

Université Lumière Lyon 2

École doctorale 484 3LA

Faculté des Langues - Département des Langues Romanes  
*Laboratoire de Recherche LCE (Langues et Cultures Européennes)*

**Résistance et mémoire dans les  
premières œuvres d'Alicia Kozameh,  
Sara Rosenberg et Nora Strejilevich**

Par Marie-Pierre ROSIER

Thèse de Doctorat d'Études ibériques et méditerranéennes

*Spécialité Espagnol*

Sous la direction de Madame María A. Semilla Durán,  
Professeur émérite en études hispaniques et latino-américaines

Soutenue le 20 novembre 2014

Devant un jury composé de :

Madame Norah Giraldi Dei Cas, Professeur émérite, Université Charles-De-Gaulle Lille 3

Madame Cecilia González, Maître de conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne

Madame Sandra Hernández, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2

Madame María Angélica Semilla Durán, Professeur émérite, Université Lumière Lyon 2

## *REMERCIEMENTS*

Nos remerciements vont à Madame María Angélica Semilla Durán, notre directrice de thèse, Professeur émérite (Université Lumière Lyon 2), pour ses conseils et son regard avisé sur notre travail. Grâce à elle nous avons poursuivi notre projet jusqu'à son terme et avons pris toute la mesure de ce que représente un travail de recherche.

Nous remercions chaleureusement Alicia Kozameh, Sara Rosenberg et Nora Strejilevich pour leur disponibilité, leur confiance et leur enthousiasme. Leur soutien nous fut précieux.

Nous tenons également à témoigner notre gratitude aux membres de Gradiva et plus spécialement à Belinda Corbacho et Michèle Ramond pour leurs amicaux et bienveillants conseils.

Parce qu'elles m'ont accordé leur confiance et donné l'opportunité de communiquer et de publier sur mon travail de recherche, je tiens à remercier María Angélica Semilla Durán, Lucero de Vivanco, Erna Pfeiffer et Marcela Crespo.

A nos amis et à nos familles qui toujours m'ont soutenue et encouragée.

A mon frère. A mon père.

A Maman et son amour inconditionnel. A Mamie Rose, passeuse de mémoire qui m'offrit la joie de lire.

A Marie, la joie de vivre.

# Sommaire

|   |           |
|---|-----------|
| <i>Sommaire</i> .....   | 3         |
| <b>Introduction</b> .....   | <b>6</b>  |
| <b>Première partie - Le coup d'état de 1976, entre violence politique et économique</b> .....   | <b>22</b> |
| La violence politique .....   | 22        |
| La tradition militaire.....   | 24        |
| Perón.....  | 26        |
| L'après Perón : Répression et résistance .....  | 31        |
| Le retour de Perón.....   | 36        |
| L'avènement du terrorisme d'état argentin.....  | 38        |
| Les inspirations .....  | 42        |
| Les enseignements de l'Allemagne nazie.....   | 42        |
| L'école française et la pensée catholique.....  | 43        |
| Terrorisme d'état argentin : perversion et manipulation .....   | 45        |
| <b>Deuxième partie - Représentations de la répression et du terrorisme d'état : entre autobiographie, témoignage et fiction</b> ..... | <b>50</b> |
| L'écriture personnelle.....   | 52        |
| L'autobiographie.....   | 53        |
| Définir l'autobiographie .....  | 56        |
| Le pacte autobiographique.....  | 59        |
| Les voix narratives .....   | 59        |
| Le pacte référentiel.....   | 61        |
| Le pacte de lecture .....   | 61        |
| Le témoignage .....   | 64        |
| Le difficile témoignage des camps.....  | 67        |
| Témoigner du terrorisme d'état argentin.....  | 69        |
| Les témoignages littéraires .....   | 71        |
| Témoignage et fiction : une polémique .....   | 73        |
| Genre des textes de notre corpus : résistance au témoignage direct et à l'autobiographie .....  | 77        |
| L'acte testimonial entre émetteur et récepteur : .....  | 78        |
| Une génération niée : diffusion et réception .....  | 83        |
| Motivations des auteures .....  | 85        |

|   |            |
|---|------------|
| Des difficultés de témoigner ou rendre intelligible .....                           | 90         |
| Alicia Kozameh, <i>Pasos bajo el agua</i> : Un témoignage fictionnel .....          | 94         |
| Sara Rosenberg, <i>Un hilo rojo</i> : Le choix du roman .....                       | 100        |
| Nora Strejilevich, <i>Una sola muerte numerosa</i> : La figure de l'hybridité ..... | 103        |
| <b>Troisième partie - La résistance</b> .....                                       | <b>108</b> |
| Argentine : Une histoire de pouvoir et de résistance .....                          | 115        |
| Résistance de la société civile .....   | 116        |
| Alicia Kozameh et Sara Rosenberg : des militantes actives .....                     | 118        |
| Ecrire c'est résister .....   | 124        |
| Les résistances dans les trois ouvrages .....                                       | 129        |
| Le militantisme dans les textes .....   | 129        |
| La résistance en prison .....   | 137        |
| Résistance au témoignage direct : écrire la violence de la séquestration .....      | 167        |
| Résistance à une écriture conventionnelle .....                                     | 172        |
| Ironie et humour noir comme résistances au dramatisme .....                         | 177        |
| <b>Quatrième partie - La mémoire</b> .....  | <b>183</b> |
| Mémoire, oubli et occultation .....   | 186        |
| Mémoire et mensonge politique .....   | 188        |
| Mémoire et espace public .....  | 190        |
| Art et mémoire .....  | 191        |
| Les auteures et la mémoire : une mémoire exemplaire ? .....                         | 196        |
| Mémoire et temps .....  | 201        |
| Mémoire individuelle et collective .....  | 203        |
| Les lieux de mémoire .....  | 207        |
| Représentations de la mémoire dans les œuvres .....                                 | 210        |
| L'écriture mémorielle .....   | 211        |
| Thèmes de l'écriture mémorielle .....   | 221        |
| Mémoire individuelle et collective .....  | 221        |
| Les lieux de mémoire .....  | 225        |
| Le terrorisme d'Etat .....  | 231        |
| Exil .....  | 248        |
| Oubli .....   | 249        |
| Généalogie .....  | 259        |
| Mémoire sensitive .....   | 261        |
| <b>Conclusion</b> .....   | <b>267</b> |
| <b>Bibliographie</b> .....  | <b>276</b> |
| Bibliographie des auteures .....  | 276        |
| Alicia Kozameh .....  | 276        |

|   |            |
|---|------------|
| Sara Rosenberg.....   | 277        |
| Nora Strejilevich.....  | 279        |
| Bibliographie critique relative aux trois ouvrages .....          | 280        |
| Alicia Kozameh.....   | 280        |
| Sara Rosenberg.....   | 281        |
| Nora Strejilevich.....  | 282        |
| Théorie et critique littéraire.....                               | 283        |
| Violence et politique.....  | 286        |
| Résistance.....   | 288        |
| Mémoire.....  | 289        |
| Romans et témoignages littéraires .....                           | 291        |
| Films .....   | 293        |
| Sites Internet consultés.....                                     | 293        |
| Ouvrages cités mais ne participant pas à notre développement..... | 295        |
| <b>Annexe 1 .....</b>   | <b>297</b> |
| Entretien avec Alicia Kozameh / novembre 2011.....                | 297        |
| <b>Annexe 2 .....</b>   | <b>303</b> |
| Entretien avec Sara Rosenberg / octobre 2011 .....                | 303        |
| <b>Annexe 3 .....</b>   | <b>309</b> |
| Entretien avec Nora Strejilevich / octobre 2012 .....             | 309        |

# **Introduction**

On se demande souvent pourquoi un auteur écrit, ce qui le pousse à écrire, ce qui fait qu'il ne peut s'en empêcher, ce qui fait que l'écriture est un besoin vital, mais on se demande peut-être moins pourquoi un lecteur lit.

La première question soutiendra l'un des axes de notre réflexion sur les premières œuvres de trois écrivaines argentines : Alicia Kozameh, Sara Rosenberg et Nora Strejilevich. Nous examinerons les raisons qui les ont poussées à écrire leur premier ouvrage suite à leur emprisonnement dans les années 1970.

Nous pourrions alors nous poser la question d'une expression artistique qui surgirait des traumatismes liés à des tentatives de destruction de la personne, de son identité. En effet, il nous semble que l'acte d'écriture peut être cathartique, qu'il a une fonction thérapeutique et qu'il peut permettre de survivre. Il intercède en faveur de la récupération de l'identité bafouée et en cela participe de la résistance à une entreprise de destruction massive.<sup>1</sup> Selon Aristote la catharsis est l'une des fonctions de la tragédie : elle permet de libérer le spectateur de ses passions en les exprimant symboliquement. L'on sait que pour Sigmund Freud<sup>2</sup>, la catharsis désigne le rappel à la conscience d'une idée refoulée, la méthode cathartique consistant à faire émerger à la conscience des sentiments enfouis du sujet. Concernant notre étude, cette catharsis permettrait aux écrivaines de repenser l'expérience traumatique en mettant à distance l'événement traumatique, en le reconstruisant dans un cadre narratif qui fait écran. Mais il est aussi certain que la recherche d'une curation par l'écriture n'a pas été le seul moteur des trois écrivaines. Nous n'omettrons pas non plus de parler des divers obstacles qui s'opposent à la transmission d'une expérience violente.

A la seconde interrogation, répondons maintenant. La lecture nous est nécessaire. Sans lire, il nous manquerait quelque-chose, de l'air peut-être. La lecture est un plaisir. Nous aimons nous submerger dans une histoire qui n'est pas la nôtre, et davantage encore, lorsqu'il s'agit d'une histoire imbriquée dans l'Histoire d'un pays. Depuis toujours, nous avons été attirée par « la littérature sur soi » et les romans dont l'expérience des narrateurs était inscrite dans l'Histoire.

---

<sup>1</sup> Zabaleta, Marta R., *Acerca de la memoria: Voces revolucionarias del Sur*, School of Arts Middlesex University, United Kingdom, <http://www.udel.edu/LAS/Vol5-1Zabaleta.html>.

<sup>2</sup> Escala, Marc, *Le Tragique*, Flammarion, GF-Corpus, 2002.

Dans ce travail, nous découvrirons l'expérience de ces femmes qui ont toutes les trois subi de plein fouet la violence d'Etat et analyserons les modalités d'écriture qu'elles ont mise en œuvre pour la rendre publique.

L'Argentine des années 1970 et 1980 a été traversée par plusieurs régimes dictatoriaux tout comme d'autres pays du Cône Sud et la répression n'a fait que s'accroître jusqu'au coup d'état de 1976 qui conduira au terrorisme d'Etat. Jorge Rafael Videla est alors nommé président par ses pairs pour cinq ans. En mars 1981 le général Roberto Viola succède au Général Videla puis est remplacé en décembre par le général Leopoldo Fortunato Galtieri. Ce dernier démissionne à la suite de l'échec de la guerre des Malouines<sup>3</sup>, lui succède alors le général Reynaldo Bignone.

Cette junte mais aussi les dictatures précédentes qui préparent le terrain du terrorisme d'état comme mode de gouvernance, agissent violemment contre le peuple argentin, instaurant un régime de terreur qui fera « disparaître » près de 30 000 personnes de 1976 à 1983. En effet, l'Argentine de la dictature, soutenue par les USA, considère les membres des organisations de gauche comme des subversifs. Nous verrons alors qu'un des buts de la Junte est d'éradiquer l'ennemi intérieur et de le traquer jusqu'à l'étranger (Opération Condor<sup>4</sup>). En effet, les objectifs sont clairs, il s'agit de « *mettre fin à toute la résistance syndicale, sociale, religieuse, symbolique, militaire, culturelle, éducative et politique qui avait grandi dans les années soixante et soixante-dix* »<sup>5</sup>. Les emprisonnements, les disparitions, la torture et les assassinats vont de pair avec le saccage économique du pays : les entreprises nationales sont vendues aux pays riches (le documentaire engagé de Pino Solanas<sup>6</sup> montre de façon acerbe les mécanismes qui ont mené l'Argentine à la faillite). Ce saccage des valeurs et des biens

---

<sup>3</sup> Il s'agit d'un conflit entre l'Argentine et le Royaume Uni au sujet des Iles Malouines situées dans l'Atlantique Sud et habitées par des descendants britanniques. En Avril 1982, l'Argentine attaque et se retrouve vaincue par les troupes britanniques en Juin 1982.

<sup>4</sup> Opération Condor: Au nom de la doctrine de sécurité nationale (relief de la guerre froide), les services secrets des pays du Cône Sud (Argentine, Chili, Uruguay) ainsi que ceux de Bolivie, du Brésil et du Paraguay mènent une lutte anti-guérilla et procèdent à de multiples assassinats de dissidents politiques en Amérique du Sud, en Europe puis aux Etats-Unis. Le terrorisme d'état se propage en et hors les murs.

<sup>5</sup> Mallimaci, Fortunato, "La dictadura argentina: terrorismo de estado e imaginario de la muerte", *La memoria de la dictadura, Nocturno de Chile, Roberto Bolaño, Interrupciones 2, Juan Gelman*, Ellipses, 2006. P. 181. (Notre traduction).

<sup>6</sup> Solanas, Pino, *Memoria del saqueo*, 2004. *Memoria del saqueo* (2002-2003, color 35, 120') Una coproducción Cinesur S.A. (Argentina) ADR Productions (Francia) Thelma Film AG (Suiza), con la participación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales I.N.C.A.A., la Télévision Suisse Romande, Office Fédéral de la Culture, Centre National de la Cinématographie, D.D.C., Ciné Cinéma, Y.L.E., T.V. 1, Trigon Film, E.E.D., E.Z.E.F., Universidad Nacional de San Martín Y Distribution Company.

nationaux suivi des folles années du Ménémisme<sup>7</sup> sera d'ailleurs le terreau de la crise économique de 2001.

Avant la dictature, des prisonniers, telle Alicia Kozameh passèrent de l'illégalité des geôles souterraines à la légalité des prisons en tant que détenus politiques. Sara Rosenberg, quant à elle, passa trois ans et demi dans diverses prisons du pays en tant que prisonnière politique. Mais à partir du coup d'état de 1976, des milliers d'hommes et de femmes furent enfermés dans des Centres Clandestins de Détention, dans lesquels ils furent torturés et assassinés. Quelques-uns, furent relâchés mais très peu, parfois victimes d'erreurs, comme ce fut le cas de Nora Strejilevich.

Nous proposons donc, dans la première partie de notre travail, de donner un aperçu de l'histoire violente de l'Argentine qui a conduit à la dictature de 1976.

Nous verrons, dans la seconde partie de notre travail, que les témoignages concernant le terrorisme d'Etat se sont multipliés au fur et à mesure des années, souvent par vagues successives ou par génération.

Chacun d'entre eux apporte une pierre à l'édifice de la reconstruction de la mémoire traumatisée par l'ultra violence. Ces témoignages explorent différents discours : journalistique, littéraire, télévisuel... et sont de factures différentes : témoignages bruts, directs, souvent oraux puis retranscrits, ou témoignages littéraires, peut-être plus distanciés de l'objet de la souffrance. Il ne s'agit alors pas de témoignages directs mais d'une réélaboration de l'expérience du militantisme, de la torture et/ou de la prison.

Nous ferons alors état, dans un premier temps, de l'opposition entre témoignage direct et témoignage fictionnalisé, polémique qui surgit de l'expérience des camps de concentration. Les positions de Claude Lanzmann et de Jorge Semprun, celles de Theodor Adorno et Giorgio Agamben ou de Primo Levi éclaireront notre propos. La problématique de l'indicible nous intéresse tout autant : peut-on dire l'horreur, l'inimaginable ou bien se taire est-il tout simplement impossible ?<sup>8</sup> Nous souhaitons nous servir de la somme de ces réflexions afin d'analyser le discours des trois écrivaines de notre corpus. L'un de nos objectifs sera de montrer que la fiction facilite l'expression d'une expérience traumatique telle que l'enfermement, la torture, la disparition d'êtres chers (sans que le travail de deuil ait pu être

---

<sup>7</sup> Carlos Menem fut le président argentin de 1989 à 1999, années de « la pizza avec champagne », diner favori de Menem et symbole de son mauvais goût et de sa vie digne d'une « telenovela ».

<sup>8</sup> Semprun, Jorge, Wiesel, Elie, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 2001.



accompli). Nous voulons donc montrer que la fiction ne s'oppose pas à la transmission d'une mémoire historique et que l'esthétique n'est pas en conflit avec l'éthique. Nous entendons par éthique non pas la morale, mais une manière de se positionner face à des événements, une éthique qui véhicule des valeurs que nous pourrions qualifier d'humanistes. Ces valeurs nous ne les catégorisons pas en Bien et Mal mais nous y voyons ce que nous pourrions réunir sous le terme des « Droits de l'Homme ». L'éthique pour nous, serait proche de la notion d'engagement dans le sens où il est une façon de se positionner de manière critique, voire résistante, face à un pouvoir abusif et répressif.

Nous ne travaillerons pas des témoignages d'ex-disparus ou d'ex-prisonniers qui ont été enregistrés par la CONADEP<sup>9</sup> lors de la transition démocratique et qui ont d'autre part servi de preuves durant les tous premiers procès des militaires. Nous indiquerons tout de même que des bribes du témoignage de Nora Strejilevich (retranscrites dans le rapport *Nunca Más* et dans celui réalisé par la Commission Israélienne) sont présentes dans le récit de la scène de disparition qui ouvre *Una sola muerte numerosa*. Précisons que Sara Rosenberg et Alicia Kozameh n'ont pas témoigné devant la CO.NA.DE.P. puisqu'elles n'ont pas été « disparues » mais étaient prisonnières politiques avant la dictature.

Après avoir lu les textes de notre corpus, nous avons donc débuté la lecture de textes d'écrivains argentins qui témoignent de manière indirecte de leur expérience de l'enfermement. Les textes de notre corpus n'appartiennent pas au corpus des témoignages directs mais à un vaste corpus dans lesquels les auteurs ont recours à différentes stratégies discursives pour écrire l'expérience du terrorisme d'Etat argentin.

Une première génération d'écrivains traite de la violence politique de l'Etat avant l'avènement de la dictature des généraux de 1976. Nous pensons à Manuel Puig avec *The Buenos Aires affair*<sup>10</sup> et *El beso de la mujer araña*<sup>11</sup> ou encore à Luisa Valenzuela avec *Aquí pasan cosas raras*<sup>12</sup> et *Cola de lagartija*<sup>13</sup>. Puis viennent les romans d'auteurs qui ont vécu la

---

<sup>9</sup> CO.NA.DE.P Commission Nationale sur la Disparition de Personnes présidée par Ernesto Sabato. Son rapport *Nunca Más*, publié en 1984, servira de pièce à conviction dans les premiers procès des militaires. Les témoignages consignés par la CONADEP ont été considérés comme pièces à conviction justement parce qu'ils se recoupaient et qu'ils disaient tous l'horreur de la torture et/ou de l'enfermement.

<sup>10</sup> Puig, Manuel, *The Buenos Aires affair*, 1973. *Les Mystères de Buenos Aires*, traduit par Didier Coste, Seuil, 1975, « Points Roman » n° 336, 1989.

<sup>11</sup> Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, 1976 (première édition), Grupo editorial Planeta SAIC/ Booket-Buenos Aires- 1<sup>o</sup> edición 2007. Il s'agit d'un dialogue entre deux prisonniers dont l'un est homosexuel, et qui résistent à l'enfermement.

<sup>12</sup> Valenzuela, Luisa, *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975. Dans ces nouvelles, Luisa Valenzuela retranscrit les conversations qu'elle entend dans les cafés à propos de la vague de violence sous le gouvernement d'Isabel de Perón et Lopez Rega.

dernière dictature argentine et qui, comme Ricardo Piglia<sup>14</sup>, publient sous le régime totalitaire en mettant en place un langage codé qui déjoue la censure. Citons aussi le texte de Miguel Bonasso<sup>15</sup> qui relève de la non-fiction. Nous pouvons parler ensuite de la génération née dans les années 50, tout comme les auteurs de notre corpus, qui a vécu la dictature (généralement depuis les geôles) et qui a publié ensuite et souvent depuis l'exil. Nous songeons à Marcelo Cohen<sup>16</sup>, à Alicia Partnoy<sup>17</sup> et à Alicia Kozameh<sup>18</sup> (précisons que Marcelo Cohen n'a pas été prisonnier). Viennent ensuite des écrivains appartenant à cette même génération (années 45-55), qui pour diverses raisons ont publié à la fin des années 90 et 2000 et dont les ouvrages ont pour toile de fond les années de la dictature. Citons, entre autres, Luis Gusmán<sup>19</sup>, Elsa Osorio<sup>20</sup>, María Teresa Andruetto<sup>21</sup>, Norma Huidobro<sup>22</sup>, Guillermo Saccomanno<sup>23</sup>, Mario Paoletti<sup>24</sup>, Liliana Heker<sup>25</sup> et bien sûr Nora Strejilevich<sup>26</sup> et Sara Rosenberg<sup>27</sup>.

Pour Fernando Reati, les différentes étapes peuvent se résumer ainsi :

*Igual que después del Holocausto, las representaciones de las últimas tres décadas han pasado por etapas que marcan distintos momentos de elaboración de la memoria traumática: primero, los desaparecidos como víctimas inocentes; luego, como héroes intachables o en su reverso traidores; después, como seres complejos —ni héroes ni traidores— junto a una lectura de las mini complicidades de la Iglesia, los partidos políticos y otros sectores civiles con la represión; por fin, en la última etapa, el humor, la ironía y el sarcasmo, y lo que a falta de un nombre mejor llamo tentativamente el “resentimiento” de los hijos hacia la generación militante de los padres por el*

---

<sup>13</sup> Valenzuela, Luisa, *Cola de lagartija*, Buenos Aires, Editorial Bruguera, 1983. Le roman est centré sur le personnage de López Rega qui œuvrait avant la dictature des généraux. Il était surnommé « El Brujo » et dirigea la tristement célèbre AAA (Alliance Anticomuniste Argentine). Il s'agit là d'un « roman de dictateur ».

<sup>14</sup> Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, première édition 1980, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 2001. Il est né en 1941.

<sup>15</sup> Bonasso, Miguel, *Recuerdo de la muerte*, Planeta, 1997 (Première publication 1983).

<sup>16</sup> Cohen, Marcelo, *El país de la dama eléctrica*, Buenos Aires, Bruguera, 1984.

<sup>17</sup> Partnoy, Alicia, *The Little school, Tales of disappearance and survival in Argentina*, Cleis Press, 1986.

<sup>18</sup> Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1987. Nous travaillons l'édition de 2002, chez Alción Editora.

<sup>19</sup> Gusmán, Luis, *Villa*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

<sup>20</sup> Osorio, Elsa, *A veinte años, Luz*, Barcelona, Círculo de lectores, 1999.

<sup>21</sup> Andruetto, María Teresa, *La mujer en cuestión*, Alción, 2003.

<sup>22</sup> Huidobro, Norma, *El lugar perdido*, Alfaguara, 2007.

<sup>23</sup> Saccomanno, Guillermo, *77*, Planeta, 2008.

<sup>24</sup> Paoletti, Mario, *Mala junta*, Editorial de Belgrano, 1999.

<sup>25</sup> Heker, Liliana, *El fin de la historia*, Argentina: Alfaguara, 1995.

<sup>26</sup> Strejilevich, Nora, *Una sola muerte numerosa*, North-South Center Press University of Miami, Edición Letras de Oro, 1997.

<sup>27</sup> Rosenberg, Sara, *Un hilo rojo*, Planeta-De Agostini, 2000. Edition que nous travaillons mais la première édition est parue en 1998 chez Espasa Calpe.

*abandono sufrido. Son etapas no perfectamente delimitables y abundan las excepciones y superposiciones, pero nos permiten esbozar un recorrido por la memoria social.*<sup>28</sup>

Il est évident que certains traits des différentes étapes proposées se superposent puisque concernant les œuvres de notre corpus, nous pouvons dire qu'elles n'appartiennent pas aux deux premières étapes ni à la dernière (en partie) mais à la troisième. En effet, les protagonistes de nos ouvrages sont représentés comme des êtres complexes mais en aucun cas comme des héros et encore moins comme des traîtres. Leur complexité provient de leurs contradictions et de l'état d'instabilité et d'absurdité causé par la violence subie. L'un des protagonistes (Miguel), dans *Un hilo rojo*, est même plutôt présenté comme un héros maudit. L'humour et l'ironie qui caractériseraient la dernière étape proposée par F. Reati, sont en effet présents dans nos trois textes mais pas le « ressentiment » qui serait propre aux jeunes générations.

De plus, María Angélica Semilla Durán évoque une nouvelle génération d'auteurs argentins tels que Martín Kohan<sup>29</sup>, Carlos Gamerro<sup>30</sup> -ou plus jeune encore- Eugenia Almeida<sup>31</sup>, qui écrivent des romans polyphoniques pour empêcher une construction définitive de l'Histoire et qui portent aussi un regard critique sur leurs aînés<sup>32</sup>. Il s'agit d'écrivains qui étaient enfants ou adolescents pendant la dictature et qui offrent un regard différent sur ces années noires sans pour autant que soit toujours présent le « ressentiment » dont parle F. Reati.

A notre sens, et quelle que soit l'étape de la représentation de la violence à laquelle ils appartiennent, ces textes qui tentent de représenter la « mémoire traumatique » sont finement travaillés, ils offrent une vision très personnelle de la violence politique et se servent de la métaphore plutôt que de la dénonciation idéologique.

Les trois écrivaines de notre corpus ne sont donc pas les seules à vouloir rompre le silence qui était imposé par le terrorisme d'état argentin. D'autre part, parmi les écrivaines qui forment le corpus de l'ouvrage de Jorge Boccanera<sup>33</sup>, d'où nous avons tiré notre propre corpus, nous

---

<sup>28</sup> Reati, Fernando, « Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores : representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente. », in De Vivanco Roca Rey, Lucero, (editora), *Memorias en tinta, Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.P.82-83.

<sup>29</sup> Kohan, Martín, *Dos veces junio*, Debolsillo, 2002.

<sup>30</sup> Gamerro, Carlos, *El secreto y las voces*, Editorial Norma, 2002.

<sup>31</sup> Almeida, Eugenia, *El colectivo*, 2004, Edhasa, 2008.

<sup>32</sup> Nous montrerons nos auteurs portent aussi un regard critique non pas sur leurs aînés mais sur leur propre génération.

<sup>33</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 2000. Jorge Boccanera (Ecrivain, poète, essayiste et journaliste argentin exilé pendant la dictature) a réuni des extraits des écrits et des récits autonomes de neuf

pouvons citer María del Carmen Sillato<sup>34</sup> qui fait entendre sa voix sous la forme d'un essai consacré à Juan Gelman. Nous avons également accès au témoignage d'Alicia Partnoy consigné dans *Nunca Más* et avons lu les récits testimoniaux de *La escuelita*<sup>35</sup> traduits en espagnol vingt ans après la première publication en anglais. D'ailleurs, selon María del Carmen Sillato<sup>36</sup>, il s'agit là du premier témoignage d'une ex-détenue d'un camp de concentration argentin à commencer à circuler et à avoir une telle diffusion dans les milieux intellectuels des Etats-Unis. De cette génération d'écrivaines nous pouvons encore citer les œuvres de Marta Vassallo<sup>37</sup>, Cristina Feijóo<sup>38</sup>, Victoria Azurduy<sup>39</sup> et María Branda<sup>40</sup>. Jorge Boccanera évoque d'autres ex-détenues qui ont choisi de s'exprimer à travers l'écriture : Pilar Calveiro<sup>41</sup> qui travaille sur les mécanismes du terrorisme d'état argentin des années de dictature, Susana Jorgelina Ramus<sup>42</sup> qui a publié un témoignage suite à sa détention à l'ESMA ou Ana Rivadeo.<sup>43</sup>

Nous sommes donc particulièrement intéressée par les témoignages littéraires d'une génération d'écrivaines qui a longtemps été niée, oubliée comme le dit Jorge Boccanera<sup>44</sup>, pour différentes raisons que nous évoquerons dans notre développement. Nous voulons participer à la diffusion de leurs écrits en mettant en avant cette « communauté » qui depuis le lieu de témoin féminin explore une réécriture poétique d'événements tragiques, que ces femmes ont vécu, et auxquels elles ont survécu. Si nous avons choisi de travailler des textes

---

écrivaines argentines, ex-détenues pendant les gouvernements militaires de 1970 à 1983 et qui une fois sorties de prison s'exilèrent dans différents pays.

<sup>34</sup> Sillato, María del Carmen, *Juan Gelman. Las estrategias de la otredad*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 1996. Elle a aussi publié son témoignage *Diálogos de amor contra el silencio. Memorias de prisión, sueños de libertad*, Alción, 2006. Elle a aussi coordonné et dirigé l'anthologie *Huellas. Memorias de resistencia (Argentina 1974-1983)*, Nueva Editorial Universitaria, 2008.

<sup>35</sup> Partnoy, Alicia, *La Escuelita*, Editorial La Bohemia, 2006.

<sup>36</sup> Sillato, María del Carmen, "Los relatos de los sobrevivientes del terrorismo de estado en Argentina: estrategias discursivas en la preservación de la memoria histórica" in *Primer Congreso Regional del Instituto Internacional de literatura iberoamericana. Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la literatura latinoamericana*. Rosario (Argentina), del 23 al 25 de junio de 2005.

<sup>37</sup> Marta Vassallo est journaliste au Monde Diplomatique, édition du Cône Sud. Elle a écrit *Eclipse parcial*, Ediciones Simurg, 1999, actuellement indisponible. Elle a aussi dirigé l'ouvrage collectif *Mujeres, entre la globalización y la guerra santa*, 2003. Elle a aussi participé à l'ouvrage *En nombre de la vida*, publié par Católicas por el derecho a decidir, Córdoba, 2005.

<sup>38</sup> Cristina Feijóo a gagné plusieurs prix pour ses romans dont le prestigieux prix Clarín en 2001 pour *Memorias del río inmóvil*. Elle est alors la première femme à l'obtenir. A partir de son site Internet, on a accès à sa bibliographie et à ses activités militantes : <http://www.cristinafeijoo.com.ar/flash.html>

<sup>39</sup> Victoria Azurduy est co-auteure de *El caso argentino: hablan sus protagonistas*, Editorial Prisma, México, 1977.

<sup>40</sup> Elle est l'auteure de plusieurs récits (qui semblent inédits) et enseigne la communication visuelle aux Beaux Arts de l'UNLP.

<sup>41</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1998.

<sup>42</sup> Ramus, Susana Jorgelina, *Sueños sobrevivientes de una montonera, a pesar de la ESMA*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2000.

<sup>43</sup> Professeure de philosophie à la UNAM, elle a écrit de nombreux essais.

<sup>44</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit.

de femmes, c'est parce qu'il nous semble important de mettre en lumière des voix féminines qui ont été opprimées. Dans les textes que nous avons choisis, la voix des femmes n'est pas subordonnée à celle des hommes et ceci nous paraît essentiel lorsque l'on connaît la sous-représentativité numérique des femmes dans nombre de secteurs de divers pays.

La lecture de *Redes de la memoria*<sup>45</sup> nous a donc permis d'opérer des choix quant à notre corpus. Parmi les écrivaines présentes dans ce recueil, si nous avons choisi de nous intéresser à Alicia Kozameh, Sara Rosenberg et Nora Strejilevich c'est parce que nous avons particulièrement apprécié les extraits que nous avons pu lire dans le recueil. Notre impression s'est confirmée à la lecture de leurs différentes œuvres, lecture que nous avons faite à la recherche de leur expérience de la prison. Nous en avons conclu que cette expérience violente n'est pas présente « telle quelle » dans leur bibliographie mais qu'elle est transformée, transcendée et que les thématiques de l'enfermement, de la violence et de la folie y trouvent une place considérable.

Nous avons choisi d'analyser leur premier ouvrage publié : *Pasos bajo el agua*<sup>46</sup> de Alicia Kozameh, *Un hilo rojo*<sup>47</sup> de Sara Rosenberg, et *Una sola muerte numerosa*<sup>48</sup> de Nora Strejilevich, ouvrages dans lesquels la disparition, l'expérience de l'emprisonnement et la résistance sont représentées en lien avec une reconstruction de la mémoire individuelle et collective. Plusieurs de ces livres ont reçu des prix littéraires : le cinquième chapitre de *Pasos bajo el agua* (« Carta a Aubervilliers ») reçoit le prix « Crisis » argentin en 1986 suite à sa publication dans une revue littéraire ; *Un hilo rojo* est finaliste du prix Tigre Juan en 1998, enfin *Una sola muerte numerosa* reçoit le prix Letras de Oro 1996 dans la catégorie « roman ». Bien entendu, ces récompenses n'ont pas conditionné notre choix. Ces personnes en chair et en os qui ont vécu au plus près les années de plomb argentines, deviennent des personnages de papier, vraisemblables mais pas toujours « vrais » puisque les auteures ont décidé, pour diverses raisons, de transformer des noms, d'omettre des épisodes, de passer sous silence des détails. Elles écrivent depuis leur expérience individuelle qui fusionne avec l'expérience collective, elles parlent donc depuis un lieu subjectif et collectif, un espace hybride et parfois paradoxal et ont recours à diverses formes d'écriture.

---

<sup>45</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit.

<sup>46</sup> Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, op.cit.

<sup>47</sup> Rosenberg, Sara, *Un hilo rojo*, op.cit.

<sup>48</sup> Strejilevich, Nora, *Una sola muerte numerosa*, op.cit.

*Un hilo rojo* se focalise sur la figure de Julia, une jeune militante disparue pendant la période répressive des années 1970. Julia fut la cible, comme des milliers d'argentins, de la violence politique:

*En Un hilo rojo, la acción sucede en un tiempo de dictadura, en el que el estado ejercita el terrorismo de estado de manera desembozada. Se podría decir que se quita la máscara y justifica lo injustificable; de allí la figura del desaparecido, una palabra que es antigua, se usó en la shoá.<sup>49</sup>*

L'image de Julia poursuit Miguel, narrateur central qui lui, est bien vivant et qui enquête sur sa disparition. Miguel, malgré le temps écoulé, ne peut supporter cette absence. Il décide, prétextant vouloir faire un film sur Julia, d'enregistrer le témoignage de tous ceux qui la connurent. Le livre est donc composé de plusieurs séquences narratives appartenant à plusieurs voix: la moitié des chapitres est consacrée à la retranscription des témoignages, une autre partie est dédiée à la narration de Miguel et dans la dernière partie, le lecteur lit la reproduction de quelques pages du journal intime de Julia, inséré dans son livre de Botanique. Ces différents espaces alternent dans le livre.

Plusieurs voix se rencontrent pour donner différentes versions de l'histoire violente argentine. Le lecteur devient donc le témoin de cette violence décrite par des personnages emblématiques de différents secteurs: voisins, amis, membres de la famille, acteurs ou victimes de la répression. L'auteure nous propose alors une vision personnelle construite à partir de différents points de vue: « *La novela escribe su propia versión de la historia política del país* »<sup>50</sup>.

Dans *Pasos bajo el agua*, l'essentiel des chapitres traite de l'expérience de l'emprisonnement de Sara dans le sous-sol d'un commissariat de Rosario, le "Sótano" puis ensuite dans la prison de "Villa Devoto", à Buenos-Aires.

D'autres chapitres se passent à l'extérieur de la prison et sont postérieurs à la libération de Sara mais ils développent toujours un lien avec l'espace carcélaire et répressif. Tous les chapitres sont indépendants les uns des autres et pourraient être lus comme des nouvelles.

Les scènes de prison recréent la vie quotidienne des prisonnières dans cet espace clos, leurs relations et les modes de résistances qu'elles ont mis en place pour déjouer les interdictions des geôlières.

---

<sup>49</sup> Notre interview de Sara Rosenberg du 12 octobre 2011.

<sup>50</sup> Aráoz, Isabel, « *Un hilo rojo* de Sara Rosenberg, Una narrativa de la memoria: desenmordazar la voz secuestrada », *Letralia*, Web, 1 noviembre 2010, <http://www.letralia.com/241/ensayo02.htm>.

L'auteure, pour parvenir à cette représentation de l'expérience, mélange les voix et de plus, une même voix peut s'exprimer à la première et troisième personne, c'est le cas de Sara, témoin privilégié de cet espace.

Le tour de force d'Alicia Kozameh consiste à parvenir à recréer l'immobilisme de la détention en même temps que « le mouvement » induit par les résistances des prisonnières qui s'érige en pulsion de vie face à la mort promise par l'état répressif. Nous verrons aussi que recouvrer la liberté n'est pas chose facile et que pour Sara, le dehors est largement contaminé par la répression vécue en prison puisqu'au moment de sa sortie, l'Argentine est aux mains de la junta qui terrorise tout le pays. L'unique solution pour Sara sera donc l'exil car elle est continuellement suivie dans la rue par un homme qui porte la veste de son fiancé emprisonné, métaphore de la répression et du terrorisme d'état.

Dans *Una sola muerte numerosa* Nora Strejilevich met en scène Nora, une disparue temporaire enlevée et emmenée au Centre Clandestin de Détention « Club Atlético » où elle est torturée. Le livre se focalise aussi sur le frère disparu de Nora.

Nous verrons que cet ouvrage est, avec *Un hilo rojo*, celui qui travaille le plus la polyphonie des voix puisque l'auteure reproduit non seulement des témoignages de victimes mais aussi des extraits de discours des putschistes afin que le cadre historique soit complet et que la compréhension de l'écrivaine mais aussi celle des lecteurs soit possible :

*Hablé con gente que contaba sus experiencias por vez primera, fue un viaje donde empecé a armar el rompecabezas de lo que nos había pasado, ya que cada uno de los testigos había vivido un fragmento de lo mismo pero de otra manera. Lo que me hacía falta era comprender, y no me bastaba mi propia historia.<sup>51</sup>*

Comme dans le récit d'Alicia Kozameh, la protagoniste parle depuis une première personne et une troisième personne. Nous verrons que cet effet de dédoublement participe de la mise à distance de l'objet douloureux.

Comme c'est le cas dans les trois ouvrages, Nora Strejilevich raconte aussi la généalogie de Nora et comment ses ancêtres ont eux aussi subi la folie meurtrière de ceux qui voulaient exterminer les juifs.

La lecture de « la littérature » concernant le travail des trois écrivaines nous a conforté dans notre choix d'étudier leurs ouvrages sous l'axe de la résistance et de la mémoire. De plus, Alicia Kozameh, Sara Rosenberg et Nora Strejilevich représentent à notre sens, une génération de femmes et d'écrivaines qui font de plus en plus entendre leurs voix grâce à un

---

<sup>51</sup> Interview à Nora Strejilevich par courrier électronique le 20/10/12.

travail sans cesse en mouvement et grâce aussi à un réseau d'aide à la diffusion de leurs œuvres qui se construit autour d'elles. Après avoir lu leur bibliographie et compulsé les articles les concernant, nous avons souhaité les contacter et nous pouvons dire que la construction de ces relations de travail nous a offert bien des satisfactions intellectuelles. Nous avons pu leur poser des questions concernant le processus d'élaboration de leur texte ainsi que des questions à propos des conditions de leur détention. Nous avons pu assister aussi au développement de leur carrière d'écrivaine. En effet, après la publication de plusieurs romans, Alicia Kozameh vient de publier, *Eni Furtado no ha dejado de correr*<sup>52</sup> et elle écrit actuellement son prochain roman. Le dernier roman de Sara Rosenberg est *Contraluz*<sup>53</sup>, il a reçu un très bon accueil de ses lecteurs et a suscité des critiques positives. Elle vient aussi de publier une pièce de théâtre<sup>54</sup> et un carnet de voyage<sup>55</sup>. Nora Strejilevich est impliquée dans la défense des droits de l'Homme et elle a donné des conférences<sup>56</sup> ces dernières années à propos de la question du témoignage et de la dictature argentine. Son ouvrage *Una sola muerte numerosa* est très étudié car considéré comme une œuvre capitale dans le panorama des textes témoignant de la dictature. En revanche, elle n'a pas écrit d'autres ouvrages que nous pourrions nommer « roman » mais des nouvelles et des essais dans divers volumes.

Outre l'expérience de l'enfermement, ce qui lie aussi ces trois écrivaines, c'est leur origine juive et c'est une donnée intéressante dans le sens où nous évoquerons l'antisémitisme sous la dictature argentine. Elles n'attachent d'ailleurs pas toutes la même importance à leur judaïté et s'en approchent dans ces premiers textes essentiellement à travers le récit de la généalogie de leurs protagonistes féminines. Ce qui les lie encore c'est l'exil de leurs ancêtres en Argentine et leur propre exil. A ce jour, Alicia Kozameh et Nora Strejilevich vivent aux Etats-Unis et Sara Rosenberg en Espagne.

En effet, l'exil est une thématique prégnante dans les premières oeuvres de nos écrivaines et nombre d'intellectuels ou d'opposants au régime argentin durent fuir l'Argentine dans les années 1970 et 80. Cet exil fut douloureux à plus d'un titre : la culpabilité cédant la place à la peur, à la solitude, à la nostalgie, à une reconstruction identitaire difficile depuis des pays dans lesquels les exilés étaient considérés comme des terroristes. Les disparitions sous la dictature constituent aussi une expulsion, une sorte d'exil infernal à l'intérieur du pays, dans

---

<sup>52</sup> Kozameh, Alicia, *Eni Furtado no ha dejado de correr*, Alción Editora, Córdoba, 2013.

<sup>53</sup> Rosenberg, Sara, *Contraluz*, Siruela, Madrid, 2008.

<sup>54</sup> Rosenberg, Sara, *Ceci n'est pas une boîte de Pandore /Esto no es una caja de Pandora*, Les bilingues MEET, 2013.

<sup>55</sup> Rosenberg, Sara, *Durmientes*, El Cruce Cartonero, 2013.

<sup>56</sup> The International House, Denver, CO, *Memory, History, and Testimony: The Argentine Case*, April 28, 2009. CSU Northridge – Whitsett Room, Northridge, CA, *Dispatches From Argentina's Dirty War*, February 23, 2009.



des caves secrètes, des lieux cachés dans lesquels les bourreaux torturent, violent, tuent. En effet, les victimes sont enlevées dans un mouvement de succion, sont littéralement avalées par la terre dans un geste vertical descendant (utilisation dans les centres clandestins de détention des termes « chupar, chupados, chupadero »). Il s'agit d'une marginalisation forcée, d'une forme d'exil vers le monde des morts, d'un déplacement massif d'un groupe pour le faire disparaître. L'exil s'articule avec nos deux axes principaux mais nous avons fait le choix de ne pas explorer cette bien vaste thématique qui a été largement traitée.

Les signes autobiographiques sont donc présents dans ces trois œuvres et nous tenterons tout d'abord de déterminer à quel genre de l'écriture du soi elles appartiennent : roman autobiographique, roman témoignage, témoignage fictionnel ou bien une figure hybride ?

L'un des plus grands spécialistes en France de l'écriture personnelle est Philippe Lejeune. Nous confronterons donc nos textes à ses conclusions tout en ayant recours aux réflexions d'autres critiques sur l'autobiographie. Nous travaillerons aussi les caractéristiques du témoignage que nous mettrons à l'épreuve des textes de notre corpus. Nous ferons donc état des problématiques qui découlent de celui-ci et évoquerons les travaux, entre autres, de Beatriz Sarlo, Elisabeth Jelin ou encore d'Elzbieta Sklodowska.

Mais plutôt que comme historien, nous considérons l'écrivain comme un medium qui transcende, depuis sa liberté créatrice et esthétique, le monde qui l'entoure, l'histoire collective et individuelle, un narrateur qui reconstruit un univers vraisemblable, donne à voir la réalité intérieure et extérieure et la rend perceptible au lecteur.

D'autre part, les auteures de notre corpus, nous le verrons, ont toujours été des résistantes (ceci concerne surtout Alicia Kozameh et Sara Rosenberg). Elles sont engagées et militantes des Droits de l'Homme. Leur expérience n'y est pas étrangère puisque leurs propres droits ont été bafoués.

Dans un article, Sara Rosenberg se prononce à propos de l'engagement polémique des artistes :

*Mucho se ha hablado de literatura y compromiso. Ha habido grandes discusiones sobre el lugar del artista en la sociedad. Sin embargo, creo que sólo hay dos lugares posibles, el de la dependencia del poder o el de la independencia del pensamiento. Toda escritura es comprometida: o bien con el conservadurismo y el poder, o bien con la invención de otro modelo de sociedad.<sup>57</sup>*

---

<sup>57</sup> Rosenberg, Sara, « Diferencia y desaparición » in *La Tecla Eñe, La Tecla Eñe*, Web, 28 marzo 2006, [http://lateclaene.blogspot.com/2006/11/el-damero\\_6847.html](http://lateclaene.blogspot.com/2006/11/el-damero_6847.html).

Cette citation entre en résonnance avec la pensée de Julio Cortázar<sup>58</sup>, l'une des sources d'inspiration de l'écrivaine. L'artiste a donc une fonction critique et sociale fondamentale. C'est aussi l'opinion d'Alicia Kozameh:

*La literatura es como cualquier otro producto humano: desde su génesis es social. Si nace de la sociedad, volverá a ella. [...] La literatura tiene ese rol, que es fundamental: el de mostrar la realidad en una diversidad de estilos y de variantes estéticas, y el de empujarnos hacia el futuro, mostrándonos su potencialidad hacia la creatividad, hacia la evolución superadora, hacia el crecimiento. Quiero decir, hacia el crecimiento como seres humanos, como sociedad, como comunidad humana.*<sup>59</sup>

La littérature permettrait donc aux Hommes de « grandir », idée à laquelle nous souscrivons si nous entendons le terme « crecimiento » comme « ouverture », un mouvement vers la connaissance de ce qui est autre.

Quant à Nora Strejilevich, elle se veut la porte-parole des « sans-voix ». Les « sans-voix » peuvent aussi bien être les disparus que tous les « sans », les exclus, les illégaux, les marginaux : les « sans-papiers », les « sans logement », « sans argent », « sans famille », « sans pays », les « sans parts » de Jacques Rancière<sup>60</sup>:

*The destruction of my reference points made me the person I am now, a person with a new identity that feels responsible to show what is invisible to many. I want to be a voice for the voiceless and tell my story and that of other victims to show the consequences of totalitarian regimes. I have made this an indestructible reference point for the rest of my life.*<sup>61</sup>

Les trois écrivaines semblent partager le même point de vue car, pour elles, la littérature peut avoir une fonction éducative qui propose au lecteur une vision du monde plus solidaire. C'est pour cette raison que Sara Rosenberg et Alicia Kozameh étaient engagées dans les années 1970 dans des mouvements de gauche et c'est pour cette raison aussi qu'elles ont été emprisonnées. En revanche, à cette époque, Nora Strejilevich n'était pas militante. Nous évoquerons leur engagement dans la troisième partie de notre travail.

---

<sup>58</sup> “Más que nunca, en estas últimas décadas, un escritor latinoamericano responsable tiene el deber elemental de hablar de su propia obra y de la de sus contemporáneos sin separarlas del contexto social e histórico que las fundamenta y les da su más íntima razón de ser.” In Cortázar, Julio, *Argentina: Años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984. P. 67

<sup>59</sup> Bolognese, Chiara, Interview réalisée à la Residencia de Estudiantes de Madrid le 29 mai 2008. Consultable à l'adresse suivante: <http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/kozameh/Presentation/Presentacion.html>.

<sup>60</sup> Pour Jacques Rancière, attentif au principe d'égalité, la fonction du philosophe est aussi d'écouter les “sans-parts” c'est à dire les “sans-titres” qui ont aussi le droit d'exercer le pouvoir dans un Etat démocratique.

<sup>61</sup> Van Alphen, Saskia “Argentina's Collective Memory: Challenges in Accepting a Violent Past”: in *Thewip*, ([www.thewip.net](http://www.thewip.net)), June 1, 2009.

Nous nous proposons donc de travailler les textes depuis l'angle de la résistance ou des résistances. En effet, ce concept que nous tenterons de définir est très présent dans les textes choisis. La résistance est inhérente à l'objet, à l'être. C'est-à-dire que tout mouvement des relations de pouvoir induit nécessairement des mouvements de foyers de résistance et inversement, tout mouvement des foyers de résistance induit des mouvements des relations de pouvoir :

*Mais on a affaire le plus souvent à des points de résistance mobiles et transitoires, introduisant dans une société des clivages qui se déplacent, brisant des unités et suscitant des regroupements, sillonnant les individus eux-mêmes, les découpant et les remodelant, traçant en eux, dans leur corps et dans leur âme, des régions irréductibles.*<sup>62</sup>

Pour M. Foucault, la résistance est partout et elle permet de faire bouger les lignes du pouvoir, le plus souvent par effet de ricochets, c'est à-dire indirectement. Il ne s'agit pas d'une abstraction mais d'une idée en action : « *Par une stratégie latérale et duplice, elle désarme l'ennemi avec ses propres armes et, dérégulant les règles de la guerre qu'il avait imposées, elle le contraint à déplacer et son espace et sa manière de jouer* »<sup>63</sup>.

Nous étudierons donc nos textes comme des actes de résistance et nous analyserons de quelle manière s'expriment dans les formes les résistances des écrivaines à écrire cette expérience « historique » (Distorsions temporelles et textuelles, résistance au témoignage direct, recours à l'ironie et humour noir, etc.). De plus, nous analyserons les résistances des personnages dans les textes et leur militantisme.

Notre travail prendra ensuite une autre direction, celle de la mémoire, indissociable de l'évocation du passé. La mémoire de la dictature argentine a traversé diverses périodes entre oblitération et visibilité. Oblitération car l'une des modalités du terrorisme d'état est la disparition de personnes, basée sur l'occultation et l'invisibilité ; il s'agit donc d'un défi pour les organisations de défense des droits de l'Homme de la post dictature que de faire circuler les récits et témoignages des ex-disparus ou des proches de disparus dans l'espace public. L'effacement des traces des forfaits perpétrés par la Junte Militaire participe aussi de cette oblitération de la mémoire. Pendant la Dictature, la propagande contre les activistes est très active et c'est la voix qui dit « Por algo será... », (Il n'y a pas de fumée sans feu...) qui est prépondérante. Il s'agit bien là d'une propagande nationaliste et violente qui prône l'exclusion

---

<sup>62</sup> Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976. P.P. 121-129.

<sup>63</sup> Proust, Françoise, *De la résistance*, Cerf, 1997. P. 13.

des opposants au régime qui sont considérés comme des « non-argentins », qualifiés de subversifs par le pouvoir. Le « subversif » n'a pas sa place dans la société argentine, il faut donc le faire disparaître, le déchoir de sa nationalité, le priver de son identité. L'histoire officielle est donc construite sur des mensonges qui seront les piliers sur lesquels repose la construction de la mémoire officielle de la post-dictature.

Les premiers témoignages de cette mémoire traumatique apparaissent dans les années 1984 et 1985 sur la scène institutionnelle de la transition démocratique<sup>64</sup>. La mémoire institutionnelle du terrorisme d'Etat occupe donc alors la scène publique et sature les moyens de communication. Les mass media ont joué un rôle prépondérant dans la reconstruction de la mémoire collective des événements tragiques mais ils ont souvent surfé sur la vague sensationnaliste et sont alors considérés comme « prensa canalla »<sup>65</sup>. Nous verrons que Claudia Feld dénomine ce moment le « Boom de la mémoire » mais qu'à la fin des années 1980 ce thème perd de l'intérêt et laisse place à une sorte de réconciliation forcée qui est loin d'être acceptée par tous les argentins. Puis, à la fin des années 1990, en réaction à cette caricature que constituaient ces « shows » et ce simulacre de pardon, la production littéraire (dont font partie nos textes) qui rend compte de la violence politique prend le pas sur les médias.

En faisant référence à des faits historiques qui concernent toute une nation, l'étude des textes de notre corpus nous permettra alors de réfléchir à la transmission de la mémoire et au mouvement qui lie la mémoire individuelle et la mémoire collective. L'un des objectifs des auteurs de notre corpus est de rétablir la vérité des faits et des responsabilités. Selon nous, les écrits des survivantes participent au processus de reconstruction de la mémoire historique de l'Argentine.

Par ailleurs, dans le cadre des témoignages littéraires de la répression, l'acte d'écriture n'est pas seulement éthique, il est aussi esthétique et donne du sens pour l'auteur et le lecteur. En écrivant, les auteures ont-elles le sentiment d'appartenir à un groupe, à une communauté qui aide à récupérer l'identité propre, l'histoire oblitérée de leur pays, donc de leur mémoire ? Nora Strejilevich, répondant à Jorge Boccanera<sup>66</sup> résume le projet commun de ces trois

---

<sup>64</sup> Rapport NUNCA MAS de la CONADEP ou premiers procès des militaires, textes d'investigation journalistique (celui, par exemple, des journalistes Gorini et Castelnovo (Gorini, Ulises, Castelnovo, Oscar, *Lili, presa política*, Antarca, Buenos Aires, 1986.) ou littéraires (nous l'avons évoqué plus haut) et media de masse ('le show de l'horreur' et ensuite l'émission de télévision *NUNCA MAS*).

<sup>65</sup> Exaltation malsaine de la mémoire si nous pensons au '*Show de l'Horreur*' (1984) dans lequel on montre les fosses communes, les cadavres sans nom (N.N.) et où sont diffusées des interviews des bourreaux décrivant leurs crimes.

<sup>66</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit.

écrivaines : « *Intégrer l'expérience traumatique en construisant une « mémoire narrative » qui donne du sens à l'expérience. Nous avons perdu une version de nous-même et nous nous réécrivons pour survivre* »<sup>67</sup>.

Pour Nora Stejilevich<sup>68</sup>, les écrits de la mémoire usent d'une esthétique qui tente de rendre compte de l'horreur, l'écriture étant le médium qui permet de devenir un nouvel être puisqu'il y a eu tentative d'anéantissement de la personne. Il s'agit donc d'une nouvelle esthétique et pour certains écrivains, la mémoire fragmentée crée une construction chaotique, le temps circulaire revient sur lui-même, le temps de l'action va et vient. Le travail de la mémoire étant de rassembler les morceaux éparpillés, nous verrons si les trois œuvres développent une écriture commune en lien avec les problématiques mémorielles.

En somme, nos axes convergeront vers un même objectif : la création artistique est une forme de résistance qui permet de transformer une expérience traumatique et de quitter le lieu de victime. Elle participe aussi à la construction de la mémoire collective qui est la somme de toutes les histoires et de toutes les identités ayant subi le terrorisme d'Etat argentin. Toutes ces raisons font que les textes que nous nous proposons d'analyser permettent de révéler la vérité de l'Histoire et de ce fait, de participer au travail de justice entamé depuis de nombreuses années par les organisations populaires, tâche qui est maintenant soutenue par le gouvernement argentin.

---

<sup>67</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit.

<sup>68</sup> Stejilevich, Nora, "Literatura de la post-Dictadura, el lugar del testimonio", in *Actas del I congreso de literatura : arte y cultura en la globalización*, Buenos Aires, octobre 2006.

# **Première partie**

## **Le coup d'état de 1976, entre violence politique et économique**

L'objectif de cette partie est de montrer que le coup d'état de 1976 était programmé de longue date, quels étaient ses objectifs et quels facteurs ont favorisé sa « réussite ». Nous parlerons donc d'abord de la violence politique qui semble implantée depuis longtemps en Argentine et nous évoquerons également la tradition militaire. Nous ferons état des mouvements de résistance qui apparurent à la fin des années 1960 et qui s'opposèrent aux différents gouvernements violents. Nous nous attarderons ensuite sur la figure tant emblématique qu'ambivalente de Juan Domingo Perón et sur son rôle dans l'histoire du pays. Nous poursuivrons par une réflexion sur les inspirations (venues de la Doctrine de Sécurité Nationale<sup>69</sup>) qui aidèrent à la construction d'un terrorisme d'état argentin, sinistre héritage se situant entre manipulation et perversion.

### **La violence politique**

*[...] toda política se define por la tensión entre la violencia, producto de las relaciones de dominación propias del ejercicio del poder, y la ética, como polo inverso que instala la demanda de justicia<sup>70</sup>.*

---

<sup>69</sup> « L'Argentine, comme de nombreux pays du Cône Sud, avait adhéré à la Doctrine de Sécurité Nationale. La DSN, telle qu'elle fut enseignée à partir des années 1960 en Amérique Latine est un condensé de deux concepts. D'une part, la doctrine d'endiguement d'Harry Truman selon laquelle il fallait contenir l'avancée communiste par des moyens politiques et économiques. Les pays du Tiers Monde étaient principalement visés puisqu'ils représentaient un terrain fertile à l'introduction des idées « révolutionnaires marxistes ». Et d'autre part, la doctrine française de guerre contre-révolutionnaire qui théorise le concept d'« ennemi interne » suivant lequel le communisme pouvait s'infiltrer dans le bloc occidental par l'intérieur, via la subversion. Pour lutter, l'Armée devait exercer un contrôle sur toutes les activités, qu'elles fussent politiques, sociales ou économiques. » Morin, Maeva, « Le Proceso de Reorganización Nacional: retour sur les années de la dictature argentine » in <http://www.sciencespo.fr/opalc/content/le-proceso-de-reorganizacion-nacional-retour-sur-les-annees-de-la-dictature-argentine>. Nous pouvons ajouter à cette doctrine les enseignements de l'Allemagne Nazie.

<sup>70</sup> Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2013. (Quatrième de couverture)

Il existe « une tradition » de l'usage de la violence par l'état argentin. Dans ce cas la violence est institutionnalisée et nous la considérons comme « exercice de la force et de la terreur »<sup>71</sup>. En effet, en Argentine, à partir de 1810 (le début du processus d'Indépendance, qui sera déclarée en 1816), on retrouve cette constante de vouloir « *tuer le dissident* »<sup>72</sup>. De plus, les gouvernements successifs argentins vont réagir à la résistance de manière violente car il n'y a pas de « *dominación por el consenso : sólo hay coerción* »<sup>73</sup>. L'élimination du dissident prend alors « *un caractère massif et structurel* »<sup>74</sup> et toute personne qui ne respecte pas les valeurs prônées par la nation argentine est donc persécutée. Nous voyons dans ce mot de « dissident » le synonyme de « différent » et chercher à le faire disparaître est pour nous un acte totalitaire. Les peuples indigènes étaient « différents » des conquistadors européens et furent les premiers exterminés de l'histoire argentine et de l'Amérique Hispanique. Puis, au début du vingtième siècle, les « différents-dissidents » sont les étrangers qui descendent des bateaux venus d'Europe et qui amènent avec eux leurs idées « de gauche » car ils sont en partie anarchistes et socialistes. Le gouvernement argentin est alors sur le pied de guerre et poursuit massivement les ouvriers militants sans que, pour l'instant, les assassinats soient systématiques<sup>75</sup>. Les premiers mois de l'arrivée des immigrants étaient toujours sanglants car l'état infiltrait dans les groupes d'ouvriers un « provocateur policier » qui créait un incident aussitôt puni par la police. Ceci faisait bien sûr partie d'un plan ourdi par l'état pour réprimer dans le sang<sup>76</sup>. C'est ainsi qu'en 1902 est promulguée la loi de résidence par laquelle tout étranger compromettant la sécurité nationale peut être expulsé. Et la loi de Défense Nationale, dans son article 7 inscrit que: « *Queda prohibida toda asociación o reunión de personas que tengan por objeto la propagación de las ideas anarquistas* »<sup>77</sup>. Les immigrants se retrouvent alors tout autant persécutés qu'en Europe et ces lois permettent de fait l'expulsion d'un grand nombre d'hommes forcés au retour: « *[...] sin documentación ni pertenencias, y hasta sin poder despedirse de sus familiares [...]* Curiosamente ya se perfilaba el modelo de hacer desaparecer a las víctimas »<sup>78</sup>. Trois quart de siècle plus tard, la Junte de 1976 persécutera les « dissidents » et entreprendra leur extermination en les taxant cette fois de « terroristes » et de « subversifs », dénomination qui permettra d'avoir recours à une violence illégitime.

---

<sup>71</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.26.

<sup>72</sup> Idem.

<sup>73</sup> Ibid. P.29.

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> Ibid. P.30.

<sup>76</sup> Idem.

<sup>77</sup> Idem.

<sup>78</sup> Ibid. P.31.

L'usage de la violence comme instrument politique se généralise également bien avant le coup d'état de 1976 « *con la expulsión y proscripción del peronismo, populismo autoritario, pero surgido de las urnas y sostenido por un apoyo popular incuestionable* »<sup>79</sup>. En effet, à partir de 1955 (coup d'état du général Lonardi), la disparition même du mot « péronisme » et l'enlèvement du cadavre d'Evita montrent que le pouvoir pouvait faire disparaître « par décret » tout ce qu'il ne pouvait contrôler<sup>80</sup>. La répression du nouveau régime est alors féroce et il donne la préférence économique aux entreprises internationales. C'est pourquoi durant l'exil de Perón, le peuple « [...] *se identificó a la figura de Perón con la emergente identidad nacional y popular antisistema* »<sup>81</sup>.

Puis le coup d'état de 1966 du général Onganía, appelé « Révolution Argentine », constitue un tournant qui préparera encore davantage le putsch de 1976, puisque les militaires de cette époque construisent un projet politique, économique et social à long terme. Tout sera mis en œuvre pour empêcher la redistribution de la rente<sup>82</sup>, pour défendre les intérêts des USA, des grands groupes financiers et de la Banque internationale. Le libéralisme sauvage et la globalisation sont en action. Par ailleurs, cette dictature impose à la société civile un ordre moral qui dicte, entre autre, la longueur réglementaire des cheveux des hommes et celle des jupes des femmes.

La violence politique n'est donc pas apparue avec le coup d'état de 1976 mais elle est une pratique ancrée dans le pays depuis des décennies et elle est liée à la tradition militaire. Le grand enjeu est un système tourné vers les grands intérêts financiers internationaux ou un projet de redistribution intérieure de la richesse qui préserve les droits des majorités.

## La tradition militaire

Pour ne rappeler que deux dates clés dans l'histoire de la répression argentine menée par l'armée, nous pourrions citer la « semaine tragique »<sup>83</sup> de janvier 1919 durant laquelle grèves et manifestations se succèdent (elles seront réprimées par l'Armée et les groupes paramilitaires « *las ligas patrióticas* »<sup>84</sup>), puis, en 1922, a lieu le massacre des ouvriers de

---

<sup>79</sup> Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, op.cit. P.25.

<sup>80</sup> Ibid. P.26.

<sup>81</sup> Laclau, Ernesto, *La razón populista*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2005. P.267.

<sup>82</sup> La distribution de la rente : la façon de répartir les richesses qui proviennent de l'activité économique des différents secteurs.

<sup>83</sup> Qui a lieu sous un gouvernement civil et légitime. L'armée a donc une place prépondérante bien qu'il ne s'agisse pas d'un gouvernement militaire.

<sup>84</sup> Une organisation civile militarisée ayant un étroit lien avec l'Armée.



Santa Cruz en Patagonie<sup>85</sup>. Nous pouvons voir dans ces méthodes violentes un système répressif en gestation qui débouchera sur la dictature de 1976 : l'armée vient chercher les ouvriers, leur fait creuser leur tombe et les fusille, ou ils sont jetés dans le fleuve, une pierre au cou, ou bien encore, ils sont brûlés. Et bien sûr, ces agissements ne sont pas le fait de « délinquants » militaires ou d'éléments incontrôlables mais sont bien ordonnés par le haut commandement de l'armée. Précisons aussi que depuis le premier coup d'Etat de 1930 et ce jusqu'en 1973, sur seize présidents, onze sont des généraux. Ces différents putschs sont généralement mus par un projet socio-économique et ont des causes diverses mais sont souvent en relation avec les politiques internes ainsi que celles liées aux USA, au rôle des militaires et aux crises internationales.

Pour le poète et militant des droits de l'Homme Juan Gelman, le rôle des militaires dans ces coups d'état est prépondérant mais il ne faut pas oublier que « [...] *no puede haber un golpe de estado sin contar con apoyo civil* »<sup>86</sup>. Par exemple, le coup d'état de 1930 de Félix Uriburu survient au lendemain de la crise de 1929, à un moment où l'économie argentine est en berne et où le chômage est en hausse. Celui de 1943 est en partie dû à des divisions internes dans le gouvernement et l'armée. De plus, le pays venait de vivre dix années de fraude électorale<sup>87</sup>, plusieurs ministres étaient corrompus, le président Arturo Castillo était très impopulaire, et le poids du GOU (dont nous parlons plus loin) était de plus en plus important.

Les différents coups d'état ont donc assuré une position centrale à l'armée dans la vie politique argentine et celui du général Uriburu est le premier d'une longue série qui mènera au dernier putsch dans sa version « *más extrema y sangrienta* »<sup>88</sup>. D'autre part, selon le philosophe José Pablo Feinmann, on trouve dans le *Manifiesto Revolucionario*<sup>89</sup> de Leopoldo Lugones, un écrivain argentin du début du vingtième siècle, tous les concepts et valeurs qui régissent ce premier coup d'état et ceux qui suivront. C'est dans ce texte que L. Lugones prône l'usage de la violence politique à partir du moment où les valeurs traditionnelles sont en danger. « La révolution » de l'Etat contre le « subversif » pourra donc légitimement avoir recours à la violence pour rétablir l'ordre. Le général Uriburu met ainsi en place toute une série d'interdictions:

---

<sup>85</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, Eudeba, Buenos Aires, 1999. P.31.

<sup>86</sup> Interview de Juan Gelman in <http://www.elhistoriador.com.ar/entrevistas/g/gelman.php>.

<sup>87</sup> Durant la décennie infâme dont nous parlons plus loin.

<sup>88</sup> Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada: Ensayo sobre la violencia política*, Booket, 1998. P.28.

<sup>89</sup> In *La palabra del general Uriburu*, Buenos Aires, Roldán, 1933.

*La sanción de la ley marcial, el cierre de diarios, la prohibición de reunirse y demás medidas represivas tienen su punto más alto en el fusilamiento de obreros a punto de iniciar su gestión, y la ejecución de los anarquistas Severino di Giovanni et Paulino Scarfó, como también en el confinamiento en el penal de Ushuaia de centenas de dirigentes políticos, intelectuales y obreros.*<sup>90</sup>

Les adversaires du régime sont alors systématiquement persécutés. Par exemple, Severino di Giovanni, l'une des figures anarchistes les plus connues de son temps en raison de son appui à Sacco et Vanzetti et reconnu pour la lutte qu'il menait contre le fascisme, est fusillé en 1931. Le but de ces persécutions était de faire taire les opposants et/ou de les faire parler pour qu'ils donnent des informations sur des activistes. C'est aussi à cette époque que la torture avec « la picana » fait son apparition, inventée par le fils de Leopoldo Lugones (Polo). L'histoire surréaliste de la famille Lugones ne s'arrête pas là puisque la fille de Leopoldo (fils) Lugones, La Pirí, militante montonera et compagne de Rodolfo Walsh, fut torturée par la picana inventée par son propre père et fut assassinée en 1978 par la Junte. Nous pouvons voir dans cette histoire familiale un condensé des tensions nationales<sup>91</sup>.

Au gouvernement du général Uriburu succéderont d'autres gouvernements avec à leur tête des militaires putschistes mais en 1946, l'élection de Juan Domingo Perón mettra fin à cette série de coups d'état. C'est de surcroît le gouvernement qui marquera le plus les esprits et qui sera le plus "durable" dans cette seconde moitié du XXème siècle jusqu'à ce qu'un nouveau coup d'état y mette fin en 1955.

## Perón

Il est difficile de présenter l'action politique de Perón, d'une part car elle se découpe en différentes étapes (3 ou 4 selon les critiques<sup>92</sup>) et car d'autre part, son action nous semble pleine de contradictions, oscillant entre autoritarisme et avancées sociales. Mais nous pourrions commencer ainsi :

En 1932, Perón publie *Apuntes de Historia militar*, ouvrage inspiré des théories de deux militaires prussiens : C. Von Clausewitz et C. Von der Goltz. Pour José Pablo Feinmann, ce texte qui prône l'utilisation de la violence à travers le concept de « nation en armes » inspira

<sup>90</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.32.

<sup>91</sup> Nous nous référons à l'idéologie d'abord socialiste puis fasciste de Leopoldo Lugones, le grand-père, à l'instrumentalisation policière de cette idéologie et à l'adoption de la torture chez le commissaire Lugones fils, à la rébellion révolutionnaire de la petite-fille qui résiste à un héritage d'extrémistes de droite en prenant les armes contre les gouvernements illégitimes et l'Armée. Nous pouvons aussi y voir le destin des jeunes de gauche sacrifiés et en même temps devenus des modèles exemplaires...

<sup>92</sup> Horowicz, Alejandro, *Los cuatro peronismos*, Edhasa, Buenos Aires, 2005. Sidicaro, Ricardo, *Los tres peronismos, estado y poder económico*, 2da edición, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2010.

les organisations révolutionnaires des années 1970 (comme Montoneros) mais aussi les militaires qui préparaient le coup d'état de 1976. Ainsi, nous verrons que le mouvement péroniste (dont le jeune militaire sera le fer de lance), à cause de concepts dont s'emparent les uns et les autres, au nom de la droite extrême ou du marxisme ou du trotskysme, réunissait tout un éventail de personnes aux valeurs et aux idéologies diamétralement opposées.

Mais avant son avènement, Perón, professeur à l'école de guerre de Buenos Aires va « se perfectionner » en Italie sous Mussolini et en Espagne sous Franco. Personnage très charismatique, il devient responsable du GOU, Groupe des Officiers Unis, une sorte de club très fermé réunissant des officiers de haut rang et dont le but était de reconstituer l'unité d'une armée de métier qui ne s'immisçât pas dans la politique (comme cela avait été le cas durant la « Décennie infâme »<sup>93</sup> puisque les militaires étaient les garants armés de la fraude électorale). Le GOU veut éviter que les ouvriers ne se tournent vers la gauche et souhaite aussi reprendre la fonction professionnelle de l'Armée et la détacher de l'image négative qui la liait à la fraude politique.

Perón construit sa ligne politique sur la justice sociale et la souveraineté nationale. Il gravit les marches une à une et se présente comme un facteur de cohésion fort. Il est tour à tour, entre 1943 et 1944, chef du secrétariat du Ministère de la Guerre puis Secrétaire d'Etat au Travail et enfin Ministre de la Guerre. Le gouvernement cède pourtant aux pressions des élites et le 9 octobre 1945, il destitue et emprisonne Perón. Mais quelques jours plus tard, le 17 octobre, des milliers d'hommes et de femmes montent des banlieues pauvres vers la Place de Mai pour réclamer la libération de leur leader<sup>94</sup>. Pour calmer les foules, le gouvernement le fait venir au balcon de la Casa Rosada afin qu'il s'adresse aux « descamisados ». C'est ce jour-là qu'il scelle un pacte avec « les travailleurs » et que sa popularité s'installe. Il tentera de mettre en place une politique sociale généreuse, de contrôler les syndicats en éliminant les éléments les plus vindicatifs, d'instaurer un état fort capable de faire respecter ses décisions par les « partenaires » sociaux. L'effet sur le milieu ouvrier est immédiat et Perón y jouit d'une large popularité.

En juin 1946 il est élu président de façon régulière car il a su rallier à sa cause tous les hommes politiques de droite et de gauche laissés de côté, déçus par les politiques antérieures. Son but est aussi de conquérir les laissés pour compte des gouvernements précédents car il sait qu'il ne peut pas gouverner sans les masses populaires. Il prend diverses mesures en

---

<sup>93</sup> 1930-1943 : Pendant cette période, les cas de corruption font scandale et le recours systématique à la fraude électorale est de notoriété publique.

<sup>94</sup> Armony, Victor, « Populisme et néopopulisme en Argentine : de Juan Perón à Carlos Menem » in *Politique et Sociétés*, vol. 21, no 2, 2002, p.51-77. <http://id.erudit.org/iderudit/000479ar>.

faveur des ouvriers comme les congés payés ou le droit à la retraite. En réalité, il a su créer un mouvement de rupture :

*[...] la clase obrera, un fragmento de las clases medias de la ciudad y el campo y buena parte de los sin bandera, se alinean detrás de la figura de Perón, que cuenta con el aparato del Estado y el respaldo de la Iglesia Católica ; del otro lado, lo que resta : una pequeña porción de los trabajadores comprometidos políticamente con socialistas y comunistas, un fragmento muy activo de las clases medias de las grandes ciudades y todos los propietarios en tanto tales.*<sup>95</sup>

Et du point de vue de V. Armony, le péronisme est « *le résultat de la convergence entre une fraction bourgeoise montante liée à l'industrie nationale, un nouveau prolétariat urbain prêt à exprimer ses doléances et un État qui, par le déploiement de mesures interventionnistes, avait acquis une certaine autonomie en tant qu'instance centrale de régulation* »<sup>96</sup>.

L'on voit donc que Perón est plébiscité par de nombreux secteurs : « *Las conquistas laborales, la mejora del nivel de vida, y más en general, el reconocimiento del lugar de los trabajadores en la sociedad produjeron las condiciones que forjaron y mantuvieron en el tiempo un imaginario social favorable al peronismo, que lo consideraba un efecto casi exclusivo de sus propias luchas y movilizaciones* »<sup>97</sup>. Car le nouveau régime « justicialiste » lance son programme : il veut une Argentine « *économiquement libre, politiquement souveraine et socialement juste* »<sup>98</sup>.

Ce qui fait aussi son succès, c'est la présence de sa belle et jeune femme, Eva Duarte, pleine de ferveur contestataire et populaire. Les plus démunis peuvent compter sur le soutien de la Fondation d'Aide Sociale Eva Perón et « Evita » jouera un rôle fondamental dans la construction du rapport politique et affectif avec le peuple de qui elle est « naturellement » proche : « *El recorrido de Evita, el de la clase obrera argentina, sigue una misma línea genética. Ambos llegan desde afuera (fuera del país, fuera del mundo urbano) para escapar del hambre y la abyección, ambos son « extranjeros » en la múltiple significación del término* »<sup>99</sup>. A sa mort prématurée, elle devient un mythe total.

De 1946 à 1955, le gouvernement favorise les petits propriétaires et les ouvriers industriels au détriment des grandes industries traditionnelles. De plus, lors de son premier mandat, Perón ne soutient pas l'oligarchie mais fixe les prix agricoles en-dessous de ceux du marché

---

<sup>95</sup> Horowicz, Alejandro, *Los cuatro peronismos*, op.cit. P.115.

<sup>96</sup> Armony, Victor, « Populisme et néopopulisme en Argentine : de Juan Perón à Carlos Menem » in *Politique et Sociétés*, op.cit. P.56.

<sup>97</sup> Sidicaro, Ricardo, *Los tres peronismos, estado y poder económico*, op.cit. P.95.

<sup>98</sup> Rouquié, Alain, *L'Argentine*, Que sais-je, PUF, Paris, 1984.

<sup>99</sup> Horowicz, Alejandro, *Los cuatro peronismos*, op.cit. P.130.

mondial. En effet, le gouvernement veut conserver des prix bas pour les produits de première nécessité dans le cadre des mesures en faveur des salariés. En revanche, même si Perón n'appuie pas le secteur agricole, il sait bien que son développement est lié à la croissance industrielle : « *Su fórmula sería así : a mayores exportaciones agrarias, mayor actividad industrial* »<sup>100</sup>. Les relations avec les oligarques s'améliorent lors de son second mandat mais les propriétaires terriens se tourneront tout de même vers les militaires du coup d'état de 1955 et exigeront « *La recuperación de las condiciones perdidas* »<sup>101</sup>.

Dans les années 1950, l'état tente de prendre une position d'arbitre neutre dans les échanges entre « *le capital et le travail* »<sup>102</sup> en même temps qu'il continue à protéger les plus faibles. « *La solución de la falta de capitales y divisas para continuar el desenvolvimiento industrial se encaró en varios países del subcontinente, desde la década del 50, mediante la incorporación de inversiones extranjeras* »<sup>103</sup>. La politique de Perón n'avait pas favorisé les investissements étrangers mais un changement s'opère à partir de 1950, changement qui sera marqué par le voyage du Ministre des Finances aux Etats-Unis. C'est aussi à partir de 1950 que le pays s'engage dans une politique d'austérité car le marché international est moins propice aux exportations du pays.

Il est donc clair que Perón a de nombreux ennemis : les propriétaires terriens et les industriels liés aux entreprises internationales<sup>104</sup> ne voient pas d'un bon œil les nationalisations entreprises. En revanche, l'Armée est, au début de son mandat, de son côté, car des efforts financiers sont consentis envers elle. Le ton se durcira au cours de son mandat : l'Université est mise au pas, les journaux non péronistes disparaissent peu à peu et l'opposition n'a plus voix au chapitre<sup>105</sup>. Le populisme, dans sa dimension la plus autoritaire, s'accroît. Mais quelle définition pourrions-nous donner du populisme ?

Ernesto Laclau<sup>106</sup> tentera d'en trouver une description alternative puisque la littérature critique parle d'un terme ambigu, qui peut regrouper diverses pratiques politiques. Pour ce faire, il soulève plusieurs points qu'il déroule par associations. Il se demande d'abord si le flou qui entoure le terme ne reflète pas l'indétermination même de la réalité sociale. Et il ajoute que l'imprécision est l'un des traits constitutifs de la politique. L'une des spécificités du

---

<sup>100</sup> Horowicz, Alejandro, *Los cuatro peronismos*, op.cit. P.125.

<sup>101</sup> Sidicaro, Ricardo, *Los tres peronismos, estado y poder económico*, op.cit. P.73.

