'un des fardeaux les plus lourds qu'ils avaient à porter, selon les témoignages concordants reçus.
>
> (CONADEP 1985 : 49)

Cette situation imposée aux prisonniers a eu également un effet non recherché par les tortionnaires : elle a induit une sensibilité accrue aux sons, la perception auditive étant chez les prisonniers le principal moyen pour recueillir des informations sur ce qui les entourait. Au-delà de ces cas extrêmes (mais néanmoins courants), même dans la prison politique « normale », c'est-à-dire sans privation visuelle, l'organe auditif

[1] La traduction des citations espagnoles est de nous. Seuls deux ouvrages sont cités à partir de la version française publiée : Liscano (2006) et Ibargoyen (2018).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

semble avoir occupé une place de choix, car les prisonniers passaient beaucoup de temps enfermés (une sortie d'une heure par jour dans la cour de la prison était souvent la règle) et leur façon de communiquer avec l'extérieur de leur cellule passait souvent par le son, les contacts visuels avec l'autre étant limités ou interdits : dans la prison pour hommes de « Libertad », les prisonniers devaient baisser les yeux lorsqu'un geôlier s'adressait à eux, et ne devaient pas échanger de regards entre eux.

Voilà pourquoi les sons, la musique et le silence ont joué un rôle très important pour les prisonniers politiques, que ce soit en prison ou dans des camps clandestins de détention et de torture, des casernes, etc. Ce n'est donc pas surprenant si les perceptions auditives occupent une place importante à l'heure de rendre compte de la vie carcérale, et si elles jouent un rôle dans l'émergence et dans la conservation de la mémoire.

La reconstruction mémorielle du passé (d'un passé parfois lointain, car certains témoignages ne se font que bien des années après les événements) passe souvent par ces sons, qui ont quasiment tous la particularité d'être « hors normes », extra-ordinaires, non conformes aux usages dans la vie courante. Les sons sont bien plus qu'un cadre, qu'un décor, ils sont un des lieux dans lesquels la mémoire prend forme, se fige, résonne (parfois de façon « grinçante ») chez l'ancien détenu. Nous nous intéresserons dans ce travail aux sons et à l'absence des sons, aux échos dans la mémoire de sons du passé, aux tentatives de « rendre » ces sons, de les décrire, de les revivre – et parfois de les effacer. La place des sons dans l'anamnèse est centrale, et l'écriture s'efforce de lui rendre cette place.

Nous partirons d'un corpus de textes d'auteurs uruguayens qui couvre une période assez large, des années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Ce corpus est à première vue hétérogène. Il intègre des témoignages conçus comme tels : *Memorias del calabozo (Mémoires du cachot)*, dialogue entre deux prisonniers, Mauricio Rosencof et Eleuterio Fernández Huidobro ; *Las manos en el fuego (Les mains sur le feu)*, récit d'Ernesto González Bermejo construit à partir d'entretiens avec l'ancien prisonnier politique David Cámpora. Mais il propose aussi des mémoires ou des récits autobiographiques : *Oblivion* d'Edda Fabbri, *Le fourgon des fous* de Carlos Liscano, *El hombre numerado (L'homme numéroté)* de Marcelo Estefanell, entre autres. Nous nous servirons aussi de quelques œuvres de fiction et de non-fiction (la frontière étant très perméable dans ces cas) : *Nunca más tacones altos (Jamais plus de talons aiguilles)* de Marita Ferraro Scot, *El tigre y la nieve (Le tigre et la neige)* de Fernando Butazzoni, *Las cartas que no llegaron (Les lettres qui ne sont pas arrivées)* et *El bataraz*[2] de Mauricio Rosencof. L'analyse de ces récits divers liés à la torture et/ou à ses séquelles permettra de constater l'importance de l'ouïe dans les processus mémoriels individuels, parfois comme déclencheur de souvenirs enfouis et douloureux, parfois comme pansement, parfois comme métaphore de l'indicible ou comme tentative d'exprimer la torture par d'autres moyens que la description d'une expérience souvent perçue comme irreprésentable ou très difficile à transmettre.

[2] La traduction française de cette pièce a gardé le titre original espagnol, *El bataraz*. « Bataraz » est le nom donné à une poule ou un coq gris perdrix.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

1 Sens présents, sens absents

Tous les sens ne sont pas présents de la même façon dans les témoignages, cela varie en fonction des circonstances. Comme nous l'avons indiqué en introduction, *voir* était souvent un interdit : dans de rares circonstances, on ôtait la cagoule au prisonnier, toujours pour des raisons très précises. Lors des *lancheos*, par exemple, lorsqu'on le sortait dans des véhicules aux vitres teintées pour lui faire repérer les individus « subversifs » en liberté. Lorsque l'on confrontait deux prisonniers comme stratégie pour les faire parler. Ou lorsqu'on montrait au détenu des tortures pratiquées sur un autre prisonnier afin d'affaiblir ses défenses. Ou encore, lorsqu'il s'agissait de jouer avec le prisonnier pour le confronter à la peur. Ainsi, dans *El tigre y la nieve* de Fernando Butazzoni, le responsable du camp fait venir la protagoniste dans son bureau et, les yeux dans les yeux, joue à la roulette russe avec elle (Butazzoni 1987 : 72-76).

Le toucher est un sens beaucoup plus présent, dans la mesure où les détenus étaient avant tout des corps exposés aux coups, aux mutilations, aux mauvais traitements, au froid, à la chaleur, etc. Les cicatrices laissées par des violences exercées sur le corps peuvent être des déclencheurs de parole, comme l'imagine le même Butazzoni dans la première rencontre amoureuse entre une ex-prisonnière et le narrateur :

> Cette nuit-là, à la lumière de l'abat-jour, j'ai découvert sa cicatrice. C'était une petite marque sur son flanc, on aurait dit la trace d'une intervention chirurgicale. Lorsque j'ai tendu la main pour la toucher, Julia baissa son bras et se mit à rire, elle ne riait pas vraiment, c'était comme si elle ne voulait pas que je la remarque.
>
> (Butazzoni 1987 : 72-76)

On pourrait évoquer rapidement deux autres sens, le goût et l'odorat, dont la présence est globalement associée à la répression : pour le premier, c'est surtout l'absence de goût des repas qui revient dans les témoignages, des goûts désagréables (nourriture avariée) ou des formes de nostalgie gustative. En ce qui concerne l'odorat, on évoque souvent les odeurs de sang séché dans les salles de torture, ou l'odeur pestilentielle du mélange d'eau, d'urine et d'excréments de la cuve dans laquelle on plongeait la tête du prisonnier lors de la torture du « sous-marin » ; l'odeur de chaire brûlée – du fait de l'utilisation de la « gégène » ou encore de cigarettes pour brûler la peau des prisonniers. Les tortionnaires peuvent être parfois associés à des odeurs :

