

REPRÉSENTATIONS DE LA VICTIME : PENSÉES CONTEMPORAINES DE L'AGENTIVITÉ

Marion BILLARD et Macarena MIRANDA
(coord.)



Publication du Centre de Recherche sur
l'Espagne Contemporaine

Université Sorbonne Nouvelle

2022

Image de couverture : *Silent Scream*, Dino Ahmad Ali

Couverture : Marion Billard

Maquette : Marion Billard et Macarena Miranda

ISSN 1773-0023

Représentations de la victime : pensées contemporaines de l'agentivité

Ouvrage coordonné par

Marion BILLARD (EHEHI-Casa de Velázquez, Université Sorbonne Nouvelle)

Macarena MIRANDA (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis)

Comité de lecture

Olivier COMPAGNON (IHEAL, Université Sorbonne Nouvelle)

Claire DUTOYA-DESMOULIÈRE (Université Sorbonne Nouvelle)

Claire JOUBERT (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)

Julio PREMAT (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)

Pascale THIBAudeau (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

Marion BILLARD et Macarena MIRANDA..... 1

La victime en effigie : *Kamp* (2005) d'Hotel Modern, ou comment reconstituer encore Auschwitz sur scène, malgré tout

Andrea GRASSI..... 9

Jouer le bourreau, faire face à la victime : Guillermo Fernández *sur-vivant* de la dernière dictature argentine (1976-2006)

Marion CAIRAULT..... 31

***N'être victime* : enfermement et transmission dans l'œuvre de Mauricio Rosencof**

Jordana MAISIAN..... 56

Entretien avec le dessinateur Najah Albukai

Marion BILLARD..... 84

INTRODUCTION

Marion BILLARD

EHEHI-Casa de Velázquez / Université Sorbonne Nouvelle

CREC (UR 2292)

Et Macarena MIRANDA

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

LER (UR 4385)

À l'image du « cri silencieux »¹ qui ouvre notre réflexion, les contributions réunies dans cet ouvrage rendent compte de différents moyens pour faire entendre la violence subie par les victimes de violences politiques à l'époque contemporaine. Souvent associé à l'idée de passivité, ce terme même de « victime » ne cesse pourtant de poser des interrogations sur sa signification. D'abord, comme le souligne Antoine Garapon, « ce qui caractérise la victime, c'est l'involontaire, l'impossibilité d'exercer une quelconque maîtrise sur son sort, l'incapacité d'agir ». Et d'ajouter que « la victimité se

¹ Nous tenons à remercier chaleureusement Dino Ahmad Ali qui a gracieusement autorisé la reproduction de son œuvre pour illustrer notre ouvrage.

caractérise par la passivité totale » (Garapon, 2002). En effet, d'un point de vue étymologique, la victime est une créature vivante offerte en sacrifice aux divinités. Ce sens évolue à partir du XIX^e siècle : la victime désigne alors tout individu ayant subi les dommages d'une catastrophe naturelle ou des agissements violents d'origine humaine. Le fait de subir une action brutale que l'on ne contrôle pas est donc au cœur de la notion de victime et renvoie de facto à son impuissance. Passivité et impuissance véhiculent ainsi une image dévalorisante des individus qui seraient reconnus socialement comme des victimes. Pourtant, à rebours de cet apriori sémantique, « être » victime, ou plus exactement être reconnu comme telle, est bien souvent le fruit de mobilisations longues et acharnées menées par les victimes elles-mêmes. Cela remet immédiatement en question la caractérisation en tant que sujets passifs : s'interroger sur son propre état nous amène à supposer, au moins, la possibilité d'une certaine forme d'action chez la victime. Sandrine Lefranc et Lilian Mathieu rappellent ainsi dans l'introduction de leur ouvrage *Mobilisations de victimes* que « pour être reconnu comme victime à part entière, celui qui a souffert d'un tort doit attester qu'il n'a aucunement contribué à provoquer l'exaction du persécuteur pour laquelle il exige réparation » (Lefranc et Mathieu, 2009). Non seulement la victime est invitée – dans le meilleur des cas – à raconter son expérience mais elle doit également justifier son statut.

Depuis cette perspective, une telle justification permettrait d'arriver à une certaine conception partagée du sujet qui s'identifie et se reconnaît comme victime. Les particularités individuelles doivent ainsi passer par le prisme du collectif pour se frayer un chemin au sein de la société. La victime produit un récit dont la portée dépend de celui qui acceptera de l'écouter. Nous rejoignons en cela Alexandre Dauge-Roth selon lequel « la rencontre testimoniale inaugure en ce sens un espace social où il est possible d'être une "victime agissante", de ne plus subir totalement l'emprise de son passé tout comme le joug de ses représentations dominantes avec ce qu'elles recèlent d'aliénant » (Dauge-Roth, 2014). Tantôt témoin appelé à la barre ou auteur d'un récit littéraire consacré à son vécu, en passant par représentant d'une association ou encore vecteur privilégié d'une parole à transmettre aux publics scolaires, la « victime agissante » est

en perpétuelle tension entre son passé individuel et son devenir social, ce qui l'amène à redéfinir constamment son rôle au sein de la société. Tout en portant la passivité de l'agression subie, la victime affirme son agentivité à travers différentes modalités d'expression. Dès lors, le sujet définit son statut de victime par rapport aux autres. Comme le souligne Christine Lamarre, « être victime est un destin collectif » (Lamarre, 2015 [2000]) ; la victime élabore alors son identité sur la base de la reconnaissance et de l'action médiatisée vis-à-vis de l'autre. Or, lorsque nous parlons du collectif, nous incluons également les institutions et les organisations qui peuvent influencer et affecter l'élaboration même du récit de soi. Cela met donc le récit individuel de la victime en tension avec l'horizon d'attente de son destinataire – justice, musées, écoles, etc.

Il convient par conséquent d'interroger l'agentivité de ces groupes de victimes, leur espace et capacité propres d'action. En d'autres mots, il convient d'enquêter sur la manière dont la tension intrinsèque chez la victime dialogue avec la réceptivité du collectif. Comment parviennent-elles à faire (re)connaître publiquement leur histoire et les dommages qu'elles ont subis ? Quelles sont les modalités de leurs actions et les temporalités dans lesquelles celles-ci se déploient ? Mais aussi, dans quelle mesure des luttes non-abouties peuvent-elles être reprises et réactivées par des représentations postérieures ? Ici surgit la question de la transmission de la mémoire des violences subies. Si ces dernières en tant que faits passés ne peuvent être effacées ou modifiées, leurs représentations peuvent évoluer dans le temps. Par conséquent, comment ces dernières participent-elles de la construction identitaire des victimes et de leur positionnement en tant qu'actrices de leur récit ? La construction de la victime est d'ailleurs également fortement liée à sa fonction sociale. N'oublions pas, comme le suggère Renaud Dulong, qu'« être témoin, être victime se donne à voir publiquement comme accomplissement d'une fonction, mais répond du côté de l'individu à la nécessité d'assumer les séquelles d'un épisode biographique » (Dulong, 1998, p. 96). En déposant son récit au collectif, la victime cristallise la tension entre l'espace intime de l'expérience vécue passivement et l'élaboration active qui actualise son statut. Ainsi, d'un point de vue social, la victime a également une responsabilité. Il s'agit donc d'une

double fonction : d'une part, la victime peut assumer la séquelle biographique ; d'autre part, elle peut développer une vocation publique, en mettant cette histoire au service de la communauté. La mémoire personnelle dans laquelle se fait le récit de la victime peut ainsi faire partie aussi bien de l'intimité du sujet que de la mémoire collective.

Les contributions collectées dans cet ouvrage sont issues des réflexions développées au cours de la journée d'étude intitulée « Être et naître victime(s) ? Constructions ultra-contemporaines de la figure de la victime de violences politiques » qui s'est tenue au printemps 2021². Le but était d'analyser les constructions contemporaines de la condition de victime de violences politiques. Pour ce faire, nous avons interrogé « l'être victime » tant d'un point de vue social qu'individuel. La question essentielle autour de la victime, de sa position, de son statut et de ses figurations avait été largement débattue, et avec plus de force, depuis le milieu du siècle précédent. Les grands traumatismes de l'humanité au cours du XX^e siècle ont conduit à une réflexion sur la figure de la victime. Pourtant, nous avons fait le constat que l'étude des événements traumatiques ne prenait pas toujours en compte l'individualité des victimes. Cette tendance à généraliser les caractéristiques des victimes, en les enfermant dans un statut préconçu et figé passe sous silence leur dimension personnelle, subjective, propre à tout à chacun et le rapport intranquille que les individus concernés élaborent avec cette condition. Dès lors, nous avons été convaincues de la nécessité de réfléchir à la figure de la victime, et notamment à sa construction actuelle. C'est ainsi qu'a surgi l'idée de procéder à une lecture actualisée à la lumière des études publiées à ce sujet au XXI^e siècle. Penser à la fois la diversité des victimes et leur singularité d'une part ; et interroger leurs multiples figurations d'autre part, ont donc constitué le point de départ de notre réflexion.

Au cours de la journée d'étude, d'autres préoccupations ont nourri la réflexion collective. Parmi elles, les métamorphoses du sujet qui peuvent se donner à voir au moment de la représentation de soi : déposer son histoire – à la barre d'un tribunal, dans les pages d'un livre, sur scène, sur Internet ou dans les sillons du cuivre – est-ce

2 Cette journée d'étude a été co-organisée par Marion Billard (Sorbonne Nouvelle, CREC), Elishéva Gottfarstein (Sorbonne Nouvelle, ICEE) et Macarena Miranda (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, LER).

s'affranchir de son statut de victime ? Certains ont interrogé la multiplicité des perspectives qui opèrent simultanément lors de la construction de cette figure. D'autres ont proposé un travail d'analyse textuelle approfondi en mettant en relief les stratégies d'écriture – en constante évolution – mobilisées par les sujets : dans quelle mesure le passé reste-t-il fixe alors que l'expérience est retravaillée par l'écriture, la mise en scène cinématographique et scénique ou encore le dessin ?

Nous avons volontairement placé cette journée en dissonance face aux études qui font florès depuis un moment et qui évoquent une « désirabilité » du statut de victime, elle-même perçue comme un « héros de notre temps » selon les mots de Daniele Giglioli (Giglioli, 2019 [2014], p. 7), lequel bénéficierait d'une « aura d'incontestabilité et d'intouchabilité » pour reprendre l'expression de Michel Messu (Messu, 2018, p. 13). Bref, dont la condition serait socialement « enviée », comme le suggère Guillaume Erner (Erner, 2006, p. 13). Il nous semble que ces perceptions manquent leur objet alors que nous vivons dans une société qui peine encore tant à écouter les victimes et à prendre correctement en compte leur parole. C'est bien ce qui amènent Gérard Lopez et Aurelio Arteta à parler respectivement de « survictimation » et de « re-victimation ». Le premier concept permet de désigner « l'ensemble des conséquences de la maltraitance sociale que subissent les victimes de la part de leur entourage, des autorités répressives, des professionnels de santé, des services sociaux, etc. » (Lopez, 2014, p. 33-34) tandis que le second renvoie à la « souffrance qui découle de l'indifférence et du désintérêt que voue une bonne partie de la société [aux victimes] »³ (Arteta, 2007, p. 87). Le rapport individu / société n'est donc pas unidirectionnel – la victime offrirait son histoire à la société – mais bidirectionnel – la société met à disposition son écoute à la victime. Tout témoignage n'existe pleinement que lors de sa réception par autrui. D'où l'importance de penser les cadres de sa réception, ici l'art.

Pour appréhender un tel objet – délicat s'il en est –, il nous a semblé judicieux de faire le choix de la diversité disciplinaire de façon à multiplier les approches et les

3 «sufrimiento derivado de la indiferencia y desinterés que les presta buena parte de la sociedad». Nous traduisons.

angles de vue. Les contributions de cet ouvrage nous conduiront non seulement en Europe mais aussi en Amérique latine en passant par le Proche-Orient.

Notre parcours débute aux Pays-Bas avec l'analyse d'une pièce de marionnettes d'Hotel Modern qui interroge la figuration de l'expérience traumatique des camps d'extermination. Dans son article « La victime en effigie : *Kamp* (2005) d'Hotel Modern, ou comment reconstituer encore Auschwitz sur scène, malgré tout », Andrea Grassi explore les mécanismes théâtraux de la figuration de la victime, tels que l'utilisation de marionnettes et la proposition d'une mise en scène multiple. L'auteur souligne que les effigies utilisées, en tant que silhouettes figuratives, permettent de présenter l'oscillation entre le réel et l'irréel, tout en désacralisant la figure des déportés. Quant aux moyens de projection utilisés, l'auteur met en avant l'importance de la simultanéité des perspectives dans l'élaboration d'un regard autre sur les victimes d'Auschwitz.

Nous traversons ensuite l'Atlantique pour questionner les représentations de soi à partir de différents médiums. Il est ainsi question de cinéma argentin et de l'impossible permutation des rôles victimes / perpétrateurs. L'article de Marion Cairault, « Jouer le bourreau, faire face à la victime : Guillermo Fernández *sur-vivant* de la dernière dictature argentine (1976-2006) », nous invite à observer l'articulation entre le témoignage intime – les entretiens – et le témoignage culturel – la représentation cinématographique. Interprétant le rôle du bourreau, ce survivant de la dictature argentine se dirige vers une nouvelle représentation de sa propre histoire. L'autrice nous entraîne dans une rencontre personnelle avec la victime, l'acteur et le personnage : trois entités présentes dans un même individu. Marion Cairault propose ainsi une triple construction : historique, mémorielle et performative, pour comprendre la figure de la victime.

Traversant la frontière, Jordana Maisian s'intéresse à la plume d'un auteur uruguayen et plus précisément à l'élaboration d'une langue spécifique comme lieu de (re)construction de soi. Dans son article « *N'être victime* : enfermement et transmission dans l'œuvre de Mauricio Rosencof », l'autrice met en évidence les mécanismes et les

spécificités littéraires qui opèrent dans la construction de la figure d'une victime enfermée. À partir des œuvres testimoniales du rescapé uruguayen, Jordana Maisian propose de creuser la poétique de la victime, son espace d'enfermement et ses relations filiales au plus près de l'expérience vécue.

Enfin, « Entretien avec le dessinateur Najah Albukai » nous conduit en Syrie. Interrogé par Marion Billard, l'artiste, dessinateur et graveur, revient sur son travail et son parcours personnel. Depuis Madrid, il commente les liens qu'il entend tisser avec l'Espagne à travers une réflexion artistique qui s'inscrit dans les sillons de Francisco de Goya. L'entretien offre des clés de compréhension de sa pratique artistique. Dans un premier temps, il explore l'origine de ses dessins, comme traces et souvenirs d'une expérience intime, de cette expérience que seuls les prisonniers ont vécue. Dans un second temps, le dessinateur interroge la portée testimoniale de ses œuvres pour diffuser son histoire et la graver dans les mémoires collectives. L'échange met au jour une profonde interrogation du sujet concernant sa (re)présentation face aux autres. Entre l'artiste et la victime, comment se définir alors, surtout lorsque les œuvres témoignent d'une histoire personnelle aussi étroitement liée à l'Histoire de tout un pays ? L'entretien nous amène à comprendre d'abord la figure de l'artiste, puis les œuvres de mémoire créées par le dessinateur, contre l'oubli et le vide.

Le présent ouvrage fait finalement la part belle à l'agentivité artistique et sociale des victimes de violences politiques et propose une variation autour de la littérature – ou de façon plus générale, de l'écriture de soi –, du cinéma, du théâtre de marionnettes, du dessin et de la gravure. Nous invitons le lecteur à apprécier la diversité contemporaine des représentations liées aux victimes de violences politiques à travers plusieurs espaces géographiques, temporels et médiatiques.

BIBLIOGRAPHIE

ARTETA, Aurelio, 2007, «¿Qué víctimas?, ¿qué justicia?», in CUESTA, Cristina et ALONSO, Rogelio (coord.), *Las víctimas del terrorismo en el discurso político*, Paracuellos del Jarama (Madrid), Editorial DILEX, p. 75-100.

DAUGE-ROTH, Alexandre, 2014, «La rencontre testimoniale ou le devoir d'hospitalité et d'interruption face à l'«ob-scène» », in ALLOA, Emmanuel et KRISTENSEN, Stefan, *Témoignage et survivance*, Genève, MétisPresses, 2014, p. 203-224.

DULONG, Renaud, 1998, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS.

ERNER, Guillaume, 2006, *La société des victimes*, Paris, La Découverte.

GARAPON, Antoine, 2002, *Des crimes que l'on ne peut ni punir ni pardonner. Pour une justice internationale*, Paris, Odile Jacob.

GIGLIOLI, Daniele, 2019 [2014], *Critique de la victime*, trad. Marine Aubry-Morici, Paris, Hermann.

LAMARRE, Christine, 2015 [2000], « Victime, victimes, essai sur les usages d'un mot », in GARNOT, Benoît (dir.), *Les victimes, des oubliées de l'histoire ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 31-40.

LEFRANC, Sandrine et LILIAN, Mathieu (dir.), 2009, *Mobilisations de victimes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

LOPEZ, Gérard, 2014 [2nd édition], *La victimologie*, Paris, Dalloz.

MESSU, Michel, 2018, *L'ère de la victimisation*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.

**LA VICTIME EN EFFIGIE : *KAMP* (2005) D'HOTEL MODERN, OU
COMMENT RECONSTITUER ENCORE AUSCHWITZ SUR SCÈNE, MALGRÉ
TOUT**

Andrea GRASSI

Université de Franche-Comté

CRIT (UR 3224)

Résumé

Contournant l'interdit qui empêche d'envisager l'Holocauste autrement que comme un événement fondamentalement irréprésentable, le spectacle *Kamp* (2005) du collectif théâtral néerlandais Hotel Modern donne au contraire à voir Auschwitz à travers une esthétique située au carrefour des arts de la marionnette et de la miniature d'une part, et du cinéma de l'autre. Pas de dialogues, ni de voix-off illustrant le passage d'une scène à l'autre. Sur le plateau, derrière les barbelés d'une énorme maquette modelée à partir de la topographie réelle des années quarante du site d'Auschwitz-Birkenau, se trouvent d'innombrables marionnettes à tiges et autres figurines fantomatiques auxquelles les trois artistes de la compagnie qui évoluent entre elles donnent vie, les faisant s'animer tout en les filmant de très près, à l'aide de minuscules caméras à basse résolution. Au premier abord, tout cela pourrait sembler banal, presque enfantin. Mais que le spectacle commence.

Mots clés : Auschwitz – marionnettes – miniature – irréprésentable – *Kamp*

Resumen

Sorteando el tabú que impide pensar el Holocausto más allá de lo irrepresentable, el espectáculo *Kamp* (2005) del colectivo teatral neerlandés Hotel Modern presenta Auschwitz a través de una estética situada en la intersección entre las artes de marionetas y miniaturas, y el cine. En la obra los pasajes de una

escena a otra suceden sin diálogos ni voz en off. Lo que vemos en el escenario, detrás del alambrado de una enorme maqueta modelada de la topografía real de los años cuarenta del sitio Auschwitz-Birkenau, son innumerables marionetas hechas de varillas y otras miniaturas espectrales. Moviéndose entre ellas, los tres artistas que integran la compañía consiguen darles vida manipulando y activando los diminutos muñecos, mientras los filman de cerca con cámaras de baja resolución. A primera vista, todo esto podría parecer trivial, casi infantil. Sin embargo... dejemos que el espectáculo empiece.

Palabras clave: Auschwitz – marionetas – miniaturas – irrepresentable – *Kamp*

Abstract

Working around the taboo depiction of the Holocaust that could not conceive of this event except in a definitely unrepresentable way, the show *Kamp* (2005), by the Dutch theatre company Hotel Modern, aims to display Auschwitz through an aesthetic located between the arts of puppetry and miniature, on the one hand, and cinema, on the other. There is no dialogue nor voice-over illustrating the progress from one scene to the next. On the stage, standing behind the barbed wire of a huge scale model faithfully replicating the actual topography of the 1940s Auschwitz-Birkenau site, an endless number of rod puppets and figurines have been set up. Moving among them, the three performers of the company manage to give them life by handling and activating these countless teensy-weensy ghostlike dolls while filming them very closely, using tiny low-resolution cameras. At first glance, all this might seem trivial, almost childish. Yet, let the game begin and we shall see otherwise.

Key words : Auschwitz – puppets – miniature – unrepresentable – *Kamp*

Comme le soutenait le philosophe allemand Theodor Adorno dans *Métaphysique, concept et problèmes*, un travail préparatoire à la bien plus célèbre *Dialectique négative* de 1966, « aussi longtemps qu'il existe[ra] une conscience de la souffrance parmi les hommes, il d[evra] aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience » (Adorno, 2006, p. 165). Adorno était bien ce philosophe qui, en 1951, dans un essai très controversé, *Critique de la culture et de la société*, suggéra qu'« écrire un poème après Auschwitz » (Adorno, 2010, p. 30) était un acte « barbare » (Adorno, 2010, p. 30), cet événement ayant pour lui représenté un coup d'arrêt pour la dialectique. Par conséquent, il est particulièrement frappant de constater que c'est justement de cette notion de la « conscience de la souffrance » que le philosophe choisit de repartir à une dizaine d'années de distance, pour réactualiser son point de vue sur l'art après Auschwitz. Non pas, bien entendu, qu'Adorno ait suggéré que faire de l'art, qu'« écrire un poème après Auschwitz » ne fût plus possible ; mais, comme il l'écrivait dans ses leçons de 1965 à

l'Université de Francfort (Adorno, 2006), pour que cet art et ce « poème » soient vrais, il fallait désormais qu'ils cherchent le « fondement de [leur] morale dans le sentiment corporel, dans l'identification avec la douleur insupportable » (Adorno, 2006, p. 173), et non plus dans l'affirmation utopique d'une quelconque doctrine au caractère encore positif, sujette par exemple à l'idéal du beau stylistique ou de l'harmonie formelle.

Ce qu'Adorno théorisait par là, à la lumière notamment d'Auschwitz et de toutes les autres barbaries du XX^e siècle, ce n'était que la nécessité d'une pensée philosophique et artistique qui n'ait pas peur d'exhiber ou de repartir de la « réalité matérielle, corporelle, physique » où la nouvelle métaphysique avait désormais « glissé » : la « zone de la carcasse et de l'équarisseur », de la « puanteur », de la « pourriture » (Adorno, 2006, p. 173-174). La nécessité, en somme, d'une philosophie et d'un art qui repartent de la victime : de sa souffrance, de sa douleur, de sa dignité. Et pourtant, une fois ce postulat atteint, se pose une question cruciale, d'autant que c'est Adorno lui-même qui fit d'Auschwitz un point de non-retour : comment parvenir à objectiver la « douleur insupportable » (Adorno, 2006, p. 173) des victimes d'Auschwitz, étant donné le caractère indicible et irreprésentable de cet événement ? Autre question, qui nous rapproche de notre domaine de compétence, le théâtre : comment reconnaître cette limite au-delà de laquelle la monstration sur scène de la « réalité matérielle » (Adorno, 2006, p. 173) de l'horreur concentrationnaire témoignerait plutôt d'une fascination perverse et sadique à l'égard de l'horreur elle-même ?

L'histoire de la transmission artistique de la Shoah, du fait qu'elle s'inscrirait dans cette série d'impasses d'ordre esthétique et éthique, est souvent une histoire de détours, d'artifices littéraires et scéniques, qui dépendent des spécificités de chaque type d'art¹. Toutefois, pour le théâtre, les choses paraissent encore plus difficiles, sa particularité

1 Il est assurément emblématique que trois des œuvres les plus lues jusqu'à aujourd'hui sur l'univers concentrationnaire – *L'espèce humaine* (1947) de Robert Antelme, *Si c'est un homme* (1947) de Primo Levi et *Aucun de nous ne reviendra* (1970) de Charlotte Delbo – « dépassent le simple témoignage » (Pipet, 2000, p. 14) pour « attei[ndre] au statut de littérature » (Pipet, 2000, p. 14). Comment dès lors ces trois œuvres donnent-elles à sentir la douleur ? En quoi atteignent-elles « au statut de littérature » ? Grâce, par exemple, au type d'écriture adopté, le fameux *style coupé* : un type d'écriture très rapide, quasiment paratactique, davantage en prise directe sur l'action et contre toute vision panoramique ou omnisciente de l'événement.

étant d'être l'art de la présence et de l'immanence de la scène, de l'immédiateté. Si bien que la recherche réitérée d'un certain réalisme scénique (la fameuse *mimesis* : le fait de voir un acteur rejouer sur scène un condamné à mort d'Auschwitz dans l'ordre du vraisemblable et du mimétique) ne pourrait constituer d'une part qu'une sorte d'outrage à la dignité et à la mémoire des victimes. Le mot « obscène » ici est à prendre dramatiquement à la lettre : « obscène », « *ob-scène* », autrement dit, ce qui ne peut pas entrer sur scène, qui doit rester *hors-scène*. Tandis que d'autres écritures théâtrales, plutôt allégoriques, risqueraient quant à elles de manquer l'unicité de l'événement, de ne pas saisir pleinement ses singularités.

C'est pourquoi, dans cette étude, notre attention portera sur un spectacle théâtral, une véritable « écriture de plateau »² – pour emprunter une très belle définition de Bruno Tackels – qui a su à notre avis conjuguer parfaitement cet impératif de donner à voir, malgré tout, la « réalité matérielle » de l'extermination, la plaie de la victime tout en respectant la nécessité anti-mimétique, tant en ce qui concerne le jeu des acteurs que la réception par les spectateurs. Il s'agit du spectacle *Kamp*, présenté en 2005 par le collectif Hotel Modern³ et dont la forme théâtrale adoptée – celle du « théâtre de marionnettes », de « mannequins », ou encore d'« effigies » – s'inscrit d'ailleurs dans une approche laissant déjà transparaître quelques indications susceptibles de répondre à cette attente anti-mimétique exprimée au préalable, la marionnette étant du reste cet

2 Pour mieux comprendre cette définition, on renvoie à l'ouvrage de Bruno Tackels *Fragments d'un théâtre amoureux* (2001), où le critique parle pour la première fois du « théâtre néo-dramatique » et des « écritures de plateau » comme des deux grandes tendances du théâtre post-dramatique. S'opposant à la *pièce bien faite* du XIX^e siècle, ces deux genres se caractérisent par une remise en cause du « drame » au sens d'action mimétique. Mais, alors que le « théâtre néo-dramatique » est en mesure de satisfaire cette expectative artistique par des stratégies linguistiques, en recourant au théâtre-récit par exemple, ou en morcelant continuellement l'action dramatique, la donnant par bribes, en revanche les « écritures de plateau » ne peuvent résoudre ce problème que par le biais de stratagèmes scéniques. Le texte, en l'occurrence des « écritures de plateau », souvent disparaît, il est quasiment absent tout comme la composante dialogique ; et ce, fondamentalement, car ces types d'« écritures » ne mettent en lumière que la scène / « plateau », insistant sur la corporéité des acteurs ainsi que sur la chorégraphie et les arts plastiques.