<sup>102</sup> Ibid. P.87.

<sup>103</sup> Ibid. P.84.

<sup>104</sup> En revanche, Perón a essayé de développer l'industrie nationale, beaucoup de chefs de petite et moyenne entreprise ont bénéficié de ces politiques.

<sup>105</sup> Cette poussée autoritaire est aussi facilitée par une poussée de plus en plus violente des grands capitaux.

<sup>106</sup> Laclau, Ernesto, *La razón populista*, op.cit.

populisme est l'emphase de son discours mais E. Laclau se demande, et c'est là une question rhétorique, si l'emphase n'est pas un « *ingrédient nécessaire à la politique tout court* »<sup>107</sup>. Alors le populisme ne devrait pas être considéré comme étant constitué d'éléments marginaux car il possède en réalité tous les traits de la politique.

Sur le continent Sud Américain, le concept de populisme était surtout lié à l'Argentine et au Brésil et la liquidation de ces populismes entraîna des séquences de violence et de terreur. En effet, les différents régimes militaires voulaient « [...] *extirper à jamais du sol national l'« aberration populiste », entre autres raisons parce que cette curieuse articulation politique était capable de mobiliser aussi bien à droite qu'à gauche, en brouillant ainsi les cartes d'une guerre froide qui fut particulièrement bouillante en Amérique Latine* »<sup>108</sup>. Et surtout le populisme donne le pouvoir aux masses populaires ce qui effraie les classes dominantes traditionnelles.

De son côté, V. Armony propose une définition du péronisme en lien avec le populisme latino-américain : « *Le péronisme, mouvement politique créé par Juan Perón dans les années 1940 en Argentine, est habituellement considéré comme l'expression paradigmatique du populisme latino-américain, cette forme particulière de corporatisme qui s'appuie sur un leadership charismatique et une rhétorique nationaliste* »<sup>109</sup>. Mais il voit des différences entre le populisme d'Europe qui est considéré comme conservateur et xénophobe et celui d'Amérique Latine, qui a permis à des latino-américains d'accéder à la sphère publique donc politique car : « *Le populisme court-circuite les instances de représentation et de médiation politique, vues comme obsolètes ou inefficaces, au nom de l'intérêt national et du bien commun* »<sup>110</sup>. Mais parler de populisme, dès que l'on parle de l'Amérique Latine participe peut-être de la vision stéréotypée<sup>111</sup> qu'a l'Europe de cet autre lieu et il s'agit peut-être d'un « [...] *terme fourre-tout dans la vie politique et les médias, stigmatisé ou perçu comme le nouveau danger qui menace la vie démocratique* »<sup>112</sup>.

Le populisme latino-américain est contradictoire car il peut être perçu comme progressiste ou conservateur voire totalitaire et « *il est de gauche quand il promeut l'adoption de mesures de*

---

<sup>107</sup> Laclau, Ernesto, *La razón populista*, op.cit. P.33.

<sup>108</sup> Touraine, Alain, *Les populismes latino américains* in [http://www.isp.cnrs.fr/Notes\\_latino.pdf](http://www.isp.cnrs.fr/Notes_latino.pdf), 2007. P.284.

<sup>109</sup> Armony, Victor, « Populisme et néo populisme en Argentine : de Juan Perón à Carlos Menem » *Politique et Sociétés*, op.cit. P.51.

<sup>110</sup> Ibid. P.52.

<sup>111</sup> Cette vision consiste à ne concevoir comme contenu du mot « populisme » uniquement les mouvements d'extrême droite qui l'ont porté en Europe, au lieu d'admettre qu'il y a des différents types de populisme.

<sup>112</sup> Touraine, Alain, *Les populismes latino américains*, op.cit. P.269.

*protection sociale, mais il est de droite quand il consolide un système de relations sociales inégalitaires. Or, le péronisme a fait tout cela en même temps »*<sup>113</sup>.

Perón a su mobiliser les masses car l'un des points forts du populisme est de manier une idéologie qui a recours à l'affectif ce qui permet une relation quasi directe entre le peuple et le leader<sup>114</sup>. Car chez Perón, l'affect est incorporé à la politique, il s'agit d'une question de discours, de choix des mots de la part du leader qui ouvre un dialogue avec le peuple. Rappelons que les révolutionnaires anarchistes avaient et ont au cœur de leur programme un important volet éducationnel mais les « *grasitas* », les « *descamisados* »<sup>115</sup> d'Evita n'avaient aucune expérience politique. Perón a alors dû construire un discours, un langage qui puisse les atteindre. Le populisme favorise donc l'avènement des masses populaires sur la scène politique et leur reconnaissance dans la société et les *descamisados* sont le symbole de ce rapprochement entre leader et travailleurs. Le rôle d'Evita fut bien sûr primordial dans cette relation.

Pour conclure, nous dirions que l'action de Perón oscille entre des mesures en faveur de la construction d'une démocratie et d'autres dignes d'un régime autoritaire. Par exemple, il laïcise le pays, mesure qui va dans le sens d'une construction de la démocratie mais, d'un autre côté, l'intervention de l'état est très forte, que ce soit dans la culture, les médias ou les syndicats. Lors de ce second mandat, Perón, qui avait essayé de réunir différents secteurs, se voit handicapé par cette union forcée car les différents groupes se déchirent. La crise se durcit et l'état s'en trouve affaibli, les affrontements entre différents secteurs péronistes se multiplient. A partir du coup d'état de 1955 et jusqu'à la fin de la proscription du péronisme, ce dernier devient « *un movimiento político de organización e ideología imprecisas* »<sup>116</sup>.

## **L'après Perón : Répression et résistance**

Mais la chute de Perón viendra en partie de ses réformes en faveur d'une Argentine laïque qui seront la cause de son excommunication. En effet, le 16 juin 1955, des commandos péronistes incendient plusieurs églises de Buenos Aires. Ce même jour, les militaires se soulèvent et

---

<sup>113</sup> Armony, Victor, « Populisme et néo populisme en Argentine : de Juan Perón à Carlos Menem » *Politique et Sociétés*, op.cit. P.52.

<sup>114</sup> Touraine, Alain, *Les populismes latino américains*, op.cit. P.286.

<sup>115</sup> Surnoms donnés aux travailleurs sympathisants du péronisme.

<sup>116</sup> Sidicaro, Ricardo, *Los tres peronismos, estado y poder económico*, op.cit. P.103.

bombardent Buenos Aires avec des avions portant l'inscription « Cristo Rey » sous les ailes. Les conservateurs et l'Armée, qui ont des liens avec les catholiques intégristes, s'allient contre Perón qui est destitué le 16 septembre 1955 par le coup d'état appelé « Revolución Libertadora ». Le général Lonardi met alors en place la « Révolution Nationale », interdit le péronisme, va jusqu'à proscrire l'emploi de ce mot et fait arrêter en masse les sympathisants de Perón qui est contraint à l'exil. Cette proscription est à l'origine des violences étatiques et populaires et tous les futurs succès électoraux des autres partis seront donc dus à la proscription du péronisme dont les électeurs représentent la moitié de la population d'alors.

Le général Lonardi (qui gouverne à peine deux mois) est destitué au profit du général Aramburu et les militaires ont recours à la répression à grande échelle: « *La persecución a los dirigentes y al pueblo peronista, el odio revanchista, adquieren formas de represión ilegal extrema, aunque encubierta en el vestido de una pseudo legalidad formal* »<sup>117</sup>. Pendant trois ans, l'Etat a recours à la violence systématique, met en place le délit d'opinion, confisque les biens, détient des personnes illégalement, fait entrer en son sein les commandos, emprisonne des péronistes.

Pourtant la résistance existe : avec à leur tête les généraux Juan José Valle et Raúl Tanco, les insurgés veulent rétablir la démocratie à travers le « Movimiento de Recuperación Nacional ». La réponse du gouvernement militaire ne se fait pas attendre. Il décrète la loi martiale et rétablit la peine de mort en cas de délit de rébellion militaire ou civile. Les abus sont multiples et des opposants sont fusillés dans des terrains vagues (d'un de ces épisodes violents naitra *Operación Masacre*<sup>118</sup>, de Rodolfo Walsh.)

A. Frondizi est président de 1958 à 1962 et fait lui aussi usage de la violence en cas de conflit social. En effet, en 1958 il décrète l'Etat de Siège suite à une grève des ouvriers du pétrole à Mendoza causée par la signature de contrats avec l'étranger. Mais les étudiants se révoltent en raison de la « ley universitaria » qui autorise le fonctionnement des universités privées<sup>119</sup>. En 1960, A. Frondizi décrète « El Estado de Conmoción Interior »<sup>120</sup> et y ajoute une loi anti-terroriste qui ouvre la porte à toutes les dérives. A ce propos E. Duhalde écrit: « *La ley*

---

<sup>117</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.32.

<sup>118</sup> Walsh, Rodolfo, *Operación masacre*, De la Flor, 1957. L'épisode évoqué fait référence au contre-coup militaire réprimé en 1956. Les fusilllements ont lieu sur un terrain vague de José León Suárez, dans la province de Buenos Aires. Mais Rodolfo Walsh apprend qu'il y a des survivants et il enquête.

<sup>119</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.36.

<sup>120</sup> Plan CONINTES (CONmoción INTERNA del EStado) : « Hacia mediados de 1959, las distintas medidas de fuerza organizadas por los sindicatos complicaron la situación del gobierno del presidente Frondizi frente a las Fuerzas Armadas. El gobierno optó por cambiar esa imagen de un gobierno sin control y se decidió por la represión aplicando el Plan CONINTES (Conmoción Interna del Estado) que permitía declarar zonas militarizadas a los principales centros o ciudades industriales y autorizaba allanamientos y detenciones. De esta forma, muchos gremios fueron intervenidos. » in <http://www.elortiba.org/conintes.html>



describía con tal vaguedad los delitos punidos, que era aplicable hasta a una ama de casa que se peleara con el verdulero »<sup>121</sup>. Les jugements sommaires menés par les conseils militaires furent donc légion et les détenus systématiquement torturés. A. Frondizi est expulsé par un nouveau coup d'état et pendant le gouvernement fantoche de José María Guido (1962-1963), la répression s'intensifie et dans les rues apparaît la première affiche portant la mention de « Desaparecido » suite à la disparition de Felipe Vallese, métallurgiste et délégué des jeunesses péronistes.

En 1963, la Unión Cívica Radical triomphe et Arturo Illia accède à la présidence mais un nouveau coup d'état frappe l'Argentine en 1966, plaçant à sa tête le général Juan Carlos Onganía.

La nouvelle dictature de 1966 s'auto-déclare « Revolución Argentina »: « *Autoritario en las formas, corporativista en su ideología política, y liberal en su modelo económico, el nuevo Estado gendarme pronunciaba su intención de gobernar el país sin límite de tiempo* »<sup>122</sup>. La dictature interdit les partis, incrimine les Universités, faisant preuve d'un anticommunisme primaire. « La Noche de los bastones largos » qui a lieu le 29 juillet 1966 et lors de laquelle l'armée s'attaque aux étudiants et aux professeurs de gauche en est un exemple frappant. Les théâtres, les journaux et radios sont fermés. En ce qui concerne les travailleurs, le droit du travail n'est pas respecté, la dictature fait des coupes dans la fonction publique et dévalue la monnaie. Rappelons aussi que Juan Carlos Onganía était un catholique intégriste et qu'il permet aussi le « réchauffement » des relations avec les militaires étasuniens en mettant en avant le rôle politique de l'armée. Il promulgue la loi sur la répression du communisme, sur les étrangers et les zones de sécurité. J.C. Onganía et sa doctrine permettent donc la militarisation de la société argentine et le rapprochement de l'armée avec le secteur économique, ce qui consolidera l'industrie pétrochimique. En réalité, il y a toujours eu des rapprochements de l'armée avec des secteurs économiques mais pas toujours les mêmes. J. C. Onganía favorise la prédominance du capital étranger qui prend le pas sur l'oligarchie des propriétaires terriens. Son projet n'est donc pas en faveur de la société rurale argentine ni en faveur de l'industrie nationale puisque les petites entreprises sont « étouffées » au profit des grands groupes, en particulier étrangers<sup>123</sup>. Sa présidence constitue une autocratie, « [...] un poder de tipo personal que garantizaba hacia abajo el respeto de toda la línea de mando, es

---

<sup>121</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.36.

<sup>122</sup> Ibid. P.37.

<sup>123</sup> Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, op.cit. P.30.

*decir, el orden jerárquico institucional* »<sup>124</sup>. P. Calveiro parle alors de la disparition du politique puisque le pouvoir ne se partage pas.

Mais dans l'Argentine de la deuxième moitié du vingtième siècle, face à la domination économique des multinationales, la résistance des ouvriers est déjà en marche. A la fin des années 1960, et comme partout dans le monde, les syndicats et les ouvriers se révoltent et les travailleurs organisent grèves et débrayages (surtout à Córdoba et à Tucumán). « Tucumán arde », ce slogan montre bien la forte mobilisation des citoyens. Toutes les manifestations sont réprimées par les armes et grâce à la loi sur la « commotion interne », la répression est féroce. Mais plus le régime réprime, plus la résistance est violente.

A Córdoba, la colère de la rue monte et le 29 mai 1969, le peuple se soulève, c'est le « Cordobazo » durant lequel travailleurs et étudiants s'unissent. Il fera des émules dans d'autres villes et sous la pression des ouvriers et des étudiants, les militaires légalisent le parti de Perón.

Par ailleurs, les groupes révolutionnaires font de plus en plus parler d'eux et le 29 mai 1970, les Montoneros, fervents adeptes de Perón et de son parti, enlèvent et assassinent le général Aramburu. Comme nous l'avons dit, le péronisme recrute dans différents milieux sociaux et couvre un large spectre idéologique. En effet, les Organisations Armées Péronistes étaient composées de quatre groupes : les Forces Armées Révolutionnaires qui portaient les idées de Che Guevara et qui se démarquaient de la gauche traditionnelle, les Forces Armées Péronistes qui représentaient la gauche du péronisme, les « Descamisados » qui provenaient du National Catholicisme et de la jeunesse démocrate chrétienne (le rôle du Mouvement des Prêtres pour le Tiers Monde étaient très important) et les Montoneros qui étaient issus du christianisme progressiste mais qui comptaient aussi des nationalistes dont des membres avaient appartenu à Tacuara, un groupe nationaliste de droite, ayant recours à la violence et fervents admirateurs de la Phalange espagnole. Mais malgré leurs différences, leurs actions consistaient en : « [...] *operativos armados para hacerse de recursos económicos y militares que les permitieran crecer, en primera instancia* »<sup>125</sup>. Les Montoneros constituent pourtant l'aile gauche du péronisme et sont en faveur de la justice populaire.

D'autre part, en Août 1970, l'ERP (Armée Révolutionnaire du Peuple) est créée, il s'agit du « bras armé » du PRT<sup>126</sup> dont le chef spirituel est Che Guevara. Mario Roberto Santucho en

---

<sup>124</sup> Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, op.cit. P.28.

<sup>125</sup> Ibid. P.87.

<sup>126</sup> Parti Révolutionnaire des Travailleurs, parti politique marxiste-léniniste qui eut son apogée en Argentine entre 1965 à 1977. Il prônait la lutte armée pour parvenir au pouvoir. Il était représenté par Mario Roberto Santucho.

est le leader et il fait enlever les grands patrons ou de riches étrangers et monnaie leur libération contre du matériel pour les bidonvilles. Les personnes enlevées sont parfois assassinées. L'ERP considérait que le fait que le péronisme soit constitué de différentes classes sociales était « un piège bourgeois » et que la révolution devait avoir à sa tête le prolétariat. M. R. Santucho aimait à comparer Perón à Bonaparte<sup>127</sup>.

En somme, les actions armées de l'ERP et Montoneros : « [...] *se inscribían dentro de la táctica de ataque indiscriminado a las Fuerzas armadas, que redundó en favorecer la cohesión de las instituciones militares en torno a la necesidad de producir un golpe de estado que detuviera a la subversión* »<sup>128</sup>. L'on comprend une fois encore que le coup d'état était préparé de longue date et que les militaires trouvèrent toutes les justifications possibles pour le commettre sans ciller. Les groupes armés disputent donc le pouvoir à l'Armée et ils ont recours aux mêmes actions violentes : jugements révolutionnaires, assassinats, expropriations mais tout cela dans le but de rendre justice. Les guérilleros constituent alors un « *pouvoir armé parallèle à celui de l'Etat* »<sup>129</sup>. Pilar Calveiro pense qu'en réalité, l'Armée et les guérilleros avaient un intérêt commun dans ce coup d'état. En effet, pour l'Armée il s'agissait de « liquider » l'ennemi et pour les groupes armés, il permettrait de « faire le ménage » et de laisser apparaître deux camps distincts : celui des ennemis et celui des amis. Les deux camps obéissent donc à la logique binaire qui traverse tout le pays à cette époque<sup>130</sup>.

En 1970, J. C. Onganía est remplacé par le général Roberto Marcelo Levingston lui-même destitué en 1971 au profit du général Alejandro Agustín Lanusse qui renforce l'unité entre l'armée et le pouvoir économique de la bourgeoisie industrielle. Les détentions sans jugement sont nombreuses et la norme est « *secuestrar para torturar, extraer información y luego matar* »<sup>131</sup>. Le régime œuvre donc dans la plus parfaite illégalité mais peu importe, car selon lui, la lutte antiterroriste requiert tous les moyens, légaux ou illégaux, pour atteindre son but. Dans un article récent, Pilar Calveiro souligne très justement le fait qu'au nom de la lutte antiterroriste, les gouvernements s'autorisent, encore aujourd'hui, le droit d'envahir « *cualquier territorio a nivel mundial y dictar también una legislación de excepción a nivel internacional* »<sup>132</sup>.

---

<sup>127</sup> Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, op.cit. P.79.

<sup>128</sup> Ibid. P.82.

<sup>129</sup> Ibid. P.33.

<sup>130</sup> Ibid. P.82.

<sup>131</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.40.

<sup>132</sup> Calveiro, Pilar, « El mundo actual es terriblemente violento », in *Revista ñ*, suplemento Clarín, n° 506, p.10.

Les violences se poursuivent et le 15 août 1972, plusieurs prisonniers s'évadent de Rawson, une prison de Patagonie (E. Duhalde était d'ailleurs l'un des avocats des évadés). Dix-neuf d'entre eux sont capturés à nouveau et fusillés sommairement malgré la promesse de jugement<sup>133</sup>. Cette exécution, qui a eu lieu avant la dictature: « *participa de las características esenciales del modelo impuesto en 1976: La política genocida [...] La pedagogía del terror [...] El pacto de sangre [...] La aplicación de la ley de fugas* »<sup>134</sup>. Nous pouvons rajouter à cette liste le mensonge puisque le général Lanusse, dans un communiqué, assure que les gardiens ont agi en légitime défense.

Mais face à la pression, aux manifestations et admettant l'échec de la Révolution Argentine, le général Lanusse convoque des élections. Il autorise à nouveau le parti justicialiste qui, pensait-il, remettrait de l'ordre dans la guérilla. Mais il interdit à Perón de se représenter en arguant du fait qu'il n'est plus résident argentin. Il veut aussi que l'Armée se retire de la vie politique. Des élections libres ont donc lieu en 1973 et Héctor J. Cámpora, le délégué personnel de Perón, est élu. Il proclame l'amnistie des prisonniers mais doit renoncer à la présidence. En effet, Perón lui retire sa confiance l'accusant de soutenir « les gauchistes » du parti. Il est donc remplacé par le général Lastiri.

## Le retour de Perón

Perón revient en Argentine le 20 juin 1973 et une gigantesque foule se presse à l'aéroport d'Ezeiza pour l'attendre. La suite est bien connue. Les Jeunesses Péronistes présentes se font attaquer par des groupes para policiers et par la droite péroniste. Le résultat est sanglant mais l'on ne connaît pas avec certitude le nombre de victimes puisqu'il n'y eut aucune enquête officielle<sup>135</sup>. C'est en réalité l'aile droite du péronisme qui avait préparé cette embuscade afin de « désagréger » les marxistes de son rang et de porter un coup pour fragiliser l'aile gauche du péronisme. Ezeiza constitua donc un avertissement adressé à Perón.

Au lendemain de cette attaque, il ne condamne pas ces agissements et demande aux Jeunesses Péronistes de rentrer dans le rang. Ce qu'il souhaite plus que jamais, c'est une politique d'union nationale « [...] *poco probable considerando el grado de conflicto no resuelto, que persistía, bastante abiertamente, en la sociedad* »<sup>136</sup>. La figure du « Sans Chemise » s'efface

---

<sup>133</sup> Parmi eux, trois prisonniers survivent mais la dictature ultérieure les fait disparaître.

<sup>134</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.41.

<sup>135</sup> Cependant, Pilar Calveiro parle de 200 victimes et Horacio Verbitsky de 13 morts et 365 blessés.

<sup>136</sup> Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, op.cit. P.43.

alors au profit de la « Communauté Organisée ». Perón se présente à cette époque, indépendamment des idées politiques de ceux qui le soutiennent : « [...] o bien como el líder de una coalición antiimperialista que sería el primer paso en el progreso hacia una Argentina socialista, o bien como la única garantía de que el movimiento popular sería mantenido dentro de los límites controlables y no degeneraría en un caos »<sup>137</sup>.

Il n'est alors plus plébiscité par d'importants secteurs : l'Armée est autonome, les syndicats ont construit leur propre pouvoir en 18 ans de lutte et la « Juventud Peronista » « era una hija rebelde que no cejaría en la defensa de un proyecto político divergente de la comunidad organizada »<sup>138</sup>. Car pour les Montoneros, le projet politique de Perón est « tiède ». Il propose un Pacte Social pour apaiser les conflits entre ouvriers et grand capital et pour rétablir l'ordre. Pour que ce pacte réussisse, Perón a besoin des ouvriers, c'est pour cela qu'il soutient « la bureaucratie syndicale »<sup>139</sup> et qu'il se rend à la CGT chaque semaine. L'Etat reprend son interventionnisme dans les affaires du pays et développe une politique de plus en plus agressive envers les grandes puissances. Les grandes entreprises qui avaient tissé des liens avec l'extérieur ou les grands propriétaires terriens sont pénalisées par des impôts. De plus l'état contrôle une partie des bénéfices provenant de l'exportation. En colère, les industriels argentins jouèrent donc eux aussi un rôle primordial dans l'avènement du coup d'état.

La violence progresse : en janvier 1974, ERP attaque une garnison et en réaction, la droite péroniste attaque à son tour les locaux de la Jeunesse Péroniste. Mais la rupture définitive entre Perón et Montoneros a lieu lors de la manifestation du 1<sup>er</sup> mai 1974 sur la Plaza de Mayo. En effet, « La Tendance Révolutionnaire » (composée de divers groupes péronistes révolutionnaires) y critique avec véhémence le gouvernement, ce que Perón ne supportera ni ne pardonnera<sup>140</sup>.

Le 1 juillet 1974, Perón meurt et les affrontements entre différents secteurs s'accroissent. Les assassinats de guérilleros se multiplient ainsi que les actions violentes de vengeance de la part des groupes révolutionnaires. En septembre, les Montoneros passent eux-mêmes à la clandestinité et leur cible principale est l'armée. Pour sa part, l'ERP avait été considéré illégal par l'Etat le 24 septembre 1973. Dans ces affrontements, c'est la gauche qui subit le plus de

---

<sup>137</sup> Laclau, Ernesto, *La razón populista*, op.cit. P.272.

<sup>138</sup> Ibid. P.43.

<sup>139</sup> Ibid. P.45.

<sup>140</sup> Néanmoins, dans son dernier discours, quelques jours avant sa mort, Perón semble lancer un appel à la réconciliation.

perdes : « [...] *el que tiene mayor poder militar es el que es capaz de generar más víctimas y el que, por lo mismo, es beneficiario y responsable de la violencia* »<sup>141</sup>.

## L'avènement du terrorisme d'état argentin

A la mort de Perón, c'est sa veuve María Estela Martínez de Perón qui lui succède mais elle s'avèrera incapable de faire face à la désagrégation du péronisme en factions qui s'affrontent et c'est surtout José López Rega, Ministre des Affaires Sociales et ex-secrétaire personnel de Perón, qui « tire les ficelles ». En effet, il exerce une forte influence sur la présidente. Il opère une radicalisation interne en permettant aux secteurs de la droite la plus conservatrice de rentrer au gouvernement. Il sera donc l'un des « accélérateurs » de la violence qui conduira au putsch de 1976 et crée la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en juin 1973<sup>142</sup>.

Par ailleurs, les militaires exagèrent l'ampleur des mouvements révolutionnaires pour légitimer le coup d'état qui devient ainsi une nécessité<sup>143</sup>. En 1975, les forces armées font déclarer à Isabel Martínez l'état de siège et lui font signer les décrets d'anéantissement qui vont ouvrir la porte au putsch. « *El año 1975 finalizó en un clima político absolutamente crispado y era vox populi la inminencia del derrocamiento militar de las autoridades nacionales* »<sup>144</sup>. A Tucumán, le général Adel Edgardo Vilas, fervent défenseur de la doctrine française dont on parle plus loin mène « l'opération Indépendance »<sup>145</sup>, sorte de répétition générale avant le putsch. A Bahía Blanca, les « suspects » sont interrogés et torturés à la gégène à « la Escuelita », le premier Centre Clandestin de Détention d'Argentine. Fin

---

<sup>141</sup> Laclau, Ernesto, *La razón populista*, op.cit. P.49.

<sup>142</sup> Ce groupe para policier qui fera plus de mille morts entre octobre 1973 et mars 1976 et qui séquestre, torture et assassine de nombreuses figures de gauche. Elle sévit contre les mouvements « socialistes » ou anti impérialistes influencés par la Révolution Cubaine puis par les mouvements étudiants mondiaux de la fin des années 60. Des membres de la police, des agents de « la brigade spéciale des explosifs » intègrent la Triple A et suivent les enseignements des anciens de l'OAS. Une fois disparu Perón, les activités meurtrières de cette organisation se multiplient et visent tous les démocrates. L'armée apporte son soutien à la Triple A dont plusieurs membres continueront leurs agissements sous la dictature contre les « terroristes ».

<sup>143</sup> Nous ne disposons pas de chiffres officiels quant au nombre de militants de chaque organisation car elles étaient clandestines. De plus, les organisations comptaient plusieurs catégories qui empêchaient des calculs précis : sympathisants, militants à plein temps, combattants armés. Sur le site de desaparecidos.org, il y a plusieurs informations : le nombre dépend de la façon de le calculer : soit sur une période, soit le nombre maximum de personnes à un instant T. Enfin selon les différentes études, on oscille entre 400 et 500 pour ERP et 600 à 800 pour Montoneros.

<sup>144</sup> Sidicaro, Ricardo, *Los tres peronismos, estado y poder económico*, op.cit. P.137.

<sup>145</sup> Il s'agit d'une opération de l'Armée et des Forces Armées Argentines afin d'anéantir l'Armée Révolutionnaire du Peuple (ERP) à Tucumán ainsi que les militants qui l'appuyaient. Elle eut lieu en 1975.

décembre 1975, E.R.P. et Montoneros sont très affaiblis. Dès le coup d'état, la destruction des groupes armés commence et mi 1977, E.R.P. a disparu.

Toutes les conditions semblent donc réunies pour que le putsch soit un succès. Le 24 mars 1976, une junte constituée de Videla pour l'Armée de Terre, Massera pour la Marine et Agosti pour l'Aviation, prend le pouvoir. Les généraux annoncent vouloir rétablir l'ordre dans toutes ses dimensions, morales, sociales et économiques, pour préparer le retour à la démocratie républicaine. Pour ce faire, ils promulguent des lois interdisant les partis, les syndicats et les activités étudiantes. La police est placée sous l'autorité militaire. La peine de mort est rétablie. Les actions répressives, en particulier la séquestration et la torture, sont menées par des « groupes de travail » dans lesquels l'on trouve des policiers, des gendarmes, des militaires ainsi que des membres de la Triple A.

E. Duhalde résume les raisons du succès du coup d'état de 1976 sans pour autant suivre le chemin de la théorie des deux démons:

*En medio de una vorágine de muertes, fruto de la feroz violencia ilegítima estatal y la constante acción guerrillera con la elección irracional de sus víctimas, se llegó al golpe del 24 de marzo del '76, con la conciencia colectiva abonada por el discurso mediático de que había que poner paz y orden frente al innegable abandono de la legalidad constitucional por parte del gobierno nominalmente encabezado por la viuda de Perón y la incomprensible actividad de las organizaciones armadas de la guerrilla.<sup>146</sup>*

Quant à J.P. Feinmann, il fait une sorte de critique des Montoneros. Sans les accuser d'être les « déclencheurs » du coup d'état, il fait peser sur eux une responsabilité qu'il justifie en les taxant d'illuminés fomentant depuis Paris ou México des contre-offensives « *pathétiques, délirantes et macabres* »<sup>147</sup>. En réalité, la contre-offensive ne peut rien déclencher puisqu'elle date de 1979<sup>148</sup> et que la défaite était consommée depuis 1977. Mais selon lui: « *Los empresarios, los sectores medios, todos reclaman el golpe. Todos quieren orden* »<sup>149</sup>.

Les militaires argentins ne voulaient pas suivre l'exemple de Pinochet qui avait fait un putsch sanglant et qui s'était discrédité aux yeux de la communauté internationale. Il faut dire aussi, et en cela nous livrons l'analyse de Pilar Calveiro, que les militaires insistaient sur le fait que les groupes armés (E.R.P. et Montoneros) comme les groupes para policiers (A.A.A....) étaient responsables du chaos et que Perón était incapable de les contrôler. La propagande a

---

<sup>146</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.43.

<sup>147</sup> Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada: Ensayo sobre la violencia política*, op.cit. P.80.

<sup>148</sup> Les membres du bureau de Montoneros, installés au Mexique depuis longtemps, pensaient qu'il y avait encore des troupes militantes sur le terrain.

<sup>149</sup> Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada: Ensayo sobre la violencia política*, op.cit. P.80.

donc très bien fonctionné<sup>150</sup>. P. Calveiro fait une analyse plus fine que celle de J. P. Feinmann des forces en présence :

*Sería absolutamente injusto decir que la guerrilla fue la otra cara de la moneda del poder militar, desaparecedor y concentracionario. Montoneros y ERP representaron intentos reales de resistencia y rebelión contra un poder autoritario que existía en el país desde la constitución de la Nación. Se enfrentaron contra ese poder y muchas veces dispararon certeramente desenmascarando la violencia que subyace en su núcleo.*<sup>151</sup>

Le problème est qu'en se militarisant, les groupes armés ont aussi adopté l'autoritarisme traditionnellement utilisé par les corps militaires ou policiers. Les guérilleros ont reproduit les mêmes logiques du pouvoir autoritaire et « [...] quedaron atrapados allí, hipnotizados de alguna manera por sus propios fuegos artificiales »<sup>152</sup>. Ils étaient donc pris en tenaille entre l'usage de la violence et, au sein même des organisations, entre le recours à un fonctionnement autoritaire et la volonté de chercher une autre voie pour le pays, recherche qui passait par la désobéissance et la subversion. En mettant en avant le militaire sur le politique, les groupes révolutionnaires ont certainement manqué le virage qui aurait peut-être pu permettre à l'Argentine de trouver une alternative politique qui la sortirait de la violence.

Un certain terreau était donc favorable au coup d'état et aux sept années de dictature qui suivirent. Beaucoup de choses se jouèrent dans l'inconscient social collectif et furent imposées par l'idéologie dominante. Par exemple, il était commun d'identifier « *autorité et autoritarisme, culture et racisme d'état, désordre et contestation sociale, ordre et loi martiale, pouvoir et suppression de la dissidence, etc.* »<sup>153</sup>. Comme nous l'avons évoqué, les argentins étaient habitués au rôle d'arbitres que s'étaient assignées les forces armées et que certains dirigeants politiques, en particulier les radicaux, leur avaient cédé. Le coup d'état de 1976 apparaît ainsi comme « *un hecho de la naturaleza o formando parte de una lógica exterior y objetiva inevitable para una normalización disciplinaria de la nación [...]* »<sup>154</sup>. Une autre raison du « succès » de ce dernier coup d'état fut que les trois forces armées, pour une fois, n'étaient pas en compétition mais étaient solidaires.

D'autre part, la violence de l'état argentin était déjà en lien avec la violence économique depuis des décennies : « [...] *la violencia será el sustrato que permitirá la acumulación de capital de la burguesía terrateniente; la conquista del desierto no es otra cosa que el despojo*

<sup>150</sup> Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, op.cit. P.52.

<sup>151</sup> Ibid. P.135.

<sup>152</sup> Idem.

<sup>153</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.47.

<sup>154</sup> Idem.



*masivo y violento, a pólvora y bala, de las tierras de las poblaciones indígenas de la pampa y del sur argentino* »<sup>155</sup>. Et cette dernière s'accroît avec la Junta car ses objectifs sont très clairs : éradiquer l'ennemi intérieur qu'est le « communiste » et faire fructifier les biens réservés à une seule élite.

Dans l'Argentine des années 1970, la violence d'état était aussi présentée comme légitime et nécessaire à la sécurité du pays, et l'oligarchie était un groupe qui avait du poids dans la construction de cette violence politique<sup>156</sup>.

De son côté, José Pablo Feinmann évoque aussi le lien entre « *la terreur et le projet économique* »<sup>157</sup> tout comme Rodolfo Walsh l'a souligné dans sa *Carta abierta a la Junta Militar*<sup>158</sup> à l'occasion du premier anniversaire du coup d'état. Pour J.P. Feinmann, l'un des objectifs primordiaux de la Junta était économique, puisqu'elle offre l'Argentine « [...] *a las garras de la economía de mercado* »<sup>159</sup>. Depuis la chute du mur de Berlin et la fin de la Guerre Froide, le capitalisme est présenté comme la seule alternative au fascisme et au communisme et il pense que : « *Era la superación de las ideologías pero no era, en sí, una ideología* »<sup>160</sup>. Le capitalisme semblait donc être la seule voie démocratique et non violente, au contraire du fascisme et du communisme présentés comme des idéologies « fermées », totalitaires. Mais pour J. P. Feinmann, il est bien clair que ces principes se sont avérés faux : « *Libre mercado y democracia comienzan a rebelarse como términos antagónicos. La economía triunfante en el fin del milenio genera marginalidad, exclusión y violencia* »<sup>161</sup>. Il publie l'essai dont sont tirées ces citations en 1998, fin de siècle et de millénaire et nous sommes certains qu'en ce début de siècle et de second millénaire, le capitalisme continue à être une idéologie productrice de violence. Les exemples sont nombreux et planétaires, aucun continent n'échappe à la violence du libéralisme effréné. Et pour prendre des exemples qui nous sont proches, nous pouvons dire que de la crise argentine à la crise européenne actuelle, le libre marché n'a fait que créer exclusions et marginalisations qui sont des expressions de diverses violences. La gouvernance par la violence n'est donc pas la propriété des régimes du Cône Sud des années 1970-1980, elle est toujours d'actualité et se conjugue de façon de plus en plus flagrante avec la violence économique, ce sont d'ailleurs les populations civiles qui sont les cibles privilégiées de cette double violence.

---

<sup>155</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.28.

<sup>156</sup> Idem. P.27.

<sup>157</sup> Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada: Ensayo sobre la violencia política*, op.cit. P.90.

<sup>158</sup> [http://archivohistorico.educ.ar/sites/default/files/VIII\\_09.pdf](http://archivohistorico.educ.ar/sites/default/files/VIII_09.pdf)

<sup>159</sup> Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada: Ensayo sobre la violencia política*, op.cit. P.90.

<sup>160</sup> Ibid. P.7.

<sup>161</sup> Ibid. P.8.

## Les inspirations

Les militaires putschistes se sont fortement inspirés de l'Allemagne nazie et de la doctrine française. On trouvera bien entendu des divergences dans les techniques de terrorisme mais les points communs sont nombreux, malgré un cadre référentiel différent.

## Les enseignements de l'Allemagne nazie

Il y a parallélisme entre terrorisme d'état argentin et Allemagne nazie avec les décrets « Nuit et Brouillard »<sup>162</sup> car les pratiques découlant du terrorisme d'Etat argentin ont des liens avec celles utilisées par les nazis. Pour exemple, Himmler était à la tête des vols de bébés organisés dans les territoires occupés entre 1940 et 1945. Sara Rosenberg s'exprime d'ailleurs sur ce lien :

*Hay una continuidad que no es posible soslayar. Nuestra historia personal, arranca en el siglo XX, necesaria y decisivamente cruzada por los nombres de Auschwitz e Hiroshima. Noche y niebla, millones de desaparecidos en el humo de los campos, y en el humo de las bombas atómicas, lanzadas también después del cese de las hostilidades de la 2º guerra mundial.*<sup>163</sup>

D'autre part, plusieurs chercheurs ou écrivains ayant vécu l'expérience du C.C.D. n'hésitent pas à utiliser le terme de camp de concentration (Pilar Calveiro, Nora Strejilevich). Le rapprochement est peut-être contestable au regard des « techniques » d'extermination et de l'ampleur de cette dernière. En effet, les militaires de la dictature n'ont pas recours aux chambres à gaz mais la plupart d'entre eux est fortement inspirée de l'Allemagne nazie et beaucoup ont été formés à l'école de guerre de Berlin.

D'autre part, pendant la seconde guerre mondiale, l'Argentine ne s'oppose pas aux forces de l'Axe ou bien très tardivement puisque c'est une semaine avant la capitulation allemande que le pays déclare la guerre à l'Allemagne. Mais il nous faut dire que c'est l'Amérique Latine dans son ensemble qui reste neutre et la raison n'en est pas la germanophilie. Tout d'abord elle ne voulait pas abonder dans le sens des Etats-Unis. Elle pensait aussi que l'Allemagne pouvait affaiblir l'ennemi juré, c'est à dire le Royaume-Uni. De plus, pour elle, il s'agissait

---

<sup>162</sup> *Nacht und Nebel* ou encore *NN*. Toute personne représentant un danger pour la sécurité nationale serait déportée en Allemagne dans le plus grand secret, c'est-à-dire, illégalement.

<sup>163</sup> Rosenberg, Sara, "Diferencia y desaparición", *La Tecla Eñe*, op.cit.

d'une guerre européenne. Mais on ne peut cependant pas nier qu'une grande partie de l'armée argentine était germanophile.

Du point de vue économique, pour J.P. Feinmann, nous l'avons vu, libéralisme et totalitarisme ne sont pas antinomiques car ce sont des systèmes capitalistes. Il prend d'ailleurs l'exemple de l'Allemagne Hitlérienne et met au défi de prouver que le nazisme n'est pas capitaliste alors même que celui-ci capitalisait sur les entreprises telles que Krupp ou Siemens. « *Auschwitz - guste o no a los « pensadores de la libertad » - es fruto, sí, del Estado totalitario, de la teoría del jefe y el partido único, de la negación de la democracia y de la libertad, pero también es fruto de la historia del capitalismo* »<sup>164</sup>. En effet, pour le critique, le nazisme est un capitalisme antidémocratique, formule tout à fait claire qui nous semble résumer parfaitement l'entreprise violente nazie. Nous pouvons faire le parallèle entre le génocide des juifs et l'extermination des militants de gauche menée par la Junte en tant que mal à extirper de la société : « *Como parásitos judíos, como peligrosa escoria para el ser de la nación considerarán siempre los totalitarismos al diferente* »<sup>165</sup>. Les fascistes argentins occupaient le terrain depuis bien longtemps et pendant « la semaine tragique » (1919) dont nous avons déjà parlé, « la Ligue Patriotique Argentine » mène des attaques contre les quartiers juifs « *porque quieren proteger a la Nación ante el avance de toda conspiración rusa* »<sup>166</sup>. Il s'agirait là du premier « pogrom » argentin. Nous parlerons dans notre développement de la question de l'antisémitisme pendant la dictature.

L'exemple de l'Allemagne Nationale Socialiste est donc une source d'inspiration pour les futurs généraux putschistes, et la France de la guerre d'Algérie en est une autre.

## L'école française et la pensée catholique

Le terrorisme d'état argentin a aussi beaucoup appris des techniques de la doctrine française. Des points de ressemblance sont tout à fait saisissants, en particulier si l'on se réfère à la bataille d'Alger. Pour le général Bignone, le dernier dictateur de la junte, le Processus de Réorganisation Nationale est directement inspiré de la Bataille d'Alger dont les maîtres mots sont « quadrillage, intelligence, interrogatoire ». Les techniques du terrorisme d'état argentin sont un produit « made in France »<sup>167</sup> et les militaires français enseignent aux argentins les techniques de renseignement dont la torture, bien sûr, fait partie. Il faut dire que la doctrine

---

<sup>164</sup> Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada: Ensayo sobre la violencia política*, op.cit. P.14.

<sup>165</sup> Ibid. P.20.

<sup>166</sup> Ibid. P.25.

<sup>167</sup> Robin, Marie-Monique, *Escadrons de la mort, l'école française*, Editions La Découverte, 2004. P. 165.

française s'exporte très bien et l'on compte de nombreux étudiants étrangers à l'Ecole Supérieure de Guerre dans les années 1950-1960 dont beaucoup de latino-américains. Puis la collaboration entre la France et l'Argentine se renforce quand en 1957, deux assesseurs militaires français viennent vivre à Buenos Aires.

On sait aussi qu'il existait des accords<sup>168</sup> entre l'Argentine et la France et qu'en raison d'intérêts économiques et militaires, Valéry Giscard D'Estaing n'a pas vraiment cherché à connaître la réalité argentine. Pire, la France ne condamne pas la Junte argentine et V. Giscard d'Estaing rencontre clandestinement le général Massera. De plus, Maurice Papon, alors ministre du budget, se rend en Argentine en 1979 dans le cadre d'une visite officielle à caractère économique.

La Doctrine de Sécurité Nationale sera donc mise en place dans les années 1970 en Argentine et la ressemblance entre les méthodes des putschistes argentins et celles de l'armée française en Algérie est avérée : « *La muerte secreta : ésta es la muerte argentina. La muerte se volvió subterránea, silenciosa, furtiva* »<sup>169</sup>. En effet, l'un des points communs entre la dictature de 1976 et la bataille d'Alger réside dans le caractère nécessaire et secret des opérations militaires. Par ailleurs, lorsque le général López Aufranc vient étudier à l'Ecole Supérieure de Guerre de Paris en 1957, on lui enseigne que « *l'ennemi pouvait être le peuple* »<sup>170</sup>. Ce concept d'ennemi intérieur favorisera la théorie des deux démons qui, après la dictature, justifiera la répression.

L'adoption de la doctrine française est aussi celle de la doctrine de guerre révolutionnaire ou antissubversive en lien avec la pensée catholique. C'est pour cela que M. Ranaletti évoque le catholicisme intransigeant. En effet, des liens sont établis entre les militaires argentins, la Cité Catholique et la Congrégation des coopérateurs paroissiaux du Christ-Roi, deux « groupes » français connus pour leur fervent anti communisme<sup>171</sup>. D'autre part, la professionnalisation des militaires argentins a commencé au début du 20<sup>ème</sup> siècle et le catholicisme est déjà très présent dans leur formation. Les liens entre les militaires et les collaborationnistes et criminels de guerre sont aussi avérés. En effet, en 1959, la « Ciudad Católica Argentina » est créée sur le modèle de son homologue française et regroupera des collaborationnistes et des transfuges de l'Algérie. Elle est présidée par Carlos Alberto Sacheri qui prône la violence pour venir à

---

<sup>168</sup> Par exemple, en 1960, un accord est signé entre Armée de terre française et le secrétariat à la guerre argentin.

<sup>169</sup> Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada: Ensayo sobre la violencia política*, op.cit. P.83.

<sup>170</sup> Robin, Marie-Monique, *Escadrons de la mort, l'école française*, op.cit. P. 167.

<sup>171</sup> Ranalletti, Mario, « Aux origines du terrorisme d'Etat en Argentine », *Vingtième Siècle*. Revue d'histoire 1/2010 (n°105), p.45-46.

bout de l'infiltration communiste. Cet endoctrinement sera d'ailleurs dispensé dans les casernes et les paroisses du pays<sup>172</sup>.

La doctrine de guerre révolutionnaire trouvera donc un fort écho non seulement chez le catholicisme intransigeant mais aussi chez l'extrême droite argentine, deux groupes qui constitueront l'appui spirituel du futur terrorisme d'état. La doctrine française y apportera une contribution technique.

L'influence antérieure de Julio Ramon Meinvielle, un religieux, et de Hugo Wast, un écrivain, est capitale. Ces deux personnages seront le fer de lance de l'antisémitisme catholique argentin<sup>173</sup>. Le livre de J. R. Meinvielle, *Concepción católica de la política* (1936), est lu à grande échelle par les militaires de l'Armée de Terre. Il est de plus un fervent anti péroniste et compare le péronisme aux maux causés par le communisme. Par ailleurs, Hugo Wast était un grand défenseur du franquisme durant la guerre civile.

Nous avons parlé de la redistribution de la rente qui permet de gommer les inégalités mais pour les catholiques, derrière cela se cache la subversion, leur pire ennemi. Mais un autre homme a compté dans la construction d'une dictature militaire catholique telle qu'elle a eu lieu à partir de 1976. Il s'agit du professeur Genta, auteur de « Guerre contre révolutionnaire : doctrine politique » qui reste aujourd'hui l'un des ouvrages de références dans plusieurs écoles militaires<sup>174</sup>.

## **Terrorisme d'état argentin : perversion et manipulation**

La disparition forcée ainsi que la disparition des corps est une méthode éprouvée par les nazis et commune à la France et à l'Argentine (et à d'autres pays du Cône Sud mais dans une mesure moindre.) En effet, pour ne parler que de la bataille d'Alger, des disparitions ont eu lieu pendant les six mois qu'elle a duré. Les disparus, tout comme le fera plus tard le terrorisme d'état argentin, étaient torturés puis enterrés dans des fosses clandestines ou parfois jetés à la mer<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> Ranalletti, Mario, « Aux origines du terrorisme d'Etat en Argentine », *Vingtième Siècle*, op.cit. P.57.

<sup>173</sup> Ibid. P.48.

<sup>174</sup> Ibid. P.49.

<sup>175</sup> Les corps qui étaient retrouvés dans l'eau portaient le nom terrifiant de « crevettes Bigeard » du nom d'un des généraux...

En Argentine, la dictature de la Junte est créatrice de désordre, d'ambiguïté, de confusion, de distorsions de la réalité. Les disparitions correspondent à un deuil « suspendu » puisque le corps n'est pas rendu aux familles. L'état gère le pays dans sa totalité, et, ainsi, il peut tout manipuler. En effet, la solution proposée aux familles de « disparus » est de signer un acte de « *ausencia por presunción de muerte* »<sup>176</sup> (loi qui avait été édictée en 1954): nous en revenons à la confusion créée dans toute la société par la Junte, et le terme d'« absence » en est un bon marqueur. Comment peut-on parler d'une simple *absence* alors que la vérité est tout autre puisque les « disparus » ne sont ni disparus, ni absents mais assassinés par les militaires ? Le fait de signer cet acte est aussi un moyen pour l'Etat de déplacer sa responsabilité, la reportant sur le disparu qui est pour lui une non-personne se trouvant dans un non-lieu. C'est aussi un moyen, encore plus pervers, de créer une « complicité inconsciente » entre la famille du disparu et l'Etat tortionnaire.

Ainsi, c'est l'Etat lui-même qui subvertit les valeurs véhiculées par sa fonction même de protecteur du peuple : il est infanticide et n'est pas garant de la justice. Le pouvoir de mort qu'a l'Etat sur le pays peut être mis en relation avec le fonctionnement d'un camp de concentration comme le dira plus loin dans notre travail Alicia Kozameh. Ce pouvoir létal, qui pèse sur tout le pays, produit de la collaboration et de la délation, comme dans un pays occupé<sup>177</sup>. Et c'est parce que l'Etat génère de l'opacité et de l'ambiguïté, qu'il est possible que la victime puisse devenir assassin ou que le délateur devienne celui que l'on dénonce et inversement<sup>178</sup>. C'est ainsi que fonctionne la terreur, sur la peur, le mensonge, la négation de la réalité et le silence.

D'autre part, le discours des militaires est manipulateur et permet de ne pas traiter l'ennemi en égal, en tant qu'humain, ce qui dédouane les tortionnaires de toute culpabilité et les soustrait à une réflexion éthique :

*Además, al caracterizarlos como extranjeros, como no-argentinos, como soldados de ideologías disolventes y ajenas al ser nacional, los marginaban de las leyes, de la justicia, de la condición humana, logrando, de este modo, abrir el campo de posibilidad de todo exterminio: hacer del exterminado un no-hombre, un ser ajeno a la condición humana, razón por la cual al matarlo no entra el « ajusticiador » en conflicto con la ética, ni con la ley ni con la religión. Nadie que mate a un ser no-*

---

<sup>176</sup> Varios Autores, Dir. Raúl Jorge Aragonés, *Argentina, Psicoanálisis, represión política*, Ediciones Kargieman, Buenos Aires, 1986. P.22

<sup>177</sup> Galli, Vicente « Agresión-Psicoanálisis-Historia actual » in *Argentina, Psicoanálisis, represión política*, Varios Autores, Dir. Raúl Jorge Aragonés, Ediciones Kargieman, Buenos Aires, 1986. P. 35.

<sup>178</sup> Ibid. P.35.

*humano – y más aún: enemigo de la humanidad – puede ser castigado por las leyes de los hombres o por la ley de Dios.*<sup>179</sup>

Et le parallèle avec les discours nazis est une fois de plus frappant si l'on pense qu'ils taxaient les juifs de "rats" qu'il fallait exterminer.

La perversion consciente du pouvoir terroriste réside donc d'abord dans le fait de cacher et nier des faits illégaux. Mais elle a un autre effet. En cachant la vérité, l'état montre qu'il a le pouvoir de désinformer : « *Se desinforma mediante el ocultamiento, para que el otro, el ciudadano, pierda la noción de la realidad y el dominio de los hechos, es decir no acumule el micropoder de su saber. Existe una relación de asimetría que genera poder y autoridad: el Estado sabe todo del otro, mientras éste ignora todo del Estado* »<sup>180</sup>. Le pouvoir est alors lié au « savoir informatif » car celui qui possède et qui cache les informations détient le pouvoir sur l'autre. Dans ce cas, nous pouvons opposer l'exercice du pouvoir en tant qu'instrument de domination à la connaissance « scientifique », celle qui permet la réflexion et la compréhension du monde. C'est donc ainsi que naît la peur, qui est « *la antesala del terror* »<sup>181</sup> puisque ne sachant rien, l'individu ne peut construire de stratégies pour éviter la mort. Le pouvoir terroriste veut et peut tout contrôler, il est omnipotent et ses actions sont invisibles. Ajoutons que ce pouvoir est doublement pervers car il cache en même temps qu'il montre, au moment de l'arrestation<sup>182</sup> par exemple, pour diffuser la terreur à grande échelle.

Une autre comparaison nous semble très intéressante si l'on se réfère au parallèle entre l'action terroriste de l'Etat et l'action des criminels sexuels, en cela qu'il y a « *pénétration dégradante par la force* » de « *la liberté, l'intimité, l'identité [...]* »<sup>183</sup>. En effet, les méthodes sont similaires : les agissements de nuit, l'effet de surprise, l'intention de ne pas être reconnu qui se base sur le camouflage de l'identité. Les deux actions sont perverses. « *Al estado terrorista y al psicópata sexual los motiva la dominación de la víctima, obtener su impotencia y sometimiento, y, finalmente, su destrucción. Ambos tienen una cara legal, un accionar bajo pautas de normalidad y su doble hacer: en las tinieblas y movido por el odio, donde aflora la estructura de su personalidad bajo las pautas de su carácter abyecto de violador* »<sup>184</sup>.

---

<sup>179</sup> Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada: Ensayo sobre la violencia política*, op.cit. P.74.

<sup>180</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.50.

<sup>181</sup> Idem.

<sup>182</sup> Dans cette opération, le visuel prédomine : La 'patota' va jusqu'à utiliser dans certains cas des projecteurs, des mégaphones et n'hésite pas à dynamiter la maison. Elle peut venir accompagnée de militaires qui délimitent le périmètre de la scène qui se joue. La présence de camions ou de chars d'assaut n'est pas exclue. La circulation peut être coupée et un hélicoptère peut survoler la zone franche. Il s'agit d'une stratégie pour faire croire à la dangerosité des opposants. Le message émis est simple : si l'armée a besoin de tels moyens pour les dominer c'est que les terroristes sont puissants et nombreux et de ce fait la répression est tout à fait légitime.

<sup>183</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.54.

<sup>184</sup> Idem.

N'oublions pas d'ailleurs que le viol des prisonnières est l'une des techniques de destruction de l'autre mises en œuvre. Un autre point commun entre le viol et le terrorisme d'Etat est le « por algo será » : dans le premier cas il est rattaché à l'expression « *en algo andaría* » et dans le cas de la femme violée la culpabilité de celle-ci est mise en avant : « [...] *anda provocando a los hombres* »<sup>185</sup>.

Pour conclure, nous dirions que c'est parce qu'il était préparé de longue date que le coup d'Etat de 1976 des forces armées a pu avoir lieu sans effusion de sang. Les argentins savaient, tous étaient au courant des disparitions mais le plus troublant était que le quotidien continuait, la vie poursuivait son cours, en apparence, comme si de rien n'était. Il ne s'agissait donc en aucun cas d'une guerre et le plan d'anéantissement non seulement de la guérilla, mais de toutes les forces progressistes du pays, avait été échafaudé avec méthode : « *La muerte se planificó con precisión matemática* »<sup>186</sup>.

Nous avons vu que plusieurs facteurs étaient réunis pour que le putsch soit un succès et qu'il était attendu par une grande partie de la population. Les parallèles entre l'Allemagne nazie et la France de la guerre d'Algérie sont nombreux. Les points de contact entre violence politique et économique le sont tout autant. L'objectif primordial de la junte est de renforcer une économie néo-libérale qui viendra enrichir les plus riches et appauvrir les plus pauvres, les laissant exsangues et à la merci du pouvoir en place. Le terrorisme d'état procède aussi bien sûr à une attaque en règle de la culture, des avancées sociales et met à mal les valeurs humanistes.

Après la Guerre Froide, vision binaire du monde, le nouvel ordre global est mis en place et la mondialisation est menée par des pays qui exercent leur suprématie idéologique et économique sur les autres. Et c'est maintenant au nom de la guerre anti terroriste que ces états interviennent militairement et de façon illégale, dans des pays où les intérêts, non pas humains mais économiques, doivent être sauvegardés à tout prix. Et nous aimerions terminer cette partie par une citation de Pilar Calveiro qui nous semble jeter des ponts entre différentes aires temporelles et géographiques : « *La política de desaparición forzada y aniquilamiento de la disidencia fue una constante en toda América Latina, en especial contra las insurgencias armadas, y ha seguido ocurriendo, sobre otros sectores, en distintas regiones del planeta* »<sup>187</sup>.

---

<sup>185</sup> Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, op.cit. P.55.

<sup>186</sup> Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada: Ensayo sobre la violencia política*, op.cit. P.84.

<sup>187</sup> Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, op. cit. P.150.



En effet, la violence n'est pas la propriété du passé ou du continent américain, elle est actuelle, mondiale. Nous pourrions parler de globalisation de la violence économique et politique et c'est bien l'économie qui a pris le pas sur le politique et le culturel. C'est cette violence polymorphe qu'a subi toute une génération d'argentins dont font partie les trois auteurs de notre corpus. C'est aussi cette violence qu'elles représentent dans leurs premiers ouvrages.

## **Deuxième partie**

# **Représentations de la répression et du terrorisme d'état : entre autobiographie, témoignage et fiction**

Il est complexe de classer les textes dans des genres tant les frontières sont poreuses et dévoilent des cartographies dans lesquelles l'écriture est synonyme d'aventures, chemins de traverse, variantes. D'ailleurs, nous sommes d'accord pour dire qu' « *un genre ne se réduit pas à une forme stable, si complexe soit-elle. Il se constitue, évolue et disparaît dans son conflit avec d'autres genres* »<sup>188</sup>. Nous nous demandons donc dans cette partie, à quelles formes d'écriture peuvent appartenir les trois textes de notre corpus et nous nous confronterons à la difficulté de les classer. Mais peut-être résisterons-nous à toute classification tant l'hybridité est l'une des caractéristiques communes à ceux-ci. En effet, la littérature qui représente la répression et le terrorisme d'état « *montre un certain iconoclasme, en écho à la violence reçue et à l'humanité détruite* »<sup>189</sup>. S'agit-il de textes autobiographiques, puisqu'ils partent tous d'une expérience personnelle qui serait le déclencheur de l'écriture ? De témoignages, puisque, à partir d'une expérience individuelle, ils se font les témoins d'une histoire collective ? De fictions, car ils ont recours à une reconstruction esthétique de cette expérience ? Nous examinerons donc les pactes passés avec le lecteur, si pacte il y a.

Mais avant de déterminer à quel genre ou à quelle hybridité appartiennent les textes, nous dresserons un rapide et donc non exhaustif panorama des différentes formes d'écriture personnelle. Nous ne nous ne risquerons pas à un catalogue mais nous proposerons plutôt un cadre scientifique auquel nous confronterons nos textes, un point de départ à une réflexion

---

<sup>188</sup> Rastier, François, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, 2010/3 n° 159, p. 108-129. P.123.

<sup>189</sup> Coquio, Catherine, « L'émergence d'une « littérature » de non-écrivains : les témoignages de catastrophes historiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/2 Vol. 103, p. 343-363. P.344.

plus personnelle. Nous tracerons ainsi à grands traits les caractéristiques de l'autobiographie et du témoignage, genres qui nous semblent être les plus lisibles dans les ouvrages.

L'une des problématiques de l'écriture de soi est celle de l'émetteur : qui parle et à quelle personne ? Il est parfois plus facile d'opposer le « je » à la troisième personne en disant que tout ce qui ne dit pas « je » dans l'écriture personnelle n'est pas en lien avec l'auteur. Hors nous verrons que dans notre corpus, quand les auteures emploient la troisième personne du singulier, il n'est pas exclu qu'elles parlent d'elles-mêmes et de leur relation à des événements historiques et à l'inverse, lorsque l'auteure dit « je », elle ne parle pas nécessairement d'elle-même.

Nous nous intéresserons aussi à la question de la vérité et à la narration de l'Histoire car le point commun entre les œuvres dont nous parlons est la représentation d'une histoire individuelle imbriquée dans une histoire collective. Et c'est de cet appariement que naît le point de friction car, pour nous, cette histoire individuelle peut très bien être racontée de manière fictionnelle, ce qui n'ampute en rien sa dimension historique au récit. Nous sommes donc dans un lieu scriptural mouvant, à la recherche d'un équilibre et nous voulons montrer que fiction ou hybridité ne sont pas des « retrancheurs » de vérité. En effet, nous savons que le terrorisme d'état et ses conséquences dramatiques sont bien une vérité. Nous savons que les trois écrivaines de notre corpus ont bien été emprisonnées car des documents officiels le prouvent (sauf dans le cas de Nora Strejilevich<sup>190</sup> pour qui il n'existe pas de documents puisqu'elle a été arrêtée hors de tout cadre légal ; son témoignage dans le rapport *Nunca Más* joue néanmoins un rôle « documentaire ».) Alors la problématique de la fiction et de la vérité que l'on retrouve posée par tous les critiques littéraires est-elle une véritable opposition ? D'autre part, se pose la question de l'opposition entre réalité et fiction et cette réalité tiendrait dans tous les signes véridiques contenus dans le texte. Nous avançons que la réalité est retranscrite de manière esthétique dans nos textes mais il n'en demeure pas moins qu'elle est une réalité. En analysant ces ouvrages, nous nous mouvons donc dans l'ambivalence, dans un « entre-deux ».

En effet, Sara Rosenberg semble ne pas signer de pacte avec le lecteur et lorsque nous lisons la première page, tout porte à croire qu'il s'agit d'un livre de témoignages. En réalité, nous verrons que le pacte n'est pas clair et que le lecteur peut hésiter entre lire un récit factuel ou un récit de fiction<sup>191</sup>. Il s'éclaircira par la suite puisque le narrateur est une personne différente

---

<sup>190</sup> <http://www.derechos.org/nizkor/arg/causa13/casos/caso615.html>

<sup>191</sup> Selon la dénomination de Genette dans *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, collection « Points-essais », 2004, 236 p. Il y a récit factuel lorsque l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage est la même. L'autobiographie est donc un récit factuel. De même lorsque l'auteur est le narrateur, comme dans le

de l'auteure. Le pacte de Nora Strejilevich et Alicia Kozameh n'est pas plus limpide et pose la question de la vérité et celle de la représentation fictionnelle de l'expérience.

Le discours des auteures de notre corpus est semblable aux poupées russes, peuplé de mises en abyme qui conditionnent le lecteur pour le rendre actif, pour le stimuler, pour qu'il comprenne l'histoire du personnage imbriquée dans l'Histoire argentine à la manière d'un chercheur en quête de ce qui était caché. Selon Hélène Cixous, pour se libérer d'un secret, le stratagème peut être la fiction mais pourtant, pour elle, écrire ne libère pas. En effet, il ne s'agit pas de libération mais de respiration. Ecrire répond au désir de mieux se connaître soi-même, de retrouver le goût de la vie, de recouvrer ses forces.<sup>192</sup> Nous nous demanderons également quelles motivations ont poussé les auteures à écrire de tels textes et nous verrons qu'elles montrent, entre autre, l'absurdité et la violence du système totalitaire. Ces lectures aident le lecteur à comprendre quelles répercussions a ce passé traumatique sur le présent. Nous évoquerons donc aussi les questions de diffusion et de réception de ces textes ainsi que les difficultés auxquelles peuvent se confronter les auteures pour rendre intelligible leur expérience.

## L'écriture personnelle

Les œuvres de notre corpus se trouvent à mi-chemin entre l'autobiographie, le témoignage et le roman, c'est pourquoi nous ne nous intéresserons pas ici au journal intime, à la lettre et aux mémoires qui font aussi partie de l'écriture personnelle. De plus, nous évoquerons peu l'autofiction dans laquelle l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage est la même. L'histoire y est présentée comme authentique mais en réalité, le héros-narrateur-auteur est placé dans une fiction, il s'invente une vie imaginaire. Il s'agit donc d'injecter de la fiction à la réalité de l'identité de l'auteur. Mais bien entendu, l'autofiction est plus que cela car « *le mot " autofiction" désigne aujourd'hui un lieu d'incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion* »<sup>193</sup>. Mais rappelons tout de même que le « père » de ce mot est Serge Doubrowsky, qui dans la préface de son ouvrage *Fils*, énonce une réflexion autour de l'autofiction que l'on présente généralement comme sa définition :

---

témoignage par exemple. Dans ces deux cas, il s'agit du niveau homodiégétique. Nous sommes face à un récit de fiction lorsque l'auteur est différent du narrateur et nous sommes à un niveau hétérodiégétique.

<sup>192</sup> Cixous, Hélène, « Nous sommes tué, il ne faut pas le dire. », *Assises du roman, le roman quelle invention!*, Le Monde- Villa Gillet, Collection Titre, n°87, Christian Bourgeois éditeur, 2008.

<sup>193</sup> Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil, 2008. P. 7.

*Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.<sup>194</sup>*

Réflexion impertinente car l'écriture de soi est vue comme une masturbation et un peu obsolète peut-être car il ne nous semble pas que l'autobiographie, de nos jours, soit réservée aux « importants » et aux personnes âgées et qu'elle soit composée dans un style « classique ». En tout état de cause, S. Doubrovsky propose de remplacer l'autobiographie par ce néologisme et dans l'autofiction primera un style original. De plus, il met en miroir deux termes antagoniques, « fiction » et « réel ». Hors nous verrons que pour nous ce ne sont pas des antonymes. Il nous semble que la frontière entre l'autofiction et le roman autobiographique est bien mince et que de fait nous pourrions recourir brièvement à ce duo au moment de la réflexion que nous mènerons à propos du genre ou des genres de nos textes.

On le sait, l'intérêt pour l'écriture de soi et sa diffusion ne cessent de croître. Des sites et des blogs y sont consacrés. Les lecteurs, qui sont aussi d'avidés téléspectateurs de la télé-réalité qui fleurit depuis les années 2000, sont de plus en plus friands de livres à caractère autobiographique. Ils espèrent ainsi y trouver une part d'intimité de l'auteur. D'autre part, il est vrai que lorsque nous pensons « écriture personnelle », nous faisons généralement le lien avec l'autobiographie.

## L'autobiographie

Nous nous intéressons depuis longtemps à la littérature hispano-américaine ainsi qu'à la question des écrits personnels et du témoignage comme vecteurs de la mémoire collective, historique à travers la création artistique<sup>195</sup>. Nombre d'écrivains hispano-américains se sont essayés à la littérature personnelle, usant des stratégies narratives les plus diverses. Les plus célèbres d'entre eux sont Rubén Darío<sup>196</sup> ou Pablo Neruda<sup>197</sup> avec ses mémoires posthumes

---

<sup>194</sup> Doubrovsky, Serge, *Fils*, Gallimard, 2001. P.10.

<sup>195</sup> Notre sujet de master 1 portait sur les autobiographies de Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique et Reinaldo Arenas et notre sujet de master 2 sur l'autobiographie de Gioconda Belli.

<sup>196</sup> Darío, Rubén, *Autobiografía: el oro de Mallorca*, Mondadori, Madrid, 1990.

<sup>197</sup> Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido*, Barcelona: RBA Editores, 1974.

ou bien plus récemment Gabriel García Márquez<sup>198</sup>. Nous pensons aussi à l'écrivain argentin Ernesto Sábato<sup>199</sup> qui publie ses mémoires en 1998, à Isabel Allende avec *Mi país inventado*<sup>200</sup>, œuvre à mi-chemin entre l'autobiographie et l'essai ou bien avec *Paula*<sup>201</sup>, roman autobiographique dans lequel l'écrivaine raconte à sa fille plongée dans le coma toute la saga familiale. Citons d'autre part les écrits autobiographiques d'Octavio Paz<sup>202</sup> ou bien encore ceux de Guillermo Cabrera Infante<sup>203</sup>, Adolfo Bioy Casares<sup>204</sup>, Alfredo Bryce Echenique<sup>205</sup> ou Victoria Ocampo<sup>206</sup>. Nombre de textes témoignent d'une expérience personnelle en lien avec une période historique du pays des écrivains. Nous pensons particulièrement aux textes à caractère autobiographique et historique de Reinaldo Arenas<sup>207</sup>, Gioconda Belli<sup>208</sup> et Mario Vargas Llosa<sup>209</sup>.

La littérature de signe autobiographique, suscite de nombreux débats et a donné lieu à d'importantes études. Georges May<sup>210</sup> souligne que son étude est récente et qu'elle commence avec Wayne Shumaker<sup>211</sup> il y a une soixantaine d'années, suivi vingt-cinq ans plus tard par lui-même puis par Philippe Lejeune<sup>212</sup>, Georges Gusdorf<sup>213</sup>, Elizabeth W. Bruss<sup>214</sup>, James Olney<sup>215</sup> ou Pascal Roy<sup>216</sup>. Ajoutons à ces critiques européens ou nord-américains, deux critiques argentins, Alfredo Prieto<sup>217</sup> et Sylvia Molloy<sup>218</sup>.

---

<sup>198</sup> García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, Alfred A. Knopf, 2002.

<sup>199</sup> Sábato, Ernesto, *Antes del fin*, Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

<sup>200</sup> Allende, Isabel, *Mi país inventado*, Barcelona : Plaza y Janés, 2003.

<sup>201</sup> Allende, Isabel, *Paula*, Rayo, 1996.

<sup>202</sup> Paz, Octavio, *Al paso*, Barcelona, Seix Barral, 1992. *Itinerario*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

<sup>203</sup> Cabrera Infante, Guillermo, *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992.

<sup>204</sup> Bioy Casares, Adolfo, *Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor*, Barcelona, Tusquets, 1994.

<sup>205</sup> Bryce Echenique, Alfredo, *Permiso para vivir (Antimemorias)*, Anagrama, 1993.

<sup>206</sup> Ocampo, Victoria, *Autobiografía*. Madrid, Alianza, 1991.

<sup>207</sup> Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, RBA editores, Barcelona, 1992.

<sup>208</sup> Belli, Gioconda, *El país bajo mi piel*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001.

<sup>209</sup> Vargas Llosa, Mario, *El pez en el agua*, Seix Barral, Barcelona, 1993.

<sup>210</sup> May, Georges, *L' autobiographie*, Paris, P.U.F., 1969.

<sup>211</sup> Shumaker, Wayne, *English autobiography: its emergence, materials and form*, University of California Press, 1954.

<sup>212</sup> Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Editions du Seuil, 1975.

<sup>213</sup> Gusdorf, Georges, "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire.", in *Revue littéraire de la France*, 1975.

<sup>214</sup> W. Bruss, Elisabeth, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", in *Poétique*, Paris, 1974.

<sup>215</sup> Olney, James, "Autos-Bios-Graphiein. The Study of Autobiographical Literature", in *South Atlantic Quarterly*, n° 77, 1978, PP. 113-123.

<sup>216</sup> Roy, Pascal, *Design and Truth in autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

<sup>217</sup> Prieto, Alfredo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1966.

<sup>218</sup> Molloy, Sylvia, *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México : colección Tierra Firme, El Colegio de México, 1996. Première édition en anglais 1991.

Les études de G. May<sup>219</sup>, P. Lejeune<sup>220</sup>, E.W. Bruss<sup>221</sup>, A. Prieto<sup>222</sup>, et pour les plus récentes J.P. Miraux<sup>223</sup> et T. Clerc<sup>224</sup> ont un dénominateur commun. En effet, elles associent l'apparition de l'autobiographie telle que nous la connaissons aujourd'hui à la parution des écrits autobiographiques de J.J. Rousseau (*Les confessions*, 1782, le préambule du *Manuscrit de Neufchâtel*). G. Gusdorf<sup>225</sup>, quant à lui, n'est pas d'accord avec une possible rupture que constitueraient *Les confessions* de Rousseau. En effet, celui-ci pense que l'homme a toujours eu besoin d'écrire sur lui et que cela n'a pas débuté avec Rousseau mais que l'examen de soi relève d'une tradition liée à l'Antiquité.

A. Prieto explique que l'autobiographie apparaît avec la naissance de l'individualisme, c'est à dire à la naissance du monde moderne qu'il oppose alors au monde médiéval. Dans ce dernier, le « je » ne trouve pas sa place puisque c'est un monde fortement hiérarchisé, dans lequel un chef décide pour les autres. Dans le second, le concept de liberté individuelle se développe. A. Prieto, comme G. May ou G. Gusdorf sont d'accord pour dire que le « je » se trouve exalté dans le Romantisme qui naît à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le romantique est en effet décrit comme une personne décalée, submergée par ses sentiments et faisant preuve d'un grand individualisme.

Pourtant, une polémique naît entre P. Lejeune et G. Gusdorf. Pour ce dernier, l'autobiographie telle que nous la connaissons naît avec les autobiographies religieuses, à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle. Mais pour P. Lejeune, ces « autobiographies » qui à son sens n'en sont pas, ne font qu'éclairer le genre, dans l'acception moderne que nous en avons, elles ne sont que la préhistoire de l'autobiographie, et ce en partie parce qu'il s'agit d'écrits ponctuels et non pas d'œuvres littéraires. On pense, entre autres, au *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús. D'autre part, les écrits de Sœur Inés de La Cruz sont souvent comparés à des autobiographies mais Sylvia Molloy pense, tout comme P. Lejeune, que ces récits ne sont que partiellement autobiographiques. En effet, ces textes s'adressent à un lecteur privilégié qui, de surcroît, a du pouvoir sur l'écrivain. L'auto narration n'est donc pas un but mais un moyen pour parvenir à ce but et de plus on ne rencontre pas dans ces textes une crise du « je ». Le « je » en crise est

---

<sup>219</sup> May, Georges, *L'autobiographie*, op.cit.

<sup>220</sup> Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris : A. Colin, 1971 / Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Editions du Seuil, 1975.

<sup>221</sup> W. Bruss, Elisabeth, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", in *Poétique*, op.cit.

<sup>222</sup> Prieto, Alfredo, *La literatura autobiográfica argentina*, op. cit.

<sup>223</sup> Miraux, Jean Philippe, *L'autobiographie*, Paris, Nathan Université, 1996.

<sup>224</sup> Clerc, Thomas, *Les écrits personnels*, Paris : Hachette Supérieur, 2001.

<sup>225</sup> Gusdorf, Georges, "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire.", op. cit.

celui qui ne s'adresse plus au roi ou à une autorité, comme à l'époque coloniale et ce « je » ne sais plus vraiment à qui il s'adresse dans la période post-coloniale.

Mais S. Molloy se refuse à dire que l'autobiographie en Amérique Hispanique commence au début du XIX<sup>ème</sup> siècle et espère réfuter le concept évolutif qui consiste à penser que l'autobiographie est une forme qui progresse maladroitement depuis les récits post-coloniaux pour aller vers la perfection esthétique du XX<sup>ème</sup> siècle. En effet dans ce concept, l'Amérique Hispanique apparaît toujours sous le joug de modèles européens.

Après ce bref retour sur la généalogie de l'autobiographie, demandons-nous quels sont les traits caractéristiques de ce genre.

## Définir l'autobiographie

Pour P. Lejeune, la condition primordiale pour qu'une autobiographie en soit une, c'est qu'elle soit un texte littéraire car l'autobiographe joue un double rôle : il est le sujet du texte et le créateur de la structure du texte. Et pour que la relation entre l'autobiographe et le lecteur fonctionne, ce premier signe un pacte avec le lecteur (habituellement dans le paratexte) dans lequel il assure qu'il est non seulement l'auteur du texte, le narrateur mais aussi le protagoniste. Rappelons donc la définition que donne Philippe Lejeune de l'autobiographie : *« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »*<sup>226</sup>.

Ce qui peut d'ors et déjà nous éloigner dans cette définition des œuvres que nous avons choisies d'étudier c'est la phrase: *« lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité »*. Pour les trois écrivaines, l'individuel est intimement lié au collectif, à la résistance et à la mémoire collective. Alicia Kozameh par exemple est très attachée à la communauté de prisonnières avec lesquelles elle a passé plusieurs années. Alors l'un des éléments qui différencierait un témoignage d'une autobiographie, ce serait le degré ou le volume de soi que l'auteur y met et le lieu depuis lequel il parle, un lieu plus collectif et historique pour le témoignage. De plus, les récits ne se focalisent pas sur l'histoire d'une personnalité mais sur une expérience qui intégrera l'histoire des personnages. Et nous verrons qu'il y a bien d'autres différences car l'autobiographie est en général le récit d'une vie ou d'une période et qu'elle crée une illusion de cohérence qui définit une orientation. Elle est le récit d'une évolution qui va de ce qu'on a été vers ce que

---

<sup>226</sup> Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op.cit.



l'on est devenu. Le rôle du témoignage, en revanche, est d'attester d'un événement que le témoin a vu et le plus souvent, il s'adresse à des instances judiciaires, journalistiques ou historiques.

Pour sa part, E. W. Bruss<sup>227</sup> considère la définition de P. Lejeune trop restrictive, elle ne retient pas le fait de mettre l'accent sur une vie individuelle ou l'histoire de la personnalité pas plus que le fait que le récit doive être écrit en prose. En revanche, elle retient l'identité auteur, narrateur, personnage et le pacte référentiel dont on parle plus loin. Elle ajoute que la sincérité de l'auteur est nécessaire. De ce fait, elle fait voler en éclats les frontières entre les genres et sa définition pourrait donc s'appliquer à toutes les écritures de l'intime.

Thomas Clerc<sup>228</sup> analyse quant à lui chaque mot de la définition que donne P. Lejeune de l'autobiographie. Il s'attache d'abord au terme de « récit » qui exprime une idée de déroulement narratif qui, pour J. Starobinski « doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie ». <sup>229</sup> Et c'est en ce sens que l'autobiographie et le roman ont un point commun : tous les deux relatent l'histoire d'un personnage au travers d'une succession d'étapes :

*Naissance, vie affective et sexuelle, expériences de tous ordres, cursus honorum, mariage(s), deuils, etc...Les exigences de la narration, lorsqu'elle est bien menée, donnent, à la lecture, un plaisir identique à celui du roman classique où alternent narration et description, scènes et sommaires, portraits et rebondissements.*<sup>230</sup>

D'ailleurs, sans vouloir dire que les ouvrages travaillés sont des autobiographies, nous attestons du plaisir que nous avons pris à les lire car il est vrai que les écrivaines ont recourt, en partie ou pour tout, à la forme et au contenu du roman.

T. Clerc s'attache ensuite au terme de « rétrospectif ». Pour lui, le plus souvent, une autobiographie est écrite au seuil de la vieillesse, obéissant à un désir de remémoration et de justification. Cela reste à nuancer car s'il est communément admis qu'une autobiographie est écrite plutôt dans le dernier quart d'une vie, ça n'est pas toujours vrai, en particulier si l'on parle des autobiographies « politiques » hispano-américaines telles que celles déjà évoquées de Mario Vargas Llosa ou Gioconda Belli.

Pour T. Clerc, le récit est écrit au passé et c'est en cela aussi que l'autobiographie ressemble au roman classique avec l'utilisation de l'imparfait et du passé-simple. Pourtant,

---

<sup>227</sup> W. Bruss, Elisabeth, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", in *Poétique*, op.cit.

<sup>228</sup> Clerc, Thomas, *Les écrits personnels*, op.cit.