> j'entends la Voix [c'est ainsi que la narratrice nomme le chef des tortionnaires] et je sens son odeur caractéristique
>
> mélange d'Eau de Cologne bon marché d'alcool et de cigarettes blondes
>
> une odeur qui restera gravée à jamais
>
> ineffaçable et insupportablement présent
>
> je pourrai le reconnaître même au bout de cent ans
>
> (Ferraro Scot 2021 : 123)

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Le son, en revanche, va avoir une fonction et une place quelque peu à part, c'est un sens omniprésent, toujours en éveil, même malgré soi. Comme l'écrit dans un billet humoristique l'écrivain suisse Henri Roorda : « Nos oreilles n'ont pas de paupières. ». Car, imagine-t-il, lorsque l'on est en danger, l'ouïe doit toujours rester en alerte :

> [La] nuit, dans la forêt pleine de mystère, de loups et d'ours gigantesques, l'homme aurait commis une grave imprudence en dormant les *oreilles fermées*. En définitive, puisque l'homme primitif ne devait jamais connaître la sécurité, il pouvait fort bien se passer des paupières que je réclame.
>
> (Roorda 2013 : 7)

Telle était la vie des prisonniers politiques, entourés d'êtres menaçants, toujours prêts à leur faire du mal, à les détruire. D'où cette exacerbation de l'ouïe souvent soulignée dans les textes et témoignages. On peut dire que cela commence avant même la détention : l'instant même où l'individu perd sa liberté, où se termine sa vie « normale » (même si ces hommes et femmes vivant parfois dans la clandestinité depuis des semaines ou des mois étaient déjà souvent aux aguets) et où il bascule dans l'horreur, est souvent présent dans la mémoire (et dans sa reconstruction) à travers des sons, des bruits… et des silences.

Ainsi, Julia Flores, la protagoniste du roman de Butazzoni reconstruit les instants qui précèdent son arrestation et la mort de son compagnon à travers de nombreux souvenirs auditifs : aux aguets, le jeune couple quitte une pension de Buenos Aires et s'installe en province, à Córdoba. Le jour de son arrestation, cloîtrée dans la maison d'un camarade, en attendant son compagnon, Julia entend la pluie qui commence à tomber : « la cour s'est remplie du murmure de l'eau qui coulait dans les gouttières du toit et ruisselait dans les feuilles des plantes » (Butazzoni 1987 : 43). C'est alors que Gustavo rentre, blessé par balle. Ils restent silencieux jusqu'à ce qu'ils se décident à quitter ce lieu qui n'est plus sûr. Julia cherche un taxi, puis aide son compagnon à sortir, mais rien ne se passe comme prévu :

> Avant d'atteindre la porte de la chambre, ils se sont embrassés. Gustavo s'est appuyé sur Julia et ils sont sortis dans la rue, puis quelqu'un a crié, le taxi a démarré dans un crissement de pneus, plusieurs ombres sont apparues sur le trottoir d'en face et Julia a réussi à regarder Gustavo avant qu'il ne la pousse sur le côté en criant quelque chose, elle est tombée près d'un arbre et n'a plus rien entendu, elle a senti un coup de fouet dans le côté qui lui a coupé le souffle, […] elle savait qu'elle était blessée […].
>
> (Butazzoni 1987 : 46)

On remarque dans cet extrait la présence d'un grand nombre de bruits, mais imprécis. Le bruit le plus important (celui de la balle qui la blesse) est cependant absent.

Dans d'autres descriptions de circonstances similaires, les sons annoncent ce qui va arriver. Par exemple, les bruits associés à l'arrivée d'un commando qui vient arrêter

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

une combattante ne laissent pas de place au doute : « le claquement violent des portières de voitures rompt le calme de [la] rue », on entend « frapper violemment à la porte et crier » (Ferraro Scot 2021 : 100).

Après une longue fusillade, c'est l'inverse qui se produit. Le livre-témoignage de David Cámpora recueilli par E. González Bermejo commence, de façon fort significative, par le mot « silence ». Le combattant, cerné, va se rendre ; il sort de la maison qui lui servait de refuge, mains en l'air. Il regarde alors le spectacle extérieur :

> Le silence, ce qui l'a impressionné le plus, c'est le silence. Debout sur le trottoir, pieds nus, mains libres, personne à côté de lui, toute cette foule qui le regardait – les militaires, les voisins, l'homme à la fenêtre dans la maison d'en face –, des masques sans expression, sans hâte, des habitants d'une parfaite cloche de silence.
>
> (González Bermejo 1986 : 13)

Et quelques lignes plus loin :

> Une attitude de recueillement immuable, de scène en suspens, de photo fixe. C'était comme si la surprise avait piégé les gens et les choses, les figeant dans une pose de stupeur, dans un ultime geste d'étonnement et d'incrédulité.
>
> (González Bermejo 1986 : 14)

Il faut dire que ce témoignage commence au moment où le prisonnier se rend, mais que cette scène a été précédée par « le scandale de la [longue] fusillade » (Bermejo 1986 : 13). L'arrestation débute ainsi par des bruits d'armes, rendus parfois par des onomatopées. La mémoire semble les conserver dans leurs moindres détails. Ces scènes traduisent des perceptions du temps propres aux ralentis cinématographiques.

Une scène symétrique est celle de la libération du prisonnier, marquée aussi par des sons spécifiques ; mais là, il s'agit de sons normaux, courants, d'une grande banalité (le moteur d'une voiture, les voix des personnes qui attendent le prisonnier, une radio…). Ces sons résonnent néanmoins étrangement aux oreilles des prisonniers, leur semblent incongrus : lorsque Carlos Liscano est conduit, avec d'autres prisonniers vers la liberté, dans le camion de la police qu'il appelle « le fourgon des fous » – titre qu'il donne à son récit-témoignage –, il entend les cris de personnes qui s'adressent aux policiers : « Assassins, assassins ! » (Liscano 2006 : 38). Mais ces cris lui sont presque incompréhensibles : « C'est aux policiers qu'ils s'adressent. Nous, cela nous laisse indifférents. » (Liscano 2006 : 38). Dans les dernières pages de *El hombre numerado (L'homme numéroté)*, recueil de souvenirs de la prison, Marcelo Estefanell et ses compagnons se trouvent dans le bus qui les conduit de la prison (qui vient d'être vidée de tous ses prisonniers) vers la ville ; il entend alors les bruits que font les gens pour les accueillir et se demande s'ils sont réels :

> Lorsque nous arrivâmes à Montevideo, j'ai souvent soupçonné que les coups de klaxon pour nous accueillir et les acclamations des gens qui nous

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> regardaient passer étaient le fruit de mon imagination et non cette belle réalité qui vous écrasait.
>
> (Estefanell 2007 : 197)

Au-delà de ces moments charnière que sont l'arrestation et la libération, c'est en prison que les bruits, les sons, les silences trouvent leur spécificité et cette patine qui les rend uniques, les laissant gravés dans la mémoire pour les faire réapparaître des mois voire des décennies plus tard.