3 Collectif théâtral néerlandais fondé en 1997 et composé par Herman Helle, Arlene Hoornweg et Pauline Kalker.

objet oscillant par antonomase entre le réel (la ressemblance avec l'humain) et l'irréel, l'inanimé, l'artificiel.

Diderot et d'Alembert parlaient déjà du « Théâtre de Marionnettes » dans leur *Encyclopédie* de 1751, dans la section « Marionnette ». Les deux philosophes le présentaient comme une forme d'art créée essentiellement pour le peuple et pour les enfants, en vue de les divertir et les amuser. Mais qu'en serait-il pour un drame historique, comme par exemple Auschwitz et l'extermination dans les camps de la mort nazis ? D'où viendrait, dans ce cas spécifique, la légitimité éthique d'une telle représentation ? Ne pourrait-on pas interpréter, après tout, en conformité avec la tradition comique initiale de cette forme théâtrale, la marionnettisation et la mise en effigie⁴ des déportés comme un jeu irrespectueux, une manière cynique de niveler vers le bas la dignité de ces victimes historiques, de s'en moquer, tout simplement ?

Il paraît évident, comme nous essaierons de le démontrer dans la suite de cette étude, que le spectacle *Kamp*, qui fait fusionner plusieurs types d'arts à la fois – miniature, vidéo-scénique, marionnette – s'écarte sur plusieurs points de la tradition classique du « théâtre de marionnette », de telle sorte que cette dénomination serait extrêmement réductrice pour qualifier cette performance. Néanmoins, avant même d'en venir à l'analyse de ce spectacle, on peut d'emblée avancer que cette idée de la mise en effigie des victimes dans *Kamp* fonderait sa légitimité, paradoxalement, sur deux considérations majeures. Voyons lesquelles.

Il se trouve d'abord qu'à Auschwitz, comme dans tous les autres camps d'extermination, la figure de l'homme-marionnette, du déporté-marionnette, correspondait malheureusement à un constat, à un horizon ontologique et visuel tristement incontournable. Comme le rappelle Shoshana Felman dans son célèbre essai *À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann* (1990), les nazis, dans leur jargon, traitaient les cadavres des déportés à l'image de *Figuren*, « c'est-à-dire

4 J'emprunte l'expression « théâtre d'effigies » à Didier Plassard (Plassard, 1992) qui entend par là un modèle de théâtre où les personnages humains ne sont plus interprétés sur scène par des acteurs vivants, des acteurs en chair et en os, mais par des objets artificiels : des marionnettes, justement, ou encore des figurines, des automates.

de... marionnettes, de poupées, ou de *Schmattes*, c'est-à-dire de chiffons » (Felman, 1990, p. 62). Ils les regardaient sans les voir : ils regardaient la matérialité, la corporalité des prisonniers comme un déjà-rien, vidé « à la fois de substance et de spécificité » (Felman, 1990, p. 62), comme s'il ne s'agissait que d'objets, de marionnettes. De telle sorte qu'avec le recours formel à la stylisation du déporté, Hotel Modern n'aurait rien fait d'autre, en premier lieu, que thématiser scéniquement une condition malgré tout réelle, un savoir, pour ainsi dire⁵.

Par ailleurs, en lien avec toutes les difficultés, bien compréhensibles, suscitées par le fait de montrer sur scène des épisodes de violence extrême, un autre argument peut être invoqué en faveur de cette mise en effigie des victimes d'Auschwitz : à savoir l'aspect relatif au double effet de proximité mimétique et d'éloignement critique que la marionnette, par sa nature de substitut artificiel d'un homme, de simulacre de l'humain, suscite chez tous les spectateurs. Approfondissons cette idée car le point est ici essentiel : parce que la marionnette reste un objet dans les mains d'un artiste, les spectateurs peuvent l'observer sans s'identifier à elle de façon mimétique ; mais en

5 Précisons que cette dimension non-ontologique des cadavres, à Auschwitz, était perçue non seulement par les bourreaux nazis mais aussi, quelquefois, par les prisonniers eux-mêmes. Donnons-en un exemple significatif, tiré d'un témoignage de Charlotte Delbo. La scène est la suivante : dans une des baraques d'Auschwitz, Delbo est en train de regarder les cadavres de ses camarades, nus et rangés les uns contre les autres, dehors, dans le froid. À l'improviste, cette vision lui en fait venir à l'esprit une autre, liée à un épisode troublant de son enfance : elle s'aperçoit que les cadavres de toutes ces déportées-là ne ressemblent en fait qu'à un tas de mannequins ; et notamment, à ce même tas de mannequins nus qu'elle avait pu autrefois observer, encore enfant, à Montluçon, abandonnés sur le trottoir à côté d'un magasin : « D'abord, on doute de ce qu'on voit. Il faut les distinguer de la neige. Il y en a plein la cour. Nus. Rangés les uns contre les autres. Blancs, d'un blanc qui fait bleuté sur la neige. Les têtes sont rasées, les poils du pubis droits, raides. Les cadavres sont gelés. Blancs avec les ongles marron. Les orteils dressés sont ridicules à vrai dire. D'un ridicule terrible. Boulevard de Courtais, à Montluçon. J'attendais mon père aux Nouvelles Galeries. C'était l'été, le soleil était chaud sur l'asphalte. Un camion était arrêté, que des hommes déchargeaient. On livrait des mannequins pour la vitrine. Chaque homme prenait dans ses bras un mannequin qu'il déposait à l'entrée du magasin. Les mannequins étaient nus, avec les articulations voyantes. Les hommes les portaient précieusement, les couchaient près du mur, sur le trottoir chaud. Je regardais. J'étais troublée par la nudité des mannequins. J'avais souvent vu des mannequins dans la vitrine, avec leur robe, leurs souliers et leur perruque, leur bras plié dans un geste maniéré. Je n'avais jamais pensé qu'ils existaient nus, sans cheveux. Je n'avais jamais pensé qu'ils existaient en dehors de la vitrine, de la lumière électrique, de leur geste. Le découvrir me donnait le même malaise que de voir un mort pour la première fois. Maintenant les mannequins sont couchés dans la neige, baignés dans la clarté d'hiver qui me fait ressouvenir du soleil sur l'asphalte. » (Delbo, 2018, p. 33-34)

même temps, puisque sur le plateau, cette même marionnette remplace au bout du compte un homme, sa gestualité et ses mouvements pourraient conduire les spectateurs à la regarder autrement, fascinés en définitive par une sorte d'étrange familiarité avec son destin. Ce qui – on en saisit dès lors mieux les raisons – autoriserait plus encore à montrer des scènes d'une très grande violence (cette nécessité de la « réalité matérielle » mentionnée par Adorno) avec un maximum d'impact. D'abord, parce qu'il ne serait possible, à aucun moment, que la marionnette soit affectée, qu'elle mente : en effet, une marionnette n'interprète pas, elle ne subjectivise pas un rôle, comme le ferait un acteur en chair et en os par son art singulier ; tout au plus le subit-elle, objectivement – la marionnette, dans ce sens, incarne donc une sorte d'idéal tant philosophique que théâtral : elle correspond à un véritable fantasme de la non-interprétation, à une sorte de concept en soi, de concept pur. Qui plus est, une marionnette, en vertu précisément de sa nature hybride d'objet et de simulacre d'être humain, oscille toujours entre réel et irréel, proche et lointain. Si bien que toute éventuelle scène de violence plaçant la marionnette au centre du jeu théâtral ne saurait être comprise par les spectateurs que comme une mise entre parenthèses de la réalité elle-même, et non comme quelque chose de trop proche, dont on pourrait avoir peur ou devant quoi on pourrait « détourne[r] la tête de dégoût ou d'horreur »⁶ (Bouteille-Meister, 2013, p. 181), comme cela aurait été le cas si la violence avait été infligée sur le plateau à des interprètes vivants.

6 Charlotte Bouteille-Meister résume parfaitement les avantages de l'emploi de marionnettes / effigies au lieu d'acteurs en chair et en os pour les scènes d'une « très grande violence » : « Il est possible de montrer des scènes d'une très grande violence avec un maximum d'impact car, l'effigie n'étant pas un acteur, la question du trucage ne se pose pas : contrairement à la mort d'un personnage joué par un acteur dont le spectateur a toujours à l'esprit la dimension "fictive", les violences subies par l'effigie, parce qu'elles peuvent atteindre une très grande intensité, acquièrent paradoxalement une réalité plus grande pour le public. L'effigie étant un objet momentanément animé, le spectateur "croit" en sa mise à mort sur la scène et en ressent le choc (émotion), mais il ne détourne pas la tête de dégoût ou d'horreur (distance). » (Bouteille-Meister, 2013, p. 181)

Le dispositif scénique

Kamp propose au public, en une heure de performance, le spectacle obscène d'une journée-type à Auschwitz, avec une série rapide de douze séquences montrant l'horreur concentrationnaire sous plusieurs facettes : des chambres à gaz jusqu'aux travaux forcés, en passant par les fours crématoires ou les appels des déportés dans l'*Appellplatz*.

La maquette du camp d'Auschwitz et d'Auschwitz-Birkenau en miniature, à l'échelle de 1 : 25, modelée par Hotel Modern à partir de la topographie réelle des années quarante de ce même site, est le personnage principal du spectacle :



*Figure 1: maquette du camp d'Auschwitz-Birkenau, vue de la platee.
Photo de l'auteur.*

Avec son énorme surface d'environ 100 m², elle occupe en effet la quasi totalité du plateau. De plus, puisqu'il n'y a pas de rideau qui se lève au commencement de la performance, cela permet aux spectateurs, dès leur entrée en salle, d'en saisir immédiatement la structure et les délinéaments.

Tout y est, tout est présent, et dans les moindres détails. C'est ainsi que l'œil du spectateur, avant même que le spectacle n'ait commencé, peut glisser d'un endroit à l'autre de la maquette et y reconnaître des figures familières. L'enseigne « Arbeit Macht

Représentations de la victime : pensées contemporaines de l'agentivité

Frei », visible à l'entrée du camp, du côté sud de la maquette, à peu près là où la vraie carte d'Auschwitz l'indiquait par rapport aux autres composantes du site.

Mais encore, la gare au fond du plateau, transposition véridique de la gare d'Auschwitz :



*Figure 2: « Arbeit Macht Frei ».
Photo de l'auteur.*



*Figure 3: gare d'Auschwitz.
Photo de l'auteur.*

Ainsi que les *Blocks* des déportés, disposés les uns à côté des autres :



*Figure 4: blocks des déportés.
Hotel Modern – KAMP – photo Herman Helle.*

Enfin, les miradors aux quatre coins du camp, ainsi que la double rangée de fils barbelés enveloppant la maquette entière.

Plusieurs personnages habitent et animent cette immense maquette qu'est l'Auschwitz d'Hotel Modern.

Environ 3000 effigies d'une hauteur maximale de 8 cm, y apparaissent dès le début, distribuées un peu partout sur la surface de la maquette. Leur esthétique, compte tenu que parmi elles figurent autant de marionnettes à tige et à fils que de figurines, est néanmoins toujours la même :



*Figure 5: plan sur les marionnettes.
Hotel Modern – KAMP – photo Herman Helle.*

Toutes, en effet, sont surmontées d'une tête en argile, chacune d'elle soigneusement sculptée afin de former une bouche, un nez et des yeux ; et pourtant, malgré ce travail minutieux, toutes sont pratiquement identiques les unes aux autres, à tel point qu'il serait même impossible de les distinguer. Elles sont comme des masques, en somme, parfaitement adéquates pour symboliser des concepts abstraits comme l'aliénation, ou encore la passivité. Et en même temps, à cause de cet inquiétant jeu d'ombres provoqué par les concavités sombres de la bouche et des yeux sur la pâleur générale de l'argile, elles ont aussi quelque chose qui renvoie indéniablement au thème de la spectralité. D'où l'impression de parenté de ces visages désorientés et aliénés avec celui du personnage représenté au premier plan du tableau *Le Cri*, œuvre picturale du peintre expressionniste Edvard Munch avec laquelle, par ailleurs, les têtes de Kamp semblent également partager la gravité du même cri muet, celui de l'ineffable, d'autant plus assourdissant que le spectacle, rappelons-le, ne compte ni dialogues, ni voix-off rythmant le passage d'une séquence à l'autre⁷.

⁷ Les seuls sons, les seuls bruits audibles durant le spectacle sont en effet d'une tout autre nature. Ce sont d'abord ceux occasionnés par le jeu des trois artistes d'Hotel Modern manipulant leurs petits personnages. À la séquence 4 du spectacle, par exemple, la marionnette d'un déporté est rossée à

Ensuite, il y a les trois marionnettistes, les trois performeurs de la compagnie théâtrale. Pour toute la durée du spectacle, ils ne font que bouger discrètement dans le périmètre de la maquette, chacun d'eux armé d'une petite caméra en basse résolution filmant de très près leur jeu avec les effigies et le projetant en simultané, en direct, sur un grand écran situé au fond de la scène.

Les trois performeurs évoluent parmi toutes leurs marionnettes et figurines : ils les animent, les manipulent, les déplacent d'un secteur à l'autre de la maquette, en fonction notamment de la séquence ou de l'épisode à mettre en scène. Et cela, bien entendu, toujours sous les yeux des spectateurs, auxquels il ne reste dès lors qu'à choisir comment, et depuis quelle perspective, regarder le déroulement de l'action dramatique sur le plateau : se concentrer sur la maquette, et avoir ainsi une vision panoramique de l'événement ; ou bien, vers la toile de fond, où sont retransmises en direct les images tournées par les trois performeurs avec leurs petites caméras, et qui montrent au contraire, elles, l'action de très près, à hauteur de marionnette / victime.

« Ça se passe sous vos yeux. Quand vous voyez le spectacle, cela arrive de nouveau »⁸. Le spectateur parmi les victimes, à leur hauteur, à leurs côtés

Les scènes de violence sur les victimes, c'est-à-dire sur les déportés, sont quasiment le leitmotiv de *Kamp*. Prenons une scène au hasard du spectacle, la séquence 4 « Torture et violence » par exemple, qui représente un épisode de torture lors des travaux forcés :

mort, à coups de bâton, par celle d'un SS : dans ce cas précis, le son du bâton frappant la victime, amplifié grâce à des caisses de résonance réparties un peu partout dans l'enceinte de la salle, fait d'autant plus forte impression sur le spectateur que celui-ci l'entend bien. Mais le public est aussi amené à percevoir un autre type d'effets sonores que sont certains bruits d'ambiance cette fois préenregistrés : des préenregistrements effectués aussi bien « en studio » (tel le sifflement d'un train à l'entrée de la gare du camp), que sur le site même d'Auschwitz, en Pologne (le chant de quelques oiseaux ; le vent).

8 Fragment d'entretien que les artistes du collectif Hotel Modern ont accordé à Jean-Louis Perrier, en 2006, pour le n° 41 de la revue *Mouvement*.



Figure 6: séquence d'une minute de torture : un SS bat à mort un déporté.
Hotel Modern – KAMP - https://www.youtube.com/watch?v=5H9NjiFEFFc&ab_channel=Hotelmodern

La série de ces quatre images montées l'une après l'autre montre un performeur de la compagnie théâtrale qui manipule la marionnette en miniature d'un SS, laquelle à son tour bat à mort celle d'un déporté, laissée à l'abandon, sans défense, par terre. La scène est choquante, car elle semble interminable (plus d'une minute), excessive. Toutefois, elle n'a rien de mensonger puisque dans le vrai Auschwitz, elle a dû se dérouler à peu près de cette façon. Est-elle d'un fétichisme inacceptable ou sadique, alors ? C'est l'autre question épineuse à laquelle faire face. Et la réponse, là encore, est qu'elle aurait sans doute été inacceptable ou sadique si, au lieu des marionnettes, il y avait eu des interprètes vivants, à savoir des acteurs en chair et en os essayant de simuler la scène. Un acteur s'implique toujours dans un rôle, à quelque degré que ce soit : il y introduit son expérience et, en quelque sorte, le subjectivise. Mais l'emploi de la marionnette, en raison précisément de sa nature hybride, rend la même scène – nous semble-t-il – à tout

le moins regardable, sinon acceptable : d'une part, parce qu'il n'y a plus là d'acteurs qui interposent leur art théâtral au modèle originaire à représenter ; et d'autre part, parce que le spectateur, ne voyant sur le plateau qu'une série d'objets artificiels à la place d'acteurs vivants, réalise immédiatement qu'il s'agit d'une imitation, même si celle-ci est très fidèle à l'Histoire.

Ici encore, de toute évidence, la marionnette joue un rôle de médiateur épique et de motif méta-théâtral : si *Hotel Modern* y a recours, d'ailleurs, c'est principalement pour cette dialectique de la proximité et de la distance qu'elle déclenche naturellement chez tous les spectateurs, pour sa manière spécifique de renvoyer à l'humain sans s'y identifier. Mais en même temps, du fait que dans le spectacle les trois artistes / marionnettistes de la compagnie sont sur la scène, et non plus invisibles au public, comme le voudrait la tradition du « théâtre de marionnettes », tout se passe comme si la marionnette de *Kamp* en venait, d'un seul coup, à redoubler son *statut* d'objet épique, devenant elle-même une sinistre métaphore de la condition des déportés à Auschwitz. Ce qui, dans notre débat sur les processus de construction identitaire de la figure de la victime et ses possibles représentations artistiques, nous conduit nécessairement aux quelques réflexions qui vont suivre.

Pour commencer, repartons une fois encore du rapprochement entre la figure du déporté à Auschwitz et le modèle de la marionnette. Avec toutes ces effigies sur scène, *Kamp* thématise sans doute ce parallèle, renvoyant immédiatement à cette ressemblance : le déporté, la victime des camps de la mort, qui n'était rien d'autre qu'une marionnette dans les mains des bourreaux. Néanmoins, le fait de voir les trois performeurs d'*Hotel Modern* en action sur le plateau théâtral contribue tout aussi indéniablement à exacerber ce parallèle : c'est très précisément grâce au décalage entre la corporalité active de ces derniers et la passivité de leurs marionnettes / victimes, qu'ils manipulent à leur guise, que le spectacle parvient d'ailleurs, scéniquement, à reproduire la distance ontologique qui devait exister à Auschwitz entre les bourreaux et leurs victimes. Les trois performeurs présents sur le plateau, en d'autres termes, traitent

leurs marionnettes de la même façon que les SS d'hier s'en prenaient à leurs victimes : en les considérant comme autant d'objets à leur merci.

Ne serait-ce qu'en se fondant sur ces éléments, on prend aisément conscience du fait que l'un des plus grands mérites de *Kamp* réside, par souci de fidélité à l'Histoire, dans sa capacité de désacraliser le *grand récit* que l'on entend encore trop souvent sur la prétendue mort héroïque, en personnages tragiques, voire en martyrs, des victimes des camps. À Auschwitz, malheureusement, la réalité était toute autre, bien qu'elle soit encore aujourd'hui difficile à accepter. À Auschwitz, ce lieu monstrueux qui n'a pas été « envoyé par les anciens dieux » (Sloterdijk, 2000, p. 9), mais qui a au contraire été entièrement créé par les hommes, les prisonniers mouraient d'une manière qui relevait plutôt de la liquidation⁹, « abattu[s] comme du bétail »¹⁰ (Améry, 1995, p. 42), ainsi que l'écrivait par exemple le rescapé Jean Améry. Ils mouraient sans avoir choisi leur propre destin, sans avoir eu la possibilité de devenir des héros. Ils mouraient, en bref, de la même manière que toutes ces marionnettes / victimes meurent aujourd'hui sur le plateau de *Kamp* : c'est-à-dire, comme des objets, sans opposer donc aucune résistance, de façon anonyme.

À cet égard, il est de surcroît fondamental de souligner la centralité du rôle joué tout au long du spectacle par les petites caméras manuelles, qui plongent le spectateur jusque dans les moindres détails scénographiques : c'est en effet grâce à leur médiation et aux images macroscopiques qu'elles transmettent en direct sur la toile de fond du plateau, qu'il est offert au public de voir la victime de très près, dans toute son intimité. Cette

9 Ce n'est pas un hasard si le mot « liquidation » a été à plusieurs reprises employé par Adorno lui-même dans la *Métaphysique*. On le retrouve également chez Imre Kertész, rescapé d'Auschwitz et Buchenwald et prix Nobel de la littérature de 2002. Comme le confiait l'auteur d'origine hongroise en 1997, lors d'un entretien avec Gerhard Moser : « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente. » (Moser, 1999, p. 87)

10 « Certains pourraient objecter qu'au front le soldat lui aussi côtoyait la mort en permanence et que la mort au camp n'avait donc pas vraiment de caractère spécifique ni de problématique particulière. Dois-je répéter que la comparaison n'est pas valable ? [...] Le soldat mourait en héros ou se sacrifiait en faisant don de sa vie : le détenu était abattu comme du bétail. [...] La différence essentielle était que, contrairement au détenu, le soldat du front était non seulement la cible mais aussi l'auteur de la mort. Pour le dire de manière plus imagée : la mort n'était pas seulement le couperet qui s'abattait sur lui, mais aussi le glaive qu'il tenait en main [...], alors que pour le détenu elle prenait la forme d'une solution mathématique : la solution finale ! » (Améry, 1995, p. 42)

dialectique entre le macro et le micro pourrait figurer le parcours et l'hypothèse de travail d'un historien qui partirait de l'universel, du panoramique (l'univers vague des dates, des noms), pour s'approcher graduellement, de recherches en recherches, archive après archive, du détail, de l'imperceptible et, ce faisant, de l'inconnu. Mais, dans le spectacle, cette dialectique entre le micro et le macro est également suggestive pour une autre raison, notamment en vertu du fait que la caméra / loupe du spectateur de *Kamp*, contrairement à celle de l'historien, ne capture plus cette fois-ci des images d'archives, mais bien des images de l'instant présent, de ce qui se joue en direct, sous nos yeux, *ici et maintenant*. Ce qui amène par conséquent tout le public présent en salle à occuper, momentanément, l'inconfortable position de « témoin au présent, silencieux, impuissant, et *in fine*, complice » (Bouteille-Meister, 2013, p. 194), et non plus celle de simple observateur du passé :

Témoins impuissants des violences représentées sur le plateau, dans le moment même où elles sont infligées et non dans l'après-coup des images filmées à la libération des camps, nous sommes placés dans une position de « complices », car nous ne faisons rien pour mettre un terme et nous ne pouvons nous réfugier de manière symbolique du côté des prisonniers, mis à distance par leur statut d'effigie et par les images qui [...] ne sont jamais filmées à travers le regard des déportés. Le point de vue adopté par les caméras est en effet le plus souvent surplombant et il n'est assigné à aucun « personnage » du camp : c'est le regard du témoin mais ce témoin, contrairement aux images d'archives, n'est pas inclus dans le plan. Cette place vide dans l'image doit être occupée par le spectateur, amené à tenir le rôle du témoin au présent, silencieux, impuissant, et *in fine*, complice (Bouteille-Meister, 2013, p. 193-194).

Le spectateur, par sa seule position suffisamment éloignée de la scène, bénéficie d'une vision panoramique de la maquette, ce qui lui permet de scruter le jeu de trois artistes d'Hotel Modern avec leurs marionnettes. Pour autant, cette même distance l'empêche aussi de tout distinguer nettement : en d'autres termes, il lui est possible de saisir l'idée générale de l'action dramatique qui est en train de se dérouler sur le plateau, mais pas en détail. Alors que s'il déplace le regard vers la toile de fond, il accède au contenu détaillé de l'action scénique ; mais ce qu'il voit là, en réalité, ce n'est ni une

image d'archive ni, souvent, une image claire et nette, car elle est soumise à la multiplication des effets de zoom des caméras et aux mouvements des trois performeurs. Il s'agit, pour reprendre une expression du critique d'art Georges Didi-Huberman, d'une « image panique », d'une image qui est « véhicule [...] de la peur », d'une image floue, instable, conçue dans le chaos et « pour *suivre la peur* dans sa course, excluant du coup toute esthétique du tableau, du plan fixe » (Didi-Huberman, 2015, p. 30-31). Une image qui pour cela même inquiète, perturbe encore davantage le spectateur, qui le désarme, ne serait-ce que parce que ce dernier est bien conscient que toute cette horreur filmée par les caméras a lieu simultanément, au même moment sur le plateau, et qu'il la regarde sans pouvoir ni d'ailleurs savoir comment « y mettre un terme » (Bouteille-Meister, 2013, p. 193) : il la regarde en « complice » justement (Bouteille-Meister, 2013, p. 194).

Une séquence du spectacle, à ce propos, raconte très bien cela : la confusion, la peur circulant parmi les prisonniers. Il s'agit de la séquence 9, « Le convoi de nuit », tournée dans la semi-obscurité d'une chambre à gaz. De loin (la vision panoramique, vers la maquette), évidemment, le spectateur ne comprend rien, l'action se déroulant dans un espace couvert, clos, accessible seulement aux caméras des trois artistes. Pourtant, il suffit que ce dernier dirige son regard vers l'écran géant situé au fond de la scène, là où sont projetées en direct les images capturées par les petites caméras, pour qu'il puisse commencer à voir, à réaliser.



Figure 7: séquence dans une chambre à gaz.

- 1) La porte de la chambre à gaz se ferme ; 2) Travelling sur les déportés ; 3) Zyklon B ;
4) Le plan sur les déportés commence à trembler.

Hotel Modern – KAMP - https://www.youtube.com/watch?v=sN9-_-QEud8&ab_channel=Hotelmodern

Que voit-il, au juste ? Le plan d'action est le suivant, dans l'ordre : d'abord, la porte de la chambre à gaz se ferme à l'improviste, accompagnée d'un son sourd. Ensuite, toujours de l'intérieur de la chambre à gaz, une caméra manipulée par un artiste commence un travelling d'environ trente secondes sur les visages des condamnés, mais ces images, étant donné la quasi absence de lumière tout autour, ne sont pas nettes, ce qui rend pratiquement impossible d'en distinguer les détails. Enfin, on « *sui[t]* – jusqu'au bout – *la peur* dans sa course », comme le dirait Didi-Huberman, lorsque, depuis une petite fissure située en haut de la chambre, un performeur d'Hotel Modern relâche le Zyklon B. À ce moment, la petite caméra, perdant tout sens de la perspective, semble même sauter, trembler, comme si elle était piétinée par les déportés tout autour, terrifiés et à la recherche d'une issue. Voit-on, ou pas ? On voit, tout simplement, la seule image que l'on pourrait arracher de cet enfer : c'est-à-dire, ainsi qu'on l'a suggéré

au préalable, une image fragmentaire, instable : l'image elle-même de la sidération face à l'inconcevable, de l'effolement, de l'horreur, de la peur poussée à l'ultime degré, en somme.