<sup>229</sup> Starobinski, Jean, « Le style de l'autobiographie » in *La relation critique*, Paris : Gallimard, 1970. P.110

<sup>230</sup> Clerc, Thomas, *Les écrits personnels*, op.cit. P.16.

l'autobiographe qui raconte au passé, se place dans une perspective future, « *puisque'il s'agit de faits révolus que l'auteur cherche à retracer avec précision, et auxquels il souhaite conférer une signification globale* »<sup>231</sup>.

En ce qui concerne le terme « en prose », il souligne que la grande majorité des autobiographies sont écrites en prose -encore un point commun avec le roman- car elle garantit l'authenticité du dire puisque l'auteur utilise le langage courant. Très peu d'autobiographies sont rédigées en vers. Pourtant, dans sa nouvelle édition augmentée datant de 1996, P. Lejeune inclut aussi dans l'autobiographie les autobiographies poétiques.

T. Clerc étudie ensuite la proposition « *lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »<sup>232</sup>. La différence entre les mémoires et l'autobiographie, est que cette dernière met l'accent sur la vie individuelle. En effet les mémoires mettent l'accent non pas sur l'histoire d'un personnage, mais elles sont écrites par des hommes ou des femmes qui ont participé à l'Histoire et qui relatent ces événements historiques en choisissant d'atténuer ou de souligner leur rôle. « *Dans ce cas c'est l'engagement de l'auteur dans l'Histoire qui sera mis en relief et non l'histoire de l'individu en lui-même* »<sup>233</sup>.

Mais le critère le plus important de cette définition est le suivant : « *Personne réelle qui raconte sa propre existence* ». La réalité de la personne permet de distinguer l'autobiographie du roman. Ce serait en ce sens que l'autobiographie est un genre qui :

*... relève autant d'une démarche littéraire que d'un acte. Elle est donc à mi-chemin de l'esthétique (la production de beauté par un usage spécial de la langue) et de la pragmatique (le langage envisagé comme action) puisqu'elle se donne pour véritable quand la fiction relève du faux.*<sup>234</sup>

En fait, c'est le réel qui est la charpente du discours de l'autobiographe et il ne peut que tenir sa parole : « *c'est moi qui écris, c'est mon histoire telle que je l'ai vécue et comprise, voici ma vérité, telle que je m'en souviens* ». Dans notre dernier chapitre, et ceci est vrai pour tout récit du passé s'inspirant de la réalité, nous parlerons des distorsions que peut créer la mémoire à propos de la véracité des faits. Nous ferons donc la différence entre « la » vérité et « sa » vérité, celle qui est propre à chacun et qui est constituée de sa confrontation personnelle aux événements.

---

<sup>231</sup> Clerc, Thomas, *Les écrits personnels*, op.cit. P.17.

<sup>232</sup> Idem.

<sup>233</sup> Idem.

<sup>234</sup> Ibid. P.18.

## Le pacte autobiographique

Pour P. Lejeune, il faut tout d'abord chercher à savoir qui se cache derrière le « je ». L'importance du nom propre est alors primordiale car il sert à reconnaître l'énonciateur, et de plus, l'énonciateur portant ce nom propre est le principal thème de son livre.

Dans le pacte autobiographique, l'important n'est pas de montrer si ce que dit le texte est vrai mais si la question identitaire est réelle, c'est à dire que « *pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage* »<sup>235</sup>. En signant son livre, l'auteur s'engage à raconter l'histoire d'une personne réelle et son nom renvoie à une existence vérifiable par son état civil. Nous analyserons donc comment la relation d'identité est énoncée dans les textes.

## Les voix narratives

La plupart des autobiographies sont écrites à la première personne. Gérard Genette<sup>236</sup> parle alors de narration « autodiégétique ». Il est aussi possible de trouver une identité du narrateur et du protagoniste sans que le « je » soit utilisé, « Il faut donc distinguer deux critères différents : celui de la personne grammaticale, et celui des individus auxquels les aspects de la personne grammaticale renvoient ».<sup>237</sup> Un texte autobiographique peut aussi être rédigé à la deuxième personne surtout dans les parties de discours dans lesquelles le personnage s'adresse à celui qu'il a été. P. Lejeune rappelle en premier lieu l'étude de E. Benveniste<sup>238</sup> sur le « je ». « Je » désigne celui qui parle, qui en même temps émet un énoncé à propos de « je ». « Tu » ne peut naître que d'une situation pensée depuis le « je ». Le « je » appelle toujours un « tu ». La première personne s'articule alors autour de deux niveaux :

- « Je » et « tu » n'existent dans le présent qu'à l'intérieur du discours, dans l'acte même d'énonciation. Il n'existe pas de concept « je » comme existe le concept « arbre », nom générique pour désigner toutes les espèces d'arbres. P. Lejeune ajoute pour sa part qu'il n'existe pas non plus de concept du « il » mais que tous les pronoms

---

<sup>235</sup> Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op.cit. P.15

<sup>236</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, Collection Poétique, Seuil, 1972.

<sup>237</sup> Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op.cit. P.16.

<sup>238</sup> Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

exercent plutôt une fonction « qui consiste à renvoyer à un nom ou à une entité susceptible d'être désignée par un nom ». <sup>239</sup>

- « Je » et « tu » sont la marque de l'identité du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé. « Je » sert à identifier la personne qui parle car *Je soussigné* renvoie à l'importance du nom propre dans l'autobiographie et à la signature de l'auteur.

Jean-Philippe Miraux <sup>240</sup> souligne qu'il existe très peu d'autobiographies écrites à la deuxième ou troisième personne et il est d'accord pour dire que, pour que ces ouvrages soient des autobiographies, il est nécessaire que la relation soit faite entre le pronom et le nom propre de l'auteur. Le nom propre révèle l'existence d'une personne-référent qui devient narrateur et personnage de papier. Nous montrerons que dans nos textes, l'alternance entre les trois personnes du singulier est présente, comme cela peut aussi être le cas dans l'autobiographie mais aussi comme dans tout type de texte.

En ce qui concerne l'autobiographie en Amérique Hispanique, pour Sylvia Molloy, elle est « un exercice de la mémoire qui est aussi une commémoration rituelle, dans laquelle les reliques individuelles se sécularisent et se re-présentent comme des événements partagés. <sup>241</sup> » Les lieux de la mémoire ont donc une grande importance ainsi que la forme dans laquelle se coule la mémoire collective et la confiance qu'a l'auteur en la lignée mnémotechnique (la confiance en la mémoire de la famille). Nous montrerons dans notre dernière partie, et bien que les textes ne soient pas des autobiographies « pures », que les lieux de la mémoire sont déterminants dans la reconstruction du passé et de la mémoire argentine.

Ce mélange du personnel et du collectif restreint peut-être l'analyse du « je » mais d'un autre côté cela permet de capter la tension entre le « je » et l'autre, de produire la réflexion sur le lieu fluctuant du sujet (c'est à dire celui qui parle et se raconte) dans sa communauté, de permettre que d'autres voix existent dans le texte comme nous le verrons dans notre étude. Même si le « je » paraît noyé sous un « nous » collectif ou dans d'autres cas, si le « je » est tout puissant dans le texte, cette tension existe.

---

<sup>239</sup> Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op.cit. P.21

<sup>240</sup> Miraux, Jean Philippe, *L'autobiographie*, op.cit.

<sup>241</sup> Molloy, Sylvia, *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, op.cit. P.20

## Le pacte référentiel

D'autre part, P. Lejeune réfléchit au pacte référentiel qui est aussi fondé sur l'identité entre auteur, narrateur et protagoniste, identité qui ne signifie pas ressemblance mais production d'un énoncé authentique. Pour T. Clerc l'autobiographie ne cherche pas à imiter le réel comme dans le roman mais veut être fidèle au réel vécu et c'est cela que l'on nomme comme étant « vrai ». L'une des particularités de l'autobiographie est de multiplier les indications référentielles, c'est à dire les noms propres, les lieux réels, les dates, les signes qui authentifient le propos ou encore les appendices et index. C'est par le pacte référentiel que l'auteur s'engage à être véridique et ce pacte va souligner « *le degré de ressemblance auquel le texte prétend* »<sup>242</sup>. Lorsque l'on parle de vérité induite par le pacte référentiel, on ne parle pas de la vérité de l'existence réelle du personnage mais de la vérité du texte, celle énoncée par le texte. P. Lejeune nous éclaire sur ce point en écrivant :

*Que dans sa relation à l'histoire (lointaine ou quasi-contemporaine) du personnage, le narrateur se trompe, mente, oublie ou déforme – et erreur, mensonge, oubli ou déformation prendront simplement, si on les discerne, valeur d'aspect parmi d'autres, d'une énonciation qui, elle, reste authentique. Appelons authenticité ce rapport intérieur propre à l'emploi de la première personne dans le récit personnel ; on ne la confondra ni avec l'identité, qui renvoie au nom propre, ni avec la ressemblance qui suppose un jugement de similitude entre deux images différentes, porté par une tierce personne.*<sup>243</sup>

Pour S. Molloy, l'autobiographie ne dépend pas des faits qui sont relatés mais de l'articulation de ces faits, engrangés dans la mémoire et reproduits à travers le souvenir et sa verbalisation. Elle se rapproche ainsi de P. Lejeune pour qui le pacte référentiel ne consiste pas à dire la vérité mais à analyser l'articulation des faits à la réalité de l'auteur.

## Le pacte de lecture

Le troisième contrat désigné par P. Lejeune est le pacte de lecture: « *C'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un mode d'écriture, c'est un effet contractuel historiquement variable* »<sup>244</sup>. Il s'attache ici au problème de la réception de l'autobiographie. L'auteur publie un contrat destiné au lecteur et c'est ce rapport publication/publié qu'il faut analyser pour déterminer les codes de l'époque. La vision du

---

<sup>242</sup> Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op.cit. P.37

<sup>243</sup> Ibid. P.39

<sup>244</sup> Ibid. P.45

lecteur peut changer selon le temps de réception et d'émission du texte. Et de plus la réception est liée à la lecture individuelle qu'en fait le lecteur.

Précisément, pour Sylvia Molloy<sup>245</sup>, le plus important pour cette analyste argentine n'est pas de savoir ce que le « je » essaie de faire quand il écrit « je » mais de rechercher ce qu'imagine l'autobiographe dans un certain espace, un certain temps et un certain langage et ce que l'on peut en déduire à propos de la littérature et l'époque auxquelles ce discours appartient. Cette position se rapprocherait donc du pacte de lecture de P. Lejeune. Dans une autobiographie, ce qui intéresse S. Molloy, ça n'est pas seulement le texte mais aussi « les formes culturelles » c'est à dire les matériaux sociaux présents dans le texte et aussi les extraits de textes historiques qui ont servi à la reconstruction du souvenir. Et nous pensons bien sûr ici au travail de Nora Strejilevich puisque ces matériaux sont présents dans le corps de son texte.

Pour conclure, nous évoquerons les critiques qui s'opposent à la théorie du pacte autobiographique de P. Lejeune. Beatriz Sarlo rappelle que pour Paul de Man, l'autobiographie à proprement parler n'existe pas:

*Es decir que ese yo textual pone en escena a un yo ausente, y cubre su rostro con esa máscara. De este modo, de Man define la autobiografía (la auto referencia del yo) con la figura de la prosopopeya, es decir, el tropo que otorga la palabra a un muerto, un ausente, un objeto inanimado, un animal, un avatar de la naturaleza.*<sup>246</sup>

Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec P. De Man. Il est vrai que tout récit est une médiatisation de la réalité, une mise en scène littéraire, mais le « je » de l'auteur n'a pas forcément besoin de masque, il est la somme de ce qu'il était avant, au moment des faits et de ce qu'il est maintenant, au moment où il parle. Ce « je » n'est pas absent mais présent dans toute sa complexité faite d'expériences et de sa lecture du monde. Par cette position P. De Man revient soit à nier l'existence de la littérature autobiographique, soit à dire que toute écriture est autobiographique. Mais entre ces deux voies existe une gamme intéressante de possibilités et de nuances telles que l'autofiction, le témoignage fictionnel, le roman autobiographique...

Alors pour P. De Man, l'idée même de genre autobiographique est une illusion : « *Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts* »<sup>247</sup>. Et pour lui, il s'agit d'une mise en scène du « je » absent qui parle au nom de... Il n'y aurait alors pas de représentation en littérature mais

<sup>245</sup> Molloy, Sylvia, *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en hispanoamerica*, op.cit. P.11

<sup>246</sup> Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Siglo Veintiuno Editores, 2005. P.38.

<sup>247</sup> De Man, Paul, « Autobiography as De-facement », *MNL, Comparative Literature*, Vol.94, n°5. P.70.

la forme d'une représentation. Rien ne lie donc le masque à un pacte référentiel, il n'y a pas de vérité mais un masque qui dit dire la vérité. Pour S. Molloy l'autobiographie est une représentation, c'est raconter une nouvelle fois car la vie est déjà un récit, récit que l'on se fait à soi-même à propos de soi-même à travers la remémoration ou que l'on entend raconter ou que l'on lit lorsqu'il s'agit de la vie d'autrui.

Par ailleurs, le thème de la vérité et de la vraisemblance pose question et nous nous attachons, dans l'étude des œuvres, à définir le pacte passé entre l'écrivaine et son futur lecteur plutôt que de prouver la véracité des expériences décrites dans les récits, tâche qui relève plus du travail de l'historien. Le pacte référentiel est important et qu'il n'est pas vain, au contraire de ce que pense P. De Man. Le lecteur, dans ce pacte, se place entre les mains du livre plus que dans celles de l'auteur et se laisse porter par l'écriture qui le guide dans diverses formes narratives et dans des histoires, des représentations qui peuvent être fidèles ou pas à la réalité. C'est en cela que réside la liberté de l'écrivain. En revanche, l'autobiographe aurait « le devoir » d'être fidèle à cette réalité vécue ce qui revient à dire qu'il représente « sa » vérité.

Nous ne sommes pas d'accord lorsque P. De Man déclare qu'il n'y a pas de différence entre un roman à la première personne et une autobiographie. Selon G. May, l'autobiographie hérite du roman car c'est une œuvre littéraire qui utilise les mêmes procédés que celui-ci mais la grande différence est que le roman est une fiction et que l'autobiographie est censée dire la vérité. Et là encore nous soulignons l'ambivalence de l'autobiographie car la question de la vérité ne fonde pas l'autobiographie mais l'identité entre auteur-narrateur-personnage. Dans le roman, le « je » est bien sûr possible mais l'auteur, le narrateur et le protagoniste ne forment pas une seule et même personne. Nous sommes donc plutôt d'accord avec les conclusions tirées des travaux de P. Lejeune qu'avec celles de P. De Man.

Voici donc quelques traits caractéristiques de l'autobiographie, espace scriptural dans lequel l'auteur, le narrateur et le protagoniste ne font qu'une seule et même personne. L'autobiographie est un récit construit de façon rétrospective, la rétrospection n'excluant pas des moments de présent de narration. Le discours prédominant est le discours narratif mais la présence du dialogue reste possible. L'autobiographie a pour thème une vie individuelle sans que celle-ci soit séparée des faits historiques, du référentiel qui entoure le personnage, contrairement au témoignage, qui se focaliserait plutôt sur des faits historiques dont a été témoin une personne. Nous verrons que les textes de notre corpus présentent des caractéristiques autobiographiques et qu'ils se rapprochent aussi par certains points du témoignage. Explorons à présent ce genre, lui aussi très étudié des deux côtés de l'Atlantique.

## Le témoignage

Nous commencerons par dresser un panorama des définitions courantes du témoignage puis il nous faudra faire la différence entre le témoignage direct, qui est recueilli par un tiers qui peut soit l'enregistrer, soit le retranscrire, et le témoignage qui est écrit par le témoin lui-même de façon littéraire. C'est dans ce second cas que nous ferons état des polémiques qui existent entre témoignage et fiction et qui prennent leur origine au lendemain des premiers témoignages de « la catastrophe » écrits par les rescapés des camps allemands.

Dans le dictionnaire, la définition de « témoignage » est la suivante : « Action de témoigner, de rapporter ce qu'on a vu, entendu, ce qu'on sait. » Dans une autre acception, il s'agit d'une déclaration ou d'une déposition d'un témoin en justice. Le mot de « témoin » viendrait du latin « testis » qui dérive de « terstis » c'est-à-dire celui qui « se tient en tiers dans le cadre d'une ancienne procédure judiciaire réclamant un troisième intervenant comme soutien de chacune des parties. »<sup>248</sup> Nous nous trouvons donc ici dans un cadre juridique. Lorsque l'on évoque le témoignage l'on se réfère d'ailleurs souvent au droit:

*Sous l'Ancien Régime, le témoignage n'était pas, comme l'aveu, la probatio probatissima, mais seulement une demi-preuve (probatio semiplena), alors qu'un adage du droit romain énonçait « un seul témoin, aucun témoin » (testis ullus, testis nullus). Deux témoignages constituaient cependant une preuve entière (probatio plena) et suffisaient, s'ils concordaient, à entraîner une condamnation capitale.<sup>249</sup>*

Dans les affaires judiciaires, l'aveu était donc la preuve suprême alors que le témoignage n'en était qu'une « à moitié ». Pourtant la question de la vérité reste entière dans ces deux formes du dire qui se font sous serment. D'ailleurs, dans le nouveau Code Pénal français, celui qui témoigne doit dire la vérité, le faux témoignage étant une infraction.

De la question de la vérité dans le témoignage, qu'il soit judiciaire ou historique, et très souvent les deux sont liés, car les témoignages peuvent servir de pièces à conviction, naît une polémique dans le cas des témoignages sur les totalitarismes ou les génocides. En effet, le témoignage brut, c'est-à-dire oral et dont les propos sont recueillis par un tiers serait « supérieur » au témoignage écrit même s'il n'est pas littéraire. D'autre part, le témoignage brut écrit serait supérieur au témoignage littéraire. Si nous prenons un exemple, le témoignage

---

<sup>248</sup> Mansen, Yves et Gomart, Thomas, « Témoins et témoignages », *Hypothèses*, 1999/1, P.69-79.

<sup>249</sup> Gregogna, P., Joël, *Le témoignage*, Encyclopedia Universalis.



de Rigoberta Menchú, recueilli par Elizabeth Burgos<sup>250</sup> et réécrit par cette dernière, offrirait des accroches à la problématique du traitement fictionnel car il s'agit d'un témoignage réélaboré et médiatisé par l'écriture de l'auteure. Il ne s'agit pas d'une retranscription, au contraire des témoignages du *Nunca Más*. Ce qui est engagé ici est bien évidemment la question de la vérité et de la valeur du témoignage voire du témoin. Nous développerons cette question plus loin mais nous pouvons d'ors et déjà dire du témoignage « *qu'il est un récit assumé et adressé dont l'authenticité est attestée par la présence du narrateur à l'événement raconté, et qui assume deux fonctions distinctes : l'attestation des faits et la révélation d'une vérité, voire son incarnation* »<sup>251</sup>.

S'agissant de la généalogie du témoignage hispano-américain, selon Sylvia Molloy, les récits coloniaux à la première personne comme par exemple les *Comentarios reales* de l'Inca Garcilaso ou *Naufragios* de Cabeza de Vaca peuvent être considérés comme les balbutiements de la narration testimoniale en Amérique Latine. Plusieurs autres critiques avancent cette généalogie mais Raúl Rodríguez Freire s'y oppose franchement. Il pense qu'il ne faut pas chercher l'origine de la narration testimoniale dans les chroniques coloniales. En effet, l'apparition de ce genre de récit dans l'Amérique Latine des années 1960 est considérée comme l'avènement du discours des minorités qui s'élève contre les secteurs dominants<sup>252</sup>. Ce type de narration n'existait pas avant car ceux qui écrivaient les chroniques appartenaient à l'élite qui servait ses propres intérêts<sup>253</sup>. En somme, les chroniques seraient des récits de pouvoir et les témoignages des années 1960, des récits de résistance. La filiation est donc impossible pour R. Rodríguez Freire qui s'oppose à ceux qui ne parlent que de la forme commune de ces récits. Mais c'est la question de la voix et du message qui est pour lui primordiale et c'est en cela que nous sommes d'accord avec lui. Un récit n'a pas le même sens selon la personne qui l'écrit, et ne peut donc pas être rangé dans un même genre ou dans sa genèse. Ceci est particulièrement vrai dans les témoignages qui se positionnent inmanquablement de manière éthique.

Elzbieta Sklodowska<sup>254</sup> est l'une des spécialistes du témoignage en Amérique Hispanique et pour elle le témoignage est le discours d'une personne qui appartient à un groupe social

---

<sup>250</sup> Burgos, Elizabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Seix Barral, 1992, première publication 1983.

<sup>251</sup> Coquio, Catherine, « L'émergence d'une « littérature » de non-écrivains : les témoignages de catastrophes historiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, op.cit. P.350

<sup>252</sup> Rodríguez Freire, Raúl, « Literatura y poder : Sobre la potencia del testimonio en América Latina », *Atenea 501*, Primer semestre 2010. P.115.

<sup>253</sup> Ibid. P.116.

<sup>254</sup> Sklodowska, E., *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. New-York: Peter Lang, 1992

marginal (on appellera cette personne le subalterne), qui ne dispose pas de moyens d'expression propre et qui devient expression écrite grâce à la participation d'une autre personne (appelée médiateur). Ce médiateur est généralement solidaire du subalterne. C'est le cas bien connu du témoignage de Rigoberta Menchú (Prix Nobel de la Paix en 1992). E. Sklodowska se réfère à la vague de « testimonios mediatos » qui déferle dans les années 80 et qui sont l'expression des « sans voix ». Et nous ne parlerions pas ici de témoignages directs mais de témoignages « médiatisés » car le témoignage direct est une substance brute ; il s'agit de transmettre un contenu sans travailler la forme comme c'est le cas dans les témoignages du rapport de la Co.Na.Dep<sup>255</sup>.

*El testimonio –aún si expresa una experiencia grupal- comparte con la autobiografía el pacto de verdad entre autor y lector con el que Philippe Lejeune definiría el género. Esta situación, simple en apariencia, genera conflicto. El testigo, éticamente responsable de contar lo que pasó, puede ser acusado de falta de ética si se descubren inexactitudes en su versión.*<sup>256</sup>

En réalité P. Lejeune appelle non pas ce pacte, pacte de vérité mais pacte référentiel. Pour Nora Strejilevich, le témoignage a aussi une fonction sociale et la parole du témoin n'est pas qu'une pièce à conviction dans sa fonction « judiciaire ». Elle pense que le public s'attend à ce que le témoignage ait une fonction pratique, qu'il serve de preuve : la parole du témoin peut donc être faillible et le témoin peut avoir peur de ne pas être cru.

En témoignant, l'ex-disparu recouvre sa dignité après la dégradation de son identité et de son corps (corps et corps social). Il s'agit de survivance et rendre compte de l'horreur donne du sens au présent et non au passé. Le témoignage permet donc, selon l'écrivaine, d'acter de la défaite mais il sert aussi à résister socialement et culturellement. Personnellement, nous ne parlerions pas de défaite même si la vision commune est de placer d'un côté les gagnants et de l'autre les perdants (ce qui prolonge la théorie des deux démons). En effet, il ne peut s'agir de défaite lorsque les forces en présence sont inégales. Nous verrons aussi que le terme de « survivant » pose problème. Alors quel terme employer ? Il nous semble que le témoignage, plutôt que d'acter de la défaite, révèle le terrorisme d'état, est une preuve de la destruction de l'humain et que finalement il aide à la reconstruction.

Nous voyons une différence entre les témoignages des voix subalternes et les témoignages littéraires issus de l'expérience des camps de concentration qui se rapproche de celle décrite

---

<sup>255</sup> Strejilevich, Nora, «Literatura de la post-Dictadura, el lugar del testimonio», *Actas del I Congreso Internacional de Literatura. Arte y Cultura en la Globalización*, op.cit.

<sup>256</sup> Strejilevich, Nora, *El arte de no olvidar*, *Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Buenos Aires: Catálogos 2005. P.16.

dans les témoignages des survivants des centres clandestins de détention extermination argentins. En effet, ces témoignages littéraires sont élaborés par le témoin lui-même.

## Le difficile témoignage des camps

La parole des « survivants », on le sait, est parfois remise en cause car les écoutants ou les lecteurs questionnent la véracité des faits qui sont racontés, surtout lorsque ceux-ci sont à peine croyables. Les premières images américaines de la libération des juifs et les premières photographies des camps de concentration publiées dans les journaux en 1945 appuient la véracité des premiers témoignages de survivants. Les radios font aussi état de l'horreur découverte. Avec le retour des déportés, les témoignages se multiplient mais beaucoup de survivants ont peur de raconter ce qu'ils ont vu et ce qu'ils ont subi. Ces témoignages seront portés au dossier des pièces à conviction du procès de Nuremberg<sup>257</sup>, auxquels s'ajoutent les témoignages des accusés (Göring déposera pendant 8 jours) et les preuves écrites telles que des documents officiels des SS ou les journaux des prisonniers ou d'opposants au régime d'Hitler<sup>258</sup>. Nous notons donc le caractère « officiel » de certains récits retenus comme preuves.

Pourtant selon Giorgio Agamben, la question qui demeure devant le témoignage d'une expérience limite est celle de l'écart entre ce que raconte le témoin et la vérité :

*Le décalage s'inscrit dans la structure même du témoignage. D'une part, en effet, ce qui s'est passé dans les camps apparaît aux rescapés comme la seule chose vraie, comme telle absolument inoubliable ; de l'autre, la vérité, pour cette raison même, est inimaginable, c'est-à-dire irréductible aux éléments réels qui la constituent. Des faits tellement réels que plus rien, en comparaison, n'est vrai ; une réalité telle qu'elle excède nécessairement ses éléments factuels : telle est l'aporie d'Auschwitz.<sup>259</sup>*

Décalage donc entre deux lieux et temps, celui de l'émetteur, là-bas et celui du récepteur, ici. Il ne s'agit pas là d'une réelle incompréhension mais plutôt d'une question de réalité. Elle est sans doute transformée par l'horreur bien vraie et réelle du témoignage. C'est pour cette raison qu'après Auschwitz l'auteur se refuse à toute doctrine appelant à l'éthique: « *Presque aucun des principes éthiques que notre temps crut valider ne résiste à l'épreuve suprême,*

<sup>257</sup> Le procès de Nuremberg se tient pendant presque un an de novembre 1945 à octobre 1946. Les 24 principaux responsables du III<sup>ème</sup> Reich y furent accusés de complot, crime contre la paix, crime de guerre et crime contre l'humanité.

<sup>258</sup> Nous pouvons citer l'ouvrage d'Hélène Camarade qui éclaire sur le sujet du journal intime sous le III<sup>ème</sup> Reich, *Écritures de la résistance (le journal intime sous le Troisième Reich)*, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

<sup>259</sup> Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, (1998), Payot et Rivages, 2003. P. 10.

celle d'une *Ethica more Auschwitz demonstrata* »<sup>260</sup>. G. Agamben évoque Primo Levi et parle de « zone grise », cet espace dans lequel la question du bien, du mal et de l'éthique fusionne et dont la figure la plus parlante des camps est le Sonderkommando, l'Equipe Spéciale :

*La découverte inouïe qu'a faite Primo Levi à Auschwitz concerne un matériau réfractaire à tout établissement d'une responsabilité ; il réussit à isoler quelque chose comme un nouvel élément éthique. Levi le nomme la « zone grise ». En elle se déroule la « longue chaîne qui lie la victime aux bourreaux », l'opprimé y devient oppresseur, le bourreau y apparaît à son tour comme une victime. Alchimie incessante et grise, où le bien, le mal, et avec eux tous les métaux de l'éthique traditionnelle atteignent leur point de fusion.*<sup>261</sup>

Et dans les camps de concentration, là où la mort rode partout et où l'espoir est anéanti par l'angoisse et la terreur, l'une des manières de survivre est de devenir témoin mais pour Giorgio Agamben, tout témoignage ne peut être que lacunaire. En effet, il explique que les véritables témoins de cette histoire ne sont pas ceux qui ont survécu mais bel et bien les morts. Il cite, pour étayer son propos, Primo Levi :

*Je le répète : nous les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. [...] La destruction menée à son terme, l'œuvre accomplie, personne ne l'a racontée, comme personne n'est jamais revenu pour raconter sa propre mort. Les engloutis, même s'ils avaient eu une plume et du papier, n'auraient pas témoigné, parce que leur mort avait commencé avant la mort corporelle. Des semaines et des mois avant de s'éteindre, ils avaient déjà perdu la force d'observer, de se souvenir, de prendre la mesure des choses et de s'exprimer. Nous, nous parlons à leur place, par délégation.*<sup>262</sup>

Les engloutis sont les « musulmans » et les survivants racontent donc « pour le compte d'un tiers » une expérience qu'ils n'ont évidemment pas vécue, l'expérience de la mort. Pour Jean Améry, le musulman était celui qui ne luttait plus, qui avait abandonné et que ses camarades abandonnaient parce qu'il était « un cadavre ambulante »<sup>263</sup>. Les témoins « témoignent » donc d'un manque et c'est cela qui pour G. Agamben altère la valeur du témoignage puisqu'en somme, le témoin témoigne de l'impossibilité de témoigner. En effet, chez P. Levi, le témoin intégral est celui qui témoigne de la disparition et c'est une impossibilité : le mort ne peut témoigner. « *La spécificité du témoignage littéraire demeure d'avoir été écrit par un survivant, ce qui introduit, dans la figure même de l'auteur, comme sans doute dans sa personne, une dualité fondamentale entre le témoin et le survivant* »<sup>264</sup>. Alors, le témoin

<sup>260</sup> Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op.cit. P. 12

<sup>261</sup> Idem.

<sup>262</sup> Levi, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard, 1989. P. 82,83.

<sup>263</sup> Améry, Jean, *Par-delà le crime et le châtiment*, Actes Sud, 1995. P. 32.

<sup>264</sup> Rastier, François, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, op.cit. P.114

s'adresserait aux vivants et le survivant aux morts<sup>265</sup>. Chez les écrivains survivants il y aurait donc deux figures indissociables : celle du témoin, dont la mission serait éducative et celle du survivant qui aurait une mission commémorative<sup>266</sup>. Nous pouvons tout à fait appliquer ce postulat à l'écriture de Nora Strejilevich qui déclare - on le verra dans sa dédicace - qu'elle témoigne pour que le lecteur accède à la connaissance, en même temps qu'elle se rend compte qu'elle écrit pour les engloutis.

Parlons à présent des témoignages du terrorisme d'état argentin puisque dans la première partie de notre travail nous avons vu que les points de contact entre l'Allemagne nazie et le terrorisme d'état argentin étaient très nombreux.

## Témoigner du terrorisme d'état argentin

Les témoignages du rapport *Nunca Más* et ceux télévisés du programme du même nom servirent de pièces à conviction pendant les premiers procès des militaires. Ces premiers témoignages postérieurs au Terrorisme d'Etat et aux disparitions ont donc une grande résonance en Argentine grâce à la télévision. Dans le « Show del horror » le ton de l'émission contraste avec le programme institutionnel de « Nunca Más » (1984) beaucoup plus sobre dans le traitement des événements. On n'y souligne pas l'horreur, on y fait référence à la torture à demi-mots en économisant les phrases pour raconter l'expérience limite. D'ailleurs, Beatriz Sarlo s'exprime au sujet de cette émission:

*Para presentar lo siniestro de la crueldad, del ensañamiento, de la locura homicida se había elegido el medio tono. Los hechos que hasta el momento habían sido silenciados por los militares, en nombre de una guerra que ellos definieron como sucia pero justa, aparecieron en su dimensión más profunda, precisamente porque al silencio de los opresores no siguió el grito o la exaltación de sus víctimas.<sup>267</sup>*

Ce programme propose un récit en demi-teinte qui permet à celui qui l'énonce et le reçoit de ne pas vivre ou revivre l'horreur. Ce n'est par exemple pas le cas du témoignage littéraire de Nora Strejilevich car nous verrons que dans son ouvrage, la phrase reproduit la violence physique vécue, elle est le prolongement du propre corps martyrisé de l'écrivaine. Nora Strejilevich reconstruit son expérience de la disparition « de l'intérieur » afin de révéler ce que les militaires voulaient souterrain. En cela, ce texte s'oppose à ces témoignages

---

<sup>265</sup> Rastier, François, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, op.cit. P.127.

<sup>266</sup> Ibid. P.121.

<sup>267</sup> Sarlo, Beatriz. "Una alucinación dispersa en agonía". *Punto de vista* 21: 1-4. 1984.

télévisuels qui prônent un langage officiel, elle propose un contre-langage qui s'articule autour de la douleur physique et morale, une douleur ancrée dans la chair.

L'émission « Nunca Más » est présentée par le ministre de l'intérieur Antonio Tróccoli, ce qui la place dans un lieu légitime et institutionnel. L'énonciateur est donc le nouvel état démocratique qui souhaite révéler ce qui était nié par l'état dictatorial. Il donne la parole aux victimes-témoins de la répression pour qu'elles disent la vérité. Il s'agit, dans cette émission, de proposer aux téléspectateurs les conclusions de la CO.NA.DEP, elle-même organe officiel : la parole des survivants ou des proches des disparus est institutionnalisée. Mais suite aux lois de Point Final (1986) d'Obéissance Due (1987) et suite au pardon présidentiel aux militaires (1990), le thème du Terrorisme d'Etat disparaît peu à peu du devant de la scène car l'Etat argentin se désengage de ses responsabilités. C'est en 1995 que le militaire Adolfo Scilingo, dans l'émission « Hora Clave », témoigne de sa participation aux vols de la mort<sup>268</sup> face au journaliste Horacio Verbitsky. Puis la même année, le général Balza lit dans l'émission « Tiempo Nuevo » une autocritique à propos du comportement des Forces Armées durant la répression. De plus en août 1998, on observe un fort pic d'intérêt de la télévision et des téléspectateurs avec le documentaire *ESMA : el día del juicio*<sup>269</sup>. La télévision devient alors constructrice de mémoire et produit un discours dans lequel l'émotion prime sur l'analyse. Pour Claudia Feld, la mémoire (à cette époque) « *no implicó un análisis políticamente más profundo y perdió su carga performativa – de transformación de la realidad- y su contenido jurídico, ligándose fuertemente a lo emocional* »<sup>270</sup>.

Pour terminer, nous devons dire que les trois ouvrages de notre corpus n'ont pas servi de preuves lors des procès (ceci est certainement dû à leur caractère littéraire) En revanche, Nora Strejilevich a témoigné pour le rapport *Nunca Más* ainsi que devant la Commission israélienne pour les disparus juifs d'Argentine. Ces deux documents ont été présentés comme pièces à conviction lors des différents procès des militaires. Mais selon elle, le témoignage comme substance brute, qui ne travaille pas la forme, ne l'a pas aidée pas à mettre à distance le traumatisme issu de la violence, de la torture: « Al testificar frente a la comisión, me di cuenta que se me exigía un testimonio exacto en cuanto a fechas y lugares. Me di cuenta que

---

<sup>268</sup> Les prisonniers étaient transférés (*el traslado*, mot associé à la mort) du centre clandestin vers un avion, ils étaient endormis puis jetés dans le fleuve ou à la mer. Ils pouvaient aussi être transférés vers divers endroits pour être assassinés.

<sup>269</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EVvYzvC7Tuo>

<sup>270</sup> Feld, Claudia, *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid et Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.

ese tipo de testimonio les servía a ellos, pero no a mí»<sup>271</sup>. Il nous faut donc conclure que c'est l'écriture de son témoignage littéraire qui lui a été la plus utile en termes de "curation".

En revanche, la réédition de *La escuela*<sup>272</sup> sert de pièces à conviction en 2011 lors des procès de Bahía Blanca. Si nous reprenons l'étymologie latine du témoin, il s'agit d'un tiers entre deux parties lors d'un litige. Or Nora Strejilevich, dans son livre dans lequel elle a recours à des témoignages, n'établit pas de faits en vue d'un procès. Elle dénonce par elle-même la répression étatique en choisissant de donner la parole à différents témoins et depuis sa fonction d'écrivaine, structure ces différentes voix afin que le lecteur soit juge. Elle reste donc, dans l'écriture, en dehors des circuits officiels, en dehors de la figure classique du témoin : elle est témoin de sa disparition et de celle d'autres, amis, cousins ou frère mais un témoin-écrivain. Ce qui, pour Giorgio Agamben, ne fut pas le cas de Primo Levi, qu'il appelle « le témoin par excellence » mais qui ne se sentait pas écrivain car il ne l'était tout simplement pas<sup>273</sup>. Ajoutons cependant que s'il ne l'était pas à l'époque il l'est bel et bien devenu.

## Les témoignages littéraires

Peut-on se risquer à parler de boom du témoignage du terrorisme d'état après qu'est employé depuis des années ce terme qui s'applique à la littérature latino-américaine des années 1960-1970 ? Nous parlerons plutôt de vagues successives : d'abord celles des témoignages pendant la dictature puis ceux de la post-dictature qui, comme nous l'avons dit dans l'introduction de notre thèse, prennent plusieurs formes. Pour les écrivains qui témoignent de l'expérience de la terreur en Argentine, l'écriture est un espace de liberté littéraire. En effet, il existe une gamme étendue de voix narratives et poétiques : plutôt que d'un genre on peut parler de pratiques en lien avec la multiplicité des expériences vécues.

Quant à Nora Strejilevich<sup>274</sup>, elle parle d'une éclosion testimoniale ; il ne s'agit pourtant pas d'une mode qui vise à changer la société et de plus, dans les années 1980, elle ne trouve que peu d'écho au niveau éditorial ou critique. Selon nous, cette éclosion traduit donc plutôt un besoin d'écrire une expérience traumatique, et ce pour plusieurs raisons que nous l'exposons plus loin sous le chapitre « Motivations des auteures ».

---

<sup>271</sup> *Desapariciones y torturas marcan la obra de la escritora argentina Nora Strejilevich*, EFE, 01/05/2009. Consultable à cette adresse: [http://www.soitu.es/soitu/2009/05/01/info/1241214661\\_565452.html](http://www.soitu.es/soitu/2009/05/01/info/1241214661_565452.html).

<sup>272</sup> Partnoy, Alicia, *The Little school, Tales of disappearance and survival in Argentina*, op.cit.

<sup>273</sup> Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op.cit. P. 16.

<sup>274</sup> Strejilevich, Nora, "Literatura de la post-Dictadura, el lugar del testimonio", *Actas del I Congreso Internacional de Literatura. Arte y Cultura en la Globalización*, op.cit.

Nous l'avons dit, dans l'Argentine des années 1990 se développe le thème de la mémoire qui est bien sûr lié au terrorisme d'état et on observe un retour aux témoignages retranscrits comme *Ni el flaco perdón de Dios*<sup>275</sup>. Pour Nora Strejilevich : « *Estos textos buscan contar la historia de otra manera, ya no como el Nunca Más, es decir, como una recopilación de ensayos y testimonios agrupados por temas, sino como entramado de múltiples voces que rememoran desde la subjetividad* »<sup>276</sup>. Dans les années 2000, nous pouvons aussi évoquer des textes féminins, parfois collectifs, qui sont davantage de l'ordre du reportage-témoignage que du témoignage littéraire. Nous songeons à *Ese infierno*<sup>277</sup>, *Nosotras presas políticas*<sup>278</sup> (qui lui n'est pas une retranscription mais la mise en commun de textes des prisonnières de Devoto) ou bien au livre de La Lopre<sup>279</sup>.

Avant de poursuivre, parlons de *Nosotras presas políticas* auquel Alicia Kozameh a participé. Les écrits de plusieurs prisonnières de Villa Devoto sont donc réunis dans *Nosotras presas políticas*<sup>280</sup>. Toutes ces femmes ont maintenant entre 50 et 60 ans et se sont retrouvées autour du projet de témoigner à propos de leur période d'emprisonnement. Cette œuvre collective est composée de lettres de détenues dans lesquelles le lecteur découvre les conditions de vie des prisonnières. Ces lettres sont aussi des objets de résistance de l'époque. La résistance est de tous les instants, dans un lieu insalubre, et tenu par des geôliers brutaux et inhumains : lire, étudier, faire de la gymnastique, raconter des films, monter des pièces de théâtre dont on se souvient ou inventées, transmettre des messages à travers les canalisations, parler pendant les périodes de silence, se disputer à cause de la politique, écrire des messages pour l'extérieur, surveiller l'arrivée des gardiennes. C'est un récit collectif fait de l'intérieur : il retrace dix ans de récit depuis la prison. La conception de ce livre a pu être vécue comme un soin aux maladies physiques et psychologiques car l'essai de destruction de l'humain qu'ont subi ces femmes a déclenché des traumatismes. Dans ce livre se trouvent aussi des documents officiels (récupérés il y a peu) ainsi que des décrets et règlements. Tout ce travail a été mené lors des réunions des « memoriosas ». Les traces laissées par ces épisodes sont différentes selon l'expérience individuelle. Elles veulent à travers cet ouvrage transmettre des valeurs et ne pas

---

<sup>275</sup> Gelman, Juan, La Madrid, Mara, *Ni el flaco perdón de Dios, Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

<sup>276</sup> Strejilevich, Nora, «Literatura de la post-Dictadura, el lugar del testimonio, *Actas del I Congreso Internacional de Literatura. Arte y Cultura en la Globalización*, op.cit. P.31.

<sup>277</sup> Actis, M., Aldini, C., Gardella, L., Lewin, M., Tokar, E., *Ese infierno, conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Editorial Sudamericana, 2001.

<sup>278</sup> Beguan, Viviana, *Nosotras presas políticas*, Obra colectiva de 112 presas políticas entre 1974 y 1983, Nuestra América Editorial, Buenos Aires, 2006.

<sup>279</sup> La Lopre, *Memorias de una presa política*, Norma, 2006.

<sup>280</sup> Beguan, Viviana, *Nosotras presas políticas*, op. cit.



oublier leurs morts et leurs disparus. Chaque chapitre de leur histoire se nourrit du précédent: « *Por eso nos corresponde hoy transmitir nuestro capítulo vivido. Para alimentar la memoria, construir el presente y mirar, esperanzados, el futuro* »<sup>281</sup>. Une note des auteures, à la page 7, précise au lecteur que le récit est basé sur le souvenir et non sur un travail de recherche ou d'archive. Elles font donc « pacte de mémoire » et il ne s'agit pas d'un travail d'historien: « *Los nombres y apellidos de autoridades, personal penitenciario y militares, mencionados, pueden no ser precisos debido a que los relatos están basados en nuestros recuerdos* »<sup>282</sup>. Sara Rosenberg a elle aussi été incarcérée à Villa Devoto mais n'a pas participé à ce projet. Des femmes de disparus ont aussi écrit leur témoignage sur cette sombre époque comme Noemí Ciolaro<sup>283</sup>. D'autre part, pour Nora Strejilevich, ces textes appartiennent à une certaine gamme du témoignage: « *Se trata de textos cuyo objetivo esencial es la transmisión de un contenido, y aun cuando algunos se destaquen por un notable trabajo de escritura, no se podrían confundir con creaciones ficcionales* »<sup>284</sup>. En effet, le récit descriptif y prend une large part. Nous voyons donc une différence entre ces témoignages qui ne travaillent pas la forme et les témoignages littéraires, qui sont donc médiatisés par l'écriture et qui sont appelés fictionnels précisément à cause du recours au travail littéraire.

## Témoignage et fiction : une polémique

Suite aux témoignages postérieurs à la Seconde Guerre mondiale, naît une polémique entre les intellectuels qui pensent que la fiction raconte mieux l'Histoire et ceux qui pensent que le témoignage doit être direct.

Les fictions concernant le terrorisme d'état argentin sont très nombreuses et empruntent divers supports. S'agissant d'oeuvres cinématographiques nous pensons à *La historia oficial*<sup>285</sup>, *La noche de los lápices*<sup>286</sup>, *Garage Olimpo*<sup>287</sup>, *Kamchatka*<sup>288</sup>, *Buenos Aires 1977*<sup>289</sup>

---

<sup>281</sup> Beguan, Viviana, *Nosotras presas políticas*, op. cit. P. 24

<sup>282</sup> Ibid. P. 7.

<sup>283</sup> Ciolaro, Noemí, *Pájaros sin luz, testimonios de mujeres de desaparecidos*, Argentina, Planeta, 1999.

<sup>284</sup> Strejilevich, Nora. "Literatura de la post-dictadura: el lugar del testimonio". *Actas del I Congreso Internacional de Literatura. Arte y Cultura en la Globalización*, op.cit.

<sup>285</sup> Puenzo, Luis, *La Historia Oficial*, 1985.

<sup>286</sup> Olivera, Héctor, *La noche de los lápices*, 1986.

<sup>287</sup> Bechis, Marco, *garaje Olimpo*, 1999.

<sup>288</sup> Pineyro, Marcelo, *Kamchatka*, 2002.

<sup>289</sup> Caetano, Adrián, *Buenos Aires 1977*, 2006.

et *Dans ses yeux*<sup>290</sup> pour ne citer que les films les plus connus primés et qui ont eu un rayonnement international. Mais parlons à présent de littérature.

Le roman est un genre littéraire dans lequel les auteurs racontent une fiction, une invention de la vie quotidienne ou extraordinaire, d'ici ou d'ailleurs, d'aujourd'hui, d'hier ou de demain. Tout y serait permis et c'est le genre littéraire le plus répandu. Le roman peut toutefois être hybride et se mélanger sans complexe à d'autres genres : autobiographique, testimonial, biographique, historique. Il est donc le genre fictionnel par excellence. Lorsque nous parlons de témoignage fictionnel, nous ne parlons donc pas de roman mais d'un témoignage vécu qui est fictionnalisé et médiatisé par une écriture.

Pour leur part, M. Zimmerman et J. Beverley donnent une définition du témoignage et du roman témoignage :

*La forme générale du témoignage est celle d'un texte de la longueur d'un roman ou d'une nouvelle, raconté à la première personne par un narrateur qui est aussi le protagoniste réel ou témoin des événements qu'il raconte. Le roman-témoignage, par contre, est un roman écrit par un écrivain professionnel ou un écrivain avec des prétentions littéraires, dans lequel l'écrivain s'approprie des éléments de forme ou de fond du témoignage.*<sup>291</sup>

Il y a donc une différence entre le roman témoignage et le témoignage fictionnel. En fait c'est le mouvement contraire. Dans le roman témoignage, l'auteur injecte du réel au texte et dans le témoignage fictionnel, il injecte de la fiction. Mais pour nous, fiction ne veut pas dire irréalité. Pour certains, il serait impossible de fictionnaliser l'expérience de l'horreur et ils se réfèrent ici aux témoignages concentrationnaires. Nous avons évoqué plus haut la position de G. Agamben. Nous savons que pour Jorge Semprun « *S'il n'y a pas de fiction, il n'y aura pas de mémoire* »<sup>292</sup>, que pour Eli Wiesel « *Le roman peut aider la mémoire* »<sup>293</sup> et, nous connaissons l'avis de Lanzmann qui est fondamentalement opposé aux fictions sur les camps de concentration. La position de Theodor Adorno est plus nuancée : « *Ecrire de la poésie après Auschwitz est barbare. Mais cette souffrance, la conscience du malheur comme dit Hegel, tout en interdisant que l'art continue d'exister, exige en même temps qu'il le fasse* »<sup>294</sup>. En effet l'art ne doit pas céder la place à la barbarie et que toute expérience de l'horreur peut et doit être dite soit au travers d'un témoignage brut soit de façon fictionnelle. Elle « doit »

<sup>290</sup> Campanella, Juan José, *El secreto de sus ojos*, 2009.

<sup>291</sup> Zimmerman, Marc, et Beverley, John, *Literature and politics in the Central American Revolutions*, Austin: University of Texas Press, 1990.

<sup>292</sup> In Jean Samuel, *Jorge Semprun, Autour de Primo Levi*, L'école des lettres, n°6, novembre 2002.

<sup>293</sup> In <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/11/10/03005-20101110ARTFIG00820-elie-wiesel-le-roman-peut-aider-la-memoire.php>

<sup>294</sup> Adorno, Theodor, *Notes de lecture*, Flammarion, Paris, 1984.

être dite en partie dans un but de justice ce qui, on le sait, ne préserve pas de la répétition et elle « doit » aussi être dite car tout homme a le droit de connaître la vérité de l'Histoire qui lui permet de réfléchir sur le monde et d'y prendre une position. « *Pour lutter contre l'oubli et conjurer le retour de nouvelles horreurs, le témoignage littéraire se détache de la déposition pour assumer une mission d'éducation, tout à la fois enseignement du passé et admonition tournée vers le futur. Il assume une exemplarité et s'appuie sur son ancrage historique pour passer du particulier au général, voire de l'individuel à l'universel* »<sup>295</sup>. Mais pour Beatriz Sarlo, l'écueil de ses témoignages littéraires est qu'ils manquent d'objectivité, ce qui en feraient des témoignages peu fiables quant à la vérité et à la représentation de la réalité. Pour elle, ils ne doivent pas primer sur les études historiques et elle se méfie de ce qu'elle appelle « la tournure subjective » que prennent les témoignages : « *A los combates por la historia también se los llama ahora combates por la identidad. En esta permutación del vocabulario se refleja la primacía de lo subjetivo y el rol que se atribuye en la esfera pública* »<sup>296</sup>.

María del Carmen Sillato précise que dans les années 1990 et 2000, le récit des survivants du terrorisme d'état argentin fait appel à la forme fictionnelle mais il ne s'agit pas de fictions « imaginées » ou « imaginaires ». Les écrivains sont les témoins d'événements historiques et d'une expérience personnelle traumatique qui inclue l'enfermement et très souvent la torture et « *estas ficciones tienen un anclaje en una realidad reconocible en los que el elemento histórico juega una suerte de escenario de los acontecimientos* »<sup>297</sup>. Ce sont des décors, des scènes, tout à fait réels, historiques, auxquels viennent se greffer des éléments fictionnels. José di Marco nomme ces fictions « fictions qui font mémoire » car pour lui il ne s'agit ni de romans historiques ni de récits testimoniaux<sup>298</sup>. Nous sommes assez d'accord avec cette appellation car ces fictions participent bien de la récupération d'une mémoire oblitérée par l'immédiate post dictature, en particulier sous le gouvernement de C. Menem.

Pour Milagros Ezquerro<sup>299</sup> dans le témoignage direct le narrateur assume sa voix, il crée un espace de communication directe dans le cas du témoignage oral et indirecte dans le témoignage écrit. L'auteur du témoignage signe alors un pacte de véracité avec son lecteur.

---

<sup>295</sup> Rastier, François, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, op.cit. P.116.

<sup>296</sup> Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, op.cit. P.27.

<sup>297</sup> Sillato, Marie del Carmen, « Los relatos de los sobrevivientes del terror militar en Argentina: estrategias discursivas en la preservación de la memoria histórica » in *Actas del Congreso IILI (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana)*, op.cit.

<sup>298</sup> Di Marco, José, « Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: la escritura como táctica » in V° Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, agosto de 2003, Universidad Nacional de la Plata. Consultable à l'adresse suivante: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.11/ev.11.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11/ev.11.pdf).

<sup>299</sup> Ezquerro, Milagros, « Problemas de enunciación: relatos de Alicia Kozameh y de Reina Roffé » in *Escrituras de la memoria y del exilio*, Journée d'étude de l'Université de Poitiers, 27/10/2006.

C'est le pacte référentiel dont parle P. Lejeune. La fiction crée elle un espace de communication indirecte et asymétrique. Elle offre plus de liberté à l'émetteur et son récepteur et permet à ce dernier de réaliser une lecture active du texte. Dans le témoignage brut la relation entre l'émetteur et son texte est assez rigide ; dans la fiction, cette relation est plus souple car elle est médiatisée par une élaboration esthétique. En effet, le témoignage brut répond à des règles instituées alors que le témoignage littéraire permet de représenter à partir d'un événement vécu personnellement et collectivement comme c'est le cas chez nos trois écrivaines même si, nous le verrons, la « dose » de témoignage n'est pas la même pour tous les textes.

Pour B. Sarlo, « *le passé est toujours conflictuel* »<sup>300</sup>, et là où il y a conflit, confrontation, il y a résistances. Mais quels sont les deux termes de confrontation ? Elle cite d'un côté la mémoire et de l'autre l'histoire car l'histoire ne peut pas toujours croire la mémoire et à l'inverse la mémoire se méfie d'une reconstruction historique dont l'épicentre serait tenu par « les droits du souvenir » autrement dit les droits de vie, de justice et de subjectivité. De ce conflit nous pensons que naît la polémique entre témoignage brut ou pur (comme le nomme María Angélica Semilla Durán) et témoignage fictionnalisé. Nous pouvons d'autre part comprendre que les termes qui s'entrechoquent sont d'un côté le passé et de l'autre le présent. Le passé pénètre le présent et ne peut s'en affranchir, le souvenir est prégnant et contamine l'espace du présent. L'inconscient s'insinue aussi dans le présent, donnant de l'actualité à un événement passé, peut être traumatique, que l'individu aurait voulu oublier. Alors l'oubli est-il impossible tout autant que se taire est impossible comme l'écrit Jorge Semprun ?<sup>301</sup> Ce n'était pas là l'avis de F. Nietzsche pour qui le bonheur est conditionné à la capacité de l'homme à oublier : « *Il est impossible de vivre sans oublier* »<sup>302</sup>. Nous analyserons d'ailleurs, dans notre dernière partie, la problématique de l'oubli.

D'après María Angélica Durán, à la chute de la dictature, la littérature expérimentale qui explore l'expérience limite des camps et de la torture, est confrontée aux témoignages des survivants que l'on trouve dans le rapport de la CONADEP ou dans les émissions de télévision que nous avons évoqués. De cette confrontation, de cette friction naîtrait donc cette résistance à la fictionnalisation vue comme un tabou et au contraire une résistance à l'énonciation de l'expérience au travers du témoignage brut. La notion d'éthique rentre donc en jeu dans cette friction entre témoignage « brut » et témoignage littéraire :

---

<sup>300</sup> Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, op.cit. P.9.

<sup>301</sup> Semprun, Jorge, Wiesel, Elie, *Se taire est impossible*, op.cit.

<sup>302</sup> Nietzsche, *Considérations intempestives II*, Aubier-Montaigne, Paris, 1964.

*El testimonio puro es el relato minucioso y casi tópicos de una escena de prisión o de tortura que se repite infinitamente, con algunas variantes, según los espacios y las técnicas utilizadas, y que halla su insustituible poder de laceración justamente en esa recurrencia obsesiva del sufrimiento, inscrita primero en los cuerpos y luego en las palabras, serializada y a la vez tan única e intransferible; relato en el cual la palabra pugna por instaurar en el mundo la realidad de lo impensable.*<sup>303</sup>

En effet, à la lecture des témoignages du rapport *Nunca Más*, nous comprenons que le contenu de ceux-ci est récurrent. C'est la somme de ces récits qui racontent tous la même expérience qui constitue l'une des preuves de la réalité de l'horreur. Bien qu'il ne s'agisse pas de témoignages purs mais de témoignages littéraires, il existe des ouvrages qui racontent la même histoire, basée sur le quotidien des prisons. Nous pensons en particulier à *Preso sin nombre, Celda sin número*<sup>304</sup>.

Pour nous, une forme ou une autre de représentation ne doit pas avoir plus de valeur qu'une autre et que pour reconstruire une mémoire il faut puiser dans différents matériaux tout en gardant un regard critique : « *La memoria, en tanto discurso que elabora sentidos sobre el pasado debe someterse, al igual que la historia, a un juicio crítico, como advierte Levi* »<sup>305</sup>.

## **Genre des textes de notre corpus : résistance au témoignage direct et à l'autobiographie**

Dans cette partie nous étairons notre point de vue à la lumière des avis des auteures sur le genre de leurs premiers ouvrages et nous prendrons en compte les avis des critiques littéraires spécialistes de l'œuvre de chaque écrivaine. Nous reprendrons de fait les analyses dont nous avons parlé à propos de l'autobiographie et du témoignage.

Nous le verrons dans notre troisième partie, le concept de résistance est contradictoire et peut-être l'exemple le plus probant est-il celui de la résistance en psychanalyse : « *Mais la résistance n'est ni l'oubli ni la négation. L'inconscient ne s'approche que dans la résistance,*

---

<sup>303</sup> Semilla Durán, María Angélica, Las voces del silencio. "Memoria y responsabilidad colectiva en algunos relatos de la post-dictadura", in *Amerika* n° 3, revue en ligne Université de Rennes, 2010. <http://amerika.revues.org/1283>.

<sup>304</sup> Timerman, Jacobo, *Preso sin nombre, Celda sin número* : d'abord publié aux Etats-Unis en 1981, puis clandestinement en Argentine, en 1982.

<sup>305</sup> Pabón, Carlos, « ¿Se puede contar ?, Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema », in De Vivanco Roca Rey, Lucero, (editora), *Memorias en tinta, Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Chile, 2013.

*tant la résistance est à la psychanalyse ce que l'air est à la colombe d'E. Kant. Il n'y a pas d'envol possible sans la résistance de l'air*»<sup>306</sup>. C'est la résistance qui révèle alors l'inconscient et elle encore qui permet l'envol, l'action. C'est S. Freud qui le premier met en lumière le concept de « résistance » dans la cure thérapeutique. La résistance est d'abord pour lui « *ce qui entrave le travail thérapeutique* »<sup>307</sup>. C'est précisément dans ses *Etudes sur l'hystérie*<sup>308</sup> que S. Freud évoque la résistance (Widerstand) comme une force contraire qui serait en lien avec le refoulement lorsque les représentations sont douloureuses voire impossible pour le Moi. Nous pouvons lier cette observation au refus des auteures de témoigner directement ou de façon purement autobiographique de leur expérience. En effet, nous l'analyserons, elles convoquent plutôt « l'indispensable jeu fictionnel » (pour reprendre le titre d'un article de Florinda F. Goldberg consacré à Alicia Kozameh<sup>309</sup>) afin de représenter leur expérience du terrorisme d'état.

Mais avant de déterminer le genre de nos textes, nous proposons de travailler la relation entre l'émetteur et le récepteur et pour cela nous analyserons les dédicaces. Puis nous parlerons de la diffusion publique des trois textes. Nous reviendrons aussi sur les motivations des auteures à écrire cette expérience de l'enfermement qui consiste d'abord à la rendre intelligible et à surmonter les obstacles à raconter.

## **L'acte testimonial entre émetteur et récepteur :**

Nous parlons d'acte testimonial concernant les trois ouvrages de notre corpus car même s'ils ne sont pas seulement des témoignages, ils ont pour point de départ une expérience vécue par les trois auteures. Nous pensons donc pouvoir les confronter aux caractéristiques du témoignage brut qui nous semblent tout autant être présentes dans les témoignages fictionnels. Pour Elizabeth Jelin, un témoignage personnel d'une expérience telle que la disparition, l'enfermement et la torture peut être analysé à travers différents axes:

- « *los obstáculos y trabas para que el testimonio se produzca, para que quienes vivieron y sobrevivieron la situación límite puedan relatar lo vivido* »
- « *El testimonio en sí, los huecos y vacíos que se producen, lo que se puede y lo que no se puede decir, lo que tiene y no tiene sentido, tanto para quien lo cuenta como para quien escucha* »

<sup>306</sup> Major, René, « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan » in *Etudes françaises*, vol. 38, n°1-2, 2002, p.165-178. Consultable à l'adresse suivante : <http://id.erudit.org/iderudit/008398ar>.

<sup>307</sup> Freud, Sigmund, Breuer, Joseph, *Etudes sur l'hystérie*, (1895), P.U.F., 2002.

<sup>308</sup> Idem.

<sup>309</sup> Goldberg, Florinda F., « Alicia Kozameh: el indispensable juego ficcional » in Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005. 89-102.

- « *La cuestión de los usos, efectos e impactos del testimonio sobre la sociedad y el entorno en que se manifiesta en el momento en que se narra, así como las apropiaciones y sentidos que distintos públicos podrán darle a lo largo del tiempo* »<sup>310</sup>.

Nous aborderons donc tout d'abord la question de l'émetteur et du récepteur et nous découvrirons alors pour qui écrivent les auteurs. Puis viendra la question du retentissement sur la société d'un tel témoignage dans différents lieux et différents temps, ce qui revient à parler de la diffusion et de la réception des trois œuvres choisies. Nous poursuivrons par les motivations des auteurs. Et nous conclurons par les obstacles rencontrés par les auteurs pour témoigner, enclencher le témoignage.

Pour J. F. Chiantaretto, l'acte testimonial s'adresse à quelqu'un pour qu'il puisse être partagé. Il dialogue intérieurement avec son émetteur: « *[Le témoin interne est] une figure du semblable en soi permettant de se voir et de se parler, et fournissant par là-même un point de vue pour traiter psychiquement ce qui existe* »<sup>311</sup>. Il dialogue aussi avec des personnes extérieures, lectrices ou lecteurs de divers horizons qui reçoivent le message depuis divers lieux de réception : « *L'écriture de soi rend manifeste le dialogue intérieur du témoin sans lequel l'écriture de l'histoire ne peut être dite : co-écrite par le survivant et par chacun d'entre nous, n'existant véritablement qu'à être dialoguée de sujet à sujet* »<sup>312</sup>.

En reproduisant ces réflexions, nous pensons en premier lieu à *Una sola muerte numerosa*<sup>313</sup> de Nora Strejilevich. Nous précisons que pour nous cet ouvrage n'est pas un témoignage à proprement parler mais qu'il en adopte les caractéristiques par intermittences, nous avons en effet déjà soulevé son caractère hybride. Dans les lignes qui suivent, nous faisons donc référence aux parties narratives qui reproduisent des témoignages, soit celui de l'auteure, soit ceux d'autres survivants.

En effet, l'écrivaine fait un récit d'elle-même mais toujours en lien avec l'histoire collective : la séquestration, la disparition, la torture et l'exil sont ceux de tous les disparus argentins, morts et survivants. C'est pour cela que le titre de son ouvrage est très parlant, *Una sola muerte numerosa*. Le titre vient d'une citation de l'écrivain-journaliste argentin Tomás Eloy Martínez datant de 1978: « *Desde 1975, todo mi país se transfiguró en una sola muerte numerosa que al principio parecía intolerable y que luego fue aceptada con indiferencia y*

<sup>310</sup> Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

<sup>311</sup> Chiantaretto, Jean-François, « Lorsque l'écriture de soi dit l'histoire : Primo Levi, Imre Kertész » in *Individu, récit, histoire*, direction Maryline Crivello et Jean-Noël Pelen, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008. P.161.

<sup>312</sup> Ibid. P.159.

<sup>313</sup> Strejilevich, Nora, *Una sola muerte numerosa*, op.cit.

*hasta olvido* ». L'oxymore qui constitue le titre, les adjectifs "sola" et "numerosa" étant des antonymes, permet de donner à l'expérience personnelle et individuelle une dimension collective. Nora Strejilevich s'adresse non seulement à un lecteur bien vivant mais aussi aux morts, aux disparus. Elle veut articuler son expérience de la séquestration, de sa propre disparition avec celles des 30 000 disparus du terrorisme d'état ; convoquer sa propre voix pour parler avec ses disparus et convoquer les voix des témoins qui parlent au nom de leurs disparus, l'ensemble des disparus formant « una sola muerte numerosa ». Les deux dédicaces vont d'ailleurs dans ce sens :

*A quienes me contaron sus vidas hasta largas horas de la noche, o me regalaron historias en instantes que fueron años. A quienes me ayudaron leyendo, o simplemente siendo.*

*A ustedes tres, que al irse me dejaron con la palabra en la boca.*

Nora Strejilevich dédicace son livre à tous les témoins dont elle a recueilli la parole ainsi qu'à Osvaldo Bayer<sup>314</sup> ou le CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) et l'Association d'ex-détenus-disparus. Elle le dédicace bien sûr à son frère disparu la veille de son propre enlèvement ainsi qu'à ses parents décédés alors qu'elle est exilée, et explique dans une interview donnée à María Malusardi :

*Me di cuenta entonces que estaba hablando con los muertos.[...] Primo Levi decía que un sobreviviente habla por delegación por aquellos que no pueden contar la historia porque están muertos y que son los que realmente sufrieron lo peor. Yo pensaba que en mi caso, yo hablaba **con** ellos, no **por** ellos. Y después entendí por qué había puesto al principio del libro "al irse ustedes tres me dejaron con la palabra en la boca". Mis padres y mi hermano. [...] Después pensé que cuando das un testimonio, siempre tenés que tener alguien que te escuche. En mi caso, los inventé para que me escuchen, hablaba con ellos, esto es lo que creo que hice.<sup>315</sup>*

Plutôt que parler « au nom de », Nora Strejilevich parle « avec », peut-être pour faire "apparaître" les disparus, leur donner un tombeau, une sépulture, eux qui n'en ont pas, eux dont toute trace d'existence a été effacée. Il est aussi probable qu'elle s'adresse à eux pour être moins seule puisque toute sa proche famille est décédée. De plus, Nora Strejilevich insiste dans son entretien avec Jorge Boccanera<sup>316</sup> sur le fait que l'écriture signifie pour elle être en dialogue, en dialogue avec les fantômes et que ce qui l'intéresse n'est pas de compiler des faits mais d'élaborer une mémoire collective. Dans ce dialogue, l'émettrice Nora

<sup>314</sup> Osvaldo Bayer est un écrivain, journaliste, historien mais aussi scénariste argentin très engagé.

<sup>315</sup> Interview inédite. Cette citation est reproduite dans Edurne portela, Miren, « Cicatrices del trauma : cuerpo, exilio y memoria en *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich, *Revista iberoamericana*, Vol. LXXIV, Num. 222, Enero-Marzo 2008.

<sup>316</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P.107.



Strejilevich parle depuis un lieu qui lui est propre et pas uniquement géographique. Certes elle écrit *Una sola muerte numerosa* depuis l'exil mais elle l'écrit aussi depuis un présent qui parle de passé, elle écrit depuis le présent de sa survivance.

Anny Dayan Rosenman interroge l'émetteur et le récepteur du témoignage ainsi que les objectifs vitaux qu'il poursuit:

*Si l'une des dimensions du témoignage est d'être adressé aux autres, aux vivants pour qu'ils sachent et aux morts comme accomplissement d'une promesse sacrée, l'autre dimension du témoignage ne concerne souvent qu'un rapport de soi à soi. L'un des enjeux du témoignage est bien celui d'une tentative de maîtrise de la victime sur ce qui lui est arrivé, maîtrise qui passe par le langage. Tenter de donner forme, de rétablir une durée ou quelque chose qui ferait lien entre des instants, des séquences, des événements discontinus et disloqués. Tenter de faire coïncider un moi déshumanisé, éperdu, humilié, réduit au silence et le moi qui peut témoigner. Tenter de les faire coïncider dans le corps même du texte ou dans l'élan de la parole.<sup>317</sup>*

Ces réflexions concernant le témoignage sont tout de même opérantes dans l'analyse de *Una sola muerte numerosa* qui n'est pas un témoignage à proprement parler. Pourtant, l'entreprise de Nora Strejilevich est bien de faire « cohabiter » son identité torturée avec son identité passée et l'identité nouvelle qui s'exprime depuis le présent de l'écriture dans le corps même du texte.

De plus, il est certain que l'écriture de son expérience traumatique a permis à Nora Strejilevich de la mettre à distance ou plutôt de la déplacer vers un champ moins douloureux : « *Empecé a escribir porque me permitía, como dicen los expertos, integrar la experiencia traumática en un marco narrativo. La reescritura del propio pasado incluye huellas de ese pasado en nuevos contextos que retroactivamente modifican su significado* »<sup>318</sup>.

Alicia Kozameh, quant à elle, dédicace *Pasos bajo el agua* aux prisonnières du Sótano, à celle de Devoto, à tous ses camarades (et l'on suppose qu'elle parle ici de ceux de l'ERP). Elle termine sa dédicace en mentionnant les morts, les disparus, ceux qui ont survécu et ceux qui sont encore emprisonnés. En effet, elle écrit cette dédicace en 1985 et il est probable que certains de ses camarades étaient toujours en prison.

Puis vient une seconde dédicace, cette fois-ci adressée à une seule personne, Rhonda, qui est Rhonda Buchanan, professeur à l'Université de Louisville, Kentucky, la personne qui a favorisé le contact entre Alicia Kozameh et la maison d'édition Alción. Il s'agit donc d'une dédicace qui est un remerciement.

<sup>317</sup> Dayan Rosenman Anny, « Entendre la voix du témoin ». In: *Mots*, N°56, La Shoah : silence...et voix, septembre 1998.

<sup>318</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P. 107.

Mais Alicia Kozameh écrit aussi pour elle, et nous reprenons ici l'idée d'Anny Dayan Rosenman. L'écriture, le témoignage de son expérience permet à Alicia Kozameh de vivre avec ses angoisses et ses obsessions :

*Siempre estoy llena de preguntas, esas preguntas son mis obsesiones. Y para esas obsesiones no hay, desde lo que es mi experiencia, desde la actitud que adopto en la existencia (y sin descartar la acción directa, con la que se complementa), otra solución que atravesarlas con la escritura.*<sup>319</sup>

Il est intéressant de remarquer qu'Alicia Kozameh met en opposition « *la verdadera acción* » et l'acte d'écriture: « *En un momento bastante temprano descubrí que el primer paso, el catártico, no era la verdadera acción, sino que las sucesivas correcciones de un texto, el trabajo mismo, eran la verdadera maravilla* »<sup>320</sup>. Lorsqu'elle est sortie de prison, elle a en effet mis entre parenthèses son engagement activiste pour écrire.

Sara Rosenberg dédicace son ouvrage à « ceux qui ont de la mémoire », « los memoriosos ». L'utilisation du déterminant défini souligne le fait que Rosenberg s'adresse à des personnes qu'elle connaît ou en tout cas au groupe de ceux qui se souviennent en opposition à ceux qui veulent oublier. La subordonnée suivante est tirée d'une citation mapuche placée entre guillemets. Belinda Corbacho analyse d'ailleurs très justement la dédicace :

*L'équation qu'établit le dicton indien (ternura = insurrección) annonce une quête motivée par l'amour et la révolte face à une réalité historique accablante et douloureuse. Ainsi, l'œuvre individuelle de Miguel promet une entreprise bien plus large puisque comprendre et assumer l'histoire de Julia permettra de comprendre et assumer une page des plus noires de l'histoire argentine.*<sup>321</sup>

Une seconde dédicace s'adresse à une seule personne, Juan, un ancien compagnon. Mais pour Sara Rosenberg, cette dédicace a un double sens car Juan étant le prénom le plus populaire de l'espagnol, c'est comme dédier ce livre au « peuple ».

Le point commun des dédicaces des trois ouvrages est que les auteures s'adressent à un groupe puis/et à des personnes individuelles, ce qui une fois de plus met en exergue le double mouvement communicatif : elles écrivent pour une mémoire collective et pour une mémoire plus personnelle.

---

<sup>319</sup> Andradi, Esther, « Escribo para saber: conversación con Alicia Kozameh », in Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005 .P. 184.

<sup>320</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P. 14.

<sup>321</sup> Corbacho, Belinda, « Sur les pas de Milagros Ezquerro pour une approche interprétative de « Un hilo rojo » de Sara Rosenberg » (p.123-134) in *Hommage à Milagros Ezquerro, Théorie et fiction*, coédition Rilma2 et ADHEL, Collection Estudios y ensayos, México/Paris, 2009. P.126.

## Une génération niée : diffusion et réception

Le point de départ de notre thèse, comme nous l'avons écrit en introduction est l'excellent ouvrage de Jorge Boccanera<sup>322</sup> qui permet à une génération d'auteurs argentines de se rencontrer dans ce livre qui met en réseau leur mémoire. Il est nécessaire car la diffusion en Argentine des œuvres de ces neuf femmes est très aléatoire (alors que leur diffusion en Europe et aux Etats-Unis, selon leur lieu d'exil, est beaucoup plus « soutenue »):

*[...] lo que está en correspondencia directa con temas que en nuestra sociedad continúan pendientes, como la represión, el exilio, el autoritarismo, y, entre otros varios, la complicidad de entidades políticas, religiosas, sindicales con el régimen militar.*<sup>323</sup>

Cette affirmation de Jorge Boccanera est certainement moins vraie maintenant puisque son ouvrage a été publié en 2000. Depuis, des avancées significatives dans le domaine de la reconstruction de la mémoire ont été faites.

Nora Strejilevich s'est beaucoup exprimée sur la problématique de la diffusion de *Una sola muerte numerosa* et elle est très critique. Elle évoque<sup>324</sup> d'ailleurs ce que Fernando Reati appelle « la phobie de la mémoire traumatique » :

*En la Argentina hay muchos testimonios publicados, en todo tipo de editoriales, pero esa "ola" se produjo sobre todo a partir del 2000 y mi libro fue premiado en el 96. Las editoriales se manejan, en gran medida, con criterios que nada tienen que ver con el interés del público. Estoy segura que hubo, hay y habrá lectores ávidos de este tipo de libros, pero como no "entra en ninguna definición" (testimonio? novela? ambas?) y como la narración es calificada por algunos de "demasiado fuerte", quizás fue juzgado por las editoriales como libro no apto para la venta. Podría atribuirlo a esa fobia a la que hace referencia Reati, pero hay una conjunción de elementos que se combinan.*<sup>325</sup>

En somme, pour Nora Strejilevich, il semble qu'il existait un problème de diffusion de la narration qui transgresse la frontière entre témoignage et roman (frontière qui crée du conflit et peut-être de la résistance). Pourtant, nous avons pu lire nombre de textes qui mélangent les genres et si l'on veut se référer au caractère « trop fort », nous pouvons citer le premier texte publié sur le sujet *Recuerdo de la muerte*, qui combine témoignage et littérature (nous voyons plus loin que Nora Strejilevich le considère plutôt comme un roman documentaire). Le problème de diffusion évoqué est d'une part dû au fait qu'elle était exilée au moment de la

---

<sup>322</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op. cit.

<sup>323</sup> Ibid. P. 9.

<sup>324</sup> Dans un mail en date du 22/03/2010

<sup>325</sup> Reati, Fernando, *Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina*, Georgia State University, Chasqui, revista de literatura latinoamericana, Volumen 33, Número 1, Mayo 2004.

publication de son ouvrage et d'autre part, qu'il faut certainement prendre en compte le temps d'adaptation des éditeurs et des lecteurs à ce genre d'ouvrage. En effet, on l'a vu pour les textes concernant les camps de concentration, il a fallu du temps avant de pouvoir écouter ou lire certains témoignages. Aussi, l'expression de F. Reati avait certainement tout son sens dans les années 1980 mais petit à petit, les lecteurs et les éditeurs se sont de plus en plus intéressés à la littérature tournée vers la construction de la mémoire. *La escuelita*<sup>326</sup> de Alicia Partnoy est un autre bon exemple de diffusion complexe car ce recueil de témoignages est d'abord publié en anglais en 1986 chez les Editions Cleis Press, alors que l'original en espagnol n'est publié qu'en 2006, soit quatorze ans après la chute de la dictature argentine. L'ouvrage de Nora Strejilevich a donc rencontré des difficultés de publication en Argentine alors qu'il était devenu une référence internationale. D'autre part, elle s'étonne que les critiques et les maisons d'éditions ne se soient intéressés qu'aux témoignages faisant partie de la grande tradition testimoniale se rapprochant du roman documentaire tels que le roman de Miguel Bonasso ou de son précurseur Rodolfo Walsh:

*Beatriz Sarlo ha criticado la literatura testimonial en su libro Tiempo pasado, donde reivindica la importancia del testimonio en los juicios pero considera que el giro subjetivo del que la literatura testimonial formaría parte (o sea la primacía del yo y de su experiencia) no es recomendable a la hora de entender un pasado como el genocidio. Por eso, ella también, favorece el ensayo. También en un congreso que se realizó en la ESMA<sup>327</sup> sobre el tema de la memoria, oí una presentación donde se planteaba que la novela puede dar cuenta del horror mejor que el testimonio, y parecían ignorar que hay testimonios como el de Alicia Partnoy o el mío que combinan ambos. Es decir, hay una especie de consenso en cuanto al valor de este tipo de literatura que impide su difusión.<sup>328</sup>*

Les maisons d'éditions et les critiques étaient alors réfractaires à l'expérience vécue mise en parallèle avec celle de la littérature car ce n'était pas un sujet « vendeur » et qu'à cette époque, la « culture » de l'oubli était prépondérante. Pour preuve le livre d'Alicia Kozameh, *Pasos bajo el agua*, fut édité en 1987 et seulement réédité en 2002 et 2005. Il a d'ailleurs circulé presque de manière clandestine en Argentine. Comme l'écrit dans la quatrième de couverture Tununa Mercado, il fallait obtenir le livre publié d'abord par chapitre, le photocopier et le faire passer de mains en mains. Quant au livre de Sara Rosenberg, *Un hilo rojo*, édité en Espagne, il ne parvint pas immédiatement à traverser l'Atlantique.

<sup>326</sup> Partnoy, Alicia, *La Escuelita*, op.cit.

<sup>327</sup> La Escuela Superior de Mecánica de la Armada (école supérieure de mécanique de la Marine) était une école militaire situé à Buenos Aires. Elle a été transformée sous la dictature en Centre Clandestin de Détention. 5000 argentins furent assassinés dans ce centre. Ses bâtiments abritent aujourd'hui le musée de la mémoire.

<sup>328</sup> Mail de Nora Strejilevich du 23/10/2009.