2 La torture

La torture est, à n'en pas douter, la scène la plus difficile à raconter ; en témoigne le fait qu'il a fallu aux nombreuses victimes plusieurs années avant d'y parvenir. C'est paradoxalement la scène la plus différée, voire euphémisée et passée sous silence, qui est enregistrée de la façon la plus précise et la plus sonore. La torture a été la première étape par laquelle sont passés la grande majorité des prisonniers, comme le rappellent les différents rapports :

> La quasi-totalité des plaintes reçues […] mentionnent des actes de torture. Ce n'est pas un hasard. La torture était un élément important de la méthodologie employée. Les Centres de Détention Clandestins ont été conçus, entre autres, pour pouvoir la pratiquer en toute impunité.
>
> (CONADEP 1985 : 26).
>
> La torture était "absolument généralisée, un phénomène normal, seuls quelques cas exceptionnels étaient épargnés". Au cas où des doutes subsisteraient, les témoignages d'anciens membres des forces armées ont été ajoutés, ils ont corroboré cette affirmation de manière catégorique.
>
> (SERPAJ 1989 : 143)

Comme nous l'avons dit, la cagoule rend la perception auditive beaucoup plus fine ; chaque information obtenue peut être utile, voire vitale. Estefanell raconte comment il était capable de savoir qui approchait grâce aux bruits extérieurs en provenance des couloirs de la prison. En fonction du son des pas, de la façon de tourner la clé dans la serrure, de la façon d'ouvrir plus ou moins brusquement (voire bruyamment) la petite fenêtre encastrée dans la porte de la cellule, il pouvait, tel un aveugle, prévoir qui arrivait et se préparer mentalement.

Pendant les séances de torture, cette fonction de l'ouïe se maintient, mais le contexte engendre bien des modifications. Il ne faut pas oublier que le son fait aussi partie de la « boîte à outils » des tortionnaires : par exemple, le grésillement lorsque l'on teste la « gégène » fait déjà partie de la torture, tout comme la radio que l'on met à plein volume dans la salle de torture. Les tortionnaires se servent régulièrement de toute une panoplie de bruits destinés à intimider les prisonniers : bruits de bottes, bruits métalliques (chaînes, poulies), bruits de verres cassés… Les modulations de la voix, des conversations entre les tortionnaires, des ordres donnés à des subordonnés

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

ou au prisonnier, le bruit d'une fermeture éclair qui précède un viol, les aboiements et grognements des chiens utilisés parfois dans les séances de torture. Carlos Martínez Moreno, qui, dans son roman *El color que el infierno me escondiera (La couleur que l'Enfer m'a cachée)*, fictionnalise les cours de torture dispensés par l'assesseur étasunien Dan Antony Mitrione aux policiers uruguayens, montre comment le silence peut aussi être une arme :

> L'art de l'interrogatoire est un art complexe [c'est l'assesseur qui parle à ses "élèves"]. […] Il comporte plusieurs étapes. La première, comme vous le savez bien, est celle de l'affaiblissement. Il faut ici que l'homme se sente seul et sans défense, absolument coupé de la réalité et confronté à une peur sans limite. Afin que cette opération soit réussie, il est nécessaire, à ce stade, de s'abstenir d'interroger le prisonnier, de lui parler de quoi que ce soit. Pas de questions, seulement des coups et des insultes.
>
> (Martínez Moreno 1981 : 22)

Les voix des tortionnaires sont une présence constante dans les témoignages et récits. À tel point que parfois, de façon métonymique, le tortionnaire est nommé *« la voz »* (la voix), comme dans le récit autofictionnel de Marita Ferraro Scot : « la voix vient me chercher » (2021 : 109), « je ne vois pas qui donne les ordres mais je sais que c'est / la Voix » (2021 : 110), « [après des tortures et des viols] la Voix se fait suave, / la Voix se veut salvatrice » (2021 : 112). Ce n'est qu'aux dernières pages de son récit que la narratrice dévoile à qui appartient cette voix : c'est « la Voix du Capitaine Silveira » (2021 : 130), un des tortionnaires uruguayens les plus connus, notamment pour sa perversité – il a été jugé pour plusieurs assassinats et est actuellement en prison. Ainsi, tout au long de ce récit rétrospectif, afin de rester au plus près de ce vécu, la narratrice choisit de ne pas dévoiler l'identité de cette voix, car il s'agit de transmettre le lien qui s'établit entre la prisonnière et ce tortionnaire dont seule la voix permet de l'identifier.

Les textes soulignent souvent la dimension théâtrale de la voix des tortionnaires. La salle de torture est une scène étrange, sans spectateurs, il s'y joue un drame, souvent une tragédie, même si certains prisonniers essaient de raconter cette expérience avec dérision, transformant parfois la tragédie en tragi-comédie. Le dramaturge et psychanalyste argentin Eduardo Pavlovsky a été probablement l'un des premiers à exploiter cette forme de dérision dans sa pièce *El señor Galíndez*. La voix du tortionnaire se veut performative : elle est là pour faire parler le prisonnier sous la contrainte, pour lui arracher des informations, des noms, pour le faire avouer : *« cantar »* (« chanter ») est le mot utilisé en espagnol. La voix du tortionnaire, qui résonne dans la salle de torture, est une voix « placée » par le tortionnaire de façon à obtenir le plus grand effet possible. Le but de la torture étant de « casser » la victime, de la pousser dans ses derniers retranchements, de briser sa résistance, cette voix peut être dure et cassante – « sans rien me demander [elle m'ordonne] de me déshabiller » raconte Ferraro Scot (2021 : 110) –, mais peut devenir douce pour mieux affaiblir ses défenses, se présentant alors comme la voix d'un ami, capable d'arrêter la souffrance, tentant de convaincre la victime de tout l'intérêt qu'elle a à collaborer pour mettre fin à ses souffrances.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Cette même voix peut devenir « bestiale » dans le feu de l'action, révélant sa véritable nature dans les rires et les cris : « le bruit imparable des cris, des gémissements, des pleurs, des rires et des insultes » ; « un boucan d'horreur : des cris, des pleurs, de la salsa à un volume impensable. » décrit Ibargoyen (2018 : 188 et 204).