Revenons un moment, pour conclure, sur la victime et sur l'image que *Kamp* en donne. Le spectacle, par le détour de l'effigie et de cette « image panique » (Didi-Huberman, 2015, p. 30) en macro, de cette image donc fragmentaire, floue, lacuneuse, emblème elle-même de la confusion et du désordre, nous montre la victime de très près, jusque dans le moment de sa mort violente. Alors que l'effigie, on l'a vu, garantit la distance, l'« image panique », elle, en raison de tous ses plans mobiles, de ses plans d'urgence, reconstitue plutôt le cadre visuel, l'atmosphère d'Auschwitz : la frénésie, la peur qui sans doute circulait parmi les prisonniers. Toutefois, pour ce qui a trait notamment à la représentation des victimes d'Auschwitz, les détours de l'effigie et de l'« image panique » ne sont pas les seuls à légitimer l'éthique de la mise en scène. Car celle-ci, faut-il le rappeler, se positionne surtout autour de ce mutisme effrayant et grave sculpté comme une sentence sur le visage de chaque marionnette, et qui respecte la dignité des vraies victimes concentrationnaires puisqu'il incarne à la fois l'obligation du cri et l'impératif du silence : puisqu'il laisse imaginer toute la souffrance intime des victimes, sans jamais pour autant l'exprimer par la parole, de vive-voix.

Entendre le cri des victimes, comme le soulignent d'ailleurs les membres du collectif théâtral, aurait été « kitsch » et « faux » (Veraart, 2005) :

Kalker : « Nous avons longuement réfléchi au son », dit Kalker, « Nous avons pensé au silence aussi. Nous ne voulions pas utiliser les cris des gens ». « Non ! C'est kitsch, ou tout simplement faux », convient Hoornweg, « et cela n'évoquerait pas le sentiment, de toute façon ». Un peu plus tard, Hoornweg ajoute : « Il nous est impossible de saisir toute l'horreur, aussi. C'est l'abîme de l'âme humaine »¹¹. (Veraart, 2005)

11 Traduction de l'auteur : «Kalker: "We thought long and hard about sound," says Kalker, "Thought about silence too. We don't want to use people's screams". "No! That's kitsch, or plain wrong," concurs Hoornweg, "and that wouldn't evoke the feeling anyway." A little later Hoornweg adds, "It's impossible for us to grasp the full horror, too. It's the abyss of the human soul."»

Cela aurait été « faux » (Veraart, 2005), tout simplement, car comme le soulignent les artistes d'Hotel Modern dans une autre interview, l'« expérience de l'inexprimable » (Darge, 2012), pour être rendue artistiquement, nécessite constamment l'« abstraction » (Darge, 2012), et non pas une image ou une imitation pleines :

Au début, nous avons travaillé avec des éléments plus réalistes, racontent Pauline Kalker et Ruud Van der Pluijijm, qui signe la composante sonore du spectacle. Il devait y avoir du texte, et des sons issus du réel, comme des hurlements d'hommes ou de chiens. On s'est rendu compte que cela ne marchait pas, que ces éléments nous ramenaient du côté de l'anecdotique, qu'ils avaient même quelque chose de nauséabond. Et, aussi, que la magie apportée par la figurine disparaissait avec la présence du texte... On a fait l'expérience de l'inexprimable, et on est allés vers davantage d'abstraction. L'étonnement que nous cherchons à créer s'accroît avec l'absence d'explication. (Darge, 2012)

D'une interview à l'autre, les concepts se répètent, même si les mots employés ne sont pas forcément les mêmes et qu'ils s'appuient sur des catégories bien différentes : le « kitsch » (Veraart, 2005) d'une part et l'« inexprimable » (Darge, 2012) de l'autre. En tout cas, ce qu'il importe de retenir ici, c'est que ce choix d'effacer tout texte dramatique du spectacle découle d'un véritable parcours expérientiel, tout au long duquel les artistes d'Hotel Modern ont progressivement pu saisir et identifier les spécificités de l'extermination nazie au regard d'autres catastrophes historiques. Les mots, la parole, cela aurait été « kitsch » (Veraart, 2005) et « faux » (Darge, 2012), comme le disent les trois artistes ; alors que laisser ce cri muet suspendu sur les visages de ces milliers d'effigies, comme le faisait Munch avec le personnage de son tableau, oblige le spectateur à l'imaginer dans toute son intégralité obscène. Obligation du cri en somme et, néanmoins, impératif du silence. Comme si le silence lui-même, en fin de compte, devait devenir une sorte d'insolite symptôme à interroger : un geste théâtral complexe, un geste dialectique.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor, 2006, *Métaphysique, concept et problèmes*, Éditions Payot & Rivages, Paris.

– –, Theodor, 2010, *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Éditions Payot & Rivages, Paris.

AMÉRY, Jean, 1995, *Par-delà le crime et le châtime*nt, Actes-Sud, Arles.

BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte, 2013, « *Jouer (à) Auschwitz* ou la valeur cognitive et éthique d'un théâtre d'«effigies». Le spectacle *Kamp* de la compagnie *Hotel Modern* », in KLEINBERGER Alain et MESNARD, Philippe (éds.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Éditions Kimé, Paris, p. 175-195.

DARGE, Fabienne, 2012, « Des marionnettes pour montrer Auschwitz » (consulté le 18/03/2021) : https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/17/des-marionnettes-pour-conter-auschwitz_3479435_3246.html

DELBO, Charlotte, 2018, *Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra*, Les Éditions de minuit, Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2015, *Sortir du noir*, Les Éditions de minuit, Paris.

FELMAN, Shoshana, 1990, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », in CUAU, Bernard *et alli*, *Au sujet de Shoah*, Éditions Belin, Paris, p. 55-156.

MOSER, Gerhard, 1999, « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente. Entretien d'Imre Kertész avec Gerhard Moser », in COQUIO, Catherine (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Albin Michel, Paris, p. 87-92.

PLASSARD, Didier, 1992, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, L'Âge d'homme, Institut International de la marionnette, Lausanne.

PERRIER, Jean-Louis, 2006, « *Hotel Modern. S'imaginer Auschwitz* », in *Mouvement*, Paris, n°41, p. 92-95.

PIPET, Linda, 2000, *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, L'Harmattan, Paris.

SLOTEDIJK, Peter, 2000, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Calmann-Lévy, Paris.

TACKELS, Bruno, 2001, *Fragments d'un théâtre amoureux*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon.

VERAART, Karin, 2005, «The abyss of the human soul. Hotel Modern talk about Auschwitz» (consulté le 26/02/2021) : <https://hotelmodern.nl/en/production/kamp/>

**JOUER LE BOURREAU, FAIRE FACE À LA VICTIME : GUILLERMO
FERNÁNDEZ *SUR-VIVANT* DE LA DERNIÈRE DICTATURE ARGENTINE
(1976-2006)**

Marion CAIRAULT
Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis
IHTP (Institut d'Histoire du Temps Présent, UMR 8244)

Résumé

En partant d'une séquence de *Crónica de una fuga* (Caetano, Buenos Aires 2006), dans laquelle Guillermo Fernández, rescapé d'un camp clandestin de détention pendant la dernière dictature argentine (1976-1983), incarne son bourreau, nous tentons d'interroger le rapport que l'acteur entretient avec son statut de victime du terrorisme d'État depuis l'épreuve de la séquestration. On tentera d'abord de comprendre de quelles expériences de la victimité dans le camp et en exil l'acteur témoigne par le jeu. On replacera ensuite ce geste cinématographique dans le « parcours testimonial » de l'acteur pour comprendre comment le *devenir-témoin* a été le moyen pour lui de se détacher d'un *devenir-victime* après la dictature.

Mots clés : dernière dictature argentine – cinéastes – victimes – *perpétrateurs* – témoignage

Resumen

A partir de una secuencia de *Crónica de una fuga* (Caetano, Buenos Aires, 2006), en la que Guillermo Fernández, detenido de la Mansión Seré durante la Última Dictadura (1976-1983), protagoniza su victimario, tratamos de interrogar el vínculo que el actor mantiene con su estatuto de víctima del terrorismo de Estado desde el momento del secuestro. En primer lugar, analizaremos cómo la secuencia cinematográfica da cuenta de las experiencias de la victimidad en el campo y en el exilio. En segundo lugar, intentaremos situar este acto cinematográfico en el « itinerario testimonial » del actor para entender cómo el *devenir-testigo* fue una manera de desprenderse de un *devenir-victima*.

Palabras claves: Última Dictadura Argentina – cineastas – víctimas – victimarios – testimonio

Abstract

From the analysis of a film sequence of *Crónica de una fuga* (Caetano, Buenos Aires, 2006) in which Guillermo Fernández, survivor from a secret detention camp during the Last Argentine Dictatorship (1976-1983), embodies his perpetrator, we try to question the link the actor maintain with his status of victim of State terrorism. First we will focus on what he shows us: what experiences of victimity does this film sequence bear witness to? Then, we shall replace this cinematographic act in the actor's testimonial itinerary to understand how the *turning-witness* was a way to be detached from a *turning-victim*.

Key words: Last Argentine Dictatorship – filmmakers – victims – perpetrators – testimony

19 octobre 1976, Guillermo Fernández, jeune homme de 19 ans, est capturé au domicile familial dans la banlieue de Buenos-Aires. Après 5 mois de détention et de torture dans la Mansion Seré (Morón, Buenos-Aires), il s'enfuit avec ses camarades de chambre – Claudio Tamburrini, Carlos García et Daniel Rosomano – puis s'exile en France où il devient marionnettiste. Trente ans plus tard, Adrián Caetano réalise *Crónica de una fuga*, une adaptation cinématographique du témoignage de Claudio Tamburrini, *Pase libre: la fuga de la Mansión Seré*, publié en 2002¹. Il propose alors à Guillermo Fernández de jouer le rôle du *Juez*, le bourreau hiérarchiquement plus élevé et qui s'octroie le droit de vie et de mort sur les détenus². S'il s'agit d'un rôle en apparence secondaire dans le film, il n'en est rien du point de vue des rescapés pour qui la rencontre avec le Juge les a fait basculer dans un temps autre de leur captivité, urgent, au cours duquel ils décident de s'enfuir et qui se clôt par leur évasion réussie le 24 mars 1977. La centralité de cette rencontre n'est d'ailleurs pas ignorée par le réalisateur qui prend soin de la placer à la 46^e minute du film, c'est-à-dire en son cœur. Notons que ce

1 Guillermo Fernández n'est pas complètement absent de ce travail testimonial, Claudio a passé une semaine à Montpellier au moment de l'écriture du livre pour que les deux rescapés mettent en commun leurs souvenirs. Par ailleurs, Caetano mentionne au début du film faire reposer son histoire sur la parole des deux rescapés.

2 « Bourreau » désigne celui qui exécute la mise à mort lors d'une décision de justice, le terme est donc impropre pour qualifier celui qui torture ou qui tue clandestinement. Les historiens du fait guerrier au XX^e siècle se sont mis d'accord sur le terme générique de *perpétrateur* pour désigner tout autant ceux qui tuent et infligent les sévices que ceux qui en donnent l'ordre. Mais dans le cas présent, le *perpétrateur* se dit juge, se donne le droit de vie ou de mort sur son détenu, c'est la raison pour laquelle nous utiliserons parfois le terme de bourreau pour désigner ce tortionnaire.

geste cinématographique s'inscrit dans une filmographie plus large, à l'initiative des survivants, et qui réfléchit à la condition de victime. Si cette dernière se définit d'abord par les dommages corporels et psychologiques qu'elle subit, et donc par une certaine forme de passivité, deux positions à son égard dominant et se complètent à l'écran. D'une part, certains cinéastes tentent de mettre au jour des formes de victimité moins exposées que la torture et la disparition et qui mériteraient d'être reconnues. D'autre part, le film apparaît comme un moyen de se distancier de leur statut de victime, soit qu'ils se sentent, après Primo Levi, comme anormaux et privilégiés du fait d'avoir survécu, soit parce qu'ils refusent de s'y réduire, s'exposant alors davantage comme des acteurs politiques dont l'expérience de violence s'insère dans une trajectoire agissante qui la précède et lui survit. La performance de Guillermo s'inscrit dans ce second mouvement puisque dans ce duel psychologique, la figure qu'il défie n'est pas – ou pas seulement – le bourreau qu'il incarne, mais bien la victime qu'il a été et qu'il regarde. Nous voudrions dès lors prendre la fiction comme point de départ pour aller vers l'histoire ; éclairer la trajectoire de l'acteur rescapé à partir de sa prestation cinématographique, comprendre ce que le jeu nous dit de son refus permanent de se percevoir comme victime. On se plongera d'abord dans les images, en s'attachant à ce que montre l'acteur : de quelles expériences de la victimité, dans le camp et en exil, cette séquence cinématographique se fait-elle témoignage ? On tentera ensuite de donner sa profondeur historique à la performance : quels processus mémoriels et créatifs ont-ils été nécessaires à Guillermo pour assumer, trente ans après les faits, cette position singulière (comprise comme une opinion, mais également comme une place singulière sur le tournage) ?

Dans le temps de la dictature : Guillermo et le masque de l'ennemi (1976-1982)

Guillermo dans le camp : victime façonnée, victime agissante, victime réversible ?

Avertissons le lecteur : seul le regard de Guillermo Fernández nous permet aujourd'hui d'approcher ce moment spécifique de la captivité que constitue la rencontre avec le Juge. La fiction cinématographique elle-même en dépend entièrement. Nous voudrions néanmoins comprendre ce que ce face à face presque schizophrénique entre le bourreau et sa victime, entre l'acteur et le personnage nous dit de la manière dont le rescapé s'est *représenté* l'expérience de violence. Guillermo Fernández passe un mois sur le plateau de tournage et intervient d'abord en tant que conseiller. Par-delà sa performance devant l'objectif, la présence hors-champ du rescapé a donc influencé les choix de réalisation et le jeu de celui qui l'incarne. À travers cette expérience cinématographique partagée, trois figures de la victimité se dessinent et semblent s'être confrontées trente ans plus tôt dans l'espace clos de la Mansión Seré.

La victime éprouvée, façonnée par son tortionnaire, se manifeste en premier lieu dans le corps vieilli par la captivité. Les choix de réalisation tentent de rendre compte du trouble des sensations qui accompagne l'expérience de la disparition, trouble sur lequel Guillermo revient à plusieurs reprises dans ses témoignages : au début de la séquence, alors que les bourreaux sortent le captif de l'obscurité de la maison pour l'emmenner chez le Juge, ils lui enlèvent le bandeau en pleine rue. Le plan américain, panoramique, en légère contre-plongée, et la surexposition du plan par intermittence rendent compte de l'éblouissement provoqué par ce recouvrement agressif de la vue, du bonheur vertigineux qui s'en suit, mais également de l'inadaptation du détenu à ce milieu illuminé, déjà perçu comme étranger. Ce plan tranche avec le suivant : en lui remettant le bandeau, ses tortionnaires l'emprisonnent à nouveau, provoquant chez lui un vif sentiment de désespoir. La caméra épaulée, resserrée sur le visage du captif, vient souligner la brutalité du geste. Notons que le rescapé n'a pas été emmené à l'extérieur du camp pour s'entretenir avec le Juge, rencontré dans une des pièces de la maison,

néanmoins l'ébullition de sens ici présentée a bien été éprouvée, et perçue comme un fait de torture difficilement supportable. À ce propos, retranscrivant la parole de Guillermo, Adrian Kochen écrit en 1987 :

On nous poussa sur le balcon. [...] c'était notre premier contact avec l'air libre depuis [des mois] [...]. C'était merveilleux, la caresse du soleil sur le corps, en même temps qu'angoissant, terrible. Une torture supplémentaire : « Regardez comme c'est bien dehors ! » Puis ils te jettent dedans. Et alors, c'est pis qu'avant : tu préférerais n'avoir jamais vécu ce moment. (Kochen, Leiblang, Teillard d'Eyry, 1987, p. 120)

On est par ailleurs face à un corps marchant vers sa condamnation : alors que les contusions sont encore dissimulées sous ses habits quand la *patota*³ le mène à l'interrogatoire, dans le plan qui suit celui de la rencontre avec le Juge, le détenu-disparu est nu, défiguré, les cheveux grossièrement coupés. Or, ne pas être touché au visage signifiait pour le détenu qu'il n'était pas directement *reconnaisable* en tant que victime de sévices, et qu'il pouvait donc être libéré. Au contraire, la défiguration, en plus de renforcer le sentiment de déshumanisation, condamne à mort : elle brise les liens qui unissaient le captif à celui qu'il était avant, elle fait office de désidentification⁴ et signifie avant l'heure sa disparition.

L'épreuve que subit la victime se lit également dans la posture du bourreau pendant l'échange. Cette discussion – qualifiée de civilisée par le rescapé lors de nos entretiens – prend valeur d'exception car elle ne s'accompagne pas de coups. Guillermo précise un détail à ses yeux important : l'homme lui tend une cigarette, privilège qu'il n'a partagé qu'avec les gardes jugés les plus cordiaux, geste qui le rassure donc un instant. Pourtant, le Juge est présenté comme celui qui joue avec les angoisses et les espérances du captif : « je suis le Juge » aurait-il dit, donnant au détenu l'espoir d'être

3 Terme utilisé pour désigner les groupes appartenant à l'armée, à la police ou à des milices paramilitaires chargés de la séquestration illégale, de la torture et de la disparition de ceux qu'ils estimaient être des « subversifs ».

4 « Abîmer le visage, c'est porter atteinte au plus humain de l'homme ; le rendre méconnaissable, c'est vouloir empêcher ses proches de le reconnaître, c'est le “désidentifier” », Stéphane Audoin-Rouzeau, *Combattre : une anthropologie historique de la guerre moderne, XIX^e-XXI^e siècle*. Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 294-295.

transféré dans une prison légale. Mais c'est le jugement de Dieu, ici, qu'il invoque : « je suis celui qui va décider si tu vas mourir ou vivre. » (Fernández, incarnant le Juge, 2006, 47,21 min). Or, cette figure du bourreau-démiurge outrepassé les murs de la Mansión Seré, les tortionnaires argentins, selon les mots de Pilar Calveiro, « se croyaient investis d'une toute-puissance quasi divine. [...] Ils pouvaient se poser en donneurs de mort et, plus que de vie, en donneurs de non-mort » (Calveiro, 2006, p. 81). Les mouvements de caméra viennent d'ailleurs accompagner cette progression, voire cette inversion dans la relation entre les deux hommes : alors qu'un panoramique suit le mouvement de la cigarette, passe d'une main à l'autre, d'un visage à l'autre pour souligner l'élément mis en partage entre le bourreau et sa victime, plus tard, le réalisateur fractionne le plan séquence et le transforme ainsi en champ / contre-champ, alternant les gros plans braqués sur les deux visages pour renforcer la brutalité de la désillusion. Or, avant le Juge, d'autres ont joué avec les espérances du détenu-disparu. Dans une lettre écrite à son ancienne petite-amie, en 1979, et retranscrite dans le témoignage publié anonymement en 1987, Guillermo confie en effet :

Lucas, Lucas ! [...] Sadique, salaud. Par-dessus tout, c'est lui qui jouait de la seule chose qui me sauvait de la destruction : l'espoir. Et ses tortures mentales marchaient à tous les coups, car je ne pouvais m'empêcher de lui accorder ma confiance ! Constamment, il jouait ce double-jeu : se montrer amical puis se moquer de ma crédulité. (Kochen, Leiblang, Teillard d'Eyry, 1987, p. 137).

Dès lors, quand Guillermo revêt le costume du *perpétrateur*, il incarne davantage un archétype qu'un individu particulier. Derrière le masque du Juge se dissimulent en fait tous les tortionnaires qui sont parvenus à attenter à sa lucidité, perçue comme le dernier rempart avant l'effondrement.

Si la victime est éprouvée, elle n'est pas pour autant passive face aux sévices infligés. On est bien ici en présence d'une scène de duel qui fait pivot entre deux formes de résistances. D'une part, en se mettant dans la peau du tortionnaire devant la caméra, le survivant rend visible les stratégies de survie élaborées plus tôt et qui échouent définitivement lors de la rencontre. Dans une entrevue donnée en 2007 lors de la sortie

du film en France, Guillermo Fernández disait d'ailleurs : « Nous étions dans un asile dirigé par des psychopathes. Il fallait jouer, dialoguer, apprendre à vivre comme un fou. En somme, être un fou, pour survivre. » (Guillermo Fernández, 26 juin 2007) D'autre part, cette rencontre avec le *Juez*, considéré comme supérieur hiérarchiquement – et que Guillermo est le seul de la chambrée à avoir rencontré – dit en elle-même la force du prisonnier, déjà soulignée par Claudio Tamburrini dans *Pase libre: la fuga de la Mansión Seré* : Guillermo était surnommé « Cromwell », le chancelier de fer, par la *patota*. La rencontre prend donc valeur de dernière chance : pour le captif, certes, mais aussi pour ses *perpétrateurs* qui ont tenté de le faire parler... ou plutôt de le faire taire⁵, de le faire sombrer, en vain, jusqu'à cette ultime rencontre. Or, l'impression de vivre son Jugement *Dernier* précipite sa fuite, perçue à ses yeux comme l'acte de résistance par excellence.

Enfin, cette séquence pendant laquelle les rôles s'inversent reste l'unique trace, dans le film, de la figure de la victime réversible. Le réalisateur décide de gommer toutes les formes de coexistence ou de porosité entre les *perpétrateurs* et leurs victimes alors que les témoignages précédents foisonnent de ces moments de rapprochement, voire d'inversion, qui en eux-mêmes infligent une violence. Guillermo sort de la chambre pour cuisiner, nettoyer, il ôte son bandeau. S'il en profite pour extorquer des informations aux gardes et se repérer dans l'espace, il est sidéré de découvrir que certains membres de la *patota* sont du même âge, qu'ils écoutent la même musique – *California Dreaming* –, qu'ils avaient l'air de hippies alors que Guillermo se décrit lui-même comme un hippie. Cette incapacité à établir une frontière directement perceptible avec l'ennemi, Guillermo nous dit ne pas la supporter. Mais les captifs sont parfois amenés à commettre eux-mêmes des violences envers d'autres détenus-disparus. À l'inverse, parmi les gardes participant au système répressif, certains les soignent, leur donnent à manger, expriment une stupéfaction devant le sort des prisonniers, ce qui n'est pas sans susciter chez eux une méfiance profonde, voire un rejet viscéral :

5 Voir Raphaëlle Branche, Françoise Sironi, « La torture aux frontières de l'humain », *Revue internationale des sciences sociales*, n°114, « Violences extrêmes », décembre 2002, p. 591.

Ce jour-là, ils me démontent [...]. Une heure ou deux après, y'a un des gardes qui me sort, il regarde les brûlures et compagnie. [...] Et il revient avec de la pommade et compagnie et il me soigne. [...] Et je lui dis « c'est quoi ça ?! » je dis « c'est quoi tout ça ?! » je dis « vous me retapez parce qu'ils vont venir dans une heure ou deux pour m'interroger à nouveau ?! » (Fernández, juillet 2020)

Certains sont à leur tour torturés pour avoir été trop faibles, d'autres disparaissent après avoir incarné la figure du donneur de coups.

Tous ces éléments qui brouillent la frontière entre les bourreaux et leurs victimes, lissés dans le film, mettent en évidence une versatilité aiguisée de la position victimaire dans le camp, du point de vue des victimes elles-mêmes, et cette fluctuation des rôles assignés à chacun dans l'univers clos de la Maison constitue en elle-même un puissant outil de torture.

En exil (1978-1982) : fuir et dissimuler son statut de victime

Incarner le *perpétrateur*, c'est également faire écho à sa fuite puisque c'est en partie en revêtant le costume de l'acteur de violence ou en s'entourant de ceux qu'il qualifie d'ennemis que Guillermo parvient à survivre. En attendant de pouvoir sortir du pays, l'évadé se décrit en ces termes : « vêtu d'un manteau de Carlos, avec mes cheveux ras et ma cravate, j'avais l'air d'un milicien. » (Kochen, Leiblang, Teillard d'Eyry, 1987, p. 160) Dix jours plus tard, en avril 1977, il sort du pays pour se réfugier en Uruguay sous une fausse identité grâce à l'aide d'un « gentil bonhomme arnaqueur, très sympa cela étant dit » (Fernández, 2018) et de son ami commissaire qui lui avoue avoir lui aussi torturé. Guillermo apporte un petit couteau : « je dis, au moins, je vais piquer quelqu'un si jamais ils m'emmerdent ! » (Fernández, 2018) Stéphane Audoin-Rouzeau, dans le contexte de la Grande Guerre, voyait déjà dans l'arme blanche une « passerelle vers le monde de la criminalité, de la pègre, de l'Apache des bas quartiers des grandes villes » (Audoin-Rouzeau, 2009, p. 63). Il nous semble qu'une association de cet ordre se joue dans l'imaginaire de Guillermo. Loin de se disculper en tant qu'acteur de violence, il en fait un gage de survie.

Après quelques mois en transit au Brésil, il obtient l'asile politique en France et arrive à Paris en décembre 1978. Le rejet de la figure de la victime perdue et se manifeste sous trois formes. Guillermo réinvestit d'abord l'imaginaire des bas-fonds, un lien se tisse entre le Paris criminel de *Fantômas* et son Paris de la survie. Après quelques semaines passées en foyer dans la banlieue parisienne, il s'installe rue Mary Stuart, près des Halles, qu'il décrit comme « à moitié détruites ». Ces halles où, selon Dominique Kalifa, se concentrent « les rues assassines » qui « cristallise[nt] la peur et l'obsession du crime » (Kalifa, 2004, p. 131) à la Belle Époque. À ce titre, Guillermo nous dit lui-même : « je suis conscient d'avoir vécu peut-être la dernière bohème à Paris. »⁶ Quand il quitte son studio rue Mary Stuart, il part vivre dans un studio rue des Écouffes, « en face [d'un] bar tenu par un trafiquant d'armes ». Les concierges de son immeuble, avec qui il tisse des liens étroits, sont d'« anciens SDF (...) [qui] se bourraient la gueule, [et] se tapaient sur la gueule ». Guillermo devient marionnettiste dans le métro, puis il se produit en salle mais, dit-il, « les cabarets où on allait tu vois... ils sont pas au centre-ville. [...] On passait entre la strip-teaseuse [et] le magicien »⁷ (Fernández, juillet 2020). Dans les marges excentriques de la ville, jamais loin des lieux et des corps délictueux, Guillermo cohabite donc avec d'autres visages de la violence clandestine, qui lui donnent la sensation de *sur-vivre*, de vivre plus intensément.

Par ailleurs, Marina Franco rappelle que « l'exil n'est pas nouveau dans l'imaginaire argentin » et que « le déracinement admet l'idée de "résistance" »⁸ (Franco, 2008, p. 18). Si cette résistance se traduit souvent par une nouvelle forme d'activisme loin du pays, pour Guillermo, le rejet de la victimisation se manifeste au contraire dans la haine cultivée à l'égard de ses anciens compagnons, une fois qu'il est installé en France. Après avoir été traité de « terroriste », et donc de tueur, par les communistes qui ont refusé de l'aider à sortir du pays, après s'être senti abandonné par la hiérarchie des

6 Les entretiens avec Guillermo ont été réalisés en français.

7 Toutes les citations de ce paragraphe proviennent du même entretien réalisé par nos soins avec le rescapé à Montpellier en juillet 2020.

8 Traduction par nos soins : «el exilio no es nuevo en el imaginario argentino (...) Así, el destierro conlleva la idea de "resistencia"».