Sara Rosenberg explique ainsi que la publication de son premier roman a été difficile :

*Ya estaba escribiendo, pero no lo hacía para publicar. Tardé mucho en publicar mi primera novela porque el tema no interesaba. Parece que en los noventa no se podía hablar de los desaparecidos, hasta que conseguí que una editorial se interesara en publicar *Un hilo rojo*.<sup>329</sup>*

Le problème de diffusion dont parlent les auteures nous semble plutôt lié au fait qu'elles ne vivaient pas en Argentine et que le sujet était encore trop « brûlant ». Depuis plusieurs années cependant, le nombre de textes traitant du terrorisme d'état ne cesse d'augmenter.

## Motivations des auteures

Mais pourquoi écrire son témoignage, pourquoi raconter une histoire vécue douloureuse? Nous entendons souvent parler de la valeur exemplaire du témoignage mais nous savons que l'Histoire se répète irrémédiablement. Ça n'est pas là être pessimiste que d'affirmer que l'exemple, en Histoire, n'est pas efficace, il suffit de regarder le monde qui nous entoure pour constater que la violence politique est partout. Les génocides perpétrés par les Etats totalitaires n'ont pas pris fin après la libération des camps de la mort, ils ont continué de croître, se multipliant sur tous les continents. Ceci pose bien évidemment la question du mal, l'Homme naît-il mauvais ou le devient-il ? Question à laquelle nous ne répondrons pas dans ce projet mais qui fut l'objet de bien des études après la seconde Guerre Mondiale. Alors si l'écrivain ne croit pas au pouvoir d'exemplarité de l'expérience qu'il décrit, pourquoi écrit-il ? En effet, tous les « survivants » n'écrivent pas mais « [...] le témoin écrit pour attester l'événement incroyable et nié, en laisser une trace tangible et saisir sa signification, tout ceci à l'usage de l'humanité non atteinte. Les conditions de production et de réception de cette production écrite sont donc absolument singulières »<sup>330</sup>. Le lecteur « visé » ici est donc celui qui n'a pas vécu l'expérience traumatique.

En 1980, Miguel Benasayag publie l'un des premiers témoignages écrits sous la dictature. Il y témoigne de sa disparition et de la torture qu'il a subie pour ses idées guévaristes. Il est ensuite emprisonné pendant quatre ans et demi puis libéré en 1978 et s'exilera alors en France. L'entreprise d'écrire est dictée par une force supérieure, secrète, voire magique qui fait que « *cela s'écrit tout seul* ». Le message de M. Benasayag est dur, désespéré, il veut mourir :

---

<sup>329</sup> Frieria, Silvina, *Entrevista a Sara Rosenberg*, Página 12, 27/07/2009. Consultable à cette adresse: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-14699-2009-07-27.html>.

<sup>330</sup> Coquio, Catherine, « L'émergence d'une « littérature » de non-écrivains : les témoignages de catastrophes historiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, op.cit. P.344

*Cela s'écrit tout seul, comme si les doigts qui frappent en cadence les touches de la machine à écrire avaient attendu, au fond de quelque mémoire secrète, l'ordre d'écrire ces pages. Mon seul véritable message : je n'ai plus le goût de vivre, j'envie mes camarades morts, je voudrais les rejoindre, ce monde me dégoûte complètement.*<sup>331</sup>

M. Benasayag ne parle pas du sentiment de culpabilité qui peut assaillir un survivant mais de la désespérance qui l'écrase, du sentiment de dégoût qui s'empare de lui face à la folie des Hommes. Plusieurs rescapés des camps de la mort nazis ont parlé d'un sentiment de culpabilité alors même qu'ils savaient qu'ils n'étaient pas coupables. Mais la culpabilité d'être contraint d'observer la mort des autres dans les camps et de s'être senti heureux d'y échapper était incontrôlable<sup>332</sup>. M. Benasayag ne parle pas non plus de ce qui le fait écrire mais il décrit une force qui le pousse à le faire. Il nous semble que c'est une force impérieuse qui a conduit les trois femmes de notre corpus à écrire.

Alicia Kozameh a toujours écrit, dès son enfance. Elle a toujours aimé « raconter » même si la résistance active, en tant que militante, prend le pas sur l'écriture dans ses jeunes années :

*El afán de escribir en general [...] existía en mí mucho antes de la cárcel. En un momento la intensidad de la militancia no me permitía escribir todo lo que yo necesitaba [...] Entonces apareció el conflicto escritura/militancia, aunque el hecho de comprender la necesidad de cambiar las cosas en mi país hizo que yo no lo pensara dos veces y prosiguiera militando y escribiendo poco.*<sup>333</sup>

Dans son ouvrage, les trois années d'emprisonnement constituent l'axe central. Dans la première page elle explique succinctement pourquoi elle a écrit ce livre : « *Esto fue escrito para que los episodios de los que me ocupo sean conocidos* ». Sa motivation est donc de porter la voix de la communauté. Elle peut aussi bien s'adresser à un lecteur qui connaît cette histoire, qu'à un lecteur « vierge » qui ne sait pas que l'Etat argentin a emprisonné et/ou assassiné ceux qu'il appelait les subversifs. Témoigner est l'un des moteurs de l'écriture d'Alicia Kozameh et la notion de groupe ou d'appartenance à une communauté pour qui elle parle et qui l'a soutenue lors de sa détention est très forte. C'est pourquoi elle revendique une écriture solidaire :

*Ultimately we are what we have experienced. Some of my most extreme experiences have been in groups and have had a profound effect on the person that I am today. The fact that we are social and political beings is not new. To belong to a group or groups that have a particular identity is common to*

---

<sup>331</sup> Benasayag, Miguel, Sorribes Vaca, Francisco, *Transferts, Argentine, écrits de prison et d'exil*, Maspéro, Cahiers libres 376, 1983.

<sup>332</sup> Bettelheim, Bruno, *Survivre*, Laffont, 1979. P. 367,369.

<sup>333</sup> Bolognese, Chiara, Interview réalisée à la Residencia de Estudiantes de Madrid le 29 mai 2008. Consultable à l'adresse suivante: <http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/kozameh/Presentation/Presentacion.html>.

*most of humanity, and what binds the group together is solidarity. I know which groups I belong to, and I know clearly that without solidarity, those of us in the prison group would never have survived. As long as I have creative energy, I will be writing about these essential experiences.*<sup>334</sup>

Alicia Kozameh accorde donc une place prépondérante à l'amitié. Ses relations avec ses parents étant distantes, elle place alors les relations amicales au-dessus des relations familiales et elle se tourne vers le militantisme:

*To me, friendship is a fundamental aspect of life. Perhaps that is why I became so involved with my activist friends and the cause that brought us together. With them I found a camaraderie and closeness I had no experienced with my family.*<sup>335</sup>

Dans une nouvelle qui aurait eu toute sa place dans *Pasos bajo el agua*, les prisonnières sont représentées en tant que masse communautaire pour, selon Alicia Kozameh, donner plus de force à la notion de collectivité:

*Por lo menos treinta cabezas. Y todas sin desórdenes genéticos. Seiscientos dedos. Trescientos de manos y trescientos de pies. Los formatos de todas las cabezas, sus pelos, responden a características femeninas. Treinta mujeres vibrando y comunicándose, debatiéndose en una estrechez de espacio intransgredible, como glóbulos a lo largo de un vaso sanguíneo. Y ciento veinte extremidades. Sesenta brazos y sesenta piernas. Nadie con un brazo de más, nadie con cola. Pielas más oscuras o más claras. No es posible captar diferencias. En realidad no hay diferencias. O no importan.*<sup>336</sup>

Le lecteur a l'impression de voir un tableau dans lequel les synecdoques créent un groupe uni, un corps multiple dont on reparlera dans notre partie sur la résistance.

Nora Strejilevich débute l'écriture de façon modeste alors qu'elle est toute jeune fille. Elle lisait beaucoup et prenait des notes sur des cahiers sans aller jusqu'à écrire des textes littéraires. Une fois exilée, elle écrit des lettres à ses parents restés en Argentine auxquelles elle joint des poèmes, des photos des différents pays qu'elle traverse, des commentaires. C'est ainsi qu'elle construit son témoignage *Una versión de mí misma* puis *Una sola muerte numerosa* qui « recycle l'histoire qui m'obsède avec une structure plus complexe »<sup>337</sup>. Elle se réfugie dans la lecture de la littérature, de préférence latino-américaine et l'écriture lui permet de mettre à distance l'expérience traumatique : « *Integrar lo traumático construyendo una "memoria narrativa" que dé sentido a la experiencia. Perdimos una versión de nosotros*

<sup>334</sup> Díaz, Gwendolyn, *Women and power in argentine Literature*, University of Texas Press, 2007. P.322.

<sup>335</sup> Díaz, Gwendolyn, *Women and power in argentine Literature*, op.cit. P.312

<sup>336</sup> Kozameh, Alicia, « Bosquejo de alturas » in *Hispanérica*, Nro.67, 1994

<sup>337</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P.106.

*mismos y nos rescribimos para sobrevivir* »<sup>338</sup>. Cette démarche tant intellectuelle que pragmatique fait partie du domaine psychanalytique et fait référence à ce que Freud appelle la catharsis telle que nous l'avons évoquée dans notre introduction. De plus Nora Strejilevich veut aussi mettre en avant l'expérience collective et créer ainsi une « mémoire narrative », une mémoire qu'il faut reconstruire ensemble. Elle explore alors le centre (son expérience) mais aussi les périphéries (celle de ses compatriotes) et dans *Una sola muerte numerosa*<sup>339</sup> le va et vient entre le centre et les périphéries crée l'originalité de ce texte.

Et plutôt que de motivation pour témoigner, elle parle d'intuition :

*No tenía objetivos, lo mío fue mucho más intuitivo. Reflexioné a posteriori sobre lo que significaba, pero en el momento sólo ansiaba darle forma a mi memoria fragmentaria, plasmarla. No tenía cómo o dónde liberarme de los fantasmas, hablaba con ellos en esas páginas. Me resultaba vital para la propia sobrevivencia, aunque eso tampoco me lo planteaba. Lo hacía porque tenía el impulso incontrolable de hacerlo. Algo así dijo Levi en relación a su escritura; yo sentí exactamente lo mismo. Una urgencia que no lo era en relación a la publicación --no lo imaginé como un libro sino como un viaje íntimo.*<sup>340</sup>

Ce voyage intime est pourtant devenu un texte complexe et construit non pas à partir de l'intuition mais de la réflexion. De même que lorsque l'écrivaine dit que « *Raconter c'est créer du sens à partir de la dissolution radicale d'un mode d'existence. Les traces de l'horreur ne peuvent s'élaborer, se digérer, être supportées et dépassées qu'au prix de cet effort* »<sup>341</sup>, nous sommes plutôt éloignés de l'intuition. Enfin dans sa thèse elle écrit que « *la verdad del testimonio, su esfuerzo por recordar, describir, transmitir lo vivido, es un intento de recuperar el estatuto de lo humano al borde de la destrucción* »<sup>342</sup>. Ces deux arguments sont en effet des raisons qui poussent à écrire un témoignage.

Pour Sara Rosenberg, la littérature permet de transformer les événements tragiques, « *convertir el dolor en acción, en literatura, en vida* »<sup>343</sup>. Ecrire est aussi une résistance et une façon de récupérer la parole niée sous l'état terroriste :

*Hablar, narrar, implica también resistir. Es un desafío a la política de silencio que el terrorismo de estado pretendió y pretende. La derrota no ha sido total, porque siempre hubo voces que se opusieron a la indiferencia y vencieron el miedo, hablo de las Madres de Plaza de Mayo, y de las organizaciones*

<sup>338</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P.107.

<sup>339</sup> Strejilevich, Nora, *Una sola muerte numerosa*, op.cit. .

<sup>340</sup> Interview réalisée par courrier électronique le 29 octobre 2012.

<sup>341</sup> Idem.

<sup>342</sup> Strejilevich, Nora, *El arte de no olvidar , Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, op.cit.

<sup>343</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P. 47.



*populares que no olvidaron y que sembraron otra vez la capacidad de lucha, de resistencia y de organización. Nombraron al crimen y al criminal, y exigieron justicia, cada día, durante todos los días y hasta ahora, un momento en que estamos viviendo la dificultad del sistema jurídico para juzgar y condenar a los asesinos.*<sup>344</sup>

Il faut dire que depuis 2007, soit la date de la citation, la justice a permis de condamner plusieurs « bourreaux »<sup>345</sup>. De plus, nous sommes d'accord avec Sara Rosenberg lorsqu'elle évoque la défaite, qui n'est que partielle puisque, comme nous en parlerons dans notre dernière partie, la résistance à l'oubli a très vite été impulsée par une partie du peuple argentin. Cette citation de Sara Rosenberg nous fait d'ailleurs penser à une réflexion de Fernando Moreno : « *La literatura pretende así darle voz a los silencios de la historia, quiere recuperar aquello que las versiones oficiales de la historiografía quisieran olvidar, censurar e distorsionar* »<sup>346</sup>.

Concernant *Un hilo rojo*, le projet originel de S. Rosenberg est de rendre la voix aux militants et de montrer une figure féminine du militantisme :

*Quise recuperar la belleza del gesto de la militancia, valorar la trasgresión, darle sentido a la historia propia y a la de muchos; pretendí abarcar el cuerpo emotivo y la ficción para que se recordara al personaje creado tratando de valorar no la queja del matadero sino la actitud revolucionaria de querer cambiar.*<sup>347</sup>

Cela revient à dire que, plutôt que mettre sur le devant de la scène les bourreaux et leurs exactions criminelles, elle préfère donner leur place aux militants des années 1970, redonner une existence, une identité aux disparus et faire « disparaître » les assassins.

Les motivations des auteurs sont donc variées mais elles ont en commun que ce qui les meut c'est de montrer la réalité de la répression ou du terrorisme d'état.

---

<sup>344</sup> Rosenberg, Sara, "Ficción, historia y memoria", *Rebelión* (Revista digital), Web, 18 febrero 2007, <http://www.rebellion.org/noticias/2007/2/46864.pdf>.

<sup>345</sup> Plus de 500 personnes ont été condamnées en Argentine. Dernièrement, Interpol a arrêté Alejandro Lawless, un ancien ingénieur militaire qui avait été condamné pour crimes de Lèse Humanité et qui avait réussi à s'échapper en novembre 2013. D'autre part, plus de 80 personnes, dont des civils et des militaires, ont été condamnées pour vol de bébés durant la dictature. Jorge Videla a d'ailleurs été condamné en 2012 à 50 ans de prison pour vol de bébés. Il est depuis décédé en prison en 2013.

<sup>346</sup> Moreno, Fernando, "Presentación", in *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile*, Roberto Bolaño, *Interrupciones 2*, Juan Gelman, Ellipses, 2006.

<sup>347</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P. 46.

## Des difficultés de témoigner ou rendre intelligible

La difficulté de témoigner vient d'abord de la souffrance que cause la remémoration de l'événement traumatique et de la douleur d'en parler, de le traduire en mots. Miguel Benasayag parle d'ailleurs de cette souffrance à écrire le passé :

*Il est des choses que je ne veux pas raconter, qui me sont trop douloureuses et dont le seul souvenir me submerge. Mais en même temps elles sont un cri qui me reste en travers de la gorge, un cri qui veut sortir et qui, en restant en moi, me blesse d'autant plus.*<sup>348</sup>

Il s'agit d'une double souffrance, ne pas vouloir en parler et ne pas pouvoir le faire, qui évoque un état de stress post-traumatique.

Pour Imre Kertész raconter une histoire personnelle c'est faire l'effort pour « *faire de sa vie une réalité racontable* »<sup>349</sup>. Nous ajouterions « et de ce fait, compréhensible. » L'une des préoccupations de celui qui témoigne est donc d'être compris. Nous avons vu que les témoignages littéraires de la post-dictature ne parlent pas frontalement de l'expérience de « la catastrophe ». Mais il existe pourtant des témoignages qui ne traitent pas du Terrorisme d'Etat de façon oblique et dans lesquels les auteurs y parlent du quotidien des prisons sans user de métaphores. (cf. Jacobo Timerman)

En effet, dans sa préface à *Malgré tout, Contes à voix base des prisons argentines*, David Rousset écrit à propos de l'écriture de Miguel Benasayag :

*Ce qui d'abord alerte : le dépouillement. La nudité voulue des propos. Le féroce rejet de la grandiloquence. Dans cette sobriété, le refus du héros. En clair : l'obsession de ne pas être compris [...] Les mots ne sont pas neutres. Les mots peuvent fourvoyer. De sorte que la lecture héroïque lui paraît une défiguration frauduleuse donc dangereuse, terriblement dangereuse pour son propos.*<sup>350</sup>

Cela ne nous empêche pas de dire que nos trois textes, même s'ils empruntent certainement plus au lyrisme que celui de M. Benasayag, ne sont en aucun cas une peinture héroïque de l'expérience des personnages pas plus qu'ils ne sont grandiloquents. Au contraire, les textes de notre corpus sont plutôt lacunaires, parfois silencieux quant aux détails de l'enfermement et de la torture. Pour Anny Dayan Rosenman<sup>351</sup>, les silences des témoignages littéraires sont retranscrits par des ellipses, des points de suspension ou encore la fragmentation. Il faudra donc « faire parler » les silences des textes de notre corpus : valeur ont les transitions entre les

<sup>348</sup> Benasayag, Miguel, *Malgré tout, Contes à voix base des prisons argentines*, Maspero, Cahiers libres 360, 1980, p.113.

<sup>349</sup> Kertész, Imre, *Etre sans destin*, Arles, Actes Sud, 1998, p.108.

<sup>350</sup> Benasayag, Miguel, *Malgré tout, Contes à voix base des prisons argentines*, op.cit.

<sup>351</sup> Dayan Rosenman Anny, « Entendre la voix du témoin ». In: *Mots*, op.cit.

chapitres, quelle fonction a la ponctuation, pourquoi recourir à la métaphore ? C'est ce à quoi nous nous attacherons dans nos troisième et quatrième parties.

De plus, dans *Pasos bajo el agua*, la narratrice relate sa mise en liberté de Villa Devoto en étant consciente que cet acte d'écriture est absurde mais elle affirme dans le même temps qu'elle croit en le pouvoir des mots :

*Esto que estoy haciendo es ineficaz. Estoy intentando describir un momento de este calibre. Casi absurdo. Posible, pero absurdo. Y esto último también es una aclaración estéril: yo creo en la palabra. Con fervor. Para tantos que no pueden ni imaginar ciertas realidades, que han pasado por zonas tan alejadas de la empiria, o que no han pasado por ninguna zona, no hay más recurso que la palabra escuchada, leída. Imágenes o no imágenes, siempre la palabra. (Pasos bajo el agua, 149)*

Dans ce cas précis, elle ne parle pas de l'expérience de la prison mais du jour de sa libération, trois ans et demi après son arrestation. C'est la première fois depuis de si nombreuses années qu'elle voit le ciel. Ce moment, le lecteur ne peut peut-être pas le comprendre dans sa profondeur, dans sa globalité faite de souvenirs, de sensations, d'impressions, de sentiments mêlés. C'est absurde de croire que le lecteur puisse comprendre. Pourtant il est nécessaire de l'écrire, pour qu'il l'imagine. De plus, la narratrice a peur de ne pas trouver la juste expression pour dire son expérience. Mais cette peur reste infondée puisque le travail de l'écrivaine est de faire en sorte que les mots parviennent à éclairer le lecteur, lui permettent de se représenter :

*Hay un temor que me paraliza ahora, siempre el mismo de no lograr la expresión justa, conveniente. Temores. Injustificados, porque la expresión sin objeciones no existe. Hasta el punto de que lo más gozoso del manipuleo, lo más angustiante y feliz del amase literario es reemplazar una palabra por otra mejor. (Pasos bajo el agua, 150)*

Il est difficile de représenter une atmosphère. Dans *Pasos bajo el agua*, par exemple, lors du transfert à Villa Devoto, les prisonnières ne savent pas où elles sont emmenées, elles pensent qu'elles vont être assassinées. Les mots sont de trop et la parole censurée, la communication est électrique, faite de regards et de gestes tendres, les prisonnières se préparent à mourir :

*Teníamos que estar listas en veinte minutos con una muda de ropa. De dónde íbamos a sacar mesura para demorarnos esa eternidad. En la mitad del tiempo ya esperábamos, unidas por una corriente eléctrica muy física que nos mantenía activos garganta y estómago. Pero lo que me angustia, ¿sabés qué es?: la posibilidad de que ninguna entendiera en ese momento la esencia del problema. Pero no, tampoco estoy en lo cierto; porque entonces, si no captábamos la cosa medular, decime qué fue lo que nos hizo despedirnos como si fuésemos a morir. Nos clavábamos unas miradas blancas, tiza compacta, firme contra las frentes, nos estudiábamos la lividez, las arrugas, las canas recientes, nos*

*corregíamos los defectos de peinado o nos arrancábamos unas a otras hilachas, pelusas. (Pasos bajo el agua, 101,102)*

La force de l'écriture d'A. Kozameh réside dans les stratégies discursives qu'elle utilise pour dire au lecteur ce qui n'était pas dit. Dans cet extrait, la narratrice s'adresse à une tierce personne dans une lettre, ce qui crée une illusion de réalité. La forme épistolaire permet aussi de créer une distorsion entre le temps de la narration et le temps de l'histoire. Par ailleurs, les images de la communication non-verbale sont très convaincantes, elles mettent en avant la communion qui lie ces femmes, cette communauté qui se prépare à mourir (car le « traslado » était habituellement synonyme de mort). Elles inventent un autre langage dans lequel la langue des corps se substitue à la langue des mots.

En réalité, elles seront conduites à Villa Devoto. Nous reparlerons dans les parties suivantes de la manière dont Alicia Kozameh parvient à rendre une atmosphère, des signes presque impalpables ou à représenter cette expérience personnelle qui lui a permis de « grandir », malgré tout. Nous sommes d'accord avec Beatriz Sarlo lorsqu'elle écrit : « Esta intensidad de la experiencia vivida, increíble para quien no haya vivido esa experiencia, es también lo que el testimonio *no* es capaz de representar »<sup>352</sup>. Elle se réfère ici au témoignage brut en opposition au témoignage littéraire, antagonisme dont nous avons parlé antérieurement.

Par ailleurs, Nora Strejilevich résume parfaitement son dessein :

*Los ex-detenidos que quisieran transmitir sus experiencias tendrían que reescribirlas – tendrían que crear una versión inteligible para el mundo "normal". Tendrían que traducir no sólo las palabras sino también los gestos, los matices capaces de connotar la siniestra cotidianeidad del mundo concentracionario.*<sup>353</sup>

Cette citation pourrait s'appliquer aussi au texte d'Alicia Kozameh et nous le montrerons dans les deux parties suivantes. Comme le rappelle Nora Strejilevich, une autre difficulté de témoigner réside dans le fait que dans les camps ou les prisons le langage utilisé était spécial, secret et codé. Il faut donc que l'écrivain retranscrive ce langage, ces gestes qui disent en silence puisqu'il n'est pas permis de parler<sup>354</sup>. De fait Nora Strejilevich emploie dans son témoignage littéraire tout un lexique propre à la disparition, un lexique de la terreur dont on trouve « la traduction » dans l'essai de Pilar Calveiro : *allanamiento, patota, blanco, chupar,*

<sup>352</sup> Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, op.cit. P.45.

<sup>353</sup> Strejilevich, Nora, *El arte de no olvidar, Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, op.cit. P.10.

<sup>354</sup> Strejilevich, Nora, *El arte de no olvidar, Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, op.cit. P. 10.

*chupadero, paquete, tabique, traslado...*<sup>355</sup> lexique dont le sens premier se trouve déplacé vers l'horreur tout comme des objets sont détournés par les militaires : *el Ford Falcón*<sup>356</sup> ou des lieux : *el Río de la Plata*<sup>357</sup>. Les noms donnés à certains Centres Clandestins de Détention participent aussi de ce lexique de l'horreur, développant un cynisme morbide : *el Olimpo, el Sheraton, el Vesubio...* Les militaires inventent donc un autre langage, tout comme les prisonnières le font aussi. Ils sont à l'intérieur de la langue en même temps qu'ils en *sortent*, ce qui est une façon de créer une réalité qui ne répond pas aux codes légaux. Ils élaborent une autre langue qui crée « un autre monde », celui de l'extermination.

Dans *Una sola muerte numerosa*, Nora Strejilevich utilise, dans son poème de la page 13, le mot « tabique » qui dans le langage des bourreaux était l'élément qui permettait de priver le disparu de la vue avec un bandeau, un foulard ou ses propres vêtements cette action étant appelée « el tabicamiento ». Pourtant ce terme était aussi utilisé par les militants avant le coup d'état<sup>358</sup> ; le pouvoir répressif ne vole pas seulement les biens des militants mais aussi leur lexique.

Une fois de plus le lecteur doit être en possession de quelques clefs pour comprendre ce que dit l'auteure. Il semble évident que l'ouvrage de Nora Strejilevich a tout d'abord intéressé un public qui savait, des argentins qui avaient vécu la dictature car même si l'ouvrage a été imprimé aux Etats-Unis, il a circulé en Argentine et dans les terres d'accueil des exilés argentins. Nous pouvons souligner, dans sa version traduite en anglais, la nécessité pour Nora Strejilevich de se faire comprendre d'un public qui en sait moins sur cette période qu'un public argentin. En effet, dans sa version anglaise, à la fin de l'ouvrage, le lecteur trouve un glossaire qui éclaire plusieurs termes.

Rendre intelligible la violence, est aussi l'une des préoccupations de Sara Rosenberg. Elle rappelle que ce qui surprenait le plus Walter Benjamin, lorsque les soldats revenaient des champs de bataille de la Première Guerre Mondiale, c'était le silence, l'impossibilité de parler de l'horreur vécue. Elle pense que « *El horror hace que pierdas la capacidad de simbolizar, de decir, de contar. La literatura y el arte tienen ese espacio tan importante de volver a tirar las bolas en la mesa de billar y dejar que circulen* »<sup>359</sup>. L'un des antidotes au silence face à un

---

<sup>355</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, op.cit.

<sup>356</sup> Voiture utilisée par les militaires argentins, en particulier lors des opérations de séquestration. Elle est le symbole du terrorisme d'état. Objet détourné par les militaires, dont la symbolique de prospérité américaine est déplacée.

<sup>357</sup> Fleuve dans lequel étaient jetés les corps des « vols de la mort ».

<sup>358</sup> Lorsque les militants étaient conduits à une réunion et qu'ils ne devaient pas savoir, pour des raisons de sécurité, où elle se déroulait, on leur donnait des lunettes de soleil dont les verres étaient couverts de ruban adhésif afin de les empêcher de voir le chemin. Ils appelaient cela « *vijar tabicados* ».

<sup>359</sup> Frieria, Silvina, *Entrevista a Sara Rosenberg*, op.cit.

événement traumatique serait donc de le raconter de manière fictionnelle. C'est le chemin qu'a choisi d'emprunter Sara Rosenberg.

Les difficultés sont donc de plusieurs ordres et l'on comprend qu'il est primordiale pour les écrivaines de dépasser le silence pour atténuer la douleur de l'émetteur et pour que le récepteur sache et comprenne.

## **Alicia Kozameh, *Pasos bajo el agua*: Un témoignage fictionnel**

*Pasos bajo el agua* est pour nous la reconstruction fictionnelle de l'expérience personnelle d'Alicia Kozameh et de l'expérience collective de ses camarades. La voix de la protagoniste, Sara, fluctue entre la première et la troisième personne du singulier. D'autres voix traversent aussi l'œuvre : nous y trouvons des lettres, des notes, des journaux.

Alicia Kozameh explique qu'elle commence à écrire son ouvrage en 1983, l'année de sa grossesse<sup>360</sup>. Elle donne le prénom de Sara à sa fille qui est celui de sa protagoniste. Elle débute l'écriture à Los Angeles puis poursuit au Mexique pour terminer à Buenos Aires où *Pasos bajo el agua* est publié en 1987. C'est une œuvre à la structure circulaire, elle commence le jour où la protagoniste sort de prison et retourne chez ses parents et elle s'achève sur sa libération de Villa Devoto. Les scènes qui ont lieu en prison se déroulent à la Alcaidía de Jefatura de Rosario et à Villa Devoto :

*Basically it is a work of fiction based on my experiences as a political prisoner. The novel describes episodes that reflect the state of siege and repression during the military dictatorship of Argentina, the hopes and fears of these women prisoners, the mass mentality that emerged within the group, the fear, anxiety, hunger, and dread they experienced, as well as the bond of solidarity felt by people who have shared moments of extreme existential meaning.*<sup>361</sup>

Bien que contenant une forte dose de fiction, son ouvrage donne des indications sur son expérience à l'intérieur de l'histoire argentine. Pour l'auteure écrire n'est pas un moment agréable car elle se remémore des instants douloureux d'un passé plutôt noir et effrayant. Parfois l'acte d'écriture peut la plonger dans un état obsessionnel et plus rien n'existe alors autour d'elle. Écrire est pour elle une expérience difficile. L'auteure explique aussi qu'elle n'écrit pas de façon linéaire. En effet, les points de vue fluctuent entre le « je » et le « elle » et

---

<sup>360</sup> Díaz, Gwendolyn, *Women and power in Argentine Literature*, University of Texas Press, 2007. P.316.

<sup>361</sup> Ibid. P.318.

dans le « nous », s'exprime la communauté. C'est une écriture instinctive, énergique, vivante qui revit les expériences du passé et fait cohabiter tous les temps :

*I believe there is a direct relationship between the feelings I experience when I write and the style of my work. My writing is not linear, nor does it necessarily sustain a constant point of view. Rather, it is a narrative that switches points of view. Another characteristic is that the narrative does not follow a chronological flow of time. Instead, it jumps back and forth between present, past, and future, creating a sense of atemporality where all times coexist.*<sup>362</sup>

Nous approfondirons la problématique des temps du texte dans notre chapitre sur la mémoire. Pour Gwendolyn Díaz<sup>363</sup>, il s'agit d'un roman politique et d'un roman qui traite des relations humaines et de la réflexion sur soi. Nous ne sommes pas vraiment d'accord avec l'appellation de « roman » car, nous le verrons, il s'agit plutôt pour nous d'un témoignage fictionnel. Elle pense aussi que l'écriture d'Alicia Kozameh pourrait être qualifiée de post moderne car elle fluctue entre les temps et les espaces, elle offre des points de vue différents et met en cause l'autorité de la dictature mais Alicia Kozameh ne souscrit pas à cette « appellation ». Son écriture est très liée à ce qu'elle ressent lorsqu'elle se replonge dans le passé. C'est une écriture corporelle, sanguine, qui vient du plus profond de son être: « *I write this way because this is how I feel and I think when I relive and remember those experiences* »<sup>364</sup>. Dans son dialogue avec Jorge Boccanera, elle dit qu'elle choisit la fiction pour parler de son expérience comme d'autres choisissent la peinture, elle ajoute :

*La mediación de la ficción, lo que ya sabemos que es la distancia establecida por el juego/trabajo ficcional, por la idea de que los personajes no son uno mismo, me salva. Sé que no soy para nada invulnerable gracias a la ficción, pero la ilusión de que estoy creando un universo que controlo y que en parte me invento, ayuda a llevar a cabo la dolorosa tarea de revivir ese mundo cada vez que me lo aproximo.*<sup>365</sup>

En effet, la fiction est une mise à distance car c'est une reconstruction:

*La ficcionalización es una mediación, una mediatización que te permite lidiar con el tema. Y vos te creés al escribir, te convencés de que ese es un personaje ficcional que nada tiene que ver con vos y por eso es que sos capaz de escribir sobre eso. Si yo tuviera que escribir testimonio directo, siempre*

---

<sup>362</sup> Díaz, Gwendolyn, *Women and power in argentine Literature*, op.cit. P.321.

<sup>363</sup> Díaz, Gwendolyn, *Women and power in argentine Literature*, op.cit. P.310.

<sup>364</sup> Ibid. P.321.

<sup>365</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P. 13.

*digo que quedaría muy enferma, si no muerta, qué sé yo, me agarraría un cáncer, porque el testimonio directo es muy duro.*<sup>366</sup>

Alicia Kozameh avoue d'ailleurs, dans une conférence qu'elle donne le 15 novembre 2011 à l'Université Lumière Lyon II dans le cadre des Belles Latines, qu'en passant par la fiction, elle se convainc que ce personnage dont elle parle n'est pas elle. Dans ce cas, nous serions face à un texte proche du roman autobiographique car cette mise en abyme semble indispensable et elle se convainc qu'il s'agit d'un personnage fictionnel, qui n'a pas de lien avec elle, de là le jeu que nous étudierons dans les chapitres ultérieurs, entre la première personne et la troisième. D'autre part, que l'écrivaine se protège en s'inventant un double ne veut pas dire qu'elle ne dise pas la vérité, mais parlons plutôt de vraisemblance: « *Una de las cosas que no dejo que se escape es la parte de la verosimilitud, todo eso podría haber sucedido, aunque la mayoría sucedió pero con a lo mejor modificaciones* »<sup>367</sup>. La question de la vérité en littérature ou comment retranscrire fidèlement cette réalité est un sujet épineux, mais Alicia Kozameh part du postulat selon lequel toute recreation éloigne de la réalité et que le lecteur doit avoir confiance en l'écrivain et en ses qualités éthiques:

*De la "verdad" no es dueño el escritor sino el lector, el que va a re-interpretar esa interpretación hecha por el que escribió la historia. Lo que, de cualquier modo, no le resta responsabilidad al escritor. De ningún modo. Porque sí está en sus manos la honestidad literaria, la voluntad ética de la calidad. La calidad es lo que garantiza que la idea llegue a su destinatario, el lector, gozando de la necesaria buena salud.*<sup>368</sup>

Cette déclaration la rapproche donc du pacte référentiel de P. Lejeune. En revanche, pour P. De Man, ce qui cause problème est que le lecteur soit l'unique observateur du bon déroulement du pacte et qu'il est en charge de vérifier l'authenticité de la signature ; en somme, le lecteur « *becomes the judge* »<sup>369</sup>. Mais de notre côté, nous ne voyons pas qui d'autre pourrait l'être. Alors, entre l'écrivain et le lecteur, ce qui prime est la relation de confiance afin que le pacte fonctionne.

Mais pour Alicia Kozameh, cet ouvrage et beaucoup d'autres de ses livres ne sont pas vraiment autobiographiques:

---

<sup>366</sup> Pierotti, Daniela, Espinaco, Miguel, "Veo la actualidad como el producto de lo que los milicos dejaron" , reportaje a Alicia Kozameh, <http://www.elmangodelhacha.com.ar/revista37/>, 2004.

<sup>367</sup> Ibid.

<sup>368</sup> Andradi, Esther, « Escribo para saber: conversación con Alicia Kozameh », in Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, op.cit.

<sup>369</sup> De Man, Paul, « Autobiography as De-facement », *MNL, Comparative Literature*, op.cit. P.71.



*Diría que es una literatura semiautobiográfica, porque lo que escribo es una forma de ficcionalización de una realidad que no es solamente la mía, sino una realidad conjunta. Y mis personajes combinan elementos relacionados conmigo directamente con los de otros/as compañeros/as. De manera que lo que mucha gente asocia conmigo, no solamente, o no necesariamente, me representa a mí en términos de la experiencia directa. A veces, a efectos de lo dramático-ficcional, no funciona bien trabajar con una gran cantidad de personajes. Sobre todo si es posible lograr que los pocos personajes que representan a muchos seres de la realidad tengan una voz múltiple que habla y grita por todos.<sup>370</sup>*

Une fois de plus revient la question de la multiplicité des voix et donc de la problématique de la polyphonie mais cette fois, est mis en avant la praticité d'une seule voix qui s'exprime pour plusieurs. Plutôt qu'autobiographique, l'écriture d'Alicia Kozameh a un caractère testimonial en même temps qu'elle fait appel à la fiction, il s'agit donc pour nous d'un témoignage-fictionnel et nous sommes donc d'accord avec Alicia Kozameh lorsqu'elle dit: « *Y en cuanto al carácter testimonial de mucho de lo que escribo, no hay dudas* ».

Erna Pfeiffer, professeure à l'Université de Graz en Autriche et grande spécialiste de l'œuvre d'Alicia Kozameh, pense que *Pasos bajo el agua* peut être considéré comme un roman témoignage :

*Pasos bajo el agua, un texto híbrido, polifacético y polifónico, que algunos han interpretado como novela, otros como colección de cuentos sueltos, interrelacionados por un principio de montaje y por personajes compartidos, tal vez se pueda clasificar como "novela testimonial", ya que reúne elementos ficticios y procedimientos altamente literarizados con ingredientes testimoniales, reales, auténticos, que intentan dar una respuesta a los sucesos violentos vividos bajo la dictadura militar argentina por la autora misma y por sus compañeros/as de militancia y prisión.<sup>371</sup>*

Certains parleraient donc aussi de roman témoignage mais selon la définition de M. Zimmerman et J. Berverley, la caractéristique du roman témoignage serait d'emprunter aux formes et contenus du témoignage. Or, dans le cas d'Alicia Kozameh, ce serait plutôt le mouvement inverse car ce qui enclenche l'écriture est bien l'expérience de la prison.

De plus, Miren Edurne Portela, enseignante-chercheuse à l'université de Lehigh, Pennsylvanie, et auteure de nombreux essais ou articles sur les écrits de prison et la mémoire qualifie *Pasos bajo el agua* de roman autobiographique: « *Pasos bajo el agua fue una de las primeras novelas autobiográficas publicadas en la Argentina de los 80 sobre las prisioneras*

---

<sup>370</sup> Andradi, Esther, « Escribo para saber: conversación con Alicia Kozameh », in Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, op.cit.

<sup>371</sup> Pfeiffer, Erna, "La historia como memoria personal y elaboración literaria", *Destiempos.com*, México, Distrito Federal I Marzo-Abril 2008 I Año 3 I Número 13.

*políticas del Proceso* »<sup>372</sup>. Pour nous, nous le répétons, il s'agit plutôt d'un témoignage fictionnalisé car on part de l'expérience non de toute une vie mais d'une expérience donnée, datée dans le temps. Il s'agit de reconstruire par l'écriture des faits avérés dans une période bien précise. Dans le témoignage littéraire, on part d'un témoignage vécu et on ne passe pas de pacte « testimonial » avec le lecteur. On médiatise par l'écriture et on injecte de la fiction dans le sens où le personnage n'a pas le même nom que l'auteur. Nous parlerons donc d'un témoignage fictionnel car le rapport des faits est médiatisé par l'écriture et il n'y a pas d'identité entre auteur narrateur personnage comme dans l'autobiographie. De plus, il y a certainement dans le texte, d'autres différences avec la réalité.

Nous devinons cette identité mais aucun pacte autobiographique n'est scellé avec le lecteur. En revanche, nous démontrons plus loin qu'elle scelle un pacte référentiel dans le prologue. Nous avons compris, en lisant les nombreuses interviews données par Alicia Kozameh (dont nous avons proposé quelques extraits plus haut) que Sara est l'alter ego d'Alicia, qu'il s'agit de son double mais que ce double peut aussi être celui de toutes les personnes, femmes et hommes, qui ont vécu l'emprisonnement sous la dictature argentine ou tout enfermement abusif lié au terrorisme d'état. Ce choix nous conduit donc à employer le terme de témoignage fictionnel qui relate une expérience collective et communautaire.

Nous proposons le terme de « fiction » car le livre de Kozameh n'est pas un témoignage direct. C'est dans le prologue qu'Alicia Kozameh scelle un pacte avec son lecteur. En effet ce livre ne porte pas de sous-titre qui puisse faire penser au lecteur que l'auteur passe un pacte autobiographique avec lui. Ce prologue est un non prologue car il semble superflu à l'auteure, pourtant elle va tenter de faire une synthèse de son histoire, en quelques lignes. Alicia Kozameh s'exprime à la première personne et donne les dates précises de son arrestation et de sa libération ou de sa non libération puisqu'elle est placée en liberté surveillée qui, dit-elle, est « otra forma de arresto ». Elle établit ensuite un pacte référentiel: « *Lo sustancial de cada uno (los episodios) es verdadero, sucedió, lo viví yo misma y lo vivieron otras compañeras y yo lo supe, aunque he reemplazado nombres o quizá detalles que para nada cambian, de hecho, la esencia de la cosa* ». En parlant de « substantiel » l'auteur parle d'essence, d'essentiel. L'essence même des épisodes est vraie. Tout ce qui est raconté est vrai et l'auteure veut donc sceller un pacte référentiel avec son lecteur. Elle a cependant dû changer des noms ou des

---

<sup>372</sup> Portela, Miren Edurne: "El paroxismo de la represión. Espacios carcelarios en *The Little School* de Alicia Partnoy y *Pasos bajo el agua* de Alicia Kozameh" (XXIV LASA International Congress – Dallas, March 27-29, 2003).

détails pour des questions juridiques (possibles attaques en diffamation, atteinte à la vie d'autrui).

Alicia Kozameh qualifie cet ouvrage de roman alors que la relation de l'auteure avec son lecteur est « embrayée » (selon les termes de Philippe Lejeune) car elle nous demande de la croire : « *Pero durante esos años experimenté dolor, impotencia, ansiedad. Después de la publicación de esta novela fui amenazada por miembros de la policía de Buenos Aires. En julio de 1988 me fui de Buenos Aires para volver a residir en Los Ángeles* »<sup>373</sup>. Pourtant, selon les réflexions de P. Lejeune, dans le roman, la relation est « débrayée », c'est à dire que le lecteur n'est pas sollicité par l'auteur<sup>374</sup>. Nous pouvons donc souligner le caractère « métissé » de ce premier ouvrage. Mais qualifier son texte de roman permet aussi à Alicia Kozameh de garder une distance avec le témoignage. Cependant, elle prend aussi la position de témoin en écrivant « *yo lo supe* ». Elle signe de ses initiales. Elle signe aussi le second prologue de ses initiales. Ce second prologue est nécessaire car il apporte un fait nouveau. Il date de 1993 et explique pourquoi l'auteure, après son retour en Argentine a dû s'exiler une nouvelle fois, un exil définitif cette fois-ci puisqu'à ce jour elle vit et travaille en Californie. Elle ne demande pas une seconde fois au lecteur de la croire et ne parle pas de vérité. Le récit a déjà commencé, elle expose des faits qui ont été corroborés par plusieurs critiques littéraires et que nous retrouvons souvent dans les préfaces de ces romans. Alicia Kozameh est revenue en Argentine en 1984 et son livre est publié en 1987. Malgré la fin de la dictature et le retour à un gouvernement civil, l'auteure écrit qu'elle a vécu des années douloureuses jusqu'au point culminant que constituèrent les menaces policières suite à la publication de son livre : témoignage dérangeant pour les policiers de Buenos Aires puisqu'ils sont directement mis en cause dans l'enlèvement de personnes.

Et comme elle le dit souvent dans les interviews, Alicia Kozameh a des obsessions :

*Injusticia. Arbitrariedad. La locura en general. La locura de la represión política en particular. Ciertos personajes familiares. La experiencia del exilio, para llamarla de alguna forma...La injusticia. [...] El ejercicio arbitrario del poder. La impunidad.*<sup>375</sup>

Ce sont tous ces thèmes que le lecteur retrouvera dans ses œuvres de fiction. Il ne s'agit donc pas seulement de témoigner mais de transformer la matière réelle, quotidienne ou l'expérience vécue, quelle qu'elle soit, en fiction.

---

<sup>373</sup> Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, Alción Editora, Córdoba, 2006. P. 9.

<sup>374</sup> [http://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html)

<sup>375</sup> Andradi, Esther, « Escribo para saber: conversación con Alicia Kozameh », in Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, op.cit. P. 182, 183.

Voici donc pourquoi nous proposons « l'appellation » « Témoignage fictionnel » qui combine contenu du témoignage et forme du roman et qui ne manque pas aussi de convoquer des éléments autobiographiques de certaines périodes de la vie d'A. Kozameh. Elle nous propose donc une figure textuelle métissée. Nous ne pensons pas que *Pasos bajo el agua* soit une autofiction, malgré « l'aventure du langage » que le texte propose, car il n'y a pas d'identité avérée entre auteure-narratrice et personnage. Même si identité il y avait, elle n'est pas projetée dans des situations imaginaires car les événements sont réels.

## **Sara Rosenberg, *Un hilo rojo* : Le choix du roman**

Dans *Un hilo rojo* le narrateur principal parle à la première personne, il s'agit de l'ami d'enfance de Julia. Mais nous pouvons nous demander s'il n'y a pas une part d'identité entre ce narrateur et Sara Rosenberg, qui raconterait son histoire à travers lui. La première personne s'exprime aussi dans le journal intime de Julia. Julia et l'auteure sont parfois si proches que le lecteur peut les confondre mais puisqu'il n'y a pas de pacte, cette ressemblance reste ancrée dans la fiction. La première personne se déplace dans tout le roman, elle le recouvre et le cerne, comme si S. Rosenberg était multiple et mouvante, s'exprimant à travers plusieurs voix. Cette première personne est très mouvante, interchangeable, elle se déplace pour raconter la même histoire : le militantisme de Julia et la répression gouvernementale qui l'ont conduite à l'emprisonnement puis à la mort. L'identité Sara-Julia n'est pourtant pas totale puisque Sara Rosenberg a quant à elle échappé à l'assassinat.

La mise en fiction permet de ne pas « revivre » l'expérience traumatique mais de la faire vivre à un personnage qui n'est pas l'auteure mais qui ressemble à nombre de femmes et d'hommes qui ont vécu les prisons argentines et la torture. Il semble pourtant « contreproductif » de voir dans chaque ligne des signes autobiographiques. Ce qui nous paraît le plus intéressant est de nous demander pourquoi l'auteure a choisi une structure discursive polyphonique qui prend la forme d'une enquête qui interroge des témoins dans la fiction. Nous répondons à cette question dans les chapitres suivants.

D'autre part, pour Sara Rosenberg, il y a un conflit entre la fiction qui lui permet de valoriser la résistance, de mettre en avant les idées révolutionnaires qu'elle défendait et le témoignage, qui lui se bornerait à dénoncer :

*Siempre sentí una especie de conflicto entre ficción y testimonio, cómo lograr una forma que no se quede únicamente en la denuncia, en la crónica del castigo.*<sup>376</sup>

La fiction lui permet donc de mettre à distance la critique pour mettre en avant l'attitude révolutionnaire de Julia: c'est le contre-pouvoir, celui qui fait avancer, survivre et qui ne se nourrit pas de larmes ou de haine. Elle assure que ce premier roman n'est pas autobiographique et préfère donc travailler sur le symbole de la résistance qu'est Julia, tenante d'une utopie qui mène à une autre voie possible: « *Quería trabajar lejos del relato lleno personal, quería crear un personaje que permitiera entender razones y emociones, y darle al texto la belleza necesaria para que entre en los demás* »<sup>377</sup>. Sara Rosenberg revendique donc la forme non autobiographique même si ses romans se nourrissent certainement de sa vie et elle explique les doutes qui furent les siens au moment d'écrire son premier roman:

*La autobiografía es un género. En ese sentido no hago autobiografía. Sin embargo, todo lo que escribo está alimentado por lo que vivo, por mi "ser en el tiempo", mi dolor, mi alegría, mi rabia, mi historia, mi manera de comprender y tomar partido, mi acción cotidiana, mi voluntad. Mi primera novela, *Un hilo rojo*, la más autobiográfica, podría haber sido escrita en primera persona y con una estructura diferente, más cercana, más lineal. Tardé mucho tiempo en decidir cómo dar voz a una serie de acontecimientos que sin duda viví, sin contarlos desde un "yo" que no hubiera tenido sentido. Creo que es fundamental a la hora de estructurar una novela, saber precisamente quién habla, y más aún cuando decides que será coral, que debes transitar por otras voces que te componen para que de ese coro surja una voz clara. Hay un principio musical en el tejido de esa novela. Altos y bajos, ritmos alternos, contradictorios, muchas voces narran y componen a un personaje ausente y por fin es la ausencia la que termina siendo la protagonista. Sabía que ese era el eje, porque ese es el drama que plantea.*<sup>378</sup>

Lorsqu'elle parle des événements « *que sin duda viví* », Sara Rosenberg passe un pacte référentiel avec le lecteur, ce qu'elle ne fait pas dans le paratexte de son ouvrage. Elle n'écrit d'ailleurs pas une autobiographie, d'une part car il n'existe pas de pacte et que d'autre part, le texte est composé de divers matériaux, tous fictifs, et qui empruntent à diverses formes littéraires. Et si l'on reprend l'image musicale, l'auteure reconstruit un chœur de voix qu'elle dirige, chœur qui est composé des différentes expériences des différentes voix.

La priorité est donnée à la fiction et à l'ouverture sur le présent de l'écriture, soit quinze ans après les faits: « *Tampoco quería hablar del pasado como algo acabado, sino de la lectura*

---

<sup>376</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P. 46.

<sup>377</sup> Idem.

<sup>378</sup> Roma, Pepa, *La trastienda del escritor: Una vocación y un oficio*, Espasa Calpe, 2003.

*que hacen de la historia los que la han sobrevivido. Necesitaba que la actualidad se cruzara, y descongelara de alguna manera esa historia, con sus luces y sus sombras »*<sup>379</sup>.

Mais dans les déclarations évoquées, l'écrivaine assure que son ouvrage n'est pas une autobiographie mais elle admet qu'il existe des éléments autobiographiques, ce qui n'est d'ailleurs pas contradictoire. Belinda Corbacho parle des « pirouettes » créatrices de Sara Rosenberg qui « *bien que refusant de raconter sur le mode autobiographique, ne nie pas totalement au lecteur la possibilité d'identifier le personnage à l'auteur »*<sup>380</sup>. Elle se réfère ici à la dédicace écrite par l'auteure que l'on retrouve dupliquée dans le journal de Julia et qui crée ainsi une assimilation entre l'identité de Julia et de l'écrivaine. Et nous sommes d'accord lorsque Sara Rosenberg déclare: « *En todo texto hay autobiografía. Escribo desde mi experiencia. Lo que vivo, leo, o creo saber »*<sup>381</sup>.

Par ailleurs, en construisant un roman polyphonique, l'auteure utilise la forme du témoignage dans la moitié des chapitres dédiés à la retranscription des bandes. Selon la dénomination de M. Zimmerman et J. Beverley, il s'agirait (et seulement pour ces chapitres) d'un roman témoignage. Le livre pourrait aussi être lu comme un recueil d'entretiens faits par un historien mais les personnages sont fictifs (alors que les faits historiques ne le sont pas). L'importance de donner la parole à chaque « partie » est un choix délibéré de l'auteure qui propose au lecteur de reconstruire une histoire complexe. La multiplicité des voix, cette construction en cascade des points de vue axés sur la disparue Julia, donne l'impression au lecteur d'être au cœur d'une enquête menée par Miguel. Mais l'auteure déclare : « *No es testimonio, es novela. Aunque utilice a veces la forma testimonial »*<sup>382</sup>. En effet, la distinction entre parole déclarative réelle et la parole orale fictive est primordiale. Nous dirions qu'en optant pour la forme du témoignage dans de nombreux chapitres, Sara Rosenberg « brouille » les cartes entre réalité et fiction, ce qui constitue pour nous une réussite littéraire, une illusion narrative parfaite.

L'auteure n'écrit donc pas son autobiographie mais va puiser dans sa mémoire et ses expériences pour créer ses personnages. D'ailleurs elle déclare à Jorge Boccanera dans un entretien: « *Cuando escribo estoy en todos los personajes, los quiero, los odio, discuto,*

---

<sup>379</sup> Rosenberg, Sara, Texto de presentación de *Un hilo rojo*, en la Feria del Libro de La Habana, 2007. Consultable à cette adresse: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=46864>

<sup>380</sup> Corbacho, Belinda, « Sur les pas de Milagros Ezquerro pour une approche interprétative de « Un hilo rojo » de Sara Rosenberg » (p.123-134) in *Hommage à Milagros Ezquerro, Théorie et fiction*, op.cit. P.126.

<sup>381</sup> Interview de Sara Rosenberg réalisée par Marie Rosier en octobre 2011 par courrier électronique.

<sup>382</sup> Ibid.

*duermo y me despierto con ellos, pero ellos son los dueños de su historia. Por suerte, el libro les da otra casa. Es una larga mudanza* »<sup>383</sup>.

L'auteure ne prétend pas réécrire l'histoire de son pays mais évoque forcément dans ses romans cette histoire collective qui s'est imbriquée de fait dans son histoire personnelle:

*Hay quienes dicen que la historia es un género literario, y quienes la pretenden una ciencia objetiva. Lo que sí está claro es que la ficción es una forma de singularizar nuestra historia, en ese territorio al que llamamos mundo y en el que habitamos. Me refiero a la historia humana, en el sentido que Bajtin propone, cuando dice que toda obra literaria tiene internamente un carácter sociológico, donde se cruzan fuerzas sociales vivas, y cada elemento de su forma está impregnado de valoraciones sociales, y de búsqueda e interrogación por el sentido.*<sup>384</sup>

Ceci revient à parler du pacte de lecture de P. Lejeune, qui, pensons-nous, ne vaut pas que pour l'autobiographie. Ce qui nous semble également intéressant est le fait de considérer la fiction comme une manière de singulariser une histoire personnelle. D'autre part, Sara Rosenberg fait ici référence à l'affirmation, peut-être ironique, de J. L. Borges qui disait que l'histoire est un genre littéraire. Pour l'auteure, l'interprétation de l'histoire n'est jamais neutre et la fiction implique toujours un point de vue en lien avec le pouvoir afin de s'opposer à son discours ou d'y souscrire. Sara Rosenberg a recours à diverses formes narratives qui créent des illusions et c'est en cela que son ouvrage est une réussite. Alors plutôt qu'une autobiographie ou qu'un témoignage, le premier livre de Sara Rosenberg, et ceux qui ont suivi, sont des romans politiques et elle est d'ailleurs persuadée que « *No se puede escribir sin punto de vista político, social, humano, filosófico, artístico. Forma y contenido jamás han estado separados. Creo que es interesante recuperar el sentido de la palabra política* »<sup>385</sup>.

## **Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*: La figure de l'hybridité**

Selon Nora Strejilevich, son livre a été publié comme un roman mais pour elle, il s'agit d'un témoignage littéraire. Pour nous, le témoignage littéraire est le passage de l'expérience vécue à l'écriture de cette expérience à laquelle on peut ajouter de la fiction ou que l'on peut

---

<sup>383</sup> Boccanera, Jorge, "La realidad irrumpe en la nueva novela de Sara Rosenberg", in *La quinta pata*, décembre 2008. Consultable à l'adresse suivante : <http://la5tapat.net.blogspot.com/2008/12/la-realidad-irrumpe-en-la-nueva-novela.html>.

<sup>384</sup> Rosenberg, Sara, Texto de presentación de *Un hilo rojo*, op.cit.

<sup>385</sup> Frieria, Silvina, *Entrevista a Sara Rosenberg*, op.cit.

raconter sous une forme fictionnelle. A la question de Jorge Boccanera « Roman ou témoignage? », elle répond: « *Novela, porque como tal se publicó, pero sigue siendo un testimonio literario que entrelaza varios géneros: poesía, recortes periodísticos y registro de testimonios orales* »<sup>386</sup>. Nora Strejilevich parle aussi de son livre comme d'un roman-témoignage: « *Mi novela testimonial no se publicó en la Argentina, [...] la escribí para darle forma a una posible memoria de 'eso que nos pasó 'durante la dictadura* »<sup>387</sup>. D'autres fois, elle ne le classe pas dans un genre mais elle met en avant le caractère hybride de son livre:

(Es) un texto proclive a las superposiciones entre lo vivido, el discurso oficial, las voces de otros afectados por el mismo horror, y la genealogía de un « proceso » que ni empieza ni termina con el comienzo o el fin de la última dictadura militar argentina. Entre lo dicho y lo no dicho por el relato se filtra un eco de ESO que nos marcó para siempre y que nos constituye. Las formas de lo siniestro, que asumieron sus perfiles más radicales en esa época, siguen marcándole el paso a nuestro presente.<sup>388</sup>

Entre les lignes, il faudrait donc que le lecteur entrevoie ce « cela », cette chose qui a marqué tout un pays et plusieurs générations, ce qui revient à parler du pacte de lecture de P. Lejeune, qui, nous l'avons dit, n'est pas réservé à l'unique autobiographie.

L'ouvrage de Nora Strejilevich est hybride et nous parlons d'hybridation car comme le rappelle Ute Seydel<sup>389</sup>, depuis *La biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, la littérature testimoniale se sert du matériau des témoins. Dans le cas de Nora Strejilevich, elle se sert non seulement de son expérience mais aussi des témoignages de divers survivants comme elle l'explique à la fin de son livre en donnant la liste des personnes ayant témoigné oralement.

« *Yo hubiese querido escribir ficción, porque tengo la imaginación para hacerlo. Sin embargo, lo que escribo, como el Sesenta 60 de Buenos Aires, va por todos lados pero siempre regresa al mismo lugar* »<sup>390</sup>. L'auteure est consciente qu'elle revient toujours au même thème, celui de la violence étatique et de l'expression de la violence ultime que représente la disparition. Mis à part la publication de sa thèse, elle n'a d'ailleurs pas écrit d'autres livres que *Una sola muerte numerosa*, texte originel qui a donné naissance à une pièce, à un film et à des traductions.

<sup>386</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P. 106.

<sup>387</sup> Strejilevich, Nora, "Una sola muerte numerosa. Fragmentos." *Mujer, cuerpo y encierro*. CECYM (Centro de Encuentros Cultura y Mujer). *Travesías 9: Temas de debate feminista contemporáneo*. Año 7, Dec. 2000: 135-146

<sup>388</sup> Strejilevich, Nora, *Una sola muerte numerosa: paginas sueltas y memorias arraigadas*, *Revista del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Varsovia*, No 3, Año 3 2002: 178-182.

<sup>389</sup> Seydel, Ute, *Narrar historias: la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas: Elena Garro, Rosa Beltrán et Carmen Boullosa*, Iberoamericana, Vervuert, 2007.

<sup>390</sup> Interview de Nora Strejilevich, *Desapariciones y torturas marcan la obra de Nora Strejilevich*, Agencia EFE, 01/05/2009. Consultable à l'adresse suivante:

[http://www.soitu.es/soitu/2009/05/01/info/1241214661\\_565452.html](http://www.soitu.es/soitu/2009/05/01/info/1241214661_565452.html).



Par ailleurs, dans cette déclaration, Nora Strejilevich signe un pacte référentiel, ce qu'elle ne fait pas dans son ouvrage :

*Yo creo que mi texto podría considerarse una novela que hace memoria, pero lo cierto es que no estoy narrando ficciones "como si" las contara un testigo. Yo pongo en escena lo que narraron los testigos... Y si bien tanto esos libros como el mío se mueven en los límites de la ficción y la no ficción, el énfasis en mi caso es distinto. No es que me interese que la información que entrego sea verificable –de hecho no coincido con que eso sea lo que caracteriza al testimonio– pero me resulta importante admitir que las voces entramadas en el texto narran experiencias vividas.*<sup>391</sup>

Parlant d'elle à la troisième personne du singulier, l'auteure ne tait pas le caractère autobiographique de son livre : « *El texto revela de un modo intimista algunos tramos de la vida de la escritora. Su infancia, los vínculos con la familia de origen, amores y desengaños se mezclan con la terrible experiencia de la reclusión y las torturas* »<sup>392</sup>.

Mais afin d'éviter de mettre en exergue le trauma obsédant, N. Strejilevich a choisi de superposer les genres et les temps de la narration. Elle écrit son expérience de la séquestration, celle de milliers d'autres argentins (ce qui constitue l'une des caractéristiques du témoignage) et insère aussi des récits plus personnels liés à l'enfance ou à l'exil (ce qui caractérise l'un des traits de l'autobiographie). L'horreur est présente et s'imisce alors dans tous ces espaces et pas seulement dans celui de l'expérience limite :

*Creo que más que representar al horror, lo dejo filtrarse a través de otras dimensiones de la experiencia en las que lo innombrable deja su huella. La superposición de escenas –la infancia, lo que vino después– me permiten revelar eso que, de decirse explícitamente, se volvería un dato más. Trato de superponer mundos de adentro y de afuera para relatar lo que somos. Y el horror forma parte de lo que somos. El relato busca asimilar ese pasado para que se vuelva experiencia y no trauma obsesivo.*<sup>393</sup>

Nous évoquerons d'ailleurs ces superpositions littéraires dans notre chapitre sur la mémoire. Outre être témoin d'une histoire collective, Nora Strejilevich agit comme révélateur de l'horreur :

*El relato del horror me exigía el uso y abuso de todos los géneros (poesía, testimonio oral, narrativa, periodismo, ensayo). Todos resultaban insuficientes a la hora de contar lo que tenía que contar, y por eso busqué superponerlos, de modo que el sentido se escurriera por las grietas de lo dicho. Tenía que*

---

<sup>391</sup> Interview réalisée par courrier électronique le 29 octobre 2012.

<sup>392</sup> Strejilevich, Nora, *Una sola muerte numerosa*, Teatro al sur, Revista latinoamericana, n°19, Agosto 2001.

<sup>393</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P.106.

narrar a veces en primera persona, otras en segunda, hasta que surgió un corro de voces que desplegó la intimidad de la catástrofe.<sup>394</sup>

Ce livre est donc à la fois témoignage, roman, autobiographie et fait appel à des coupures de presse. Nous pourrions donc le considérer comme un ouvrage qui « fait mémoire », selon le terme de José di Marco mais le procédé de collage qui permet d'entendre d'autres voix n'est pas novateur. En effet, on se souvient de *El libro de Manuel* de Julio Cortázar.

En conclusion à ce chapitre, nous pouvons dire que l'autobiographie est l'histoire d'une vie, d'une personnalité tandis qu'un témoignage est l'histoire d'une expérience individuelle à un moment précis de l'Histoire. Chez Nora Strejilevich et Alicia Kozameh, les deux genres se mélangent puisque les retours sur l'enfance sont assez nombreux, retours, on l'analysera dans notre partie sur la mémoire, qui sont toujours liés au traumatisme de l'enfermement ou à la torture. Dans *Una sola muerte numerosa*, plusieurs genres sont à l'œuvre et nous ne pouvons décider d'une « appellation ». L'ouvrage qui est le plus clairement fictionnel est *Un hilo rojo*, même s'il laisse entrevoir des éléments autobiographiques. Dans le roman autobiographique, il s'agit de mettre en scène un héros-narrateur qui soit distinct de l'auteur. En revanche, le lecteur, s'il connaît la biographie de l'auteur, peut trouver des ressemblances entre l'écrivain et le protagoniste. Les éléments autobiographiques ne sont pas assez clairs dans le texte pour que l'on nomme l'ouvrage de Sara Rosenberg un roman autobiographique. D'autre part, il combine plusieurs formes fictionnelles et nous penchons donc d'avantage pour l'appeler roman.

Dans l'autobiographie, « je » est réel et l'écrivain scelle alors un pacte clair avec le lecteur au début de son ouvrage. Nous avons vu que ça n'est le cas dans aucun des livres. Nous aurions pu croire à ce pacte dans *Una sola muerte numerosa*, mais le pacte n'est pas écrit par l'auteure. Pourtant, l'identité ternaire se fait bien, mais au sein du livre et nullement à son début.

Tous ces ouvrages portent en eux, à divers degrés, des caractéristiques du témoignage littéraire car il y a une élaboration esthétique à la différence du témoignage brut qui est en réalité une déposition. Dans le témoignage littéraire, il s'agit de mener une recherche esthétique pour dire et rendre intelligible. Esthétique et recherche de justice ne sont pas antagonistes et qu'écrire une fiction n'est pas forcément écrire une histoire imaginaire.

---

<sup>394</sup> Sillato, María del Carmen, *Huellas, Memorias de resistencia*, (Argentina 1974 - 1983), Universidad Nacional de San Luis, Argentina, Marzo 2008. P. 115.

Bien que nous ayons conclu qu'aucun des textes ne scelle vraiment de pacte autobiographique, ils s'en rapprochent en ceci que dans le pacte ce qui prime c'est la sincérité et le refus du mensonge mais en même temps, il s'agit d'une vision personnelle et donc subjective. La priorité n'est donc pas donnée au réalisme ou à une vision historique, contrairement aux mémoires, qui sont généralement écrites par un personnage célèbre. Comme dans l'autobiographie, les trois auteures disent « leur » vérité c'est à dire leur façon de percevoir leur propre vie et les événements historiques qu'elles ont vécu. Et nous terminons avec une réflexion de N. Strejilevich qui résume bien l'entreprise de nos trois écrivaines :

*Los testimonios literarios no cuentan la historia tal como la vivió el testigo. Nunca decimos lo que vemos ni vemos lo que decimos, ni escribimos lo que vemos y lo que decimos. Hay siempre una confrontación entre ver, decir y escribir, y la creación juega siempre con estos contrastes. Lo que surge es una labor artística en la que ética y estética coinciden. La forma de contar en este caso suele parecerse a la tarea de juntar fragmentos, ruinas que pueden, en su superposición y organización, producir algún sentido.<sup>395</sup>*

Et c'est certainement cela, « l'art de ne pas oublier ».

---

<sup>395</sup> Strejilevich, Nora, *El arte de no olvidar*, *Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, op.cit. P. 19.

## Troisième partie

### La résistance

Le terme de résistance est très intéressant du fait de sa polysémie. Il est utilisé dans différents domaines, que ce soit dans les Sciences Physiques ou dans les Sciences Humaines et Sociales. Lorsque nous résistons c'est qu'il y a une force qui s'oppose à notre force ou notre force qui s'oppose à une autre. Il existe donc deux forces qui entrent en conflit et tendent vers des buts le plus souvent opposés. Résister participe de la liberté de penser, de la liberté d'expression et de l'action qui peut en découler. Alicia Kozameh écrit à ce sujet:

*On résiste à partir de la conviction qu'on est porteur d'une voix qui contient des découvertes et des vérités, de grandes vérités, et que cette voix ne doit ni ne saurait être bâillonnée, précisément parce qu'elle représente et elle est, en soi, une vérité. Cette voix au contraire doit être propagée à tout prix [...]»<sup>396</sup>*

La résistance doit être portée par des convictions qui sont politiques, c'est-à-dire qui ont trait à la vie de tous dans la société. Mais qu'entend Alicia Kozameh par « de grandes vérités »? S'il s'agit du respect et de la défense des droits de l'Homme, il nous semble qu'il est important de résister afin de porter ces valeurs. Mais résister à quoi?

Là où il y a pouvoirs, violents ou pas, il y a résistances, toujours et invariablement, violentes ou pacifiques. Michel Foucault explore le rapport entre la résistance et le pouvoir et déclare, en parlant de ce dernier, que la résistance est «aussi inventive, aussi mobile, aussi productive que lui»<sup>397</sup>. Judith Revel<sup>398</sup>, qui a beaucoup travaillé sur la pensée de Foucault, affirme que la résistance possède les mêmes caractéristiques que le pouvoir et peut créer de nouvelles relations de pouvoir qui suscitent elles-mêmes l'invention de nouvelles formes de résistances.

Par exemple, les résistants que sont les militants argentins dans les années 1960-1970, obéissent à une hiérarchie qui a créé de « nouvelles relations de pouvoir ». En effet, Pilar Calveiro rappelle que les militants ne participaient que peu à la prise de décisions au sein de la guérilla et que l'autoritarisme et les dissensions passées sous silence ont fortement contribué à l'affaiblissement des organisations. « *Poder contra poder. La guerrilla había*

---

<sup>396</sup> Kozameh, Alicia, « Résistance » in *Résistances*, Textures n°20, dirigée par María, A., Semilla Durán, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011. P. 13.

<sup>397</sup> « Non au sexe roi », *Le Nouvel Observateur*, n°644, mars 1977.

<sup>398</sup> Revel, Judith, *Le vocabulaire de Foucault*, Ellipses, 2002.P. 54.

*nacido como forma de resistencia y hostigamiento contra la estructura monolítica militar pero ahora aspiraba a parecerse a ella y disputarle su lugar* »<sup>399</sup>. La résistance devient à son tour pouvoir qui veut contraindre et qui déclenche une résistance verticale (calquée sur le modèle militaire) des militants de « la base » face au pouvoir de leurs chefs. Ceci signifierait que l'utopie égalitaire n'a que peu de place dans la réalité. Il y a donc de la résistance dans « la résistance » car le pouvoir contamine tous les espaces, tous les secteurs. Les lignes sont mouvantes, se croisent, choquent entre elles car l'homme est un individu libre et pour Foucault « *s'il y a des relations de pouvoir à travers tout champ social, c'est parce qu'il y a de la liberté partout* »<sup>400</sup>. Nous verrons dans notre dernière partie qu'Alicia Kozameh pense, au contraire, que la liberté n'existe pas et qu'elle n'a jamais mieux ressenti de liberté que dans l'espace de résistance qu'elle opposait à ses répresseurs. En cela, nous montrerons qu'elle se rapproche davantage des idées sartriennes.

C'est donc la liberté qui facilite le pouvoir et son double, la résistance. Nous ne pouvons pourtant pas dire qu'avant la dictature de la Junte Argentine et encore moins pendant, le pays était un espace de liberté. Pourtant, en prison ou une fois libérées, il existait bien des espaces de liberté, dans lesquels les auteures de notre corpus (et tant d'autres argentins) se sont installées pour résister. D'ailleurs, malgré l'enfermement, la torture et la proximité de la mort, nos trois auteures ont conservé une énergie vitale qui est, pour nous, synonyme de résistance :

*Là où la mort, qu'elle conserve ou qu'elle détruise, persévère indéfectiblement dans l'être, la vie rebondit, avec impatience et patience simultanément, sur les obstacles qu'elle rencontre, tresse avec eux de nouveaux nœuds dont on ne saura qu'après coup s'ils enserraient ou desserraient de nouvelles possibilités.*<sup>401</sup>

Françoise Proust pense, tout comme M. Foucault, que la résistance est l'expression de la liberté, son expérimentation, qu'elle « *est affaire d'affect, de passion, de cœur* »<sup>402</sup>. En effet, la résistance peut être un « exercice risqué » et les auteures de notre corpus ont en effet pris des risques. Nous pensons à Alicia Kozameh et Sara Rosenberg qui étaient militantes d'un groupe révolutionnaire et savaient que ces activités pouvaient les conduire en prison. Sara Rosenberg, en particulier, continue à prendre des risques dans sa vie quotidienne en s'engageant : elle s'est indignée avec les « indignados » de Madrid ou monte ses pièces dans des lieux occupés, ouverts à un public plus hétérogène que celui des théâtres institutionnels.

---

<sup>399</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, op.cit. P. 9.

<sup>400</sup> Foucault, Michel, *Dis et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001. P. 153.

<sup>401</sup> Proust, Françoise, *De la résistance*, op.cit. P. 14.

<sup>402</sup> Ibid. P 12.

Elle résiste à la culture officielle (et la culture officielle lui résiste aussi<sup>403</sup>) et elle évoque les « nouveaux disparus » désignant ainsi les artistes qui sont invisibles sur le « marché » de la création :

*El poder tiene otras formas menos violentas y extremas, pero permanentes, de hacer desaparecer. Otras formas de crear desaparecidos en nuestra sociedad y en nuestra cultura. Son aquellos invisibles para el mercado y la cultura oficial. Todo lo que no sea “ontológicamente comercial”, es decir todo aquello que el mercado no promociona porque contradice su propia estructura.*<sup>404</sup>

Elle résiste aussi au discours officiel de la post-dictature puisque les militaires omettaient des faits, hors, dans *Un hilo rojo*, l'écrivaine veut tout montrer et ce depuis différents points de vue et sous différentes formes. Cette vision globale, «omni», est à mettre en relation avec l'un des intertextes qui sous-tend le roman : *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch. Cette volonté de montrer la totalité des crimes des militaires : disparition, dynamitage des maisons des dits « subversifs », vol de bébé, est mue par le besoin de raconter ce qui était occulté.

Ce combat des auteures, d'hier et d'aujourd'hui, entre en résonance avec la conviction de Françoise Proust que « ...puiser dans la colère contre l'inacceptable l'énergie nécessaire pour le combattre, retourner la puissance d'exister dégagée par l'indignation en lutte pour accroître et multiplier les puissances dignes d'exister, demande du courage : le sens du risque et de la persévérance »<sup>405</sup>. D'ailleurs, les écrivaines prennent aussi des risques dans leur écriture, et nous nous référons davantage à Alicia Kozameh qui a choisi d'écrire des romans très travaillés, poétiques et originaux. Pour preuve, son avant-dernier roman, *Natatio aeterna*<sup>406</sup> dont ni la forme, ni le contenu, ne peuvent nous rapprocher d'une écriture conventionnelle et nous le considérons comme le point d'orgue du style « Kozameh ». L'écriture serait alors un contre-pouvoir, un contre-discours : résister pour le changement et contre une création hégémonique et aux seules fins mercantiles. L'hétérogénéité de la pensée et du discours est en soi une résistance à la pensée unique. Mais nous n'écartons pas non plus l'écriture de Rosenberg qui n'est pas toujours conventionnelle. De plus, ses travaux reflètent une trajectoire assez atypique puisqu'elle se consacre à diverses formes de créations : poésie, arts plastiques, théâtre, documentaire filmique, dessin, notes de voyage.

---

<sup>403</sup> En effet, Sara Rosenberg n'est pas publiée chez les grands éditeurs français (je me réfère aux traductions en français de *Un fil rouge* et *Ceci n'est pas une boîte de Pandore*) Pour notre part, nous pensons que les ouvrages des écrivaines de notre corpus ne sont pas largement diffusés car elles demeurent exilés et se trouvent hors du « réseau » argentin.

<sup>404</sup> Rosenberg, Sara, “Ficción, historia y memoria”, *Rebelión*, op.cit.

<sup>405</sup> Proust, Françoise, *De la résistance*, op.cit. P. 13.

<sup>406</sup> Kozameh, Alicia, *Natatio aeterna*, Córdoba, Alción, 2011.

Par ailleurs, le pouvoir appelle la résistance, la lutte et réciproquement, le pouvoir résiste à cette lutte en usant de sa force, de sa position dominante. Les relations de pouvoir et les résistances « *constituent l'une pour l'autre une sorte de limite permanente, de point de renversement possible. [...] En fait, entre relations de pouvoir et stratégies de lutte, il y a appel réciproque, enchaînement indéfini et renversement perpétuel* »<sup>407</sup>. Nous n'évoquons pas la question du bien et du mal, avec un pouvoir « mauvais », qui corrompt et une résistance « bonne » pour l'homme. En effet, dans la pensée foucauldienne, le pouvoir qui produit de la vérité est positif. Les luttes ne combattent pas le pouvoir mais « *certaines effets du pouvoir, certains états de domination dans un espace qui a été paradoxalement ouvert par les rapports de pouvoir* »<sup>408</sup>. Rapports de pouvoir et résistances sont imbriqués, ils naissent ensemble. Ces deux concepts qui sont liés par une tension, sans antériorité chronologique de l'un ou de l'autre :

*[Les rapports de pouvoir] ne peuvent exister qu'en fonction d'une multiplicité de points de résistance. Ceux-ci jouent, dans les relations de pouvoir, le rôle d'adversaire, de cible, d'appui, de saillie pour une prise. Ces points de résistance sont présents partout dans le réseau de pouvoir. Il n'y a donc pas par rapport au pouvoir un lieu du grand Refus- âme de la révolte, foyer de toutes les rebellions, loi pure du révolutionnaire. Mais des résistances qui sont des cas d'espèces : possibles, nécessaires, improbables, spontanées, sauvages, solitaires, concertées, rampantes, violentes, irréconciliables, promptes à la transaction, intéressées ou sacrificielles ; par définition, elles ne peuvent exister que dans le champ stratégique des relations de pouvoir. [...] Elles sont l'autre terme, dans les relations de pouvoir : elles s'y inscrivent comme l'irréductible vis-à-vis.*<sup>409</sup>

Vers la fin de sa vie, M. Foucault affinera son approche du concept de résistance en déclarant :

*Dès l'instant où l'individu est en situation de ne pas faire ce qu'il veut, il doit utiliser des rapports de pouvoir. La résistance vient donc en premier, et elle reste supérieure à toutes les forces du processus ; elle oblige, sous son effet, les rapports de pouvoir à changer. Je considère donc que le terme de « résistance » est le mot le plus important, le mot-clef de cette dynamique.*<sup>410</sup>

Il revient donc sur sa définition première de la résistance, celle-là même qui ne montrait pas de hiérarchie entre la résistance et le pouvoir. Pour lui la résistance se manifeste donc en premier lieu mais pour notre part, nous resterons plutôt sur l'idée de Françoise Proust pour qui

---

<sup>407</sup> Dreyfus, H., Rabinow, P., « Le sujet et le pouvoir » in *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.

<sup>408</sup> Revel, Judith, *Le vocabulaire de Foucault*, op.cit. P. 55.

<sup>409</sup> Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, op.cit. P.P. 121-129.

<sup>410</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits II, 1976-1988*, op.cit. P.P. 1559-1560.

la résistance est une réaction naturelle, « immanente à son objet » car la résistance est dans la nature même de l'objet:

*Tout état est flanqué de son double qui le contre et le hante, tout étant est bordé de son ombre qui le limite et le presse de l'intérieur. La résistance est interne et coextensive à l'instance, tout être bute sur son contre-être. Le contre-être n'est ni un non-être ou un néant ni un autre type d'être ou une puissance de néantisation ni même un moindre être, c'est l'être lui-même qui, dans son déploiement et son extension, se retourne contre lui-même et affecte son « dedans » d'un « dehors » qu'il a lui-même suscité et éveillé.<sup>411</sup>*

En effet l'être est double, il se bat contre lui-même, résiste à lui-même. Il est une somme de contradictions, résiste pour conserver ou inventer, pour nier ou affirmer sans pour autant qu'il existe de « bonne résistance » et de « mauvaise résistance ». Nous en concluons que l'activité de la résistance ne nous laisse jamais de répit, qu'elle constitue une force de vie et rejoint alors l'engagement. Nous retrouvons cet engagement dans l'acte d'écriture qui utilise la fiction pour construire une mémoire juste, telle que la définit Nelly Richard et dont nous parlerons dans notre partie sur la mémoire.