Ces énumérations soulignent le caractère à la fois précis et confus de ce que le prisonnier entend dans une salle de torture : c'est le bruit du chaos, un bruit dont le prisonnier ne peut pas toujours identifier la provenance, ni même dire si certains sons ne sortent pas de sa propre bouche. La salle de torture est vécue comme un capharnaüm, mais rien n'y est laissé au hasard, le chaos y est organisé, structuré et maîtrisé, au service de celui qui détient le pouvoir et l'exerce sur le corps de l'autre. Dans ce « théâtre de la cruauté » (pas dans le sens d'Artaud) le prisonnier est à la fois acteur et spectateur-auditeur, toutes les paroles, tous les bruitages et les sons lui sont destinés : les insultes, bien entendu, les ordres, mais aussi les bruits exprès cherchant à engendrer sa terreur. Dans l'extrait suivant, Carlos Liscano décrit le moment où l'interrogatoire va devenir plus « musclé », car le prisonnier se refuse à parler :

> Les tortionnaires […] conduisent le prisonnier près du gros baril. L'un d'eux y plonge la main et agite l'eau.
>
> Le prisonnier entend-il l'eau ? Eh bien, s'il ne parle pas, c'est là qu'il va se retrouver.
>
> (Liscano 2006 : 59)

Même les paroles que les tortionnaires échangent entre eux, parlant du prisonnier à la troisième personne, s'adressent à celui-ci, comme dans ces deux exemples : « Cette putain de salope s'est pissée dessus ! » ; « cochonne, plus que cochonne, elle s'est chiée dessus ! » (Ferraro Scot 2021 : 112).

Dans *El tigre y la nieve*, Butazzoni imagine une scène où les tortionnaires torturent et violent la protagoniste, tout en échangeant sur leur loisir du dimanche, la chasse aux canards. Dans le récit de cette séance de torture, les dialogues entre les tortionnaires et les questions posées à la victime alternent et s'entremêlent. La chasse aux canards, par exemple, est détaillée : la période de l'année et l'heure de la journée les plus propices à cette activité, l'arme et les munitions les plus adéquats, les stratégies pour ne pas être repérés par les oiseaux, etc. S'y mêlent des questions ou des paroles d'intimidation adressées à la prisonnière (Butazzoni 1987 : 52-53). En entrecroisant ces dialogues, le texte établit un parallèle entre ces deux activités, chasse et torture. Cette scène imaginée par le romancier, réelle ou non, rend compte certes de la théâtralisation inhérente à la torture, mais cet entrecroisement de dialogues parle aussi de la vie de ces tortionnaires qui sont des êtres sociaux, avec une vie « autre », à l'extérieur de ce « théâtre de la torture » : ils sont pères de famille, bons époux, bons voisins, etc., et cette vie peut « rentrer » dans la salle de torture et servir même d'outil supplémentaire de torture.

Le son qui revient régulièrement est celui de la radio, que les tortionnaires mettaient à plein volume pendant les séances de torture. En partie, pour cacher les cris des

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

victimes, aussi bien à l'intérieur de la salle qu'à l'extérieur, où d'autres prisonniers attendaient leur tour :

> Peu à peu, les sons de la radio et son volume phénoménal me parviennent.
>
> Je commence à comprendre sous le son strident les voix et les cris que je connais mêlés aux hurlements d'autres prisonniers qui ont déjà été installés dans une machine qui ne se repose jamais.
>
> (Ferraro Scot 2021 : 118)

La coexistence de chansons naïves et insouciantes (l'équivalent de celles que l'on diffusait en France à l'époque de *Salut les copains* et d'autres émissions radiophoniques ou télévisuelles) produit une sorte d'étrangeté, un décalage morbide et mortifère, les paroles mièvres et les mélodies entêtantes se chargent d'autres significations et, avec elles, certains souvenirs se gravent de façon indélébile chez les anciennes victimes de torture, et ressurgissent bien des années plus tard.

La perception des voix qu'ont les détenus est extrêmement fine, les plus petites inflexions des voix sont enregistrées. C'est ainsi que Marita Ferraro reconnaît sans l'ombre d'un doute son tortionnaire, Jorge Silveira. Mais les voix donnent aussi d'autres informations. Dans le récit de Ibargoyen, les voix entendues par le narrateur depuis sa cellule lui permettent de situer clairement chaque personne, chaque voix s'accordant à la fonction exercée : « la grosse voix de l'officier », « la voix professionnelle du militaire », « la voix soumise du soldat » (Ibargoyen 2018 : 204 et 206). L'insistance sur les voix rend compte de la perspective du narrateur-victime : incapable de reconstituer une scène dans sa totalité, il doit s'accrocher à ces voix qu'il entend et qui sont les répliques d'une pièce qui se joue en dehors de son champ visuel.

La référence aux voix permet de montrer la perception inévitablement fragmentaire de l'expérience de la torture. Ibargoyen raconte l'épisode de la tentative de suicide d'un prisonnier, qui s'est produite dans la caserne où il était enfermé. Tout est présenté de façon dramatique à travers les voix qui parviennent à Ibargoyen : la voix de celui qui essaie de réveiller le prisonnier qui a pris trop de cachets, celles d'autres soldats, celle d'un chef qui arrive et prend la situation en main, etc. Le dialogue est accompagné chaque fois de la présentation, non pas du personnage (que le prisonnier ne voit pas), mais de sa Voix, toujours avec un « V » majuscule et toujours caractérisée par un adjectif : « Voix plus calme », « Voix au garde-à-vous », « Voix vexée », « Voix tonnante ». Quand tout le monde se tait, à l'arrivée de l'officier qui découvre la situation, on ne parle pas du silence qui se fait, mais de la présence de « Voix silencieuses » (Ibargoyen 2018 : 218). Cette façon de raconter, non dépourvue d'humour, sert à montrer la fragilité de ces geôliers, à se moquer de l'obsession hiérarchique des militaires, de leur peur aussi lorsqu'un imprévu (comme une tentative de suicide) se produit et que leur responsabilité peut être mise en question.