Montoneros dont il faisait partie, il exprime un rejet profond pour toute forme de militance⁹. Mais il se détourne également de ses camarades de chambre, dont il ne supporte pas les larmes :

Les victimes, les victimes, les victimes, je ne pouvais pas supporter les victimes. [...] [I]l s'est passé ce qui s'est passé mais [...] y'a autre chose dans la vie, y'a mille façons de l'appréhender, de continuer à vivre [...] avec un peu plus de peps quoi ! Là je me suis dit non, non, non, je ne veux pas être confronté, ni partager... c'est des endroits desquels... donc j'ai fait une dépression dans ma vie, ça suffit, ça je ne veux plus en entendre parler. Donc si je voyais que la personne en face « whouainwhouain », tu dis bon, bah voilà, je partais vers d'autres... Avec Carlos au début c'est ce qui m'est arrivé. Et avec Claudio, sachant comment il était... et compagnie, je me suis dit whou. Et puis finalement, non. Il avait pris la chose en donnant une chance à la vie. (Fernández, novembre 2018)

Alors que la figure de la victime est systématiquement associée à la lamentation et que silences et bruitages prennent le relais de la parole dès que Guillermo tente de signifier l'effondrement psychique, ce dernier se détournerait donc des victimes pour ne pas devenir à son tour celui qui s'effondre. Reprenant les mots d'Arthur Dénouveaux et d'Antoine Garapon, il semblerait que Guillermo ait très vite tenté de sortir de sa condition de victime en « sublim[ant] la vengeance par l'amour de la vie [...], par la recherche d'une vie plus intense » (Dénouveaux, Garapon, 2019, p. 41).

Enfin le métier créatif qu'il prend la décision d'exercer dans la tourmente de l'exil n'est pas sans lien avec son refus de la victimisation. Dans l'économie psychique de Guillermo, la figure du *manipulateur* – terme utilisé pour désigner le marionnettiste – se voit, depuis l'expérience de la captivité, assimilée à celle du résistant et du libérateur : « quand on était couché [...], moi je commençais à bouger les mains comme ça (il tourne ses poignets) et au bout d'un moment les chaînes disparaissaient. [...]. Et j'ai fini par faire des marionnettes. » (Fernández, novembre 2018) Les gestes méticuleux du

9 Ce qui donne lieu à des altercations violentes : un *montonero* vient le voir dans sa chambre du foyer à son arrivée en France en 1979 et lui annonce que l'organisation l'a amnistié, geste par lequel Guillermo aurait donc été désigné comme coupable. Cette nouvelle inversion des rôles, Guillermo ne la supporte pas : il brandit une poêle pour le faire sortir de chez lui et l'espagnol fait effraction dans l'entretien : «le digo “de mil puta te digo, ¡te vas de acá o te mato!” : « je lui dis “putain de merde, va-t'en je te dis ou je te tue !” » (Fernández, juillet 2020)

marionnettiste semblent également garants de l'évasion puisque Guillermo ouvre la fenêtre avec un clou avant de libérer subtilement les persiennes métalliques du fil de fer qui les enchaîne, sans un bruit. Au-delà des gestes, Guillermo se présente comme celui qui manipule ses torsionnaires comme des pantins grâce à un récit soigneusement construit et qu'il se répète intérieurement chaque matin pour ne pas faire d'erreur sous la torture. Devenir marionnettiste, être acteur, c'est donc renouer avec les lignes de fuite mobilisées dans le camp.

Néanmoins, des échos entre l'expérience créative et celle de la captivité se manifestent alors que Guillermo fait le choix des marionnettes avant tout pour subvenir à ses besoins en exil. Il s'agrège à une petite troupe, *Bululú Théâtre*, formée de deux Argentins, également réfugiés, rencontrés au foyer dès son arrivée. Sur les clichés polaroids capturés en 1979 (Dinova, 2009, p. 138), Guillermo Fernández, Oscar Dinova et Horacio Peralta installent leur castelet entre deux barres verticales du métro, lieu instable et sous-terrain, où ils font l'épreuve de la promiscuité, voire de la saleté. Dissimulés derrière leur drap noir duquel ne dépasse que les marionnettes, leur vue est obstruée une nouvelle fois. Pour Guillermo, le sentiment de déclassement social et d'une certaine forme de déshumanisation devient insupportable. Il se perçoit plus comme un mendiant que comme un artiste. En 1982, le marionnettiste fait une grave dépression et, alors qu'il se rend pour la première fois chez une psychologue pour tenter d'en sortir, ce n'est pas le souvenir de la torture qu'il parvient à formuler en premier lieu : « j'ai commencé la thérapie en disant que je ne voulais plus travailler dans le métro, ça devenait... c'était mon premier énoncé. » (Fernández, novembre 2018) Mais quand il quitte progressivement le souterrain parisien pour se produire en salle, à partir de 1981, les échos persistent. Il abandonne le castelet pour les marionnettes sur table, les bunrakus. Le manipulateur cagoulé et de noir vêtu est alors sur les planches et disparaît derrière son pantin. Or, dans ce costume de scène, la porosité entre l'agresseur et l'agressé se manifeste de nouveau. Accessoire du bandit, la cagoule est aussi, en Argentine, le motif par lequel on représente collectivement les disparus. Guillermo précise d'ailleurs : « [Sur scène], on mettait pas de cagoule, parce que tous les deux on

avait été séquestrés [...] on avait déjà eu notre dose de cagoules. » (Fernández, juillet 2020) Ainsi, en refusant de disparaître complètement sous le noir pendant ses spectacles, Guillermo tient-il intimement sa création à distance de toute victimisation.

Mais, dans le film, le retournement carnavalesque entre la victime et son bourreau rappelle aussi que, pour un temps, il s'est senti devenir l'homme abject qu'il refusait d'incarner et que les tortionnaires avaient tenté de façonner en lui : « Je me sentais laid, dégoûtant. [...] De toute ma vie, je ne m'étais senti si monstrueux, si écœurant. Aucun geste d'amour ne pouvait naître de moi, tu comprends ? J'en étais incapable ! » (Kochen, Leiblang, Teillard d'Eyry, 1987, p. 161) écrivait-il déjà en 1979 à son ancienne petite amie. La peur de devenir un monstre ne l'a d'ailleurs jamais quitté. En juillet dernier, le rescapé nous confiait à ce sujet :

J'ai eu comme fantasme aussi d'avoir... el Tano ou el Lucas enfermé quelque part et [...] lui rendre la pareille. Ces fantasmes qui apparaissent et qui ne durent pas. [...] La victime peut devenir un bourreau et un bourreau peut devenir une victime. Personne est à l'abri de rien. [...] Tu es un défenseur de ci de ça et puis, tu peux tourner tellement vite et devenir un monstre toi aussi. Tout est un équilibre très fragile, non ? Alors, si tu le prends de manière ludique, tu peux tuer des tas de gens dans tes rêves éveillés et puis voilà ça porte pas conséquence, tu te débarrasses du problème. (Fernández, juillet 2020)

Par le jeu, utilisé comme bouclier, Guillermo semble ainsi se tenir à distance de la victime pour prévenir le basculement aisé vers la violence.

Incarner son bourreau en 2006, c'est donc nous dire un peu de la façon dont il a survécu dans la Mansión Seré et en exil trente ans plus tôt, c'est rappeler que dès l'irruption de la violence, le *double-jeu* a été un puissant gage de survie, mais c'est aussi avouer à demi-mot le mal-être et les craintes ressenties quant à son statut de victime du terrorisme d'État.

Le temps d'après : parcours testimonial d'une non-victime ? (1982-2006)

Cette prise de distance à l'égard de la figure de la victime a supposé un long travail de mise en récit. À l'image d'autres travailleurs du cinéma, Guillermo a multiplié les prises de parole pour conter son passé traumatique. On souhaiterait donc redonner à l'expérience cinématographique une profondeur de champ, restituer ce que Luciana Messina appelle un « parcours testimonial » (Messina, 2012, p. 227), pour comprendre comment le *devenir-témoin* a été le moyen pour lui de se détacher d'un *devenir-victime*.

1982 : Témoigner masqué de sa souffrance et de sa résistance

Si, dès la sortie de la Mansión, Guillermo dit avoir parlé avec quelques amis, quand il décide pour la première fois d'en laisser une trace auprès de son ami journaliste Adrian Kochen, il le fait masqué : il devient Tomás et le lieu de détention n'est jamais énoncé car, nous dit-il, « à l'époque, c'était en 1982, on était en pleine dictature, je veux pas mettre mon nom sur un récit qui peut porter tort à ma famille qui est en Argentine » (Fernández, novembre 2018). Les filtres se multiplient – anonymat, publication éloignée de la dictature dans le temps (en 1987) et dans l'espace (uniquement en France) – et ils ont pour effet paradoxal de révéler sa position de victime potentielle, sur un fil. Notons que la plume du journaliste accompagne la parole du témoin, transforme les temps, en usant par exemple à outrance du passé simple, qu'on imagine mal utilisé oralement par le rescapé. Ce dernier ne serait dès lors plus le seul scripteur de son histoire. Il s'agit d'une construction narrative quasi cinématographique où la parole de la souffrance est toujours contrebalancée par la parole de la résistance : le livre est publié dans la collection « vivre », la scène de l'évasion se raconte au présent tandis que la douleur de la captivité est énoncée sous la forme du flash-back, tenant le lecteur, et le témoin lui-même, à distance de l'épreuve. Cette nécessité de se dissimuler derrière une variété de dispositifs de fictionnalisation s'explique en partie par ce que Michel Pollak et Nathalie Heinich appellent la redéfinition perpétuelle de « l'espace discursif du dicible

et de l'indicible » : le témoignage résulte en effet de « la rencontre entre la disposition du survivant à parler et les possibilités d'être écouté » (Pollak, Heinich, 1986, p. 4). Or, il s'avère qu'autour de Guillermo, les individus capables d'entendre ce qu'il a vécu sont peu nombreux dans les premières années qui suivent sa fuite. Quand il arrive clandestinement au Brésil, sous le faux nom de Roberto Calvo, et qu'il doit relater son expérience pour la première fois auprès d'un certain Guy Prime afin d'obtenir le droit d'asile, il a la sensation de ne pas être cru :

Je lui dis que je m'appelle Guillermo Fernández. Il me dit « monsieur Rodriguez », [...] « je m'appelle Fernández », [...] il me dit « monsieur, si on n'a pas de confiance », je lui dis « vous parlez de confiance, je vous dis que je m'appelle Fernández, vous m'appelez Rodriguez! » (Fernández, novembre 2018)

La première fois que Guillermo tente de recouvrer son identité après une année d'errance pendant laquelle il a dû entrer dans la peau d'un autre pour survivre, il se sent encore suspect aux yeux de son interlocuteur. Mais au-delà du climat de méfiance qui s'instaure entre les deux hommes, quelque chose d'autre, autour du nom, semble se jouer : alors que, dès les premiers temps de la dictature, les disparus sont désignés en Argentine comme des N.N., – des *nomen nescio*, des sans-nom – se voir refuser son véritable patronyme par un représentant de l'administration revient à le ranger du côté des personnes désidentifiées, et donc à le considérer comme un disparu. Si on prolonge cette réflexion, témoigner en 1982 sous le nom de Tomás aurait pu avoir pour conséquence de maintenir Guillermo dans un entre-deux, comme si le narrateur n'était pas complètement réapparu, ni pour ses pairs, ni surtout pour lui-même.

1984-1985 : retour en Argentine, le survivant dans le prétoire

Si l'invisibilisation du survivant se constate dans le contexte de la transition¹⁰, une inversion du processus est à noter dans le cas de Guillermo. Il revient en Argentine en

¹⁰ Guillermo et Claudio en font en partie les frais : quand ils tentent d'aller voir la mère d'un compagnon de cellule disparu, elle refuse de les entendre car elle ne peut accepter que son fils soit mort.

1984, puis de nouveau en 1985, et le masque tombe. Guillermo sent d'abord le besoin d'affirmer son statut de victime du terrorisme d'État auprès de sa famille, mais toujours dans une posture combative. Quand il revient dans la maison familiale de Morón, en 1984, Guillermo établit une frontière stricte entre le foyer, touché par la répression, et le voisinage assimilé à un ensemble de traîtres-délateurs, désignés comme les ennemis et en partie responsables de sa séquestration. Une frontière que la mère reconnaît.

La relation à la victimité du fils est plus complexe du point de vue du père qui l'accuse d'avoir brisé la paix familiale en militant. Guillermo nous relate plusieurs fois une altercation violente entre les deux hommes lors de son retour en Argentine :

On est en train de parler et puis j'apprends qu'il appartenait toujours au Lion's Club [...] il me dit « y'[en] a un qui est relativement neuf, que tu ne connais pas c'est un brigadier de la base aérienne de Morón ». Je le regarde, je lui dis « tu vas manger tous les mercredis avec les brigadiers de la base aérienne de Morón ?! » il me dit « oui ! » je dis « ¿me puedes explicar cómo haces para ir a comer con un tipo que te cagó la vida? » et mon père me dit « No, el que me cagó la vida fuiste vos, ¿que me cagó la vida! »¹¹, une engueulade... monumentale [...] Je dis « à qui la faute ? Qui avait tort ? Qui est l'assassin dans cette histoire » je dis « c'est moi ? [...] Comment on fait pour que tu comprennes que dans cette situation je suis l'avocat défenseur et l'accusateur à la limite d'un assassin qui rodait dans nos rues ? Et tu veux me traiter d'assassin moi ?! » (Fernández, juillet 2020)

Notons que Guillermo ne se présente jamais comme celui qui subit les sévices, mais comme le justicier. Notons également que l'espagnol fait effraction dans le dialogue pour évoquer l'abject – à savoir le fait que le père soit ami avec les violents tout en reprochant à son fils, qui en a été victime, d'être lui-même un acteur de violence. Il emprisonne ainsi l'insupportable dans la langue déjà noircie de l'Argentine dictatoriale et donne à son interlocuteur la mesure de sa blessure : de cette altercation si dure, chaque mot est resté gravé dans sa mémoire. Et dans ces mots, sortis de la bouche du père, les rôles s'inversent encore, la victime devient le coupable. Mais en 1985, quand

11 « “Tu peux m'expliquer comment tu fais pour aller manger avec un type qui t'a niqué la vie ?!” Et mon père il me regarde, il me dit, “non, le seul qui m'a niqué la vie ici, c'est toi. C'est toi le seul qui m'a niqué la vie !” ». Traduction par nos soins, reprenant des mots utilisés par Guillermo Fernández lui-même dans la suite de l'entretien.

Guillermo dépose à la barre, le regard du père change, une prise de conscience, essentielle au rescapé en exil s'opère.

Pendant cette déclaration du 17 juin 1985 lors du *Juicio a las Juntas*, c'est bien en tant qu'*acteur* que Guillermo témoigne : « nom et prénom ? / Guillermo Marcelo Fernández / Âge ? / 27 ans / État civil ? / Marié / Profession ? / Acteur »¹². Dès que Guillermo évoque les épisodes de violence, il parle avec son corps, notamment ses mains, mimant par exemple Narciso Flores qui, avec une gomme, a tracé un jeu d'échecs dans son dos. La performance corporelle assure un soutien précieux au témoignage, dans un lieu qui spectacularise sa parole : nous sommes dans le plus grand tribunal d'Argentine, les caméras sont partout, mais Guillermo tourne le dos à l'audience et aux objectifs, avec lesquels il ne peut communiquer que par les gestes, son regard étant entièrement tourné vers les magistrats en surplomb. Son entrée dans la salle est donc l'unique moment où les caméras et les auditeurs peuvent voir son visage. À cette occasion, Guillermo affiche un regard dur et irrévérencieux, comme s'il défiait la salle. Nous rejoignons ainsi Arthur Dénouveaux et Antoine Garapon qui voient dans la formulation de la plainte, une *action* capable de se substituer au « drame de la passivité » (Dénouveaux, Garapon, 2019, p. 39) dont résulte la condition de victime. À ce propos, Guillermo nous dit : « en 85, oui, c'était le meilleur spectacle de ma vie, j'ai fait rigoler la salle en racontant comment on me torturait. J'ai essayé de les ridiculiser un maximum et les mecs ils prenaient la mouche. » (Fernández, novembre 2018) De ces rires, les procès filmés de 1985 laissent quelques traces, et dans ses déclarations, le ton change dès lors que les avocats de la défense interviennent : le ton calme et explicatif laisse place à l'irritation et à la provocation. Néanmoins, lors de ce premier procès de 1985, les tortionnaires étant absents, Guillermo se trouve privé d'une rencontre avec les accusés. Grâce aux mots, c'est donc à leurs défenseurs qu'il se confronte. Guillermo concentre son témoignage sur la séquestration, et ses années de militances sont éclipsées. S'il accepte de s'exposer en tant que victime, c'est avant tout pour souligner

12 «¿numero y apellido? / Guillermo Marcelo Fernández / ¿Edad? / 27 años / ¿Estado civil? / Casado / ¿Profesión u oficio? / Actor», Procès filmés *Juicio a las Juntas*, 17 juin 1985, archives de Memoria Abierta, Buenos Aires, consulté en août 2018.

la frontière qui le sépare des bourreaux, dont il espère le châtime. C'est donc bien une « mémoire-colère » (Loraux, 1990), combative, à l'écart des associations de victimes et qui utilise les ressorts de la mise en scène que Guillermo façonne dans le contexte de la transition argentine.

1990 : permuter les rôles – de la victime au héros ?

La position victimaire de Guillermo évolue à la fin des années 1980 et au cours des années 1990, alors que les bourreaux ont été amnistiés. Il s'installe définitivement en France, se sépare de *Bululú Théâtre*, et donc de tout un cercle de rescapés argentins. Puis, à partir de 1987, il monte sa propre compagnie, *Tango Théâtre*, comme pour renouer avec celui qu'il était avant la catastrophe car, nous dit-il, « en tant qu'Argentin, écoute le tango et tu vas te trouver ! [...] C'était, oui, une question d'identité » (Fernández, juillet 2020). Sur scène, le vécu de violence n'apparaît que de manière très détournée et grâce à la fiction : dans *Bilbo*, qu'il crée en 1990, il aime manipuler Golum qui est « un peu reptilien, maigre, [...] verdâtre, transparent à force de vivre dans l'obscurité. À chaque fois qu'il mettait l'anneau, [...] plouf, il disparaissait au milieu de la fumée » (Fernández, juillet 2020). Pourtant, il faut attendre 2014 pour que le marionnettiste représente plus explicitement sur scène l'événement traumatique. Jusqu'à cette date, les références à la séquestration sont latentes mais peu explicites, et jamais Guillermo ne verbalise le fait que Golum, par exemple, soit un écho au captif de la Mansión Séré, comme s'il avait souhaité tenir sa création à l'écart de la violence éprouvée.

Désormais, la confrontation avec le *perpétrateur* se fait davantage sur les plateaux télévisés alors que certains tortionnaires amnistiés et intouchables s'exposent pour témoigner. Dans ce contexte, Guillermo participe à l'émission *El día después*, en 1999. Le ton s'est inversé : la posture froide du Jugement de 1985 a laissé place aux rires et aux larmes, rendant sa parole plus pathétique. Certes, la télévision use à outrance des émotions, mais selon Guillermo lui-même, l'absence de pleurs était symptôme de

déshumanisation : « Je ne pouvais simplement pas [pleurer], pour moi, pleurer est une attitude humaine et à ce moment-là, j'avais du mal à m'identifier à un être humain. »¹³ (Fernández, 17 juin 1985) Loin de faire de lui une victime, ses larmes témoignent ainsi de sa victoire sur la brutalité.

Notons qu'au cours des années 1990, un déplacement de fond s'opère dans le témoignage : la figure du séquestré-torturé s'efface peu à peu au profit de l'acteur d'une fugue improbable et victorieuse. S'il faut y voir une évolution dans la capacité d'écoute de la société argentine à l'égard des survivants, une révélation le renforce dans l'idée que son destin relève de l'exception :

J'ai appris 10 ans après que le jour même où on allait à l'aéroport [de Montevideo pour le Brésil], [...] les militaires uruguayens [...] venaient me chercher [...] Tu apprends 10 ans après ou plus que tu l'as encore échappé belle une fois. (Fernández, novembre 2018)

2000 : jouer avec la victimité

Quand arrive le tournage du film en 2005, Guillermo a donc largement renoncé à son statut de victime. Le contexte mémoriel et créatif a pu néanmoins être propice à l'inversion des rôles à laquelle il s'adonne. Kirchner est au pouvoir depuis 2003. Quand débute le tournage, le président abroge les lois dites « de l'impunité » et les procès sont sur le point de reprendre, ouvrant une période encore non achevée de forte visibilité des rescapés dans l'espace public. Par ailleurs, au tournant du XXI^e siècle, certains cinéastes et enfants de disparus proposent un autre point de vue sur la dictature en défendant ce que Jordana Blejmar appelle une « mémoire joueuse » (Blejmar, 2016, p. 43) qui s'éloigne de la mélancolie, utilise les ressorts de l'humour et de l'ironie pour parler de leur expérience alors que plusieurs photographes et plasticiens européens et

13 «En ningún momento mi actitud de no poder llorar significó un acto de coraje, sino que simplemente no podía, para mi llorar es un actitud humana y en esos momentos, me costaba identificarme con un ser humano», *Juicio a las Juntas*, 17 juin 1985, archives de Memoria Abierta, Buenos Aires, consulté en août 2018, p. 3576.

américains – comme Piotr Uklanski dans son exposition *The Nazis* (1998) – tentent, au même moment, d'interroger le regard des *perpétrateurs*.

Si ce contexte créatif a pu aider l'acteur à prendre la décision de jouer son propre bourreau, l'envie même de réaliser un film pour conter son histoire semble être bien plus ancienne : « Y'avait toujours le fantasme qu'un jour le film se fasse, qu'on devait faire un film sur la question. » (Fernández, juillet 2020) L'idée aurait été émise lors des retrouvailles avec Claudio Tamburrini en Italie au cours des années 1980. Il est vrai que le 30 août 1985, ce dernier dépose au ministère de l'Éducation et de la Justice argentin une première ébauche de manuscrit pour protéger ses droits d'auteur, intitulée « ATILA (SYNTHÈSE POUR SCÉNARIO CINÉMATOGRAPHIQUE) »¹⁴.

Il faut pourtant attendre 2004 pour que ce projet se concrétise. Une année sépare la première rencontre, à Stockholm chez Claudio Tamburrini, entre les deux rescapés et le réalisateur, et le tournage du film en Argentine. À cette occasion, Caetano propose à Guillermo de jouer le *Juez* et ce dernier répond :

« Ah non, cette faveur c'est moi qui doit te la demander, je rêve de pouvoir faire ce rôle », parce que c'est un film, c'est une façon de raconter une histoire, c'est juste un film. Je ne me mets nullement en péril en faisant ça. Mais pour moi [...] jouer mon bourreau ou jouer mon propre rôle, c'est une revanche. « Je vous ai survécu, je vous interprète ». Oui bien sûr, c'est la plus belle des revanches. (Fernández, novembre 2018)

Guillermo octroie la même signification à deux performances pourtant bien distinctes en nature – l'une lui demandant de revenir à des postures, des attitudes, des gestes qui ont été les siens, l'autre lui imposant de se mettre dans la peau de l'ennemi, dont le souvenir repose uniquement sur les sons et les odeurs, le bandeau l'ayant empêché de voir.

L'apparent détachement exprimé plus haut ne doit pas nous empêcher de percevoir que l'expérience créative a conduit à une rupture entre les deux rescapés : du point de

14 «“ATILA” (SÍNTESIS PARA GUIÓN CINEMATográfico)», *Certificado de depósito legal*, Ministerio de educación y justicia, 30 août 1985, archives privées Claudio Tamburrini, consulté à Stockholm en janvier 2020.

vue de Claudio, face au producteur qui tentait de racheter les droits du livre, son ami ne l'a pas soutenu. Du point de vue de Guillermo, Claudio a réagi violemment quand Caetano a présenté maladroitement son film comme l'histoire d'un héros [Guillermo] et de son témoin [Claudio]. Entre le livre écrit à la première personne et le film en focalisation interne multiple, un décadage s'opérait, lui déroband le premier rôle. La présence de Guillermo sur le tournage alors qu'il ne pouvait pas lui-même y assister apparaissait comme un danger supplémentaire. D'autant que ce dernier devait incarner un personnage-clé de l'histoire. Dérouté par la réaction de son ami, Guillermo maintient sa présence sur le tournage mais renonce au projet d'incarner le Juge, décision qui rend compte de l'importance revêtue par ce geste cinématographique chez les deux hommes. Il arrive donc sur les lieux comme témoin-conseiller. Notons que c'est bien en tant que victime de la séquestration et non en tant que fuyard victorieux qu'il est invité par le réalisateur puisque Caetano avait déjà filmé les scènes de fuite en extérieur. À cette occasion il rencontre Daniel Valenzuela, dont le frère d'âme compte parmi les disparus, et qui joue, dans le film, le rôle du tortionnaire sanguinaire, Daniel Escali. Guillermo ignore encore que l'acteur a aussi subi l'épreuve de la torture. Progressivement, la confrontation au lieu reconstitué, aux souvenirs rejoués devant lui, notamment par l'autre rescapé, suscite de nouveau chez Guillermo l'envie ou le besoin d'interpréter le rôle du Juge : « Et puis au bout d'un moment je dis je vais le faire ce truc-là. "Mais ah ! [...] on avait déjà prévu quelqu'un d'autre". [...] Ils se sont vus et puis on l'a arrangé. » (Fernández, novembre 2018) C'est donc dans l'urgence et l'improvisation que Guillermo et Caetano décident de rendre au survivant le rôle du bourreau. Ce sentiment d'urgence est renforcé par le fait que selon Guillermo, « il filme vite en plus, Adrián, il ne s'attarde pas [...] on l'a faite peut-être deux fois. Mais ça a été vite » (Fernández, novembre 2018). Le temps de performance est donc réduit. Caetano fait en effet le choix d'un panoramique en caméra épaupe, tourné en plan séquence, transformé ensuite au montage en champ-contre-champ. Choix grâce auquel il épargne le rescapé en lui infligeant un temps de confrontation *incarné* relativement court avec son passé. Si l'acteur ressent une poussée d'adrénaline, il ne détache pas cette sensation de la vie du

comédien en général : « j'avais le trac mais un trac comme tu peux avoir quand tu sors sur scène. Ouais, non, c'était bien, c'était sympa, très sympa. » (Fernández, novembre 2018) Par ce discours de banalisation, l'ancien détenu refuse à l'expérience créative la capacité de bouleverser son économie affective. Derrière le rire et le détachement, une certaine frustration semble s'exprimer néanmoins : au cours de ce moment passé trop vite, l'acteur n'est pas parvenu à prendre sa revanche.