En effet, lorsque nous associons le terme de résistance à la biographie des écrivaines de notre corpus, nous pensons à la notion d'engagement, de militantisme, c'est pourquoi dans un premier temps nous nous intéressons au militantisme dans la société argentine des années 1960-70 et au militantisme des trois écrivaines. Nous montrons par ailleurs que pour elles, écrire c'est résister. L'analyse de leurs premières œuvres nous permet de proposer une taxonomie de la résistance : une résistance dans et hors des textes, une résistance politique, culturelle. Nous évoquons également les stratégies de résistance des protagonistes des trois ouvrages car partout où il y a du pouvoir, il y a des poches de résistance qui sont le plus souvent liées au changement, qui ouvrent une autre voie pour les personnages. Dans *Pasos bajo el agua*<sup>412</sup> nous analysons la mise en œuvre de la résistance des détenues dans l'espace de la prison, dans *Un hilo rojo*<sup>413</sup>, nous questionnons la résistance politique de Julia et dans *Una sola muerte numerosa*<sup>414</sup>, nous évoquons les stratégies de résistance de Nora face à son enlèvement et sa disparition.

Dans les espaces fermés, le camp ou la prison, il y a toujours une faille, par laquelle respirer, un lieu de la résistance: « *Es allí donde cobran toda su importancia los intersticios, las fallas,*

---

<sup>411</sup> Proust, Françoise, *De la résistance*, op.cit. P. 10.

<sup>412</sup> Kozameh, Alicia, *Pasos bajo el agua*, op.cit.

<sup>413</sup> Rosenberg, Sara, *Un hilo rojo*, op.cit.

<sup>414</sup> Strejilevich, Nora, *Una sola muerte numerosa*, op.cit.



*las grietas, los agujeros: una retórica del espacio conquistado o azaroso que construye caminos insólitos, respiraciones, refugios* »<sup>415</sup>.

Après avoir travaillé la résistance d'un point de vue thématique, nous voulons ensuite évoquer la résistance qui est liée à l'écriture. Nous montrerons que les textes résistent aux formes littéraires classiques et que la résistance en tant que discours et écriture s'oppose au discours officiel des politiques de l'époque de la dictature ou de la transition démocratique (résistance aux termes de guerre sale, théorie des deux démons). De plus, nous avons détecté une résistance à écrire depuis le lieu de victime ou celui d'héroïne. Les auteures du corpus ne sont d'ailleurs pas les seules « survivantes » à refuser de parler depuis le lieu de victimes. Pilar Calveiro en est un autre exemple et Juan Gelman, dans le prologue à *Poder y desaparición*, explique qu'en racontant, les survivants sortent du lieu de victime auquel aurait voulu les assigner la dictature: c'est en cela que le livre de Pilar Calveiro est une victoire<sup>416</sup>.

Dans *Natatio aeterna*, Alicia Kozameh met justement en scène un personnage qui refuse de vivre depuis le lieu de survivant et de se désigner comme tel car cela conduirait à l'inaction, à la non résistance au pouvoir institutionnel et placerait la personne dans le lieu de victime dominée par la peur, lieu paralysant, sclérosant :

*No nos autodesignemos sobrevivientes. No les demos a los asesinos todo servido. No asumamos la posición de ellos. No nos adaptemos a sus concesiones. Sobrevivientes de qué, somos. De qué. Si seguimos considerándonos « los que quedamos vivos por pura coincidencia » vamos a empezar a sentir que somos el blanco de los asesinatos de la próxima dictadura.*<sup>417</sup>

Écrit sur le mode de l'ordre négatif, le ton de cet extrait est assez péremptoire et définitif et il montre que, pour ce personnage, il n'y a pas de victime ni de défaite. L'ancien militant de ce roman appelle à une réorganisation des militants : « *Seamos militantes, no sobrevivientes* »<sup>418</sup> et critique aussi bien le pouvoir qui classe dans cette catégorie que certains anciens militants qui collaborent et qui préfèrent parler de défaite pour « *salvarse del compromiso moral de retomar la lucha* »<sup>419</sup>. Cette déclaration du personnage est porteuse d'un jugement radical et l'on peut se demander si une telle position est bien légitime. En effet, peut-on dire que les anciens militants qui ne luttent plus dans une organisation collaborent avec le pouvoir ? Cela reviendrait à dire qu'ils sont des traîtres et nous pensons que ce jugement moral peut être

<sup>415</sup> Semilla, Durán, María Angélica, « Clausura, figuras y variaciones en la obra de Alicia Kozameh » in *Femmes, écritures et enfermements en Amérique latine*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, 305 p. (Collection Maison des Pays Ibériques, série Amériques). P. 3.

<sup>416</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, op.cit. P.P. 2-3.

<sup>417</sup> Kozameh, Alicia, *Natatio aeterna*, op.cit. P. 83.

<sup>418</sup> Ibid. P. 85.

<sup>419</sup> Idem.

perçu comme extrémiste et simplificateur. Si l'on pense à Alicia Kozameh, nous pouvons dire qu'elle-même n'a pas repris la lutte et qu'elle ne milite dans aucune organisation. Nous pourrions ajouter qu'il n'est pas obligatoire d'appartenir à des structures politiques, qui bien souvent collaborent avec le système, pour se positionner face à la vie et à la société.

En revanche, comme le dit Sara Rosenberg, s'extirper du lieu de victime pour agir nous semble important:

*Je ne pardonne pas mais je n'aime pas le statut de victime. C'est paralysant. Il nous arrive des choses et nous ne faisons rien pour les éviter ou pour en donner un autre sens. Et nous nous taisons. Non, ce n'est pas quelque chose qui me convienne. Ce n'est pas l'endroit d'où je me penche.*<sup>420</sup>

Comme nous l'avons dit dans la seconde partie de notre travail, les trois écrivaines résistent à l'écriture d'un témoignage direct. Le recours aux techniques fictionnelles est donc récurrent dans ces premiers ouvrages : les auteures mélangent les voix, ne privilégiant pas une première personne qui aurait la même identité que l'auteure, elles ont recours aux allusions pour ne pas nommer, elles utilisent des images, des métaphores, des comparaisons, l'humour, l'ironie pour ne pas raconter cette expérience frontalement. La résistance consiste donc à choisir la fiction. Elles utilisent aussi différents discours. Tous ces procédés sont en somme des figures du déplacement qui composent une écriture hybride. Ne serait-ce pas d'ailleurs dans l'hybridité, dans le mouvant, dans ce qui n'est pas figé, que l'on pourrait jouir de plus de liberté créatrice ?

Nous nous attacherons donc à l'analyse de la structure, des formes, des procédés littéraires. Dans *Pasos bajo el agua*, nous parlerons de la résistance liée aux corps et à l'espace et nous verrons que le mouvement de va et vient entre le dehors et le dedans, la lumière et l'obscurité, est porté par une structure circulaire, une spirale qui se démultiplie à l'infini et qui recrée l'enfermement de la prison et de l'état totalitaire (le dehors, qui devrait représenter la liberté, est contaminé par l'espace de la prison et la répression dictatoriale.) Dans *Una sola muerte numerosa*, nous étudions l'écriture de la violence comme une écriture viscérale, nécessaire et fragmentée qui se sert du témoignage, des déclarations des généraux, de différents matériaux testimoniaux pour en faire un contre témoignage (c'est à dire un témoignage qui n'est pas « classique »). Par ailleurs, nous comparerons le traitement littéraire de l'enlèvement et la mise en liberté de Nora (*Una sola muerte numerosa*) et de Sara (*Pasos bajo el agua*). Dans *Un Hilo rojo* nous montrons que la structure même du roman, caleidoscopale au niveau des

---

<sup>420</sup> Rosenberg, Sara, quatrième de couverture de *Un fil rouge*, La Contre-Allée, 2012. Traduction de Belinda Corbacho.

modalités d'écriture, résiste à la structure linéaire du roman classique. Il s'agit par ailleurs d'un roman choral et lors de l'édition 2012 du festival lyonnais des Belles Latinas, Sara Rosenberg a expliqué qu'en réalité Julia est la figure de la mémoire collective, toutes les voix parlent d'elle depuis des lieux divers, des lieux qui sont des secteurs sociaux. Tous les points de vue existent et cela permet de laisser une place au lecteur et à sa propre réflexion. Selon la formulation de Michael Bakhtine que nous rappelons plus loin, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un roman polyphonique. D'autre part, faire réapparaître une disparue par le biais de l'écriture constitue une résistance à l'invisibilité, au mensonge institutionnel de la post-dictature. Et bien entendu, nous montrerons les points de contact ou d'éloignement entre les romans à propos des résistances, qu'elles soient thématiques ou stylistiques.

## **Argentine : Une histoire de pouvoir et de résistance**

C'est dans un contexte violent que grandit toute une génération à laquelle appartiennent les auteures de notre corpus. Nous avons évoqué cette période dans la première partie de notre travail. Voyons à présent comment la résistance que nous qualifions de militante s'est opposée à un pouvoir institutionnel violent.

En parallèle des révolutions mondiales contre l'autoritarisme et contre le capitalisme de la fin des années 1960, des organisations *guerrilleras* se soulèvent contre la dictature de Juan Carlos Onganía dès 1967. Les plus connus de ces groupes, on l'a vu dans notre première partie, étaient Montoneros, organisation à la gauche du péronisme, et Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Dans ces années 1960-1970, la vie politique est donc dominée par des coups d'état successifs qui exercent une violence verticale. La guérilla considère qu'elle répond par la violence à une violence institutionalisée et la grande majorité des organisations révolutionnaires adopte un fonctionnement militaire<sup>421</sup>. Les soulèvements ouvriers et étudiants se multiplient face à la répression grandissante<sup>422</sup>, en particulier à Tucumán, Rosario, Córdoba et c'est ainsi que la dictature fait de la lutte antissubversive son fer de lance. Les étudiants s'allient donc aux ouvriers et les organisations « guerrilleras » viendront leur prêter main forte :

---

<sup>421</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, op.cit. P.P. 7-8.

<sup>422</sup> Naissance en octobre 1973 de la AAA : Alianza Anticomunista Argentina dirigée par José López Rega et qui reçoit le soutien de la police et de l'armée. La Triple A perpétue, à partir de la mort de Perón, des centaines d'assassinats.

Existían alrededor de 17 grupos armados, de los cuales cinco tuvieron alcance nacional. Estos cinco fueron: Fuerzas Armadas Peronista (FAP), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Fuerzas Armadas de Liberación (FAL), Montoneros y Partido Revolucionario de los Trabajadores- Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT- ERP). Aunque fueron el PRT-ERP y Montoneros los de mayor envergadura organizativa en todo el país. Particularmente en Tucumán, el PRT-ERP acompañaba las demandas de la población y puntualmente de los trabajadores azucareros, que venían sufriendo los efectos de la aguda crisis económica producto del cierre de ingenios y de la falta de alternativas a otro tipo de industrialización.<sup>423</sup>

Les membres des organisations rebelles sont traqués sans relâche et les enlèvements se multiplient. A partir de 1976, les assassinats commis par la Triple A revêtent « *le caractère d'une modalité répressive officielle* »<sup>424</sup>. Au bout de quelques mois, ERP est détruit et les organisations montoneras de Tucumán et Córdoba disparaissent. La violence est partout: « *Los promedios de violencia de ese año (1976) indicaban un asesinato político cada cinco horas, una bomba cada tres y 15 secuestros por día, en el último trimestre del año* »<sup>425</sup>. Les Etats-Unis, dans le contexte de la Guerre Froide et dans leur combat contre les communistes, vont épauler les gouvernements de la droite traditionnelle en Amérique Latine. Et en Argentine, nous avons vu que différents secteurs appuient le coup d'état de 1976 censé palier au désordre laissé par la mort de Perón et causé, selon les militaires, par les péronistes de gauche et ERP, qu'ils taxent de terroristes.

## Résistance de la société civile

A la répression étatique va s'opposer non plus la résistance des groupes révolutionnaires démantelés, mais celle de personnes de la société civile. Lorsque nous associons le terme de résistance à « Argentine », nous pensons en tout premier lieu à la résistance des Mères des disparus argentins qui sont toujours présentes sur la place de Mai à Buenos Aires afin d'obtenir des réponses du gouvernement quant à la disparition de leurs enfants. Il s'agit d'une résistance contre l'oubli, pour le droit à la vérité et à la justice, en faveur d'un changement. Le roman de Nathan Englander, *Le ministère des affaires spéciales*<sup>426</sup>, illustre d'ailleurs parfaitement l'impossible quête des parents de disparus sous la dictature argentine.

---

<sup>423</sup> Artese, Matías, Roffinelli, Gabriela, *Responsabilidad civil y genocidio, Tucumán en años del "Operativo Independencia" (1975-76)*, Documentos de jóvenes investigadores n°9, U.B.A., Octobre 2005.

<sup>424</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, op.cit. P. 10.

<sup>425</sup> Idem. P. 10.

<sup>426</sup> Englander, Nathan, *Le ministère des affaires spéciales*, Plon, 2008.

Ces Mères sont « *dispuestas a oponer su resistencia e insumisión, comienzan una nueva práctica política* »<sup>427</sup>. Ces marches se poursuivent aujourd’hui, car les corps des « disparus » de la dictature sont loin d’avoir tous été retrouvés. Mais le processus est en cours puisque les différentes associations des droits de l’homme se battent d’une part pour que justice soit faite et d’autre part pour que les corps des défunts soient retrouvés et que les bébés volés de la dictature réapparaissent. En effet, le 7 juillet 2012, Jorge Videla<sup>428</sup> a été condamné à 50 ans de prison pour le vol de 500 bébés: « *Y así lo reconoció la sentencia al considerar que se ejerció el “terrorismo de Estado” mediante “la práctica sistemática y generalizada de sustracción, retención y ocultamiento de niños menores de 10 años”, bajo un “plan general de aniquilación”* »<sup>429</sup>.

Ces mouvements des Mères, des Grands-Mères et des Enfants ne seraient-ils pas ce que Foucault appelle des ‘effets de résistance’? Dans *Una sola muerte numerosa*, en particulier, l’auteure évoque à diverses reprises l’association de « Las Madres de la Plaza de Mayo ». Il s’agit d’un corps collectif, un véritable symbole de résistance à la dictature et à l’oubli post-dictatorial. Les Mères représentaient un véritable danger pour la Junte et constituent depuis plusieurs années un levier dans la reconnaissance de la disparition comme crime de lèse-humanité. Dans son ouvrage, Nora Strejilevich reproduit les paroles d’un militaire anonyme dont la violence, le mépris et l’impuissance sont en rapport avec la force de la lutte des Mères :

*Hijas de puta, vienen a provocarnos aquí, bajo nuestras narices, y las dejamos. Todas son comunistas, madres de subversivos, y se atreven a venir a reclamar. Si me dejan, limpiaría bien rápido la plaza con ráfagas de ametralladora. No volverían. (Una sola muerte numerosa, 42)*

Ce discours corrobore le discours officiel post-dictatorial stéréotypé, qui construit le mythe de la Mère de « terroriste communiste » et de « subversif » et qui par capillarité devient elle-même terroriste. Ce récit politique met en avant le fait que s’il y a eu répression de la part de l’Etat, c’est parce que la société argentine était en danger (Doctrine de Sécurité Nationale). De là l’utilisation légitimée par l’Etat de l’éradication, de l’extirpation, du « nettoyage » d’indésirables qui mettraient en péril la société.

N. Strejilevich reproduit ensuite le témoignage d’une des mères, montrant ainsi l’absolue détermination de ces femmes et leur résistance. Elles s’opposent au discours des militaires en

---

<sup>427</sup> [http://www.madres.org/marchas/marchas1\\_10/marchas1.asp](http://www.madres.org/marchas/marchas1_10/marchas1.asp)

<sup>428</sup> Il a eu plusieurs condamnations pour divers procès. Il est décédé le 17 mai 2013.

<sup>429</sup> Article consultable à cette page:

[http://internacional.elpais.com/internacional/2012/07/05/actualidad/1341478049\\_436607.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2012/07/05/actualidad/1341478049_436607.html)

le subvertissant: « *Hebe siempre recuerda cómo nos vinieron a sacar de la Plaza con ametralladoras cargadas para la guerra, y cómo llegaron a pegar el grito de ¡APUNTEN!, y nosotras les respondimos ¡FUEGO!* » (*Una sola muerte numerosa*, 43-44). Les exclamations reproduites montrent des « Mères » maniant l'ironie et ce, même dans des situations dangereuses. Ceci montre aussi que le travail des Mères consiste à « resignifier » des termes propres aux militaires afin de renverser la situation de pouvoir.

Un peu plus loin, l'écrivaine reproduit une déclaration du président Menem, datant de 1994: « *Las madres, pese al tiempo transcurrido, siguen incitando a la violencia, agraviando, insultando y alentando a muchos argentinos que quieren paz a que entren al mundo de la violencia* » (*Una sola muerte numerosa*, 169). Il est vrai qu'en 1994, les relations entre Menem et les mères sont très tendues<sup>430</sup> et qu'elles ne s'amélioreront pas.

Cette déclaration est corroborée par les propos du militaire de la ESMA qui a fait venir dans son bureau Nora et une journaliste canadienne. En effet, lors d'un retour de la protagoniste en Argentine, les deux femmes se sont introduites sur le site sans autorisation officielle. Kotler prévient: « *No se le ocurra creerle a las Madres. Además, eso pasó hace veinte años, y fue una guerra en la que murió gente de ambos lados* » (*Una sola muerte numerosa*, 169). En somme, le militaire, Menem et Kotler sont des personnages emblématiques de la diffusion de la théorie des deux démons. Ils sont présentés ici sur le mode du discours stéréotypé de cette période qui légitimait la dictature et l'oubli.

## **Alicia Kozameh et Sara Rosenberg : des militantes actives**

Nous avons écrit plus haut que deux des auteures de notre corpus étaient militantes et nous pouvons nous demander pourquoi Alicia Kozameh et Sara Rosenberg ont suivi cette voie de la résistance politique? Il semble difficile d'obtenir des informations fiables sur la vie militante des femmes dans les années 1960, 1970 car elles n'apparaissent que très peu aux postes à responsabilité. Le nombre de femmes activistes est en nette progression à partir de 1973 mais elles n'accèdent toujours pas aux postes clé. Pour mémoire, le comité central de PRT-ERP ne comptait que deux femmes, l'une, compagne de Roberto Santucho (fondateur du

---

<sup>430</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xaFbPo3KGB0>. Extrait d'un reportage sur la relation entre les Mères et Menem. Les rapports entre Menem et Les Mères étaient d'ailleurs très mauvais car elles ne lui pardonnent pas les lois d'amnistie et Menem, de son côté, met en doute leur intégrité et honnêteté en demandant comment elles financent leurs voyages.

PRT et chef de l'ERP) et l'autre, épouse de Luis Pujals (responsable de PRT-ERP à Rosario, il est d'ailleurs le premier disparu de cette organisation)<sup>431</sup>. Il faut dire qu'à l'ERP il y avait beaucoup d'hommes pour peu de femmes. En revanche, chez les Montoneros, il y avait des femmes officiers ou gradées.

D'autre part, Laura Pasquali rappelle que le PRT-ERP plaçait les femmes sur les fronts « légaux » ou « de masse », comme les quartiers ou les Universités et c'est justement à l'Université que militaient Sara Rosenberg et Alicia Kozameh. Par ailleurs, il n'était guère possible de contester ces places subalternes ou de second plan car la question du féminisme était considérée comme « *l'expression d'une conscience bourgeoise et pro impérialiste* »<sup>432</sup>. Le féminisme n'était d'ailleurs pas un enjeu de taille pour ces organisations mais une question secondaire. Ce n'est qu'une fois en exil que ces femmes se rapprocheront du mouvement féministe. Quant à l'emprisonnement des militantes ou sympathisantes ou encore simplement parente de militants, il s'avère que la question du genre fut décisive pour les militaires. En effet, la dictature placera la majorité de ses victimes féminines en Centre Clandestin de Détention et non en prison afin de sous évaluer la participation politique des femmes:

*Mientras que el treinta y tres por ciento de las personas desaparecidas fueron mujeres, en las cárceles legales en el momento de mayor concentración, ellas no superaron el doce por ciento del total. Aunque las presas políticas fueron mucho más numerosas respecto de épocas precedentes, constituyeron un número sensiblemente inferior que las mujeres "ocultamente" asesinadas.*<sup>433</sup>

Il s'agit certainement aussi pour le pouvoir d'éliminer les détenues pour tarir la source de la subversion c'est à dire d'empêcher d'éventuelles naissances de « petits subversifs ». On pense alors à la notion de biopolitique foucaldienne.

Concernant le militantisme d'Alicia Kozameh et Sara Rosenberg, nous savons que leurs familles étaient issues de la classe moyenne et militer dans les organisations de gauche était une façon de s'opposer à elles mais nous n'oublions pas que leur motivation est d'abord idéologique. Ce militantisme les a conduites en prison car elles luttèrent pour défendre des idées anticapitalistes. Si nous prenons l'exemple d'Alicia Kozameh, elle s'est engagée très

---

<sup>431</sup> Pasquali, Laura, « Narrar desde el género: una historia oral de mujeres militantes. » consultable à cette adresse: <http://www.feminaria.com.ar/coleccion/temascontemporaneos/007/2-PrimeraParte.pdf>. P. 110.

<sup>432</sup> Grammatico, Karin, « Las "mujeres políticas" y las feministas en los tempranos setenta: ¿Un diálogo (im)posible? ». Consultable à cette adresse:

<http://www.feminaria.com.ar/coleccion/temascontemporaneos/007/2-PrimeraParte.pdf>. P. 3.

<sup>433</sup> D'Antonio, Débora. "Represión y resistencia en las cárceles de la última dictadura militar argentina". *La revista del CCC* [PDF]. Enero / Abril 2008, n° 2. Disponible sur Internet:

<http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=29>. ISSN 1851-3263.

jeune dans la défense de la liberté et de la justice. Elle a participé au “Rosariazo”<sup>434</sup> alors qu’elle était élève au Collège Nuestra Señora de la Misericordia et a en effet incité ses camarades à prendre part à ce mouvement de contestation. L’auteure se remémore cet engagement précoce avec enthousiasme et conviction. Elle est fière d’avoir participé à ces événements historiques et à un mouvement de résistance et d’opposition mondial :

*Y a pesar de la exasperación giratoria de las hélices, a pesar del denso estruendo del motor, van pasando los minutos, van sucediéndose los eslabones de la historia, y somos parte, nos hemos ubicado por delante de los pliegues de las oscuras cortinas de fondo y hemos ocupado un área, por ahora modesta, sí, del escenario de nuestra ciudad, de nuestro país, de un mundo que nos apabulla con novedades cada día, sí, sí. Y permanecemos afuera. No de la escuela, pero sí de los excesos de las jerarquías que se plantan, en aquella mañana de finales de mayo del 69, delante de nuestras mejillas adolescentes para darnos indicio de la magnitud de los límites futuros.*<sup>435</sup>

Et l’on peut penser à travers ce passage assez lyrique que nous ne sommes pas loin de l’idéalisation « a posteriori » du militantisme.

Plus tard, partisane de « El Hombre Nuevo » de Che Guevara, A. Kozameh défendait et continue à défendre les valeurs de gauche, à la recherche d’un monde plus juste. Lorsqu’elle était étudiante, elle appartenait au Partido Revolucionario de los Trabajadores et son engagement impliquait une résistance active. Elle a d’ailleurs pris beaucoup de risques en luttant contre le gouvernement du général Onganía, risques dont nous parlait plus haut Judith Revel:

*I studied, went to the party meetings, participated in demonstrations, and also became active in the worker’s front. After almost two years of this, I had to change my realm of activity within the party. My own party members told me I should pull out because I had been so active that I had become a risk. They feared that if I did not retreat, I would be captured or murdered.*<sup>436</sup>

Mais A. Kozameh rappelle que les résistants actifs, les militants, n’étaient pas la seule cible de l’appareil répressif. En effet, ne pas être d’accord avec la politique du gouvernement de l’époque était une raison suffisante pour être inquiété, à divers degrés:

*¿Por qué motivo fue perseguida y finalmente encarcelada?*

*Cualquier opinión que difiriera de la oficial convertía al que se animaba a hacerla pública en un virtual,*

---

<sup>434</sup> Une série de manifestations et de grèves dans la ville de Rosario contre la politique de Juan Carlos Onganía en 1969.

<sup>435</sup> Kozameh, Alicia, “La omnipresente juventud” in [www.lacapital.com.ar](http://www.lacapital.com.ar), 17/05/09.

<sup>436</sup> Kozameh, Alicia, in Díaz, Gwendolyn, *Women and power in Argentine Literature*, University of Texas Press, 2007. P.313-314.



*y después real, desaparecido. Los militantes éramos un blanco mucho más estratégico que cualquiera que sólo daba una opinión. Ser oposición, en cualquiera de sus formas, significaba ese riesgo.*<sup>437</sup>

Elle ne regrette aucunement son engagement dans le PRT et dans une interview donnée en 2004, déclare: « *Yo pertenezco al grupo que creo que somos muchos, de militantes del PRT que reivindican totalmente la experiencia* »<sup>438</sup>. De plus, parlant de la génération à laquelle elle appartient, Alicia Kozameh affirme :

*Siento un gran orgullo de que mi generación haya tenido esa enorme valentía, esa inigualable capacidad con que se entregó a la dinámica de la época, frente a la inexistencia de alternativas. Me siento privilegiada por haber sido parte, por serlo aún ahora, de una forma u otra.*<sup>439</sup>

Le P.R.T. est démantelé à cause de la répression et une fois en liberté, A. Kozameh ne reprend pas l'activisme mais continuera à défendre les Droits de l'Homme.

Sara Rosenberg a elle aussi démontré une attitude résistante dès sa jeunesse. Elle a résisté au modèle familial lui préférant celui des mouvements révolutionnaires insiste sur le rôle d'émancipation qu'a joué l'école qu'elle fréquentait :

*Mi papá era de una derecha liberal, nunca fue un hombre de izquierda. Era una casa muy tradicional, esa burguesía provinciana conservadora que quiere que sus hijos estudien y punto. Tengo que agradecer mucho a la escuela pública, la escuela Sarmiento, que dependía de la Universidad Nacional de Tucumán, que en su tiempo fue muy de avanzada y que me abrió la cabeza. Esa contradicción entre la apertura de la escuela y el conservadurismo de mi casa me permitió formarme y confrontar. Era natural que cuestionáramos lo heredado y quisiéramos refundar el mundo. Yo no quería vivir ni como mi papá ni como mi mamá, no eran mis modelos.*<sup>440</sup>

Nous avons questionné S. Rosenberg sur son engagement militant au moment de son arrestation et elle nous répond que: « *En Argentina pensar, decir y opinar contra la dictadura en aquellos tiempos se consideraba militancia* »<sup>441</sup>, déclaration qui se rapproche de celle d'Alicia Kozameh, évoquée précédemment. Elle a résisté à la dictature de Roberto Levingston dès son adolescence, puisant dans les espaces de liberté la force de s'opposer et luttant pour « *multiplier les puissances dignes d'exister* », selon l'expression de Françoise Proust. S. Rosenberg a donc très tôt conscience qu'elle doit résister comme quelque chose de vital. La

---

<sup>437</sup>Bustos, Andrea, « Nunca más, entrevista con la escritora Alicia Kozameh », [http://www.bordercrossing.at/AROUND\\_THE\\_GLOBE/002/NewArticle6.html](http://www.bordercrossing.at/AROUND_THE_GLOBE/002/NewArticle6.html).

<sup>438</sup> <http://elmangodelhacha.webeindario.com/revista37nota2.htm>.

<sup>439</sup> Mayr, Guillermo, « Alicia Kozameh: la ficción me permite jugar. El juego salva. Salva y permite existir » in *El jinete insomne*, 20/08/2009, <http://eljinetainsomne2.blogspot.com/2009/08/alicia-kozameh-ficcion-me-permite-jugar.html>.

<sup>440</sup> Frieria, Silvina, *Entrevista a Sara Rosenberg*, op.cit.

<sup>441</sup> Courrier électronique en date du 15 septembre 2009.

résistance pour elle est vite apparue comme une recherche tournée vers le changement mais elle est arrêtée très rapidement. En effet, elle appartient à un groupe universitaire et la police l'arrête suite à sa participation au « braquage » d'une banque (appelé « confiscation » par les militants). Ces attaques de banques sont d'ailleurs conçues à l'époque à des fins révolutionnaires :

*Jóvenes, que en su mayoría oscilaban entre los 18 y los 25 años, lograron concentrar la atención del país con asaltos a bancos, secuestros, asesinatos, bombas y toda la gama de acciones armadas que, a su vez, les dieron una voz política. "Sí, sí, señores, soy terrorista; sí sí señores, de corazón..." cantaban en 1973 decenas de miles de jóvenes congregados en las columnas de la Juventud Peronista que, en realidad, nunca fueron terroristas; si acaso, algunos pocos eran militantes armados.*<sup>442</sup>

Ces jeunes se battent pour une société meilleure, plus juste, dans laquelle les richesses seraient mieux distribuées ; c'est pour cela qu'ils prennent pour cible l'un des symboles du capitalisme. Ces braquages serviront d'ailleurs à financer la guérilla. Ajoutons tout de même que Sara Rosenberg et Alicia Kozameh n'appartenaient pas aux Jeunesses Péronistes mais bien au PRT.

Après des années de prison et d'exils difficiles, l'écrivaine pense toujours qu'elle doit agir pour changer un monde totalement injuste : « *Y sigo creyendo que hay otras formas de relaciones sociales más humanas. En eso y para eso milito siempre. Soy antiimperialista, si decir esto sirve de algo* »<sup>443</sup>. En effet, elle revendique elle aussi les idées révolutionnaires du Che Guevara et poursuit aujourd'hui son engagement dans la littérature et dans de nombreux articles publiés sur Internet. Par exemple, dans son discours de présentation de *Un hilo rojo* à la Fête du livre de la Havane en 2007<sup>444</sup>, elle rappelle que la résistance peut revêtir plusieurs formes. Pour elle parler, raconter, est en soi une résistance et elle prend comme exemple la lutte des Mères de la Place de Mai ou des organisations populaires qui recherchent les criminels de lèse-humanité, qui exigent que justice soit faite depuis les premières disparitions. En effet, il est important de réfléchir sur l'Histoire et la Mémoire car il s'agit de « *la cultura al margen del poder. De la cultura en resistencia. De otra cultura. Otra manera de hacer arte, que liquide los viejos valores que ampararon y amparan el crimen organizado* »<sup>445</sup>. L'écriture de S. Rosenberg est politique dans le sens où elle questionne la société et ses

---

<sup>442</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, op.cit. P. 8.

<sup>443</sup> Interview de Sara Rosenberg réalisée par Marie Rosier en octobre 2011 par courrier électronique.

<sup>444</sup> Rosenberg, Sara, Texto de presentación de *Un hilo rojo*, op.cit.

<sup>445</sup> Idem

composantes qui sont la mémoire et le pouvoir. Pouvoir qui induit forcément des mouvements de résistance auxquels l'écrivaine participe puisqu'elle ne se considère pas comme une personne neutre mais comme auteure qui parle depuis un lieu social.

Ces deux écrivaines ont donc résisté « sur le terrain » à la répression étatique et les personnages de leurs livres résistent toujours eux aussi à une forme de pouvoir.

Nora Strejilevich, quant à elle, ne se considère pas comme militante à proprement parler car elle n'appartenait à aucun parti : elle participait aux manifestations en tant que « sympathisante » de la résistance<sup>446</sup>. Dans son témoignage, elle précise ceci : « *Yo no era militante de ningún partido político, había estudiado en Filosofía y Letras y eso había sido suficiente* »<sup>447</sup>. Elle dit aussi qu'elle participait à des marches, des débats et des assemblées<sup>448</sup>. Mais elle n'approuvait pas le militantisme de son frère et elle l'écrit dans la partie autobiographique de son ouvrage. L'auteure reproduit un dialogue qui n'en est pas vraiment un puisque la réponse de Nora à son frère est énoncée dans une sorte de monologue intérieur, dont le temps de narration est bien ultérieur : « *Fijáte por la ventana si me siguen, decís, sosteniendo las palabras del borde para quitarles peso* ». Et Nora répond : « *¿Qué gano con mirar? En plena dictadura y vos jugando a las escondidas con el cuco. Te enojás y te vas. Salgo a mirar si te siguen. No veo a nadie. Tampoco a vos te vuelvo a ver* » (*Una sola muerte numerosa*, 18).

A l'instar de toute une génération<sup>449</sup>, plusieurs membres de sa famille étaient militants : son cousin Hugo appartenait à Montoneros et son cousin Abel à la « Unión de Estudiantes Secundarios ». Son frère Gerardo, sa fiancée Graciela Barroca et ses deux cousins étaient militants de la Juventud Peronista. L'on sait, grâce au rapport *Nunca más*, qu'être proche de militants était suffisant pour se faire arrêter. Depuis plusieurs années, N. Strejilevich mène des actions engagées : elle participe à des conférences afin de parler de son expérience dans le « Club Atlético » et soutient les associations de défense des Droits de l'Homme centrées sur la question des disparus. Elle écrit aussi des articles dans lesquels, au début des années 2000, elle prenait parti pour les « piqueteros » et les exclus de la société argentine, qui

---

<sup>446</sup> Courrier électronique en date du 12 février 2009.

<sup>447</sup> Témoignage de Nora Strejilevich consultable à l'adresse suivante : [www.mfa.gov.il/desaparecidos/pdfspen/StrejilevichNora.pdf](http://www.mfa.gov.il/desaparecidos/pdfspen/StrejilevichNora.pdf).

<sup>448</sup> Interview réalisée par courrier électronique le 29 octobre 2012.

<sup>449</sup> En effet, le phénomène militant des années 1970 est massif et touche les jeunes, les étudiants, les intellectuels, les syndicats ; tous ceux qui ont subi de plein fouet la répression de l'époque.

construisaient à l'époque de nouveaux espaces de résistance<sup>450</sup>. D'ailleurs dans le film *Nora*<sup>451</sup>, N. Strejilevich se rend en Argentine sur les traces de sa disparition et celle de son frère et elle lie ces événements à la crise argentine de 2001. Le spectateur la voit aller à la rencontre de « piqueteros » qui seraient emblématiques d'une disparition collective, peut-être même constituaient-ils la figure symbolique de la disparition de l'Argentine au bord du gouffre économique. Nora Strejilevich est aussi engagée pour la cause des femmes et affirme: « *I was already feminist when I was a child and I refused to do anything in my house if my brother did not do the other half* »<sup>452</sup>.

## Écrire c'est résister

Au même titre que « créer c'est résister » ou que « résister c'est créer », « écrire c'est résister ». En effet, le militantisme politique peut selon nous se rapprocher de l'acte d'écriture qui peut être un acte politique. L'écriture et dans un plus large sens, la création, est pour nous l'une des modalités de la résistance. « Créer c'est résister » nous dit Gilles Deleuze dans son *Abécédaire*<sup>453</sup>. Il pense que ce qui pousse à écrire, c'est la honte d'être un homme. Avoir honte d'être un homme, c'est ce que dit Primo Levi à sa libération, ce qui ne signifie pas, pour G. Deleuze : « Nous sommes tous des assassins ou nous sommes tous coupables ». Mais pour le philosophe, l'art consiste à libérer la vie que l'homme a emprisonné, de cela nous sommes coupables et c'est ainsi que l'homme résiste, en libérant. L'art est donc une libération d'une puissance de vie et c'est exactement en ce sens que nous lisons l'œuvre des écrivaines de notre corpus. Pour nous, elles font partie d'un réseau (qui nous apparaît comme une communauté qui partage une expérience) et comme le dit encore G. Deleuze : « La fonction du réseau c'est de résister, et de créer »<sup>454</sup>. Nous sommes persuadée qu'en écrivant (c'est à dire en rendant publique leur expérience bien qu'en la proposant de manière fictionnelle), les trois auteures renversent la ligne verticale du pouvoir politique qui les a opprimées, qui les a enfermées et réduites à l'inaction politique et au silence. L'écriture permet de transformer cette ligne verticale en une ligne horizontale solidaire qui fonctionne comme une chaîne

---

<sup>450</sup> Strejilevich, Nora, «La función crítica y estética como eje de una política cultural destinada a Latinoamérica.» Culture and Peace Conference. U of Texas. Session: Violence, Politics and Representation in the Americas. Austin, Texas, March 2003.

<sup>451</sup> Grimaldi, Fabio, Di Tocco, Stella, *Nora*, Roma, 2002.

<sup>452</sup> Strejilevich, Nora in *Bridges, a journal for jewish feminists and our friends*, Volume 8, Numbers 1 and 2.

<sup>453</sup> Boutang, Pierre-André, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Téléfilm tourné en 1988. Première diffusion en 1996 sur Arte. « R comme résistance » consultable à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=ikhCd3phgfo>

<sup>454</sup> Idem.

humaine et dans laquelle les échanges sont horizontaux. Nous pensons en particulier à tout le travail mené, aussi bien de la part des critiques que des amis, pour diffuser les ouvrages de S. Rosenberg et A. Kozameh.

Par ailleurs, Miguel Benasayag et Florence Aubenas reprennent la formule de Gilles Deleuze, en l'inversant : « Résister, c'est créer ». Dans cet ouvrage, les auteurs affirment que dans la logique d'affrontement, « être contre » mobilise bien plus qu'« être pour »<sup>455</sup>. Mais il nous semble qu'« être contre » c'est pour « être pour » une autre voie et nous voyons encore ici la résistance comme une libération, un mouvement qui va vers le changement. Et pour nous, contrairement à ce qu'avancent les auteurs, le changement n'est pas « bon par essence » et forcément lié au progrès ou à la modernité<sup>456</sup>. Le changement peut être le résultat d'une concertation, il est le mouvement vers une autre vision du monde, avec moins de capital et plus de solidarité. Mais le changement peut aussi être le résultat d'une non-concertation dans laquelle on impose de nouvelles règles au peuple. La contestation, disent les auteurs, peut s'affranchir de la violence, ce qui, dans les années 1970, n'était guère possible. En effet, à l'époque, « s'engager, c'était prendre les armes ou côtoyer ceux qui les prenaient. Là se situait le point de rupture entre adhérer à des idées, défendre une opinion, et risquer son existence pour « mettre le corps » et pas seulement la tête »<sup>457</sup>. D'autre part, F. Aubenas et M. Benasayag placent la lutte contre la dictature dans une position supérieure au pouvoir dictatorial. En effet, reprenant la pensée de G. Deleuze, ils affirment que :

*Tant qu'on ne lutte pas, on reste obsédé par l'ennemi. Quand on se met à lutter, on se rend compte que l'ennemi n'est personne. Au maximum, tout ce que peut faire un fasciste, c'est tuer, vous ou quelqu'un que vous aimez. Mais face au développement de la vie, de la pensée de la solidarité, que peut-il faire ?*<sup>458</sup>

La solution à la résistance au pouvoir se trouve donc plutôt dans un « *au-delà du capitalisme et non dans la seule confrontation avec lui* »<sup>459</sup>. Mais qu'est-ce que serait l'au-delà du capitalisme ? Certainement l'humanisme et la solidarité. Nous pensons alors à G. Deleuze pour qui les multiples expériences réalisées hors de la pensée dominante forgent un « devoir-faire » qui s'affranchit du « devoir-être ». Et nous pensons aussi à G. Agamben qui voit

---

<sup>455</sup> Aubenas, Florence, Benasayag, Miguel, *Résister, c'est créer*, Editions de la découverte, Paris, 2002. P.52.

<sup>456</sup> Ibid. P.56.

<sup>457</sup> Ibid. P.60.

<sup>458</sup> Ibid. P.73.

<sup>459</sup> Ibid. P.74.

l'écriture comme un exercice philosophique et qui préconise de passer outre ou entre les oppositions pour mieux résister au pouvoir<sup>460</sup>.

Dans les romans et poèmes d'Alicia Kozameh, les personnages sont eux aussi confrontés à un pouvoir répressif. Les figures de la résistance sont multiples et ont la fonction de montrer, de mettre à nu afin que le lecteur puisse se positionner éthiquement. Citons par exemple *Basse Danse*<sup>461</sup>, roman dans lequel le couple de siamois peut être lu comme la métaphore de la résistance en cela qu'ils résistent entre eux, à eux-mêmes, à leurs parents et à une société qui les marginalise et les rejette. Elle écrit aussi *Mano en vuelo*<sup>462</sup> pour dénoncer la guerre en Irak.

De même, les thématiques des autres romans de Sara Rosenberg montrent qu'elle prend parti contre le pouvoir de l'argent, le pouvoir des hommes sur les femmes ou sur la planète. En somme, elle met en scène des personnages qui résistent aux abus de pouvoir. Ils adoptent toujours une attitude critique face aux violences qui s'exercent sur eux. Dans *Cuaderno de invierno*<sup>463</sup>, Ana lutte contre différentes violences, celle du terrorisme d'état, celle de l'exil politique ou celle de l'antisémitisme. Les personnages de *La edad del barro*<sup>464</sup>, son troisième roman, résistent à la violence du pouvoir économique et politique qui reste entre les mains des anciens responsables de la dictature; ils résistent aussi à la violence produite par l'enfermement dans un hôpital psychiatrique. *El tripalio*<sup>465</sup>, pièce de théâtre, aborde le thème de la violence générée par les inégalités sociales ou la violence de genre. La protagoniste est en perpétuelle lutte contre ces inégalités et pour ce faire prend des risques. *Contraluz*<sup>466</sup>, son dernier roman, développe les thèmes de la corruption, l'oubli, l'impunité à l'heure des jugements contre les militaires argentins. Griselda, la protagoniste, n'aura de cesse de dénoncer et de lutter contre ces entraves à la vérité. *Pájaros*<sup>467</sup>, une autre pièce, a été écrite dans un but pédagogique, à l'occasion d'une journée intitulée « Santé et femme » et constitue une critique de la violence de genre. La pièce, *Eso no es una caja de Pandora*<sup>468</sup>, dénonce toutes les formes d'exclusion et « l'humanitarisme » échevelé. Enfin, le roman pour enfant,

---

<sup>460</sup> Agamben, Giorgio, *La communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, Seuil, Paris, 1990.

<sup>461</sup> Kozameh, Alicia, *Basse danse*, Alción, Córdoba, 2007.

<sup>462</sup> Kozameh, Alicia, *Mano en vuelo*, Alción, Córdoba, 2009.

<sup>463</sup> Rosenberg, Sara, *Cuaderno de invierno*, Espasa Calpe, 1999.

<sup>464</sup> Rosenberg, Sara, *La edad del barro*, Destino, 2003.

<sup>465</sup> Rosenberg, Sara, *El tripalio, balada para una mujer y un diccionario*, Non imprimé, 2006.

<sup>466</sup> Rosenberg, Sara, *Contraluz*, Siruela, 2008.

<sup>467</sup> Non édité.

<sup>468</sup> Non édité.

*La isla celeste*<sup>469</sup>, critique la destruction de la planète par l'homme. Dernièrement, dans un documentaire, S. Rosenberg a filmé le saccage de l'économie argentine, les hommes du rail abandonnés, triste héritage du terrorisme d'état économique des années 76 à 83. Elle propose aussi des lectures théâtralisées non subventionnées, avec des acteurs non professionnels, citoyens du quartier de Lavapiés à Madrid. Elle vient de publier *Un hilo rojo* et *Durmientes* chez un éditeur argentin militant et solidaire.

Par ailleurs pour Sara Rosenberg, écrire c'est résister au pouvoir et elle se réfère à l'Amérique comme continent colonisé. La langue du colonisateur, selon elle, doit être subvertie, explorée, recréée :

*La lengua colonial es una lengua en cuestión, un territorio de investigación que se abre en un abanico que va a generar una larga polémica sobre lo popular y lo culto, lo gauchesco y lo urbano, lo unitario y lo federal, la civilización y la barbarie. El nacionalismo de las elites literarias – colonizadas y colonizadoras -, siempre pretendió salvaguardar e impedir los procesos de cambio e intercambio que se operaban en el lenguaje mestizo, cosmopolita, e internacional, producido por la propia historia multilingüe y portuaria del país.*<sup>470</sup>

Il s'agit de résister à la langue qui domine et de la faire sienne, plurielle. Selon S. Rosenberg, la thématique centrale de la littérature argentine est le pouvoir étatique et le langage (en prose) qu'il utilise. Elle ne dit pas que tous les romans argentins sont politiques mais que les écrivains se positionnent face au discours politique soit en y adhérant soit en s'y opposant. C'est ce que font les trois écrivaines de notre corpus en écrivant, elles résistent au discours politique autoritaire. Nous pourrions avancer que leurs trois premières œuvres sont politiques car leur thématique centrale est le pouvoir politique qui corrompt et assassine. De plus, dans ces œuvres, elles élaborent un nouveau discours qui parle de politique et qui dénonce et le capitalisme (surtout chez Sara Rosenberg) et le terrorisme d'état.

Pour Nora Strejilevich, écrire est aussi une résistance. Dans une interview<sup>471</sup>, l'auteure assure que le témoignage littéraire permet de résister au mensonge, à la fiction créée de toutes pièces par la dictature. Il permet aussi de résister au discours et au lexique de la terreur.

Il y a donc une dimension éthique et mémorielle dans l'acte d'écriture puisqu'il lutte contre l'oubli. Lorsque le détenu rentre dans le camp, il ne porte plus un nom mais un numéro, on lui retire ses vêtements pour ceux d'un autre, on le prive de son identité pour qu'il disparaisse de

<sup>469</sup> Rosenberg, Sara, *La isla celeste*, Siruela, 2010.

<sup>470</sup> Rosenberg, Sara, "La frágil frontera de los géneros de ficción" in *La tecla eñe*, n°35, 11 mai 2009. Consultable à l'adresse suivante: <http://lateclaene.blogspot.fr/2009/05/sara-rosenberg-literaturaensayo-la.html>.

<sup>471</sup> Rengel, Patricia, *Personalidades de la cultura hispánica*, émission de radio de l'Université du Wisconsin-Madison, 1 mars 2007.

la société. C'est pour cette raison que lorsque Nora Strejilevich a été relâchée, elle a voulu reconstruire son identité, récupérer son nom pour l'apposer à la couverture de son livre et l'incorporer à son propre texte. Résister à l'oubli est pour elle une façon de ne pas être une vaincue. Lorsqu'elle a été libérée, on l'a forcée à signer un document officiel ; elle a donc voulu écrire son expérience, sans qu'on l'y oblige et son témoignage qui est sa propre version des faits, est une libération et un acte de résistance. Le lecteur lit cette résistance dans le poème qu'elle écrit sous la forme d'épigramme à la troisième partie de son livre:

*Escribiré  
látigos negros para domar  
ciertas salvajes mayúsculas  
ahogándome la sangre.  
Resistiré resistirás  
con nombre y apellido  
el descarado lenguaje  
del olvido. (Una sola muerte numerosa, 187)*

Ecrire c'est aussi retrouver son identité et celle d'un pays tout entier, écrire c'est résister à l'oubli en évoquant l'histoire collective et en refusant le monologue institutionnel: « *Palabras escritas para que mi voz las articule acá, en este lugar que no es polvo ni celda sino coro de voces que se resiste al monólogo armado, ese que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa* » (*Una sola muerte* 200, phrase finale).

Enfin, écrire pour une écrivaine ex-détenue sous un gouvernement totalitaire est certainement résister au silence auquel elle a dû se soumettre en prison et à l'invisibilité dans laquelle elle fut jetée. On le sait, une fois la dictature entérinée, les opposants au terrorisme d'état furent placés dans la non-existence la plus totale (les camps de détention-extermiation) ou partielle (les prisons légales qui servaient de vitrine face aux Organisations de défense des droits de l'Homme). En effet: « *El poder invisibilizó, ocultó y en oportunidades directamente extirpó - de y a la comunidad- todas las formas subjetivas "perturbadoras", colocándolas en el lugar de lo inexistente, lo minoritario, lo raro y lo ocasional* »<sup>472</sup>.

Nous pouvons donc dire que les trois auteures de notre corpus résistent aussi bien dans l'écriture que dans leur engagement citoyen. Et cette résistance est véritablement liée au changement ou appuie une possible modification de posture face aux problématiques sociétales. Nous pourrions parler d'une résistance politique puisque les trois écrivaines

---

<sup>472</sup> D'Antonio, Débora. "Represión y resistencia en las cárceles de la última dictadura militar argentina". *La revista del CCC*, op.cit.



prennent position pour ou contre des idées politiques mais une fois encore nous nous référons davantage à Sara Rosenberg et à ses nombreux articles.

## **Les résistances dans les trois ouvrages**

Nous nous attacherons dans cette partie à analyser les différents types de résistance qui traversent nos textes et comment les auteures écrivent ces résistances. Dans un premier temps, nous étudierons la résistance des protagonistes féminines et quels sont les faits de résistance que l'on peut relever dans les textes. Nous analyserons ensuite comment les auteures résistent dans la nature même de leur écriture.

Mais à quoi résistent les auteures ? Au témoignage direct, comme nous l'avons montré dans la seconde partie de notre travail, à une forme classique de littérature, au discours officiel, unique, de l'après-dictature. Elles résistent aussi à la « desmemoria » qui concernait la société argentine des années de post dictature : « *Todo. El silencio obcecado de los que se habían decidido por el miedo, y la desmemoria de los desbordados por la práctica constante de los más elementales mecanismos de defensa. Todo ajeno. Todo hostil* » (Pasos bajo el agua, 87). Et l'on voit bien à travers la structure ternaire qu'à cette époque toute la société est emplie de « nada », c'est à dire de silence et de peur. Elles résistent à l'oblitération du passé et nous voyons bien là que résistance et mémoire sont liées ; c'est pourquoi nous analyserons les problématiques mémorielles de nos textes dans la dernière partie de notre travail.

### **Le militantisme dans les textes**

La résistance des personnages des trois romans et davantage de ceux de Sara Rosenberg et Alicia Kozameh est d'abord mue par l'engagement politique, par une résistance à la politique totalitaire argentine des années 1970 et 1980.

Dans cette partie, nous nous intéressons à des moments dans lesquels les auteures éclairent le militantisme politique des protagonistes qui est l'une des expressions de la résistance politique. A. Kozameh rappelle d'ailleurs combien la solidarité entre les prisonnières fut salvatrice et comment cette solidarité est le ciment de la résistance militante :

*¿Cómo logró sobrevivir esos años de encierro, tortura y humillación?*

*La solidaridad en la cárcel ha sido absolutamente clave. No sólo la fuerza propia, personal, sino la fuerza de las demás compañeras que estaban presas y que mantenían los mismos ideales ayudaba a saber que no se estaba sola. Además, claro, la profunda convicción de que todo lo espantoso que pasábamos era de la autoría de seres abyectos, justamente éstos contra cuya acción e ideología nosotros luchábamos.*<sup>473</sup>

Dans *Pasos bajo el agua*, A. Kozameh ne met pas réellement en scène une Sara militante mais le lecteur sait que son arrestation et celle de son compagnon est due à leurs activités engagées. (*Pasos bajo el agua*, 21) Il est donc important pour l'auteure de parler du personnage de Cristina. En effet, cette ex-détenue rappelle à Sara combien leur engagement collectif dans la lutte était primordial et combien ce groupe de femmes qu'elles formèrent a un réel sens :

*Esas mujeres que vos y yo también somos. Esas a las que las circunstancias de la vida –que no son abstracciones- les mostraron sucesivamente que el mundo necesitaba gente dispuesta a poner su cuerpo, su tiempo, su eternidad, para intentar el fortalecimiento de la vida de los seres humanos. Esas mujeres. Las que definieron a su enemigo. Las que se concentraron en la lucha. (Pasos bajo el agua, 52)*

De plus, le lecteur est frappé par la pulsion de vie qui parcourt le livre et qui s'érige contre la pulsion de mort insufflée par l'espace répressif. Pulsion qui provient de l'écriture vitale de son auteure qui met en scène cette communauté de femmes, solidaire et en perpétuelle résistance, se réjouissant des petites victoires comme des grandes :

*Con todas sus dificultades también fue un espacio vital por su legalización, por las visitas, por la intervención del poder judicial en contraste con los centros clandestinos. La política no desapareció de la cárcel, por el contrario se adecuó y se redefinió. La cárcel fue concebida en términos de guerra y el encierro fue parte de las consecuencias de la lucha revolucionaria. No fue el fin de la lucha sino el comienzo de una política en términos de acción y resistencia. Por esta razón cualquier logro, por más pequeño que fuera, fue una batalla ganada contra el poder carcelario.*<sup>474</sup>

Mais c'est certainement dans *Un hilo rojo*, que la thématique du militantisme est la plus prégnante. A chaque fois que s'exerce une violence contre Julia, il y a une réponse résistante qui sert à libérer et non pas à contenir les forces en tension. Dans ce cas, la résistance entre en relation avec le changement et non pas avec l'inertie. Julia résiste et Rosenberg ne veut pas lui

---

<sup>473</sup> Bustos, Andrea, « Nunca más, entrevista con la escritora Alicia Kozameh », op.cit.

<sup>474</sup> D'Antonio, Débora. "Represión y resistencia en las cárceles de la última dictadura militar argentina". *La revista del CCC*, op.cit.

faire endosser le rôle de victime. C'est une femme active bien qu'elle vive des situations limites et qu'elle ait peur d'être capturée: « *Julia, nunca se arrepiente de haber luchado* »<sup>475</sup>.

Julia ne s'avoue jamais vaincue même si elle fait l'aveu de s'être trompée et se trouve du côté des perdants: « *Mi lugar de perdedora me pone alas como para volver a equivocarme: creo que no devuelven los cadáveres porque estos hijos de puta están traficando con órganos de gente sana* » (*Un hilo rojo*, 149). Depuis son exil mexicain, elle n'a plus rien à perdre et repartira dans une nouvelle lutte contre le trafic d'organes. Nous pourrions dire qu'elle met en pratique le concept de « mémoire exemplaire » de T. Todorov. Au Mexique, Julia publie aussi le Bulletin d'information pour l'Amérique Latine (*Un Hilo rojo*, 150) et s'engage dans des actions de solidarité même si elle doit pour cela collaborer avec les tenants du pouvoir institutionnel:

*Escribo las listas, viajo, hablo con la Cruz Roja, con cuanta ONG hay en el planeta, me encuentro con los gobernantes y licenciados de todo pelaje para que nos ayuden. A veces me he sentido muy mal; sé que es necesario y urgente, pero no puedo desprenderme del sentimiento de hacer algo parecido a lo que hacían conmigo las asquerosas asistentas sociales de la cárcel. La cara buena de la omnipotencia del Estado, yo voy, les limpio las babas y ellos pueden seguir sintiéndose "humanitarios".»* (*Un hilo rojo*, 145)

Il nous semble que S. Rosenberg, à travers des personnages dont elle partage les valeurs, fait passer des messages politiques. D'autre part, cet extrait nous fait penser au thème d'une de ses pièces (à propos des excès de l'humanitarisme-interventionniste-capitaliste), *Ceci n'est pas une boîte de Pandore*<sup>476</sup> dans laquelle on entre dans le cœur même d'une usine de caisses humanitaires dont la production dépend de papier reçu du Chili. Mais au Chili les Mapuches s'opposent à la coupe des arbres et mettent ainsi en danger le juteux commerce d'un homme d'affaires.

La résistance de Julia est liée au changement et peut-être à l'utopie. C'est une résistance qui se comprend comme opposition au capitalisme : par exemple elle gère la coopérative du village. Julia et son mari Javier sont des militants engagés à une époque où la répression s'intensifie et dans laquelle l'engagement politique contre le pouvoir en place est dangereux. Tucumán, lieu de la narration, était, nous l'avons déjà évoqué, « le laboratoire » de la répression avec à sa tête le Général Bussi, arrivé sur place en 1975.

---

<sup>475</sup> Courrier électronique du 12 octobre 2011.

<sup>476</sup> Rosenberg, Sara, *Ceci n'est pas une boîte de Pandore*, Edition les bilingues MEET, 2013.

Là où il y a pouvoir, il y a résistance et c'est pour cela que Tucumán était aussi un haut lieu du militantisme et de la résistance armée. S. Rosenberg précise à propos de Julia: « *Ninguno de los personajes que hablan de ella es un militante. Ella lo era. Y en ningún caso quise situar al personaje en el lugar de la víctima, sino de alguien que creía en lo que estaba haciendo, luchaba, y dudaba* »<sup>477</sup>. Tous les personnages expriment d'ailleurs leur point de vue à propos du militantisme et en dressent un portrait assez contrasté. Le parti pris de l'auteure est de montrer une militante non pas héroïque ni victime et qui ne vacille en rien sur ses convictions et qui ira jusqu'au bout pour mener ses actions militantes. L'auteure construit un personnage passionné, voué tout entier aux idées révolutionnaires du Che. Julia voit d'ailleurs Tucumán comme une « petite Cuba » : « *Caña de azúcar, montañas con selva, gente decidida a cambiar...* » (*Un hilo rojo*, 46). Julia est donc présentée comme un personnage parfois exalté mais qui représente sans nul doute l'exaltation militante des jeunes argentins de l'époque fascinés par la Révolution Cubaine.

Son cousin Marcos est son exact contre-point et ne voit en les militants que des inconscients sans culture politique : « *En una provincia de ignorantes, de borrachos, de muertos de hambre, quién iba a entender eso de “Azúcar amargo”. Aquí nadie quería cambiar nada* »<sup>478</sup> (*Un hilo rojo*, 48).

Les faits historiques relatés dans le roman de S. Rosenberg sont véridiques. En effet, à partir des années 1960, les ouvriers de Tucumán subissent la crise économique à cause de la fermeture de plusieurs plantations de canne à sucre et dans les années 1970, les étudiants se dressent contre l'augmentation des frais d'inscriptions à l'Université Nationale de Tucumán<sup>479</sup>.

S. Rosenberg place Julia dans ce contexte, ce qui crée aussi un effet de vraisemblance accrue. Nous en viendrions presque à croire que le journal intime de Julia est réel alors qu'il est une construction littéraire habilement menée. En effet, dans cet espace narratif, le lecteur peut accéder (ce qui est une illusion bien entendu) aux pensées et à l'expérience de la protagoniste, ce qui crée un deuxième effet de vraisemblance voire de vérité. Julia s'engage donc dans la lutte armée très jeune et dans son journal intime daté du 7 juin 1970, elle décrit son mal-être

---

<sup>477</sup> Rosenberg, Sara, Texto de presentación de *Un hilo rojo*, op.cit.

<sup>478</sup> Tucumán était une province dans laquelle l'industrie sucrière était très importante, le sucre y était appelé « Oro blanco » mais les ouvriers furent très exploités, quasi esclavagisés et la pollution, causée par les fumées de la canne à sucre brûlée, fut destructrice. C'est pour cette raison que l'expression « Azúcar amargo » est utilisée.

<sup>479</sup> Le prix du sucre baisse sur les marchés internationaux après la Révolution Cubaine, ceci faisant partie de la politique d'embargo contre Cuba. En 1965, 1966, sous la dictature du général Onganía, les usines ferment, il n'en reste aujourd'hui que 4 sur les 14 qu'il y avait. Pendant 10 ans, la misère s'accroît ainsi que le chômage et la crise éclate.

en voyant « son » premier mort (*Un hilo rojo*, 30). Dans cet espace discursif, Julia est très lyrique et l’auteure crée peut-être le mythe de « la Julia-militante » en même temps que d’une certaine façon, elle construit un Miguel qui la mythifie. Les témoins qui l’ont aimée tels que les voisins ou tel que José, exaltent aussi l’image de Julia. Même Marcos, son cousin, qui est clairement pro militaire et favorable à la dictature, encense au début de son témoignage la figure disparue de Julia avant de la condamner pour son activisme : « *Cómo fue posible tanta irresponsabilidad [...]* » (*Un hilo rojo*, 48). « *Loca, loca y malvada* » (*Un hilo rojo*, 52). Et cette critique porte sur la naïveté de Julia ce qui n’est pas sans rappeler le discours des militaires qui diffusaient que les révoltes estudiantines étaient commanditées par les partis politiques d’extrême gauche. Le discours de Marcos cadre parfaitement avec celui des forces armées qui, après la dictature, rendaient légitime l’usage de la violence face aux « terroristes » (Encore ici une évocation de la théorie des deux démons et de la guerre sale). Il est représentatif d’une certaine frange de la population argentine qui était en faveur de la dictature qui selon eux rétablissait l’ordre face au chaos.

De plus, dans la cinquième bande, Miguel auditionne une ancienne camarade de classe de Julia, Ana María. Comme Julia, elle est issue d’une famille de la classe moyenne et aisée mais alors que la protagoniste a résisté à son milieu, sa camarade représente le stéréotype même de la mère de famille qui défend les valeurs traditionnelles et conformistes. Elle critique les militants des organisations politiques tels que ERP et les réduits à des clichés :

*Fue un pequeño grupo con ideas importadas del extranjero el que sembró el caos y terminó montando una guerrilla en las montañas. Tomaban los pueblos, desfilaban, asaltaban camiones de leche y de alimentos para repartirlos entre esa cantidad de vagos que viven en el campo sin educación; jugaban a Robin Hood, en vez de enseñarles a trabajar, que es lo que no quieren hacer. Nunca pensé que Julia pudiera terminar cayendo tan bajo. (Un hilo rojo, 78)*

Il s’agit évidemment là d’un discours emprunté à celui des militaires et de la droite radicale argentine de l’époque ainsi qu’à une bonne partie de la classe moyenne argentine. Mais la vérité est autre. En effet, comme nous l’avons écrit dans la première partie de notre travail, les aspirations des hispano-américains de l’époque se faisaient l’écho des « révolutions » de la fin des années 1960. D’autre part, tous les argentins n’étaient pas des militants et tous les militants n’étaient pas engagés dans la lutte armée. Quant à Julia, au moment de sa séparation de Javier, lorsqu’elle va en Bolivie, elle abandonne le militantisme qu’elle reprendra plus tard (*Un hilo rojo*, 160).

Par ailleurs, S. Rosenberg choisit de donner la parole à d'autres militants qui ont un regard critique sur le militantisme. Par exemple, Javier avait cessé de militer activement à l'ERP après leur emprisonnement pour le braquage de la banque (*Un hilo rojo*, 163). Cristina, quant à elle est une militante qui s'est exilée dès 1978. Elle présente les militants comme les vaincus, les perdants de la dictature :

*Cuando terminamos con la época de los comités de solidaridad, se nos acabó la cuerda y todos salimos medio quemados. Muchos se fueron perdiendo y no consiguieron salir a flote más. El alcohol, las drogas, los suicidios fueron la forma de abandonarnos y no miramos más a la cara. No éramos capaces de reflexionar. Estábamos agotados de sobrevivir. (Un hilo rojo, 171)*

L'auteure a recours aux temps du passé pour souligner qu'il s'agit d'une époque révolue pour Cristina. En effet, cette femme fut brisée, elle qui faisait les faux passeports pour les militants, prenant des risques énormes et elle ne considère pas cette activité de résistance comme un acte héroïque mais plutôt traumatique. Etre militant pouvait signifier perdre une partie de soi pour la mettre au service de la cause et de la communauté.

Pour Denise León, S. Rosenberg déconstruit le mythe du militantisme politique « sans fissures »<sup>480</sup>, idée à laquelle nous souscrivons. Par ailleurs, dans son journal, Julia fait part, à plusieurs reprises de ses désillusions et de ses peurs quant au militantisme. C'est aussi en cela qu'Isabel Aráoz pense que les discours de Javier et Cristina:

*Revelan una mirada crítica a la lucha armada de los grupos militantes y las posiciones políticas que toma cada uno de los involucrados. Se descrece de la organización jerárquica pero no se abandona el deseo posible de un mundo más justo. Sin embargo, desde el presente se aprecia un alto costo por aquel pasado comprometido, el exilio como el fin propio y para otros, la tortura, la muerte y la desaparición.<sup>481</sup>*

De plus, pour Miguel, le militantisme des années 1970 laisse un goût amer. Pour lui toutes ces luttes, ces morts furent vaines face à l'impunité du terrorisme d'état. Il est la figure de l'homme déçu, désabusé, traumatisé. Il est plein de la désillusion des vaincus, que selon lui, l'histoire oublie. Il conclue que la théorie du foquisme du Che Guevara était un mirage. L'auteure place ces lignes à la toute fin de son roman, comme s'il s'agissait d'une conclusion:

*Y en algún libro de historia, diez líneas hablarán de un intento de grupos estudiantiles, marginales, para explicar que no se puede armar un foco y pretender que incendie una pradera cuyas raíces están*

<sup>480</sup> León, Denise, "Las dos vidas de Julia o sobre Un hilo rojo de Sara Rosenberg" in *Telar* n°2-3. Consultable à l'adresse suivante: <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/revistas/telar2-3.pdf>.

<sup>481</sup> Aráoz, Isabel, "Un hilo rojo de Sara Rosenberg, Una narrativa de la memoria: desenmoldar la voz secuestrada", *Letralia*, op.cit.

*muertas desde siempre, desde antes de la primera lluvia. Y entonces, al pasar la página, leeremos confiadamente que más tarde hubo elecciones y votaron a los asesinos que ganaron por mayoría...*  
(Un hilo rojo, 202)

Ironie de Sara Rosenberg mais vérité historique puisque lors de la transition démocratique les forces armées sont en constante opposition au président Alfonsín. Nous avons dit qu'il avait édicté des lois en faveur de la justice mais les militaires n'acceptent pas les jugements dans leurs rangs. Le président est donc poussé à édicter la « Loi de Point Final » qui ne suffit pourtant pas à tempérer la défiance de l'armée. Durant la Semaine Sainte de 1987, les militaires se rebellent et sous le nom de « Carapintadas », ils s'affrontent aux opposants démocratiques. Pour éviter la guerre civile, R. Alfonsín négocie et assure qu'il n'y aura plus de procès de militaires. Il édicte alors la Loi d'obéissance due. Le poids des militaires reste donc constant même sous la démocratie et l'insubordination des forces armées se poursuivra. En 1990, viendra le pardon présidentiel de C. Menem aux militaires ; et les deux lois évoquées plus haut et cette amnistie constitueront « les lois d'impunité ». Mais, nous l'évoquerons davantage dans notre chapitre sur la mémoire, l'arrivée du gouvernement de Nestor Kirchner en 2003, constitue un tournant dans la construction de la mémoire argentine<sup>482</sup>.

D'autre part, précisons que jusqu'en 1995, la construction de la mémoire argentine excluait la militance mais :

*En los primeros años del 2000 se inició una nueva etapa del proceso de construcción de la memoria caracterizada por la repolitización de las formas del recuerdo. Mientras que la militancia comenzó a adquirir un lugar cada vez más relevante en las producciones bibliográficas y cinematográficas, una serie de acontecimientos públicos pusieron en tensión la política de "pacificación nacional".<sup>483</sup>*

Par ailleurs, plusieurs personnalités revendiquent le combat des guérilleros. Par exemple, en 2013, Estela de Carlotto, la présidente des Grands-Mères de la Place de Mai, comprend les raisons historiques de la lutte armée des années 1970, lutte qu'elle compare à la violence qu'avait dû déployer les troupes de San Martín lors de l'Indépendance de l'Argentine. De cette comparaison naît une polémique et Claudia Rucci, du Parti Justicialiste s'oppose à ce « rapprochement » et à l'encensement des actions guérilleras, puisque son père a été assassiné par les Montoneros<sup>484</sup>.

---

<sup>482</sup> Nous conseillons la lecture de cet article : <http://educacionymemoria.educ.ar/secundaria/notas/el-pasado-en-el-presente/>

<sup>483</sup> <http://educacionymemoria.educ.ar/secundaria/notas/el-pasado-en-el-presente/>

<sup>484</sup> [http://www.clarin.com/politica/reivindicacion-guerrilla-Carlotto-provoco-polemica\\_0\\_890311021.html](http://www.clarin.com/politica/reivindicacion-guerrilla-Carlotto-provoco-polemica_0_890311021.html)

Les politiques d'état de la dernière décennie en matière de la reconstruction de la mémoire sont donc bien sûr en rupture avec celles menées dans l'immédiate post-dictature qui prônaient la « pacification nationale » au détriment de la justice et de la vérité. Et les autorités vont même plus loin puisqu'elles reconnaissent les objectifs des militants. Pour exemple, dernièrement, le secrétaire aux Droits de l'Homme, Martín fresnada, a remis aux familles les copies des dossiers des jugements de militants et travailleurs qui participèrent au Cordobazo :

*Es un sentido de reparación simbólica, pero también hace a la identidad de los cordobeses, esos luchadores populares que defendieron la democracia", dijo Fresneda en declaraciones radiales. "Indudablemente que hay un puente porque muchas de las reivindicaciones de los compañeros de 1969 hoy se han cristalizado en políticas públicas en pos de la inclusión social y el pleno empleo, y para mejorar la distribución de la riqueza, la industria y el desarrollo", aseguró por su parte el secretario ejecutivo del Consejo Federal de Derechos Humanos, Agustín Di Toffino.<sup>485</sup>*

En revanche, dans *Una sola muerte numerosa*, le militantisme entre peu en compte dans la construction du personnage de Nora. Elle n'est pas militante mais elle soutient les idées révolutionnaires: « *No se puede ser joven en el setenta y siete y no apostar al hombre nuevo, al cambio* » (*Una sola muerte numerosa*, 70). Mais en même temps, elle dénonce le militantisme auquel on a pu la forcer: « *Es teatro experimental. Me pierdo los ensayos y se enojan conmigo: la compañera no quiere comprometerse, está atrapada por sus limitaciones pequeñoburguesas y no lucha por superarlas* » (*Una sola muerte numerosa*, 70). L'auteure use d'ironie et en employant le discours indirect libre, elle souligne le mépris des « révolutionnaires » envers les bourgeois. En revanche, la figure du militant est portée par Gerardo qui, on l'a dit, était activiste au sein des jeunesses péronistes. Il rédige, distribue des tracts (*Una sola muerte numerosa*, 21).

*Gerardo está fichado. No viene a dormir a casa.*

*Gerardo apoya la violencia de abajo y desafía la violencia de arriba.*

*Gerardo teme porque lo siguen.*

*Gerardo casi seguro no mató y seguro que no secuestró a nadie.*

*A Gerardo seguro lo secuestran y casi seguro que lo matan. (Una sola muerte 22)*

Nous remarquons l'usage de l'anaphore auquel a souvent recours N. Strejilevich et qui met ici en relief le prénom du frère disparu, crée une attente pour que dans la chute, le lecteur « découvre » que Gerardo a été enlevé et assassiné. L'auteure, à travers cette parodie de syllogisme, remet en question la théorie des deux démons. Il est évident pour elle que les

---

<sup>485</sup> <http://tiempo.infonews.com/2014/05/30/argentina-125369-las-reivindicaciones-del-69-se-cristalizaron-en-politicas-de-hoy.php>



démons sont les militaires et que les militants tels que Gerardo en sont les victimes. La répression étatique est féroce et N. Strejilevich rappelle qu'elle commence avant le coup d'état. Elle reproduit alors un témoignage qui décrit « el Operativo Independencia » à Tucumán (*Una sola muerte numerosa*, 71-72). Elle reproduit aussi le témoignage d'un ex-militant qui se remémore la résistance universitaire sous la présidence d'Isabel Martínez de Perón:

*Ahí estábamos todos, en las buenas y en las malas, confundiendo a veces estrategias y tácticas, pegándola otras, siempre al borde de la revolución. Unos pocos iban armados, no tanto para atacar a la cana sino para defenderse de militantes de otras agrupaciones durante las acaloradas elecciones del centro de estudiantes. (Una sola muerte numerosa, 87)*

En reproduisant ce témoignage, N. Strejilevich montre que finalement peu de militants étaient armés et sous-entend que de ce fait la force des militaires était disproportionnée par rapport à celle des activistes. Dans le chapitre, *En algo andaría*, l'auteure reprend cette expression qui souligne la passivité, la non résistance des argentins pendant la dictature. C'est cette phrase qui était souvent prononcée suite aux séquestrations de personnes : « s'ils se font arrêter, c'est bien qu'il y a une raison... ». Nous comprenons alors toute l'ironie de ce passage concernant Gerardo: « *Milita, dice ser ateo pero tiene un padrenuestro: que todos puedan comer, que todos puedan estudiar, que todos puedan elegir. En algo andaría* » (*Una sola muerte* 178). Les jeunes, les militants de fait sont considérés comme suspects par le gouvernement.

Les figures militantes sont donc présentes dans les trois ouvrages et c'est bien dans le roman de Sara Rosenberg que le militantisme prend le plus d'espace puisque tous les témoignages parlent de Julia et de son engagement (excepté le premier dans lequel les voisines n'ont pas compris qu'elle faisait partie d'une organisation révolutionnaire et qu'elle a été assassinée.)

## La résistance en prison

Résister en prison fait prendre de grands risques et en Argentine les interdictions se multiplient au fil des années pour arriver à un point culminant lors de la dictature de 1976. La plus grande partie de la trame narrative de *Pasos bajo el agua* et dans une moindre mesure, de *Una sola muerte numerosa* et *Un hilo rojo*, est située en prison. Et nous verrons que comme l'analyse M. Foucault, à la répression s'oppose la résistance. Mais avant d'analyser les actes de résistance des personnages, rappelons quelques généralités sur les différentes interdictions et le contournement de celles-ci par les prisonniers argentins durant ces années de plomb.

## Communiquer en prison : une résistance

Dans la période qui précède l'avènement de la junte, les prisonniers politiques avaient le droit de communiquer avec l'extérieur et entre eux même si tous les courriers étaient contrôlés par la censure. Mais l'une des grandes privations des années de dictature sera celle de la parole, interdiction perverse et cruelle. Cette stratégie d'anéantissement de la personne est associée à la destruction du corps et a pour but de bâillonner toute résistance en prison:

*La prohibición que abarcó el habla, la escucha, la lectura y la escritura, tenía la intención de impedir mucho más que la manifestación de la voz. Sin el acto de comunicación no existe la posibilidad de construir nuevos sentidos y significaciones imaginarias que posibiliten la apertura de un terreno político en el que un entramado de voces construyeran la resistencia.*<sup>486</sup>

Mais à ce pouvoir total s'opposera la résistance des prisonniers, résistance mobile, faite de stratégies d'adaptation et de déplacement, de subversion de l'espace carcéral:

*Pero a pesar de este estricto control sobre la voz y su circulación, los sujetos rompieron el silencio. Gritos, susurros, cartas, canciones, golpes en la pared, señas. La comunicación traspasó tabiques, rejas y muros y, organizadamente o no, abrió nuevas realidades, nuevos mundos dentro de aquel mudo infierno.*<sup>487</sup>

Débora D'Antonio rappelle combien la communication « à tout prix » en prison était importante et combien les écrits concernant la prison le sont aussi, car ils rendent public ce que les militaires voulaient taire :

*En términos generales, tanto para varones como para mujeres, rechazar la desmoralización, la parálisis y la inactividad, les implicó hacer lo imposible para estar informados, inventando permanentemente formas de trabajo con la palabra escrita y hablada. El correo por latrinas, el "caramelo" en la boca o en la oreja, el canuto en la vagina o en el ano (un papel de cigarrillo escrito con cursos o novedades), mensajes en libros y palomitas de piso a piso, el lenguaje teatral, etc. junto con haber sido personas que pasaron por los campos de detención, les permitió ser portavoces de la denuncia -especialmente los que lograron llegar al exterior- de lo que sucedía en la escena clandestina del régimen.*<sup>488</sup>

En réalité, les conditions de vie dans les prisons, avant « la centralisation répressive » s'apparentaient à celles que les prisonniers des années 1960 et début 1970 avaient vécu:

---

<sup>486</sup>[http://www.pparg.org/pparg/carceles/globalidad/resistencia/\\_b/contentFiles/Resistencia\\_en\\_carceles\\_y\\_CCD.pdf](http://www.pparg.org/pparg/carceles/globalidad/resistencia/_b/contentFiles/Resistencia_en_carceles_y_CCD.pdf). P.97.

<sup>487</sup> Idem.

<sup>488</sup> D'Antonio, Débora. "Represión y resistencia en las cárceles de la última dictadura militar argentina". *La revista del CCC*, op.cit.

« Podían gozar de visitas familiares, lecturas, recreación en espacios comunes, alimentación apropiada, la fortuna de realizar ejercicios físicos o de desarrollar tareas en los talleres productivos del presidio »<sup>489</sup>. Mais à partir de la moitié de l'année 1975, les personnes arrêtées et emprisonnées dans des prisons légales subissent quasiment le même traitement que celui que les disparus recevront. En Septembre 1974, la Loi de Sécurité Nationale permet à l'Etat de faire arrêter quiconque perturbe l'ordre institutionnel. Puis le Service Pénitentiaire Fédéral, à la fin de l'année 1974, nomme les prisonniers politiques « délinquants terroristes. » Un nombre considérable de jeunes activistes politiques se retrouve alors en prison, sans même avoir droit à un procès. Les prisonniers organisent la résistance : ils adoptent une attitude digne et stoïque, ils sont solidaires, au cours des visites ou dans les courriers codés, ils informent l'extérieur de ce qui se passe à l'intérieur, ils s'organisent pour mettre en commun la nourriture et les médicaments, ils mettent en place des cours.<sup>490</sup>

Là où il y a pouvoir, de la part des militaires, il y a donc interdiction et impossibilité.

