

La liberté à Libertad

Récits carcéraux uruguayens et expériences de libération

ELSA CROUSIER

(*Université Lumière Lyon 2 – LCE*)

Résumé

Le terrorisme d'État uruguayen, entre 1966 et 1985, a utilisé entre autres outils de répression l'emprisonnement politique prolongé, accompagné de tortures. Des *Establecimientos Militares de Reclusión* destinés exclusivement aux prisonniers politiques sont créés avant la dictature, dès 1972, et le principal centre de détention pour hommes est la prison située à Libertad, le *Penal de Libertad*.

Cet article propose une étude du rôle des mots – écrits, dits ou pensés – dans ce paradoxal « pénitencier de Liberté » : les déplacements sémantiques opérés par les militaires, comme instruments d'oppression contre les opposants politiques ; et inversement, les stratégies de résistance par les mots et l'écriture littéraire, développées par les prisonniers et analysées ici à partir des œuvres de Mauricio Rosencof et de Carlos Liscano.

Mots-clés

Terrorisme d'État uruguayen, Penal de Libertad, Littérature carcérale, Mauricio Rosencof, Carlos Liscano.

Abstract

Among other tools of repression used by Uruguayan state terrorism between 1966 and 1985 were prolonged political imprisonment and torture. The *Establecimientos Militares de Reclusión*, exclusively destined to political prisoners, were created before the dictatorship – in 1972. The main male detention centre was the prison located in Libertad, the *Penal de Libertad*.

This article proposes to examine the use of words – written, said or thought – inside this paradoxical “Liberty Prison”. It examines both the semantic changes operated by the military as tools of repression against political opponents, as well as the strategies of resistance through words and literary writing developed by the prisoners such as can be found in the works of Mauricio Rosencof and Carlos Liscano.

Keywords

Uruguayan state terrorism, Penal de Libertad, Prison literature, Mauricio Rosencof, Carlos Liscano.

*yo no la veo
tengo claro el concepto
lo que quiero decir [...] pero no está
no hay caso
no hallo la palabra.
¡Ayuden a buscarla compañeros!*¹

Le terrorisme d'État uruguayen, qui commence dès la fin des années 1960 et dure jusqu'en 1985, a utilisé comme principal mécanisme de répression l'emprisonnement politique prolongé, précédé ou accompagné de tortures. C'est en 1966 que sont incarcérés les premiers prisonniers politiques, mais ils sont dans un premier temps mélangés aux prisonniers de droit commun². Puis, en 1972, sont créés des centres de détentions proprement politiques, les « Establecimientos Militares de Reclusión » : pour les femmes, les principaux sont les « Penales de Punta de Rieles y de Paso de Toros », et pour les hommes, le « Penal de Libertad »³. Si cette prison est à l'origine nommée ainsi parce que Libertad est le nom de la ville dont elle dépend, nous proposons dans cet article de mettre en parallèle cette dénomination et les expériences d'enfermement de ceux qui furent incarcérés dans le « Penal de Libertad », pour souligner l'oxymore et l'ironie qu'implique ce nom, interroger le sens des mots, leur détournement, mais aussi les stratégies de resémantisation que pratiquent les prisonniers. Les mots deviendraient alors, pour reprendre l'expression de Carlos Liscano, une « porte »⁴.

Cette étude porte sur l'œuvre de deux écrivains uruguayens qui furent emprisonnés au « Penal de Libertad » : Mauricio Rosencof et Carlos Liscano⁵. Il s'agit d'une analyse croisée de textes qui décrivent leurs conditions de détention et leurs stratégies – similaires ou complémentaires – de résistance et de libération par les mots. Elle s'articule autour de deux axes : la désémantisation, le détournement cynique du sens du mot « Libertad » comme

¹ Poème anonyme écrit par un prisonnier de Libertad, cité par Eduardo Galeano dans Eduardo GALEANO, « La canción de los presos » (1979), *Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988)*, España, Siglo XXI, 1989, p. 392.

² En particulier sous les présidences de Jorge Pacheco et Juan María Bordaberry, « torturas, violaciones, muertes, fueron la constante represiva aun antes del golpe del 9 de febrero, y así continuó hasta marzo del 84 ». Dans : Mauricio ROSECOF, « La literatura carcelaria », *Revista Casa de las Américas*, n° 161, La Habana, marzo-abril 1987, p. 12.

³ Voir : Alfredo ALZUGARAT, « Los testimonios de la cárcel », dans : Aldo MARCHESI, Vania MARKARIAN, Álvaro RICO, Jaime YAFFÉ (comp.), *El presente de la dictadura : estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 2004, p. 145.

⁴ « Soñé que abría una puerta. La puerta era una palabra y yo la abría », dans : Carlos LISCANO, « de *El método y otros juguetes carcelarios* », *El lenguaje de la soledad*, Montevideo, Cal y Canto, 2000, p. 103.

⁵ Elle porte plus précisément sur les écrits de ces auteurs qui évoquent le centre de détention de Libertad, et en particulier deux œuvres de Mauricio Rosencof écrites pendant son emprisonnement, *Conversaciones con la alpargata* et *Desde la ventana* (1985), et deux œuvres de Carlos Liscano publiées bien après sa libération, soit à partir de ses manuscrits de prison (*El lenguaje de la soledad*, 2000), soit à partir de ses souvenirs (*El furgón de los locos*, 2001).

faisant partie d'une stratégie répressive propre à la dictature uruguayenne, et l'espace de liberté ouvert par les expériences d'écriture pendant l'incarcération.