Ainsi, pendant trente ans, le refus de se considérer comme une victime va-t-il de pair avec un duel inachevé entre lui-même et ses *perpétrateurs* et la mise en scène de sa propre expérience – qu'elle soit écrite, orale ou cinématographique – a-t-elle toujours été vécue comme une forme de résistance ou de vengeance. Ce rôle de bouclier endossé par la création, nous la retrouvons chez d'autres cinéastes d'Argentine et d'ailleurs. Pourtant, quand j'ai rencontré Guillermo en novembre 2018, il a souhaité commencer notre entretien par la réflexion suivante :

Je vais commencer par la fin. [...] J'ai toujours vécu avec un [...] rêve [...]. Qu'un jour je pourrais être dans un tribunal en face de mes tortionnaires. C'était presque un aboutissement de tout ce qui s'était passé. Et ce jour est arrivé [...] Et tout à coup, je me suis rendu compte que la construction que j'avais faite après l'évasion, de ma vie et de mes souvenirs – tout ce qui concerne cette histoire – était fausse. Enfin non, elle n'était pas fausse mais en les voyant passer, c'est comme s'ils ramenaient les odeurs et des sensations. Ces sensations de merde, d'impuissance [...] ces odeurs insupportables d'adrénaline, macérée en plus et que j'avais oubliées. (Fernández, novembre 2018)

On comprend qu'au cours de ce procès de 2014, le fantasme de la revanche s'est effondré, qu'un retour d'affects violent se produit, forçant Guillermo à s'accepter davantage en tant que victime. La même année, Guillermo commence à présenter son spectacle *La rue des rêves perdus*, le premier dans lequel il parle ouvertement sur scène de la dictature argentine. Et cette fois-ci, Guillermo tient le bourreau bien à distance de lui-même, grâce au cinéma : le personnage du tortionnaire n'est jamais sur scène. C'est un acteur anonyme, recouvert d'un masque lui donnant l'apparence d'un « ogre en uniforme » (Fernández, 2014) qui l'incarne, filmé en amont sur un fond vert. Les

images ont ensuite été retouchées par Guillermo sur le logiciel de montage *after effects*. Autant de manipulations créatives qui se multiplient pour, cette fois-ci, faire écran entre le rescapé et son *perpétrateur*.

SOURCES

CAETANO, Israel Adrián, 2006, *Crónica de una fuga*, Argentina, 103 min.

DINOVA, Oscar, 2009, *Bululú Théâtre. Memorias del Exilio, París (1978-1983)*, Editorial Dunken, Buenos Aires.

Entrevistas a Claudio Tamburrini y Guillermo Fernández, *El día después de Magdalena Ruiz Guiñazú*, Buenos Aires, 1999, Colecciones audiovisuales de Memoria Abierta, consulté en août 2018.

FERNÁNDEZ Guillermo, 7 de junio de 1985, *Declaración en el juicio contra los comandantes, Cámara Federal*, Buenos Aires, Colecciones audiovisuales de Memoria Abierta, consulté en août 2018.

– –, 1990, *Golum*, Compagnie Tango Théâtre, Montpellier.

– –, 2014, *La rue des rêves perdus*, Compagnie Tango Théâtre, Montpellier.

– –, 2018 (novembre), Entretien réalisé, enregistré et retranscrit par Marion Cairault, Montpellier.

– –, 2020 (juillet), Entretien réalisé, enregistré et retranscrit par Marion Cairault, Montpellier.

KOCHEN, Adrian, LEIBLANG, Alain, TEILLARD D'EYRY, Claire, 1987, *Moi, Tomas, enlevé, torturé, évadé d'Argentine*, Paris, Lieu commun.

TAMBURRINI, Claudio, 30 août 1985, « “ATILA” (SÍNTESIS PARA GUION CINEMATOGRAFICO) », *Certificado de depósito legal*, Ministerio de educación y justicia, archives privées Claudio Tamburrini, consulté à Stockholm en janvier 2020.

– –, 2002, *Pase libre: la fuga de la Mansión Seré*, Buenos Aires, Ediciones Continente.

– –, 2020 (janvier), Entretien réalisé, enregistré et retranscrit par Marion Cairault, Stockholm.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

AMADO, Ana, 2009, *La imagen justa, Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, 2008, *Combattre : une anthropologie historique de la guerre moderne, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil.

– –, 2009, *Les armes et la chair : trois objets de mort en 1914-1918*, Paris, Armand Colin.

BESSE, Juan, MESSINA, Luciana, « Testimonios coalescentes: emergencias de la razón militante en las narrativas sobre la fuga de centro clandestino de detención Atila/ Mansión Seré », *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n°6 (24 décembre 2015), p. 613-632. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7604>.

BLEJMAR, Jordana, 2016, *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*, Palgrave Macmillan Memory Studies, Palgrave Macmillan.

CALVEIRO, Pilar, 1998, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

DÉNOUVEAUX, Arthur, GARAPON, Antoine, 2019 [2018], « Victimes, et après ? » *Tracts* n°10, Paris, Gallimard, p. 2-46.

FELD, Claudia, 2002, *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

FELD, Claudia, STITES MOR, Jessica, 2009, *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.

FRANCO Marina, 2008, *El exilio: Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

GALANTE, Diego, 2019, *El Juicio a las Juntas: Discursos entre política y justicia en la transición argentina*, La Plata, Ediciones UNGS, n°15.

GARCIA CASTRO, Antonia, 2000, « “Les victimes ne veulent pas se réconcilier” : entretien avec Luisa Castro-Nilo », in *Cultures & Conflits*, n°40.

GARCÍA, Victoria, 2016, « Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente-testigo », in *Revista Chilena de Literatura*, n°93, p. 73.

KALIFA, Dominique, 2004/1, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX^e siècle », in *Sociétés & Représentations*, n°17, p. 131-150.

LEFRANC, Sandrine, 2004/2, « La mémoire-colère », in *Vacarme*, n°27, p. 13-15.

– –, 2005 / I, « L'Argentine contre ses généraux : un charivari judiciaire ? », in *Critique internationale*, n°26, p. 23-34.

LEFRANC, Sandrine, MATHIEU, Lilian, SIMÉANT-GERMANOS, Johanna, 2008/2, « Les victimes écrivent leur Histoire », in *Raisons politiques* n°30, p. 5-19.

LORAUX, Nicole, 1990, *Les mères en deuil*, Paris, Éditions du Seuil.

MESSINA, Luciana, 2012, « “Devenir-témoin” : pratiques testimoniales de l'expérience concentrationnaire en Argentine », in FLEURY, Béatrice, WALTER, Jacques (dir.), *Carrières de témoins de conflits contemporains (1) : les témoins itératifs*, Éditions Universitaires de Lorraine, p. 227-246.

MESNARD, Philippe, 2014, Dossier « Au nom des victimes. Dictature et terreur d'État en Argentine, Chili et Uruguay », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, consulté le 5 mai 2020.

OBERTI, Alejandra, PITTALUGA, Roberto, 2006, *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto.

POLLAK, Michael, HEINICH, Nathalie et Ministère des affaires sociales et de la solidarité nationale, 1986 (juin), *Le témoignage in Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63.

ROUSSO, Henry, 2016, *Face au passé: essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin.

– –, 2012, *La dernière catastrophe: l'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard.

SIRONI, Françoise, BRANCHE, Raphaëlle, 2002/4, « La torture aux frontières de l'humain », in *Revue internationale des sciences sociales*, n°174, p. 591-600.

***N'ÊTRE VICTIME* : ENFERMEMENT ET TRANSMISSION DANS L'ŒUVRE DE
MAURICIO ROSECOF**

Jordana MAISIAN
Architecte – Docteur en Architecture
ENSA Paris-Malaquais
Chercheur associé Laboratoire ACS
UMR AUSser CNRS 3329

Résumé

L'expérience de Mauricio Rosencof – Juif, écrivain, militant politique emprisonné entre 1973 et 1985 en qualité d'otage de la dictature militaire en Uruguay et soumis à des conditions extrêmes de réclusion – met en place un dispositif de survie qui résulte de la décision de témoigner et récuse dans un premier temps toute élaboration littéraire. Entre *naître victime* et *ne pas être victime*, entre la fatalité qui fait irruption dans un parcours et le travail de vie qui l'en extrait, une manière d'être au monde se dessine, permettant de dépasser, par nombre de stratégies qui relèvent d'une pratique de l'entre-deux (entre-deux générations, entre-deux cultures, entre-deux langues, entre action politique et production textuelle), un statut figé, pour tracer des chemins qui sont autant de *sorties*. Ce travail interroge les rapports que l'espace de l'enfermement entretient avec les gestes de la survie, mais aussi avec l'émergence d'une pulsion de témoignage façonnant une œuvre qui ira au-delà d'un réservoir de mémoire pour tendre au lecteur une boîte à outils.

Mots-clés : espace de l'enfermement – témoignage – transmission intergénérationnelle – littérature carcérale – victime

Resumen

La experiencia de Mauricio Rosencof –judío, escritor, militante político encarcelado entre 1973 y 1985 en calidad de rehén de la dictadura militar uruguaya y sometido a condiciones extremas de reclusión– pone en práctica un dispositivo de sobrevivencia que resulta de la decisión de testimoniar y recusa en un primer momento toda elaboración literaria. Entre *nacer víctima* y *no ser víctima*, entre la fatalidad que irrumpe

en une trajectoria y el trabajo de vida que de allí la extrae, una manera de estar en el mundo se dibuja y permite, mediante estrategias que suponen una práctica del entre-dos (entre-dos generaciones, entre-dos culturas, entre-dos lenguas, entre acción política y producción de textos), sobrepasar una condición preestablecida, trazando salidas posibles. Este trabajo interroga la relación que el espacio del encierro mantiene con los gestos de sobrevivencia, pero también con el surgimiento de una pulsión de testimonio modelando una obra que va más allá de una reserva de memoria para tender al lector una caja de herramientas.

Palabras clave: espacio del encierro – testimonio – transmisión intergeneracional – literatura carcelaria – víctima

Abstract

The experience of Mauricio Rosencof – Jewish, writer, political activist imprisoned between 1973 and 1985 as a hostage of the military dictatorship in Uruguay and subjected to extreme conditions of imprisonment – sets up a survival mechanism that results from the decision to testify and initially reject any literary elaboration. Between *being born a victim* and *not being a victim*, between the fate that erupts in a journey and the work of life that extracts it, a way of being in the world is emerging, making it possible to go beyond a fixed status, through strategies that fall within the scope of a practice of in-between (between-two generations, between-two cultures, between-two languages, between political action and textual production), to trace paths which are exits. This work questions the relationships that the space of confinement has with the gestures of survival, but also with the emergence of an impulse of testimony shaping a work that will go beyond a reservoir of memory to tend to the reader a toolbox.

Key words: imprisonment space – testimony – intergenerational transmission – prison literature – victim

« À la *Shoah* est aussi associé un mode particulier de victimisation : être victime d'avoir été victime » (Lemler, 2008, p. 133). Position équivoque, souligne le psychanalyste, puisqu'elle pourrait inscrire la condition de victime dans une fatalité liée à l'origine. Je propose d'interroger le parcours de Mauricio Rosencof, Juif, écrivain, dramaturge, militant politique emprisonné entre 1973 et 1985 en qualité d'otage de la dictature militaire en Uruguay, soumis à des conditions extrêmes de réclusion¹.

Sur les neuf otages de la dictature, le haut commandement de l'armée avait déclaré : « Puisque nous n'avons pas pu les tuer, nous allons les rendre fous »² (Rosencof, 1989,

1 Voir le parcours de Mauricio Rosencof commenté en annexe.

2 «Ya que no pudimos matarlos, vamos a volverlos locos». Parmi les ouvrages convoqués, seulement *El bataraz* et *Las cartas que no llegaron* ont été traduits au français. Dans un souci de cohérence, j'ai choisi de travailler à partir de ma propre traduction pour l'ensemble des extraits. En effet, je porte une attention particulière au respect des différents niveaux de langage – dont la coexistence est la clé de fabrication du texte –, au travail des expressions populaires dans la langue universelle, au *parler enfant* qui se désagrège progressivement. Ces dimensions sont au cœur de cette recherche. Hélas, leur

I, p. 13). Et en effet, tout a été mis en œuvre pour y parvenir : le cachot souterrain, l'isolement, le silence, l'obscurité perpétuelle, les menaces, le froid, la faim, la torture. Programme de déshumanisation dont on sait les antécédents, par ailleurs revendiqués à différents niveaux de la hiérarchie militaire. Pourtant, l'écrivain enfermé semble avoir contrarié les plans du geôlier. Dans l'espace raréfié du cachot, qui convoque les origines et mobilise les gestes de la survie, l'exercice ininterrompu de l'écriture – mentale, puis clandestine – a permis de mettre en échec la condition de victime. Espace où l'écrivain ne cesse de revenir après sa libération : reprises successives de l'enfermement carcéral qui en renouvellent la portée.

Depuis la place qui est la mienne, occupée par l'étude des pratiques spatiales et de leurs effets – parfois textuels –, je voudrais interroger le rôle de l'espace dans l'émergence, puis le déploiement, finalement la transformation d'une pulsion de témoignage qui fut, treize années durant, une manière d'habiter l'enfermement.

Le témoignage en question

Dès la sortie de prison, un texte alternant deux voix retrace l'épreuve partagée avec Eleuterio Fernández Huidobro, occupant le cachot mitoyen et avec qui l'écrivain avait pu entretenir de longues conversations par l'intermédiaire d'un langage codé fait de tapes sur le mur. Il est précédé d'une profession de foi :

Lorsque nous avons compris que nous ne sortirions pas vivants (ni sains d'esprit) de ces tombes, nous avons fait un serment : si l'un d'entre nous devait survivre, il témoignerait. [...] Nous avons décidé de ne pas faire 'de la littérature' à partir des enregistrements. Conserver si possible les qualités et même les défauts de toute

restitution est difficile : Rosencof joue avec le langage au point de produire sans cesse de l'intraduisible. La question de sa traduction est si épineuse qu'elle mériterait qu'une recherche à part entière lui soit consacrée. Mon choix a consisté à privilégier – en respectant syntaxe et rythme – l'accès aux stratégies langagières et aux tournures de l'original, le style dans la langue d'arrivée étant secondaire. En a résulté une traduction qui parfois bouscule les conventions du français – mais l'original ne cesse de faire de même avec l'espagnol. Par ailleurs, il m'a semblé préférable de produire une traduction imparfaite, qui reste ouverte et peut donc être révisée : mon souci est de demeurer au plus près de la boîte noire où se construisent, et le texte, et la pensée.

évocation spontanée. Autre chose pourrait, il nous semble, s'avérer irrespectueuse avec la souffrance de nombreux d'entre nous³ (Rosencof, 1989, I, p. 11).

« Supporter pour témoigner »⁴ (Rosencof, 1989, I, p. 90). La décision de témoigner est nécessaire à la survie, à condition de suspendre aussi bien la mise en fiction que la logique judiciaire : « Ceci n'est pas un livre de dénonciation. La dénonciation se fera ailleurs. Ici, il n'y a pas d'adjectifs, il n'y a pas de noms propres. Nous racontons les événements tels qu'ils ont eu lieu »⁵ (Rosencof, 2012). Mais il semblerait que, portés vers le témoignage, les gestes de la survie érodent progressivement le serment d'objectivité.

La trajectoire du dramaturge n'est pas étrangère à cette conversion progressive. Dès 1960, Rosencof avait fait de la problématique de l'enfermement la ligne rouge de son travail (Maisian, 2020, p. 282). Il s'agissait, à la manière du théâtre épique, d'explorer une situation dans un but cognitif : observer des personnages contraints d'habiter des milieux clos, comprendre les modes d'existence de l'homme enfermé. Inlassablement interrogée par le texte et sur scène, cette problématique va se retrouver une décennie plus tard au centre de l'expérience vécue. Chez celui qui a internalisé les ressources de l'écriture et se retrouve enfermé, occupé à survivre, le témoignage à venir comme horizon impérieux, le vécu se dédouble. Que ce dédoublement prenne forme de dialogue avec un objet (Rosencof, 1985, 2013), ou encore avec un animal (Rosencof, 2005), ce n'est pas sans rapport avec la démarche expérimentale dans laquelle le dramaturge avait

3 « Cuando calculamos que no saldríamos vivos (o cuerdos) de aquellas tumbas, nos juramentamos que cualquiera de los dos que sobreviviera, testimoniaría. [...] Decidimos no hacer "literatura" con la grabación. Mantener, en lo posible, las virtudes y aún los defectos de toda recordación espontánea. Otra cosa podría, a nuestro juicio, ser irrespetuosa para con el sufrimiento de tantos». L'écrivain marche dans les pas des premiers survivants confrontés à la question du témoignage écrit. Dans la préface de celui qu'elle publie en 1917, Zabel Essayan précisait : « J'ai considéré que c'eût été un sacrilège de transformer en sujet littéraire les souffrances dans lesquelles a agonisé tout un peuple » (Toroyan, Essayan, 2013, p. 17). Et Marc Nichanian d'indiquer : « C'est ce que disent tous les récits de survivants. Surtout pas de littérature. » Or, « [l]e témoignage obéit à la loi du récit, qui n'est autre que la loi de la littérature » (Toroyan, Essayan, 2013, p. 145-146). Les extraits des textes de Mauricio Rosencof sont traduits par mes soins, sauf lorsqu'une traduction publiée est indiquée.

4 « Soportar para testimoniar ».

5 « Esto no es un libro de denuncia. La denuncia se hará en otra parte. Acá, no hay adjetivos, no hay nombres propios. Contamos las cosas tal cual fueron ».

pour habitude d'évoluer : se regarder, analyser, *jouer*, analyser encore. L'homme enfermé devient son propre personnage.

Topologies de cachot

Yeux bandés et membres attachés, les otages sont régulièrement transférés, itinérance qui n'aura de cesse de modifier la topologie de l'espace de vie. La perception de l'enfermé, aiguïlée par la privation sensorielle et motrice, y sera particulièrement affectée. En résulteront des aptitudes inédites. Un art de deviner l'espace pour en établir les coordonnées géographiques : « Lorsqu'un homme voyage, il emporte une carte, il voit par où il passe. Il porte une montre, vérifie ses horaires. Dans les conditions où nous étions, nous avons commencé à nous introduire, sans le savoir, dans l'univers dans lequel nous allions vivre : construit sur la base de nos propres calculs. S'il est réel ou pas, c'est sans importance. Il opérât comme s'il était réel »⁶ (Rosencof, 1989, I, p. 16). Une faculté de contenir la pulsion motrice : « Lorsque je changeais de position (...), je recevais un coup violent pour me faire retrouver la position initiale »⁷ (Rosencof, 1989, I, p. 15).

Et pourtant, l'enfermé de déclarer : « Nous nous sommes dits que nous devons avoir une pancarte imaginaire dans le cachot : *ici aussi on se bat* »⁸ (Rosencof, I, 1989, p. 73). Dès lors, la question devient : comment investir un lieu dont l'inhabitabilité a été organisée ? Puisque de ces cachots « à peine plus grands qu'un cercueil »⁹ (Rosencof, 1989, I, p. 5), aux proportions établies de manière à empêcher un homme de se tenir debout ou encore d'étendre les bras, tout objet a été exclu, toute ouverture clôturée, une

6 «Un hombre cuando viaja lleva un mapa y va viendo por donde está pasando. Lleva el reloj y va verificando sus horarios. En las condiciones en que nosotros estábamos, comenzamos a introducirnos, sin saberlo aún, en el universo en el cual íbamos a vivir: construido por nuestros propios cálculos. Si es real o no es real, no importa mucho. Operaba como si lo fuera».

7 «Cuando me acomodaba de alguna manera [...], recibía un violento empujón para que volviera a la posición en que estaba antes».

8 «Nos dijimos [...] que teníamos que tener un cartel imaginario dentro del calabozo, que dijera *aquí también se lucha*».

9 «Poco más grandes que un ataúd». Le mot est d'Eduardo Galeano, dans le prologue qu'il rédige pour l'ouvrage.

ligne doublée de la mention *passage interdit* inscrite au sol pour réduire encore, par une frontière virtuelle que le corps finit par internaliser, l'espace accessible. Comment traverser le temps que l'on ne peut mesurer ? En effet, « les jours, il fallait les *escalader* minute par minute [...] les *jalonner* à coup de mégots »¹⁰ (Rosencof, 1989, I, p. 43). Hors coordonnées, le temps se spatialise, l'espace se referme sur le corps. Mais l'habitude vient au secours de la survie :

En arrivant, tous les cachots étaient hostiles. Et il fallait les intégrer. Tu reconnaissais les taches, les formes dans les taches, l'humidité, les insectes, jusqu'à ce que tu assimilais tout ce qui était hostile ; après reconnaissance, tu pouvais mener une vie 'normale' [...] il fallait intégrer les mouvements pour ne pas se bagarrer à coups de pied avec les murs [...] en diagonale, trois petits pas, demi-tour [...] nous ne pouvions pas ouvrir les bras parce que les coudes cognaient les murs [...] Il fallait intégrer – comme les taches – le mouvement¹¹ (Rosencof, 1989, I, p. 19).

Le mode d'occupation de l'espace est imposé par le geôlier : « il n'y avait pas d'espace pour marcher. On devait vivre assis [...] le visage face au mur [...] tu ne pouvais pas te redresser [...] il était absolument interdit de s'adosser au mur »¹² (Rosencof, 1989, I, p. 57). La spontanéité du geste, accord de la nécessité et de la volonté, est rendue impossible. Le théâtre épique – narratif – avait fait, de la traque du geste imité, l'un des fondements de son projet ; de la fabrication du geste juste – adéquat –, une stratégie d'émancipation¹³. Il n'en reste pas moins que chaque geste imposé secrète la représentation que s'en fait celui qui survit, aussi, pour raconter. Qui raconte déjà, par l'entremise d'une écriture mentale. Inéluctablement, le métier reprend

10 «Los días, había que escalarlos minuto a minuto [...] irlos mojonando con puchos». C'est nous qui soulignons.

11 «Todos los calabozos cuando llegábamos eran hostiles. Y había que integrarlos. Reconocías manchas, formas en las manchas, humedades, insectos, hasta que todo eso, que era hostil, lo asimilabas; después que estaba reconocido podías hacer una vida "normal" [...] había que integrar los movimientos para no entrar a las patadas con las paredes [...] en diagonal, con tres pasos cortos y media vuelta [...] no podíamos bracear porque los codos se golpeaban contra las paredes [...] Había que integrar –como las manchas– el movimiento».

12 «No quedaba lugar para caminar. Teníamos que vivir sentados [...] con la cara contra la pared [...] no podías enderezarte [...] estaba absolutamente prohibido recostarse».

13 Voir les réflexions de Walter Benjamin sur le geste comme « matière première du théâtre épique », in *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, p. 35-37.

le dessus : analyser pour témoigner. La mise en récit est consubstantielle à un savoir naissant ; l'« évocation spontanée » semble d'ores et déjà un leurre.

Le cachot, chambre d'échos

Suivent des périodes d'isolement : « chacun d'entre nous commence à plonger au fond de soi. Seul monde habitable »¹⁴ (Rosencof, 1989, I, p. 103). Reste à puiser dans le réservoir personnel. Le cachot devient une chambre d'échos. L'enfermé ressasse des références qui glissent progressivement vers les origines. L'espace devient une caisse de résonances : entre les murs, l'expérience des aïeux vient percuter l'expérience présente, comme si le témoignage en préparation réveillait un autre, plus ancien, qui n'avait pas jusque-là rencontré les conditions de sa nécessité. Dès lors, le témoignage n'est pas celui du témoin, mais le travail en lui de plusieurs générations. Rejouant les origines, le témoignage devient réceptacle d'événements non vécus, déposés dans la mémoire par un récit intrafamilial premier qu'il apparaît soudain urgent de véhiculer¹⁵. Le choix de « ne pas faire de la littérature » est sans cesse miné par la collision d'un parcours passé et d'un présent qui d'une certaine manière le réalise¹⁶.

L'emprise sur le corps d'un cachot à peine plus vaste que son contour devrait être inexorable. Or, ce que le Piranèse avait réussi dans ses célèbres gravures – une « libération potentielle de la forme » grâce à « l'ouverture indéfinie des espaces, emboîtés les uns dans les autres, leur multiplication, leurs métamorphoses, leur désarticulation » (Tafuri, 1976, p. 93) – se vérifie *mutatis mutandis*, non dans l'espace réel du cachot, mais dans celui des textes qui y sont conçus. En effet, l'espace du cachot devient la condition de possibilité d'une prolifération de scènes qui se côtoient, se chevauchent, s'enchâssent. Elles attribuent au cachot une dimension supplémentaire,

14 «Cada uno de nosotros comienza a hundirse en sí mismo. Único mundo habitable».

15 L'hypothèse qui traverse les écrits de Janine Altounian – le trauma ne peut être dit par celui qui l'a subi – n'en finit pas d'ouvrir le champ du questionnement. Cf. « L'héritier du survivant est condamné à traduire » (Altounian, 2019, p. 124-127).

16 Y compris sur le plan factuel, puisque les sévices sont décuplés en raison de sa « condition de Juif » (Rosencof, 1989, I, p. 93).

des prolongations, des excroissances, bref, une topologie complexe faite de passages, passerelles, tunnels et autres sentiers de traverse qui creusent l'espace : il est possible d'y circuler. Les gravures du Piranèse nous disent, de ces prisons dont on ne sort pas, que ce n'est pas la liberté mais un art de la narration qui en déjoue les effets. A l'instar des *carceri d'invenzione*, les textes de Rosencof ne développent pas un motif central, ils introduisent des questions périphériques qu'ils abordent par approches successives, vues complémentaires, circonvolutions.

De ces textes conçus dans le cachot et mobilisant la panoplie habituelle de l'écriture clandestine – effort soutenu de mémorisation, stylo soutiré au cours de difficiles négociations avec un custode, feuilles de tabac pour support, exfiltration dans la doublure du linge confié à la famille –, résulte un corpus d'œuvres au statut souvent inclassable : enfilade de vers à largeur variable¹⁷, soliloque dialogique¹⁸, drame en sonnets¹⁹, narration composée de tableaux qui se succèdent à la manière du théâtre épique²⁰. Ces fragments reprennent les *topoi* récurrents de la période pré-carcérale pour les développer autrement. Morceaux hybrides que l'on pourrait considérer comme des succédanés du témoignage. Car il semblerait qu'ils en tiennent lieu. A moins qu'ils ne soient une voie d'accès à une matière encore à venir, qui n'en finit pas de s'élaborer. Si les formes littéraires disponibles deviennent vite insuffisantes, c'est qu'il y a danger de les voir rabattre l'expérience sur du connu. Il me semble que ces textes impossibles à classer, ne résultent pas d'un travail *sur* ces formes littéraires – adaptation, reconfiguration –, mais du travail de la pulsion de témoignage à l'intérieur de ces formes, qui en déplace les ressources, les segmente et finit par les faire éclater²¹.

17 Ainsi, *Conversaciones con la alpargata*, sorte d'écoulement vertical de strophes qui s'adosent à la marge, dont les vers s'amenuisent, et où Mario Benedetti décèle « une correspondance avec l'étroitesse de la cellule » (Rosencof, 1985, p. 5).

18 *El Bataraz* (2005), *Diez minutos* (2013).

19 *La Margarita* (1995).

20 *Sala 8* (2011).

21 Ainsi, la question de savoir s'il s'agit de *témoignages* ou de *romans* me semble manquer l'essentiel : une recherche qui sans cesse déplace structures et manières d'écrire dans un souci, non de vérité, mais de loyauté envers l'expérience.