La particularité des voix qui se font entendre dans la salle de tortures est leur anormalité. Certes, on pourrait dire que cette anormalité a ses propres règles, qu'il est normal de crier sur le prisonnier pour l'intimider, que parler en même temps que l'on exerce des violences physiques entraîne un ton ou un débit de parole particulier.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Mais, ce serait oublier que ce qui est en jeu dans cet espace clos, c'est le corps : on retrouve dès lors une forme d'animalité propre à ces corps en interaction. Carlos Liscano est sans doute le prisonnier (et l'écrivain) uruguayen qui a le plus réfléchi à cette question, notamment à la place des uns et des autres dans ce « jeu » de la torture, aux liens qui s'établissent entre le prisonnier et son « responsable ». Dans *Le fourgon des fous,* il raconte son expérience en se servant souvent d'un récit à la troisième personne, ce qui lui permet une prise de distance : il dit rarement « je », et parle plutôt « du prisonnier », ou « du détenu ». Voici comment il décrit la torture du sous-marin : « Dans la salle de torture l'atmosphère est par moments tumultueuse. Au mugissement des prisonniers s'ajoutent les cris des tortionnaires. », ou encore : « Le prisonnier crie à n'en plus pouvoir. Ce ne sont pas des cris de douleur normaux, mais des cris de bête, d'animal désespéré. […] Le son est entrecoupé, comme une succession d'explosions. C'est un mugissement plutôt qu'un cri. » (Liscano 2006 : 66 et 60).

À travers ces références au « mugissement », c'est l'image de l'abattoir qui semble se projeter en arrière-plan. Le cri, tel que Liscano l'analyse ensuite, est la manifestation de cette animalité qui est en nous et que nous ignorons la plupart du temps, mais que l'expérience de la torture rend très présente : « Bien des années plus tard je verrai, et je penserai, mon corps comme un animal ami » (Liscano 2006 : 89). Le cri est le lieu (et le temps) où l'individu vit pleinement dans son corps, au point de sentir de la compassion, non pas pour lui-même, mais pour ce corps. À propos de cette distanciation par rapport à son propre corps, Liscano note que le corps du prisonnier est « sale, malodorant, endolori par les coups, par le manque de repos, plein de sommeil » et qu'il « suscite [donc] le dégoût ». Pourtant, « on ne peut pas demander à son corps de résister à la douleur et en même temps lui dire qu'il vous dégoûte. Alors on éprouve de la peine pour cet animal. » (Liscano 2006 : 88). Ce corps décharné, animalisé, rappelle les figures écorchées et estompées de Francis Bacon ou les corps entassés dans la prison d'Abou Ghraib peints par Fernando Botero dans sa série de tableaux de 2004-2005.

Le cri est omniprésent, il est presque le mode naturel de communication : dans une salle de torture, dans un interrogatoire « musclé », la parole ne peut pas être celle de tous les jours. En même temps, le tortionnaire, qui souhaite « arracher » des informations au prisonnier, doit établir avec lui un contact verbal. Le cri du prisonnier peut alors être un cri « stratégique », pour faire croire par exemple au tortionnaire que l'on est à la limite de la souffrance, pour détourner son attention, pour se donner du courage. Carlos Liscano raconte le moment où l'on a voulu tester sur lui une nouvelle forme de torture, le chevalet : un barreau métallique sur lequel le prisonnier, nu, doit monter à cheval. Ayant compris qu'ils évaluaient l'efficacité de cette nouvelle méthode, il se mit à crier de plus en plus fort :

> Ce cri est normal, ce n'est pas le hurlement qu'on pousse quand on nous retire du baril. Je crie parce que j'ai mal, mais aussi parce que je veux les étourdir, pour qu'ils ne me posent pas de questions. […] Je dois montrer que j'ai mal, que le chevalet est pire que le baril, ce qui n'est pas le cas, et en même temps leur montrer que, malgré toute cette douleur, je n'ai rien

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> à leur dire. Et donc, si je n'ai rien à dire sur le chevalet, j'en aurai encore moins à dire dans le baril.
>
> (Liscano 2006 : 109-110)

Cette dimension stratégique du cri apparaît dans une autre anecdote. À Stockholm, quelques mois après sa libération, Liscano rencontre lors d'un dîner une Uruguayenne. Cette femme, assise face à lui, il ne la connaît pas. Cependant, lorsqu'elle « se met à rire, [et qu'] elle rit aux éclats, [en produisant] une explosion qui emplit toute la maison », il a instantanément la certitude qu'il a déjà entendu cette voix de femme en prison. Il finit par poser la question à voix basse à cette convive :

> N'es-tu pas la folle aux chiens ?
>
> Elle me regarde et crie :
>
> Oui, oui je suis la folle aux chiens !
>
> C'est le même ton que celui du cri qui, il y a treize ans, sortait de la salle de torture, parvenait dans les cachots, nous déchirait les crânes.
>
> (Liscano 2006 : 41-42).

Ainsi apprend-on que cette femme criait tout le temps « Pas mes chiens, pas mes chiens ! » (Liscano 2006 : 43) pour faire croire à ses tortionnaires que ses animaux étaient ce qui comptait le plus pour elle, que ce qu'elle craignait le plus c'était qu'ils ne les tuent ou les maltraitent. Il s'agissait pour elle de leur faire croire qu'elle était folle, et par là s'épargner la torture. Cette anecdote a aussi l'intérêt de mettre en avant la puissance mémorielle des sons, que Liscano évoque en ces termes : « Mon oreille avait conservé ce cri et cette voix stridente avec une telle exactitude qu'elle m'avait permis de l'identifier, tant d'années plus tard. » (Liscano 2006 : 43).

Dans d'autres circonstances, le cri peut être une forme de libération. Ainsi, dans son roman autofictionnel, Mauricio Rosencof imagine la vie au camp de concentration d'Auschwitz racontée dans une lettre imaginaire par une de ses tantes qui y périt. Dans sa lettre, elle rend compte du caractère « contagieux » d'un cri, qui démarre de façon individuelle mais devient une forme d'exutoire collectif. Le narrateur dit alors de ce cri qu'il est « le dernier vestige de la dignité humaine », que ces cris « ne peuvent pas, ne doivent pas se perdre » : car ils constituent la mémoire de la violence, ils doivent être prolongés, repris, amplifiés. Leur disparition est inenvisageable, elle équivaut à l'amnésie, à un oubli qui revient à tuer une deuxième fois ces hommes et femmes : « [Ces cris] ne peuvent se défaire dans le néant, ne peuvent mourir en rien, mourir pour rien » (Rosencof 2000 : 31-32).