« El Penal de Libertad » : réflexions sur la subversion des mots

Dans toutes les dictatures du Cône sud, la subversion des mots fait partie de la stratégie de répression menée contre les opposants. L'euphémisation est le recours le plus fréquent : les personnes assassinées dont on n'a pas retrouvé les corps sont des « desaparecidos », et on emploie régulièrement le champ lexical de la médecine pour évoquer la torture (notamment « cirugía mayor » ou « quirófano » pour désigner, respectivement, la répression et les camps de concentration en Argentine⁶). Mais dans le cas du pénitencier de Libertad, se produit une inversion radicale du sens du terme le plus important pour les prisonniers, une « trahison des mots » pour reprendre les paroles de Galeano⁷.

C'est sans doute Mario Benedetti qui a le plus souligné la dimension ironique de cette dénomination dans ce chapitre de son roman *Primavera con una esquina rota* où Beatriz, petite fille de neuf ans, tente d'expliquer le sens du mot « liberté » :

Libertad quiere decir muchas cosas. Por ejemplo, si una no está presa, se dice que está en libertad. Pero mi papá está preso y sin embargo está en Libertad, porque así se llama la cárcel donde está hace ya muchos años. A eso el tío Rolando lo llama qué sarcasmo. [...] Graciela dice que papá está en Libertad, o sea está preso, por sus ideas. Parece que mi papá era famoso por sus ideas. Yo también a veces tengo ideas, pero todavía no soy famosa. Por eso no estoy en Libertad, o sea que no estoy presa. [...]

Yo creo que ahora mi papá seguirá teniendo ideas, tremendas ideas, pero es casi seguro que no se las dice a nadie, porque si las dice, cuando salga de Libertad para vivir en libertad, lo pueden meter otra vez en Libertad. ¿Ven como es enorme?⁸

La différence entre emprisonnement et liberté ne se joue qu'à un détail typographique, celui de la majuscule, et la répétition du mot par l'enfant, à l'origine d'une antithèse entre « libertad » et « estar preso », engendre le jeu d'oppositions entre « libertad » et « Libertad » dans le but de souligner l'absurdité d'une telle situation.

Carlos Liscano aussi met l'accent sur ce déplacement sémantique⁹ :

⁶ Il s'agit d'une façon de présenter la répression comme une façon de soigner un « mal » dont souffrirait la société argentine de cette époque. Pilar CALVEIRO, *Poder y desaparición : Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2001 [1998], p. 11.

⁷ Eduardo GALEANO, « La canción de los presos » (1979), *Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988)*, op. cit., p. 392.

⁸ Mario BENEDETTI, *Primavera con una esquina rota*, Madrid, Afaguara, 1998 [1982], p. 109-111.

⁹ « [...] la cárcel que la geografía y el humor hicieron llamar Libertad y que en realidad tenía el nombre de su antónimo : Establecimiento Militar de Reclusión Número 1 ». Dans : Carlos LISCANO, *La mansión del tirano*, Montevideo, Arca, 1992, p. 183.

Era una cárcel rara, una especie de reino negativo del logos. Allí lo fundamental era la palabra, pero por ausencia y deformación. Era un sitio donde las palabras perdían el significado más o menos aceptado por la convivencia y los diccionarios para adquirir otros, imprevisibles. Comenzando por el nombre “Cárcel de Libertad” [...] este involuntario oxímoron¹⁰.

Cette appropriation oxymorique de la liberté par les geôliers fait finalement partie d’une stratégie plus large du terrorisme d’État, dans l’ensemble du pays, et symbolise la fin des libertés individuelles pour les citoyens uruguayens, au sens du moins où l’on comprend le terme « liberté » dans les dictionnaires. C’est le pays tout entier qui devient prison et seul l’exil – massif pendant la dictature uruguayenne – semble être un retour à la liberté.

La torture est, selon l’auteur, une autre manière de détruire la parole, car le mot n’y est que délation (« lo que hizo la tortura : destrozarse el cuerpo y reventar la palabra »¹¹) et perd sa fonction première de faire exister.

Dans ces circonstances, le mot, parlé et écrit, est victime de la répression. Mais cela lui confère une valeur supérieure qu’il n’avait pas forcément hors de la prison. Les prisonniers découvrent qu’ils existent par le langage, un langage particulier car épuré et efficace : « Se habla poco, claro, breve [...]. Así el lenguaje gana en precisión y pierde en dimensión »¹². Il s’agit alors pour eux de récupérer le sens des mots, leur valeur re-créatrice, donnant lieu à une forme de création pour le moins inattendue :

[...] es en las cárceles precisamente que se da el más insólito fenómeno literario. No solo a partir de creadores prisioneros (Miguel Ángel Olivera, Jorge Torre, Hiber Conteris entre tantos), sino a partir de hombres que convirtieron su miseria en canto. La cárcel produjo más narrativa, poesía y drama de la que en ese mismo período produjeron el exilio y los pocos que en el país quedaron¹³.

Mauricio Rosencof évoque ici un phénomène très particulier, qui concerne à la fois sa propre expérience et celle de Carlos Liscano : si Rosencof était écrivain avant d’être incarcéré, Liscano ne l’était pas, il l’est devenu, comme nombre d’autres prisonniers, alors qu’il était encore derrière les barreaux. Certaines expériences éprouvantes, comme la torture ou l’enfermement dans une cellule que l’on appelait « La isla » (dans des conditions d’isolement absolu, et ce pendant parfois plusieurs mois) avaient pour objectif de rendre fous les

¹⁰ Carlos LISCANO, « El lenguaje de la soledad », *El lenguaje de la soledad*, op. cit., p. 25.