Le théâtre épique a fourni des outils dont, on l'a dit, un savoir du dédoublement. Le *je* du narrateur renvoie à un regard extérieur : non pas incarner le personnage, mais le dénoncer (Barthes, 1964, p. 51). Le travail d'écriture a permis de tirer d'un espace un autre espace, du cachot muré, un réseau où il est à tout moment possible de bifurquer. La question de savoir s'il s'agit bien des *événements tels qu'ils ont eu lieu* est sans effet dès lors que l'écrivain se tient au plus près de ces événements, mais en vue d'une construction à venir. De sorte que le témoignage cesse peu à peu de concerner les faits, voire leurs effets, pour rendre compte de ce que l'homme enfermé a *pu* – et parfois voulu – en faire.

Mieux, l'écrivain ne cesse d'entraver l'établissement d'une lecture rétrospective des *événements tels qu'ils ont eu lieu*, en organisant une autodérision permanente – inquiétante pour le lecteur – qui fissure toute prétention de *dire vrai*. Ainsi, le problème se retrouve doublement déplacé : la question n'est pas de savoir si ce qui est rapporté est *vrai* (d'ailleurs, comment le serait-il, puisque les détenus aboient, picorent des graines à même le sol, bourgeonnent ou fleurissent, quand ils ne sont pas à la fois morts et vivants), mais d'en dégager un *mode opératoire*. L'enfermé se donne comme objet d'expérience. L'écrivain met cette expérience en scène, en devient le narrateur. Exercice dangereux, et il faudrait rappeler que s'il se l'autorise, c'est que les années de captivité succèdent à un choix personnel, politique, qui rend son parcours irréductible à celui des aïeux assassinés à Auschwitz parce que Juifs.

Inventer des manières de dire

Une tonalité déconcertante traverse les textes de Rosencof, un art de raconter – léger, affable – qui survole les événements avec détachement : « Nous avons une relation familière avec la vie »²² (Rosencof, 2012). Le lecteur est rapidement perturbé par un *parler* qui semble pour le moins malvenu lorsqu'il s'agit de traiter d'une expérience extrême. Et l'écrivain d'aller plus loin, en revendiquant le recours à l'humour. Cet

22 «Teníamos una relación coloquial con la vida».

humour se construit à partir de tournures grammaticales qui circonscrivent une géographie culturelle très précise. L'écrivain puise dans le parler populaire – un argot restreint au seul Río de la Plata – expressions et *manières de dire* qui vont au-delà du dire, pour renvoyer à un espace partagé. Cependant, l'usage qu'il en fait dérange cette appartenance : certes, l'humour organise de fait un écart d'avec les conventions du langage, mais ici il est convoqué pour nommer l'innommable. Le lecteur est pris à témoin de réparties brillantes au cours de dialogues insensés, destinataire de clins d'œil, piques et autres saillies. Manière de l'exposer à une vision distanciée des faits – et non aux faits. Ni rapporter *les événements tels qu'ils ont eu lieu*, ni restituer l'intérieur d'un vécu : offrir une place aux premières loges tout en s'interposant entre le lecteur et l'horreur. L'humour n'est ni une question de style, ni un condiment du texte, ni une posture existentielle, mais un *agent de distanciation*²³.

Un humour de survivant qui a une double visée : amuser certes, mais aussi dérouter pour enclencher une observation critique. Parce qu'il met en relation deux éléments qui n'ont pas vocation à coexister, parce qu'il laisse planer une incongruité, le trait d'esprit fait jaillir une étincelle. Derrière elle, se pose la question de l'éthique de la narration. L'enjeu est d'organiser dans le texte une zone de sécurité à partir de laquelle le lecteur peut approcher les faits, s'en séparer, en être à la fois proche et lointain, mais toujours extérieur. L'exposé des situations dans un langage familier place le lecteur dans un voisinage qui devient vite alarmant et déclenche un réflexe de recul. Mais lorsqu'il réinvestit les contours de sa réalité, l'horreur lui apparaît, implacable. Ce que le texte introduit, c'est la possibilité d'une distance variable entre le familier et l'insolite, sur laquelle le lecteur circule sans danger : c'est la distance de l'observation critique, sans nulle place pour la pitié, la complaisance ou la lamentation²⁴.

L'humour engage un art du raccourci : frapper vite et se retirer – tactique de guérilla, *less is more*. Car loin d'adoucir le récit, cette tonalité légère le rend plus percutant. Il

23 Le *Verfremdungseffekt*, que Rosencof maîtrise pour l'avoir pratiqué dans la période pré-carcérale, n'est pas loin.

24 Ce qui sépare les textes de Rosencof de nombre de textes dénonçant les crimes de la dictature militaire, qui mobilisent l'identification et construisent une figure idéalisée de « combattant ».

faut du temps pour s'accommoder du fait que la consommation d'insectes et d'urines après décantation soit présentée comme régime à base de raisins secs et de Pommery (Rosencof, 1989, I, p. 19), sans compter les descriptions de même ordre des sévices enseignés par l'*Intelligence Agency* et subis des années durant. Il faut du courage pour parer aux traits d'esprit, aux jeux de mots qui restituent la sensation précise et l'étincelle d'intelligence qui suit l'insoutenable. Pas de plaisir mauvais : miser sur le langage comme ultime et unique ressource. Enfin, il faut un délai pour réaliser que l'effet de cet humour se diffuse lentement, et continuera longtemps de nous troubler.

Ces *manières de dire* déplacent la question de la réception. On l'aura compris, ce que l'écrivain appelle *humour*, consiste surtout en une enfilade de traits d'esprits. Or, le trait d'esprit s'adresse à chacun en particulier, mobilise des références personnelles. Il cible son récepteur tout en laissant planer une incertitude, puisque l'accès au sens est toujours perturbé ou incomplet. Si le texte fait miroiter une invitation dans la chambre d'échos, il n'en est rien. Happé par le langage familier, éjecté ensuite par l'usage qui en est fait, embarrassé par la rudesse avec laquelle le narrateur montre l'homme enfermé sous toutes ses coutures, le lecteur est aux prises avec ses propres représentations. C'est bien entendu le cas dans toute activité de lecture, mais celles-ci effleurent l'impraticable. Elles ne peuvent que le distinguer à l'intérieur de la communauté des lecteurs. Tout comme l'établissement d'une lecture des faits, le champ de la réception se retrouve fissuré.

« Nous avons voulu montrer que l'être humain peut résister à pareille cruauté »²⁵ (Rosencof, 1989, I, p. 10). Paradoxe d'une démarche qui voulant rendre compte de l'universel, trouve ses moyens d'expression dans un langage local. Empreinte de cette contradiction, l'œuvre finira par composer une chronique, non de l'humain, mais de l'humain porté par un homme précis²⁶. Démarche dont on ne saurait dégager des

25 «Nos propusimos demostrar que el ser humano [...] puede resistir a tamaña crueldad».

26 Il s'agit en effet de l'humain (universel) décliné à partir d'un singulier (un homme précis). Partant de la notion de « singularité » de Nicolas de Cues, qu'il compose avec celle « d'universalité » enseignée par Raymond de Sebond, Michel de Montaigne introduit le concept de « singulier universel » – singulier contenant l'ensemble des possibles. Il bouscule ainsi une pensée des essences pour mettre en avant la dimension potentielle de l'existant, la réserve que chaque homme porte et

considérations générales. Invérifiable, donc. Mais le lecteur peut faire – le temps de la lecture – le pari de croire le narrateur, comme on dit du témoin oral qu'on le croit sur parole. Que nous dit de l'écrivain, de nous-mêmes et des autres cette expérience qui nous parle de l'humain *en* Rosencof ?

Faire défiler les tableaux

El bataraz retrace les déambulations mentales d'un homme retenu dans un poulailler en compagnie d'un coq, élevé pour affronter son codétenu en duel inégal, pour le divertissement du Général en chef et de son épouse. En résulte la chronique mordante d'une cohabitation dont l'écrivain saura tirer le potentiel grotesque. Non que les situations puissent être relativisées. Non que le travail du langage les rende présentables : le langage introduit une jubilation du texte qui opère comme une secousse. Si le témoin voulait écarter tout recours à l'élaboration, ce n'était pas uniquement en raison d'un impératif d'objectivité : c'est que la jouissance de l'écriture est perçue comme indécente par celui-là même qui en est traversé. Lorsque Rosencof parle enfin en son nom seul, c'est pour nous dire que la jouissance du texte est recevable. Les situations qui se suivent tiennent lieu du dédoublement de l'enfermé, mais c'est le langage qui lui permet d'entretenir avec son *autre* – et par-dessus l'épaule de cet *autre*, avec le lecteur – une complicité salutaire. Entraîné par un rythme qui s'accélère, saisi par l'intelligence des à-propos, par les boutades sans fin, le lecteur poursuit... pour se retrouver, au détour d'une page, au milieu de l'horreur²⁷. D'où l'écrivain ne va pas tarder à le tirer. Se donner comme objet d'expérimentation, inviter le lecteur à explorer les dérives de l'homme enfermé, tel est, on l'a dit, le programme.

actualise : « l'homme, en sa singularité, a même puissance que l'humanité tout entière. Il est, en lui-même, infini comme l'humanité, capable de l'embrasser », explique P. Magnard. Le « singulier universel » c'est celui qui en sa singularité est capable de tout ». Et de rappeler : « une singularité n'est pas un individu [...] elle désigne un nœud de relations. La plénitude serait le nouage sur lui-même d'une infinité de relations. L'homme, à part entière, serait celui qui serait expressif de l'humanité tout entière » (Magnard, 2010, p. 132).

27 Le glissement progressif vers la fiction entraîne une pratique du contournement, le choix d'une stratégie elliptique, d'où l'abandon de certains mots – dont *torture* (Rosencof, 2018).

Le registre de ces déambulations, qui puisent dans la mémoire familiale et dans le réservoir littéraire de l'enfermé pour ensuite associer sous le regard attentif d'un double, est à l'origine d'une *manière d'écrire*²⁸. En résultent des tableaux, unités de sens qui défilent, s'engendrent les unes les autres. L'enfermé est condamné à faire du surplace, mais la topologie du poulailler secrète paradoxalement celle d'un texte qui trace une infinité de sentiers. Si enracinement il y a, il sous-tend un devenir, en l'occurrence végétal :

Mes jambes sont devenues ligneuses et mes orteils se battent à l'intérieur des espadrilles pour s'incruster au sol. Je sens leurs tensions de croissance et d'une certaine manière, ils me transmettent leur désir végétal avec un picotement assoiffé de sève, [cette sève] qui me manque pour bourgeonner comme il se doit. Mon premier bouton sera pour toi, puisque d'une chose je suis certain: je deviens oranger²⁹ (Rosencof, 2005, p. 10).

De façon analogue, le froid insoutenable du cachot ne devient pas plainte, il met en branle la capacité d'invention : « mes doigts, ici, deviennent des stalactites [...]. Je crois qu'un destin de mammoth sibérien nous attend »³⁰ (Rosencof, 2015, p. 105). Inventer un devenir pour remplacer la fatalité.

Rodée, la méthode attribue une cohorte de destinées aux personnages fréquentés ou fantasmés. Plus de vingt ans après *Mémoires du cachot*, *Sala 8* va recueillir cet effort. L'espace de l'enfermement est à présent la salle de l'hôpital militaire dédiée à la « remise en état » (Rosencof, 2012) des détenus qui doivent pouvoir retourner aux séances de torture. Le narrateur y croise, en ses anciens camarades, des devenirs à l'œuvre : *el Pichi*, enfermé dans un chenil, qui a décidé de devenir chien sauvage pour

28 De la Bible à Cervantès, Dante, Proust, les références littéraires sont pourvoyeuses d'*outils*. Ainsi, l'épisode de David retenu par les Philistins fournit une stratégie de fuite par la simulation ; Cervantès, l'art d'une écriture clandestine ; Dante, des consignes pour circuler en enfer ; Proust, un mode d'emploi pour l'exercice de la mémoire.

29 «Las piernas se me han vuelto leñosas y los pulgares del pie pugnán dentro de las alpargatas por incrustarse en la tierra. Yo siento sus tensiones de crecimiento y de alguna manera me transmiten su ansia vegetal con un cosquilleo sediento de savia, que me está faltando para brotar como Dios manda. Mi primer azahar será para vos, porque si de algo estoy seguro, es que voy para naranjo».

30 «Los dedos acá se me ponen como estalactitas [...] creo que nos aguarda un destino de mamut siberiano».

se prémunir contre tout langage articulé ; *el Enjuto* qui, enterré vivant, s'efforce de devenir terreau afin de fleurir pour sa compagne mais se retrouve étouffé par l'herbe qui pousse sous sa peau, ou encore son ancien double, qui tente un devenir-volaille pour jouer de complicité avec le coq installé à ses côtés ; enfin, la jeune mère devenue « le fil de la voix » (Rosencof, 2012) qui nomme le nouveau-né qu'elle ne reverra pas. Manières de tracer des *sorties*. L'ancien dramaturge sait côtoyer le grotesque – qui n'a pas de finalité –, l'absurde – qui bouche les issues et replie la clôture sur elle-même – et la métamorphose – imposée et irréversible. Mais il s'en éloigne définitivement parce qu'il garde pour soi la possibilité de choisir³¹. Sagesse ou boutade, il semblerait que la fréquentation de l'origine conjure le risque d'enracinement.

N'être victime : une affaire d'entre-deux

L'avenir élagué, l'enfermé est contraint d'habiter un présent hors du temps. Qu'en est-il, dès lors, de la condition de victime ? Si *victime* est celui ou celle à qui il a été ôtée la puissance d'agir, la question devient : comment, dépossédée, la victime peut-elle s'emparer de son désir, réinvestir sa volonté, fissurer l'enfermement, fabriquer des sorties ? Entre *naître victime et ne pas être victime*, entre la fatalité qui fait irruption dans un parcours, et le travail de vie qui l'en extrait, une tension opère. *N'être-victime* : j'emprunte à Daniel Lemler ce *mot-jeu*, que je me permets de placer dans un nouveau champ. Ni psychanalytique, ni juridique, mais existentiel : tentative de déjouer un statut qui menace de s'installer.

Entre écrivain et narrateur, le travail d'écriture inaugure un entre-deux que je dirais premier. Car ouvrant sur d'autres : pris entre-deux générations, entre-deux cultures, entre-deux langues, entre action politique et production textuelle, Rosencof prend appui sur des rituels tissés dans un rapport à l'origine et trace des chemins qui entravent la constitution d'un statut de victime. Ce faisant, il précipite l'abandon de la neutralité du

31 Sur la manière dont le projet ionescien est repris, puis détourné par la mise en échec de la notion opératoire de fatalité, voir mon article (Maisian, 2020, p. 285-286).

témoignage. Un effort se met en place, qui enregistre la manière dont la fréquentation des origines et les stratégies de survie travaillent de concert l'expérience carcérale quotidienne. Cet effort relève, me semble-t-il, de la littérature.

Manières de faire : une origine traversée de chemins

Quinze ans après la publication de *Mémoires du cachot, Les lettres qui ne sont jamais arrivées* – que les aïeux, restés en Pologne, puis déportés, n'ont pu écrire aux parents émigrés à Montevideo – reprend ce premier travail sur les années d'enfermement pour le remanier. Le récit s'ouvre sur une boutade : « Je ne peux pas préciser avec exactitude le jour où j'ai fait la connaissance de mes parents ni si j'ai pu – au moins – me rendre compte, alors, de la signification qu'un tel événement allait avoir dans ma vie »³² (Rosencof, 2000, p. 11). Mais la boutade n'en est peut-être pas une : comme l'arrivée des parents dans la mémoire d'un enfant, celle de la violence dans la vie de l'écrivain ne peut faire l'objet d'une datation. Elle en est consubstantielle. Elle constitue un paysage-cadre pour celui qui traverse sa propre vie en spectateur : « Mais je me souviens – ça oui – que lorsque j'ai vu maman pour la première fois, maman était dans la cour »³³ (Rosencof, 2000, p. 11). Le décor est planté : les personnages que le roman va convoquer auront une assise spatiale, topologique, voire géographique. Leurs mouvements composent des tableaux qui scandent la progression du récit.

Car ce qui suit n'est pas le roman que l'on croit. C'est la prose d'un dramaturge qui fait graduellement entrer en scène questions et personnages, *tempo* mesuré, effet soupesé. Si la composition de tableaux relève d'un travail sur l'espace, ce n'est pas parce qu'elle en fait la description – ce qui relèverait de la représentation de l'espace –, mais parce qu'elle aménage dans le texte des espaces qui sont des opérateurs, des dispositifs produisant des effets dans le texte, puis hors-texte. Chaque scène, le tableau

32 «No puedo precisar con exactitud qué día conocí a mis padres y si pude –al menos– darme cuenta, en ese momento, de la significación que tal acontecimiento iba a tener en mi vida».

33 «Pero recuerdo –eso sí– que cuando vi a mamá por primera vez, mamá estaba en el patio».

qu'elle compose, la *manière de dire* qui l'actualise, forment un bloc symbolique dont le rôle est d'interroger l'enfermement. Problématique présente, on l'a vu, dès la période pré-carcérale, mais qui sera désormais saisie sous le prisme d'une expérience particulière de l'origine.

Transmission et signification : une « familière étrangeté »

L'origine dont il sera question résulte de deux dimensions étroitement entremêlées : l'appartenance à la communauté juive polonaise et la participation à une tradition, celle des premières organisations socialistes de l'Empire russe. Du parti politique constitué par les Juifs polonais et du *groupe des pairs* dont il est issu, Hannah Arendt affirme qu'ils sont « la source, non des révolutions, mais de l'esprit révolutionnaire du XIX^{ème} siècle ». Et la philosophe d'ajouter que le code éthique du *groupe des pairs* serait incompréhensible « sans l'horizon exceptionnel qu'est la famille juive », basée sur « l'expérience essentiellement simple du monde de [l']enfance, où respect mutuel et confiance inconditionnelle, ainsi qu'un sentiment universel d'humanité, et un authentique, quasi naïf, mépris des distinctions sociales et ethniques, étaient choses établies » (Arendt, 1974, p. 50).

Cette culture hybride, avec sa dimension utopique, ses codes et ses valeurs, a été d'autant plus aisément transférée au Río de la Plata qu'elle a trouvé moyen de s'insérer dans les instances politiques locales. En témoigne la participation à un Comité de soutien aux républicains espagnols : « [la radio] servait à écouter la guerre. C'était une guerre qu'il y avait en Espagne, et nous fréquentions un Comité où maman tricotait des chaussettes en laine et papa parlait. Tous parlaient et parlaient en yiddish, et moi je ne comprenais rien »³⁴ (Rosencof, 2000, p. 13).

Le rapport à l'origine ne repose pas sur la signification mais sur le rituel. C'est la répétition qui sans cesse renouvelle un message non verbal à l'emprise puissante.

34 «[la radio] servía para escuchar la guerra. Era una guerra que había en España y nosotros íbamos a un Comité donde mamá tejía calcetines de lana y papá hablaba. Todos hablaban y hablaban en yiddish y yo no entendía nada».

Expérience courante en terres d'immigration, d'enfants élevés par des parents dont ils ne comprennent pas la langue et parlant la langue du pays d'accueil, que les parents comprennent mal. Quelle est, pour ces enfants, la langue maternelle ? Cette question pose un indécidable : celle du pays d'accueil ne l'est certainement pas, celle de la mère n'est pas sue³⁵. Pourtant, boîte noire dont on ne connaît pas les finesses, l'entre-deux langues saura porter le travail sur l'origine.

Dès le départ, le contenu est exclu de la transmission : « Je ne comprenais rien lorsque papa lisait les lettres à voix haute »³⁶. Et plus loin d'insister : « [papa nous lisait] les contes de Moïse et la mer, que je ne comprenais pas non plus »³⁷ (Rosencof, 2000, p. 16). De ces rituels sonores, affectifs, au message inaccessible, qu'a-t-il été retenu ?

Premièrement, à la croisée des fils qui ont tissé une origine hybride, une injonction a été retenue : *il faut sortir d'Égypte*. Déclinée au gré des circonstances, fil rouge d'une expérience transgénérationnelle, l'injonction à sortir de l'esclavage est une manière d'habiter l'origine.

Ensuite, l'art d'évoluer dans un entre-deux que je qualifierai de *familière étrangeté* : sensation d'étrangeté que de comprendre sans comprendre, familiarité rassurante avec laquelle la langue abandonnée continue d'envelopper l'expérience³⁸. Ne retrouve-t-on pas cette atmosphère lorsque l'usage de l'argot rend le texte difficilement accessible à

35 L'œuvre de Georges Perec ne cesse de décliner ce flottement : « Je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent » (Perec, 1995, p. 59).

36 «No entendía nada cuando papá leía las cartas en voz alta».

37 «[papá nos leía] los cuentos de Moisés y el mar, que tampoco entendía».

38 L'entre-deux octroie aux mots la capacité de se décaler, voire de se retourner. Une situation analogue se vérifie parfois dans la langue allemande, possibilité de conversion de certains mots dont Freud a saisi la portée thérapeutique. En effet, son analyse des effets *Unheimlich* met en avant l'intérêt opératoire que présente l'équivocité du langage : « parmi ses multiples nuances de signification, le petit mot *heimlich* en présente également une où il coïncide avec son contraire *unheimlich* » (Freud, 1985, p. 221). Sitôt convoqué, le mot est pris dans un parcours. Il traverse le champ lexical du caché, du secret, et se teinte au passage de nouvelles significations : « *Heimlich* est donc un mot dont la signification évolue dans la direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *Unheimlich* ». Et de conclure : « *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich* » (Freud, 1985, p. 223). La position d'entre-deux comporte ce retournement par lequel celui qui parle se découvre étranger à ses propres dires qui, collectifs, le dépassent. Rien d'inquiétant, car cette étrangeté qui émerge est familière. Certes, Freud place le procédé sous le signe du refoulement. Je retiendrai de ses observations celle, première, de la faculté de *conversion* qui, en transformant un mot, percute l'expérience. Un savoir et une pratique de la porosité venant au secours de l'enfermé.

un lecteur hispanophone n'appartenant pas au contexte local ? Des textes conçus pour être lus dans la langue où ils ont été écrits comme s'ils avaient été écrits dans une langue étrangère : manière de transmettre cette *familière étrangeté* qui émane de la fréquentation de l'origine. Ce qui semblait marquer les limites de la démarche – un texte quasiment illisible en dehors de l'espace et du temps de sa production – relève peut-être d'un choix : faire vivre l'origine en transposant ses effets.

Le trait d'esprit serait l'un des outils de cette tentative : par ce qu'il comporte d'indétermination, parce qu'il se positionne quelque part entre ce que l'on encode et ce qui se transmet, parce qu'il réactive un type particulier d'écoute – celle d'un texte que l'on comprend mal –, il est une manière d'actualiser cet entre-deux. De façon analogue, écrire en faisant barrage à la traduction, n'est-ce pas demeurer auprès d'une insuffisance du texte, en préserver la part d'inconnaissable et la sensation *familière d'étrangeté* qui le recouvre ? L'origine comme entre-deux n'est pas matière à récit : elle opère *dans* le récit, *par* le récit. C'est l'actualisation que le lecteur est en mesure d'en faire qui relance la transmission, ce qui déjoue l'origine aussi bien comme refuge que comme fatalité.

Il me semble que l'œuvre de Rosencof organise la passation, non d'un contenu, encore moins d'une mémoire, mais d'une faculté d'invention. Ni don, ni héritage : mise en œuvre de rituels partagés qui sont des opérateurs de vie, autant de *manières de faire*, avec, pour objet, la capture du possible. L'origine ne circonscrit pas un lieu, elle invite à une circulation. Je dirai de cette circulation qu'elle nourrit en acte un décalage avec l'origine, et je comparerai ce décalage à celui qui se creuse entre un texte et ses traductions : il porte les traces de celui qui s'en est emparé pour en faire autre chose. L'écrivain fréquente son origine comme quelqu'un qui se nourrit sans cesse d'un texte en langue étrangère qu'il ne comprend pas, mais dont il a retenu une traduction, faite – et à refaire – collectivement. Nous pourrions nous demander comment cet entre-deux passe de génération en génération, mais le véritable enjeu est de comprendre comment le fait de passer attribue à l'entre-deux sa condition de possibilité³⁹.

39 Le rôle de traducteur-passeur que joue le grand frère, né en Pologne, pièce charnière du rouage intrafamilial, disparu – et internalisé – pendant l'enfance de l'écrivain, mérite qu'une analyse lui soit consacrée.

Par son pouvoir de répétition, le rituel participe de la survie. Si le trait d'esprit permet d'inscrire l'origine dans le texte, le rituel en actualise les effets. Rosencof en rapporte de différents ordres, à commencer par le rituel ordinaire, socle de la vie partagée : « Les dimanches, toujours, toute la vie, on avait une poule au pot »⁴⁰ (Rosencof, 2000, p. 16). Ou encore, « Mon papa écrit des lettres la nuit, mais seulement parfois. Alors, il éteint la radio »⁴¹ (Rosencof, 2000, p. 28). Mais il y a aussi le rituel mortifère :

Après la guerre avec l'Espagne, une autre est venue. Celui qui n'est plus venu, c'est le facteur. Bon, venir, il venait. Mais ce que je veux dire c'est que chez nous, il ne venait plus [...]. Alors mon papa, les dimanches, qui est le jour où l'on lit les lettres, nous lisait les lettres d'avant, mais il avait les yeux comme ça, et ne riait pas. Les lettres qu'attendait mon papa ne sont jamais arrivées⁴² (Rosencof, 2000, p. 13).

Lorsque viendra le temps de l'enfermement carcéral, rituel ordinaire et rituel mortifère se composent, débordent et ruissellent sur l'expérience à venir. Évoquée, la répétition est l'opérateur qui sous-tend la survie : elle peut désarticuler la donne, la recomposer autrement.

Du cachot au parloir : une affaire intrafamiliale

Si les visites sont autorisées, c'est qu'elles constituent un maillon essentiel de la politique d'État, rituel par lequel la violence passe du détenu à la famille et de la famille au corps social, pour lui revenir amplifiée. Rosencof va en faire le lieu d'une résistance collective. Ce qui s'élabore au cachot – une faune et une flore, un déferlement d'images et de concepts qui devisent, se prêtent main forte et composent des *sorties* – se déploie au parloir. L'écrivain y fait feu de tout bois pour soustraire son enfant au rituel

40 «Los domingos, siempre, toda la vida, había puchero de gallina».

41 «Mi papá escribe cartas por la noche, pero a veces. Entonces, apaga la radio».

42 «Después de la guerra con España, vino otra. El que no vino más fue el cartero. Bueno, venir, venía. Pero lo que yo quiero decir es que a casa no venía. [...] Entonces mi papá, los domingos, que es el día que se leen las cartas, nos leía las cartas de antes, pero tenía los ojos así, y no se reía. Las cartas que esperaba mi papá no llegaron nunca».

mortifère. Il faut à tout prix empêcher que l'enfant prenne l'événement traumatique pour son origine personnelle et se confonde avec lui. L'enfant est traversé par cet événement, mais il est possible de faire en sorte qu'il n'en soit pas réduit.