3 Du son réel au son imaginé

Au-delà des sons réels, il y a les sons imaginaires, que le prisonnier peut entendre cependant réellement, comme les sourds gardant la mémoire de certains sons, ou les personnes souffrant d'anosmie, gardant la mémoire de certaines odeurs. Lorsque le prisonnier est condamné au silence (dans des cachots, par exemple), il fait l'expérience

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

du silence absolu et devient alors sensible aux sons les plus insignifiants : ceux de ses pas, mais aussi de son propre corps, de son fonctionnement interne, ainsi que les bruits extérieurs. Le narrateur de *Las cartas…*, alter ego de l'écrivain qui écrit de sa prison, précise par exemple :

> Ici [dans son minuscule cachot] les pensées rebondissent. Les mots que l'on pense rebondissent. Car prononcer, ce qu'on appelle prononcer, ici, on ne le peut pas. Pas même le cri. Rien. Dans ce territoire le silence est roi, il est infini, au point que, lorsque les voix extérieures disparaissent […], ici, à l'intérieur de la cellule, on peut percevoir l'activité bruyante des araignées. Les araignées tissent leur toile, on perçoit le crissement de leurs petites aiguilles à tricoter, et, si par hasard une mouche tombe dans leur piège, tu n'imagines pas le boucan, la mouche crie à tue-tête, le surveillant va lui ordonner de se taire, tu n'as pas entendu retentir l'appel au silence ? »
>
> (Rosencof 2000 : 122)

Dans la citation précédente on passe sans transition des bruits réels – absents – aux bruits rêvés, imaginés ou (re)créés, mais ils sont tous là, co-présents, comme le laisse entendre l'emploi du présent de l'indicatif. La perception de ces bruits minuscules, de ces sons qui en général nous échappent, écrasés par d'autres bruits, est le reflet ou une des manifestations du changement d'échelle qui se produit au sein de la prison. La porosité des frontières entre réalité et imaginaire est une constante de ces textes : entre la vie confinée et la vie intérieure, entre les trois pas qui permettent de parcourir la cellule et les errances de l'imagination ou du rêve, entre l'être-là et le désir de s'installer dans un ailleurs, des ponts s'établissent, qui passent parfois par des images, mais souvent par des sons. Il n'est pas toujours aisé de distinguer ce qui relève de la perception et ce qui relève de l'imagination. Rosencof évoque le bruit presque imperceptible d'un « mille-pattes végétal » (Rosencof 1993 : 13-14). En fait, à travers cette image hybride et synesthésique, il rend compte de la perception altérée du temps, engendrée par l'immobilité forcée du prisonnier, qui subit, dans ce récit, la torture du *plantón*, qui consiste à laisser le prisonnier débout, jambes séparées, pendant des heures. Le « processus de végétalisation » (Rosencof 1993 : 14) exprime les sensations du prisonnier, dans son immobilité forcée. Car ce dernier devient et se pense arbre, arbuste, avec des racines, des branches et des feuilles, il pousse comme un végétal : il entend ou croit entendre le bruissement produit par « la tige qui [pousse] très lentement. » (Rosencof 1993 : 13-14). Être capable de percevoir à l'œil nu le mouvement des végétaux, dont l'échelle de croissance est si différente de celles des hommes, permet de prendre la mesure des écarts dans la perception du temps générés par la prison.

Les conditions extrêmes vécues par certains prisonniers les font basculer parfois dans le délire, qui peut être aussi auditif. Henri Engler raconte :

> J'ai commencé à écouter des voix. J'avais déjà connu des confusions entre la réalité et ce qui se passait dans ma tête – dans la période des interrogatoires – mais dans [la caserne de] Paso de los Toros, le phénomène devient plus aigu. J'entends qu'ils sont en train de torturer Rosencof et Antonio

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> Mas, qu'on les traîne sur un sol en béton, qu'on leur pose des questions. Cela se produit jour et nuit, c'est une torture sans fin. […] Moi, j'en suis sûr, c'est réel, c'est en train de se produire. À tel point que je demande qu'on me torture moi, qu'on les laisse tranquilles. Des officiers arrivent et m'interrogent : « Où sommes-nous en train de torturer » ? Et moi de répondre : « Ici, derrière ». « Mais derrière il y a une forgerie » me répond un officier.
>
> (Charlo *et alii* 2009 : 53-54)

Dans ce reportage, qui a été un film documentaire avant de devenir un livre, l'ex guérillero revient sur ses années de détention pendant lesquelles il a vécu des épisodes de folie très graves. Cette folie commence avec des délires paranoïaques : il pensait avoir subi une intervention chirurgicale, la CIA aurait placé un implant pour lire dans ses pensées. Ils se manifestent essentiellement à travers des voix :

> […] des voix d'une agressivité énorme, qui d'abord proviennent des murs et qu'ensuite je commence à sentir qu'elles surgissent à l'intérieur de mon cerveau. Ces voix commencent à me déclencher des chocs électriques. […] La peur, la panique qui m'a saisi lorsque ces voix ont envahi mon cerveau est impossible à reproduire.
>
> (Charlo *et alii* 2009 : 55-56)

Ensuite :

> [ces] voix changent de nature et surgit une voix de femme. Elle parle de manière raffinée et avec des mots compliqués, ce qui me surprend parce qu'elle n'a pas le langage grossier des premières voix de la CIA, insultantes et agressives. La voix féminine se sert de mots que je ne connais pas, qui m'étaient inconnus, mais que j'ai trouvés plus tard dans les dictionnaires, car ils étaient restés gravés dans ma mémoire.
>
> (Charlo *et alii* 2009 : 68)

Si les voix peuvent donc devenir source de mal-être et de souffrance, de perte de la raison (Engler a essayé de se suicider pour ne plus entendre ces voix), à l'opposé, certains délires peuvent être bénéfiques permettant à la victime de rester en vie, de fuir la torture et la souffrance. Cela est très présent dans les œuvres de Rosencof, aussi bien dans les témoignages, les fictions, les poèmes, les récits ou les pièces de théâtre. Le protagoniste de *Las cartas…* évoque, dans la dernière partie de son récit, un mot, ou plutôt, « le mot ». C'est un mot dont il ne se souvient pas, qui aurait même été dit « dans une langue insolite, inexistante, probablement une langue morte, ancienne, allez savoir. Du chaldéen, de l'araméen, ces langues du désert qui sont mortes avec les dernières bouches qui s'en servaient […] » (Rosencof 2000 : 117). Or ce mot, dont il se souvient sans s'en souvenir, mais dont l'existence n'est jamais remise en question, n'a pas été vu, ce n'est pas un mot écrit. Il a été dit, et plus précisément, par le père

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

de Rosencof, comme l'écrit le narrateur dans une sorte de lettre imaginaire à ce père décédé entre-temps : « Ce sur quoi il n'y a pas de doutes, papa, c'est que ce mot c'est toi qui me l'as dit. Sur un ton où se mélangeaient la question, l'étonnement, l'ordre. » (Rosencof 2000 : 118). Ce mot ouvre un espace de dialogue entre père et fils, des rencontres qui, d'après le texte, se produisent vraiment, puisque le père aussi, dans sa résidence pour personnes âgées, voit son fils, et prononce ce mot, peut-être au même moment où son fils l'entend.