¹¹ Carlos LISCANO, *Ejercicio de impunidad. El caso Gelman*, Buenos Aires, Distal, 2009, p. 149.

¹² Carlos LISCANO, « El lenguaje de la soledad », *El lenguaje de la soledad*, op. cit., p. 29.

¹³ Mauricio ROSENCOF, « La literatura carcelaria », dans : *Revista Casa de las Américas*, n° 161, op. cit., p. 12-13.

prisonniers¹⁴, mais ont, paradoxalement, été à l'origine de la vocation et de l'œuvre de plusieurs écrivains. Plusieurs témoignages de prisonniers montrent que les mots les ont aidés à lutter contre la folie, à « atar los fantasmas a una estructura novelada, dramática o poética »¹⁵. Ce type d'expériences extrêmes est, selon Natalia Heinich – qui étudie le cas des camps de concentration nazis –, bien souvent révélateur d'une identité ou d'une sensibilité cachées :

Toute expérience extrême est révélatrice des constituants et des conditions de l'expérience « normale », dont le caractère familier fait souvent écran à l'analyse. Dans notre recherche, l'expérience concentrationnaire, en tant qu'expérience extrême, est prise comme un révélateur de l'identité, comme image de soi pour soi et pour autrui¹⁶.

Un véritable mouvement de littérature carcérale a vu le jour en Uruguay, qu'Alfredo Alzugarat classe en plusieurs étapes chronologiques, liées au moment de la publication de ces écrits¹⁷ : nombre de récits sont produits en prison et publiés dès le retour à la démocratie, en 1985, en réponse à une très forte demande, due notamment au désir de connaître la vérité sur la répression. Mais ce mouvement s'essouffle à partir du milieu des années 1980, en particulier après le vote en 1986 de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (confirmée par le référendum de 1989), qui témoigne d'une volonté de laisser de côté ce passé et d'oublier les exactions commises. Ce n'est qu'à la fin des années 1990 et au début des années 2000 que se renouvelle le genre de la littérature de « témoignage » des prisons¹⁸, dans le contexte de l'arrestation de Pinochet, des procès en Argentine, de l'apparition en Uruguay de la petite-fille de Juan Gelman et de la réouverture judiciaire de plusieurs dossiers de disparitions forcées. C'est à cette époque que sont publiées, notamment, les œuvres de Liscano décrivant directement sa vie au pénitencier de Libertad, comme *El lenguaje de la soledad* (2000) et *El furgón de los locos* (2001). Même si la première est une compilation d'écrits de Liscano en prison, l'auteur dit lui-même qu'il a eu besoin de ces quinze ans pour

¹⁴ « El director del penal de donde nos habían secuestrado había manifestado a pocos días de nuestra internación en los cuarteles : “Ya que no los pudimos matar cuando cayeron, los vamos a volver locos” ». *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17. Voir aussi à ce sujet : María Carolina BRANDO, *Figuras de la poética de Carlos Liscano : cuando la literatura es el surco del delirio : ficción, autoficción, testimonio*, thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle – Lille III, 2013, p. 54-62.

¹⁶ Natalia HEINICH, *Sortir des camps, sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011, p. 31. Plus spécifiquement, sur l'œuvre de Carlos Liscano, voir : María Carolina BRANDO, *Figuras de la poética de Carlos Liscano : cuando la literatura es el surco del delirio : ficción, autoficción, testimonio*, *op. cit.*, p. 51-98.

¹⁷ Alfredo ALZUGARAT, « Los testimonios de la cárcel », dans : Aldo MARCHESI, Vania MARKARIAN, Álvaro RICO, Jaime YAFFÉ (comp.), *El presente de la dictadura : estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁸ *Ibid.*, p. 149.

trouver comment raconter cette expérience. Ces témoignages prennent une autre dimension et sont lus différemment par le public. L'enjeu pour les auteurs n'est plus de survivre par l'écriture, mais de dire leur vérité contre les versions officielles, de participer à la recomposition d'une mémoire collective. Ces documents forment donc une contre-histoire plurielle qui s'oppose à la version monologique des militaires¹⁹.

Stratégies d'évasion de Libertad : de l'écriture à la libération « physique »

Si Mauricio Rosencof et Carlos Liscano ont connu des parcours distincts suite à leur arrestation (Rosencof a été transféré très tardivement à Libertad, en 1984, pendant les derniers mois de la dictature²⁰, tandis que Liscano y a passé presque toutes ses années d'incarcération²¹), on observe quelques points communs dans leurs conditions de détention : ils sont tous deux arrêtés en 1972, ils subissent d'abord une longue période de tortures – des mois pour Liscano, des années pour Rosencof qui était « prisonnier-otage »²² –, sont transférés dans plusieurs casernes différentes où ils sont complètement isolés, et finissent tous deux par arriver à Libertad. Leur emprisonnement dure près de 13 ans. L'isolement des deux prisonniers est extrême : Rosencof raconte qu'il n'a appris que trois ans plus tard la mort de Salvador Allende et Liscano que, lorsqu'il est arrivé en 1985 en Suède, il souhaitait savoir comment s'était terminée la guerre du Vietnam.