« Avant la visite, ma fille avait écrit *Papa je t'aime* sur des bouts de papier, et les dispersait dans l'espoir que le vent les ramène jusqu'à mon cachot. J'ignore comment, mais l'un d'entre eux y est arrivé. Et je le lui ai dit dans un poème »⁴³ (Rosencof, 1989 I, p. 53). Ce poème – qu'il publiera – n'est pas uniquement conçu pour porter un message, il s'agit d'un sonnet rigoureusement construit et empreint de beauté : on ne plaisante pas avec le symbolique. Le père se saisit immédiatement du rituel de l'enfant pour faire une mise en fiction qui les sauvera tous les deux. S'il transporte l'enfant sur le terrain du symbolique, c'est que le symbole relie, mais pas seulement : il construit un ailleurs où la condition de victime peut être suspendue. En s'emparant de ses possibilités de vie, le père restitue à l'enfant les siennes.

De son côté, l'enfant a compris la démarche : il n'y aura pas d'autre don qu'une bribe de symbole qui reste en attente. Mais elle sait s'en saisir et relancer le rituel :

Des choses merveilleuses entraient parfois dans les cachots. Un jour, j'ignore comment, un petit caillou marin est apparu. Petit, blanc, irisé. Je l'ai offert à ma fille à une visite, en lui racontant qu'il avait une formidable valeur historique [...]. Il avait une vertu : il permettait de retrouver les chemins. Elle l'a emporté et l'a gardé longtemps sous son oreiller. Elle a tellement élaboré le mystère, qu'elle affirmait que ce petit caillou nous permettrait de nous rencontrer. Que ce n'était pas moi qui le lui avait donné, mais qu'elle l'avait ramassé elle-même [...]⁴⁴ (Rosencof, 1989 II, p. 58).

Il s'agit d'arracher l'enfant à la condition d'objet d'une histoire traumatique à laquelle il est contraint de participer de par son origine, puis, de par le renouvellement

43 «Antes de la visita, la niña había escrito en trocitos de papel *Papá te quiero* y los arrojaba al aire con la esperanza de que el viento los hiciera llegar hasta mi celda. Ignoro cómo, pero uno llegó. Y se lo dije en un poema».

44 «A veces, en los calabozos, entraban cosas maravillosas. Un día, no sé cómo, apareció una piedrita marina. Pequeña, blanca, opalina. Se la entregué a mi hija en una visita, y le conté que tenía un formidable valor histórico [...]. Tenía una virtud: permitía reencontrar los caminos. Ella se la llevó y la tuvo largo tiempo bajo la almohada. Elaboró tanto el misterio que afirmaba que esa piedra le iba a permitir reencontrarnos. Que no se la había dado yo, sino que la había recogido ella [...].»

de cette origine. Se pose alors un indécidable : pour assurer la transmission, le père doit être présent, mais sa présence actualise le traumatisme. Cet indécidable, le prisonnier du cachot mitoyen y est enfermé. Il en appelle à l'écrivain : « Ma fille a raconté que papa n'a pas de mains. Elle n'a jamais vu mes mains, menottées aux pieds de la table [...] Qu'on ne l'amène plus. » Et Rosencof de répondre : « Si en ne voyant pas tes mains, elle dit que tu n'as pas de mains, en ne voyant pas papa, elle dira qu'elle n'a pas de papa »⁴⁵ (Rosencof, 2015, p. 95). Le choix sera celui d'exister pour l'enfant. Mais à condition de fuir les constructions identitaires basées sur l'origine comme fatalité, et d'apprendre à l'enfant à s'inventer un devenir.

Le dispositif, on le devine, est familial. C'est la famille juive polonaise qui résiste : une affaire intergénérationnelle. L'enfermement ne parvient pas à interrompre le fil rouge de la transmission. Lorsque le père de l'écrivain, très âgé et fragile, fait un malaise au cours d'une visite, c'est-à-dire, dans la géographie habituelle de soldats et chiens en laisse, porte flanquée de custodes à la baïonnette calée dans la ceinture, troupe à l'arrière-plan jambes écartées, bottes de chevalerie, fusil croisé sur la poitrine (Rosencof, 2013, p. 7), et que l'un des soldats a le geste outrecoisant de tendre au vieil homme un verre d'eau, ce sera pour s'entendre dire : « de vous, je ne veux même pas l'eau »⁴⁶ (Rosencof, 1989, I, p. 31). Conçus comme des antidotes, les rituels sont devenus des contre-rituels.

De l'enfermé au narrateur : mise en fiction du vécu ?

« La seule réalité était dans les rêves. L'autre, quotidienne, était un cauchemar. Pour survivre, nous avons inversé les termes »⁴⁷ (Rosencof, 1989, I, p. 135). Le rituel est aussi l'opérateur qui fait basculer le quotidien dans la fiction. Ainsi, lorsque son

45 «La hijita contó que papá no tiene manos. Nunca me vio las manos, esposadas a la pata de la mesa [...] que no la traigan más. ». Et « Si no te ve las manos y dice que no tenés manos, si no ve a papá va a decir que no tiene papá».

46 «De ustedes no quiero ni el agua».

47 «La única realidad estaba en los sueños. La otra, la cotidiana, era una pesadilla. Para sobrevivir, trastocamos los términos».

codétenu reçoit dans l'impuissance la visite de l'enfant : « Ici on ne fait rien, pas un dessin, rien. Que veux-tu que je fasse ? » Et Rosencof de répondre : « Des contes. Fais-lui des contes. Que ta petite fille dise : je vais voir papa qui fait des contes. Dis-lui : *il était une fois* »⁴⁸ (Rosencof, 2015, p. 96). Basculer dans la fiction est le contraire d'une fuite dans l'imaginaire.

On pourrait dire du contre-rituel qu'il est symbole devenant acte, mais un acte par lequel chacun est responsable des autres : « À la maison, on recevait le *Undzer Frait*⁴⁹, et de ce journal, une pensée transpirait : *on est soi-même et tous les autres* »⁵⁰ (Rosencof, 2018). Si la condition de victime se retrouve empêchée, c'est que la responsabilité en acte met en branle le désir. Et avec le désir la vie, qui rejoue ses cartes. Entre responsabilité et désir, le sujet peut devenir acteur dans le jeu de l'inévitable :

L'intention était de montrer à la famille combien nous étions dans une situation limite. Ils ont ouvert la porte du cachot, ils m'ont cagoulé (j'étais sale, blessé, mal nourri), ils m'ont menotté pour parcourir une distance de dix pas [...] lentement, comme le rideau se lève pour le premier acte, ils enlèvent ma cagoule. [...] Ils les avaient fait entrer ensemble pour les obliger à assister au « décagoulage ». [...] [Ma fille] voulait me faire une surprise : se présenter avec ses [nouvelles] lunettes. [...] En me voyant dans ces conditions, ses yeux se sont remplis de larmes. Elle m'a montré ses lunettes : « c'est terrible papa, ces lunettes me font pleurer »⁵¹ (Rosencof, 1989, I, p. 28).

Construction partagée d'une sortie : le temps d'une visite, la condition de victime a été suspendue.

48 «Acá no se hace nada, un dibujo, nada. ¿Qué querés que haga? [...] Cuentos. Hacéle cuentos. Que la hijita diga: voy a ver a papá que me hace cuentos. Decíle: *había una vez*».

49 Journal de la communauté socialiste ashkénaze de Montevideo.

50 «Uno es uno y todos los demás».

51 «La intención era mostrarle a la familia que estábamos en una situación límite. Abrieron la puerta del calabozo, me enajaron la bolsa (iba sucio, golpeado, mal comido) me esposaron para un recorrido de diez pasos [...] lentamente, como un telón de comienzo de acto, me van sacando la capucha. [...] Los habían hecho entrar a todos juntos para que vieran el descapuche. [...] [Mi hija] venía con la intención de darme una sorpresa [...] presentarse con los lentes [nuevos]. Al verme en las condiciones que me vio [...] se le llenaron los ojos de lágrimas [...] me mostró los lentes: Ay papá, qué horrible, estos lentes me hacen llorar».

Topologies du texte : s'extraire de la condition de victime

« Nous étions agrippés à la vie comme le lierre au mur »⁵² (Rosencof, 1989 I, p. 88). Le temps – l'enjeu – du témoignage écrit est celui, pour le témoin, du passage de la survie à la vie. Or, comment « reprendre le fil de l'existence » (Lemler, 2008, 134), c'est-à-dire, du désir ? Comment réintégrer l'histoire des autres ? La capacité à s'extraire de la condition de victime, dont on a vu la transmission intrafamiliale, peut-elle faire l'objet d'autres transmissions ? Si les matériaux littéraires mettent en circulation une construction subjective, peut-elle rencontrer l'espace commun, le traverser, en ressurgir ? Cela tient du pari : que le lecteur investisse les parcours tracés par un texte conçu pour être *joué*.

Les lettres qui ne sont jamais arrivées – rédigées par ceux qu'il n'a pas connus dans une langue qu'il dit ne pas connaître –, l'homme enfermé les a peu à peu écrites. Disséminées dans le texte, elles surgissent entre deux tableaux, traversent les différents niveaux de fiction, s'évanouissent. À quel moment le lecteur prend-il la mesure de la structure feuilletée qu'il pratique ? L'histoire des aïeux occupe l'arrière-scène du quotidien de l'enfermé ; quotidien qui est lui-même l'arrière-scène du récit qu'il nous livre, arrière-scène floue d'où parfois, au détour d'un mot, une fraction d'horreur brut émerge. C'est alors la surface du texte qui se retrouve floutée, et nous comprenons que ces scènes dans lesquelles nous nous sommes laissés embarquer en une communion si légère qu'elle en devenait facile, étaient une doublure. Non pas l'envers d'une histoire, mais un voile par lequel l'écrivain protège le lecteur : ce n'est pas l'exercice de la restitution qui fait écran aux « événements tels qu'ils ont eu lieu », mais la responsabilité de celui qui a pris soin d'élaborer pour transmettre.

Les correspondances entre avant-scène et arrière-scène ne signalent que trop la discontinuité entre les faits et leurs effets. Jusqu'au bout, l'expérience transparait dans sa double épaisseur. Que le sésame *il était une fois* soit omis, cela n'empêche pas le lecteur de s'orienter dans cet entre-deux où il est invité à circuler. L'enfermement

52 «Estábamos prendidos a la vida como la hiedra al muro».

suppose des spatialités inhabitables : il n'est pas question que le texte en devienne, par un jeu de miroirs, trappes ou chausse-trappes, un succédané. L'invitation faite au lecteur est sous-tendue par l'exercice du métier d'écrivain tel que Rosencof l'entend : sa contribution n'a rien à voir avec le rendu d'une expérience exemplaire, pas plus qu'avec la volonté de tirer le lecteur de sa place de lecteur : des garde-fous sont là pour l'y maintenir. Elle est dans l'effort soutenu de saisir l'expérience par le langage, puis de réinventer la mise en récit de manière à ce que la transmission *opère* : il est permis au lecteur d'y prélever un savoir *sur soi*. Dès lors, me semble-t-il, l'entre-deux *responsabilité-désir* peut, à partir du texte et par l'entremise du lecteur, investir le champ social.

Les lettres qui ne sont pas arrivées sont écrites dans un langage étranger au livre, sans relief, sobre, rare, qui réintègre les contours d'un espagnol universel, voire intemporel. Elles se détachent ainsi d'un texte dont la tonalité prévoit l'effacement, comme si le choix d'un langage local, argotique, était une manière d'en programmer l'obsolescence. Pour que l'on entende, dans les lettres, la sidération de celui qui, déporté, ne comprend pas. Sidération portée par une voix qui de lettre en lettre s'effiloche, devient un fil dont on sait qu'il va s'éteindre. On comprend alors que le texte n'était qu'un écrin destiné à entourer cette parole fragile. Comme l'action révolutionnaire avait été, pour l'écrivain, le seul écrin pouvant porter les aïeux assassinés. Les lettres brillent au loin et continueront de briller lorsque l'œuvre s'éteindra. Comme la condition de victime, la neutralité du témoignage est désormais très loin.

ANNEXE

Bien que la critique insiste sur la continuité de l'œuvre de Mauricio Rosencof, il me semble nécessaire de mettre l'accent sur l'incarcération, puis la libération, comme des moments d'inflexion, sinon de rupture. En effet, si une continuité des problématiques est indéniable, la rupture qui s'opère dans les *manières d'écrire* l'est aussi. Je proposerai

un découpage en trois temps, une première inflexion intervenant au moment où le métier de dramaturge rencontre les conditions d'un exercice clandestin de l'écriture ; une deuxième lorsque les stratégies de survie cessent d'être sollicitées en temps réel.

Période pré-carcérale (1961-1972)

Il s'agit notamment des pièces conçues dans la période où l'écrivain fait partie du mouvement du Théâtre Indépendant qui se met en place à Montevideo dans les années 1950 (Ullive, 2007, p. 30-45 ; p. 108-110). Ce mouvement construit une vision syncrétique du jeu, en croisant le « système Stanislavski » et le théâtre épique de Bertolt Brecht. Ces théories, en principe inconciliables, seront mises à contribution au cas par cas, dans une vision pragmatique de la direction d'acteurs, exemple d'hybridation propre aux cultures périphériques. Dans ce contexte, Rosencof écrit et participe à la mise en scène de *El gran Tuleque* (1960), *Las ranas* (1961), *Los caballos* (1967).

Période carcérale (1972-1985)

Parmi les œuvres écrites en captivité, exfiltrées, et publiées après la libération, je commenterai *Conversaciones con la alpargata* (1985), *La Margarita. Historia de amor en 25 sonetos* (1995). Ensuite, *El bataraz* (2005), conçue en captivité, écrite après la libération.

Période post-carcérale (1985-2011)

Memorias del calabozo (1985), écrite avec Eleuterio Fernández Huidobro dès la sortie de prison, relève le serment de témoigner. Dix ans plus tard, *Las cartas que no llegaron* (2000), ponctue un glissement vers la fiction. *Sala 8* (2011) rend compte de la maturité d'une démarche désormais maîtrisée.

TRADUCTION DES ŒUVRES EN FRANÇAIS

ROSENCOF, Mauricio, 2009, *Les lettres qui ne sont jamais arrivées*, trad. Philippe PONCET, Folies d'encre, Montreuil.

--, 2011, *Conversations avec l'espadrille*, trad. Guy LAVIGERIE, SPM Lettrage, Paris.

--, 2011, *El bataraz*, trad. Philippe PONCET, Folies d'encre, Montreuil.

Enfin, il existe un film réalisé par Álvaro Brechner, *Compañeros (La noche de 12 años)*, Madrid, Paris, Montevideo, 2018, que j'ai choisi de ne pas intégrer au corpus.

BIBLIOGRAPHIE

ALTOUNIAN, Janine, 2019, *L'effacement des lieux*, Presses universitaires de France, Paris.

ALZUGARAT, Alfredo, 2007, *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Trilce, Montevideo.

ANGUITA, Eduardo, 2012, Entretien a Mauricio Rosencof, (consulté le 26 octobre 2019) : <https://youtu.be/Ml5V5gapwvg>

ARENDETT, Hannah, 1975 [1955], « Rosa Luxemburg, 1871-1919 », in *Vies politiques*, Gallimard, Paris.

BARTHES, Roland, 1964, « La révolution brechtienne », in *Essais critiques*, Seuil, Paris.

BENJAMIN, Walter, 2003 [1955], *Essais sur Brecht*, La Fabrique, Paris.

FREIRE, Silka, 1994, *Mauricio Rosencof, el delirio imaginante*, Arca, Montevideo.

FREUD, Sigmund, 1985 [1919], *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris.

HEREDIA, María Florencia, 2007, « Mauricio Rosencof, de la clausura a la esperanza, análisis comparativo de *Las ranas* (1961) y *Los caballos* (1967) », in PELLETIERI, Osvaldo, *Huellas escénicas*, Galerna, Buenos Aires.

LEMLER, Daniel, 2008, « N'être victime », in *Le Coq-héron*, n°193, p. 131-134 (consulté le 24 septembre 2019) : <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2008-2-page-131.htm/>

MAGNARD, Pierre, 2010/4, « Montaigne ou l'invention de l'homme », in *Cités*, n°44, p. 132 (consulté le 02 mars 2022) : <https://www.cairn.info/revue-cites-2010-4-page-123.htm>

MAISIAN, Jordana, 2020, « Devenir-autre, devenir-végétal, devenir-monstrueux. Architectures textuelles de l'enfermement dans l'œuvre de Mauricio Rosencof », in AUDRAN, Marie et SCHMITTER, Gianna (dir.), *TransLittératures, TransMédialités, TransCorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018)*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 281-294.

PEREC, Georges, 1995, *Récits d'Ellis Island : histoires d'errance et d'espoir*, POL, Paris.

ROMANO, Gabriel, 2018, Entrevista a Mauricio Rosencof (consulté le 20 octobre 2019) : <https://youtu.be/inO0BbOalO8>

ROSENCOF, Mauricio, FERNÁNDEZ HUIDOBRO, Eleuterio, 1989 [1987], *Memorias del calabozo*, I, II, III, TAE, Montevideo.

ROSENCOF, Mauricio, 1985, *Conversaciones con la alpargata*, Arca, Montevideo.

—, 1988, *Teatro escogido I, (Las ranas, Los caballos, El combate del establo, El hijo que espera)*, TAE, Montevideo.

—, 1995, *La Margarita. Historia de amor en 25 sonetos*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.

—, 2000, *Las cartas que no llegaron*, Alfaguara, Montevideo.

—, 2005 [1999], *El bataraz*, Suma de Letras, Buenos Aires.

—, 2007, *Teatro a punta de lanza*, Fin de siglo, Montevideo.

—, 2011, *Sala 8*, Alfaguara, Montevideo.

—, 2013, *Diez minutos*, Alfaguara, Montevideo.

—, 2015, *Piedritas bajo la almohada*, Editorial Sudamericana, Montevideo.

ULLIVE, Ugo, 1985, «Prólogo», in ROSENCOF, Mauricio, *Los caballos, El combate del establo. El saco de Antonio*, Librosur, Montevideo.

—, 2007, *Memorias de cine y teatro*, Trilce, Montevideo.

TAFURI, Manfredo, 1976, « Giovanni Battista Piranesi, L'utopie négative dans l'architecture », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°184, mars-avril, p. 93-108.

TOROYAN, Hayg, ESSAYAN, Zabel, 2013, *L'agonie d'un peuple*, Classiques Garnier, Paris.

ENTRETIEN AVEC LE DESSINATEUR NAJAH ALBUKAI¹

Marion BILLARD

EHEHI-Casa de Velázquez / Université Sorbonne Nouvelle

CREC (UR 2292)

Marion Billard (M. B.) : Najah Albukai, vous avez été invité en tant qu'artiste à participer à une table ronde qui s'est tenue à l'occasion de la journée d'étude « Être et naître victime(s) ? Constructions ultra-contemporaines de la figure de la victime de violences politiques ». Pourriez-vous commencer par vous présenter en quelques mots ?

Najah Albukai (N. A.) : Je suis toujours Najah Albukai et j'ai la chance d'être maintenant à la Casa de Velázquez, à Madrid, en tant que résident de la session 2021-2022 ; après avoir participé et exposé de nombreuses fois depuis que je suis arrivé

1 Entretien réalisé dans l'atelier de Najah Albukai à la Casa de Velázquez (Madrid, Espagne) le lundi 29 novembre 2021. L'entretien publié dans le présent ouvrage a fait l'objet de légères modifications pour atténuer certains traits d'oralité – toujours avec l'accord de N. Albukai. Par ailleurs, et contrairement aux articles précédents, les éditrices ont fait le choix de fournir les références bibliographiques dans les notes de bas de page afin de conserver la fluidité de l'entretien lors de la lecture.

en France en 2016 mes dessins qui parlaient de mon expérience dans les prisons du régime syrien. Mes dessins, c'était une sorte de témoignage sur l'environnement carcéral dans les centres de détention des services de renseignement généraux du régime syrien². Et donc maintenant j'espère pouvoir avoir un point de départ pour développer mon travail et mes recherches en dessin et en gravure. Toujours en lien avec l'Histoire de mon pays, la Syrie, et la guerre qui dure depuis bientôt onze ans. Trouver les repères et essayer de tracer un chemin et un fil conducteur à l'aide peut-être, si j'y arrive, des êtres humains qui ont vécu sur le continent européen et qui ont enduré les mêmes expériences qu'il y a eues en Syrie. Ça veut dire l'Espagne qui a connu des guerres pendant le XIX^e siècle. Il y a pas mal d'artistes qui ont parlé de cette guerre, qui l'on montrée de différentes manières – peinture, sculpture ou gravure. Prenons l'exemple de Francisco de Goya. Et au XX^e siècle aussi. Ce qui s'est passé en Espagne c'était la guerre civile, que l'on n'a jamais appris en Syrie. J'ai 51 ans et on ne savait pas du tout ce qu'il s'était passé en Espagne durant les années de la guerre civile de 1936 jusqu'en 1939. On entendait qu'il y a le *Guernica* de Picasso.

M. B. : Donc à travers un artiste.

N. A. : C'est à travers *Guernica* qu'on a entendu qu'il y a eu une guerre civile en Espagne. Mais on a commencé à avoir plus de connaissances de la guerre civile espagnole après le début de la révolution syrienne et le Printemps arabe. Il y a eu le blocage en Syrie. La révolution n'arrivait pas à avancer et le pays est rentré dans une guerre civile et là on a commencé à dire « la Syrie va ressembler à l'Espagne ».

M. B. : Et l'Espagne était le seul référent ou l'on citait d'autres guerres ?

N. A. : Non, on a commencé par l'Espagne. Si notre révolution syrienne n'atteint pas son but de liberté, de la démocratie, ça veut dire que le régime dictatorial va durer comme ce qu'il y a eu en Espagne avec Franco. Donc ils nous disaient, on se disait là-bas : « Il faut se battre à fond pour ne pas être comme l'Espagne. »

2 N. Albukai a été arrêté et incarcéré en 2012, 2014 et 2015, notamment au centre 227.

M. B. : Quelle est votre formation ? Comment avez-vous appris le dessin ?

N. A. : D'abord j'ai fait une école de Beaux-Arts à Damas. Et avant j'avais fait des cours dans un centre d'arts plastiques pendant le lycée. Je terminais mes cours au lycée et l'après-midi j'allais dans un centre d'arts plastiques. J'apprenais le dessin, la peinture. Et après j'ai fait quatre ans de Beaux-Arts à Damas entre 1988 et 1992 et en 1993 je suis venu en France. J'ai passé trois ans et je suis rentré en Syrie. Entre 1996 et 2016, je n'ai jamais exposé.

M. B. : Vous avez fait les Beaux-Arts de Rouen entre 1993 et 1996, c'est bien ça ?

N. A. : Oui.

M. B. : Et entre 1996 et 2016 vous étiez en Syrie ?

N. A. : Oui. Je n'ai jamais eu le sentiment que j'avais quelque chose à présenter. J'ai beaucoup travaillé. J'ai une quantité de dessins et de peintures à l'huile, de différentes techniques. Mon atelier à Damas est saturé. Mon copain qui est resté là-bas ne sait pas comment il va ranger mes peintures et mes dessins. Mais malgré cela je n'ai jamais exposé. Pourquoi ? D'abord, c'est peut-être dû au fait d'être parti tout de suite de la Syrie après avoir terminé l'école de Beaux-Arts de Damas pour aller en France. J'ai eu cette découverte qui m'a mis dans un choc culturel de découvrir que tout ce que j'avais appris est très ancien, qu'il y a une faille de connaissances entre ce que l'on a appris en Syrie et ce qu'il s'est passé en Europe durant le XX^e siècle dans l'Art moderne et l'Art contemporain. Et quand je suis rentré en Syrie, j'ai trouvé que ce que l'on faisait et ce que l'on exposait en Syrie c'était – comme mes professeurs de Rouen me disaient – que des objets décoratifs. Ça veut dire faire une toile avec des couleurs. Dans les années 80 et 90, l'art conceptuel dominait en Europe. Et moi j'étais très influencé par cette idée. Mais malgré cela, j'ai pas réussi à présenter des œuvres très modernes à Rouen. Donc pour cela j'ai travaillé dans l'atelier de gravure, à l'époque. Et dans tout cet état de pensée, je n'ai pas réussi à exposer. Je n'ai pas eu ni le courage ni les connaissances ni un objet, un projet. Par exemple : je faisais vingt toiles, tableaux, vingt dessins. Il faut les exposer mais je ne l'ai pas fait. Je n'avais pas une continuité. Peut-être que je n'étais

pas sérieux. Je changeais de temps en temps de style. Je m'intéressais à la musique, après j'allais travailler pour gagner ma vie et puis après je me disais que ce que je faisais n'était pas bon. Les autres, ils étaient satisfaits d'eux, même s'ils faisaient un truc qui ressemblait à tel artiste.

M. B. : Vous avez exposé en France, à Paris exclusivement ou dans d'autres villes également ?

N. A. : Lorsque j'ai commencé à montrer mes dessins c'était juste pour témoigner. Parce que mes dessins que j'ai faits après trois incarcérations suite à la révolution en Syrie, j'ai commencé à les faire à Beyrouth. La dernière incarcération a duré onze mois et demi. Le temps de quitter la Syrie et ma libération ça m'a pris deux mois. Une fois arrivé à Beyrouth, j'ai commencé à tracer tous mes souvenirs de prison avec un stylo-bille sur un carnet de dessin parce que j'avais pas un lieu où je travaillais. J'étais avec une petite famille en déplacement d'un appartement à l'autre donc le temps de reprendre la peinture, c'est impossible. Donc j'ai commencé à faire mes dessins. Mais le but c'était pas pour exposer. J'ai jamais pensé que je finirai par exposer un dessin sur un format A4, des papiers pour des photocopies. C'était juste pour tracer et ne pas oublier ce que j'ai vu dans les prisons : la torture, la maltraitance, la promiscuité, les cadavres qu'on a portés. Soixante-dix jours dans un centre d'incarcération où j'ai vu dans mes propres yeux au moins quatre cents cadavres, où j'ai porté ces cadavres avec mes compagnons de prison. Voilà, c'était le but, juste de présenter, ne pas oublier. Je n'ai même jamais imaginé qu'il y aurait des gens qui me diraient un jour : « On voudrait bien faire exposer ton travail. » Et l'un de mes premiers appels pour exposer c'était dans un lycée, à Fontenay-le-Comte en Vendée. C'était une prof d'Histoire-géo avec qui j'avais fait connaissance par d'autres gens qui avaient vu mes dessins.