Les œuvres de Rosencof regorgent de conversations imaginaires qui, pour le prisonnier, sont souvent réelles. *El bataraz* rapporte le vécu de son auteur dans différentes casernes. Isolé, le prisonnier s'invente un compagnon, non pas un humain mais un coq *(el bataraz)*, qui devient son frère, son alter ego. Comme le chat-espadrille – un autre « personnage » créé par Rosencof dans son recueil de poèmes *Conversaciones con la alpargata (Conversations avec mon espadrille)* –, ce coq répond, donne son avis sur la vie, se fait philosophe, mais aussi subit des tortures, partage les souffrances du narrateur (Rosencof 1989b). Ce sont, se dit d'abord le narrateur-personnage, des « hallucinations auditives » (Rosencof 1993 : 15), mais il doit se rendre à l'évidence : ce coq existe, il pense, s'exprime de façon autonome, occupe l'espace. Vers la fin du texte, c'est le narrateur lui-même qui va se transmuer en coq : on lui ordonne de manger, on le nourrit, on le prépare pour un combat de coqs. Mais, lorsqu'il essaie de comprendre, de demander ce qu'il se passe, sa voix le trahit, lui fait défaut : « Je ne comprends rien. J'essaie de demander mais ma gorge émet un… Un coq chante. » (Rosencof 1993 : 109).

Rosencof a beaucoup travaillé, dans ses textes écrits en prison et après sa libération, cette question de la parole, des mots prononcés par lui-même ou par les compagnons qu'il s'était créés. Dans *Conversations avec mon espadrille,* cet être « autre » est créé à partir de la ressemblance phonique : dans le mot *alpargata* (espadrille), on trouve comme intrasignifiant les mots *gata* (=chatte) et *par* (paire), de sorte qu'il métamorphose son espadrille en un chat et établit un dialogue avec elle, transforme la solitude du cageot en espace partagé à deux.

Dans d'autres poèmes écrits en prison (*Chansons pour égayer une petite fille*, destinés à sa fille Alejandra), les sons imaginaires sont également très présents. Il s'agit de sons absents dans la prison, et en lien essentiellement avec une nature qui se présente clairement comme un espace de liberté : c'est le bruit du vent, de la mer, du battement d'ailes d'un colibri, ou encore le trot d'un petit cheval qui va « boire dans les puits/ la fraîcheur du bruit des libellules » (Rosencof 1989a : 7).

Dans *La Margarita*, un autre recueil de poèmes écrits en prison, Rosencof évoque son premier amour. Ce sont des sonnets qui, dans un langage populaire, racontent les différentes étapes d'une idylle entre le « je » poétique et une jeune fille de son quartier. *Margarita* (qui est à la fois un prénom mais renvoie à l'expression *effeuiller la marguerite*) est une fille simple. Elle écoute des feuilletons à la radio, aime danser et rêve du prince charmant. Ce qui est intéressant dans ces sonnets est la primauté (ou du moins, la présence très importante) donnée aux sons, et tout particulièrement aux sons très subtils, imperceptibles parfois, suscitant des images synesthésiques qui renvoient implicitement au vécu du prisonnier. Ainsi, on parle d'un « regard furtif /

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

tremblotant et rugissant » (Rosencof 1995 : 19), ou d'un premier baiser qui a pour fonds musical le bruit léger de la mer : « Nous sommes enfin arrivés au bout du terrain vague : / des buissons, des épurges et de la rumeur de la mer » (Rosencof 1993 : 27).

Comme le dit si justement Carlos Liscano, la prison est « un monde sans objet(s) », à la fois au singulier et au pluriel : au singulier, car la prison n'a pas « d'objet », pas de but, pas de sens. Ce n'est pas une peine à purger à la suite d'une décision de justice, ce n'est qu'une privation de liberté. Au pluriel, car le prisonnier est privé des objets : sa porte n'a pas de poignée, il n'a pas de clé. On peut faire la longue énumération de tous les objets dont on dispose habituellement et qui manquent au prisonnier : une garde-robe, des meubles, des livres, etc. Beaucoup de bruits familiers sont aussi absents : des voix d'enfants, par exemple, le brouhaha d'une conversation entre amis, la musique, les informations à la radio, etc.

Après un temps qui peut être plus ou moins long avant de faire le récit des expériences vécues derrière des murs[3], dans nombre de ces textes, ce sont des voix, des sons ou des musiques qui fonctionnent très souvent comme déclencheurs de la mémoire. Ce qui apparaît dès le titre dans le livre d'Edda Fabbri, *Oblivion*, Prix Casa de las Américas dans la catégorie « témoignage » en 2007. Ce titre renvoie à une célèbre composition d'Astor Piazzolla, figure de la musique du Río de la Plata et grand rénovateur du tango. *Oblivion* apparaît comme l'embrayeur d'un travail de mémoire qui débouche sur ce récit :

> « *Oblivion* ressemble au pardon », ai-je écrit il y a quelque temps. J'écoutais ce tango, chaque note parfaite, et j'ai pensé cela. Ensuite je suis allée chercher dans le dictionnaire. Peut-être « *oblivion* » voulait dire autre chose. Mais ce n'est pas autre chose, c'est bien cela. Pourquoi Piazzolla a mis le titre en anglais, je ne sais pas, a-t-il cherché à oublier quelque chose, je ne sais pas non plus. Il a mis ce titre et moi j'ai écrit : « *Oblivion* ressemble au pardon. Peut-être le pardon c'est ça, la musique qui reste après la mémoire. »
>
> (Fabbri 2007 : 55)

Dans les dernières lignes de son texte, on lit : « Je ne sais pas si le chemin de l'oubli est toujours aussi long, s'il est possible de s'en aller vraiment un jour, ou s'il restera toujours quelque chose, une rumeur [...]. » (Fabbri 2007 : 101). Une rumeur, une mélodie qui trotte dans la tête : les souvenirs se sont cristallisés, semble-t-il, dans des sons. L'écriture se conçoit clairement comme un acte thérapeutique, comme une façon de se vider de ces sons, de ces grincements, de ces dissonances. Les souvenirs restent gravés dans les oreilles des anciens prisonniers. Parfois ce sont des bruits d'une grande banalité, comme ce bruit évoqué par Edda Fabbri :