Dans *Pasos bajo el agua*, il est interdit et rendu impossible de communiquer avec les détenues des autres pavillons. Les prisonnières résistent donc à cette incommunication en trouvant des stratégies pour passer outre. Des moyens de communication parallèles voient alors le jour. Par exemple, « La bamba » est une information non officielle qui circule de cellules en cellules et de prisons en prisons<sup>491</sup>. Ou bien les prisonnières vident une latrine pour communiquer avec celles du pavillon voisin. Cet objet perd alors sa fonction première ainsi que son nom pour devenir « teléfono » (*Pasos bajo el agua*, 121) qui sert à communiquer entre les mille prisonnières de Villa Devoto. Le savoir est aussi une forme de résistance et dans le même temps il permet aux prisonnières de se réapproprier le pouvoir. C'est ainsi que les prisonnières apprennent que le médecin refuse de pénétrer dans la prison pour soigner l'une des camarades malade. Les femmes organisent alors sans tarder la résistance: «...jarros en mano pero sin golpearlos todavía, empezamos con gritos. Llamamos a las celadoras, pedimos hablar con el Jefe de Seguridad. Ningún resultado. Entonces los golpes » (*Pasos bajo el agua*, 123). Les deux dernières phrases elliptiques (la première exprime le résultat, la seconde, la conséquence) et les phrases courtes reflètent le rythme de l'action, rapide, et signifient aussi la tension, le rapport de force entre les prisonnières et l'administration pénitentiaire. Mais ce mouvement d'opposition n'y changera rien et Patricia mourra par faute

---

<sup>489</sup> D'Antonio, Débora. "Represión y resistencia en las cárceles de la última dictadura militar argentina". *La revista del CCC*, op.cit.

<sup>490</sup> <http://www.pparg.org/pparg/>

<sup>491</sup> A ce propos, nous pouvons consulter le livre d'Emilio de Ipola, *La bamba, acerca del rumor carcelario*, Siglo XXI, 2005. Première édition en 1982.

de soins médicaux. Dans ce cas précis, l'ordre de la prison n'est pas perturbé, le pouvoir reste entre les mains des militaires mais « savoir » a permis aux prisonnières de s'opposer.

Pas plus que parler, on ne peut écrire en prison sans risquer la censure et la confiscation. Dans *Pasos bajo el agua*, Alicia Kozameh a inséré un extrait du journal de Sara. Nous aurions pu penser qu'il s'agit de la reproduction d'une infime partie de ses *Cahiers de prison*<sup>492</sup>. Il n'en est rien, il s'agit d'une fictionnalisation de l'expérience de l'écrivaine. Elle nous confirme dans un mail en date du 6 juillet 2012, que ce journal est totalement fictionnel et qu'elle a changé la raison de la mort de la prisonnière. Pour qualifier ces journaux écrits clandestinement en cellule, nous pourrions utiliser l'appellation d'Hélène Camarade<sup>493</sup>. Elle la destine aux journaux intimes écrits sous le III<sup>ème</sup> Reich mais nous pouvons aussi appeler « écrits souterrains » les poèmes, les lettres écrites en messages codés, les livres recopiés sur du papier à cigarette ; tous ces actes d'écriture « commis » en prison de manière cachée. Ecrits parfois enfouis, nous le verrons, au plus profond des chaires de ces femmes qui résistent.

A peine arrivée dans le pavillon des prisonnières de droit commun, Sara bénéficie de l'incroyable solidarité qui les lie entre elles. En effet, elle qui est d'abord enfermée avec les détenues de droit commun, voudrait communiquer avec « les politiques », celles du pavillon d'en face, alors Adriana fait venir le fer à repasser qui se trouve dans le pavillon des prisonnières politiques et Sara découvre que ses compagnes lui ont écrit des petits mots placés à l'intérieur (*Pasos bajo el agua*, 35-36). Se reconnaître en tant que militantes, même de différentes tendances, est primordiale pour l'élaboration des stratégies de résistance :

*Tanto las comunicaciones con el compañero de celda, como las que se daban con el resto de los detenidos se convertían en prácticas políticas que abiertamente tenían como principal objetivo estructurar la resistencia. Por ello, los presos políticos se organizaban para hacer fluir una comunicación cuyo principal objetivo era resistir.*<sup>494</sup>

N. Strejilevich et son double Nora, dans *Una sola muerte numerosa*, n'ont pas vécu « la culture de la résistance » ni sa solidarité. En effet, elles ont été placées dans un centre clandestin de détention et ce pour une très courte période.

---

<sup>492</sup> Ces cahiers de prison ont été digitalisés par le CRLA de l'Université de Poitiers en 2009. Ils sont consultables en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ALICIA%20KOZAMEH/index.html>. Ils viennent d'être publiés : Dagas. Álbum de los cuadernos carcelarios. Poitiers, CRLA, Archivos de Literatura Latinoamericana, Université de Poitiers, 2014.

<sup>493</sup> Camarade, Hélène, *Écritures de la résistance (le journal intime sous le Troisième Reich)*, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

<sup>494</sup> [http://www.pparg.org/pparg/carceles/globalidad/resistencia/\\_b/contentFiles/Resistencia\\_en\\_carceles\\_y\\_CCD.pdf](http://www.pparg.org/pparg/carceles/globalidad/resistencia/_b/contentFiles/Resistencia_en_carceles_y_CCD.pdf). P.104, 105.

Pour palier à ce défaut d'expérience, N. Strejilevich reproduit le témoignage anonyme d'un ex-détenu qui rappelle que la communication, interdite dans le camp, était un manque immense. Les prisonniers élaborent donc les mêmes stratégies de résistance que dans *Pasos bajo el agua* :

*En la cárcel tratábamos de romper el silencio, de generar comunicación con los demás. Hasta ahí yo no sabía lo que era hablar morse, pero uno va creando un vocabulario. Inventamos una forma de hablar con golpes, muy rudimentaria. [...] Después un preso nos aviso que el jarro al revés contra la pared actuaba como micrófono, como amplificador, y podíamos hablar. Hablábamos y por ahí mismo escuchábamos. Yo en la cárcel he aprendido a hablar morse, mudo...qué sé yo, todo. El asunto era no estar incomunicado, porque ese era uno de los problemas más graves para la salud mental. Así es que hablábamos. (Una sola muerte numerosa, 151-152).*

Les interdictions dans le C.C.D.E. participent de la déshumanisation des détenus. L'auteure reproduit ce témoignage provenant sans doute du rapport *Nunca Más* ou des témoignages qu'elle a elle-même recueillis, récit qui prouve que l'objectif des militaires était de réduire à néant la résistance en interdisant la moindre des activités humaines :

*Aquí uno no podía hablar, uno no podía mirar, uno no podía caminar. Las celdas tenían una mirilla del lado de afuera. Ellos venían de golpe y abrían, y si uno estaba -incluso en la oscuridad- con la venda sacada, o caminando, o haciendo gimnasia, o teniendo cualquier expresión de que uno era un ser humano y trataba de establecer una mínima resistencia, era castigada por ellos. (Una sola muerte numerosa, 62)*

La tension entre les prisonniers : « uno » et les geoliers « ellos » est vraiment palpable dans l'utilisation de ces pronoms et elle souligne l'imperméabilité entre les deux mondes, entre le sous-sol et l'étage supérieur, entre le dominé et le dominant. « *El guardia lo cobra todo y no da cambio* » (*Una sola muerte* 62). Cette courte phrase familière, dure et sèche exprime la conception absolue du pouvoir.

Et c'est parce qu'il ne semble pas y avoir d'espoir que beaucoup de prisonniers pensent à la mort afin d'échapper à cet enfer :

*Quería gritar y ya no podía. Pensé: ojalá me muera. La única manera de salir de eso es la muerte, me decía. Ellos tienen todo el tiempo del mundo, y uno siente que la muerte es la única manera de dejar de sufrir eso que nunca termina de pasar. (Una sola muerte numerosa, 28).*

L'on retrouve dans ce témoignage le même mode adversatif indiqué plus haut entre « eux » et « nous ». Les répresseurs se considéraient en effet comme des dieux ayant droit de vie et de mort sur leurs sujets. A la porte du CCD « El Olimpo », on pouvait lire « Bienvenidos al Olimpo de los Dioses. Los centuriones ». En reprenant à leur compte la terminologie

mythologique, les répresseurs se placent en position de supériorité évidente, ils s'assimilent aux dieux de l'Olympe, invisibles aux mortels, ainsi qu'aux officiers de la Légion romaine. Ils injectent du pouvoir et de la mort dans leur discours qui sera suivi d'actes meurtriers. Mais malgré l'impossibilité de communiquer et le danger que cela représente, Nora rompt pourtant deux interdictions: elle enlève la bande qui lui couvre les yeux et parle à un autre prisonnier (*Una sola muerte numerosa*, 80).

Dans *Un hilo rojo*, c'est par Luciano que Miguel apprend les stratégies de résistance mises en place : à travers les barreaux, les prisonniers politiques communiquaient en langue des signes entre les pavillons. Ils avaient aussi creusé de petites galeries entre les étages, ce qui leur permettait d'entrer en contact « vertical » (*Un hilo rojo*, 105). Luciano, quant à lui, était détenu de droit commun mais il avait réussi à se rapprocher de Julia en communiquant par « palomitas ». Cette technique de communication n'est pas sans rappeler celle utilisée par Sara et ses camarades dans le « Sótano ». Luciano ajoute que Julia, dans ses lettres écrites depuis Devoto, lui racontait que les prisonnières communiquaient entre elles, bien qu'à l'isolement, en faisant du morse grâce aux tuyauteries. Sara Rosenberg présente Luciano comme un témoin clé dans la reconstruction de la vie de Julia dans la prison.

Nous voyons donc que malgré les différences d'expériences qu'elles ont vécu, les trois prisonnières résistent à l'interdiction de communiquer. Cette résistance est infiniment plus réduite et plus dangereuse dans *Una sola muerte numerosa* en raison des conditions d'emprisonnement. Il nous semble que le fait que dans *Pasos bajo el agua*, l'écrivaine ait fait le choix de l'alternance entre la troisième personne du singulier, la première personne du singulier et du pluriel crée un effet de zoom ou de recul sur les scènes décrites ce qui donne de l'emphase au récit. Dans *Un hilo rojo*, la résistance des prisonniers et de Julia est racontée par d'autres voix que celle de la protagoniste, ce qui à notre sens peut soustraire un peu de relief aux scènes décrites. Mais en même temps, Julia ne peut raconter son expérience de la prison puisqu'elle a été assassinée et Rosenberg fait le choix de « coller » à la réalité de la situation et donne ainsi à l'absence plus d'épaisseur.

Attachons-nous à présent à décrire d'autres formes de résistance en prison.

## D'autres résistances en prison

Les formes de la résistance en prison sont multiples et les représentations qu'en donnent les auteures sont connectées à des faits historiques. Jorge Boccanera évoque d'ailleurs la résistance des prisonnières dans les textes des écrivaines: « *Resistir. Afirmar la propia*

*humanidad frente a la ferocidad y la crueldad de los represores* »<sup>495</sup>. Cette résistance protéiforme est portée par une extraordinaire solidarité, surtout dans le texte d'Alicia Kozameh: résistance culturelle, physique, psychique, résistance aux interdits et mise en place d'une communication clandestine, etc... Elle traverse tous les espaces carcéraux.

A. Kozameh représente les différentes stratégies de résistance en prison, individuelles ou collectives : cacher des objets interdits dans les cellules ou dans les corps, représenter des œuvres théâtrales, se remémorer des livres, écrire sur du papier à cigarette d'une écriture millimétrique, sculpter, communiquer secrètement, enseigner.

A notre sens, c'est dans *Pasos bajo el agua* que le lecteur comprend le mieux ce qu'a représenté pour les prisonniers politiques la prison légale en terme de résistance et d'échange intellectuel et politique :

*De la diversidad carcelaria surgió una creatividad solidaria y una cultura de la resistencia. El encierro para hombres y mujeres que habían participado del clima insurreccional de los años previos al golpe supuso sobre todas las cosas una redefinición de sus prácticas políticas. Con contadas excepciones, la "ortopedia represiva" fue muy pobre y no logró rehabilitar a nadie*<sup>496</sup>.

Dans un mémoire de fin de cycle en Sciences de la communication, deux chercheuses argentines démontrent que vu la position d'isolement des prisonniers politiques à partir de 1974 (visites, courriers, journaux, conversations interdits ...), le coup d'état les affecta moins que les militants restés à l'extérieur. La lutte pour la révolution se poursuit alors en prison, en même temps que la répression s'y fait plus féroce. Le recours à la solidarité permet alors de survivre:

*La mayoría de las acciones de los detenidos estaban organizadas en función de todo el conjunto ya que entendían que si la represión recaía sobre las individualidades será mucho más efectiva. La mejor forma de resistir era apoyándose en la contención del grupo, en soledad se era más frágil y vulnerable.*<sup>497</sup>

Dans *Escribir una generación, la palabra de Alicia Kozameh*<sup>498</sup>, Edith Dimo a réuni les textes de divers chercheurs qui se sont intéressés à l'œuvre de Kozameh. Dans l'un de ces articles, Cynthia Margarita Tompkins passe en revue les différents procédés de résistance en prison à

---

<sup>495</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P. 8.

<sup>496</sup> D'Antonio, Débora. "Represión y resistencia en las cárceles de la última dictadura militar argentina". *La revista del CCC*, op.cit.

<sup>497</sup> Cangiani, María Eva, Noailles, Martina, *Infrapolítica, la resistencia en las cárceles y los centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, 2004, P. 75. Consultable à l'adresse suivante: [http://www.pparg.org/pparg/carceles/globalidad/resistencia/\\_b/contentFiles/Resistencia\\_en\\_carceles\\_y\\_CCD.pdf](http://www.pparg.org/pparg/carceles/globalidad/resistencia/_b/contentFiles/Resistencia_en_carceles_y_CCD.pdf)

<sup>498</sup> Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005.

l'œuvre dans *Pasos bajo el agua* et dans *Bosquejo de alturas*<sup>499</sup>. Alicia Kozameh ancre Sara dans la communauté de femmes afin de ne pas l'exposer en tant qu'individualité mais corps collectif, la solidarité servant la résistance. Alors que mettent en place Sara puis le groupe pour résister dans *Pasos bajo el agua* ?

Les résistances sont protéiformes: résistance individuelle comme lorsque Sara durcit son estomac alors que les militaires la frappent lors de son arrestation (*Pasos bajo el agua*, 22). Résistance individuelle mais pour le bien du collectif, lorsque Sara parvient à prévenir ses compagnons militants de ne pas s'approcher de sa maison, alors même que les militaires sont chez elle (*Pasos bajo el agua*, 22). Dans la voiture qui l'emmène en prison, l'un des membres de « la patota » lui maintient la tête entre les jambes pour qu'elle ne voit pas le chemin, mais Sara réussit à étirer le cou et comprend qu'ils vont en ville (*Pasos bajo el agua*, 25). Nous pouvons aussi évoquer la résistance de Sara qui, lors du transfert à Villa Devoto, désobéit aux ordres en regardant ses camarades dans l'avion (*Pasos bajo el agua*, 100).

La résistance est collective lorsqu'elle rentrera en prison et appartiendra à « la communauté » vue par l'auteure comme un seul corps<sup>500</sup>. Et c'est justement dans ces corps que les prisonnières cachent leurs trésors, leur liberté. Outre les « caramelos »<sup>501</sup> d'autres textes sont écrits sur du papier à cigarette. Il s'agit là le plus souvent d'œuvres littéraires qui constituent une bibliothèque intime, une mémoire vivante et clandestine puisqu'elles sont cachées dans les vagins des prisonnières. La résistance réside dans le fait que Sara et ses camarades refusent d'être réduites à un corps sans voix, sans identité. En réaction, elles utilisent leurs corps comme véhicules de la mémoire et de la connaissance. Les prisonnières détournent de leur fonction naturelle, originelle, les corps en les convertissant en « coffre-fort ». Avec cette bibliothèque, elles redonnent du pouvoir à leur corps et elle devient une raison d'exister puisqu'elle permet de survivre à la répression.

Pour A. Kozameh, garder une activité intellectuelle en prison était une question de survie<sup>502</sup>. Alors, dans *Pasos bajo el agua*, lorsqu'elles avaient accès à un journal, les prisonnières procédaient à une lecture de groupe dans laquelle tout été discuté. L'article était recopié sur

---

<sup>499</sup> Kozameh, Alicia, « Bosquejo de alturas » in *Hispanamérica*, Nro.67, 1994.

<sup>500</sup> Nous analysons un peu plus loin la fonction de ce corps collectif.

<sup>501</sup> Cangiani, María Eva, Noailles, Martina, *Infrapolítica, la resistencia en las cárceles y los centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar*, op.cit: ...con letra microscópica sobre hojitas de papel de cigarrillos y cuidadosamente plegados eran envueltos en celofán y encapsulados en plástico con sellado térmico. De tamaño adecuado, estos "caramelos" que circulaban de boca en boca, podían tragarse en caso de requisa y ser recuperados en la defecación.

<sup>502</sup> Bolognese, Chiara, Interview réalisée à la Residencia de Estudiantes de Madrid le 29 mai 2008. Consultable à l'adresse suivante: <http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/kozameh/Presentation/Presentacion.html>.



un cahier ce qui permettait un double mouvement : résister à l'inaction intellectuelle et conserver la mémoire de ce qui se passait dans le pays et dans le monde.

Mais la censure et la répression sont partout et les fouilles nombreuses. Les prisonnières doivent donc déployer des trésors d'ingéniosité pour trouver des cachettes dans divers endroits de la cellule. Car Sara écrit des poèmes et toutes ses compagnes ont une activité de résistance « créatrice ». Les fouilles se font de plus en plus précises et les prisonnières n'ont de cesse de trouver d'autres cachettes pour leurs trésors :

*Y tanta necesidad de espacio las concentró, las ocupó en encontrar huecos en colchones, almohadas, en la ropa, en sus propios cuerpos, que preservaban los tesoros de que vivían: tanques de biromes, papeles delgados, libros livianos, algún reloj pulsera sin la malla. Los pusieron a resguardo, y quedaron pendientes de la próxima requisita. (Pasos bajo el agua, 41)*

Voici un exemple d'énumération stylistique (ici, la liste des objets précieux) à laquelle l'écrivaine a recours à diverses reprises. La phrase-liste, horizontale, permet de dénombrer, de manière exhaustive (et en cela, elle se rapprocherait de l'inventaire), les lieux et les objets clandestins. Dans le cas présent, les accumulations servent à donner des informations factuelles. En voulant garder leurs objets secrets, qui sont un symbole de liberté, les prisonnières résistent à l'ennemi, qui, si l'objet n'est pas trouvé, se trouvera dupé et il y aura une inversion du pouvoir. A. Kozameh utilise une fois encore l'énumération afin de montrer que la perte est grande en cas de confiscation :

*Cayeron tres pares de agujas de tejer que habían sido hechas en madera arrancada de los tirantes de algunas chuchetas; y cayó Teresa Batista cansada de guerra, junto a otra gran cantidad de libros muy voluminosos para el espesor del colchón de nylon. Se llevaron muchos cuadernos con escritos personales y con resúmenes de libros, sinopsis y análisis de todo tipo, diarios minuciosos y poemas, y entre éstos el cuaderno de Sara, el que tanto le preocupaba, con todos sus intentos poéticos de los últimos dos meses. Y cayó una de las dos radios portátiles, único puente entre la calle y la relatividad del submundo[...]. (Pasos bajo el agua, 43-44)*

Et la dépossession est contenue dans l'utilisation du verbe « caer » qui appartient au vocabulaire spécifique de la prison, à son argot.

Nous l'avons dit, Sara écrit un journal, en secret, dont l'auteure, créant une illusion narrative, reproduit une partie de la page 119 à 125. Elle parvient à le sauver le jour de sa libération, prenant ainsi un nouveau risque : « *Yo apretaba mi bolso de libertad. Lo presionaba con el codo contra la cadera derecha. Había salvado de la requisita militar dos cuadernos con anotaciones de dos años* » (Pasos bajo el agua, 150). A. Kozameh présente une fois encore l'écriture comme une résistance liée au corps puisque le corps protège les écrits clandestins.

C'est comme si l'écriture était une seconde peau, un prolongement du corps qui ne serait pas souillé ou torturé. Elle est le propre de l'humain et fonde l'identité de Sara dans ce monde souterrain où l'humanité est enlevée au détenu.

Elle parvient aussi à sauver ses poèmes et les cache dans des chaussures qu'elle fait sortir par le biais de son père (*Pasos bajo el agua*, 44) :

*Y en la mañana, cuando conversar era una posibilidad, Sara les contó a algunas compañeras que lo que había estado haciendo durante los dos días anteriores a la requisita, encaramada en la cucheta más alta, fue copiar con letra casi invisible en papel para armar cigarrillos cada uno de sus poemas, abrir una a una las tiras forradas de sus dos pares de sandalias de verano, meter allí los papeles y volver a unir el cuero a su forro. (Pasos bajo el agua, 44)*

Grâce au personnage de Sara, l'auteure permet au lecteur de visualiser concrètement en quoi consistent les actions de résistance dans cet espace inaccessible depuis l'extérieur. Sara apparaît donc comme un témoin de l'intérieur, comme un passeur qui facilite l'accès du cœur de la prison.

L'écrivaine évoque d'autres scènes de résistance collective comme lorsque deux camarades sont mises à l'isolement. Cette résistance s'exprime alors à travers les cris des prisonnières : « *Celadoras, devuélvanos a nuestras compañeras* » (*Pasos bajo el agua*, 42) qui seront réprimés par des jets de gaz lacrymogène. La résistance des prisonnières ne s'essouffle pourtant pas et elle prendra cette fois-ci une forme humoristique : « *Acabamos de morir una vez menos* » et « *¡Qué situación jodida ! ¡Jamás me imaginé que me fueran a hacer esto* », humour noir qui déclenche un éclat de rire général (*Pasos bajo el agua*, 42).

Les objets faits clandestinement participent également de la mise en place de stratégies de résistance. Pour le 31 décembre, les prisonnières confectionnent « *un surtido de animalitos tejidos y rellenos, de confección clandestina, que volaran para siempre con la primera requisita del año* » (*Pasos bajo el agua*, 134). L'important est de « tenir » en ayant des objectifs journaliers de résistance, d'opposition au pouvoir de l'état et ce même au cœur d'un espace répressif tel que la prison.

Résistance encore lorsque les prisonnières sont transférées à Villa Devoto : elles laissent dans les toilettes du Sótano un drapeau révolutionnaire du P.R.T. Sara se remémore ce moment dans le chapitre « Carta a Aubervilliers » et imagine les gardiennes découvrant ce drapeau subversif :

*No sé, nunca terminé de completar en mi cabeza un cuadro con las manos de las celadoras interrumpidas en alguna forma del asombro, suspendidas entre la bandera y sus panzas, sus tetas,*

*sin poder decidirse a arrancarla. Tocarla: abrazar al demonio. No celeste, blanca y celeste, querida: sólo celeste y blanca. ¿Te las imaginás ? Tan puras ellas. (Pasos bajo el agua, 99)*

A. Kozameh a recours à des synecdoques péjoratives et familières pour désigner les geôlières : « panzas, tetas », ce qui participe de l'inversion du pouvoir. Elle joue sur la subversion supposée des prisonnières qui transgressent le symbole de la nation qu'est le drapeau. La mise en parallèle de la Nation et de l'Eglise est sous-entendue et le fait d'utiliser le mot « diablo » est une référence implicite à la théorie des deux démons dont un des démons, le militant, est le diable de l'enfer chrétien (selon les militaires).

Pour conclure, il nous apparaît que dans la prison, les relations de pouvoir semblent aplanies au profit d'une interaction qui se fait à l'intérieur de la communauté et qui résiste à la répression verticale de l'état : elle est mue par un nouveau corps social regroupé à l'horizontal, qui résiste à la violence verticale descendante (depuis le haut, espace des militaires, vers le bas, espace des prisonnières) et aux phénomènes d'oblitération de la mémoire que cette dernière a induit. Dans *Pasos bajo el agua*, cette résistance « féminine » est l'une des strates qui compose la mémoire collective en construction. Les femmes du Sótano construisent alors une résistance intérieure qui s'adapte à ce nouvel espace clos et qui se répand dans toutes les zones depuis lesquelles elles peuvent résister à la répression interne à la prison. Il ne s'agit donc plus d'une résistance propre aux organisations « guerrilleras » puisqu'elles s'en trouvent à la marge.

Cette idée de résistance verticale, Ana Luiza Libânio Dantas l'évoque dans son étude sur l'écriture d'Alicia Kozameh :

*The relationship between state and individual is characterized by a vertical distribution of power. I argue Kozameh's texts construct a horizontal relationship, which in this context is the dialogue in which the imprisoned women's individual voices, the voice of the "mass" of imprisoned women, and military discourse interact, and that in this exchange the incarcerated women are empowered through their embodied language.<sup>503</sup>*

Elle fait référence ici à *Pasos bajo el agua* et à *Bosquejo de alturas*. Il s'agit d'un flux continu entre les corps, dans la masse corporelle des femmes emprisonnées, ce mouvement créant un groupe exclusivement féminin, qui recouvre le pouvoir répressif car il lui résiste sur une ligne différente et la résistance devient alors à son tour pouvoir.

---

<sup>503</sup> Libânio Dantas, Ana Luiza, *The Autonomous Sex: Female Body and Voice in Alicia Kozameh's Writing of Resistance*, Lambert Academic Publishing, 2010. P.59. Accessible par ce lien : <http://etd.ohiolink.edu/sendpdf.cgi/Dantas%20Ana%20Luiza%20Libanio.pdf?ohiou1212634746>

M. Foucault décrit que dans la prison, la communication ne se fait pas latéralement mais verticalement<sup>504</sup>. Cette verticalité est la ligne sur laquelle s'appuie le pouvoir et l'horizontalité est celle sur laquelle se construit la résistance. Ces femmes ne sont pas vaincues, car même si elles ne peuvent poursuivre leur activité militante, elles ont organisé une résistance parallèle en prison, dans laquelle solidarité et culture s'opposent aux valeurs capitalistes prônées par l'état totalitaire : individualisme et pouvoir de l'argent.

L'espace de la prison est peu présent dans *Un hilo rojo*, excepté dans la transcription de la bande numéro 4 et dans le témoignage de Luciano, on l'a vu plus haut. Ce quatrième témoignage a été recueilli en prison, auprès d'une codétenue de Julia. Contrairement à Sara, Julia ne se trouve pas enfermée avec les prisonnières politiques mais avec les droits communs. La solidarité n'y est donc pas la même et l'organisation de la résistance semble être davantage le fait d'actes individuels car sa condition de prisonnière politique lui interdit de parler aux autres ou d'être approchée par d'autres détenues. S. Rosenberg montre pourtant une Julia qui amène les prisonnières à utiliser la solidarité comme une arme de résistance. En effet, elle fait éclater le scandale du sédatif administré aux bébés afin que les prisonnières puissent descendre travailler tous les jours. Elles décident alors d'un acte collectif de résistance en refusant de retourner au travail. Les sœurs-geôlières (il s'agit d'un couvent transformé en prison pour femmes) abdiquent et permettent à quelques mères de rester s'occuper des enfants (*Un hilo rojo*, 66). Margarita relate aussi la tentative d'évasion manquée de Julia et de Teresa, une nouvelle détenue politique. Cela prouve qu'elles ont maintenu la communication avec leur groupe politique en ce début des années 1970. Ce qui ne fut pas le cas de Sara dans *Pasos bajo el agua* car les organisations militantes sont ou vont être dissoutes, victimes de la répression qui s'amplifie.

Julia, après la prison de Tucumán et son évasion « ratée », est transférée à la prison de Rawson. Le lecteur suit la trace de Julia grâce à Miguel qui se rend en Patagonie afin d'interroger Luciano. A Rawson, la résistance des prisonniers a culminé en une évasion spectaculaire que nous avons évoquée dans notre première partie. S. Rosenberg choisit de raconter cet événement depuis l'intérieur de la prison, à travers les paroles de Luciano qui fait figure de témoin interne, plein d'admiration et de fierté à l'évocation de ce souvenir. Pourtant, l'écrivaine choisit de ne pas écrire cet événement depuis le témoignage d'un militant mais

---

<sup>504</sup> Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Editions Gallimard, 1975. P. 276.

depuis celui d'un homme qui ne prend pas parti politiquement, certainement dans un souci d'objectivité et d'ouverture de l'Histoire.

*Impresionante. Imagínese usted una cárcel abierta, en plena Patagonia. Fue en agosto del 72. Ellos, no sé si le contó, cantaban mucho y les gustaba hacer bulla con las latas y las cucharas para acompañarse. El día de la fuga, se armó una fiesta en los pabellones, todos cantando y haciendo ruido mientras los guardiacárceles iban siendo uno a uno amordazados. (Un hilo rojo, 106-107)*

Luciano raconte ensuite la résistance des prisonnières politiques au moment de leur transfert à Villa Devoto : elles entonnent le chant des partisans italiens « Bella Ciao » pour prévenir qu'on les emmène (*Un hilo rojo*, 110). L'auteure construit à travers la figure de Luciano l'un des personnages qui participent à la création de la figure mythique de Julia, exaltant sa résistance et celle des prisonniers politiques.

Parler des résistances en prison dans *Una sola muerte numerosa* serait inexact puisque Nora Strejilevich, partant de sa propre disparition, fixe l'espace narratif dans un Centre Clandestin de Détention. Les stratégies de résistance dans un C.C.D. sont plus réduites qu'en prison car l'espace de liberté est infime et la douleur extrême en raison des séances de torture. La résistance est d'autant plus improbable que le détenu perd toute identité, toute humanité : « *Me doy por vencida. Debo deponer mi nombre, como un arma* » dit Nora (*Una sola muerte numerosa*, 55). Lorsque Nora raconte son enlèvement, elle n'oppose pas de résistance, alors que si nous comparons cette même scène à celle décrite dans *Pasos bajo el agua*, Sara, militante, plus consciente de ce qui lui arrive et peut-être entraînée, durcit son ventre lorsque les coups pleuvent. Nora quant à elle, essaie de s'échapper : « *No todos los días una trata de escapar [...]* » (*Una sola muerte numerosa*, 15) mais ne peut que se soumettre face à ce violent cyclone qui déferle chez elle : « *[...] una se para sumisa confundida atontada vencida [...]* » (*Una sola muerte* 16). L'accumulation des participes-passés à valeur d'adjectifs et la privation de ponctuation mettent d'ailleurs en relief l'isotopie de la défaite.

Elle sait aussi que Gerardo est traqué mais ne sait pas qu'il a été capturé la veille. Les argentins connaissaient les rituels des enlèvements et savaient que la quête des disparus était impossible. C'est pour cela que Nora crie son nom, afin que ses voisins sachent qu'ils l'emmènent et que ses parents puissent faire la déclaration d'Habeas Corpus<sup>505</sup>. Elle lance son nom avec désespérance, elle vole ce dernier cri avant d'entrer, elle le sait, en enfer : « *[...] el único círculo helado del infierno [...]* » (*Una sola muerte numerosa*, 26). L'oxymore souligne l'improbabilité de ce lieu d'extermination comparable à un camp nazi.

---

<sup>505</sup> Il s'agit de réclamer à la justice le droit fondamental de ne pas être emprisonné sans jugement.

Les moyens de résister dans le camp sont donc réduits mais pas inexistant. On peut résister individuellement, alors Nora, dans sa minuscule cellule fait des flexions pour résister au froid et respire profondément, pour se prouver à elle-même qu'elle est encore en vie. Une autre résistance que Nora met en place est de ne pas pleurer et elle va puiser dans ses souvenirs, en particulier dans celui de sa grand-mère qu'elle admire, pour y parvenir: « *No les daré a estos caballeros el gusto de llorar. Para qué. Las lágrimas no abren candados, decía la abuela* » (*Una sola muerte numerosa*, 38). N. Strejilevich montre une protagoniste qui résiste et en employant la concession elle montre sa détermination :

*No me van a ganar. Camino ida y vuelta aunque me duela todo, aunque me choque con las paredes, aunque me asuste el peso de los grillos en los pies, aunque la celda se acabe a los dos pasos, aunque me quiera regimentar el alma. (Una sola muerte numerosa, 82)*

La phrase commence par une affirmation qui est le but que se fixe Nora, ne pas se laisser vaincre. Pour montrer que la moindre résistance est un défi, l'auteure a recours à l'accumulation de phrases concessives qui soulignent les difficultés auxquelles est confrontée la protagoniste. L'auteure reproduit ensuite deux témoignages à propos de la configuration des cellules, ceux-ci servant à étoffer son propos et à prouver que ce qu'elle dit correspond à la réalité quotidienne des prisonniers. Les témoignages reproduits fonctionnent alors comme la caution au récit personnel et donnent de la vraisemblance au reste du texte, plus lyrique.

Voici donc quelques stratégies de résistance en prison présentes dans nos textes. Les auteures, sans faire un récit historique des conditions d'incarcération et de la résistance mise en place par les prisonniers, introduisent des faits avérés, réels, qui pourraient donner l'illusion au lecteur qu'il lit un témoignage. Mais comme nous l'avons défini dans la seconde partie de notre travail, il ne s'agit pas de témoignages bruts mais fictionnalisés, exceptées les parties autobiographiques et les témoignages de *Una sola muerte numerosa*. C'est chez A. Kozameh que les résistances, culturelles en particulier sont les plus présentes car Sara reste longtemps en prison, avant la dictature et que les résistances de ce type étaient encore possibles. Chez S. Rosenberg, le thème de la prison est finalement peu abordé mais la résistance qui est mise en avant est celle qui essaie de préserver la communication indispensable à la continuité du militantisme des détenus politiques. Et dans l'ouvrage de N. Strejilevich, la résistance est extrêmement réduite et se déploie surtout par le corps car faire un mouvement était déjà un acte résistant dans un espace aussi réduit et surveillé.

## Ecrire la résistance en prison : espaces et temps

Dans cette partie, nous travaillons le traitement spatial et temporel de la prison, en particulier dans *Pasos bajo el agua* et *Una sola muerte numerosa*. Il s'agit de dire que dans ces deux ouvrages, les formes reproduisent l'état totalitaire qui envahit tous les lieux et tous les espaces temporels puisque Sara comme Nora sont libérées en pleine dictature. Pourtant, même si l'enfermement est aussi bien dedans que dehors, le roman d'Alicia Kozameh montre des espaces investis par la résistance collective qui concourent à préserver un peu d'« identité » aux prisonnières. Nous verrons aussi que l'une des conséquences de la violence de la répression est la résistance des personnages à la liberté. D'autre part, dans notre partie sur la mémoire, nous montrerons que les trois écrivaines recréent une nouvelle temporalité qui repose sur les temps du texte.

L'écriture d'Alicia Kozameh est métaphorique des lieux dans lesquelles a été enfermée Sara pendant de nombreuses années. C'est en cela que c'est une écriture qui ne pose pas de mots ou d'explications pour tout mais une écriture qui lève un pan du voile, puis un autre. La forme du roman est circulaire, reste fermée, repliée sur elle-même, tout en laissant des ouvertures entre les chapitres qui sont indépendants les uns des autres<sup>506</sup>. C'est aussi une écriture qui sait représenter la violence : dans le choix des mots, dans le rythme, dans le recours aux métaphores... Une écriture corporelle dit Alicia Kozameh<sup>507</sup>, des humeurs, des liquides ; une écriture du dedans, des circuits fermés, mais qui jaillit, par les rais de lumière, par les interstices. Une écriture de l'entre deux, oxymorique d'où parfois surgit une forme proche de l'absurde ou plutôt provoquée par l'absurdité de la violence infligée à Sara et ses camarades.

*Pasos bajo el agua* est construit sur le modèle de l'architecture spatiale et temporelle de la prison : entre circularité du temps et sous-terrain spatial. Nous rappelons que le roman s'ouvre avec « *A modo de regreso 1* » et se referme sur « *A modo de regreso 2* ». L'espace carcéral a été largement étudié par les critiques et après avoir évoqué les résistances en lien avec l'espace de la prison nous évoquerons celles en relation avec le dehors, espace qui est pour nous un prolongement de l'enfermement vécu par Sara, un espace envahi par la prison et par la répression étatique qui s'intensifie, en cette fin 1978. Ces deux espaces, nous le montrerons, sont des espaces hybrides, instables, inquiétants. D'ailleurs, Miren Edurne

---

<sup>506</sup> Cela permettra à l'auteur d'ajouter des chapitres lors de la seconde édition.

<sup>507</sup> Conférence d'Alicia Kozameh donnée le 15 novembre 2011 à l'Université Lumière Lyon II, dans le cadre des Belles Latines.

Portela<sup>508</sup> parle de « contre espaces » à l'intérieur de la prison qui constitueraient une zone de résistance et en cela, elle se réfère surtout aux écrits clandestins. Nous ajouterions, à ces contre-espaces (qui symbolisent l'appropriation spatiale de la cellule par les prisonnières), les cachettes ou les canaux de communication (clandestins eux-aussi) que nous avons évoqués auparavant.

### Intérieur/extérieur

En même temps que l'intérieur des corps résiste à l'intérieur de la prison, c'est-à-dire à l'espace fermé, les fluides corporels sont des espaces d'identité, de liberté, aussi bien psychique que physique. Face à l'enferment et à la torture, les corps résistent, nous l'avons évoqué avec la bibliothèque intime. De plus, pour maintenir l'intégrité de son identité, pour reprendre le pouvoir sur son propre corps après une série de coups, Sara retient l'acidité qui lui monte de l'estomac : « *Sara mantenía esa acidez que ahora se le derramaba en el alma, la mojaba entera. Trataba de conservarla como si fuera lo único suyo, propio y personal en medio de tanta novedad sucesiva* » (*Pasos bajo el agua*, 31). Le narrateur omniscient, depuis la focalisation interne, nous dévoile ce mode de résistance secret. Si Sara a tout perdu en étant jetée en prison, elle se doit de conserver son corps et l'intérieur de ce corps pour lutter contre la tentative de désintégration de son être et contre la perte de tous ses repères.

Par ailleurs, la résistance collective est matérialisée au travers des métaphores elles aussi collectives : les prisonnières sont un corps immense, qui émet des sons, des voix multiples. Ce corps est aussi bien l'expression du dedans que du dehors, il est les orifices, ce qui rentre et ce qui sort, créant ainsi une sorte de corps autonome, auto suffisant, qui avale et recrache et qui respire mais en même temps s'asphyxie. Alicia Kozameh choisit de placer Sara au cœur de ce corps collectif qui apparaît le plus souvent comme une masse dans laquelle circulent tous types de liquides, œuvre d'une sorcière fabriquant ses potions magiques. L'alchimie qui lie les prisonnières dans cette entité immense favorise la résistance face aux geôlières qui se retrouvent la plupart du temps seules face à ce corps multiple, voire monstrueux et pourtant protecteur de toutes les identités en même temps qu'il oblitère les individualités. Mais si ce corps extraordinaire existe, c'est à cause de « *la bruja* », métaphore de la répression étatique, (López Rega, chef de la A.A.A. était d'ailleurs appelé « El Brujo », à cause de son goût pour l'ésotérisme).

---

<sup>508</sup> Portela, Miren Edurne: "El paroxismo de la represión. Espacios carcelarios en *The Little School* de Alicia Partnoy y *Pasos bajo el agua* de Alicia Kozameh", op.cit. P.11, 14.



Tout un langage se met en place, secrètement, sans même que les intéressées s'en rendent compte, c'est le langage des liquides corporels et Alicia Kozameh parvient parfaitement à le représenter dans son livre :

*El espacio es infinito y breve. Todo está ahí, nada tiene que llegar del exterior. Allí mismo se segregan los jugos, se depositan, se mezclan y se añeja el producto. Se hace fácil imaginar que hay una especie de bruja manipulando, inclinada sobre la olla de humores cotidianos que son las habitantes del sótano. (Pasos bajo el agua, 40)*

En employant les déictiques qui éloignent puis rapprochent « ahí » et « allí », Alicia Kozameh présente la narratrice comme en suspension, entre deux espaces et deux temps, hors et dans la prison, aujourd'hui et maintenant. L'emploi du présent de narration participe à la création d'un temps actualisé en même temps que le recours aux verbes à la forme impersonnelle met la narratrice à distance de la scène. Une force supérieure crée cette potion commune à toutes les femmes du Sótano, mélange des humeurs qui construit la Communauté. La communication entre les prisonnières est faite de signes non verbaux, de quelque-chose qui échappe à la science, et qui a plutôt trait à la magie. Elle est impalpable, chimique, afin de se soustraire à la censure des geôlières.

En même temps, l'on comprend bien que ce corps immense peut étouffer, qu'il ne reçoit rien de l'extérieur de la prison et qu'il est contrôlé par ceux qui vivent au-dessus. C'est un corps contradictoire, qui fait vivre et qui tue, surveillé par une sorcière-chirurgien, métaphore du corps répressif, militaire qui veut opérer et extraire le mal qui ronge la société. Pilar Calveiro<sup>509</sup> rappelle que les termes employés par la Junte pour éradiquer « la subversion » étaient ceux de « *cirugía mayor* », le camp de concentration étant une salle d'opération (c'est d'ailleurs ainsi qu'étaient appelées les salles de tortures : « *el quirófano* ») :

*Y que por momentos [la bruja] opera pinzas, uñas, dedos enfermos, sabios. Parece que todo está planificado en zonas superiores y que un conjunto de seres misteriosos controla los efectos de la bruja. Aunque la realidad es bastante menos delirante. (Pasos bajo el agua, 40)*

Mais la réalité est belle et bien délirante, ce ne sont pas des êtres mystérieux qui enlèvent et torturent mais des hommes à la solde de l'Etat terroriste. Le recours aux métaphores est donc l'une des constantes dans l'écriture d'Alicia Kozameh et c'est en cela qu'elle résiste à la forme du témoignage. Dans le témoignage brut et donc non fictionnalisé, comme nous l'avons écrit dans la seconde partie de notre travail, il n'est pas de place pour l'imagination mais pour la description des faits.

---

<sup>509</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, op.cit. P.5.

Nous nous appuyons aussi sur la pensée de Ricardo Piglia pour qui :

*La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos. La política ocupa el lugar del destino. Y esto en Argentina no es una metáfora: en los últimos años, la política secreta del Estado decidía la vida privada de todos. Antes que nada se construyó una versión de la realidad, los militares aparecían en ese mito como el reaseguro médico de la sociedad. Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas. Se decía todo, sin decir nada.*<sup>510</sup>

Et on repense aux premiers mots de Nora Strejilevich dans *Una sola muerte numerosa* : « *Una magia perversa...* ». Dire tout sans rien dire est pour Ricardo Piglia la structure même du récit de la terreur<sup>511</sup>. Les militaires se servent donc de la théorie du complot, de la machination, et se posent en sauveurs du peuple, Pater qui protège sa fille, l'Argentine, de la conspiration des subversifs. Ils n'hésitent pas à théâtraliser et ritualiser les disparitions pour propager la terreur<sup>512</sup>.

Par ailleurs, le texte d'Alicia Kozameh décrit des faits, certes, mais l'analyse de la symbolique du discours nous permet de montrer comment son écriture résiste et comment elle se démarque du style des deux autres auteurs même si leur écriture est elle aussi originale et poétique. Tout est symbole dans son texte. La structure circulaire du texte symbolise l'enfermement : « *A modo de regreso* » relate le retour de Sara dans la maison familiale et « *A modo de regreso 2* » raconte sa sortie de prison. On remarque l'inversion chronologique puisque le premier chapitre est en fait postérieur au dernier. Cette structure narrative qui commence et termine hors de la prison, à l'extérieur, symbolise pourtant l'enfermement de la protagoniste. L'enfermement, pour Alicia Kozameh, c'est aussi et peut-être surtout, le dehors. C'est dans cet espace ouvert, sous le ciel que Sara se rend compte que la liberté est un mensonge lié à la répression :

---

<sup>510</sup> Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1986. P. 36.

<sup>511</sup> Ibid. P. 106.

<sup>512</sup> « Comme nous le lisons dans le rapport *Nunca más* de la CONADEP<sup>512</sup>, dans les archives du CELS<sup>512</sup> ou dans l'essai de Pilar Calveiro<sup>512</sup>, la majeure partie des enlèvements a lieu au domicile de « la cible », de préférence de nuit ou au petit matin et plutôt en fin de semaine afin de s'assurer que la famille ne puisse faire rapidement la déclaration d'Habeas Corpus<sup>512</sup>. Dans ce premier acte du mélodrame que constitue l'enlèvement de personnes, le groupe d'intervention appelé « Patota » (groupe de paramilitaires en civil, 6 ou 7 hommes lourdement armés) fait irruption au domicile de la victime (allanamiento), le spectacle commence. » in Rosier, Marie, « Mise en scène mélodramatique de la disparition de personnes (Argentine 1976-1983) et récit contre-mélodramatique d'une ex-disparue (Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, 1997) » in Semilla Durán, María A. (Editora), *Variaciones sobre el melodrama*, Casa de Cartón, 2013.

*Algo se invirtió en mi interior. Un rincón de mi cerebro giró, se reubicó. Y todo lo que venía sucediendo me pareció mentira. Cómo iban a ser verdad todos esos árboles vivos, estas extensiones de maíz, esas sombras. Había una única verdad y era la prisión, el estado de encierro. (Pasos bajo el agua, 151)*

Nous remarquons l'isotopie du mensonge qui souligne l'inversion entre enfermement et liberté, c'est le dehors qui devient irréel.

D'autre part, la prison, dans le texte d'Alicia Kozameh est un lieu paradoxal, un espace de souffrance et de tristesse en même temps qu'il est celui de la vitalité, de la gaieté. Le meilleur exemple de cet oxymore se trouve dans la nouvelle « *Bosquejo de alturas* » : il y est frappant de lire comment la joie se mêle à la souffrance et comment la résistance vient des espaces de liberté conservée malgré tout par les prisonnières politiques.

Dans *Pasos bajo el agua*, le lecteur peut se demander pourquoi Sara résiste tant au plaisir de la liberté retrouvée. Nous répondrions que cette liberté est différente de celle qu'a connue Sara car elle est maintenant une personne différente; à son identité originelle s'est ajoutée l'expérience de la prison. Pour Alicia Kozameh, le quotidien, la réalité est une prison alors que la liberté est mentale. Dans cette liberté de l'esprit tout est possible : elle peut créer des images, des histoires à travers l'écriture. En prison, cette liberté mentale était l'une des modalités de la résistance à l'enfermement sous-terrain.

Sara est profondément heureuse de sa libération mais en a également peur. La culpabilité pourrait être l'une des raisons de ce malaise mais aussi le fait qu'elle doit réapprendre, réapprivoiser l'extérieur. Elle récupère tous les sons, toutes les images perdues. Sara résiste à ce nouvel espace contradictoire, torturée par une somme de questions sans fin. D'ailleurs incapable de parler, elle crie, hurle.

*Yo sí me pregunto qué pensarían mi padre y mi madre sobre lo que empezaba a circularme por el cerebro y la sangre. Qué imaginaran sobre lo que es recuperarlo todo de golpe; ocupar las oquedades con sonidos que nunca han sido olvidados. Deben suponer que no hay nada nuevo en eso. Mejor dicho: deben sentir algo como que no se recupera lo que nunca se perdió. No creen que hubo tanto peligro de quedar sin nada. Tampoco podrían creer que me resisto. Que me resisto, porque esto que me rodea desde hace unos minutos me ahoga de alegría y me duerme de angustia. (Pasos bajo el agua, 14)*

D'autre part, dans « *A modo de regreso I* », l'espace de la maison des parents, qui doit signifier le retour à la liberté est en fait l'espace de l'irréalité. Ou plutôt, il est un espace hybride, entre réalité et fiction. Et pour échapper à ce lieu, dans lequel tout fait peur, du robinet qui sort du mur aux chats, Sara se relocalise mentalement dans l'espace du cirque,

autre espace clos et illusoire qui peut divertir ou faire peur, qui peut être parfois inquiétant. D'ailleurs, dans sa lettre « Carta de Aubervilliers », Juliana écrit : « - *aunque para vos los circos sean detalles del infierno* - » (*Pasos bajo el agua*, 143). « Circus », le cercle en latin, serait alors l'enfer de l'enfermement et le cirque la métaphore de l'espace clos continu et du mensonge que peut constituer le mot liberté.

Sur la terrasse qui est espace extérieur dans l'enceinte de la maison (intérieur), tout est entre « *rígido y escurridizo, y está ahí y se esfuma* » (*Pasos bajo el agua*, 13). L'hybridité créée par ces adjectifs traduit la perte des repères de Sara due à son éloignement du quotidien du dehors et à son long enfermement. Elle est comme dans un rêve, dans l'instable. Sara résiste à la liberté car elle l'effraie et après tout, est-ce vraiment là la liberté ? Sara résiste en fuyant cette nouvelle réalité mais même le cirque se volatilise, la laissant à son questionnement:

*Qué hago aquí, con el cuerpo como pegado a la terraza, a esta canilla, a este geranio, a este cielo azul tan de río que tanto se esmeran en convencerme de que son verdad, mientras yo sé que es posible borrarlos por años. Suprimirlos.»* (*Pasos bajo el agua*, 13,14)

Le mode de l'interrogation employé souligne l'impression d'absurdité vécue par Sara qui en même temps a acquis, de par son expérience, la connaissance : elle sait que tout peut être subitement effacé. Car elle-même a disparu pendant plusieurs années et elle n'ignore pas que la répression assassine d'autres prisonniers. Nous pouvons faire une lecture onirique de cette scène en mettant en avant cette impression de confusion mentale liée aux emplois de la première personne et de la troisième, comme si un dédoublement s'opérait chez Sara. Miren Edurne Portela évoque d'ailleurs ce dédoublement, dissociation de la réalité qui consiste à montrer un personnage qui se dédouble car précisément, elle ne croit pas en la liberté:

*La narradora intenta reflejar esta desasociación a través de la disolución de su persona en dos cuando el micro que lleva a las presas a casa hace una parada para que las mujeres usen el servicio: "Me hubiera quedado sola allí algunos instantes más. Y diría que me quedé sentada en el inodoro con mi puro deseo, la cabeza apoyada sobre la pared izquierda, los ojos abiertos y clavados en un balde con toallas higiénicas ensangrentadas, durante un rato, mientras en realidad salía y volvía al micro" (Pasos 104). El deseo de Sara de separarse del mundo se manifiesta como un hipotético doble que hace lo que Sara realmente quisiera hacer si fuera realmente libre.<sup>513</sup>*

Sara souffre certainement de symptômes physiques et psychiques dus à un état de stress post-traumatique, qui se manifeste par le sentiment d'être continuellement menacée (ce qui est vrai

---

<sup>513</sup> Portela, Miren Edurne: "El paroxismo de la represión. Espacios carcelarios en *The Little School* de Alicia Partnoy y *Pasos bajo el agua* de Alicia Kozameh", op.cit. P. 10.

puisque'elle est persécutée), par l'anxiété, la perte d'identité la peur et des symptômes dissociatifs<sup>514</sup> :

- *Me siento como si yo fuera parte del público de un cine. Cada pequeña acción, cada palabra, no se originan en mí. Yo no soy la protagonista. (Pasos bajo el agua, 62)*

[...] *Creo que no puedo ver lo que hago, escuchar lo que digo. Soy una especie de rompecabezas que tengo que armar cada día para reconocermé. Para ser la que originalmente soy. (Pasos bajo el agua, 63)*

La vision des chats est également lue sur le mode d'une distorsion de la réalité. Ce sont des êtres doubles, porteurs de vie et de mort, capables de ressusciter, de susciter l'effroi, l'horreur (car le souvenir du chat et de l'oiseau convoque celui des premières fois où elle les a vus morts, lorsqu'elle était enfant). Lorsque Sara redescend de la terrasse, elle a des visions d'épouvante, elle enjambe des chats morts (*Pasos bajo el agua*, 17). Ces chats pourraient aussi bien être des corps entassés, malades, tels qu'on les a vus dans les camps d'extermination nazis et Alicia Kozameh fait alors glisser son lecteur vers une métaphore de l'horreur. Onirique encore, la convocation du cirque et de ses écuyères envahissant l'espace familial. Le robinet qui se transforme en gueule de serpent participe aussi de cette scène extraordinaire.

Alicia Kozameh construit, à partir des éléments oniriques que nous avons évoqués, l'allégorie du retour des prisonniers, sans gloire, résistant au mensonge de la liberté, passant de l'invisibilité à la visibilité, d'un inframonde au monde. Sara a d'ailleurs le plus grand mal à se faire comprendre : il n'y a rien à expliquer et ses parents ne peuvent ni ne veulent comprendre qu'elle est persécutée, chaque jour de sa liberté, par un policier qui porte la veste de son compagnon, toujours prisonnier (*Pasos bajo el agua*, 14). L'espace carcéral est partout, il surgit quoi que l'on fasse et sature même le ciel, il est omnipotent, a le don d'ubiquité, masque tout: « *La luna. Empieza a verse la luna. Hay que atreverse a mirarla. Resulta difícil, cuando es imposible, cuando es imposible compartirla con los que todavía no la tienen a mano. La luna y los gatos* » (*Pasos bajo el agua*, 17). Et c'est dans cette impossibilité à partager avec les compagnons restés en prison que réside la culpabilité de la libérée.

Par ailleurs, dans *Una sola muerte numerosa*, le récit de la remise en liberté de l'auteure-narratrice-protagoniste (nous sommes donc en présence d'un moment narratif autobiographique) débute à la page 93 avec le chapitre nommé : « *De hoyo en hoyo* » et se termine à la page 111 avec « *Todo sigue tan normal* ». Nous décelons dans l'association de

---

<sup>514</sup><http://www.hlhl.qc.ca/hopital/usagers/-/famille/info-sur-la-sante-mentale/etat-de-stress-post-traumatique.html>

ces deux titres un ton assez ironique qui montre en fait l'état de distorsion, d'irréalité entre un « avant » la séquestration de Nora et un « après », et il s'agit du même sentiment évoqué pour la libération de Sara. De puits en puits, de souterrains en souterrains, de trous en trous, c'est l'enfer, l'horreur et pourtant, là-haut, tout semble continuer comme si rien ne se passait. D'ailleurs la consigne des militaires au moment de la libération de Nora est sans appel :

*Parece que nos equivocamos con vos, pero si no querés complicaciones, mejor que se te grabe lo siguiente: nunca estuviste acá ¿entendiste? No queremos vernos obligados a proceder con más firmeza. De manera que acá no ha pasado nada. (Una sola muerte numerosa, 85)*

Au fil de ces 22 pages, l'écrivaine écrit sa libération en suivant les étapes de manière chronologique et en insérant à son récit d'autres matériaux discursifs qui sont écrits en italique, tels que des témoignages tirés de *Nunca Más*, la reproduction des phrases des bourreaux, un extrait d'un rapport du C.E.L.S (Centro de Estudios Legales y Sociales<sup>515</sup>) et une lettre de la mère de Nora. Sans italique, nous trouvons la reproduction de dialogues entre elles et les militaires, des extraits de jugements, un poème sur l'invisibilité, la reproduction de dialogues avec la police qui l'arrête une seconde fois peu de temps après sa libération. La fonction de l'italique est de donner à voir un témoignage différent de celui de la narratrice. L'italique permet aussi de faire des contrastes dans le corps du texte et de mettre en relief différents matériaux qui servent à construire une mémoire plutôt collective. Nous pouvons alors parler d'un « mille-feuille » narratif et nous reviendrons d'ailleurs sur la polyphonie ultérieurement.

Dans ces pages, le récit n'est pas toujours centré sur la libération de Nora mais sur d'autres éléments narratifs qui ont un lien avec son enfermement et sa libération et qui sont reproduits sur le modèle temporel de la mémoire et des associations. Ces différents espaces narratifs, nous l'avons déjà évoqué, sont liés entre eux par des mots qui se répètent dans les paragraphes, par des anadiploses. Nous pourrions comparer cette technique à l'anaphore mais les mots redondants se trouvent rarement en début de phrase.

De plus, nous pouvons parler d'une alternance des sujets narratifs dans des récits enchâssés: Nora raconte sa libération puis elle reproduit le témoignage d'un autre prisonnier et comme toujours dans *Una sola muerte numerosa*, la fonction de ce témoignage est de porter caution au sien et de montrer que d'autres prisonniers furent libérés d'un Camp Clandestin de

---

<sup>515</sup> Le Centre d'études légales et sociales est une Organisation non gouvernementale argentine. Son siège se trouve à Buenos Aires et elle fut en 1979, sous la dictature dans le but de défendre les droits de l'homme. Depuis 2000, le journaliste Horacio Verbitsky en est le président.

Détention même si ce fut très rare. Les témoignages servent aussi à donner d'autres points de vue, à montrer d'autres réactions face à cette expérience.

*Uno pierde algunas nociones: la noción de la velocidad de los vehículos, la noción de la distancia, esas cosas físicas. Pero rápidamente las recupera. Debe ser como cuando uno está muy enfermo en cama, se levanta y le cuesta adaptarse. (Una sola muerte numerosa, 100, 101)*

Comme pour Sara dans *Pasos bajo el agua*, il faut se réadapter au dehors, d'abord à la lumière, même si Nora n'a été emprisonnée que quelques jours. Pourtant elle semble vite se réadapter et passe de l'état de prisonnière épiée, scrutée, à celle qui épie dans le quartier de La Boca à Buenos Aires, dans lequel, « *espían miles de sombras* » (*Una sola muerte numerosa*, 101). L'espace totalitaire de la prison se prolonge au dehors puisque bien sûr l'Argentine est en pleine dictature. Le système panoptique du Camp Clandestin de Détention est alors aussi présent à l'extérieur. Le lecteur a l'impression d'une spirale sans fin dans laquelle Nora essaie de reprendre sa place de femme libre, mais cette tentative est vouée à l'échec puisqu'il lui faudra quitter cet espace répressif pour l'exil (*Una sola muerte numerosa*, 111).

Mais malgré une bonne « relocalisation » Nora souffre tout comme Sara de symptômes qui traduisent la peur : « *Temo* », « *Estoy mareada* », « *No me acostumbro a ser libre* » (*Una sola muerte numerosa*, 102). L'espace de la prison est présent dans le discours de Nora ; elle fait allusion à la perte du nom, de l'identité (ce qui nous rappelle son poème *Cuando me robaron el nombre*) en évoquant le numéro du bus : « *En este planeta sólo el transporte lleva número* » (*Una sola muerte numerosa*, 102) mais c'est sans compter qu'elle va être arrêtée quelques minutes plus tard et, comble de l'ironie, elle n'a pas ses papiers. Il est possible que cette deuxième arrestation fasse partie d'une des techniques de terreur, du scénario, afin que le prisonnier relâché garde le silence et comprenne qu'il sera continuellement surveillé.

La scène de la seconde arrestation est racontée par la protagoniste sur un ton ironique et elle y emploie un lexique familier : « *Lo único que falta es que ese cana suba los dos escalones del colectivo. Dicho y hecho. Ahora falta que se dirija a la única pasajera: yo* » (*Una sola muerte numerosa*, 103). Il s'agit d'une scène tout droit venue d'un film ou d'une pièce de théâtre, le même scénario se répète pour d'autres prisonniers et le même sentiment d'irréalité s'en empare : « *como quien lee un guión poco original* », « *como ensayando para el estreno* » (*Una sola muerte* 103), « *No me salgo del guión y retruco...* » (*Una sola muerte numerosa*, 104). Nous avons d'ailleurs évoqué plus haut la théâtralisation de la répression et le choix de l'isotopie du spectacle la souligne.

La reconstruction littéraire de cette arrestation amène un autre récit, raconté sur le mode du souvenir dans lequel Nora, en 1976, de retour d'un voyage au Brésil, se fait arrêter à l'aéroport. L'utilisation de la synecdoque « *Dos pares de brazos* » de la scène de son enlèvement du premier chapitre est réitérée comme pour lier sa propre histoire. L'interrogatoire qu'elle subit alors est vécu comme un viol, préfiguration de ce qui se passera dans les camps: « *Me cala los huesos con su lapicera, me tacha el cerebro* », « *Me desnuda a cada vuelta de página. Me estruja a fondo* » (*Una sola muerte numerosa*, 105). Puis c'est le retour chez elle : « *Dos pares de brazos* » (*Una sola muerte numerosa*, 108), ceux de ses parents qui, cette fois, sont protecteurs et annulent ceux des militaires. (Rappelons également que N. Strejilevich utilise cette même phrase quand elle est emmenée à l'hôpital le jour de son anniversaire. Cette répétition construit les liens entre les différents espaces temporels.) Sara, quant à elle, ne parvient pas à être sauvée par ses parents, elle ne reconnaît rien, est terrorisée car les longues années de prison ne peuvent être effacées en quelques minutes.

Mais malgré la protection de ses parents, Nora est poursuivie par l'espace du camp : « *Revoloteo como la mariposa de mi globo, sin parar* » (*Una sola muerte numerosa*, 108) métaphore qui la révèle agitée, étourdie, enfermée, buttant contre les parois. Et même si tout continue comme avant, les cicatrices sont bien là : « *Mi piel es lo único que ha cambiado en estos días* » (*Una sola muerte numerosa*, 108), et témoignent des tortures. Pourtant Nora ne sera plus jamais la même puisqu'elle est condamnée à vivre avec l'expérience de la terreur et de la torture. Il est possible que les répétitions des images dans le texte sont l'expression du stress post traumatique.

Autre détail : même si tout continue comme avant, l'état terroriste a censuré ses livres, ses lettres. Il y a pénétration de l'espace répressif dans l'espace privé : « *No, apenas mis libros y mis cartas, detalles. Fueron sobrios: no vino el camión del Ejército a cargar con todo* » (*Una sola muerte numerosa*, 108) ; humour noir pour évoquer le fait que la maison a évité le pillage en vu du butin de guerre.

Mais la menace transperce l'espace familial, l'envahit, tout le monde sait qu'ils peuvent revenir violer l'espace personnel. Nora Strejilevich construit alors une narration en miroir, en parallèle dans laquelle les histoires de Nora et celle d'une jeune étudiante anglaise séquestrée et violée par trois militaires, se succèdent et s'entremêlent pour montrer que les militaires reviennent toujours dans l'espace privé frapper, violer, voler. Le récit de la séquestration de Diana provient de *Rebeldía y esperanza*<sup>516</sup> et les menaces subies par Nora proviennent de

---

<sup>516</sup> Bayer, Osvaldo, *Rebeldía y esperanza*, Ediciones B. Grupo Zeta, Madrid, 1993.



*Una sola muerte numerosa*, intéressante mise en abyme, qui prend forme dans des récits enchâssés qui soulignent le caractère testimonial du livre de Nora Strejilevich. L'écrivaine subvertit le terme de guerre sale, propriété des militaires, pour le faire sien, lorsqu'elle parle du calvaire de Diana qui dure trois jours, les trois militaires la violant à tour de rôle. Les deux enfers se rejoignent dans la première personne du pluriel et se terminent par l'exil forcé:

*Victoria, terror, botín y tierra arrasada. Guerra sucia. A los diez días Diana pudo abandonar el país.*

*Pudimos, Diana. (Una sola muerte numerosa, 111).*

L'espace familial de *Pasos bajo el agua* et de *Una sola muerte numerosa* est donc rempli de l'espace répressif tout comme le pays, dans sa totalité, est soumis à la répression. D'autre part, l'espace de la prison est, chez Alicia Kozameh, présenté de façon contradictoire car il symbolise aussi bien la répression que la liberté donc la résistance (car pour Foucault, il y a de la résistance car la liberté est partout).

Dans *un hilo rojo*, l'espace de la prison étant peu présent, nous ne mènerons pas l'analyse conduite à propos des deux autres ouvrages mais nous dirions que comme dans le roman d'Alicia Kozameh, Miguel semble résister à la vie, à la liberté car il est celui qui reste, le survivant. « *Sobrevivimos. Es todo. No tenemos nada, nada por delante y un inmenso desierto por atrás* » (*Un Hilo rojo*, 25). L'espoir soulevé par toute une génération a été brisé, Miguel est la figure du survivant non militant à qui il ne reste rien, seulement la disparition de Julia, celle d'autres compagnons et le désert en est la métaphore. L'évocation du désert nous rappelle que sous la dictature chilienne, les militaires ont enterré dans des fosses communes les militants et que les familles recherchent encore les ossements de leurs enfants dans le désert d'Atacama. Le film de Patricio Guzmán, *Nostalgie de la lumière*, traite de ce sujet avec profondeur et poésie. Dans une émission radiophonique<sup>517</sup> consacrée en partie à ce film, un poème a retenu notre attention car il symbolise l'impossible quête de Miguel et l'universalité des méthodes répressives. Le cadre référentiel de ce poème est la répression au Sri Lanka mais il entre en résonance avec la disparition et le terrorisme d'état où que l'on se trouve.

*Ce que nous avons perdu.*

*Le poème d'amour intérieur*

*les niveaux plus profonds du soi*

*des paysages de la vie quotidienne*

*des dates auxquelles l'abandon*

*de certains principes eut lieu. [...]*

---

<sup>517</sup> *Sur les épaules de Darwin* de Jean-Claude Ameisen sur France Inter, 24/12/2011.

*L'art de se peindre les yeux. [...]*  
*Des gestes entre amants.*  
*Les limites de la trahison. [...]*  
*Neuf mouvements des doigts et des yeux*  
*pour signaler des émotions essentielles. [...]*  
*Des chants qui s'élevaient de l'amour dans les airs.*  
*Nos travaux et nos jours. [...]*  
*Les causes principales de mort*  
*furent les 'exécution extra judiciaires'*  
*et les 'meurtres pour l'exemple'. [...]*  
*Nos archéologues creusaient le sol*  
*vers les corps disparus. [...]*<sup>518</sup>

Ombre/lumière :

Cette image contradictoire est pour nous le symbole d'une des résistances à l'intérieur de la prison ou au dehors. Ce sont deux termes qui luttent entre eux et qui nous permettent de faire une lecture de la répression et de la résistance qui s'y oppose dans les trois ouvrages.

Dans le Sótano de *Pasos bajo el agua*, les prisonnières vivent dans l'obscurité ou sont éclairées par des néons. Ce qui semble avoir le plus manqué à Sara est la lumière naturelle. C'est pourquoi Alicia Kozameh cherche à faire jaillir la lumière dans son texte en jouant avec les images liées à l'obscurité et la luminosité.

Dans le dispositif répressif, et ce même avant la dictature, l'invisibilité du prisonnier est primordiale. Il est placé dans un espace sous-terrain, ce qui symboliquement revient à l'enterrer vivant. Mais le modèle du *panopticon* de Bentham n'est pas celui choisi par l'état argentin d'avant la dictature. Rappelons que dans le dispositif panoptique, la prison est constituée de cellules individuelles. Le prisonnier sait qu'il est vu sans que ce dernier ne voie le gardien qui se trouve dans une tour, au milieu du bâtiment en anneaux. Ces cellules ont deux fenêtres : l'une ouverte vers l'extérieur pour laisser passer la lumière et l'autre vers l'intérieur. Le prisonnier est vu à contre-jour, constamment, comme les ombres de la caverne de Platon: « Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt »<sup>519</sup>. Le pouvoir ne cache pas le prisonnier, il le rend visible afin que la domination exercée soit totale : le détenu ne peut pas se cacher dans

---

<sup>518</sup> Ondaatje, Michael, « Enterrés » in *Ecrits à la main*, 1998.

<sup>519</sup> Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, op.cit. P. 233.

l'ombre du « cachot ». En réalité, c'est le contraire du Sótano, dans lequel les prisonnières sont cachées, enfouies sous terre, dans l'obscurité :

*No recordaba haber bajado ninguna escalera, pero ahora, mirando hacia arriba, había unas ventanitas con rejas a través de las que se veían algunos pies. O sea que eso era un sótano. (Pasos bajo el agua, 30)*

Alicia Kozameh emploie des termes qui montrent que les prisonnières sont placées dans un univers souterrain, en position d'infériorité : « *bajar, mirar hacia arriba, ver algunos pies* ». Cette cave qui se trouve sous la préfecture de police de Rosario, est composée de cellules collectives au contraire du camp clandestin de détention propre à la dictature qui suivra. Car dans le C.C.D., le dispositif panoptique existe :

*Los tabiques laterales tenían alrededor de 80 centímetros de alto, de manera que impedían la visibilidad de la persona que se alojaba en su interior, pero permitían que el guardia estando parado o sentado pudiera verlas a todas simultáneamente, símil de un pequeño panóptico.*<sup>520</sup>

Pour nous, le « Sótano » est un dispositif contre-panoptique, dans lequel s'exerce « *la discipline-blocus* »<sup>521</sup>. car c'est un lieu où l'on enfouit dans l'obscurité ; les prisonnières peuvent donc échapper à la surveillance constante des gardiennes et ainsi avoir la possibilité de cacher les objets de la résistance.

Dans le « Sótano », les prisonnières seront finalement rendues invisibles, séparées de ce qui est encore un lien avec l'extérieur, c'est-à-dire les gardiennes, lorsqu'une plaque de métal est soudée à la grille de leur cellule (*Pasos bajo el agua*, 40). Car les militaires ont atteint un degré de perfectionnement supérieur dans l'art de la torture continue. Comment respirer à trente dans un endroit hermétique ? La masse corporelle qui symbolise ces trente femmes fait pression sur les parois du pavillon, elle ne peut plus se disperser, s'enfuir à travers les grilles. Il ne lui reste plus qu'à s'immiscer dans les moindres interstices pour trouver, peut-être, un peu de respiration : « *Otra vez se instalaba la masa anímica y sorda, infiltrándose en cada agujero, en cada grieta, en cada distancia* » (*Pasos bajo el agua*, 44). Mais en même temps, ce corps qui tente de s'enfuir par le moindre espace est un corps qui résiste à l'enfermement et à l'état terroriste. Et c'est depuis cet espace clos que naît la résistance des prisonnières, leur quotidien, les rites, la répétition, tout est une résistance à ce qui est extraordinaire, en dehors de la société, dans le « submundo ». Nous dirions que le texte d'Alicia Kozameh œuvre

---

<sup>520</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, op.cit. P. 27.

<sup>521</sup> Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, op.cit. P. 244.

comme le panoptique de Bentham car il jette la lumière sur l'obscurité, sur ces prisonnières qui, elles, se trouvent dans une structure à l'opposé du *panopticon*.

Nous devons souligner que l'écrivaine choisit souvent d'employer des images paradoxales. Ces étincelles qui sortent des fers à souder et qui symbolisent leur double enfermement sont autant de sources de lumière qui fascinent les prisonnières : « *Las chispas de la soldadura fueron una extraña, paradójica forma de luz* » (*Pasos bajo el agua*, 40). En même temps que l'utilisation des adjectifs « *extraña* » et « *paradójica* » soulignent cet oxymore, les étincelles sont « feu d'artifice », elles sont « fraîches », « libres ». (*Pasos bajo el agua*, 40-41) : lumières dans l'obscurité de leur cellule, métaphores de la visibilité, de la résistance à l'enfermement.

Par ailleurs, dans *Una sola muerte numerosa*, le camp est décrit comme un espace sombre qui ne se trouve sur aucune carte. La disparition c'est l'invisibilité : « *¿Cómo vivir entre gente que no sabe quién es una, en recodos ciegos que no figuran en el mapa?* » (*Una sola muerte numerosa*, 27). Le recours à la forme interrogative souligne la perte d'identité et l'illégalité de ces méthodes. « *Me doy cuenta de que estoy en la máxima ilegalidad* » est une phrase tirée d'un témoignage (*Una sola muerte numerosa*, 27). L'espace de la cellule dans laquelle est jetée Nora est obscur et exiguë : « *La oscuridad lo abarca todo. Apenas entro sentada, es como un ropero* » (*Una sola muerte numerosa*, 31). Il s'agit d'une pièce hermétiquement fermée, sans grille mais obturée par une porte de « métal compact » (*Una sola muerte numerosa*, 31) Un espace dans lequel la musique couvre le concert de cris, le chaos de la torture, un univers presque indescriptible. L'espace du Centre Clandestin c'est aussi celui du corps torturé, on ne peut penser à rien d'autre qu'à la douleur extrême, au bruissement de la picana qui inflige au corps une suite sans fin de souffrances, mécanique inconnue, comble de la perversion :

*No son golpes sino toques de algo que ni pincha ni quema ni sacude ni hiere ni taladra pero quema y taladra y pincha y hiere y sacude. Mata. Ese zumbido, esa zozobra, la precaria fracción de segundo que precede a la descarga, el odio a esa punta que al contacto con la piel se enloquece y vibra y duele y corta y clava y destroza cerebro dientes encías oídos pechos párpados ovarios uñas plantas de pie. La cabeza los oídos los dientes la vagina el cuero cabelludo los poros de la piel huelen a quemado. (Una sola muerte numerosa, 37)*

La phrase, à travers la négation puis l'affirmation et l'accumulation sans ponctuation est une phrase-corps, une phrase qui représente au plus près la destruction de l'espace corporel, sa dislocation. Il s'agit de faire référence au corps du personnage en utilisant le corps du texte comme une analogie à ce corps torturé.

Dans les cellules tout est obscurité mais l'écriture permet de « faire la lumière » sur la vie intérieure du centre. L'écriture, en utilisant l'isotopie du corps et de la torture, et le recours à l'allitération en « z » reproduit justement le bruit de la picana qui domine tout et rythme le temps.

D'autre part, la lumière est pour nous synonyme de transparence et c'est aussi le propos de *Un Hilo rojo*, rendre visible par l'écriture ce qui était disparu. La disparition est liée à l'ombre ; c'est pourquoi nous pensons au *Jardin des délices* dans lequel l'enfer est représenté par l'obscurité de laquelle jaillit la lumière des flammes. L'ombre, dans le roman de Sara Rosenberg c'est le puits, celui dans lequel sont cachés les tableaux de Julia, celui dans lequel elle est jetée après son arrestation à l'aéroport de La Paz.

L'ombre c'est la disparition, cette technique de répression qui pour Julia est en lien avec la Conquête (nous en parlons d'ailleurs dans notre dernière partie) : « *La muerte sin cuerpo nos retrotrae a estadios que ni nosotros mismos somos capaces de descifrar. [...] Reconstruirse es muy difícil, por eso digo que ésta es una guerra de exterminio que completa la conquista* » (*Un Hilo rojo*, 141). Le disparu, c'est celui qui a été exterminé parce qu'il était différent:

*Desde 1492, millones de indios –eran diferentes- fueron “cristianizados”, es decir sometidos y asesinados en América Latina. Cuando necesitaron más mano de obra esclava, el diferente negro, el salvaje, temible y oscuro africano, fue cazado, trasladado a América, y obligado a llenar las arcas de la Europa colonial. La violencia de la conquista, que fue brutal, construyó sus fantasmas y proyectó en el otro sus propias conductas, para sembrar el miedo.*<sup>522</sup>

Et la disparition est un terme subverti par les militaires et à nouveau resémantisé par les associations de lutte contre l'oubli:

*En Argentina, todos los que no colaboraron con la dictadura fueron definidos como diferentes-subversivos, y posteriormente “desaparecidos”. La palabra se usó como demonio, se creó un monstruo para justificar la represión y contar con el silencio aterrado de la mayoría. Sin límites legales, cualquiera podía ser asesinado. La palabra desaparecido nombra la ausencia en el doble sentido de ausencia de cuerpo e identidad, y la ausencia de un sistema legal. Generó miedo, dolor y sirvió para expandir el terror. Pero esa palabra, operó como un boomerang, porque fue defendida y transformada gracias a la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, y de los familiares que reclamaron desde los primeros momentos su aparición con vida y hasta hoy siguen reclamando el castigo para los autores del crimen.*<sup>523</sup>

---

<sup>522</sup> Rosenberg, Sara, « Diferencia y desaparición » in *La Tecla Eñe*, op.cit.

<sup>523</sup> Idem.

D'autre part, les disparus comme les âmes des Lémures du journal intime de Julia qui « vagaban en medio de las tinieblas de la noche » (*Un Hilo rojo*, 142), hantent Miguel mais aussi l'espace symbolique et géographique de l'Argentine vue comme un désert, un « *río sucio, pozo de silencio, oscuro territorio de la nada* » (*Un Hilo rojo*, 200). La lumière du roman vient de Julia, elle irradie, éclaire tout car elle est vivante, même disparue.

Entre espace et temps, invisibilité et visibilité, ombre et lumière, fermeture et ouverture, les formes littéraires de la résistance sont partout dans les textes des auteures qui recréent l'obscurité liée à la répression et l'opposent à l'écriture qui est luminosité, connaissance. Même si les espaces des trois œuvres sont envahis par la répression infernale, les contre-espaces sont présents et luttent contre cet espace répressif contaminant.