M. B. : Comment est-ce qu'ils ont vu vos dessins si c'était vos dessins que vous gardiez dans vos carnets pour vous ?

N. A. : En Vendée j'ai été accueilli avec ma famille, ma femme et ma fille, chez mon frère. C'est lui qui nous a pris en charge et qui nous a facilité les moyens de venir en

France, de Beyrouth, sans que l'on soit obligé de faire la route des Balkans. Donc comme il est médecin, il avait les moyens de nous accueillir. L'ambassade nous a conseillé de faire ça quand on a déposé notre demande d'asile. Ils ont dit : « Si vous avez un frère, quelqu'un de votre famille qui a les moyens de vous accueillir, au lieu d'attendre un an et avoir la réponse pour l'asile en France, il vous prend en charge en France et vous suivez votre processus administratif pour être réfugiés politiques une fois en France. » Et dans son studio – parce qu'il avait un studio dans son cabinet pour un médecin remplaçant – il manquait encore des placards donc il a fait appel à un ami menuisier qui a vu sur la table mon carnet avec des dessins au stylo-bille où je dessinais les gens qui portaient les cadavres. Et quand il a vu mes dessins, il était intéressé : « Ah oui, tu dessines bien ! C'est quoi le sujet ? » Et le lendemain il m'a dit : « J'ai appelé un ami à moi qui est prof d'arts plastiques au lycée. Est-ce que ça t'embête si je l'invite pour voir tes dessins ? » J'ai dit : « Oui, c'est pas grave. » Donc son ami est venu, il a vu mes dessins et comme il était membre de l'Amnesty International de la région et de la Loire, il m'a proposé de présenter mes dessins et de témoigner devant le groupe d'Amnesty qui se réunissait le 22 mars 2016 à Charzais dans la salle des fêtes de la mairie. Et là je suis parti avec mes dessins, tout ce que j'ai réussi à sortir avec moi de Syrie et mes dessins de prison. Et j'ai présenté mes dessins sur des tables avec des pinces à linge. Les gens sont venus. Mon français n'était à l'époque pas aussi développé que maintenant parce que ça faisait longtemps que je n'avais pas parlé français. Et les gens ont vu mes dessins et moi j'ai parlé de la Syrie, des prisons. Après j'ai exposé à René Cassin. D'autres amis, d'autres personnes ont vu mes dessins et ils m'ont proposé de participer au Salon de printemps³. C'était mes premières expositions où j'accrochais un travail.

3 N. Albukai a exposé certaines de ses œuvres lors du IV^e Salon de printemps organisé par la Société vendéenne des arts entre le 19 et le 29 avril 2016 à l'espace René Cassin de Fontenay-le-Comte.

M. B. : Vous étiez présent pendant toute la durée de l'exposition ? Vous avez pu échanger avec les visiteurs ?

N. A. : Oui, oui, oui, avec les visiteurs. Je n'ai pas montré à René Cassin, Salon de printemps, les dessins de prison. Je n'ai pas imaginé que c'était des dessins à exposer. Ça fait peur, c'est que du croquis, des sketches en stylo-bille. Ce ne sont pas des œuvres d'art. Ce que l'on a appris nous, c'est : une œuvre d'art c'est dans un cadre ou une toile avec de belles couleurs mais pas des dessins de croquis. L'idée d'Art, de témoigner, c'était pas encore dans mon esprit donc j'ai exposé trois gouaches que j'avais faites en Syrie entre la période 2012-2014. À l'époque j'étais chez ma belle-mère. J'avais quitté ma maison, j'étais poursuivi et on était sur la ligne de front entre les opposants et le régime. On était du côté du régime et je n'osais pas beaucoup sortir parce que j'avais peur d'être incarcéré à nouveau et je voyais tous les bombardements, le régime qui bombardait avec les hélicoptères, avec les avions de chasse, les canons qui étaient posés sur la montagne de Qassioun, à Damas. Et jusqu'au jour où il y a eu les frappes chimiques contre le Ghouta de l'est de Damas⁴. Pendant toute cette guerre, j'ai eu le moyen de dessiner parce que je me cachais. Je n'avais pas le moyen de retourner dans mon atelier et chez ma belle-mère j'ai commencé à faire du dessin. Et j'ai fait trois gouaches sur les frappes chimiques à Damas contre les opposants où j'ai montré des insectes avec des masques à gaz. Et ces dessins, ils étaient très très polémiques et très durs dans ce salon à René Cassin. À côté de moi, il y avait des dessins d'oiseaux, de joueurs de rugby et de fleurs ; et mes dessins étaient assez remarqués. Et puis ils ont su que j'étais syrien et ça a intéressé les gens.

M. B. : Et comment avez-vous choisi de représenter ce que vous voyiez par des insectes ? Pourquoi des insectes ?

N. A. : Le sujet des insectes je l'avais commencé quand j'étais en France en 95, quand j'ai travaillé à l'atelier de lithographie, à l'école des Beaux-Arts de Rouen. J'ai découvert que je pouvais dessiner avec l'encre de Chine sur des papiers calques, les

4 Bombardements au gaz sarin perpétrés le 21 août 2013.

projeter sur des plaques en métal puis les imprimer. On m'a appris cette technique à Rouen. J'aimais bien dessiner avec ça. Je pouvais montrer que je savais bien dessiner.

M. B. : Que vous aviez la technique.

N. A. : Que j'ai la main. Et l'insecte, pourquoi c'était des insectes ? Ce sont des êtres fragiles, bien sculptés, qui essaient de se défendre avec des petites pinces, des petits pics mais on peut les écraser facilement. Voilà. Il y avait des gens et il y a maintenant des gens qui dessinent des insectes mais un Syrien quand il dessine des insectes c'est un autre sujet.

M. B. : Vous avez dit précédemment que jusqu'à un certain moment vous ne pensiez pas que vos dessins pouvaient être publiés – les dessins qui témoignent de votre expérience – et maintenant pensez-vous que vous pouvez les montrer ?⁵

N. A. : Oui, petit à petit j'ai été sollicité par des écoles, des lycées et des universités. C'était des profs d'Histoire-géo qui m'invitaient à témoigner devant leurs élèves ou des profs d'Histoire de l'Art. Et mon cas était intéressant. Pourquoi ? Parce que je parlais de trois thématiques à l'époque : les migrants, la guerre au Moyen-Orient et le témoignage artistique comme j'avais fait trois sortes de migration dans ma vie. La première c'est quand je suis venu pour faire mes études en France, c'était en tant que migrant qui cherchait à se cultiver. La deuxième migration c'était entre les années 2002 et 2007. Je faisais le voyage entre Damas et le Koweït au pays du Golfe pour gagner ma vie. C'était une migration économique. La troisième migration, politique, c'est réfugié politique. Demandeur d'asile et réfugié politique en France. Donc avec la vague migratoire qui a commencé en 2014 puis les gens qui venaient en Europe, les profs trouvaient mon cas intéressant. Parler devant les élèves, comment on dit ça ?

M. B. : Oui, d'apporter un témoignage.

N. A. : Voilà, oui.

5 Une série de dessins de N. Albukai a été publiée dans l'ouvrage suivant : Albukai, Najah (illustrateur), Mardam-Bey, Farouk (dir.), *Tous témoins. Dessins de prison, Syrie, octobre 2015 – juin 2020*, Arles, Actes Sud, 2021.

M. B. : Vous avez montré vos dessins d'expérience de prisonnier aux élèves ?

N. A. : Je montrais mes dessins jusqu'au jour où un mécène – qui est devenu un ami – m'a proposé d'exposer chez lui et m'a présenté à la Caravane culturelle syrienne⁶. C'est un groupe d'artistes syriens réfugiés créé par un photographe syrien qui vit en France depuis longtemps. Avec sa compagne, ils ont monté un groupe d'artistes, ont acheté une caravane pour sillonner la France et l'Europe. J'ai été contacté avec eux par Philippe Roy. Avec Philippe on est devenu des amis et puis il a exposé mes dessins. Lui, il a une galerie et une Fondation où il fait des résidences⁷. Et après, où est-ce que j'ai exposé ? À La Roche-sur-Yon, à Angers. Alors j'ai été invité à Paris Diderot pour exposer dans un colloque sur la Syrie dans le hall de l'université qui était en rénovation. Et le lieu m'a beaucoup plu parce que ça ressemblait à la prison.

M. B. : Au niveau architectural ?

N. A. : Pas architectural. Ils devaient restaurer donc ils ont commencé à enlever des couches de peinture, des plaques. Et ça ressemblait à la prison : des poutres, les tuyaux, le ciment. Donc j'ai exposé mes dessins là-bas pendant une semaine. Suite à cette exposition, il y a eu un article à *L'Humanité*⁸. Un portrait de moi. Après il y a eu un autre portrait au *New York Times*⁹, le journal *New York Times*. Après je suis passé à Télé Vendée¹⁰ et puis Arte. J'ai été invité par Madame Quin, *journal 28*, sur Arte¹¹. Après j'ai exposé avec la Caravane culturelle syrienne jusqu'au jour où j'ai déménagé en Île-de-France. J'ai été contacté par une journaliste syrienne qui travaille à *Libération*. Elle m'a demandé si je pouvais témoigner pour le journal, si j'accepte, si je n'ai pas

6 Pour obtenir de plus amples informations, le lecteur pourra consulter le site internet de la Caravane culturelle syrienne : <<https://caravaneculturellesyrienne.org/>> (consulté le 03/02/2022).

7 Fonds de dotation de la Chardière Saint Jean créés en 2012. Blog : <<http://fondsdelachardiere.over-blog.com/>> (consulté le 03/02/2022).

8 Aubouard, Stéphane, « Témoignage. Autoportrait d'un prisonnier d'Assad », *L'Humanité*, 03-I-2018, consultable en ligne, <<https://www.humanite.fr/temoignage-autoportrait-dun-prisonnier-dassad-648058>> (consulté le 03/02/2022).

9 Alami, Aida, « Haunted by Memories of Syrian Torture, Saved by Art », *The New York Times*, 02-II-2018, consultable en ligne, <<https://www.nytimes.com/2018/02/02/world/middleeast/syria-torture-artist-najah-al-bukai.html>> (consulté le 03/02/2022).

10 Télé Vendée, « Le journal », reportage consultable en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=TwyKuRbg0IQ>> (consulté le 03/02/2022).

11 Arte, « 28 minutes » présenté par Elisabeth Quin, 12 février 2018.

peur – parce qu’il y a des gens qui ont peur pour leur famille – et si je peux passer mes dessins à *Libération*. C’était en août 2018¹². Il y avait un de mes dessins qui est sorti à la une avec sept dessins à l’intérieur dans un article. C’est après cet article que j’ai été contacté par certains journaux, par des télé. Puis j’ai rencontré Pierre Collin. C’est un artiste graveur, qui enseignait à l’école de Beaux-Arts de Lorient. Et là, Pierre Collin m’a proposé de graver mes dessins à l’eau forte. Graver mes dessins sur des plaques de cuivre pour les imprimer et faire plusieurs tirages. Surtout que mes dessins ont commencé à être fatigués. Je les ai exposés dans les rues, dans les lycées, sur les murs avec des scotchs, des pâtes à fixe. Il m’a expliqué que mon travail ressemblait aux témoignages des artistes qui avaient vécu des expériences qui ressemblent à la mienne en Syrie. Il m’a parlé de Zoran Mušič, de Goya, d’Otto Dix. Il m’a dit : « Le mieux c’est que tes dessins soient gravés et en plusieurs exemplaires pour pouvoir les diffuser. Comme ça ton message pourra être raconté dans différents coins du monde ou en France ou en Europe si tu veux. » Mais lui, il savait bien que j’allais me confronter à des problèmes esthétiques : c’est le noir, c’est la gravure, c’est la tonalité.

M. B. : Comment vivez-vous d’être sollicité par des journalistes ?

N. A. : Pour moi c’était le témoignage, c’était la guerre en Syrie. C’est pas parce que moi je suis un artiste et que je dessine bien. Je suis un des témoins. Il y avait César, le photographe militaire syrien¹³. Il y avait beaucoup de prisonniers qui se sont échappés, qui ont été libérés et ils sont arrivés en Europe. Mais le problème c’est que les Syriens ne parlent ni anglais ni français ni allemand. Et tous les prisonniers ils ne parlaient pas entre eux. Et moi j’étais le seul Syrien qui parlait français, parce que j’avais fait des

12 Mathieu, Luc et Hala Kodmani, « Témoignage. Torture en Syrie : la mort pour dessein », *Libération*, 12-VIII-2018, consultable en ligne, <https://www.liberation.fr/planete/2018/08/12/torture-en-syrie-la-mort-pour-dessein_1672319> (consulté le 03/02/2022).

13 Pour obtenir de plus amples informations, le lecteur pourra consulter l’ouvrage suivant : Le Caisne, Garance, *Opération César. Au cœur de la machine de mort syrienne*, Paris, Stock, 2015. Dernièrement, les photos de César ont été présentées lors d’un procès en Allemagne. Voir : Le Monde avec AFP, « Un haut gradé du renseignement syrien condamné à la perpétuité en Allemagne pour crimes contre l’humanité, une première historique », *Le Monde*, 12-I-2022, consultable en ligne, <https://www.lemonde.fr/international/article/2022/01/13/allemande-un-haut-grade-du-renseignement-syrien-condamne-a-la-perpetuite_6109297_3210.html> (consulté le 03/02/2022).

études en France. Et le seul Syrien qui a été incarcéré, qui a participé à la révolution, qui était dans les fosses communes pour enterrer ses amis et qui parlait français, qui pouvait témoigner. Et je témoignais en parlant comme là. Il y a une sorte de maladie, je parle beaucoup, parce que l'on n'avait pas la liberté de parler. On dirait qu'il y a un post-traumatisme de vouloir parler. Et donc ça intéresse les journalistes. Et puis vous découvrez qu'en France, le monde médiatique c'est énorme.

M. B. : Et vous diriez qu'à chaque fois les questions ne portent que sur votre expérience et pas sur votre pratique artistique ? Il n'y a pas beaucoup de questions sur votre pratique artistique ?

N. A. : Alors voilà : pour le moment, mon but c'était de parler, de dénoncer le régime, les pratiques du régime. Certains me disaient : « Najah, ne te mets pas dans cette posture de victime. » J'ai pas mal d'amis qui m'ont dit : « Najah, attention, les médias vont se servir de toi juste pour avoir de la publicité, pour remplir leurs programmes. Il y aura des associations qui vont se servir de toi. Et essaye de faire autre chose que des dessins de prison. » Mes dessins de prison, mais qui va parler à ma place ? Donc là si vous voulez dire est-ce que l'image de victime de guerre a été collée ? Non. Il y a une étiquette qui est collée sur moi « Najah Albukai, l'ancien prisonnier qui dessine ». Donc il fallait après que j'explique que je suis un dessinateur qui a été emprisonné. Je ne suis pas un prisonnier qui dessine.

M. B. : Vous, vous êtes avant tout dessinateur.

N. A. : Avant tout, j'étais dessinateur. Le dessinateur n'est pas né dans le centre 227.

M. B. : Et vous, vous aimeriez que l'on vous présente comment ? Avec quel qualificatif ? Vous diriez que vous êtes Najah artiste ? Najah réfugié politique ? Najah victime ? Comment est-ce que vous vous définiriez ?

N. A. : Ah oui, c'est vrai. Vous imaginez que l'on fait un C. V. ? Najah Albukai : dessinateur, prisonnier, torturé, réfugié. C'est ça le problème, c'est ça. Si je fais mon C. V. : Najah Albukai, né en Syrie, école des Beaux-Arts, enseignant – heureusement

j'étais enseignant en Syrie, j'ai enseigné le dessin pendant cinq ans – mais après tout de suite, il a été emprisonné plusieurs fois par le régime syrien. L'ancien prisonnier, l'ancien prisonnier. Peu importe. Si ça sert pour dénoncer le régime, pour témoigner, c'est bien mais après s'il y en a d'autres qui disent « il faut que tu développes ton travail, que ça soit pas juste les prisons », alors oui, je suis plutôt dessinateur avant d'être prisonnier. Mais tout le monde n'est pas prisonnier.

M. B. : Donc avant tout, Najah Albukai, dessinateur.

N. A. : Je suis dessinateur, oui. Dessinateur syrien qui est né en 1970 et qui fait partie de cette génération qui a vécu sous le régime de la famille Assad. Là le C. V. va être intéressant. Mais je ne suis pas le seul Syrien qui a témoigné. Est-ce que vous avez lu *La coquille* de Moustafa Khalifé ?¹⁴ Pareil, Moustafa c'est un écrivain très intéressant mais il a fait son premier roman quelques années après sa sortie de la prison. Il a été incarcéré douze ans. Pour lui aussi il y a « le prisonnier Moustafa Khalifé ».

M. B. : C'est pareil, vous diriez que Moustafa Khalifé, avant d'être prisonnier, il est écrivain ?

N. A. : Il est écrivain, il avait fait des études de cinéma en France. Il a été incarcéré et puis il a fait un roman. Je trouve que c'est l'un des romans les plus intéressants autour de la littérature de prison. Il y a l'étiquette « Art des prisons ». J'aurai dû peut-être exposer tout ce que j'avais fait en Syrie, mes centaines de peintures et de dessins qui sont maintenant en Syrie. C'est peut-être de ma faute. Si je les avais exposés avant, ce serait peut-être différent. Il y aura maintenant « l'artiste Najah Albukai qui était incarcéré ». Pas « le prisonnier » mais « l'artiste prisonnier ».

M. B. : « L'artiste prisonnier » : pensez-vous que cette façon de vous appeler efface tout ce que vous avez été avant d'être prisonnier ?

N. A. : Ce n'est pas le problème que ça efface. La Syrie est effacée carrément. Ce qu'il s'est passé en Syrie ça a écrasé, même les artistes qui ont travaillé avant la guerre.

¹⁴ Khalifé, Moustafa, *La coquille. Prisonnier politique en Syrie*, traduit de l'arabe (Syrie) par Stéphanie Dujols, Arles, Actes Sud, 2007.

Personne n'a envie de regarder ce qu'ils ont fait. On n'a même pas envie de les classer. On peut même dire qu'ils ont travaillé sous le régime et qu'ils ont blanchi l'image du régime. « Ils étaient collabos » : il y a des gens qui disent ça. Tout les gens qui ont travaillé pendant cette période, qui faisaient des expositions. Même moi, quand j'ai enseigné le dessin en Syrie, j'étais collabo avec le régime. Il y avait des prisons partout à Damas, et nous, on faisait des expositions. Vous voyez, ça c'est une sorte de flagellation. Pensons à ce qu'il s'est passé avec les Espagnols ici pendant la dictature franquiste. Donc effacer ce que j'avais fait ? Déjà j'ai pas exposé. Et toute la production artistique qu'il y avait en Syrie, on les classe où ? Je ne sais pas où on les classe dans l'Histoire. C'est pas à moi de juger. J'ai un ami avec qui j'ai fait les Beaux-Arts à Damas qui était très doué et il a exposé tout de suite. Il était très reconnu en Syrie. Mais quand il y a eu la révolution, comme d'autres, il n'a pas participé, il n'est pas sorti. Il était raisonnable, il fallait se protéger. Le régime est criminel. Un jour mon ami m'a dit, parce que moi j'ai beaucoup participé aux manifestations : « Najah, fais gaffe. Calme-toi. Tu vois que chaque vendredi où il y a les manifestations, il y a entre cent et deux cents morts avec les balles du régime donc protège-toi le temps de savoir comment les choses vont évoluer. C'est pas la peine que tu te fasses incarcérer ou tuer par le régime. » Ça m'a énervé ! « Mais toi tu cherches, tu fais quoi ? » Il était pragmatique. On s'est disputé à cause de ça, on s'est pas vu pendant des mois.

M. B. : Au tout début vous avez dit que lorsque vous avez commencé à dessiner à Beyrouth dans les carnets, c'était pour vous, pour ne pas oublier. Et maintenant que vous les exposez, ces dessins, vous diriez que c'est pour que la société n'oublie pas ?

N. A. : Oui, vraiment. L'Art c'est un grand témoignage. Je donne un exemple, un grand exemple, je me permets. La destruction et les bombardements de Guernica. Qui parle encore de cette histoire ? C'est la toile de Picasso. Il n'y a rien dans l'Histoire. Il n'y a que la toile de Pablo Picasso qui fait rappeler cette histoire, ça n'efface jamais. Le but des tyrans c'est de faire oublier, obliger les gens à oublier ce qu'ils ont fait contre eux, le malheur qu'ils ont subi. Il faut qu'ils oublient de n'importe quelle manière. On

va les écraser, après on va leur donner des miettes, on va faire des festivals, des matchs de foot, la réconciliation, juste pour que les gens oublient. Les tyrans veulent instaurer l'amnésie dans la population. Et l'Art, c'est contre l'amnésie, dans toutes ses sortes. Le devoir de l'artiste c'est de nous réveiller, ne pas oublier.

M. B. : De réveiller à la fois les personnes qui ont été directement concernées – en l'occurrence vous, par la prison et la torture – et aussi les personnes qui n'ont pas été emprisonnées ? Pour vous et pour les autres ?

N. A. : Oui, oui. Pour moi et pour les autres. L'Art c'est commémoratif. Il y a des gens qui sont dégoûtés de ce dont je parle ou de mon travail. Ils disent que j'aborde de grands sujets, que pour parler de l'Art, il faut trouver les choses les plus simples. Et puis d'autres disent qu'il faut parler de l'amour, de la joie, de la vie.

M. B. : Dans quel sens « ils sont dégoûtés » de votre travail ?

N. A. : C'est la mort. Après ils disent que j'utilise l'Histoire. Un copain syrien, m'a dit cette phrase : « *viven del cuento.* »¹⁵ Que les réfugiés syriens, ils sont arrivés là, ils profitent de l'Europe, du beau temps, des aides de l'État, de nos impôts. Il est en Espagne depuis vingt ans. Il a travaillé et il paye les impôts, alors les réfugiés syriens ils profitent des impôts qu'il donne. Et les artistes qui dessinent la guerre aussi, ils profitent des impôts. Ils vivent, *viven del cuento*. Donc, c'est fort possible que les gens après disent : « Najah Albukai, il profite de son histoire pour avoir des bourses et des résidences et être reconnu. S'il fait autre chose, il ne sera pas reconnu. » Ça c'est une question qui se pose.

M. B. : Vous pensez que l'on attend d'un artiste syrien qu'il propose forcément...

N. A. : ... La guerre.

M. B. : Vous pensez que l'on attend forcément d'un artiste syrien qu'il propose une production artistique qui témoigne de la guerre...

N. A. : Oui.

15 « Vivir del cuento » pourrait se traduire en français par l'expression « profiter du système ».

M. B. : ... Ou des prisons, des fosses communes, forcément de ce qu'il se passe en Syrie ? Le motif doit être un motif lié à la guerre sinon vous n'êtes pas reconnus en tant qu'artistes ?

N. A. : Pas nécessairement, soyons clairs. Parce que je connais une artiste syrienne qui fait des peintures abstraites, très colorées et elle a une galerie à elle. Il y a des artistes syriens qui n'abordent pas directement la question de la guerre mais qui sont reconnus en tant qu'artistes en Syrie et en France.

M. B. : Donc on peut être artiste syrien sans parler de la guerre ?

N. A. : Oui. Oui, et il y a pas mal d'exemples.

M. B. : Est-ce que l'on peut parler un petit peu de votre pratique artistique ? De vos œuvres d'art ?

N. A. : Déjà remplir la page, est-ce que c'est une faiblesse de construction d'un dessin ? Donnons un exemple : un arbre dans un vide. Ça c'est américain, c'est à la Francis Bacon. C'est ce qui est développé, ce qui marche bien dans certaines galeries pour mettre un tableau dans un salon, dans un décor. Un objet, c'est comme le portrait, dans un espace vide c'est reposant. Mais là, de mettre plein de choses entassées, plusieurs objets, plusieurs fragments sur une seule surface, c'est angoissant. C'est angoissant et anxiogène, étouffant. On voit ça peut-être dans certaines iconographies ou dans des peintures. Hier j'étais à l'Escorial¹⁶, j'ai vu un tableau qui fait cinquante mètres : plein de soldats, des guerriers, des chevaliers. Avec des couleurs certainement plus claires. Mais moi si vous me dites de faire juste une branche ici et laisser cet espace vide, je ne peux pas. Si vous avez une maison, vous l'occupez. Il faut l'occuper, il faut mettre une famille ici, des gens là-bas, partout. C'est très égoïste d'avoir une maison tout seul et de vivre tout seul à l'intérieur.

16 Monastère royal situé au nord-ouest de Madrid.

M. B. : Dans toutes vos œuvres, vous essayez d'occuper tout l'espace de la feuille et de ne pas laisser d'espace vide ?

N. A. : Oui. Ce n'est pas une question de dire qu'il n'est pas fort, qu'il n'arrive pas à terminer son travail, qu'il vient d'une culture assez arabe, orientale, avec des mosaïques, qu'il remplit tout et c'est moche, c'est kitsch, je ne crois pas. Je me suis posé la question. Puisque je n'arrive pas à terminer un travail ou à le finir d'un seul coup : est-ce que je remplis l'espace pour que le Satan ne rentre pas là-dedans comme dans l'Art islamique ? Apparemment c'est plutôt une question psychologique.

M. B. : Lors de la journée d'étude vous avez dit que tout ce que vous dessiniez avait une forme de victime. Vous avez dit que lorsque vous regardiez vos dessins d'arbres, par exemple, vous aviez l'impression que l'arbre avait la figure d'une victime. Nous regardons actuellement l'un de vos dessins [Figure 1] sur lequel figurent plusieurs arbres ou des troncs d'arbres. Cet arbre a-t-il les traits d'une victime ?

N. A. : Oui, oui, oui. Elle est torturée, elle est asséchée, découpée. Elle est mutilée, seule. Pourquoi j'ai commencé à dessiner des oliviers en France à partir de 2019 ? Peut-être parce qu'après avoir terminé une série de dessins de prison, j'ai repensé aux souvenirs de mon pays. Là où je vivais la région était remplie, entourée d'oliviers, de champs d'oliviers. Et pour toutes les familles, c'est synonyme de prospérité. La famille, on compte leur niveau de vie par rapport à combien d'oliviers ils ont. Vraiment. Et même lors des héritages, c'était le sujet principal. Même si ma famille vivait en ville, mon père quand il allait rendre des visites chez ses parents, il venait avec des sacs d'olives et il disait à ma mère : « Oui, untel il a pris des oliviers. Ton frère, t'as vu comment il a pris les meilleurs oliviers ? »

M. B. : C'est important comme arbre.

N. A. : C'est important, oui.



Figure 1 : N. Albukai, Olivier, fusain sur papier, 100×73 cm, 2021.

Avertissement

Le contenu de ce volume relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive du CREC. Il peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve que cela soit strictement réservé à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique, excluant toute exploitation commerciale.

La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur (CREC), le titre de la publication et le nom de l'auteur, ainsi que la référence ISSN. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Les réflexions réunies ici entendent contribuer à mieux appréhender la notion d'« agentivité » appliquée aux victimes de violences politiques à l'époque contemporaine. Ce volume propose une lecture récente et plurielle de ce concept à partir de l'analyse de diverses manifestations artistiques. Il s'agit ainsi de mettre en lumière plusieurs biais privilégiés – théâtre de marionnettes, cinéma, littérature, dessin et gravure – pour témoigner d'une expérience traumatique.

Parcourant de multiples blessures historiques qui ont marqué l'Amérique du Sud, l'Europe et le Proche-Orient, les contributions interrogent différentes approches de la construction de la figure de la victime. Dans un contexte global qui ne renonce pas à la violence, ce travail interroge la tension entre passivité et agentivité qui s'exprime chez l'individu confronté à un événement traumatique et à ses conséquences.