> Le bruit le plus célèbre était le tintement de l'anneau du mât du drapeau dans les nuits où le vent soufflait. Du métal sur du métal vertigineux. La

[3] Ce besoin de temps peut être plus ou moins long : Carlos Liscano publie le récit de son expérience carcérale seize ans après sa libération ; Marcelo Estefanell et Edda Fabbri ne le feront que vingt-deux ans après ; et Marita Ferraro Scot aura eu besoin de plus de trois décennies pour publier son récit testimonial.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> première à l'entendre se devait de ne pas en parler aux autres : dès que tu commençais à l'entendre, tu ne pouvais plus t'arrêter, jusqu'à ce que le vent s'arrête ou que l'on te tue. C'est parce que nous étions un peu aveugles, je crois, que nous écoutions tant de choses.
>
> (Fabbri 2007 : 89)

Si pour Edda Fabbri la guérison passe par une forme d'oubli, même si en même temps elle communique sa mémoire privée, s'en décharge pour en faire une mémoire collective, pour Ibargoyen, les sons se trouvent d'une autre manière à l'origine de son récit. En effet, dans les dernières pages, en évoquant le mémorial des disparus à Montevideo (une passerelle en verre où sont gravés les noms des disparus de la dictature), le narrateur invite son interlocuteur fictif (et, au-delà, son lecteur) à s'arrêter devant ce mémorial et à lire « à voix haute » ces noms : il écrit plus précisément : « con viva palabra », syntagme que l'on pourrait traduire de façon imparfaite par « d'une parole vivante ». Ce qu'il fait tout de suite : « Et pour que vous ne les imaginiez pas, je vais vous les chanter tous ensemble ». Ainsi, pendant deux pages s'enchaînent ces noms, sans aucune séparation, sans espaces ni virgules, juste des majuscules pour les initiales (Ibargoyen 2018 : 322-324). En 2021, c'est-à-dire 36 ans après la fin de la dictature, et plus de quatre décennies après les faits racontés, Marita Ferraro Scot publie à son tour *Nunca más tacones altos (Jamais plus de talons aiguilles)*, texte dans lequel elle peut enfin mettre des mots sur cette expérience qui l'a marquée de façon indélébile. Son texte se clôt lorsque la prisonnière, après avoir subi de nombreuses tortures, se retrouve jetée sur un matelas :

> allongée sur un matelas
> au bout de mes forces
> je sens un liquide qui coule de mes oreilles
> le long de mon cou et imprègne mon t-shirt à manches courtes [...]
> je ressens des vertiges et un bourdonnement permanent dans ma tête
> je ne sais pas ce qui m'arrive
> dans un des rares moment où mes mains sont détachées je réalise qu'un liquide sanguinolent et malodorant coule de mes oreilles
> je demande des soins médicaux : je suis sourde
> et brisée
> annulée
> en pensant que la mort peut ressembler à ce sentiment de ne rien ressentir précisément [...]
> n'entendant rien d'autre que ce bourdonnement strident
> qui hante ma tête pour toujours
> brisée et cassée et humiliée détruite
> mais selon la Voix, mes oreilles pour toujours resteront ma décoration de guerre [...]
> et puis il arrive un moment où je n'entends plus rien
> rien de plus
> je n'entends plus rien

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

pas eux, pas la radio, pas ma voix
je ne veux plus jamais rien entendre
que tout cela s'arrête
de grâce
maintenant
(Ferraro Scot 2021 : 132-133)

C'est avec ce silence, qui résonne comme un cri, que ce petit livre se ferme. Un silence littéralement assourdissant, un silence qui se fait parole – cri, hurlement –, un silence-à-voix-haute, à voix vive, un silence qui émerge, qui fait surface, qui déborde, de façon poétique et théâtrale, ritournelle trop longtemps refoulée, enfermée dans ce corps et qui ne demande pas la permission pour sortir, qui rejaillit et nous éclabousse, éclate en syncopes, enjambements, allitérations, chaos sonore et dissonant, silence-fracas d'une digue qui cède à la pression des eaux, silence-qui-coule – encre, sang, purulence, sécrétion – et qui laisse le lecteur ébahi dans un excipit qui ne donne même pas le répit d'un point final.

Bibliographie

Butazzoni, Fernando, [1986] 1987, *El tigre y la nieve*, Montevideo, Banda Oriental.

Charlo, José Pedro ; Garay, Aldo ; Martínez, Virginia (2009), *El círculo. Las vidas de Henry Engler*, Montevideo, Banda Oriental.

CONADEP (1985), *Nunca más. Informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), réédition : 2003.

Estefanell, Marcelo (2007), *El hombre numerado*, Montevideo, Aguilar.

Fabbri, Edda (2007), *Oblivion*, Montevideo, Ediciones del Caballo perdido.

Ferraro Scot, Marita (2021), *Nunca más tacones altos*, Albatana, Ediciones Dyskolo.

González Bermejo, Ernesto (1985), *Las manos en el fuego*, Montevideo, Banda Oriental.

Ibargoyen, Saúl (2018), *Du sang dans le Cône Sud. Le fascisme est une hydre*, trad. Dessommes, Philippe ; Freysz, Alice ; Lombardero, Émily, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

Liscano, Carlos (2006), *Le fourgon des fous*, traduction française Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond.

Martínez Moreno, Carlos (1981), *El color que el infierno me escondiera*, Mexico, Nueva Imagen.

Roorda, Henri (Balthasar) (1923), *Le roseau pensotant : Humour de tous les jours*, Lausanne et Genève, Spes Cianna ; numérisé en 2013 par l'Association Les Bourlapapey (Bibliothèque numérique romande), en ligne : https://ebooks-bnr.com/roorda-henri-balthasar (consulté le 24/07/2023).

Rosencof, Mauricio ; Fernández Huidobro, Eleuterio (1989a), *Memorias del calabozo*, Tafalla, Txalaparta.

Rosencof, Mauricio (1989b), *Conversaciones con la alpargata*, Montevideo, Arca.

Rosencof, Mauricio (1993), *El bataraz*, Montevideo, Arca.

Rosencof, Mauricio (1995), *La Margarita. Historia de amor en 25 sonetos*, Buenos Aires, Colihue.

Rosencof, Mauricio (2000), *Las cartas que no llegaron*, Montevideo, Alfaguara.

SERPAJ (1989), *Uruguay Nunca más. Informe sobre la violación a los derechos humanos*, 2e édition, Montevideo, Servicio Paz y Justicia.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918