Les prisonniers ont recours aux mots, tantôt par le biais de la lecture, tantôt par celui de l'écriture. La lecture joue un rôle important à la prison de Libertad, car une bibliothèque avait été composée par les familles de prisonniers, laquelle a pu contenir jusqu'à 12 000 ouvrages²³.

¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

²⁰ Voir : Mauricio ROSENCOF, « La literatura carcelaria », dans : *Revista Casa de las Américas*, n° 161, *op. cit.*, p. 13.

²¹ Il y est transféré le 23 novembre 1972, après avoir été enfermé et torturé dans des casernes pendant plusieurs mois, et y reste jusqu'à sa libération, le 14 mars 1985.

²² Les « otages » ou « prisonniers-otages » (« rehenes ») de la junte étaient des prisonniers qui faisaient partie des dirigeants des Tupamaros et qui, en tant que tels, étaient menacés d'exécution si les Tupamaros menaient des actions contre la junte. Ils étaient régulièrement transférés de caserne en caserne, détenus dans des conditions extrêmement rudes, torturés et complètement isolés. Mauricio Rosencof fut transféré 45 fois.

²³ Alfredo Alzugarat affirme que la bibliothèque de la prison de Libertad ouvrit en 1974 et était composée de 12 000 ouvrages, donnés par les familles et amis des détenus. Il explique ainsi l'importance de cette institution, malgré les difficultés que rencontraient les prisonniers pour emprunter les ouvrages : « La biblioteca del Penal de Libertad, biblioteca de uso permanente, incidió de mil maneras distintas en la convivencia de miles de presos que resistían un infierno destinado a agredirlos diariamente y su más maravilloso producto fue, precisamente, el surgimiento de una especie de fusión intelectual que textualizó la existencia cotidiana ». Dans : Alfredo ALZUGARAT, *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 2007, p. 37.

Il y avait néanmoins une importante censure et il s'agissait aussi d'un moyen de pression ou de punition des prisonniers. C'est la lecture qui a conduit Liscano vers l'écriture. Il s'agissait, selon lui, à la fois d'une évasion et d'un exercice de l'esprit.

Nombre d'écrits de prisonniers abordent donc leurs conditions de détention, notamment chez Mauricio Rosencof (en particulier *Conversaciones con la alpargata* et *Desde la ventana*, publiés en 1985) et Carlos Liscano (*El lenguaje de la soledad* et *El furgón de los locos*, publiés en 2000 et 2001). Ces quatre œuvres, malgré les années qui séparent leur publication, proposent une réflexion sur le rôle de l'écriture en prison.

Les deux auteurs ont, en outre, une expérience d'écriture en prison semblable. Ils ont réussi à faire sortir leurs textes de prison alors qu'ils y étaient encore enfermés : Rosencof, une fois sorti de son isolement prolongé, put écrire sur du papier à cigarettes et placer ensuite ces feuilles dans les ourlets de ses chemises qu'il donnait à laver à sa famille, et Liscano, qui commença à écrire en 1981 sur le papier destiné à la correspondance²⁴ et sur tout type de bouts de papier, fit sortir ses six manuscrits dans la guitare de son compagnon de cellule Herber Esquivó²⁵. La parole est, chez ces deux écrivains, libérée avant les corps.

Ce type d'écriture est, pour reprendre l'expression de Fatiha Idmhand, une écriture « sous contrainte »²⁶ ; celle-ci influence la forme des écrits, et conduit Liscano à parler de « ese gran Oulipo que fue la cárcel »²⁷. Liscano s'amuse de la comparaison avec la stimulation créative que produisent toutes les difficultés rencontrées par l'écrivain en prison, difficulté intellectuelle, perceptive, imaginative mais aussi et surtout matérielle. De plus, l'OULIPO est l'« Ouvroir de littérature potentielle », ce qui ouvre, qui libère ; la prison de Libertad serait alors paradoxalement un « ouvroir », de même que la dimension ludique de l'OULIPO contraste avec les conditions d'emprisonnement. Mais à la différence d'un mouvement comme l'OULIPO, qui choisissait un cadre dans lequel les artistes laissaient libre cours à leur imagination, en prison, cette contrainte créative est imposée.

²⁴ Comme l'explique Fatiha Idmhand, qui a étudié et édité les manuscrits de l'auteur, chaque centimètre-carré de la feuille est mis à profit : « Las palabras llenan, incesantes, las hojas, dando la sensación de un chorro urgido de letras pequeñas, apretadas y comprimidas, presionadas como si no hubiera tiempo para recuperar el aliento ». Fatiha IDMHAND, « Escribir en la cárcel : una escritura sous contrainte », dans : *Carlos Liscano : manuscritos de la cárcel*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2010, p. 3.

²⁵ « Cuando el 10 de marzo de 1985 la casi totalidad de los presos se vio favorecida por una amnistía que no me incluyó, [...] un hombrecito canoso con una guitarra más pesada que ninguna otra que jamás haya existido. En la guitarra, con una letra muy pequeña, escritos a bolígrafo negro, iban mis papeles ». Carlos LISCANO, *La Mansión del tirano*, Montevideo, Arca, 1992, p. 184-185.

²⁶ Fatiha IDMHAND, « Escribir en la cárcel : una escritura sous contrainte », dans : *Carlos Liscano : manuscritos de la cárcel*, *op. cit.*

²⁷ Dans une interview avec Fatiha Idmhand, le 20 mars 2010, *ibid.*, p. 28.