### Résistance et mouvement

La résistance est le mouvement - même s'il est vrai que résister peut être tout à fait le contraire, c'est-à-dire l'immobilisme - ; pour les écrivaines de notre corpus, « résister c'est bouger ». Si nous prenons l'exemple de *Pasos bajo el agua*, les titres et les épigraphes des chapitres sont symboliquement évocateurs d'une résistance à la contrainte que fut l'enfermement de Sara. Ils portent en eux le mouvement et s'opposent ainsi à une inertie synonyme d'emprisonnement. En voici quelques exemples : *A modo de regreso*; *Me detengo. Camino, me detengo*; *Otros caminan*; *La muerte marca el paso: camina*; *Los ojos ven: caminan*; *Las cartas vuelan*; *Camino. Me detengo: camino*; *A modo de regreso II*. Le mouvement représente la résistance à un pouvoir qui a réduit à l'inaction des militants en les mettant en prison. Par contre, le pouvoir n'a pu empêcher une résistance à l'intérieur de la prison, ni la résistance qui resurgit avec plus de force après la prison, à l'extérieur. Tous ces titres et épigraphes forment donc l'ossature « résistante » de l'ouvrage, une structure circulaire qui parfois se répète et qui insiste sur le déplacement. Et même lorsqu'il y a un élément qui exprime la pause, le mot suivant porteur de mouvement n'en est que plus fort. L'idée de mouvement<sup>524</sup> est aussi présente dans les titres des trois premiers romans d'Alicia Kozameh. Nous pouvons dire aussi qu'elle a inséré dans ses titres ultérieurs cette même idée de déplacement, ce qui pour nous est révélateur de l'expression d'une résistance active face à l'inertie : *Pasos bajo el agua*, 259 *saltos, uno inmortal Patas de avestruz*, *Basse Danse*, *Mano en vuelo*, *Natatio Aeterna*.

---

<sup>524</sup> Di Bussolo, Graciela, "Las novelas de Alicia Kozameh: caminar a pesar de todo." in Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005. 103-112.

Il y a aussi des mouvements dans *Una sola muerte numerosa*. Car comme nous l'avons dit, les différents discours sont liés entre eux par des sortes d'anadiploses, en revanche, les termes répétés ne se trouvent pas toujours à la fin puis au début de la phrase suivante. Cette figure forme des enchaînements entre les différents discours et participe donc au mouvement même du texte. Dans *Un Hilo rojo*, plusieurs déplacements sont à l'œuvre et ont pour objectif de donner des clés de lecture pour comprendre l'Histoire de la répression argentine. Nous pensons au va et vient entre les différents points de vue, entre les supports discursifs. Et lorsque nous évoquons le mouvement qui libère, nous songeons à la pérégrination de Miguel, à ses déplacements à travers le pays à la recherche de l'histoire de Julia, qui lui permettront de se libérer de son souvenir paralysant.

Pour nous, l'écriture est mouvement, déplacements symboliques, elle libère aussi bien l'auteur que son lecteur et pour beaucoup d'écrivains, elle est vitale en cela qu'elle avance vers la vérité. Parlant de la catastrophe nucléaire de Fukushima, dont le traitement politique a mis à nu un pouvoir mensonger et inefficace, l'écrivain japonais Akira Mizubayashi écrit: « *Nous sommes entourés de discours fallacieux. Je pense que c'est à la littérature précisément d'en dévoiler les ressorts et la mécanique* »<sup>525</sup>. Nous verrons dans nos analyses de textes ultérieures comment les auteures parviennent à démonter ces discours mensongers qui provenaient en grande partie du pouvoir dictatorial ou de celui de l'immédiate post-dictature.

## **Résistance au témoignage direct : écrire la violence de la séquestration**

Comment écrire la violence dans une fiction ou une autobiographie ? Faut-il montrer la réalité crue, la torture ou dire autrement, en prenant un autre angle ? Telles sont les questions auxquelles nous répondons dans cette partie à travers l'analyse de différents extraits des trois textes.

Dans le premier chapitre du livre de Nora Strejilevich, nous voulons montrer que l'écriture de l'auteure reproduit la violence qu'elle a vécue. Pour nous, son écriture n'est pas une écriture-vérité ou une écriture-réalité mais une écriture-visibilité qui résiste à l'occultation. L'écrivaine choisit de déconstruire la phrase pour construire un style qui montre la destruction

---

<sup>525</sup> Landrot, Marine, « Akira Mizubayashi, Le Japon mérite le nom d'empire du mensonge », *Télérama*, n°3243, 10 au 16 mars 2012.

totalitaire. Le récit de son enlèvement est une scène très visuelle qui a d'ailleurs donné lieu à une adaptation théâtrale et cinématographique<sup>526</sup>.

En effet, les anaphores et les asyndètes constituent l'hypotypose qui anime et rythme la description de l'enlèvement, le lecteur voit alors la scène se dessiner sous ses yeux : « *No todos los días una trata de escapar cuando el reloj se movió la puerta torció la ventana trabó* » (*Una sola muerte numerosa*, 15) et ce grâce à l'accumulation d'actions, aux verbes postposés et à la ponctuation manquante qui soulignent la rapidité et la soudaineté de l'événement.

Dans le texte de Nora Strejilevich, l'émotion n'est pas mise en exergue mais plutôt la violence, la tension, la destruction. La volonté du texte de l'écrivaine est de montrer que la dislocation de la phrase est analogue au corps éparé, roué de coups car le procédé de destruction de l'humain est en marche et il faut détruire la phrase pour le dire au moyen des asyndètes : les phrases sont elliptiques, privées de verbe, les substantifs privés d'épithètes et de ponctuation, érigés en liste froide, prémisse de l'horreur qui sera vécue dans le camp de concentration. La violence est partout, nullement évacuée :

*Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano. Una se pierde entre sillas dadas vuelta cajones vacíos valijas abiertas colores cancelados mapas destrozados carreteras inacabadas.*

*Pero una está aquí, del otro lado, en este cuerpo precario: suelas tatuadas en la piel bota en la espalda arma en la nuca. (Una sola muerte numerosa, 15, 16)*

On remarque encore, pour retranscrire la rapidité de l'action et l'effet de surprise que suppose cette intrusion, l'absence de déterminants et les accumulations qui montrent le désordre et la violence.

L'écrivaine rétablit la vérité historique dans cette première scène et dans l'intégralité de son ouvrage en montrant que les traîtres ne sont pas les militants mais les militaires. Elle réécrit l'Histoire en créant un contre discours servi par un contre-langage basé sur l'ironie, les jeux avec les mots, les chansons et l'humour noir, surtout dans la deuxième partie du texte, qui prend davantage de distance avec les faits. Chez elle, il n'y a pas d'évacuation de la violence car elle détruit les mots, la phrase, pour en faire une explosion de sons qui composent une musique donnant de la substance au texte.

---

<sup>526</sup> Adaptation théâtrale américaine du livre, *A single Numberless Death*, Mayberry, Bob, *A single numberless death*, in *New International Plays for Young Audiences*, Vol. 2 Roger Ellis, Editor (Colorado: Meriwether Publishing, LTD, 2004). Film italien de Grimaldi, Fabio, Di Tocco, Stella, *Nora*, Roma, 2002.



Dans ce premier chapitre, le lecteur est spectateur d'un anéantissement violent, un cyclone s'abat sur une vie, rompt les lois de la gravité. A travers l'isotopie de la destruction, l'effet de dislocation est total: « *No todos los días una abre la puerta para que un ciclón desmantele cuatro habitaciones y destruce el pasado y arranque las manecillas del reloj. No todos los días se quiebran los espejos y se deshilachan los disfraces* » (*Una sola muerte numerosa*, 15).

Dans cette scène d'enlèvement Nora est tour à tour trophée de chasse ou jouet que l'on casse. « *Los cazadores de juguete me pisan pisa pisuela color de ciruela* » (*Una sola muerte numerosa*, 15). En les qualifiant de « cazadores de juguete », l'écrivaine se moque des membres du groupe d'intervention, les considérant comme de piètres chasseurs s'attaquant à une innocente. L'ironie permet d'ailleurs de repousser le caractère dramatique de la scène.

Les *milicos* font entendre leurs voix, leurs cris, leurs injures. Ces phrases sont violentes, agressives, pleuvent comme les coups. Elles sortent d'une bouche sans visage, anonyme, les groupes d'intervention apparaissent à travers une synecdoque : une bouche, seule et unique, telle l'œil unique du cyclope : « *Una apenas siente que los ecos modulan - ¡Te querías escapar puta! Y que una boca inmensa la devora* » (*Una sola muerte numerosa*, 15).

Les bourreaux sont déshumanisés, présentés comme des monstres, tel Chronos dévorant ses enfants, c'est la métaphore de la patrie qui sacrifie sa propre progéniture. Les militaires deviennent catastrophe naturelle (« *un ciclón desmantela* »), machines de guerre (« *dedos metálicos se clavan en la carne* ») (*Una sola muerte numerosa*, 15).

Nora Strejilevich est donc parvenue à écrire une contre-histoire dans laquelle le pouvoir est inversé car les militaires ne sont pas des héros mais des traîtres, des infanticides. Ils portent la responsabilité des disparitions de milliers d'argentins et ne peuvent donc plus nier l'existence des disparus et des Centres Clandestins de Détention comme ils l'ont fait jusqu'à la défaite des Malouines. L'écrivaine rejette la théorie des deux démons et une vision du monde tellement manichéenne qu'elle en est aveuglante. Les responsables de l'anéantissement d'une partie de la société argentine sont la Junte, ses appuis américains, européens et le clergé. Dans son texte, l'ex-disparue retrouve son identité tandis qu'elle l'enlève aux membres des commandos ; les disparus ne sont pas des traîtres mais les victimes du Terrorisme d'Etat et ces victimes ne parlent pas depuis le lieu de «victime » mais depuis celui de témoin hurlant son nom, son identité comme l'auteure le fait au moment de sa disparition : « *Lanzo mi nombre con pulmones con estómago con el último nervio con piernas con brazos con furia* » (*Una sola muerte numerosa*, 16). Les accumulations, les répétitions, l'absence de ponctuation,

la fragmentation de la phrase, l'hyperbole concourent à créer une écriture compulsive et convulsive pleine d'effets, spasmodique, malade, torturée.

L'écriture de Nora Strejilevich ouvre les portes de l'enfer, là où la mort rode partout et elle écrit à propos de la torture:

*Un aullido de muerte me ocupa el cuerpo.*

*El dolor lo abarca todo. La irrealidad del mundo se instala entre las encías y las muelas. Más allá, nada existe. (Una sola muerte numerosa, 30)*

Nous remarquons alors le recours aux isotopies du corps et de la mort qui sont liées entre elles pour souligner qu'il n'existe rien d'autre que la douleur. La *picana* est alors présentée comme une absurdité qui se propage dans le corps.

Dans *Pasos bajo el agua*, l'auteure écrit la violence de la séquestration de Sara et nous pouvons trouver des points de contact au niveau des formes littéraires avec *Una sola muerte numerosa*. En effet, Alicia Kozameh raconte l'enlèvement de Sara et nous comprenons que le même mode opératoire est utilisé par « *la patota* » : il s'agit bien là d'un rituel, tel qu'il est évoqué dans le rapport « *Nunca Más* ». C'est dans le second chapitre de son roman que le lecteur assiste à l'arrestation de Sara. Le livre de Nora Strejilevich ouvre quant à lui sur cette scène qui constitue une narration « *in media res* » puisque le lecteur ne sait pas encore pourquoi Nora est arrêtée.

Les références à un destin funeste, infernal et pressenti par Sara sont présentes dans le choix du champ lexical propre au centre de détention souterrain : « *...un pozo de sombras...* » (*Pasos bajo el agua*, 21). Les membres de la *patota*<sup>527</sup> sont déshumanisés, raillés, présentés comme « *gordo* » et « *flaquito* », métaphore ironique de ces « *clowns* » à la Laurel et Hardy. L'espace du cirque est donc commun aux deux récits, dans celui de Nora Strejilevich, les militaires sont présentés comme des dompteurs. Cirque nous l'avons dit, métaphore du cercle qui enferme, le cercle de l'enfer dans lequel ceux qui se divertissent le font aux dépens d'autres humains, relégués au rang d'animaux. Mais tout comme Nora Strejilevich, Alicia Kozameh déshumanise les bourreaux à travers l'usage de synecdoques et refuse de les nommer. Ces synecdoques mettent aussi en avant la violence dont font preuve les membres du groupe d'intervention : « *Los nudillos de una mano sobre su boca le cambiaron la perspectiva* » (*Pasos bajo el agua*, 22) ou « *puños contra la espalda* » (*Pasos bajo el agua*, 24). Quand l'auteure nomme ses assaillants, elle le fait en convoquant des substantifs à

---

<sup>527</sup> Groupe de paramilitaires en civil.

valeurs familière et péjorative : « *los canas, los tipos* » (*Pasos bajo el agua*, 23). Tout comme dans l'écriture de Nora Strejilevich, le pouvoir change de camp et revient à l'écrivaine.

Dans *Una sola muerte numerosa*, l'intrusion, la violation de domicile est présentée comme une catastrophe naturelle voire surnaturelle et c'est aussi la lecture que nous faisons dans *Pasos bajo el agua* : la séquestration est reconstruite comme un événement fantastique, extraordinaire raconté à travers des métaphores. Dans une sorte d'état de dédoublement, de dissociation, Sara peut voir ce que nul autre n'a vu, témoin de la violence du groupe d'intervention qui saccage et les livres et le corps :

*Vio lo que nadie podía ver : soles que rompían el techo y se metían en la habitación, que se abrían y dejaban salir esferas rojas, que estallaban y ponían a volar letras de colores, que seguramente decían interminables frases que no alcanzaba a leer porque se esfumaban, y otra vez los soles, a cada golpe. [...] Y le preguntaban, le preguntaban hasta el infinito. Infinito de piedras calientes. (Pasos bajo el agua, 22)*

Dans ce récit, l'auteure a recours au champ lexical de la destruction: les verbes « romper, golpear, estallar, poner a volar, quebrar, desparramar, desmoronar, venirse abajo, tirar » comme le fait Nora Strejilevich mais sans que la phrase soit détruite, syncopée. Elle a plutôt recours à certaines images poétiques qui n'empêchent en rien de reproduire la sauvagerie. De plus, ce n'est pas que de la poésie, c'est aussi l'explication de cette expression populaire « ver las estrellas » qu'on applique à la douleur ressentie face aux coups.

Comme une caméra subjective qui filme la scène, l'écrivaine reconstruit l'acte final à travers une accumulation: « *La visión de Sara : la cama a la izquierda, la ropa diseminada y sucia. Las paredes todavía chorreando pintura. Los vasos hechos sal, la heladera vacía, la comida revuelta* » (*Pasos bajo el agua*, 23). L'emploi des participes passés adjectivés exprime le résultat du passage du cyclone.

Les yeux de Sara filment cette scène de désolation, il n'y a plus de verbe dans la phrase car il n'y a plus de vie, tout a été détruit, elle n'est plus un sujet d'action mais un objet. C'est aussi une écriture du corps, c'est comme si une caméra était à l'intérieur des nerfs.

Dans les deux récits les écrivaines utilisent le verbe « arrastrar » au moment du déplacement de l'espace de la maison violée à l'espace de la Ford Falcón, pour montrer qu'elles sont vaincues, détruites, sans vie, un «paquete».

Dans les deux récits, les auteures font référence à l'antisémitisme des hommes du groupe d'intervention. Dans les deux récits encore, les écrivaines évoquent leur cruauté lorsque les hommes prétendent qu'Hugo et Gerardo sont morts, usant ainsi d'une des techniques de

terreur. Nous concluons donc que, que ce soit par la dislocation de la phrase, technique littéraire qui permet à l’auteure d’écrire ce qu’elle a ressenti, ou par un phrasé plus poétique, les deux écrivaines témoignent de façon fictionnelle de la violence de leur propre enlèvement.

## Résistance à une écriture conventionnelle

Un autre niveau de résistance dont nous aimerions parler est la résistance à une écriture traditionnelle soit une écriture qui respecte la chronologie, dont le récit est fait à la troisième personne, qui emploie les temps du passé pour parler du passé...

Il nous semble que les œuvres de nos écrivaines démontrent des personnalités littéraires fortes qui jouent avec les genres (témoignage, autobiographie, roman...) et qui les mélangent. « *¿Acaso la libertad, al fin de cuentas, no ha sido siempre el otro nombre de la literatura?* »<sup>528</sup> Mais nous pouvons tout de même dire qu’elles suivent la tradition du roman hispano-américain contemporain qui, selon Milagros Ezquerro, a pour particularité d’éclater la fonction narratrice afin de procéder à un nouveau partage du pouvoir<sup>529</sup>. L’écrivain veut ainsi reprendre le pouvoir usurpé par le gouvernement et dans notre cas, la Dictature.

Pour les écrivains qui témoignent de l’expérience du terrorisme d’état en Argentine, l’écriture est un espace d’exploration, de critique, de création d’un sens et l’écriture de la post dictature refuse de répondre à des critères de genre : « *La escritura de la Pos-dictadura reniega de los límites entre lo literario y lo testimonial, lo poético y lo narrativo, lo documental y lo filosófico o cuya trama explora el relato de lo inenarrable* »<sup>530</sup>.

La rupture, dans l’écriture d’Alicia Kozameh s’exprime, par exemple, à travers la fragmentation du récit dans *Pasos bajo el agua* comme dans bien d’autres de ses œuvres. Dans un entretien donné à l’occasion de la publication de son troisième roman, *259 saltos, uno inmortal*<sup>531</sup>, l’auteure s’explique à propos de son écriture fragmentaire. Ses propos s’appliquent à cet ouvrage mais aussi à son premier roman:

*Son textos fragmentados, no tienen una estructura tradicional narrativa. Yo no sé si es del todo mi voluntad, diría que es la forma en que yo siento esa realidad que quiero convertir en ficción. Lo siento fragmentariamente. Siento que necesito saltar de una cosa a otra, probablemente para no quedar invadida por un estado emocional que ni siquiera me permita expresarme por escrito. Creo que el*

<sup>528</sup> Eloy Martínez, Tomás, “El canon argentino” in Suplemento “Cultura” de *La Nación*, 10 novembre 1996.

<sup>529</sup> Ezquerro, Milagros, *Théorie et fiction*, C.E.R.S, Montpellier, 1983.

<sup>530</sup> Strejilevich, Nora, “Literatura de la post-dictadura: el lugar del testimonio”, *Actas del I Congreso Internacional de Literatura. Arte y Cultura en la Globalización*, op.cit.

<sup>531</sup> Kozameh, Alicia, *259 saltos, uno inmortal*, op.cit. 2001.

*origen de la literatura fragmentaria tiene que ver con una determinada capacidad o incapacidad de mantenerse en un tema sin sentir la herida.*<sup>532</sup>

Dans le cas de *Pasos bajo el agua*, la structure reste ouverte, non verrouillée afin que l'auteure puisse éventuellement y rajouter des chapitres dans une version « augmentée », lorsqu'elle s'en sentira capable. C'est d'ailleurs ce qu'elle a fait lors de la seconde édition de ce roman puisqu'elle l'a enrichi de deux nouveaux chapitres. Le choix d'un récit fragmenté aurait à voir avec la douleur de l'écriture, la difficulté de témoigner d'une expérience limite mais aussi avec la remémoration. Le fait que l'écriture soit fragmentée, et nous entendons par là, le fait que les chapitres soient déliés les uns des autres, a peut-être aussi un rapport avec ses *Cahiers de prison*<sup>533</sup> dont l'écrivaine a pu se servir pour écrire son premier roman. En effet, les pages y sont détachées, découpées, pour les faire sortir de prison comme s'il s'agissait de lettres. Le récit s'en trouve donc désarticulé, démembré et une fois libérée, Alicia Kozameh devra réinsérer les pages dans ses cahiers.

Le texte de Nora Strejilevich est lui aussi fragmenté puisqu'il s'agit d'une construction narrative faite de divers matériaux, comme nous avons pu le dire précédemment et tous ces discours sont liés entre eux par des anadiploses. En effet, les chapitres, qui ne sont pas vraiment des chapitres mais des micros textes, des fragments, sont très souvent liés entre eux par des mots qui se répètent. Donnons quelques exemples : fin du micro texte : « *En una mesa metálica, fría. Me amarran* ». Début du prochain micro texte: « *No me amarran pero me meten en un auto, cuatro hombres armados* » (*Una sola muerte numerosa*, 27). Ou encore fin du micro texte: « *Revoloteo como la mariposa de mi globo, sin parar* ». Début du prochain micro texte: « *Sin parar me hacen un nido de agua* » (*Una sola muerte numerosa*, 108). Le lecteur est donc transporté d'un espace à un autre, d'un temps à un autre, accompagné par l'écrivaine qui veut donner sa vision personnelle de l'histoire et qui propose des ponts entre les différentes séquences de son texte. L'effet produit est qu'il n'y a pas vraiment de silences entre les micro chapitres. Il s'agit alors de parler, dans un flot continu, pour ne pas laisser s'effacer les traces de l'horreur. Les enchainements auraient alors valeur de points de suspension qui représentent une fracture que, dans ce cas, suture l'écriture ; ils articulent.

D'autre part, la construction narrative est liée au fonctionnement associatif de la mémoire, tout au moins imite-t-elle ce fonctionnement : un souvenir en déclenche un autre puis amène à l'enfance, à une chanson enfantine, à une allitération. Par exemple, la remémoration de sa

---

<sup>532</sup> Dans le journal *El ciudadano*, 26/11/2001.

<sup>533</sup> Ils sont consultables en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ALICIA%20KOZAMEH/index.html>

disparition enclenche un autre souvenir, celui de la maison familiale pendant l'enfance (*Una sola muerte numerosa*, 16-17-18). Nora a en effet été arrêtée au domicile familial. Lors de son arrestation, elle est un jouet que l'on casse, la métaphore du jouet amène une chanson enfantine : « *Pisa pisuela, color de ciruela* » qui en amène une autre : « *A la lata al latero a la chica del chocolatero...* » L'auteure décrit la maison par le biais des couleurs et des objets. Puis viennent s'insérer des allitérations enfantines : « *Rueda que ruedan las ruedas de mi ferrocarril.* », « *Te embromé, te requeté embromé...* » ou « *Corto mano/ corto fierro/ cuando te mueras/ te vas al infierno* » qui se teintent d'une couleur funeste. Le texte suit donc la ligne de la mémoire, ligne brisée, détériorée, parcellaire, en dents de scie. Nous développerons justement la façon dont se manifeste l'écriture de la mémoire de nos trois textes dans la prochaine partie.

Le texte de Sara Rosenberg ne se construit pas non plus autour d'une structure traditionnelle. Il est fait lui aussi de divers matériaux, tous fictionnels : un journal intime caché, des témoignages fictifs et l'espace du monologue de Miguel ou du dialogue qu'il a avec des témoins. Il s'agit donc d'une structure plus complexe que l'on ne pourrait croire. Structure qui sert en réalité une thématique politique. Le fait que le narrateur soit un homme et que l'écrivaine une femme n'est pas non plus très fréquent.

Nous sommes d'accord avec Belinda Corbacho<sup>534</sup> pour qui Sara Rosenberg rompt avec la forme traditionnelle du récit en ayant recours à l'ekphrasis, c'est à dire en montrant par le récit d'une image. En effet, elle construit son roman comme un triptyque composé des témoignages enregistrés, du monologue de Miguel et du journal intime de Julia. L'écrivaine crée donc une construction originale dans laquelle elle veut donner une vision globale de l'histoire, tout comme Jérôme Bosch, dans le *Jardin des délices*, peint le Paradis, la Terre et l'Enfer. Miguel évoque ce triptyque à la fin du roman ; il se souvient qu'avec Julia, ils contemplaient ce tableau dans un livre. En le revoyant au Musée du Prado, alors qu'il arrive à Madrid pour interroger Javier, le souvenir de Julia est ravivé: Julia est partout dans le tableau de Bosch, au Paradis, sur Terre et en Enfer: « *Estaba en todas partes, de la mano del padre, bailando en el agua, comiendo frutas, poniéndose flores en la cabeza, atrapada por el demonio de las ramas, besada por el cerdo, desaparecida en la multiplicidad de los espejos* » (*Un hilo rojo*, 169). Le recours au gérondif et au participe-passé insiste sur la multiplicité des actions que fait Julia qui semble avoir le don d'ubiquité.

---

<sup>534</sup> Corbacho, Belinda, « Sur les pas de Milagros Ezquerro pour une approche interprétative de « Un hilo rojo » de Sara Rosenberg » (p.123-134) in *Hommage à Milagros Ezquerro, Théorie et fiction*, op.cit.



*Le jardin des délices*, Jérôme Bosch, 1503-1504, Musée du Prado, Madrid.

Cet ekphrasis permet de relocaliser Julia et de l'arracher à sa condition de disparue. Le tableau de J. Bosch fonctionne comme un intertexte dans l'œuvre et il est lié à la disparition, l'assassinat de Julia (Sara Rosenberg convoque aussi *Le jardin des délices* dans *Cuaderno de invierno*), surtout dans la représentation de l'enfer. Nous pouvons ajouter que nous y voyons aussi le couple Julia-Miguel, dans la partie centrale du triptyque qui correspond à la Terre, emprisonné ou protégé, dans la bulle en bas à gauche. Enfants, adolescents, Julia et Miguel s'étaient identifiés à ce couple (Adam et Eve) et avaient tenu tous les rôles de ce tableau : « *Ellos estaban dentro de la burbuja, sobre el fruto y la flor, acariciándose suavemente, él le decía algo al oído y ella apoyaba la mano sobre su rodilla mientras él le tocaba el vientre* » (*Un Hilo rojo*, 168). Image amoureuse, de la maternité mais Miguel ne partagera jamais ce destin avec Julia. Il est pourtant lié à elle à tout jamais et il disparaît avec elle : « *Retumba el tambor y estoy traspasado por los cuchillos sobre la tabla, ni el escudo más grande puede protegerme, desnudo, las cartas esparcidas por el suelo, colgando de la llave que apunta directamente al hueco de ese cráneo, pendón de una campana negra, caigo una y otra vez al pozo oscuro* » (*Un Hilo rojo*, 191) Cet ekphrasis représente la chute aux enfers de Miguel qui se voit dans la partie droite du tryptique de J. Bosch. Sara Rosenberg le représente dans deux personnages, celui qui est transpercé, crucifié à une planche et celui qui pend par le ventre à

une clef démesurée. Nous voyons ces deux images comme une métaphore de la torture. Les cartes à jouer éparpillées au sol représentent la fortune ( dans ce cas mauvaise) et la clef la métaphore du temps. Miguel est donc lui aussi présent dans divers espaces du tableau et il est en lien avec la mort. Il tombe dans le puits sans fond de l'enfer, le « pozo », le Centre Clandestin de Détention dans lequel a péri Julia et des milliers d'autres argentins. Le souvenir de Julia hante Miguel, il meurt parce qu'elle meurt. « *Y vos, no puedes verme caer, estás de espalda, el lobo que te abraza me mira de reajo, la rana duerme sobre tu pecho, tal vez estás dormida, no ves tu cara grabada para siempre en el espejo convexo* » (*Un Hilo rojo*, 191). L'auteure place également Julia et Miguel dans la partie droite du tableau, en bas, dans laquelle en effet, un homme tombe dans un trou noir et une femme, est assise, les yeux fermés, la taille ceinte par les pattes humanisées du loup, symbole dévorateur de la sauvagerie. Sur la poitrine de la femme se tient, immobile, une grenouille, métaphore de la vie, de la renaissance et qui fait que l'image de Julia sera à tout jamais gravée dans le miroir convexe, ce miroir courbe qui permet de voir ce qui est caché.

Le travail littéraire en lien avec ce tableau, le choix de la première personne du singulier et de la seconde éloignent le texte d'une banale description de deux protagonistes et nous dirions, par extension, que la structure du roman de Sara Rosenberg est construite comme un tableau : « *C'est à la manière d'un peintre que l'auteur nous dévoile, par touches successives, la tragédie des disparitions* »<sup>535</sup>.

Enfin, les différentes voix qui traversent les trois romans s'opposent aussi aux romans classiques dans lesquels domine l'unique voix d'un narrateur. Nous évoquons donc le concept bakhtinien de polyphonie :

*Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. (...) On voit apparaître, dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot (= le discours) du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (= le discours) de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot (= discours) de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original.*<sup>536</sup>

<sup>535</sup> Corbacho, Belinda, « Sur les pas de Milagros Ezquerro pour une approche interprétative de « Un hilo rojo » de Sara Rosenberg » (p.123-134) in *Hommage à Milagros Ezquerro, Théorie et fiction*, op.cit.

<sup>536</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970, P. 33.



La multiplication des voix, dans les textes de notre corpus, participe aussi à la fragmentation du dispositif narratif. Nous évoquons ce point dans notre partie sur le témoignage et nous l'évoquerons aussi dans notre partie sur la mémoire. Et le choix même de ce mélange des voix s'oppose à la narration traditionnelle à la première ou troisième personne ainsi qu'à la parole unique du discours officiel sur la dictature. Parlant de la mémoire cinématographique argentine, Laurence Mullaly donne une explication à la diversité de ces voix : « *Ce déploiement de voix diverses manifeste la tendance à un élargissement du spectre historique ainsi qu'une soif de justice* »<sup>537</sup>. Cette citation peut s'appliquer aux textes de notre corpus car les écrivaines ont toujours milité pour que justice soit rendue face aux exactions commises par les militaires et que rien ne soit tenu secret.

Loin de l'unité de temps, de l'unicité de la voix qui raconte, d'une écriture traditionnelle, les écrivaines ont su proposer une manière originale de représenter la répression.

Voyons à présent en quoi le recours à l'ironie et l'humour noir sont également des manifestations de la résistance.

## **Ironie et humour noir comme résistances au dramatisme**

L'humour, souvent noir, et l'ironie présents dans les textes de nos auteures permettent de résister au dramatisme de la thématique. C'est une façon de mettre en place une défense face au souvenir et à la représentation d'une expérience douloureuse voire inhumaine. On dit souvent que l'humour est une arme et c'est ainsi que les auteures s'en servent, pour se protéger, dénoncer ou se moquer d'elles-mêmes. L'ironie et l'humour noir constituent l'un des procédés discursifs de la résistance. Ils participent de la subversion d'un ordre pour représenter l'imprésentable et fonctionnent à partir du contexte pour dire le contraire de ce que le narrateur pense (antiphrase).

C'est dans l'œuvre de Sara Rosenberg que nous retrouvons le plus souvent ces procédés, en particulier dans ses pièces de théâtre qui sont pour elle « *palabra en acción* »<sup>538</sup>. A contrario, dans *Un Hilo rojo*, l'humour et l'ironie ne sont pas très présents. Pourquoi ? Parce que le sujet est trop dramatique ? Parce qu'il s'agit d'une enquête menée par un Miguel nostalgique ? Mais

---

<sup>537</sup> Mullaly, Laurence, *Unité et fragmentation : la mémoire cinématographique de la dictature argentine*, Unité et fragmentation - Production et réception - Généalogies d'une œuvre, Ateliers du Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne (2007-2008), n°3,

<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/mullaly.pdf>

<sup>538</sup> Notre interview de Sara Rosenberg du 12 octobre 2011.

l’auteure a tout de même recours aux stéréotypes liés à l’Argentine pour se moquer de ses compatriotes et dans un sens, d’elle-même faisant partie de la communauté argentine. Elle fait référence à la psychanalyse, très commune et tellement prisée par les argentins qu’elle est devenue un cliché qu’on associe à ce pays. Lors de l’entretien entre Miguel et Javier, l’ex-mari de Julia, l’auteure y fait référence et s’en amuse :

*Miguel - ¿Diez años de análisis? Es una locura, eso sí que es una locura.*

*Javier - A mí me hace bien, me permite seguir adelante con un poco más de control sobre mi propia vida. ¿Vos no te has analizado?*

*Miguel – No. Debo de ser de los pocos argentinos de clase media que no ha pasado nunca en un diván. Todo un récord. (Un hilo rojo, 163)*

Et un peu plus loin, lors de l’entretien avec Cristina, l’auteure ironise encore sur la psychanalyse: « [...] *todo un país no puede acostarse en el sillón del analista para encontrarse* » (*Un hilo rojo*, 174). Et avant cela, elle joue avec deux autres clichés sur l’Argentine: l’humeur des argentins et la violence politique lorsque Cristina évoque son retour au pays : « *Pero ahora que he vuelto, ne he podido aguantar más de tres meses. Caigo indefectiblemente en la enfermedad nacional, me pongo melancólica y no me aguanto; me siento un juntacadáveres* » (*Un hilo rojo*, 171).

Ce sont là les seules occurrences présentes dans ce texte de Sara Rosenberg. Elles se trouvent plutôt à la fin de son roman et semblent donner un peu de souffle dans cette quête angoissante de la disparue. Elles marquent aussi une communauté d’esprit, une connivence, une culture partagée entre compatriotes. De plus, ces deux entretiens ne sont pas reproduits sous la forme du témoignage mais sous la forme du dialogue, forme propice à l’ironie ou à l’humour. Comme dans d’autres œuvres de l’auteure, l’ironie et l’humour ont trait à l’Argentine. Est-ce parce-que l’écrivaine vit en exil depuis des années qu’elle a sur son pays une vision plus distanciée et qu’elle est capable de s’en moquer ?

Concernant *Pasos bajo el agua*, nous constatons que l’humour noir et l’ironie sont en lien direct avec la communauté de prisonnières sur laquelle l’écrivaine porte un regard non pas acide mais tendre et nostalgique. Il ne s’agit pas d’un humour qui vise à la critique mais qui se moque doucement, et qui est certainement à destination des ex-détenues qui liraient cette œuvre. En effet, il fonctionne sur la connivence de ces moments passés ensemble et qui n’étaient pas tous dramatiques. Une certaine joie de vivre provient de ces cellules décrites par Alicia Kozameh et l’humour dont elle parle permet de dédramatiser l’image que le lecteur pouvait se faire « à priori » du « Sótano » et plus tard, de Villa Devoto.

C'est dans le chapitre « Descripción chata y desganada de una noche de fin de año » que l'humour présent dans *Pasos bajo el agua* filtre le plus. Tout d'abord, le titre est ironique : « Description plate et sans enthousiasme d'une soirée de fin d'année ». Que veut dire à son lecteur Alicia Kozameh ? Que ce qu'elle va écrire est ennuyeux à mourir ? Ce titre traduit avant tout l'ennui et l'inertie des prisonnières : « *La inercia, la inercia. Hoy la inercia, como gran parte del día de ayer. Esa demora. Ese aceite en el alma* » (*Pasos bajo el agua*, 129). La répétition met en relief le caractère immobile de cet espace et la métaphore de l'huile, visqueuse, stagnante et empêchant la fluidité du temps, rajoute à l'effet d'immobilisme. Pourtant, de façon contradictoire, le chapitre est très vivant car le lecteur y découvre les figures les plus notoires de la cellule.

Il peut le voir comme une construction picturale, un tableau rempli de détails, raconté par Sara : l'auteure organise alors sa construction narrative autour du verbe « ver », à la façon d'un ekphrasis qui correspond à une hypotypose au niveau stylistique. Parmi bien des exemples, citons cette phrase : « *Veo la pared y también la huelo* » (*Pasos bajo el agua*, 129). Ou bien, nous pouvons considérer le chapitre comme un récit lié à l'hypnose. En effet, il est construit autour de l'anaphore de « Veo » qui est un verbe qui est utilisé dans la description mais qui pourrait très bien faire écho aussi à des séances d'hypnose (dont Alicia Kozameh a d'ailleurs bénéficié au début de son exil.) Plusieurs méthodes sont utilisées dans l'hypnose dont une consiste à « *mettre en place dans la relation hypnotique un espace de sécurité permettant au sujet de « relire », « repenser » puis de reprendre la construction de son histoire individuelle ou encore de s'appuyer sur les éléments transférentiels apparaissant pendant l'hypnose* »<sup>539</sup>. Sara se remémore, relit, repense donc une nuit de 31 décembre, une nuit dans laquelle elle a souffert d'une crise d'angoisse. A cette occasion, elle se moque d'elle-même mais aussi de ses compagnes qui se voient comme des psychanalystes car, nous l'avons évoqué, l'un des stéréotypes associé à l'Argentine est la tendance de certains argentins à s'improviser psychanalystes et à tout interpréter. C'est pour cela que Sara, se remémorant cette nuit dans laquelle elle est prise d'un malaise, dit avec humour : « *Me chorrea la frente. Ojalá se me pase antes de que alguien se dé cuenta. Papelones el 31 de diciembre a la hora de la cena, mejor no. Pasto para las psicólogas. Que son varias. No se me pasa. Y algunas gozan de aquiescencias mayoritarias* » (*Pasos bajo el agua*, 132).

Puis elle poursuit en se moquant d'elle-même : « *Sara, pequeñoburguesa con debilidades ideológicas. Le baja la presión en las reuniones de fin de año* » (*Pasos bajo el agua*, 134).

---

<sup>539</sup> [http://www.hypnose.fr/hypnose\\_contemporaine.htm](http://www.hypnose.fr/hypnose_contemporaine.htm).

Cet adjectif de petite bourgeoise est aussi employé par Nora Strejilevich dans son texte, car cela est une réalité, Alicia et Nora sont issues de la classe moyenne argentine. Alicia Kozameh injecte donc aussi de l'autodérision pour atténuer le dramatisme de l'expérience. Mais l'impression qui reste la plus prégnante dans ce chapitre est tout de même la lassitude, la fatigue de passer un nouveau réveillon en prison. Sara croit devenir folle, coupée du dehors et ses obsessions prennent possession d'elle: « *Veo los ruidos, las campanas, los estallidos que se van sucediendo en la calle; veo la calle, una rata corriendo y tratando de entrar en un agujero, veo, y finalmente desapareciendo* » (*Pasos bajo el agua*, 134). Vision d'animal encore : le rat, qui semble faire écho à la condition des prisonnières qui disparurent de l'espace public pour se retrouver dans un trou, sous terre, comme lui.

Finalement, nous pouvons dire que la situation précaire et dramatique côtoie l'humour dans ce chapitre et dans l'ouvrage d'Alicia Kozameh dans son ensemble. Pour nous Sara est l'alter ego de papier de l'auteure qui fictionnalise son expérience et l'humour ou l'ironie sont présents dans cet ouvrage, ainsi que dans les conférences d'Alicia Kozameh. Alicia Kozameh raconte que lorsque les prisonnières organisent des réunions d'ex-détenues, elles recréent l'espace carcéral et se remémorent avec délectation leurs histoires de prison. Elle dit souvent lors de ses conférences, que sans son expérience, même si elle fut difficile, elle ne serait pas la femme qu'elle est aujourd'hui. En effet elle puise de ses années de prison et de peur, une énergie renouvelée, épurée, l'écriture, nous l'avons dit, agissant comme un filtre.

L'ironie, dans *Una sola muerte numerosa*, joue aussi avec les stéréotypes liés à la psychanalyse et la psychologie. Nora raconte au lecteur pourquoi elle a étudié la psychologie: « *Como dicen que sé escuchar a la gente y tengo una tía esquizofrénica, me anoto en Sicología: el llamado antro rojo, el paraíso de los infiltrados, el seno de las ideologías foráneas* » (*Un sola muerte numerosa*, 65). L'ironie porte aussi bien sur les à priori de ceux qui lui ont donné le conseil de s'inscrire en Psychologie car sa tante était schizophrène, que sur les idées propagandistes distillées par le gouvernement argentin de l'époque pour qui les étudiants en Psychologie étaient forcément des subversifs.

L'ironie permet aussi à l'écrivaine de critiquer les forces armées : elle élabore un dictionnaire des termes ayant traits à la disparition et propose ses propres définitions, qui, loin du langage d'un dictionnaire, correspondent absolument à une réalité qui ne devrait pas être explicitée. Nous en donnons ici quelques exemples: « *Chupadero o pozo: hábitat natural del secuestrado/ Secuestrado: el que está en la joda/ Estar en la joda: ser militante o tener ideas que difieran de la militar/ Idea militar: salvaguardar la Patria, la Familia y la Propiedad...* »

(*Una sola muerte numerosa*, 73). Ce dictionnaire est lui-même introduit par une phrase ironique: « *Para no perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales hay que hablar con propiedad, emplear un rico vocabulario* » (*Una sola muerte numerosa*, 73). Enfin ce dictionnaire, que l'on peut appeler glossaire, n'a pas la même fonction que celui qui se trouve à la fin de la version américaine. En effet, ce dernier sert à éclairer un lecteur étranger ou n'ayant pas vécu la dictature argentine sur les termes propres à cette période. L'écrivaine utilise aussi quelques syllogismes et celui que nous reproduisons est la preuve de l'humour noir dont elle se sert pour dénoncer l'ignominie des gouvernements : « *Si Israel le vende miles de armas a la Argentina, y si a un desaparecido lo puede matar un arma, ¿Cuántas armas israelíes son necesarias para poder matar a miles de desaparecidos ? Miles a mi juicio* » (*Una sola muerte numerosa*, 125).

Lorsque Nora-protagoniste revient avec une amie canadienne à l'ESMA, sur les traces de Gerardo et Graciela, une fois de plus, Nora Strejilevich choisit d'utiliser l'ironie pour dénoncer l'oubli, le mépris des militaires de l'époque dont elle parle et les exactions de ces derniers sous la dictature :

*Ni huella de sus modales autoritarios de hace unos instantes ¡Qué amables anfitriones! Falta que nos pidan nuestras direcciones en Canadá para hacernos llegar una postal. Si insisten, les mandaré una con el diseño de una cara tabicada. No sea que se olviden de sus ex-detenidos-asesinados. (Una sola muerte numerosa, 183)*

Le recours à l'humour ou l'ironie dans les trois ouvrages a tout de même une saveur amère mais il permet au lecteur de prendre du recul et de dédramatiser des situations tragiques afin de les rendre plus compréhensibles, accessibles. C'est aussi une façon de déconstruire des codes et c'est en cela qu'il constitue une contre-pensée.

Nous pouvons maintenant dire que la résistance est aussi bien présente dans la biographie des auteures que dans leur bibliographie et ce à différents niveaux. Nous sommes persuadée que pour les écrivaines de notre corpus, « Ecrire c'est résister » tant au plan formel que thématique et éthique. L'importance de la bibliothèque intime des prisonnières du Sótano, fruit de leur imagination et préservation de la mémoire littéraire fait symboliquement écho à cette affirmation. La bibliothèque est éternelle, infinie comme l'écrit Borges, mythique, indestructible: « [...] *sospecho que la especie humana -la única- está por extinguirse y que la*

*Biblioteca perdurarà: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta* »<sup>540</sup>.

Les stratégies de résistances dont parlent les auteures dans leurs textes sont une recréation de la réalité et non pas le fruit de leur imagination. C'est pour cela que nous pouvons nommer ces ouvrages des fictions « qui font mémoire et résistance » plutôt que des fictions pures dans lesquelles tout serait imaginé. Mais d'ailleurs, dans tous les romans, se mêlent réalité et fiction, tout n'est pas qu'invention mais reconstruction de la réalité. Le sujet est plus épineux concernant l'ouvrage de Nora Strejilevich, car, comme nous l'avons analysé dans notre seconde partie, il ne s'agit pas d'une fiction mais d'un témoignage écrit de façon esthétique (celui de Nora) ce qui constitue une forme de résistance au témoignage « classique » même si l'auteure reproduit aussi des témoignages directs et des documents historiques. Et c'est justement « cette cohabitation » qui fait l'originalité de cet ouvrage. D'autre part, dans les textes, les prisonnières, malgré les situations de violence qu'elles subissent, mettent en place des stratégies de résistance qui sont souvent communes ; résistances individuelles ou collectives, culturelles, politiques ou vitales, dans le sens qu'elles aident à survivre et à s'opposer au pouvoir autoritaire.

L'écriture des trois écrivaines est originale, poétique, polyphonique, fragmentaire. Nous ne lisons ni un récit linéaire, ni labyrinthique mais il existe une réelle recherche des espaces narratifs, contre-espaces faits d'ironie, de poésie, de réalisme ; résistance à la littérature de masse, à la littérature en série. Le lecteur n'est pas perdu mais se doit d'être actif pour faire toutes les connections entre les fragments, les voix multiples, les différents supports.

Pour les trois écrivaines, écrire c'est aussi une manière de transmettre la mémoire de la répression, l'écriture est alors liée au dévoilement de la vérité ou plutôt à sa réhabilitation. C'est pourquoi, résistance et mémoire, nous le verrons dans notre dernière partie, sont intimement liées dans nos textes.

---

<sup>540</sup> Borges, Jorge Luis, « La biblioteca de Babel » in *Ficciones*, Debolsillo, Tercera edición, 2012. P. 99.

# Quatrième partie

## La mémoire

Dans cette dernière partie, nous parlerons de la mémoire liée au passé bien sûr, mais aussi tournée vers le présent et l'avenir, telle qu'évoquée par Tzvetan Todorov, Elisabeth Jelin ou Nelly Richard. Tous ces chercheurs ont travaillé à partir de la pensée de Bergson pour qui la mémoire n'est pas un flux qui nous mène du présent au passé mais plutôt une actualisation du passé qui réagit et imprime l'expérience présente. Bergson s'inspire lui-même des théories de Platon qui, dans *Le Théétète*, initie une réflexion sur la mémoire placée sous le signe de la trace. Il utilise alors la métaphore de l'empreinte laissée par un sceau sur un bloc de cire. Pour lui, le travail de réactivation de la trace requiert le mouvement d'une mémoire vive. Les représentations textuelles de la mémoire que nous analyserons sont donc en lien avec l'Histoire. Et cette histoire, à travers la mémoire, imprime bien évidemment son sceau dans le présent argentin.

Dans le projet d'analyse des textes de notre corpus, nous nous proposons de comprendre quel type de mémoire est représenté : une mémoire historique, personnelle, collective ? Et c'est certainement la somme de plusieurs mémoires que reconstruisent les auteures : la mémoire de la communauté des prisonnières du « Sótano » d'Alicia Kozameh, la mémoire du militantisme de Sara Rosenberg et la mémoire de la disparition de Nora Strejilevich. Toutes ces mémoires sont intrinsèquement liées à la mémoire de l'histoire de la violence politique argentine. Mais d'abord, nous proposons de réfléchir sur le terme même de mémoire.

La notion de mémoire, tout comme celle de résistance, est polysémique et nous tenterons ici d'en dessiner les contours en insistant sur les points qui font écho avec le cadre historique et avec les textes de notre corpus. La mémoire est une aptitude à se souvenir et elle est aussi un ensemble de souvenirs<sup>541</sup>. Il s'agit d'une représentation mentale du passé : une évocation du souvenir dans la remémoration, une transmission du souvenir dans le témoignage. Pour Jean Delay<sup>542</sup>, il existe trois types de mémoire, la mémoire senso-motricienne régie par l'habitude que Bergson appelle la mémoire-habitude, la mémoire autistique (celle qui restitue les

---

<sup>541</sup> Zarader, Jean-Pierre, *Dictionnaire de philosophie*, Ellipses, 2007.

<sup>542</sup> Delay, Jean, *Les dissolutions de la mémoire*, P.U.F., 1942.

souvenirs de façon affective, sans logique) et la mémoire sociale qui reconstruit nos souvenirs sur le mode logique et rationnel exigé par la socialisation de la pensée. Pour pouvoir rendre lisible au lecteur leur expérience traumatique, c'est certainement cette troisième mémoire qui devrait être mobilisée le plus souvent par nos écrivaines mais nous n'excluons évidemment pas la mémoire autistique. Les trois récits ne proposent pas « *el relato liso de una memoria suturada* » mais plutôt « *el recuerdo insumiso que subraya intencionalmente los trastocamientos de registro para expresar así el shock de la violencia en el sobresalto y la dislocación de los signos* »<sup>543</sup>. Ce dernier point étant particulièrement juste pour les textes de Nora Strejilevich et Alicia Kozameh qui reproduisent la destruction physique et psychique.

J. Delay poursuit sa réflexion en disant que la mémoire est la capacité à convoquer le passé et que cette action engage la responsabilité sociale du sujet. Le souvenir est une pensée et sa restitution est l'œuvre de la fonction imaginative. Il considère d'autre part l'oubli comme une fonction positive et essentielle de la mémoire. La mémoire authentique, quant à elle, aurait pour objectif de retenir le passé sans le tronquer afin de le restituer sans affabuler. C'est d'ailleurs Bergson qui a émis l'idée d'une mémoire-souvenir qui retient le passé comme tel et peut le restituer volontairement sous la forme de souvenirs précis, déterminés et situés.

Nous avançons que les trois textes de notre corpus portent en eux diverses mémoires et que l'oubli y est une figure émergente mais nous ne saurions dire s'il a une fonction positive. Les écrivaines ou les narrateurs en font l'aveu, sans plus le juger ; il est là, présent, et ne s'oppose pas à la remémoration, il en fait partie, tout simplement.

« *La memoria es presente: se elabora en un momento sobre la base del pasado e incorporando el futuro* »<sup>544</sup>. Elisabeth Jelin ajoute que la mémoire est une pratique subjective qui se réalise dans le présent. Elle permet alors de donner un sens au passé individuel ou collectif. Elle emploie aussi l'expression de « *mémoire sociale* » qui fait totalement sens pour nous. En effet, parler de mémoire sociale c'est parler de la transmission des événements passés qui n'ont pas été vécus « en chair et en os ». Nous n'avons pas vécu la dictature argentine mais il nous semble important de participer à la transmission de la connaissance de cette période à travers l'étude de nos trois textes. Examiner le passé d'un pays, c'est aussi essayer de comprendre son présent et d'autres mécanismes de son propre passé national. Car, comme nous l'avons déjà évoqué, la dictature de la Junte consista à l'imposition d'une

---

<sup>543</sup> Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, Chile, 2010. P.23.

<sup>544</sup> Shapira, Valeria, Entrevista a Elisabeth Jelin, "El corto plazo no deja alternativas", *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/210293-el-corto-plazo-no-deja-alternativas>, 31/03/2002.



dictature économique, politique, culturelle et humaine. Se tourner vers le passé d'un peuple c'est aussi approcher son identité en tant que communauté car :

*La identidad está siempre ligada a la memoria. Implica reconocerse -sea individual o colectivamente- en una continuidad con el pasado y en un proyecto de futuro. Hablar de una comunidad, tan necesario hoy para salir del individualismo y el "sálvese quien pueda", implica reconocer en quienes nos rodean un sentido del pasado compartido.*<sup>545</sup>

L'écriture de la mémoire a cette fonction de partage et il nous semble que dans le travail d'écriture, les auteures se placent, peut-être de façon inconsciente, au cœur d'une grande communauté qui partage un même passé.

Pour P. Ricoeur<sup>546</sup>, il existe la mémoire (mnème) qui relève de l'affect (pathos) où le souvenir apparaît de manière passive, sans que le sujet le veuille et d'autre part, la mémoire « anamnesis » qui implique la quête, la remémoration, la recherche de souvenirs. Voici plutôt l'entreprise des trois écrivaines. La mémoire peut aussi être liée au travail de deuil. Nous pensons particulièrement aux personnages de Miguel dans *Un Hilo rojo* et de Nora dans *Una sola muerte numerosa*.

Et comment évoquer la mémoire sans parler de la psychanalyse ? La psychanalyse lui réserve une place centrale. En effet, la névrose repose sur le trouble du rapport au passé qu'est le refoulement. Et la guérison intervient lorsque le patient recouvre des souvenirs enfouis. Ces souvenirs étaient marginalisés puisqu'ils étaient rangés dans un *lieu* qui mettait à distance de l'événement douloureux. Dans *Le dictionnaire de la psychanalyse*<sup>547</sup>, Elisabeth Roudinesco écrit que le « souvenir écran » est un mot employé par Freud dans un article de 1899 pour désigner un souvenir infantile, insignifiant, qui par déplacement vient masquer un autre souvenir refoulé ou non retenu. Nous pensons alors aux mouvements de va et vient, en particulier dans *Una sola muerte numerosa* et dans une moindre mesure dans *Pasos bajo el agua*, entre la mémoire de la détention et la mémoire « généalogique », celle de l'enfance et de la famille.

Dans l'*Encyclopedia Universalis*, l'article qui traite de la mémoire indique que les photographies ou les lieux peuvent jouer le rôle d'indices de récupération pour les souvenirs. La vision panoramique fait partie des hypermnésies, qui sont un défilé des souvenirs anciens qui surviennent à l'occasion d'un péril de mort imminente. Les visions de scène d'enfance

---

<sup>545</sup> Shapira, Valeria, Entrevista a Elisabeth Jelin, "El corto plazo no deja alternativas", *La Nación*, op.cit.

<sup>546</sup> Celina Martins, « La mémoire reconfigurée », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 novembre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1559>

<sup>547</sup> Roudinesco, Elisabeth, Plon, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Editions Fayard, 2006.

sont alors lues sur un mode hallucinatoire et nous en reparlerons concernant *Pasos bajo el agua* et *Una sola muerte numerosa*.

## Mémoire, oubli et occultation

Personnellement, le premier terme « associé » qui nous vient à l'esprit s'agissant de la mémoire est celui d'oubli. La mémoire a des failles dans lesquelles s'immisce l'oubli. Celui qui raconte peut craindre d'oublier quelque-chose, un détail, un nom, un lieu, ce qui serait en défaveur de la vérité ou de l'intelligibilité de ce qu'il dit. Ou bien, sans craindre d'oublier, il omet sciemment des parties de l'histoire pour des raisons personnelles, privées. Par ailleurs, il est possible que celui qui témoigne de son expérience soit confronté à la censure et/ou qu'il s'autocensure. Il peut aussi taire des identités pour que les camarades qui seraient en détention ne soient pas pris à partie ou sanctionnés.

Et si nous prenons un exemple parmi notre corpus, l'on pense à la narratrice Nora qui déclare : « La memoria debe coagularse y vivir su vida aparte, lejos de aquí, entre sus propios personajes y paisajes » (*Una sola muerte numerosa*, 49). A travers les métaphores Nora Strejilevich indique au lecteur de quelle façon son personnage met à distance ses souvenirs pour éviter de parler des activités de son frère ou de ses camarades, pour ne pas « se briser » (« quebrarse »). La mémoire est alors présentée comme un liquide, comme le sang, qui doit se compacter. Il s'agit de concentrer les souvenirs, les rassembler. Nous parlerions alors d'oubli volontaire, ce qui serait dans ce cas une manière de protéger son frère.

D'autre part, la notion de mémoire est pour nous liée à la Seconde Guerre Mondiale et aux implications que pouvait avoir le fait de témoigner des camps de concentration. Nous aimerions évoquer celui qui nous semble être l'un des plus grands écrivains de la mémoire de la barbarie. Il s'agit de Primo Levi dont les écrits sont traversés par la mémoire du camp ; ces textes sont forts et « décortiquent » les mécanismes du camp de concentration en même temps qu'ils proposent une réflexion philosophique. Primo Levi explique qu'il n'a pas raconté, dans *Si c'est un homme*<sup>548</sup>, d'histoires à propos de personnes toujours vivantes car : « ... il y a toujours un risque. On a la quasi-certitude de leur faire du mal, car l'image qu'on a de soi a beau être pire que celle que donne de vous un livre, elle est différente »<sup>549</sup>. Il s'agit peut-être

---

<sup>548</sup> Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Einaudi, 1958.

<sup>549</sup> Levi, Primo, *Le devoir de mémoire*, entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja, Mille et une nuits, 1995. P.P. 24-25.

aussi du risque de « salir » leur mémoire, en les présentant différemment de l'image qu'ils ont d'eux-mêmes ou de l'image que s'en font les autres.

Dans la préface de *Pasos bajo el agua*, Alicia Kozameh prévient qu'elle a pu changer des noms (*Pasos bajo el agua*, 7). Elle n'en donne pas la raison mais nous pouvons supposer que c'est dans un souci de confidentialité. Nora Strejilevich n'évoque pas la problématique de la véracité des noms des personnes dont elle parle mais nous aurions tendance à dire qu'elle n'a pas travesti les noms des personnes de sa famille disparues pas plus qu'elle n'oblitére l'identité des généraux dont elle reproduit les parties de discours. Elle veut tout montrer et il n'y a rien à cacher ni plus personne à protéger puisque toute sa famille est décédée. Quant au roman de Sara Rosenberg, à priori, le problème de l'identité ne se pose pas puisqu'il s'agit d'une fiction et que les noms sont fictifs, exceptés les toponymes qui eux sont bien véridiques.

On parle souvent des méandres de la mémoire dans lesquels pourrait se perdre un souvenir. Mais la mémoire n'est elle pas là au contraire pour retrouver ? Retrouver un élément du passé, une expérience, un visage, une sensation. Chacun convoquerait la madeleine qui déclenche le souvenir, un parfum, un goût, une image. On se souvient du célèbre passage de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust<sup>550</sup>. En effet, celui-ci a remarquablement évoqué le parfum des petites madeleines trempées dans le thé, analysé les souvenirs qui s'y rattachaient et repéré les mécanismes de la mémoire olfactive. Nous pourrions alors parler d'une mémoire des sens, une mémoire corporelle, à laquelle, on le verra plus loin, les auteures font appel. La mémoire a donc souvent besoin de stimuli pour pouvoir retourner vers le passé. Un passé qui peut être positif, agréable ou tout au contraire violent, douloureux et que nous aurions donc tendance à vouloir enterrer. Mais la mémoire déterre le bien comme le mal.

La lutte contre l'oubli pourrait avoir des effets « pervers » et dans ce cas, T. Todorov parle des « abus de la mémoire » ou de ce que l'on appelle aussi la « manie commémorative. »

*La mémoire serait menacée ici, non plus par l'effacement des informations, mais par leur surabondance. Ainsi, de manière moins brutale mais finalement plus efficace, car ne suscitant pas notre résistance, faisant de nous au contraire des agents consentants de cette marche vers l'oubli, les*

---

<sup>550</sup> « Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray ma tante Léonie m'offrait. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à porter sans fléchir l'édifice immense du souvenir.» in Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Version électronique Ibooks, P.60. Publié en 1913.

*états démocratiques conduiraient leur population au même but que les régimes totalitaires, c'est-à-dire, au règne de la barbarie.*<sup>551</sup>

Il pourrait donc subvenir un double abus : l'oubli ou le manque de mémoire ou au contraire l'excès de mémoire qui peut être expérimenté à travers certaines commémorations du monde démocratique. Mais la « desmemoria » n'est pas la propriété des régimes autoritaires et il faut du temps pour qu'un régime ayant retrouvé la démocratie reconstruise sa mémoire, une mémoire faites de différentes strates allant vers la recherche de la vérité.

## Mémoire et mensonge politique

Dans l'Argentine de la dictature, le mensonge est lié aux procédures de théâtralisation, à la manipulation du discours et aux déplacements sémantiques. En effet, pour Lucas Martín, qui s'appuie sur les réflexions de Hannah Arendt, la dictature a eu recours au mensonge politique organisé<sup>552</sup>. Il avance que pour les argentins, les disparitions étaient visibles même si tout restait flou, entre le connu et l'inconnu, entre ce qui était vu et ce que l'on ne voulait pas voir. Au-delà du système de terreur et de mensonge instauré par le gouvernement militaire, la société argentine a contribué au fait que les disparitions deviennent invisibles, à ce qu'elles disparaissent de la réalité commune et partagée. De plus l'euphémisme « disparition », dit-il : « *permettait de s'évader de la réalité. Il permettait d'éviter toute allusion aux circonstances de la "disparition", de ne pas parler d'enlèvements, de possibles captivités et meurtres, des responsables de ces crimes, etc.* »<sup>553</sup>

D'autre part, la Junte a créé d'autres déplacements, sémantiques cette fois: dans le Centre Clandestin de Détention, « *el traslado* », figure du mouvement puisque ce mot signifie « transfert », était utilisé de façon perverse car il pouvait être synonyme d'espoir si le prisonnier était transféré vers une prison légale ou relâché (ce qui arrivait somme toute rarement) mais il pouvait aussi être synonyme de mort, les prisonniers étant endormis et jetés depuis un avion dans le fleuve. C'est après la dictature que l'ampleur des crimes contre

---

<sup>551</sup> Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Arléa, 2004.P.13.

<sup>552</sup> Lucas G. Martín « Le mensonge organisé pendant la dernière dictature argentine », *Penser la société argentine avec Hannah Arendt, Tumultes* 1/2008 (n° 30), p. 195-214. URL : [www.cairn.info/revue-tumultes-2008-1-page-195.htm](http://www.cairn.info/revue-tumultes-2008-1-page-195.htm): « Trois conditions sont alors requises pour qu'on puisse parler de mensonge politique moderne et organisé : Une réalité commune et partagée qui, en tant que telle, dépend des hommes de même qu'elle leur est connue et visible. Un dispositif de falsification et de destruction de cette vérité (la manipulation et la propagande, la persécution et la terreur, le silence, la négation des faits et la propagation sociale du mensonge, etc.) Le sujet opérant ces dispositifs mensongers, c'est le grand nombre de la société. La communauté s'embarque dans un mensonge public se comportant en politique comme si la réalité qu'elle connaît n'existait point. D'où l'on verra ici et là des situations d'auto-tromperie ou de duperie de soi. » P.202.

<sup>553</sup> Ibid. P.205.

l'humanité sera connue. De plus, l'Etat essaya à plusieurs reprises de gommer cette image négative, celle des disparitions, en la substituant à une image positive. On peut prendre alors l'exemple du Mondial de Football en 1978 organisé par la Junte, en pleine dictature, alors que les caves étaient remplis de prisonniers à exterminer. Faire comme si de rien n'était. Cette tentative de détournement de la réalité s'accompagna plus tard d'une campagne de propagande : « *Los argentinos somos derechos y humanos* ». Cette publicité positive, qui s'appuie sur un jeu de mots, était nécessaire à la Junte avant la visite de la Commission Interaméricaine des Droits de l'Homme en septembre 1979, qui mettra à jour les disparitions forcées.

Les militaires manipulèrent donc les mots et employèrent le terme erroné de « guerre sale » pour légitimer la répression. Lors du procès de la Junte de 1983, cette expression est réfutée par le tribunal car pour les juges, il ne s'agit pas d'une guerre mais d'une répression étatique qui a recours à des moyens illégaux. Nous l'avons évoqué dans la partie antérieure, il s'agit d'une opération d'épuration de la société et la Junte construit un discours « médical » car elle se pose en médecins capables d'opérer (« extirper » est un verbe que l'on retrouve dans les discours officiels) le mal dont souffre la société argentine de l'époque. Selon Ricardo Piglia, ce discours peut s'apparenter à « une fiction criminelle » : « *El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión* »<sup>554</sup>.

Nous verrons plus loin que Nora Strejilevich rapproche d'ailleurs la médecine de la torture.

L'histoire officielle de la post dictature était elle aussi construite sur un discours fictif, celui de la théorie des deux démons<sup>555</sup>. Alfonsín, le premier président de la démocratie, décide de poursuivre les membres des trois premières juntas mais un décret précédant ordonne aussi la poursuite des chefs des organisations militantes. C'est ainsi que cette théorie prend corps<sup>556</sup>. En substance, elle légitime la violence étatique en mettant sur un pied d'égalité la violence politique de l'état et celle des organisations révolutionnaires. Et c'est dans le premier prologue de *Nunca Más* qu'Ernesto Sabato évoque cette équation mais ajoute tout de même que le terrorisme de l'Etat fut bien pire que celui des guerrilleros. Mais lors de la réédition du *Nunca*

---

<sup>554</sup> Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, op.cit. P. 11.

<sup>555</sup> Le discours officiel de l'immédiate post-dictature, pour justifier la répression, insiste sur le fait que se battaient deux démons en Argentine, dans un conflit qui pouvait s'apparenter à une guerre civile. Le premier démon était donc le « guerrillero » et le second, les militaires.

<sup>556</sup> Daleo, Graciela, « El derecho a aparecer de los sobrevivientes » Cátedra libre de derechos humanos facultad de filosofía y letras – UBA, asociación de ex detenidos desaparecidos, Buenos Aires, Argentina abril, 2000.

Más de 2006, à trente ans du coup d'état, le gouvernement publie un texte qui créera la polémique entre ceux qui avaient travaillé à l'élaboration de l'original de 1984 et le Secrétariat des Droits de l'Homme de la Nation. C'est Eduardo Luis Duhalde, secrétaire des Droits de l'Homme et Rodolfo Mattarollo (avocat, journaliste, écrivain et grand militants des droits de l'Homme), aujourd'hui disparu, qui rédigèrent ce prologue qui tord le cou à cette théorie :

*Es preciso dejar claramente establecido, porque lo requiere la construcción del futuro sobre bases firmes, que es inaceptable pretender justificar el terrorismo de estado como una suerte de juego de violencias contrapuestas como si fuera posible buscar una simetría justificatoria en la acción de particulares frente al apartamiento de los fines propios de la Nación y el Estado, que son irrenunciables.<sup>557</sup>*

Elsa Drucaroff abonde dans le même sens en mettant à bas l'idée qu'il y eut deux adversaires, de force égale et qui s'apparentaient à des « démons » :

*Entonces, número uno, no hay demonios en ninguno de los dos lugares. Número dos, no son iguales: de un lado hay un Estado terrorista; del otro lado hay un movimiento popular que intentó la revolución, que no tenía los poderes ni las posibilidades del Estado terrorista, que en algún momento intentó que la violencia tuviera una cierta representación social.<sup>558</sup>*

L'état argentin des années 80-90 a donc reconstruit une mémoire fictive, faite d'effacements mais le gouvernement Kirchner parviendra quant à lui à réhabiliter la vérité.

## Mémoire et espace public

Mensonge vs mémoire n'est pas un antagonisme symétrique mais nous entendons la mémoire comme une révélation de la vérité.

Il nous semble que, outre les positions institutionnelles actuelles en faveur de la construction de la mémoire, des actions des organisations des Droits de l'Homme ou des créations artistiques dont nous allons parler se proposent de rétablir la vérité et de construire une mémoire exemplaire, telle que la définit T. Todorov. Grâce à leurs actions militantes, et grâce à l'art, ces personnes font entrer, et dans le présent et sur la scène publique et collective, des événements passés individuels et collectifs. Ils font de ces faits passés des combats actuels.

---

<sup>557</sup> [http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nmas2006/Prologo\\_2006.pdf](http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nmas2006/Prologo_2006.pdf)

<sup>558</sup> in Cinelli, Juan Pablo, « El valioso juego de convertir a Walsh en un personaje de ficción. » *Tiempo argentino*, 02/10/2010. Interview d'Elsa Drucaroff in <http://tiempo.infonews.com/notas/valioso-juego-de-convertir-walsh-personaje-de-ficcion>.

Ces reconstructions sont donc en faveur de la justice et participent activement à la construction d'une mémoire dans laquelle les exclus reprennent la parole puisqu'ils peuvent investir différents lieux depuis lesquels ils parlent. Mais les injustices du passé sont en passe d'être réparées en Argentine puisque ces dernières années, les condamnations de lèse-humanité se multiplient. Et déjà en 2003, le Congrès avait annulé les lois d'impunité puis la Cour Suprême les avait déclarées anticonstitutionnelles en 2005. Entre ces deux dates, en 2004, un accord avait été signé pour que la ESMA devienne l'Espace de la Mémoire. Un espace qui vit et respire aujourd'hui grâce aux associations et au Centre Culturel qui est ouvert à tous.

Les organisations de défense des droits de l'Homme permettent donc de rendre publique la vérité et de la diffuser<sup>559</sup>. Nombre d'associations organisent diverses manifestations de visibilité telles que les « siluetazos » : les manifestants construisent des silhouettes en taille réelle des disparus qui seront accrochées sur des lieux symboliques liés aux crimes de la dictature. Elles mettent aussi en place des « escraches » qui sont des manifestations pacifiques qui se déroulent devant le lieu de travail ou le domicile de personnes ayant un lien avec la dictature et n'ayant pas été jugées. L'objectif de tous ces groupes est donc de faire resurgir la vérité historique et de lutter contre l'injustice et l'oubli, ce qui pour nous est un axe fort de la reconstruction de la mémoire. Il s'agit d'une mémoire active, la mémoire vive d'H. Bergson, qui prend sa place, à coup d'actions de résistance, dans la société actuelle argentine.

## **Art et mémoire**

Nous sommes persuadée que l'art qui fait acte de mémoire, comme c'est le cas des textes de notre corpus, participe aussi à la construction de la mémoire collective du terrorisme d'état en même temps qu'il propose au lecteur une manière d'appréhender le passé. L'art permet de

---

<sup>559</sup> Nous donnerons ici quelques exemples d'associations qui font émerger la mémoire de la dictature. Les Mères de la place de Mai (Madres de Plaza de Mayo) est une association de mères argentines dont les enfants ont « disparu », assassinés pendant la dictature militaire. Leur nom vient de la place de Mai, qui se trouve en face de la Casa Rosada, siège du gouvernement à Buenos Aires, et où elles organisent des rondes tous les jeudis depuis 1977. Leur lieu de rassemblement habituel était l'église Stella Maris mais la paroisse étant fréquentée par les militaires de la Marine (elles la surnomment d'ailleurs Stella Maris « des assassins »). Elles demandent: "Aparición con vida de los detenidos desaparecidos". Les Grands-mères de la place de Mai (Abuelas de Plaza de Mayo) sont une ONG fondée en 1977, dont le but est de retrouver les enfants volés par les militaires et de les remettre à leur famille légitime. Les grands-mères comme les mères investissent donc un lieu symbolique et stratégique pour prendre leur place sur « la place » de Mai. Elles sont le symbole de la résistance à l'oubli et de la persistance de la mémoire individuelle et collective. H.I.J.O.S. est un acronyme qui signifie « Fils et Filles pour l'Identité et la Justice, contre l'Oubli et le Silence ». Fondée en 1995, cette association regroupe les enfants de disparus et lutte contre l'impunité et pour la restitution de l'identité de leurs parents et/ou de leur frère ou sœur volés. Et pour citer une dernière organisation, mais il en existe d'autres, l'association ex-détenus disparus est un regroupement de survivants de camps de concentration qui luttent contre l'impunité et l'oubli.

comprendre et Beatriz Sarlo, reprenant la pensée de Susan Sontag, écrit: « Es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar »<sup>560</sup>. Pour B. Sarlo, raconter son expérience est en lien avec la voix et le corps, avec la présence dans le passé de celui qui écrit. Ce que fait donc le langage, c'est libérer ce qui était muet et permettre de communiquer les événements, les sauvant ainsi de l'oubli. La culture est « *une affaire de mémoire, c'est la connaissance d'un certain nombre de codes du comportement, et la capacité de s'en servir* »<sup>561</sup>. L'on peut évoquer en ce sens divers travaux artistiques menés en Argentine depuis plusieurs années.

La photographie est ainsi l'un des vecteurs de la mémoire. Rappelons-nous que les organisations des Droits de l'Homme et en particulier Madres de Plaza de Mayo, ont utilisé, et ce déjà sous la dictature, le support photographique pour représenter les disparus et réclamer leur réapparition : « *En estos usos, la foto es documento y testimonio : « “este es mi hija/o desaparecida/o” y, muchas veces, “esto es lo único que queda de ella/él”* »<sup>562</sup>.

La photographie est aussi support de témoignage, de recherche des disparus lorsqu'elle est utilisée dans la presse pour relater « las rondas de los jueves »<sup>563</sup>, et, nous l'avons dit, « el siluetazo » ou encore « los escraches ». Concernant la photographie artistique, divers projets liés à la mémoire de la dictature ont vu le jour. Nous pouvons citer, entre autres, les travaux de Res<sup>564</sup>, Marcelo Brodsky<sup>565</sup>, Gustavo Germano<sup>566</sup> ou Helen Zout<sup>567</sup>.

Nous avons choisi de parler d'un des travaux de Res qui nous semble être un bon exemple de démarche artistique ayant pour but de montrer ce qui demeurerait caché. Res est né en 1957 et avait donc une vingtaine d'année pendant la dictature. Au retour de son exil au Mexique, il réalise une série appelée : *¿Dónde están ?* (1984/1989). Ce titre est en lien avec les revendications des associations dont nous avons parlé plus haut qui demandaient : « *¿Dónde están ?* » et « *Aparición con vida* » : « *Où sont nos enfants, nos frères, nos parents, dans quel lieu ? Qu'ils réapparaissent en vie !* ».

---

<sup>560</sup> Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, op.cit. P. 26.

<sup>561</sup> Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, op.cit. P. 20.

<sup>562</sup> Fortuny, Natalia, « Memoria fotográfica », *Amerika* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 14 octobre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1108>

<sup>563</sup> Chaque jeudi, depuis 1977, les Madres de Plaza de Mayo font une ronde sur la Plaza de Mayo, en face du palais présidentiel, pour réclamer leurs enfants disparus.

<sup>564</sup> Photographe argentin dont un des premiers travaux *¿Dónde están ?*, produit entre 1984 et 1989, a consisté à aborder le thème des disparus. [www.res.com.ar](http://www.res.com.ar)

<sup>565</sup> [www.marcelobrodsky.com/](http://www.marcelobrodsky.com/)

<sup>566</sup> <http://www.gustavogermano.com/gallery/ausencias/>

<sup>567</sup> [www.helenzout.com.ar/](http://www.helenzout.com.ar/)



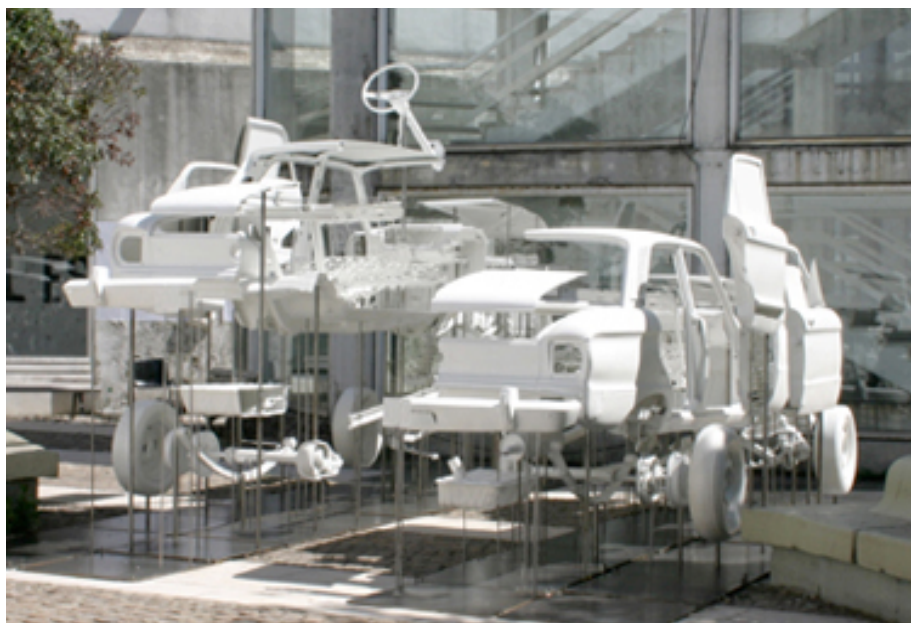
Dans la majeure partie des 11 photographies en Noir et Blanc qui composent la série, Res représente des corps, nus, ou plutôt des parties de corps symbolisant le corps des disparus, le corps torturé. Nous avons choisi de présenter la dernière photographie de la série car elle fait écho au passage du livre de Nora Strejilevich dont nous parlerons plus loin (lorsque Nora se retrouve sur les ruines du Club Atlético).



Res

En effet cette photographie représente une autoroute suspendue, inachevée, sur fond de paysage urbain lugubre, à la tombée de la nuit - ambiance film policier. Le silence angoissant pèse sur cette friche perdue dominée par l'agressivité de ces ferrailles tordues. Quelque chose s'est produit et tout a été laissé à l'abandon. Il s'agit donc pour le photographe de reconstruire sur des ruines, réécrire ce qui a été effacé, comme un palimpseste. La scène est dominée par le contre-jour de cet éclairage très violent, caché derrière l'échangeur. Sur ce fond vient se superposer un personnage que l'on devine à peine. Il s'agit du photographe, celui qui révèle. Des bras, synecdoques des corps anonymes des disparus, tiennent en leurs mains des photos de monstres avortés conservés dans des bocaux. Il s'agit de fœtus de tapir : la mort, monstrueuse, est mise en abyme. Par la juxtaposition de ces éléments étrangers au paysage, la composition est surréaliste (on pense d'ailleurs aux collages des surréalistes).

On ne peut échapper à cette atmosphère étrange, angoissante, et ces morceaux de corps semblent ne pas être à leur place dans ce paysage urbain. Mais au contraire, ils le sont tout à fait et Res explique sur son site que cette photo avait été prise tout près des ruines du Club Atlético sans même qu'il soit au courant. Elle permet le déplacement de l'espace répressif de « sous la terre » à « sur la terre ». Le déplacement est vertical mais ascendant. L'artiste sort des ténèbres l'histoire que le régime voulait enfouir, met en scène un espace saturé par la répression et offre au spectateur la possibilité de réfléchir ou de fuir...



### Autores ideológicos

Par ailleurs, dans les arts plastiques, un projet d'ensemble a particulièrement retenu notre attention parce qu'il est audacieux et transgresseur. Tout comme les textes de notre corpus donnent leur place à plusieurs voix, l'œuvre *Autores Ideológicos* est créée à plusieurs mains et il s'agit de plus d'une installation collective qui puise dans la mémoire collective. Cette œuvre a été exposée dans plusieurs endroits symboliques tels que le Musée de la Mémoire de Rosario ou le Centre Memoria Abierta de la ESMA en 2008. Elle est actuellement visible au Centre Culturel de la Mémoire « Haroldo Conti » à Buenos Aires.

Il s'agit d'un collectif de jeunes artistes qui avait racheté une Ford Falcón en 2003 pour la désosser, lui redonner un corps et un nom : *Autores Ideológicos*<sup>568</sup>.