Parmi les œuvres de Rosencof, *Conversaciones con la alpargata* est un recueil de poèmes mentaux, qu'il a pensés et mémorisés alors qu'il était enfermé et torturé dans des casernes et n'avait pas accès au matériel nécessaire pour écrire. Ces conditions d'isolement et d'emprisonnement, ces « contraintes » expliquent leur thématique centrale : pour pallier sa solitude, le prisonnier invente un interlocuteur avec lequel il dialogue, son espadrille.

1.
He
vuelto
a conversar
con la
alpargata.
No debo
hacerlo
más.
Evitaré
en lo sucesivo
su mirada²⁸.

Ce qui caractérise d'emblée ces poèmes est leur forme. Étroite et brève, elle semble reproduire le lieu d'enfermement de Rosencof et correspond au format d'un « poème mental » fait pour être mémorisé. Cette brièveté est une caisse de résonance pour chacun des mots, dans le silence et la solitude qui entourent le poète, et offre au lecteur la possibilité d'en déployer le sens et les sonorités. Le retour à la ligne reproduit aussi une parole susurrée, mot après mot, soit pour reproduire son propre épuisement entre les séances de tortures, soit, dans une esthétique d'égrènement du temps carcéral, très lent, pour mimer par la composition du poème le ralentissement du temps. Mais la saillance des vers leur confère aussi une dynamique digne des haïkus (une autre écriture « sous contrainte »). Les poèmes de ce recueil n'ont pas de titres et portent seulement des numéros, de même que les prisonniers du pénitencier. Si dans le poème 1 l'auteur nous présente son compagnon imaginaire de cellule, ce qui prédomine dans cette première description est le champ lexical de l'interdiction (« no debo » « más » et « evitaré »). Le poète reproduit donc formellement les conditions de sa détention et ses restrictions constantes, en même temps qu'il les évoque sémantiquement et symboliquement. On l'observe également dans les poèmes 4 et 7 :

4.
Se acurruca
en los

²⁸ Mauricio ROSENCOF, *Conversaciones con la alpargata. Desde la ventana*, Montevideo, Arca, 1985, p. 11.

rincones,
las pupilas
perdidas
¿Qué pensás?,
digo.
En la calle,
dice²⁹.

7.
Me mira, inquieta.
¿Dónde querés ir?
Dice que no nació para estar acá. [...] ³⁰

L'espadrille reflète le ressenti du poète et montre l'enfermement, l'inadaptation à l'espace clos, le rêve d'un ailleurs. La liberté apparaît dans le poème 6 à travers la saillance du vers « en la calle », qui s'oppose aux mots « acurruca » et « rincones », reliés entre eux par l'allitération. On voit dans ces deux poèmes le dédoublement de la voix poétique. Il y a toutefois une forme d'autodérision dans cette espadrille héroïne, tout autant que de misère et de folie. De plus, il s'agit d'une espadrille seule : l'objet est dénué de son sens premier, tel le crâne de St Jérôme ou d'un Hamlet dérisoire.

Le poème 81 est particulièrement intéressant de ce point de vue-là :

81.
Le rasco la capellada
Ronronea, mimosa
No me engaña.
Sé que es una alpargata³¹.

Rosencof fait preuve de distance critique sur sa propre création, il la domine et est donc parvenu à « attacher » ou « contrôler ces fantômes »³², autrement dit la folie qui menace les prisonniers. Le poème 81 est d'ailleurs scindé en deux, pour marquer un contraste entre l'imagination et la réflexion métatextuelle de l'auteur.

D'autres poèmes, plus sombres, témoignent des conditions de détention :

13.
El camastro
dejó de gemir;
reposó el dolor
de cada hueso.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³¹ *Ibid.*, p. 44.

³² « [...] atar los fantasmas ». Mauricio ROSENCOF, « La literatura carcelaria », dans : *Revista Casa de las Américas*, n° 161, *op. cit.*, p. 17.

Entró en un tiempo
en que fue nube;
chasqueó el candado.
Regresaban³³.

Le poème 13 fait allusion aux séances de torture – la souffrance étant aussi représentée par les allitérations –, mais il évoque surtout la réitération de ce procédé par la mise en valeur, dans le dernier vers, du verbe « regresaban ». Le mot nous invite à lire le poème à l’envers ou à le relire. De même, les enchaînements des poèmes dans le recueil produisent une impression de répétition : le poète souligne par exemple l’omniprésence de la surveillance en plaçant dans son recueil deux poèmes absolument similaires, les poèmes 14 et 121. Il montre ainsi que cette présence invisible le menace du début à la fin.

14.
Tapiaron la luz,
censuraron las ventanas,
la voz fue disuelta,
todo era nada.
Pero estaban ellos,
afuera.
Allí estaban³⁴.

121.
Tapiaron la luz
censuraron las ventanas.
La voz fue disuelta.
Todo era nada.
Pero estaban ellos,
afuera.
Allí estaban³⁵.

Toutefois, malgré ces conditions de détention, le poème 50 révèle l’espoir du prisonnier :

50.
La noche
 está oscura
y mi corazón
 tirita.
Sólo
 me sostiene
esta esperanza:
 puedo³⁶.

³³ Mauricio ROSECOF, *Conversaciones con la alpargata. Desde la ventana, op. cit.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 61.

³⁶ *Ibid.*, p. 30.

Le poème est scindé en deux, et fait s’opposer les ténèbres et l’espoir, en mettant en valeur typographiquement les verbes « me sostiene » et « puedo », sous-entendant ce qui pourrait suivre ce dernier verbe sans le formuler.

Les mots produits dans ces conditions d’enfermement et d’isolement extrême sont donc à la fois témoignage des conditions de détention (formellement et thématiquement) et re-création de ce qui a disparu et dont le poète est privé. Son compagnon imaginaire de cellule, créé de toutes pièces par ces vers, prend alors vie grâce au verbe et constitue une forme de résistance et d’ouverture par l’imagination.

Ce sont enfin les allusions au rôle des mots que l’on peut mettre en relation avec la résistance du poète. Les mots sont rarement écrits dans la prison – mis à part, métaphoriquement, ce cri du poème 63 qui est « noté » sur le mur (« para anotar en el muro gris / el último grito »³⁷) –, et sont essentiellement dits.

73.

Suelo arrojar frases
que en tiempos lejanos
fueron sensatas:
“¡Taxi!” “Dos cafés”
No pasa nada³⁸.

125.

Taxi.
Dos cafés.
Querida.
Palabras
esotéricas, sésamos
sin vida³⁹.

Le poète commente ainsi dans le poème 73 l’inadéquation des mots du quotidien dans une situation où le quotidien est inexistant, mais le poème 125 montre son besoin de dire ces mêmes mots, même si leur non référentialité en fait des « sésamos / sin vida ». Il évoque ici un facteur de désémantisation au sein de la prison : l’absence de ces objets augmente d’autant plus l’impression d’étrangeté des mots que l’on emploie pour les désigner (« pasan a la categoría de cosas que solo viven en el lenguaje, como El Cipango y el número pi »⁴⁰). Si le verbe n’est pas créateur en apparence (« no pasa nada »), il est toutefois la seule chose qui

³⁷ *Ibid.*, p. 36.

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰ Carlos LISCANO, « El lenguaje de la soledad », *El lenguaje de la soledad, op. cit.*, p. 28.

permet la permanence de ces réalités disparues. La parole a donc, malgré les remarques du poète, une certaine valeur performative, qui fait exister par la nomination, non pas l'objet, mais le souvenir fugace des sensations qui accompagnent ces mots. Le poème 125 est, en outre, l'un des rares de Rosencof à adopter une forme de liste, dans laquelle chacun des mots évoqués va au-delà de sa simple signification, et semble être la condensation d'un vécu lié à ces objets. Il s'agit là d'un format que l'on retrouve chez Carlos Liscano⁴¹.

Mais le mot qui donne vie est surtout celui des compagnons des autres cellules :

95.
El del
nicho
nueve
nos ha
alcanzado
en
mordido
grito
las palabras:
vos podés.
Letra
a letra
las hemos
devorado.
Huye
el cuervo.
Vos podés⁴².

Ce cri – mis en valeur par sa répétition dans le poème – reprend et confirme le « puedo » du poème 50 que le poète se disait à lui-même. Les mots deviennent physiques et s'adressent de façon synesthésique à plusieurs sens à la fois : le poète les épèle (« Letra / a letra ») en les dévorant pour leur donner une réalité, et le compagnon qui les crie leur donne une consistance en les « mordant ».

Une rupture se produit avec le recueil *Desde la ventana*, qui marque le début d'une libération de et par l'écriture : moins sombre que *Conversaciones con la alpargata*, il correspond à l'arrivée de Rosencof dans la prison de Libertad⁴³.

Te has vuelto a abrir
Te has vuelto a abrir
ventanita perdida

⁴¹ Voir ci-dessous.

⁴² Mauricio ROSENCOF, *Conversaciones con la alpargata. Desde la ventana*, op. cit., p. 50.

⁴³ Alfredo ALZUGARAT, *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, op. cit., p. 50-51.

y tras rejas y alambradas
cardos nubes y gorriones
el cielo que no es
me dice que es verdad
la vida⁴⁴.

Le verbe « volver », présent dans le titre de deux poèmes du recueil, « Te has vuelto a abrir » et « Me he vuelto a afeitarse », marque le début d'un retour à la vie, malgré de rudes conditions de détention. Le poème « Te has vuelto a abrir » est caractérisé par une opposition entre le champ lexical de l'ouverture et de l'enfermement, mais Rosencof met en valeur typographiquement la vie (ou la survie) en fin de vers et par un retrait. Malgré cette évolution, Rosencof évoque tout de même quelques séjours à « La isla » :

Fin de año
Fin de año en la Isla
por Dios abandonada.
Fantasmas amigos
descorchaban vino barato [...]
También en el vacío
hay un rinconcito grato⁴⁵.

On observe aussi l'isolement moindre du prisonnier à la taille des vers, qui s'allongent progressivement, preuve que l'auteur a dorénavant la possibilité d'écrire ses poèmes et n'a plus besoin de les mémoriser. C'est d'ailleurs à ce moment-là qu'il a pu mettre par écrit ses poèmes mentaux de *Conversaciones con la alpargata*.

Ce même phénomène est visible lorsque le poète crée des correspondances entre ses deux recueils. Deux poèmes de *Conversaciones con la alpargata* (104 et 136) apparaissent ainsi, mot pour mot identiques, dans le recueil *Desde la ventana* (avec les titres « Te hablo de mí » et « En tu abrazo »).

104
Te hablo de mí
porque soy vos.
A vos y a mí
nos caminó
la contra
taconeando
fuerte.
Y mascamos
vos y yo
la misma bronca,
por no tener

Te hablo de mí
Te hablo de mí porque soy vos.
A vos y a mí nos caminó la contra
taconeando fuerte;
y mascamos vos y yo
la misma bronca
por no tener
a quien hincarle el diente⁴⁷.

⁴⁴ Mauricio ROSENCOF, *Conversaciones con la alpargata. Desde la ventana, op. cit.*, p. 73.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

a quien hincarle
el diente⁴⁶.

Le transfert du poème dans le second recueil *Desde la ventana* correspond au transfert du poète dans la prison de Libertad, et représente là aussi les nouvelles conditions de détention de Rosencof. On retrouve toutefois exactement les mêmes mots d'un recueil à l'autre, qui traduisent une continuité de l'emprisonnement, l'impression d'un acharnement du destin (poèmes 104 et « Te hablo de mí »), de l'isolement et du manque de l'être cher (poèmes 136 et « En tu abrazo »).

Carlos Liscano témoigne de même dans son œuvre de l'importance des mots, sous des formes différentes. L'auteur propose bien souvent une réflexion théorique sur ce qui l'a poussé à écrire. Lorsqu'il est emprisonné, c'est principalement son journal (écrit entre 1982 et 1984) et publié sous le titre de « Diario de *El informante* » (en 2000), qui dévoile le rôle de la littérature pendant ces années-là. Pour l'auteur, tout commence sous la forme de listes⁴⁸. Lorsqu'il lit des livres, il recueille des citations, des phrases, des idées, des thèmes pour des nouvelles ou des romans. Cette forme est intéressante car elle est certes due aux circonstances, aux « contraintes » de l'écriture – Liscano utilise de nombreux bouts de papier pour noter ses idées⁴⁹ –, mais elle est aussi une esthétique en soi, qui a influencé son écriture ultérieure (dense et concise, parfois non chronologique). Il expose ainsi la transformation de ce qui était une méthode de travail (la prise de notes en vue d'un développement ultérieur) en un véritable style d'écriture :

Ayer miraba la última lista que pasé en limpio de ideas que había ido anotando para la novela y pensé que debería incluirla [la lista], así tal como está, directamente en *No hay salida*. Fue un hallazgo, pero también como un sacudón y no me animé a hacerlo. La tentación permanece porque sé que aquellas frases y palabras sin ningún desarrollo le darían una densidad a la novela como solo se puede lograr en poesía. Pero a la vez dudo porque si actualmente me cuesta esfuerzo a mí seguir la lógica retorcida del relato, ¿qué ocurriría si incluyera aquellas como células de la lista?

⁴⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁸ Carlos LISCANO, « Diario de *El informante* », *El lenguaje de la soledad*, op. cit., p. 41.

⁴⁹ Sa méthode de travail lui échappe parfois : « No controlo mi método. Intento poner orden en mi método pero no lo logro. Esa costumbre que he ido adquiriendo de manejarme con papelitos porque no es posible usar hojas normales ni carpetas me lleva a anotar todo entreverado y a tener que dedicar al menos un día de cada diez a desenredar mis apuntes ». *Ibid.*, p. 42.

(La respuesta que me gustaría darme hoy, 31, a esta pregunta de hace unos días es que esas células tendrían la notable propiedad de crecer y acomplejarse en la mente del lector. Pero ¿quién me lo asegura?)⁵⁰

Ces listes sont d'abord mises au propre – elles ne sont donc pas un simple outil de travail –, puis l'auteur évoque la possibilité d'en faire l'objet de sa création : elles deviennent alors une fin en elles-mêmes. Le format de la liste est riche en possibilités, car sur le plan du paradigme, la liste est à la fois condensation et possibilité d'un déploiement⁵¹. En effet, chaque unité de la liste possède une qualité « hypertextuelle » en ce qu'elle renvoie à d'autres réalités. C'est ici ce que montre Carlos Liscano, puisque chaque unité de ses listes contient des idées pour écrire un roman, et la liste entière serait une sorte de roman condensé. Elle est enfin ici comparée à une forme poétique, à la manière de certains des poèmes de Mauricio Rosencof étudiés précédemment.

Les œuvres de Carlos Liscano que j'évoque ici sont celles qui décrivent ses années d'incarcération et le rôle qu'y a joué l'écriture ; elles sont publiées bien après sa libération. C'est d'abord dans *El lenguaje de la soledad* (2000) que Liscano revient sur le moment où il est devenu écrivain, en 1981, suite au référendum qui déclenche une aggravation des conditions de détention⁵². Même si dans cet isolement total le prisonnier ne peut rien nommer puisqu'il n'y a rien autour de lui, c'est – chez lui comme chez Rosencof – le mot qui recrée ce qui n'existe pas :

[...] la palabra inventa una vocecita, 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, vuelve a crearlo todo: los pájaros cuyo nombre nunca conoció, una puesta de sol en la infancia, los árboles y su sombra, una cancioncita trivial [...]. Todo vuelve a ser, a existir por el poder del que, no teniendo nada, descubre otra vez que posee la palabra, que es la que todo lo crea⁵³.

Liscano propose ici une réflexion théorique sur le rôle des mots en prison. Il décrit la dimension démiurgique de la parole : par la répétition du verbe « vuelve », l'auteur montre qu'elle est une sorte de « verbe » qui fait réapparaître l'univers perdu. Malgré les nombreuses contraintes que rencontre le créateur, c'est dans ces limites imposées par l'incarcération que

⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹ Voir Romain LORIOL, « Comment lire une liste ? », dans Marie LEDENTU, Romain LORIOL, *Interpréter la liste dans l'Antiquité gréco-romaine. Questions méthodologiques autour d'une forme*, Bordeaux, Ausonius, 2018 (à paraître).

⁵² Carlos LISCANO, « Noticia », *El lenguaje de la soledad*, *op. cit.*, p. 5.

⁵³ Carlos LISCANO, « Diario de *El informante* », *El lenguaje de la soledad*, *op. cit.*, p. 31-32.

« cabe un territorio prácticamente infinito »⁵⁴, à la manière de l'« ouvroir » qu'est l'OULIPO, et qu'il peut reconquérir la réalité. En outre, même dans les développements théoriques de l'auteur sur son écriture, apparaît la rémanence du format de la liste, qui accompagne nombre de ses développements et qui, par l'énumération, recrée tous les éléments qui ont disparu. Ces différents objets évoqués s'adressent tour à tour aux différents sens, pour que cette recreation par le verbe soit totale et compense l'effacement des sens de l'espace carcéral.

Enfin, dans *El furgón de los locos*, Liscano raconte ses expériences de détention et de libération. C'est la première fois, avec *El lenguaje de la soledad*, presque trente ans après son incarcération, qu'il parvient à écrire directement sur la prison⁵⁵.

Dans ce récit non chronologique, Liscano évoque principalement trois événements : son incarcération, ses séances de tortures et sa libération. Au sein de sa narration, le rôle de l'écriture pendant son emprisonnement est constamment évoqué. La parole écrite apparaît pour la première fois dans son récit lorsqu'il évoque le moment où il apprend à lire à son compagnon de cellule, et sa mise en liberté se fait aussi par un acte d'écriture, sa signature. Enfin, lorsqu'il dresse à la fin de l'œuvre le bilan de ce qu'il a appris en prison, il rédige l'énumération suivante :

En este lugar y en este piso viviré doce años, cuatro meses y veinte días. Aquí me haré hombre adulto, me saldrán las primeras canas, haré mis mejores amigos, leeré cientos de libros buenos, regulares, malos, pésimos. Aquí aprenderé mucho de otros presos, y haré por aprender algo de mí mismo. Pasaré fríos, castigos, enfermedades, incomodidades, angustias, depresiones. Viviré nuevas miserias, grandes y pequeñas, mías y ajenas. Seré testigo de actos de solidaridad, de ternura y de afecto inauditos protagonizados por hombres que están igual que yo, privados de todo. Sentiré que empiezo a envejecer. Comenzaré a escribir. Decidiré que seré escritor⁵⁶.

L'auteur termine son récit en évoquant son arrivée au pénitencier de Libertad et dans cette narration rétrospective, c'est au futur qu'il décrit le bilan de ses années d'enfermement. Il souligne ainsi, comme s'il s'agissait d'un programme, ce qu'elles ont eu de destructeur, mais aussi de formateur pour lui, en particulier humainement et dans le domaine littéraire. Symboliquement, ce passage à l'âge adulte accompagne sa révélation en tant qu'écrivain, qu'il décrit comme une vocation.

Ce bilan prend en partie, de façon significative, la forme d'une liste, suivant le modèle des premiers écrits de Liscano dans cette même prison de Libertad. Chacune des unités de la liste

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵ « Pasarán muchos años, casi treinta, antes de que pueda decirme qué es lo que siento ». Carlos LISCANO, *El furgón de los locos*, Buenos Aires, Planeta, 2007, p. 7.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 181.

invite le lecteur à la comprendre après avoir lu l'histoire de la vie de l'auteur, à la manière d'une table des matières qui se situe en fin d'autobiographie et représente la possibilité d'un développement du texte. C'est aussi l'enchaînement de ces différents fragments de vie, des items qui constituent cette liste qui fait ici sens : après avoir évoqué le passage du temps et ses effets sur son corps, Liscano décrit ses relations humaines et ses souffrances, à chaque fois sous la forme d'énumérations (des gradations ou des dégradations). Par ailleurs, chacune des expériences négatives est accompagnée d'un élément qui a été enrichissant pour lui ; l'auteur souligne ainsi ses différentes stratégies de résistances. Enfin, il est significatif que l'écriture apparaisse à la toute fin de la liste, comme l'élément le plus important de ces années, celui qui lui a permis de résister. Liscano choisit de la placer dans des phrases extrêmement brèves et saillantes. Elles semblent alors sceller son destin et ses choix d'avenir, tout en les reliant, par leur place dans l'énumération, à son processus de vieillissement. « L'écriture *ou* la vie » devient alors, chez l'auteur, « l'écriture *est* la vie », les deux étant dès son incarcération indissociables.

Le désir de récupérer le langage perdu ou volé, de resémantiser les mots, est donc une stratégie de survie des deux prisonniers. La phrase « estar preso en Libertad » ne serait alors plus forcément contradictoire : elle révèle la situation de ces prisonniers qui, enfermés dans des conditions d'isolement extrêmes, parviennent à trouver une forme de liberté, un « ouvroir », à travers l'écriture. Pour reprendre les paroles d'Eduardo Galeano, « Mala noticia para los ingenieros del terror : la máquina de la muerte produce vida. [...] ahí está aleteando, más viva que nunca, el alma humana »⁵⁷.

⁵⁷ Eduardo GALEANO, *Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988)*, op. cit., p. 392.