*Les effets de la stratégie terroriste des répresseurs, usant à la fois de l'élimination discrète du corps et d'une procédure de l'éclat, agissent encore en nous et il suffit de voir passer une Ford Falcón dans la rue pour que ce processus d'images et de sensations terrifiantes s'enclenche.*<sup>569</sup>

Il s'agira donc de mobiliser la mémoire collective pour détourner l'un des symboles les plus forts du terrorisme d'état argentin. La portée de cet acte artistique est symbolique et s'inscrit dans une démarche de non oubli s'opposant à la « desmemoria ». Il ne s'agit pas là de

---

<sup>568</sup> Œuvre collective qui consista à “démembrer”, nettoyer, blanchir, couper et remonter une Falcón (voiture familiale américaine de couleur verte, symbole du Proceso et utilisée par la police parallèle et les paramilitaires lors des opérations d'enlèvement de personnes) dans un processus de transformation et de récupération de la mémoire. <http://www.autoresideologicos.com.ar/home.html>.

<sup>569</sup> Guillemont, Michèle, « Art et mémoire », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2010. URL: <http://amerika.revues.org/1443>

construire une mémoire officielle mais de solliciter la mémoire collective pour construire un acte idéologique et politique.

*[...] le long travail de ces artistes s'apparente à une autopsie. En effet, comme pour les examens systématiques de cadavres – et la Ford Falcón est un vestige du terrorisme d'Etat ; elle est approchée et observée parce que précisément les corps des victimes de cette répression sont absents, disparus –, il s'agit de reconstituer à partir de ce « reste » les circonstances de la dictature, de déterminer pourquoi cet objet a été un des instruments-clés de la pratique coercitive et comment il s'inscrivait dans la société civile de l'époque dans laquelle il était publicité et où il circulait.<sup>570</sup>*

Lorsqu'ils l'ont achetée et ont commencé à manipuler cette machine à faire disparaître, ces artistes argentins ont été effrayés par ce qu'ils avaient entre les mains. Ils ont peint toutes les pièces en blanc pour signifier leur détachement émotionnel afin que le public puisse réfléchir à la place de cet objet dans les rouages de la dictature. En revanche, il ne s'agit pas là de faire disparaître sous le blanc mais de faire éclater au grand jour l'entreprise d'extermination de l'armée. Le public doit alors rechercher la vérité, l'histoire, à travers la dislocation, la dispersion, le corps éclaté de la voiture tout comme les récits d'Alicia Kozameh et Nora Strejilevich, tout particulièrement, sont disloqués.

Pour revenir au projet de *Autores Ideológicos* les spectateurs se voient transportés dans une situation intermédiaire, comme en apesanteur, entre des espaces et des temps :

*Or cette installation ne nous oblige pas seulement à nous situer à la fois dans deux espaces – celui de la Falcón de la dictature, celui de la distance artistique et critique d'aujourd'hui proposée par cette œuvre – mais aussi dans deux temporalités : on sait dire non à ce qui s'est passé hier, « nunca más », mais comment pense-t-on la distance à ce passé, comment s'en approche-t-on et comment s'en écarte-t-on, quel est notre désir de savoir pourquoi et comment la dictature s'est imposée, quelle position prenons-nous aujourd'hui. Autrement dit : comment en appelons-nous à notre mémoire, pour quels oublis, pour quelles ruptures et pour quelle nouveauté aujourd'hui et demain.<sup>571</sup>*

Le spectateur doit donc essayer de se situer, de déterminer depuis quel lieu il observe ou lit l'œuvre, à mi-chemin entre hier et aujourd'hui, quelle posture il adopte. Celle de l'ancien militant, celle de l'argentin qui a vécu ces événements, celle de celui qui était enfant au moment des faits ? La mémoire n'est alors pas faite de la même substance pour qui est témoin ou spectateur extérieur. Elle ne mobiliserait pas les mêmes mécanismes, serait plus stimulée par des émotions si celui qui y fait appel a vécu les événements. En créant cette œuvre, ce

---

<sup>570</sup> Guillemont, Michèle, « Art et mémoire », *Amerika*, op.cit.

<sup>571</sup> Idem.

collectif construit une mémoire sociale qui permet de transmettre le passé et l'on pourrait dire que ces artistes sont des passeurs de mémoire.

Nous sommes convaincue que les trois écrivaines de notre corpus parviennent, par l'écriture, à lier entre elles différentes couches de la mémoire qui parcourent leur passé : l'expérience traumatique qu'elles lient (consciemment ou inconsciemment) à l'enfance, à l'adolescence et à l'histoire familiale ou collective des juifs. Pour le sujet fragmenté, il s'agit de retisser les liens entre les témoins et la génération post-dictatoriale. Nous sommes alors face à un mouvement de transmission et il est intéressant de remarquer que les trois écrivaines de notre corpus sont toutes professeures, activité dont l'un des objectifs est justement la transmission des savoirs et de l'expérience.

## **Les auteures et la mémoire : une mémoire exemplaire ?**

Dans cette partie nous citons les déclarations des trois auteures à propos de la mémoire et nous verrons si le concept de mémoire exemplaire développé par T. Todorov est opérant dans leur parcours créatif.

Il est commun de voir le terme de mémoire associé à un autre, celui de devoir. Nous aurions le devoir moral de nous souvenir. Il faudrait se souvenir pour ne pas que l'Histoire se répète. Pourtant, avoir de la mémoire ne préserve pas de la répétition de l'Histoire. Si l'on prend comme exemple la folie destructrice nazie, nous avons tous constaté que ce type de folie s'est répété. Malgré la découverte de l'horreur des camps de concentration, des hommes de tous continents, souvent des militaires, ont continué à recourir à des « techniques » d'extermination.

Pour les écrivaines de notre corpus, la mémoire est une préoccupation importante mais le devoir de mémoire n'est certainement pas la raison pour laquelle elles ont écrit leur expérience et celle d'une génération. Par exemple, Alicia Kozameh, à qui nous avons demandé si écrire *Pasos bajo el agua* avait été un devoir de mémoire, répond :

*No. No fue un deber. Nunca sentí la escritura de Pasos como un deber. Sí fue una necesidad. En la primera página del libro digo algo de eso. Digo que escribo porque necesito la literatura. Y para que se sepa lo que pasó en Argentina. Pero esta última es una razón secundaria.*<sup>572</sup>

---

<sup>572</sup> Entretien par courriel datant de novembre 2011.

Pour Nora Strejilevich, écrire *Una sola muerte numerosa* était aussi une nécessité, une urgence, une manière de se re-membrer après avoir été disloquée par sa disparition et celle d'une partie de sa famille. Nous l'avons évoqué dans notre seconde partie, lorsqu'on demande à Nora Strejilevich si transmettre la mémoire de la violence a été l'un de ses objectifs, elle répond que sa démarche était très intuitive et qu'elle n'a donc pas été mue par le devoir mais par l'instinct de survie.

Quant à Sara Rosenberg, elle s'intéresse à la notion de mémoire dans plusieurs articles. La mémoire joue le rôle de trait d'union entre le présent et le passé, elle fait remonter à la surface:

*Nuestro sentido de la memoria es diferente, la memoria es el puente con nuestra actualidad y su transformación. Es una experiencia individual y colectiva, de selección, de pensamiento y también de imaginación. Es territorio para la utopía. Pensar es dar forma y relacionar aquello que la memoria guarda -u omite- como experiencia. Evocar, en el sentido de exvocare, es llamar fuera, volver a nombrar. Y recordar, ri-cordari, (cor-cordis, corazón) es traer al corazón.*<sup>573</sup>

Nous retrouvons ici le lien déjà évoqué dans la littérature critique entre passé, présent et avenir. Nous pouvons lier le terme d' « exvocare » au mouvement ascendant d'exhumation présent dans l'épigraphe de *Un Hilo rojo* qui évoque la recherche de liberté (« desamordazar ») et le retour symbolique (« regresar »). Dans ce même article, l'auteure explique que l'écriture est une façon de récupérer la mémoire en même temps qu'elle permet de « réinventer et de créer le monde »<sup>574</sup>. L'écriture de la mémoire a donc une fonction esthétique mais aussi une fonction éthique. L'écrivaine ne parle pas de devoir de mémoire mais la littérature est pour elle un engagement, elle permet de maintenir vivante la mémoire dans le présent. La trilogie fiction, histoire et mémoire est nécessaire à une réflexion plus large sur la mémoire et elle permet d'intégrer toutes les voix de la mémoire :

*Supongamos que esa palabra, memoria, es el viento que trae el polen necesario para que las relaciones aparezcan. Al borrar la memoria, al no permitir que los hechos se relacionen históricamente, el pensamiento, y por lo tanto toda posibilidad de acción desaparecen.*<sup>575</sup>

Ce lien symbolique qu'est le vent, porteur de pollen, ce trait d'union mémoriel est d'ailleurs présent à plusieurs reprises dans le texte de Sara Rosenberg en tant que passeur, lien presque magique entre Julia et Miguel. Le pollen est un élément positif, porteur d'espoir qui s'oppose à l'odeur de cendre, à connotation plutôt négative : « *Vientos de ceniza, pero también ese*

---

<sup>573</sup> Rosenberg, Sara, "Ficción, historia y memoria", *Rebelión*, op.cit.

<sup>574</sup> Idem.

<sup>575</sup> Idem.

*polen en el aire (¿lo sentís ?) » (Un hilo rojo, 152). Le pollen est là, comme pour coloniser le souvenirs et c'est dans l'air que Miguel et Julia peuvent se connecter : « Por este aire has pasado [...] » (Un hilo rojo, 97), « Es probable que nos cruzáramos a esa misma hora en el viento [...] » (Un hilo rojo, 200).*

D'autre part, la mémoire permet de créer des liens entre des faits, passés et présents. Elle permet aussi d'« imaginer le futur », elle connecte différents espaces et temps :

*Decía Benjamin cuando hablaba del ángel de la historia, que no solo nos nutrimos de nuestro impulso hacia el futuro, sino que ese futuro es posible porque no hemos olvidado el dolor y la humillación de las generaciones que nos precedieron. El futuro no es posible sin el conocimiento del presente y la memoria del pasado.<sup>576</sup>*

C'est du passé et du présent dont se nourrit le futur et c'est aussi la position de plusieurs chercheurs auxquels nous avons fait référence plus haut.

A ce sujet, Sara Rosenberg déclare dans un article qui dénonce l'impossible procès de Pinochet : « *Es esencial tener memoria y no olvidar ciertos detalles. Tener memoria significa saber por qué mataron a nuestros muertos y por qué es desgraciadamente cierto que lo siguen haciendo* »<sup>577</sup>. La mémoire est donc bien un jeu de bascule entre le passé et le présent et S. Rosenberg fait le lien entre deux moments. Elle transfère sa mémoire du terrorisme d'état argentin vers celui du Chili, en même temps que cette mémoire éclaire notre présent violent. Evoquant, dans un autre article, les procès actuels contre les militaires argentins, l'écrivaine réaffirme le rôle de la mémoire qui permet de rendre justice et qui replace l'action dans les mains des jeunes générations :

*Ha sido una larga y constante lucha por la justicia. Una lucha que nos ha enseñado que la memoria es un arma contundente, que no se vende tan barata como ellos creen. Nuevas generaciones, los jóvenes, han tomado las banderas en sus manos y exigen hoy paz, justicia y soberanía.<sup>578</sup>*

C'est en cela que nous pouvons citer le travail de Tzvetan Todorov. En effet, il fait la distinction entre la mémoire littérale et la mémoire exemplaire. La mémoire littérale est la mémoire « tout court » qui « reste un fait intransitif, ne conduisant pas au-delà de lui-même »<sup>579</sup>. Cela signifie que cette mémoire n'impulse pas d'action dans le présent mais

---

<sup>576</sup> Rosenberg, Sara, « Ficción, historia y memoria », *Rebelión*, op.cit.

<sup>577</sup> EFE, « Sara Rosenberg defiende la función social de los escritores », *Hoy.com.ec*, 7 octobre 2008, <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/sara-rosenberg-defiende-la-funcion-social-de-los-escritores-310368.html>.

<sup>578</sup> Rosenberg, Sara, « Ojalá no tardemos en juzgarlos » in *Bellaciao*, 4 avril 2011, <http://bellaciao.org/es/spip.php?article7792>

<sup>579</sup> Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, op.cit. P. 30.

l'affecte et ne permet pas de se libérer des traumatismes du passé. La mémoire exemplaire quant à elle porte à l'action et est liée à la justice :

*Ou bien, sans nier la singularité de l'événement même, je décide de l'utiliser, une fois recouvert, comme une instance parmi d'autres d'une catégorie générale, et je m'en sers comme d'un modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. L'opération est double : d'une part, comme dans le travail d'analyse ou de deuil, je désamorce la douleur causée par le souvenir en le domestiquant et en le marginalisant ; mais d'autre part – et c'est en cela que notre conduite cesse d'être purement privée et entre dans la sphère publique –, j'ouvre ce souvenir à l'analogie et à la généralisation, j'en fais un exemplum et j'en tire une leçon.<sup>580</sup>*

Afin d'étayer son propos quant au transfert de la mémoire du passé vers le présent, Tzvetan Todorov mentionne le parcours de David Rousset, rescapé de Buchenwald, et qui après avoir écrit plusieurs ouvrages dans lesquels il analyse les camps nazis, se consacre à la dénonciation des camps soviétiques toujours en activité au début des années 1950.

Les trois textes de notre corpus participent à la construction d'une mémoire active (la mémoire vive de Bergson). En utilisant l'esthétique littéraire, les écrivaines font entrer, et dans le présent et sur la scène publique et collective, des événements passés individuels et collectifs. Ces écrits sont donc en faveur de la justice, même si dans le cas de nos trois textes, ils n'ont pas servi de pièces à conviction lors de procès. Pourtant, et ça n'est pas contradictoire, ils apportent leur pierre à l'édifice de la construction de la mémoire collective à travers l'écriture du passé, publiée et lue dans le présent.

Nous pouvons dire que les trois textes de notre corpus font aussi fonctionner une mémoire exemplaire. En effet, ils découlent directement de l'expérience des trois écrivaines mais ouvrent la réflexion à la collectivité et permettent au lecteur de « généraliser » cette expérience, de la comparer à d'autres, dans d'autres espaces et d'autres temps. La mémoire exemplaire telle que définie par T. Todorov est aussi un concept opérant dans les textes ultérieurs de ces trois écrivaines et dans leurs combats. Il nous semble que le travail artistique de Sara Rosenberg et son engagement dans la défense des droits de l'Homme (sans que cela ne concerne directement son expérience de la violence politique argentine) réunissent toutes les conditions pour que l'on puisse dire que sa pensée et son écriture sont en lien direct avec la mémoire exemplaire.

L'œuvre littéraire d'Alicia Kozameh et sa pensée (même si son engagement politique dans des causes d'aujourd'hui n'est pas aussi dessiné que celui de Sara Rosenberg) construisent

---

<sup>580</sup> Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, op.cit. P.P. 30-31.

aussi une mémoire exemplaire. Elle souligne l'importance de la mémoire en termes d'exemplarité et de pédagogie<sup>581</sup>:

*Nada se olvida, realmente. Además yo no tengo interés ni voluntad de olvidar. Lo que tengo es una fuerte, profunda, necesidad de recordar. La memoria es indispensable para el aprendizaje. No podemos permitirnos el olvido. Todo lo que se olvida se repite, y lo último que necesitamos los argentinos y el mundo es que ciertos periodos de la historia se repitan. La memoria individual produce la memoria colectiva. No debemos dejar vaciar las fuentes del recuerdo, porque sin recuerdo no hay acumulación de experiencia. La experiencia es la base de la sabiduría. Necesitamos la experiencia para tomar decisiones adecuadas. Necesitamos la memoria, una memoria activa, profunda, inteligente. Necesitamos ser mejores.*<sup>582</sup>

Il est intéressant de voir qu'ici la mémoire collective naît de la mémoire individuelle. Il nous semble d'autre part que cette déclaration est bien en lien avec la mémoire exemplaire. Là où nous doutons des « bienfaits » de la mémoire, c'est qu'il est bien évident que malgré la persistance de la mémoire, les erreurs du passé sont bien prompts à se répéter.

Nora Strejilevich construit aussi une mémoire exemplaire même si elle a beaucoup moins écrit que Sara Rosenberg et Alicia Kozameh et de ce fait, nous pourrions penser que ses textes « stagnent » plus dans le passé. En effet, rappelons qu'elle n'a pas écrit d'autres ouvrages après *Una sola muerte numerosa* si ce n'est sa thèse sur le témoignage. Sa mémoire semble obstruée par le même événement qui est décliné dans différents textes, en castillan et en anglais, sa langue de l'exil. L'événement narré qui revient de façon circulaire dans ses textes est son enlèvement. Sur son site *Norastrejilevich.com*, nous avons accès à plusieurs de ses textes courts dont la thématique est sa propre disparition ou celle de son frère. Plusieurs textes font aussi référence à la judaïté, en particulier un texte appelé « *Crónica de una muerte no anunciada* », reprenant le titre de García Márquez auquel elle ajoute la négation, et qui traite de l'attentat perpétré à l'AMIA ( Association Mutuelle Israelite Argentine) en 1994. En ayant recours à la technique du souvenir écran, Nora Strejilevich fait le récit de cet attentat qui déclenche le récit de son enlèvement par un glissement thématique, l'antisémitisme et par un autre glissement circonstanciel, la violence politique. Quelques textes cependant, tel que *Diccionario incompleto para travesías* font référence à d'autres combats comme celui qu'ont mené les argentins en 2001. Elle prend aussi position contre la guerre en Irak. Quoi qu'il en soit, elle se prononce bien en faveur d'une mémoire exemplaire : « *No tiene sentido la*

---

<sup>581</sup> Dans ce cas nous pouvons penser aux réflexions de F.Rastier évoquées dans notre seconde partie sur l'aspect éducationnel du témoignage.

<sup>582</sup> Bustos, Andrea, « Nunca más, entrevista con la escritora Alicia Kozameh », op.cit.



*memoria si no es memoria desde, por y para el presente; a partir del hoy y para poder seguir viviendo en este presente (que, por otra parte, es una noción simbólica, porque todo presente es un límite precario que, en cuanto se piensa, ya fue) »<sup>583</sup>.*

Pour Alicia Kozameh, la mémoire active (exemplaire pour Todorov), nous rend meilleurs. Nous pouvons donc nous demander quelles leçons peuvent tirer de leur expérience de la privation de liberté nos trois auteures ? Nous pensons, tout comme Tzvetan Todorov, que la mémoire exemplaire « *permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre* »<sup>584</sup>. En effet, dans les articles qu'elles écrivent concernant les droits de l'Homme, et nous parlons en particulier de Sara Rosenberg qui est très engagée dans ces questions, les auteures combattent les injustices d'aujourd'hui.

C'est plutôt dans ses romans qu'Alicia Kozameh mène une réflexion esthétique sur la liberté, l'exclusion, l'immigration, etc. En effet, Alicia Kozameh et Sara Rosenberg, après avoir traité dans leur premier ouvrage du terrorisme d'état argentin, ont ensuite développé des thématiques liées à différents types de violence : familiale, politique, professionnelle, violence de genre...

Jorge Boccanera pense lui aussi que les écrivaines de son recueil véhiculent une mémoire exemplaire. Selon lui, et c'est ce que nous appelons « écriture vitale », les auteures sont plus proches du futur que du passé, leur expérience limite leur servant à construire le futur : « *Amasan una visión trabajada por una sobrevivencia con aspiraciones de porvenir. Están más cerca del futuro que del pasado* »<sup>585</sup>.

## Mémoire et temps

La question du temps et de la mémoire est donc importante:

*La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepitable), sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse.*<sup>586</sup>

C'est pourquoi les textes que nous étudions nous paraissent très « actuels » et nous semblent vivants. Cette réactualisation, nous la percevons à chacune de nos nouvelles lectures et ce,

<sup>583</sup> Interview de Nora Strejilevich réalisée par Marie Rosier en octobre 2012 par courrier électronique.

<sup>584</sup> Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, op.cit. P.P. 31-32.

<sup>585</sup> Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, op.cit. P.P. 7-8.

<sup>586</sup> Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, op.cit. P. 29.

malgré les quelques trente ou quarante années qui séparent le temps de l'action du temps de la lecture. Il est vrai que raconter un souvenir, c'est irrémédiablement se tourner vers le passé tout en ancrant ces événements dans un discours présent qui au moment où on l'énonce, est déjà un récit du passé. Toute la force de l'écriture est de faire émerger la mémoire du passé dans le présent de la lecture. Nous verrons d'ailleurs que les écrivaines ont souvent recours au présent. C'est pour cette raison que le présent possède un pouvoir actualisant mais a aussi un pouvoir de déplacement temporel, comme dans un mouvement d'allée et venue qui permet d'ancrer les textes dans la contemporanéité. Ces textes de la mémoire sont pour nous le pivot entre passé, présent et futur. Ils permettent aussi à une communauté, celle des exilés, comme le sont les écrivaines de notre corpus, de se déplacer symboliquement d'un continent à l'autre, depuis l'exil nord-américain ou européen vers le lieu de naissance.

*El tiempo del pasado es ineliminable, un persecuidor que esclaviza o libera, su irrupción en el presente es comprensible en la medida en que se lo organice mediante los procedimientos de la narración, y, por ellos, de una ideología que ponga de manifiesto un continuum significativo e interpretable de su tiempo. Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro. Se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relaciones entre sus acciones voluntarias e involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes.*<sup>587</sup>

La mémoire nous amène donc à parler de la temporalité de l'écriture. Des distorsions temporelles existent entre le temps de l'action, le temps de l'écriture et le temps de la publication chez les auteures de notre corpus. Rappelons qu'Alicia Kozameh publie son roman en 1987 et qu'elle subit de ce fait des pressions en Argentine. Sara Rosenberg finit d'écrire son roman en 1994 et ne parvient à le publier que quatre ans plus tard et Nora Strejilevich écrit *Una sola muerte numerosa* de 1982 à 1996 et le publie avec difficulté elle aussi en 1997. Ecrire pendant la dictature, immédiatement après ou vingt ans plus tard, est bien différent. Nous ne parlons pas seulement des risques que cela implique mais aussi des problématiques de la mémoire : oubli, souvenir, ce qui est dit ou censuré, changement de perspective ou de perception. Le temps du passé est en fait le temps d'une recherche présente. Nous pensons en particulier à la narration de la recherche de Miguel dans *Un Hilo rojo* qui constitue à la fois une recherche du passé de Julia mais il s'agit aussi de pouvoir se positionner dans le présent et de s'arracher à la douleur du passé. A ce propos, se référant aux textes littéraires des années 1990, María Angélica Semilla Durán écrit :

---

<sup>587</sup> Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, op.cit. P. 13

*Se trata pues de ir, casi literalmente, a cavar entre los residuos de un tiempo, a tirar de los hilos sueltos, a entrometerse en los intersticios, a mirar, a veces casi sin quererlo, esa porción de realidad que permanece, desplazada, arrancada a sí misma, en ciertos espacios ajenos a nuestra representación habitual del mundo, en el ángulo ciego de la conciencia.*<sup>588</sup>

Cette citation nous semble parfaitement résumer l'entreprise littéraire des écrivaines de notre corpus : aller fouiller la mémoire et replacer les « reliefs » d'un temps passé voire de ce qui demeurerait endormi, dans la conscience, dans le présent de l'écriture et par là-même, dans le présent et la réalité du lecteur.

## Mémoire individuelle et collective

Notre conclusion de ces premières réflexions est que les trois écrivaines de notre corpus ne construisent pas une mémoire officielle, institutionnelle. Natalia March parle justement de contre-mémoire et le terme est entendu comme opposition à l'histoire monumentale ou officielle, et s'oppose à une homogénéité de la mémoire<sup>589</sup>. D'autre part, Marta Zabaleta<sup>590</sup> fait le postulat que les textes des écrivaines ayant survécu au terrorisme d'état participent à la construction de la mémoire argentine en même temps qu'ils s'affranchissent d'un canon littéraire masculin. En tout état de cause, l'on peut dire que le roman d'Alicia Kozameh, en particulier, raconte un lieu exclusivement féminin, celui du « Sótano ».

Pour autant, les textes de nos trois écrivaines se trouvent bien à la croisée des chemins, entre mémoire individuelle et mémoire collective car la mémoire est une conscience individuelle et collective<sup>591</sup>. Le souvenir n'est pas forcément vrai mais actuel et la nostalgie et le passé interviennent dans la construction de l'identité présente. Les supports de la mémoire peuvent être divers et variés : photographies, souvenirs, antiquités, journaux intimes, lettres, film. Mais la fiction, contrairement à l'histoire, « déchronologise » le récit. Ce serait dans la fiction que dialogueraient le mieux la mémoire individuelle et la mémoire collective<sup>592</sup>. Cette mémoire serait alors inscrite dans un « temps culturel » qui permet à la culture, même si elle est le signe d'une époque, de franchir tous les cadres temporels. Même si les textes de notre

---

<sup>588</sup> Semilla Durán, María Angélica, *Las voces del silencio*. «Memoria y responsabilidad colectiva en algunos relatos de la post-dictadura», in *Amerika n° 3*, op.cit.

<sup>589</sup> March, Natalia, « Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990 », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1617>.

<sup>590</sup> Zabaleta, Marta R., *Acerca de la memoria: Voces revolucionarias del Sur*, op.cit.

<sup>591</sup> Aínsa, Fernando, « Los guardianes de la memoria », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 22 octobre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1442>

<sup>592</sup> Idem.

corpus s’inscrivent dans un passé historique donné, ils n’en seront pas moins lus dans plusieurs années et seront peut-être des sources d’inspiration pour d’autres écrivains. Cela dit, nous ne pensons pas que les écrivaines de notre corpus se positionnent comme créatrices d’un modèle littéraire mais nous sommes d’accord avec Fernando Aínsa lorsqu’il écrit :

*[...] todo discurso narrativo, es, antes que nada, una recreación que intenta preservar la memoria. A través del proceso de interacción y diálogo entre el presente y el pasado, en el « va y ven » de un tiempo al otro que toda narración propicia, se establece una relación coherente entre ambos, se define un sentido histórico de pertenencia orgánica inscrito en un devenir colectivo, local, nacional o regional.<sup>593</sup>*

L’historien, quant à lui, ne fait pas le récit du passé en faisant appel à des mises en situation des personnages. Il ne peut pas non plus se représenter comme personnage dans son récit historique. En revanche, dans la fiction, le passé peut être représenté dans des dialogues, des pensées des personnages, ce qui permet de l’actualiser.

Si nous prenons l’exemple de *Pasos bajo el agua*, nous savons qu’en prison, préserver la mémoire était très important. Alicia Kozameh raconte que ses camarades et elle recopiaient les articles de presse auxquels elles avaient accès pour garder une trace de ce qui se passait en Argentine et dans le monde alors qu’elles étaient prisonnières<sup>594</sup>. Elles voulaient donc préserver la mémoire d’une époque, une mémoire sociale.

Alicia Kozameh écrit depuis le lieu des ex-détenues. Celles qui partagent la même expérience, les mêmes valeurs, sont unies par un lien solidaire indéfectible, forgé en prison et qui résiste même après la prison :

*[...] haber atravesado los extremos de la vida y de la muerte juntas (aunque “juntas” no signifique siempre que habitáramos el mismo pabellón o la misma celda, sino también que somos compañeras de experiencia), coincidir política o ideológicamente, haber llevado adelante, en libertad, una lucha con objetivos muy claros y con la mejor intención y, después, adentro, haber superado lo más terrible y doloroso para sobrevivir y poder sentir que los asesinos, los exterminadores de una generación o dos no nos vencieron, todo hecho con convicción, con principios, con solidaridad y sin aflojar, siempre reconstruyéndonos y ayudando a reconstruirse a las compañeras que nos rodeaban, nos une y nos va a unir para siempre.<sup>595</sup>*

Elle rejoint donc le point de vue de Sara Rosenberg sur la valeur collective de leurs écrits et pour cette dernière, empruntant les théories de Mikhaïl Bakhtine, le « je » est un « je » social,

<sup>593</sup> Aínsa, Fernando, « Los guardianes de la memoria », *Amerika*, op.cit.

<sup>594</sup> Bolognese, Chiara, Interview réalisée à la Residencia de Estudiantes de Madrid le 29 mai 2008. Consultable à l’adresse suivante: <http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/kozameh/Presentation/Presentacion.html>.

<sup>595</sup> Idem.

il construit avec les autres. Chaque individu est une somme des « je-s » qu'il a accumulé tout au long de sa vie dans une sorte de polyphonie dans laquelle l'individu s'exprime au croisement de l'idéologie et du linguistique.

Pour Nora Strejilevich, l'importance de l'expérience individuelle se fonde dans l'histoire collective et c'est par « défaut » de mémoire (mais de notre côté nous dirions qu'il s'agit plutôt d'un défaut d'expérience), qu'elle a fait appel à d'autres témoignages. Qu'il ne s'agisse pas là d'une stratégie littéraire nous pouvons le croire mais aussi le mettre en doute puisque nous sommes face à un texte littéraire, esthétique, travaillé et pas seulement informatif, factuel. Les différentes figures de style utilisées et le fait même de « coudre » les témoignages à son autobiographie sont des preuves d'une volonté de construction artistique qui ne s'oppose nullement à une entreprise mémorielle :

*Se me ocurrió entonces que necesitaba escuchar a otros, rearmar la trama de múltiples voces que podrían, quizás, generar una suerte de memoria colectiva. No lo pensé como estrategia literaria, sino porque mi memoria era muy limitada, yo quería saber más, enterarme de cómo otros habían sobre vivido.<sup>596</sup>*

Ici, elle évoque aussi bien son premier ouvrage que son mémoire de thèse et offre une vision de la mémoire collective intéressante, une mémoire qui se nourrit de l'expérience individuelle (tout comme le dit Alicia Kozameh) et qui ne serait pas présente dans les dépositions judiciaires. Partir de la mémoire personnelle pour aller vers la mémoire collective est donc le projet de Nora Strejilevich.

C'est en ce sens aussi qu'elle a créé « El archivo internacional de narrativas testimoniales » que depuis elle a donné à « Memoria Abierta »<sup>597</sup>. Nora Strejilevich explique l'objectif de son projet originel qui recueillait les témoignages de la mémoire de la répression argentine :

*We want to preserve these testimonies as a crucial part of the effort to overcome our government's attempt to disappear the past and absolve those responsible for the tortures and murders. We want to deny rationality claims to those who conceive and organize massive killings and let everyone know that there will always be resistance to impunity from consequences. We hope that the dissemination of this information will put pressure on governments everywhere not to allow the perpetrators of crimes against humanity to go free. We believe that one actively has to resist the temptation to forget, the*

---

<sup>596</sup> Interview réalisée par voie électronique en Octobre 2012.

<sup>597</sup> Il s'agit d'un projet regroupant des organisations argentines de défense des droits de l'homme. Son site internet a pour but de mettre à disposition du public de l'information sur le terrorisme d'état.

*temptation not to speak out and not to hear, not only because it is the ethical way, but because the past horror permeates the present.*<sup>598</sup>

Elle souhaite montrer, et c'est ce qu'elle fait aussi dans son roman, comment l'histoire individuelle a des répercussions sur l'histoire collective et que c'est dans cet entrelacs que se tisse la mémoire collective argentine. La difficulté est qu'il n'y a pas qu'une expérience, ce qui crée par conséquent non pas une mais des mémoires qui peut-être ne se comprennent pas toujours. L'auteure inscrit aussi son projet dans la mémoire exemplaire puisqu'elle souhaite que ces archives empêchent les gouvernements de commettre des crimes contre l'humanité. Ces archives constitueraient alors un contre-pouvoir.

Nous avons beaucoup évoqué la mémoire collective mais examinons à présent ce concept. Le créateur en est Maurice Halbwachs, sociologue mort en déportation à Buchenwald en 1945. Dans son ouvrage intitulé *La mémoire collective*, il fait le lien entre mémoire individuelle et mémoire collective, ce qui nous semble tout à fait judicieux. Mais cela ne veut pas dire qu'un individu ne peut pas convoquer la mémoire collective sans que le groupe ne soit présent, bien au contraire, et la question de l'angle, du point de vue individuel, est intéressante. Elle s'articule tout à fait avec nos textes dans lesquels la mémoire individuelle constitue un regard sur la mémoire collective : « *Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux* »<sup>599</sup>.

Pierre Nora, l'un de ses contemporains, dont le domaine de recherche est aussi la mémoire, propose une définition de la mémoire collective : « Le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante »<sup>600</sup>. La mémoire collective, s'agissant de la mémoire argentine, serait donc composée de tous les événements historiques partagés par les argentins et transmis de générations en générations. L'on pense donc forcément aussi à une sorte d'oubli collectif lorsque la transmission est arrêtée, le plus souvent car l'événement est trop éloigné du présent. Sauf si cet événement a une répercussion universelle, internationale : l'on pense à la découverte de l'Amérique, événement réel, mythique et fondateur. Mais comment se concrétise cette mémoire collective ? Comment

---

<sup>598</sup> Szurmuk, Mónica, « One single countless death: An interview with Nora Strejilevich », *Bridges*, Volume 8, Numbers 1 and 2, 2000.

<sup>599</sup> Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, 1950, édition électronique [http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html). P.23, 24.

<sup>600</sup> Nora, Pierre, « Mémoire collective » in Le Goff, Jacques, *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978.

peut-on la voir matérialisée ? Elle se trouve représentée, entre autre, dans les lieux de mémoire.

## Les lieux de mémoire

Un lieu de mémoire peut tout aussi bien être concret qu'abstrait<sup>601</sup>. Il constitue l'appropriation du lieu par l'histoire de la collectivité qui investit cet endroit physique ou symbolique. Si l'on prend l'exemple d'un lieu concret, l'un des lieux emblématiques de la mémoire de la dictature est la ESMA puisqu'en 2004, le président Kirchner, nous l'avons dit, en fait l'Espace pour la Mémoire et la Défense et la promotion des Droits Humains. Cette décision créera bien des polémiques car certains critiques tels qu'Elisabeth Jelin parlent des « entrepreneurs » de la mémoire qui construisent le récit du passé. La mémoire investit alors la sphère publique et le gouvernement, selon E. Jelin, impose sa vision du passé. Il s'agirait donc là de patrimonialiser la mémoire qui devient alors mémoire monumentale, représentée par un monument. Certes, mais nous avons dit dans notre seconde partie que la mémoire n'était pas la propriété de l'Etat et que les organisations populaires ont participé et participent toujours à la construction de la mémoire de la répression.

D'autre part, T. Todorov, après une visite à la ESMA et au Parc de la Mémoire, pense qu'il convient dans ces lieux de ne pas tronquer l'histoire mais d'expliquer le contexte : « [...] *una sociedad necesita conocer la Historia, no solamente tener memoria* »<sup>602</sup>. Ce qu'il recommande, c'est de montrer quelles étaient les forces en puissance afin que le visiteur comprenne le sens de l'Histoire. Mais il va plus loin et déclare : « *La manera de presentar el pasado en estos lugares seguramente ilustra la memoria de uno de los actores del drama, el grupo de los reprimidos; pero no se puede decir que defiende eficazmente la Verdad, ya que omite parcelas enteras de la Historia* »<sup>603</sup>. Tout ceci le conduit à mettre sur un pied d'égalité le terrorisme d'état et la lutte révolutionnaire (qu'il nomme « *terrorisme guerrillero* »), même s'il s'en défend dans cet article. Il ajoute même, et nous voyons dans ses propos une uchronie, que si les guérilleros avaient pu poursuivre leurs actions « terroristes », il y aurait eu autant de victimes, voire davantage. Pour lui, dans la reconstruction de la mémoire, ce qui prime c'est l'objectif de vérité et de justice et non la politique. Il adopte donc une attitude très critique

---

<sup>601</sup> Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, op.cit.

<sup>602</sup> Todorov, Tzvetan, « Un viaje a Argentina », 07/12/2010  
[http://elpais.com/diario/2010/12/07/opinion/1291676411\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/12/07/opinion/1291676411_850215.html)

<sup>603</sup> Todorov, Tzvetan, « Un viaje a Argentina », op.cit.

envers ces deux lieux de mémoire et nous ne sommes pas convaincue par ses conjectures quant aux nombres de morts si la lutte révolutionnaire avait « gagné » pas plus que nous pensons que la politique doit être évacuée du débat sur la mémoire. En revanche, il nous semble important de comprendre l'Histoire, c'est à dire comprendre pourquoi le terrorisme d'état a pu s'imposer en Argentine car : « *La Historia nos ayuda a salir de la ilusión maniquea en la que a menudo nos encierra la memoria: la división de la humanidad en dos compartimentos estancos, buenos y malos, víctimas y verdugos, inocentes y culpables* »<sup>604</sup>. Cette histoire, nous l'avons vu dans notre première partie, n'est pas uniquement contemporaine au putsch de 1976 mais plonge ses racines dans l'histoire ancestrale de l'Argentine.

Quant à Beatriz Sarlo<sup>605</sup>, elle évoque la « muséification » de la mémoire argentine et dit que c'est l'occultation qui a le plus dominé plutôt que la mémoire dans les discours politiques. Il est vrai qu'avec les lois du pardon et de l'oubli, il s'est agi d'effacer une deuxième fois les traces matérielles et symboliques de l'horreur. Mais il faut dire que sous le gouvernement de E. Duhalde, des décisions importantes ont été prises : le 24 mars 2002 (nous l'avons dit) est déclaré jour national de la Mémoire pour la Vérité et la Justice et en 2005 Néstor Kirchner en fait un jour férié. La reconnaissance de l'état est indispensable et réparatrice. De plus, les victimes doivent être associées aux prises de décisions concernant ces lieux.

Pour ne donner qu'un exemple de polémique concernant les lieux de mémoire, nous parlerons de la ESMA. A l'occasion des fêtes de fin d'année de 2012, un « asado » avait été organisé à la ESMA, ce qui causa un scandale retentissant car pour certains, la mémoire n'était pas respectée. Pour d'autres, il s'agissait de faire vivre le lieu, de transformer la destination de mort en vie. C'est la position des « Madres » qui encouragent les espaces de vie, les ateliers culturels et Hebe de Bonafini, l'une des fondatrices, déclare que faire vivre ce lieu « *est un combat contre la mort* ». Les Mères ont trouvé une alliée en Cristina Kirchner, l'actuelle présidente argentine, qui est très attachée aux politiques mémorielles.

La ESMA a donc été maintenue mais d'autres lieux de mémoire n'ont été conservés qu'à minima. En effet, nous pouvons évoquer cette fois-ci un cas chilien : la Villa Grimaldi, qui était aussi un camp clandestin de détention. Il n'en reste que le mur d'enceinte. Il s'agit pour le reste, de reconstitutions par des dalles que l'on parcourt tête baissée, comme le faisaient les prisonniers encagoulés. Il peut s'agir aussi de reconstructions sur les lieux, ce qui est le cas

---

<sup>604</sup> Todorov, Tzvetan, « Un viaje a Argentina », op.cit.

<sup>605</sup> Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, op.cit. P. 11.



pour une cellule et la tour d'isolement. Dans sa pièce, *Villa + Discurso*, Guillermo Calderón se pose la question de l'avenir de la Villa Grimaldi : fallait-il tout garder ou reconstruire en effaçant les reliefs de l'horreur ? Et ce sont trois filles de victimes qui débattent de cette question sur scène. Il montre ainsi que la jeune génération prend à bras le corps la question de la mémoire.

De plus, la dictature est un traumatisme national, donc collectif, les marques de l'horreur sont partout en ville, sur le territoire argentin<sup>606</sup>. Pour les rendre supportables et pour transformer la mémoire traumatique en présent qui demande justice, la conservation des lieux est sans doute nécessaire. Et sans aller jusqu'à faire des musées de la mémoire tous les lieux de torture et d'assassinat, il convient de les désigner comme lieux de la répression étatique, c'est une question de justice<sup>607</sup>. Le travail des associations est essentiel à la réappropriation des espaces marqués par le terrorisme d'état. Et Nelly Richard, concernant le Musée de la Mémoire de Santiago de Chile, au même titre que d'autres lieux de mémoire, pense qu'ils ont une fonction utile et primordiale<sup>608</sup>. Mais évoquant un ouvrage photographique dédié aux mémoriaux au Chili, elle met en garde sur l'aspect touristique de tels documents. Il est important de mettre en avant une « mémoire juste », concept très intéressant qui ne se nourrit pas d'émotivité mais de la réflexion à propos des différents usages politiques de la mémoire. Ce qui pourrait donc oblitérer la mémoire ça ne serait pas la muséification mais la consommation effrénée proposée par les gouvernements. C'est une idée très riche que d'opposer mémoire et capitalisme et cette figure nous rapproche de la pensée de Sara Rosenberg. Nelly Richard parle du « *consumo, un consumo cuyos ritmos acelerados buscan despejar las sombras tormentosas de un pasado de masacres porque chocan con las estéticas del gusto y la delectación que promueve el mercado neoliberal* »<sup>609</sup>. La rapidité de la consommation proposée par les gouvernements néolibéraux est alors vue comme rapidité à oublier les événements violents et perturbants. Et si nous suivons la pensée de Pierre Nora, les ouvrages

---

<sup>606</sup> Ran, Amalia, « Aquí se vende todo », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 09 novembre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1513>

<sup>607</sup> <http://www.memoriaabierta.org.ar/sitiosargentina.php> : à cette adresse, nous avons accès aux sites et musées de la mémoire en Argentine. Il existe aussi un ouvrage sur la présence du terrorisme d'état à Buenos Aires : *Memorias en la ciudad : Señales del terrorismo de estado en Buenos Aires*, Memoria Abierta Eudeba, Buenos Aires, 2009.

<sup>608</sup> « Los sitios de memoria y los espacios para la memoria-asociados a las tareas de promoción y defensa de los derechos humanos en países donde éstos fueron violados sistemáticamente tienen la misión de recuperar y conservar las huellas del pasado traumático; de testimoniar de lo padecido en la clandestinidad de estos lugares para que el conocimiento público acerca de lo sufrido en ellos traspase definitivamente los umbrales del secreto; de transmitir el significado individual y colectivo del recuerdo para otorgarle un correlato vivencial al pasado de archivos, documentos y testimonios que la acción memorializadora de estos sitios desea reguardar del olvido ». In Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, op.cit. P. 233.

<sup>609</sup> Ibid. P. 232.

que nous analysons sont eux-mêmes des lieux de mémoire et ils ont pour nous la même fonction soulignée par Nelly Richard. Il s'agit d'arrêter le temps pour témoigner de la violence étatique depuis le lieu de l'écriture.

## **Représentations de la mémoire dans les œuvres**

L'histoire argentine, (et en particulier le terrorisme d'état), a été représentée dans divers discours, en littérature, au cinéma, dans les arts plastiques ou la photographie. Nous venons d'en donner quelques exemples. Ces récits de la mémoire permettent de construire une mémoire multiple, personnelle et collective, en lien avec un événement traumatique et poursuivent un triple objectif:

*La construction d'une mémoire personnelle ou collective relative à un événement traumatique conjugue trois enjeux liés : un enjeu psychologique de type thérapeutique ou cathartique, un enjeu politique car percutant la mémoire officielle, et un enjeu éthique lié à des notions de devoir, d'hommage et de leçon tirée sur le passé.<sup>610</sup>*

Il nous semble que, dans une certaine mesure, les œuvres des trois écrivaines de notre corpus conjuguent plutôt un double but (nous retranchons l'objectif du devoir de mémoire). De l'enjeu thérapeutique nous ne savons que peu de choses mais ce que nous pouvons dire c'est qu'Alicia Kozameh a déclaré à diverses reprises que si elle avait écrit son témoignage direct, elle serait tombée gravement malade. Et Nora Strejilevich, dans l'interview que nous lui avons adressée parle de l'écriture comme de quelque-chose de vital, en lien avec la survivance. D'autre part, l'enjeu politique de ces trois textes est indéniable car les trois auteurs ont dit que l'une de leur motivation était de montrer la vérité de l'Histoire argentine. Les trois textes, nous l'avons démontré plus haut, sont pour nous des discours qui participent de la construction d'une mémoire exemplaire sans pour autant que la notion de « devoir » soit mise en avant. Ils participent aussi à la construction d'une mémoire « juste » telle que définie par Nelly Richard dans le sens où l'émotion ne prend pas toute la place dans le texte, c'est plutôt la réflexion qui domine et en tout cas, la réflexion, pour rendre intelligible, lisible, l'expérience.

---

<sup>610</sup> Gironde, Michel, « Mémoire multiple » in *Les mémoires de la violence, littérature, peinture, photographie, cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2009. P. 7.

## L'écriture mémorielle

La question est de savoir s'il existe une écriture propre à l'évocation du passé et en particulier d'une expérience carcélaire. Nous donnerons ici quelques pistes.

### Fragmentation

Lorsque nous parlons d'écriture fragmentée, nous faisons le lien avec une écriture de la rupture et de la discontinuité qui est en réalité une métaphore de l'écartèlement causé par le terrorisme d'Etat : destructions des liens familiaux, sociaux, enfermement et torture. Il s'agit aussi de traduire les difficultés à se remémorer non pas seulement par « manque de mémoire » mais aussi par la douleur causée par la narration du passé de façon mimétique. Il nous semble que cet effet de fragmentation est surtout présent dans *Una sola muerte numerosa* et *Pasos bajo el agua* qui obligent le lecteur à être actif et à se repérer dans des fragments de mots ou de textes. La structure de ces deux textes est aussi une métaphore de cette fragmentation. On l'a dit, dans *Pasos bajo el agua*, chaque chapitre pourrait être lu de manière autonome et dans *Una sola muerte numerosa*, s'il existe bien du lien entre les chapitres ou les micros récits, la multiplication des voix et des genres construit une structure chaotique.

Pour Erna Pfeiffer, le texte d'Alicia Kozameh permet à l'auteure de reconstruire son expérience traumatique à travers un texte fragmentaire, métaphore des dédales de la mémoire, entre souvenir et oublié :

*El trabajo del lector/de la lectora de intentar reconstruir la historia de una presa política relatada en Pasos bajo el agua corresponde al esfuerzo de la narradora misma por recordar cada detalle de su vivencia traumática. Son los detalles en los que se funda el trabajo mental para no olvidar nada, los detalles materiales y corporales que, en caso de ausencia, no permiten el recuerdo.*<sup>611</sup>

C'est un travail de réminiscence ardu mais qui conduit peut-être à une libération individuelle sinon des traumatismes, au moins du silence vécu par tous les argentins sous la dictature. Il s'agit de « *contar la historia (en la que no está previsto un sujeto autónomo femenino) desde una perspectiva femenina, desde lo ausente, dejar dicho lo callado sin pronunciarlo expresamente, única manera de introducir la posición propia sin quedar absorbida por el discurso oficial o permanecer en una simple postura contestataria* »<sup>612</sup>. En effet, le récit d'Alicia Kozameh se construit à partir d'un lieu féminin puisqu'elle était prisonnière avec 29

---

<sup>611</sup> Pfeiffer, Erna, « La historia como memoria personal y elaboración literaria », *Destiempos.com*, op.cit.

<sup>612</sup> Idem.

autres femmes. C'est une entreprise littéraire qui va à l'encontre du canon masculin (cf. María Zabaleta) et qui parle de la place de la femme dans la résistance contre le régime des militaires. Car nous l'avons vu dans l'ouvrage de Jorge Boccanera, les écrivaines argentines qui reconstruisent leur expérience de la prison sont peu présentes sur la scène littéraire des années 1990-2000. Pour E. Pfeiffer, cette fragmentation du texte traduit aussi la désorientation de Sara, nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, en particulier lorsqu'elle découvre le « Sótano » ou qu'elle recouvre la liberté.

D'autre part, Miren Edurne Portela, à propos de *Una sola muerte numerosa*, appelle des « fragments » les différents récits qui le composent. Il faut aussi dire que l'effet de « fragmentation » est accentué par le fait que Nora Strejilevich n'a recours qu'à des fragments de discours, témoignages, chansons, etc. « *Las voces, como los documentos y extractos de testimonios, salpican de manera fragmentaria el texto* »<sup>613</sup>. Elle lie aussi la fragmentation du texte au corps fragmenté de Nora, lui-même lié à l'écartèlement causé par la violence infligée puis plus tard par le trauma. Il semble pour M. E. Portela que la fragmentation soit caractéristique de la littérature du trauma. Il s'agit peut-être là d'un raccourci ou d'une généralité car si l'on considère *Si c'est un homme* ou *Etre sans destin* comme des textes appartenant à la littérature du trauma, on ne peut pas dire que la fragmentation littéraire y soit saillante. Pourtant, dans notre corpus, il semble bien que la fragmentation soit opérante.

Comme nous l'avons évoqué lors de notre étude du premier chapitre de *Una sola muerte numerosa* dans la partie précédente, la dislocation de la structure narrative est liée à la rupture du langage au moment de narrer le début de la tragédie<sup>614</sup> : « *Una magia perversa hace girar la llave de casa* ». Et elle est liée aussi aux coups et donc à la fragmentation même du corps disloqué : « *Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano* » (*Una sola muerte numerosa*, 15). La disparition de la ponctuation, des articles définis au profit des indéfinis représentent la rapidité de la violence exercée, la perte du sens et de son identité propre.

Quant au roman de Sara Rosenberg, nous hésitons à parler de fragmentation. Si nous prenons ce terme dans le sens de rupture nous pouvons dire que *Un hilo rojo* rompt avec les schémas classiques du récit de militant qui sont souvent masculins (on pense entre autres, à *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso) et héroïques. Là où nous pouvons parler de fragmentation,

---

<sup>613</sup> Edurne Portela, Miren, « Cicatrices del trauma : cuerpo, exilio y memoria en *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich, *Revista iberoamericana*, op.cit. P. 3

<sup>614</sup> Edurne Portela, Miren, « Cicatrices del trauma : cuerpo, exilio y memoria en *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich, *Revista iberoamericana*, op.cit. P. 5

c'est dans la façon qu'a Sara Rosenberg d'agencer son récit construit à partir de diverses voix qui finalement créent une mémoire multiple telle que nous l'avons évoquée auparavant. Mais pourtant, elle parvient à lier tous les fragments de voix entre eux afin de reconstruire une mémoire « ouverte »<sup>615</sup>.

## Imbrication

Une figure qui reviendra souvent dans l'analyse des textes en lien avec la mémoire est celle de l'imbrication. Précisons que nous ne voyons pas l'imbrication comme l'antonyme de la fragmentation. Le jeu entre les temps, les différents espaces liés aux différents souvenirs, l'enfance liée à la répression (souvenir écran), les récits enchâssés et le lien entre les différents niveaux et les différentes instances narratives créent des récits qui semblent fragmentés mais qui sont « tenus » par des liens qui peuvent éclairer le passé individuel ou collectif. Ces résonances pourraient bien créer le fil rouge que doit suivre le lecteur pour comprendre l'expérience personnelle et l'histoire collective.

Pour ne donner qu'un exemple maintenant, nous dirions que Nora Strejilevich crée une architecture scripturale mémorielle : les chapitres sont liés entre eux par des anaphores et des anadiploses qui reproduisent l'écho d'une voix qui ne s'éteint pas, qui ne se tait pas. Il faut une architecture au discours de la mémoire pour que ni l'auteur ni le lecteur ne se perde dans ses méandres. Finalement, étudier l'imbrication des souvenirs c'est se demander comment des pans entiers de la mémoire en convoquent d'autres. Chez Nora Strejilevich, il y a du lien partout ; alors nous pourrions tracer des lignes entre les différents points pour en faire une cartographie de la mémoire tout comme nous pourrions le faire pour le texte de Sara Rosenberg. Dans *Pasos bajo el agua*, cette cartographie serait sans doute plus difficile à établir ou plutôt les lieux de la mémoire seraient-ils plus restreints car la majorité des chapitres est centrée sur l'espace de la prison, et ce, bien que les titres évoquent tous le mouvement car dans « la prison de Sara », nous l'avons vu, il y a la vie. Difficile aussi de faire une cartographie de la mémoire dans cet ouvrage car la narratrice parle depuis des temps et des lieux mouvants, qui s'entrecroisent. Difficile mais pas impossible surtout si l'on prend en compte le fait que le répressif envahit tout espace extérieur, ce qui fait de l'Argentine de ces années là une prison à ciel ouvert.

---

<sup>615</sup> Ce terme nous fait d'ailleurs penser au site Internet *Memoria Abierta* : « Uno de nuestros principales objetivos es lograr que todo registro de lo ocurrido durante la última dictadura militar y sus consecuencias sea accesible y sirva a los fines de la investigación y educación de las futuras generaciones. » In [http://www.memoriaabierta.org.ar/quienes\\_somos.php](http://www.memoriaabierta.org.ar/quienes_somos.php).

D'autre part, on le verra, les souvenirs d'enfance sont imbriqués dans ceux de la terreur. Par exemple, dans *Una sola muerte numerosa*, le critique argentin Fernando Reati souligne que la mémoire de l'enfance est déclenchée par des souvenirs traumatiques. Il parle d'un va et vient entre les « images traumatiques de l'horreur » et les souvenirs de l'enfance dans lesquels prédominent la présence de Gerardo, souvenirs qui sont d'ailleurs idéalisés puisque revécus depuis « l'après » du terrorisme d'état subi de plein fouet par la famille Strejilevich<sup>616</sup>.

## Accumulation

Il s'agit d'une énumération de mots, en cascade, plutôt de façon désordonnée. Cette figure de style crée un effet de profusion, elle peut traduire aussi la vitesse et une accélération de l'action comme nous l'avons vu dans la première scène de *Una muerte numerosa*. Dans ce cas, elle peut traduire les sentiments et les sensations ressenties par le personnage de façon mimétique.

Dans *Una sola muerte numerosa*, Nora Strejilevich a de nombreuses fois recours à des listes. Elle crée des phrases-liste pour décrire la violence étatique. Ne serait-ce pas là l'une des expressions discursives de la mémoire, du souvenir ? C'est comme si elle transcrivait un flot d'images, ininterrompues, telles un flot de larmes, tels les coups, « la picana », qui ne s'arrêtent jamais. L'auteure utilise aussi l'accumulation lorsqu'elle évoque le souvenir de Gerardo : « *Gerardito es divertido, ingenioso, amistoso y audaz* » et toute l'évocation anaphorique à propos de Gerardo est finalement une longue accumulation qui idéalise le frère perdu et qui souligne la nostalgie de ce temps qui n'est plus (*Una sola muerte numerosa*, 21).

C'est Marta Zabaleta qui nous permet de penser que l'accumulation est l'une des figures propre au récit mémoriel. En effet, elle parle de l'Argentine et emploie elle aussi une phrase-liste mais comme si c'était naturel, sans se le formuler à elle-même, comme si elle projetait le film de son enfance. C'est une rétroprojection, une anamnèse d'images à lier peut-être à un récit hypnotique ou à celui de l'inconscient. Il s'agit de tout ce qui reste vivace dans des images mentales, tout ce qui déclenche la nostalgie :

*Y mis perros y mi caballo, y las nutrias salvajes y los miles de vacas, muchas vacas con sus toros puestos y luego sus crías y los caranchos y las liebres y los zorrinos y las víboras yarará y los bagres*

---

<sup>616</sup> Reati, Fernando, *Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina*, op.cit. P.109-110.

*sapo y los escorpiones, las vinchucas, los teros, tornasoles de un sol que se quedaba dormido sobre las vías del tren que regresaba de la gran ciudad, Rosario, en un atardecer de verano caminado.*<sup>617</sup>

Nous ne voyons pas d'exemples d'accumulation chez Sara Rosenberg liés à la mémoire. En revanche, chez Alicia Kozameh, ils sont présents et plutôt liés à la mémoire visuelle, à la description : « *La visión de Sara : la cama a la izquierda, la ropa diseminada y sucia. Las paredes todavía chorreando pintura. Los vasos hechos sal, la heladera vacía, la comida revuelta. La caja* » (*Pasos bajo el agua*, 23). L'effet produit est celui de la caméra subjective et le recours à la phrase elliptique, à une ponctuation serrée, au gérondif et aux adjectivations servent aussi l'accumulation.

## Ton élégiaque

Dans les trois textes, les écrivaines ont recours à plusieurs reprises à un ton élégiaque qui est employé lorsque les narrateurs s'adressent à des personnes disparues. L'éthymologie grecque de ce mot signifie d'ailleurs « chant de deuil ». L'élégie (que l'on retrouve normalement sous la forme d'un poème) pourrait être aussi l'une des marques du récit mémoriel et elle est emprunte de nostalgie. Elle concourt à créer un effet dramatique. Dans *Pasos bajo el agua*, Sara s'adresse à Hugo, son compagnon arrêté en même temps qu'elle, tandis qu'elle ne sait pas s'il est en vie. Et dans *Una sola muerte numerosa*, Nora s'adresse à son frère qui est d'ailleurs l'une des personnes évoquées le plus fréquemment dans son livre. Les narrateurs s'adressent alors aux disparus en employant la deuxième personne du singulier. Dans *Un Hilo rojo*, Miguel s'adresse à Julia à diverses reprises, sur un ton élégiaque, nous développons d'ailleurs ce point plus tard. L'auteure montre donc le narrateur qui se construit dans cette altérité perdue. Il apparaît alors parfois comme un fantôme, un être désorienté, détaché des réalités, qui se cramponne à des tâches quotidiennes pour ne plus avoir à penser à son identité. Miguel n'a d'existence que dans le passé, dans la mémoire : « *...te convoco para saltar sobre el horror y entrar en la memoria. No tengo otro lugar, el resto de mis cosas se ha vuelto insignificante, aprendo a vivir silenciosamente, desaparezco día a día en tareas que poco nada tienen que ver conmigo* » (*Un hilo rojo*, 25). Sa seule planche de salut est d'écrire ce scénario pour faire réapparaître Julia et par là-même, le ramener lui aussi à la vie. Miguel le survivant a disparu en même temps que Julia et l'époque qu'elle représente. Mais Miguel, nous le verrons, essaie de s'arracher au passé à plusieurs reprises. Sa quête, celle de Julia est aussi une quête intérieure qui lui permet certainement de faire son deuil.

---

<sup>617</sup> Zabaleta, Marta R., *Acerca de la memoria: Voces revolucionarias del Sur*, op.cit. P. 4.

## Voix multiples

Une autre caractéristique du récit mémoriel est le recours à différentes instances narratives.

On le sait, pour G. Genette<sup>618</sup>, l'histoire c'est la succession d'événements rapportés par le récit. Le récit est un énoncé narratif, un discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements. La narration est l'acte de narrer pris comme tel et il est donc le seul niveau qui s'offre directement à l'analyse textuelle. « *La situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture* »<sup>619</sup>, il faut donc séparer la voix narrative de celle de l'auteur. « *Dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur* »<sup>620</sup>, « *Le narrateur est lui-même un rôle fictif* »<sup>621</sup>. Il existe d'ailleurs trois sources dans le récit : l'auteur-biographique, l'auteur-écrivain et le narrateur. L'auteur biographique ne concerne pas la narratologie car connaître la vie de l'auteur ne permet pas de faire une analyse de textes. Le texte est créé par l'auteur-écrivain qui lui-même crée « *un dispositif narratif d'ensemble dont fait partie le narrateur. Il y développe l'intrigue, les personnages, les thèmes, le style* »<sup>622</sup>. Dans nos textes, Miguel, Sara et Nora sont des narrateurs subjectifs car les auteures les font parler en utilisant l'exclamation, l'interrogation, l'ironie, l'élégie, la tonalité affective, les comparaisons et des métaphores. Le narrateur homodiégétique est présent comme personnage de l'histoire qu'il raconte et le narrateur hétéro diégétique en est absent. Nous pouvons alors dire que Miguel, Sara et Nora sont des narrateurs homodiégétiques. Julia est un cas particulier car le choix de Sara Rosenberg est de la faire parler dans son journal, elle y est donc une narratrice homodiégétique et bien qu'absente elle fait non seulement partie de l'histoire mais aussi de l'Histoire du militantisme.

Les niveaux de l'histoire cohabitent aussi. Nous pouvons dire que Miguel, Sara et Nora appartiennent au niveau diégétique mais lorsque les narrateurs laissent la parole à d'autres personnages, nous sommes dans le niveau métadiégétique. C'est le cas lorsque Miguel recueille les témoignages et que ce sont donc les personnages secondaires qui s'expriment directement ou lorsque nous lisons la lettre de Julia. C'est aussi le cas dans le chapitre d'Alicia Kozameh intitulé « *Sara, Elsa, Marco, y la danza de la gran tristeza* », dans lequel le lecteur a accès aux versions de chacun à propos de « la trahison » de Sara ou encore dans la

---

<sup>618</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, op.cit.

<sup>619</sup> Ibid. P.71.

<sup>620</sup> Idem.

<sup>621</sup> Ibid. P.226.

<sup>622</sup> <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html#vn011000>



lettre d'Adriana. Par ailleurs, lorsque nous lisons tous les discours qui n'appartiennent pas au niveau diégétique de l'auteure-personnage-narratrice Nora, nous sommes dans le niveau métadiégétique. Dans les trois textes, les écrivaines ont recours aux récits enchâssés et c'est pour cela que les différents discours sont variés, allant du témoignage, aux lettres, au journal intime... Leur fonction est de donner un effet de direct.

De plus, à la lumière des réflexions à propos de la mémoire menées par Nelly Richard, il nous semble que la mémoire véhiculée dans nos textes s'oppose à la mémoire étatique, officielle, homogène car : « *Son muchas las escenas de una memoria trastocada que vagan, disjuntas, entre universos de denominación e identificación que no coinciden en un guión único de la representacionalidad político-social del recuerdo de la historia* »<sup>623</sup>. Et c'est grâce à la convocation de diverses voix, grâce au récit hétérogène que les textes construisent, en somme, une contre-mémoire.

Pour donner un exemple tiré de *Una sola muerte numerosa*, dans l'incipit, l'utilisation de *Una* fixe le sexe de la narratrice. C'est une personne hybride entre première personne et 3ème, entre narrateur homodiégétique et hétérodiégétique. Dans cet incipit, le discours direct est inséré en italique mais sans guillemets, il fait donc partie du récit de la narratrice sans qu'elle ne rapporte vraiment les paroles mais plutôt les inclue dans la diégèse. Le discours direct est aussi parfois inséré dans le présent de narration sans signe distinctif : « [...] *este por gritar en juicio este por patearnos* » (*Una sola muerte numerosa*, 16). Le présent et la privation de ponctuation lient l'action à la parole et créent une hypotypose<sup>624</sup> pour le moins percutante. Le recours au style direct participe donc aussi de la polyphonie, de la superposition des voix qui donnent au texte une couleur particulière. C'est comme si les voix se bousculaient pour parler alors que nous savons que l'écrivaine ne laisse pas le texte lui échapper mais qu'elle le construit depuis la complexité de l'expérience vers une complexité du récit. Dans ce texte en particulier, il existe un jeu constant entre les différentes voix, ce qui crée des interférences et un effet de vacarme lié à la violence de l'état.

En réalité, dans les écritures fictionnelles de la mémoire, les écrivains développent des stratégies pour actualiser, rendre présent, pour dire, rendre lisible, pour fouiller la mémoire et donner l'illusion du fonctionnement de la mémoire.

---

<sup>623</sup> Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, op.cit. P. 19.

<sup>624</sup> C'est à dire de décrire les choses de façon à ce que le lecteur ait l'impression qu'elles se passent sous ses yeux.

## Les temps des récits

Dans leurs textes, les écrivaines ont recours à la narration simultanée. C'est à dire qu'au présent le temps de l'histoire paraît coïncider avec celui de la narration et cela crée un effet de focalisation interne. Nous savons que le présent de narration sert à mettre des événements intenses en exergue, il donne une impression d'actualité voire crée un effet de direct. Le présent de narration ou présent historique a donc la fonction de donner l'illusion au lecteur que des faits passés se déroulent dans le présent. Il crée une impression de direct mais il est coupé de la situation d'énonciation (du présent de celui qui parle) car il remplace en réalité un passé-simple. Il permet souvent de créer une hypotypose. Le lecteur a alors une sensation de réalisme. L'usage du présent de narration rompt avec l'usage classique des temps du passé dans le cadre d'une narration d'événements passés. Le recours à ce présent sert à souligner le dramatisme d'une scène et c'est bien le cas à diverses reprises dans le texte de Nora Strejilevich. Il est intéressant de souligner que celle qui se souvient, la narratrice Nora, qui est aussi pour nous l'une des « versions » de l'écrivaine, n'est plus, au moment de la narration, l'enfant qu'elle était, ni même la femme disparue. Elle écrit depuis un lieu qui n'est plus, elle parle d'ailleurs de « no lugar » lorsqu'elle parle de l'exil. Le présent permet donc de lisser ces différents lieux et temps, cet éclatement temporel et spatial et aide l'écrivaine de se re-membrer, dans le sens de se rappeler.

Rappelons que l'incipit d'un texte donne en général des indications sur les lieux, les personnages, les thématiques développées, le genre, le point de vue et le style. Il donne aussi le ton quant aux temps et aux voix narratives qui domineront le récit. Dans les textes de la mémoire, temps et voix narratives sont des éléments saillants qu'il convient d'étudier pour éclairer les choix littéraires de l'écrivain.

Les trois œuvres s'ouvrent sur des incipits « a media res » et de ce fait le lecteur ne sait rien des personnages ni de l'histoire car le décor n'est pas planté. Cela crée un horizon d'attente et un effet dramatique. D'autant plus dramatique que les trois scènes sont violentes, à des degrés différents. Chez Nora Strejilevich et Sara Rosenberg, il s'agit de deux scènes brutales qui sont chronologiquement antérieures à l'emprisonnement de Nora et à l'exil puis la mort de Julia. Chez Alicia Kozameh, il s'agit d'une scène postérieure au long emprisonnement de Sara, puisqu'elle traite de son retour à la maison familiale.

En effet, dans le texte de Nora Strejilevich, une narratrice inconnue raconte son arrestation à domicile. Les verbes sont au présent mais les phrases peuvent être aussi elliptiques, ce qui

donne une illusion d'immédiateté et de rapidité d'action encore plus grande. L'effet dramatique est impactant : « *Soy el trofeo de hoy* », « *Cabeza vacia, ojos de vidrio* » (*Una sola muerte numerosa*, 15) et le lecteur voit très bien se dessiner sous ses yeux la métaphore violente de la tête empaillée de l'animal chassé. Cet animal étant la narratrice-protagoniste. Des phrases semblent être aussi interrompues : « *Mi cuerpo* » (*Una sola muerte numerosa*, 15), l'effet recherché étant de montrer que Nora est réduite à un corps mais que d'autre part c'est son corps qui est le plus exposé et qui reçoit les coups. Mais à ce moment-là, ce corps lui appartient encore, ce qui ne sera plus le cas dans le Centre Clandestin de Détention. Le choix du présent de narration pour raconter des événements passés plonge vraiment le lecteur dans l'illusion d'un présent puisque chaque évocation remet les événements en acte. D'ailleurs, quand la narratrice parle au présent de l'enfance et de son frère, le pouvoir d'actualisation du présent est fort et il participe de ce dessein de la narratrice de faire revenir son frère d'entre les morts. Le même phénomène s'opère lorsque Nora Strejilevich choisit le présent dans les nombreux passages élégiaques dans lesquels elle s'adresse à son frère. Dans *Una sola muerte numerosa*, le recours au passé simple n'est pourtant pas mis de côté mais intercalé au présent, nous le verrons plus tard.

C'est aussi la voix d'une narratrice inconnue qui inaugure le texte de Sara Rosenberg et grâce au titre du chapitre, le lecteur comprend qu'il s'agit de la retranscription d'un témoignage à propos d'un événement violent. Une première illusion narrative est à l'oeuvre puisque cette retranscription à la première personne du singulier donne un effet de réalisme, c'est à croire que nous lisons un « vrai » témoignage. Le début du texte est au passé simple, temps classique de la narration d'événements passés et temps des actions de premier plan.

Mais on pourrait dire que le texte de Sara Rosenberg se construit autour de 3 incipits puisqu'il est composé de récits enchâssés qui sont des récits intercalaires. Dans le second récit un narrateur homodiégétique parle d'une personne inconnue qui est incluse dans la première personne du pluriel. Mais le lecteur fait le lien avec Julia dont on parle dans tout le premier chapitre. Le narrateur relate l'histoire au passé depuis son présent d'énonciation, il s'agit donc d'une analepse. D'autre part, lorsque l'écrivaine choisit le présent de l'indicatif, c'est pour donner des indications sur le narrateur au moment du temps de l'énonciation : « *Tengo vagos recuerdos* » (*Un hilo rojo*, 21) ce qui crée encore une illusion narrative. D'ailleurs, dans la suite du roman, lorsque le récit de Miguel est au présent, il s'agit du présent d'énonciation qui traduit les émotions et sensations du narrateur. Le présent est aussi le temps des reportages et c'est une sorte de reportage que mène Miguel dans lequel un journaliste fait le récit de ce

qu'il voit : « *En la frontera aparece el cartel...* » (*Un hilo rojo*, 22). L'utilisation du présent dans l'espace narratif de Miguel ainsi que le recours à la première personne du singulier, donnent l'illusion d'un récit autobiographique.

Un troisième récit enchâssé est présent dans le roman, c'est le journal de Julia qui permet au lecteur d'accéder à un niveau métadiégétique. C'est ainsi qu'il a accès à un autre récit qui crée là aussi une illusion, celle de lire un journal intime. Le présent est utilisé dans les extraits du livre de Sciences Naturelles, il s'agit alors d'un présent gnomique:

*Culantrillo Menudo*

*LLámasele también Culantrillo bastardo y es una plantita que crece abundantemente en los resquicios de los muros y en las grietas de las rocas. (Un hilo rojo, 30)*

Dans le journal écrit par Julia, le présent de narration et les temps du passé alternent. Souvent le présent d'énonciation donne des indications sur l'état émotionnel de Julia : « *Me siento mal* » (*Un hilo rojo*, 30). D'autre part, Sara Rosenberg choisit parfois l'infinitif qui sert ici une accumulation. Il s'agit d'un mode non personnel et non temporel qui porte une valeur d'universalité et qui exprime l'action pure : « [...] *caer y suspenderse, dejar de latir, enfriarse y olvidar* » (*Un hilo rojo*, 31). Le choix de ces verbes crée d'ailleurs un effet dramatique.

Le texte d'Alicia Kozameh commence, tout comme celui de Nora Strejilevich, au présent de l'indicatif. Il s'agit d'un narrateur inconnu qui raconte ce qu'il voit et ce qu'il sent. Le présent domine dans cet incipit mais l'auteure introduit aussi des temps et des formules qui expriment le doute. L'incursion du subjonctif, du conditionnel, du futur d'hypothèse et du questionnement souligne l'instabilité et l'indécision ressenties par Sara. La narratrice prend aussi un certain recul temporel et Alicia Kozameh emploie le passé-simple et l'imparfait qui servent les analepses proches: « *Nadie me preguntó, [...] qué me parecían el sol y la calle* » (*Pasos bajo el agua*, 14). L'action juste antérieure au retour à la maison est donc racontée aux temps du passé : « *Y el tipo era el mismo* », « *El tipo ni me miró, pero salió con la campera para que yo lo viera* » (*Pasos bajo el agua*, 14). En réalité, l'alternance d'une ligne sur l'autre des temps du présent et du passé recrée le trouble de Sara qui revient après de longues années de prison et ces télescopages servent un récit qu'il faut décrypter.

Nous pouvons donc dire que la fragmentation, l'imbrication, l'accumulation, l'élégie, les différentes voix et temps du récit sont des points communs aux trois textes. Cette liste n'est bien sûr pas exhaustive mais il nous semble qu'ils constituent des points saillants que l'on retrouve dans d'autres récits d'expériences traumatiques. Par ailleurs, cette écriture

« mémorielle » sert d’ossature scripturale aux différents thèmes déclinés dans les récits de la mémoire.

## Thèmes de l’écriture mémorielle

Nous voulons présenter ici quelques thèmes communs aux trois ouvrages. Bien entendu, nous aurions pu en explorer d’autres mais nous avons choisi de nous arrêter sur ceux qui étaient les plus représentatifs de l’écriture de la mémoire.

### Mémoire individuelle et collective

Ces deux mémoires sont indissociables l’une de l’autre et nous les retrouvons imbriquées dans nos textes sans qu’une mémoire prédomine vraiment car la somme des mémoires individuelles construit la mémoire collective comme nous l’avons évoqué antérieurement.

Il nous semble que c’est dans le livre de Nora Strejilevich que la mémoire historique (qui se rapproche de la mémoire collective) est la plus présente. En effet, l’auteure a recours à des documents historiques et lorsqu’elle reproduit les déclarations des généraux, comme celle du Général Vilas, cela permet de faire un retour au passé à travers le style direct. La typographie permet de passer d’un espace narratif à l’autre, d’une voix à l’autre, d’une mémoire à l’autre. Les différentes voix permettent de convoquer la mémoire collective face à la défaillance de la mémoire personnelle de Nora Strejilevich.

En effet, pour palier à la fugacité de sa disparition, l’écrivaine a recours à divers matériaux qui sont tirés de discours officiels. Nous voyons donc son espace narratif personnel comme un contre-espace, celui de sa propre expérience en lien aussi avec l’Histoire. La fonction des extraits de discours ou des interviews des généraux est de montrer la vérité historique, brute. Leurs discours trahissent tous leur intention, celle de faire disparaître toute une partie de la population argentine.

D’autre part, l’auteure évoque des images individuelles liées au collectif « *En la vereda una patalea contra un destino sin nombre en cualquier fosa colectiva* » (*Una sola muerta numerosa*, 16). La fosse collective fait référence aux centres clandestins de détention argentins. On y trouve un amas de corps à qui on a enlevé l’identité en même temps que l’on prive les proches des assassinés d’un lieu de mémoire. Cette fosse était cachée, à l’image des charniers ; la fosse pouvait aussi être le fleuve, immense puits sans fond.

Dans le texte de Nora Strejilevich, le recours au présent crée des hypotyposes qui permettent le rapprochement du lecteur de l'objet et permet aussi de faire des représentations imagées du passé individuel, familial. « *Gerardo compite, corre, va, quiere* » (*Una sola muerte numerosa*, 20-21): la présence du présent permet aux « disparus » de retrouver une forme, une présence ; Nora Strejilevich leur redonne vie. De ce fait, elle reprend le pouvoir sur les militaires et le rapport dominé-dominant est inversé.

Par ailleurs, dans plusieurs chapitres de *Pasos bajo el agua*, le souvenir se focalise sur l'expérience personnelle de Sara. Il s'agit d'une mémoire individuelle liée au sens donc au corps. Dans le premier chapitre, le thème du retour est en lien avec la mémoire individuelle. Cette réappropriation de l'espace privé s'opère de manière brutale, Sara « récupère » tout d'un coup, ce qu'elle a laissé trois ans auparavant. Elle n'est évidemment plus la femme qu'elle était avant son emprisonnement et même son passé d'avant s'en trouve changé. Il semble que, bien qu'immergée dans la communauté, Alicia Kozameh insiste sur la mémoire individuelle de Sara, comme s'il s'agissait d'une introspection proche de la psychanalyse.

Dans *Un Hilo rojo*, l'entreprise de Miguel est assez claire mais le lecteur n'a accès à l'énoncé de son projet que dans la dernière partie du roman :

*Intento reflexionar sobre la memoria. Solo los que recuerdan hablan. O más bien solo podemos hablar de lo que hemos vivido. Algo así. La voz es siempre colectiva, la recuperación de una historia de todos, que tiene a Julia como eje, o más bien como detonante.»* (*Un hilo rojo*, 158)

Alors les sourds, aveugles, ceux qui n'entendent rien et ne voient rien ne peuvent qu'être muets car ils ne peuvent se souvenir de ce qu'ils ont oblitéré. C'est une manière d'évoquer la perte de mémoire collective dont a souffert l'Argentine de la post-dictature. Et Miguel ajoute: « *Trato de construir personajes, no quiero que la gente se sienta y largue el texto frente a la cámara, es como si el personaje apareciera desde la huella, desde el rastro, nunca en primer plano* » (*Un hilo rojo*, 158). Et il nous semble que cette trace, c'est celle de Julia, le déclencheur du souvenir. Julia serait donc à elle seule un lieu de mémoire, un lieu qui n'existe plus que dans la mémoire puisque l'assassinat l'a effacée. Mais dans leur folie, les militaires, malgré leurs multiples tentatives de camouflages et mensonges, n'ont pu effacer ni la vérité ni la mémoire. Dès la dédicace, le lecteur entre de plain-pied dans un roman qui fait référence à la mémoire ou plutôt à ceux qui se souviennent « *los memoriosos* ». Comme chez Alicia Kozameh, l'entrée dans les ouvrages se fait par « la mémoire ». La dédicace de Nora Strejilevich est plutôt en lien avec le témoignage qui est lui-même lié à la mémoire. D'autre part, nous pouvons lire l'épigraphe de *Un Hilo rojo* comme un retour vers le passé, vers la

mémoire qui entre dans le présent à travers la forme verbale « regresarte ». Nous avons déjà parlé d'un Orphée qui viendrait arracher Eurydice aux enfers, et c'est bien là l'image que peut convoquer le roman de Sara Rosenberg, Orphée étant Miguel et Eurydice Julia. Nous pouvons d'autant plus aisément tenter le rapprochement que Sara Rosenberg, dans les romans qui suivent, a convoqué une autre figure mythique, celle d'Antigone.

La mémoire, dans l'épigraphe de Miguel Hernández, peut avoir un lien avec la mort et l'ultime phrase du roman, « *Memoria - Me moría* » présente ce même parallélisme. Nous pensons alors à la figure que trace aussi bien *Pasos bajo el agua* que *Un Hilo rojo*, celle d'un cercle qui ne se ferme pas mais que les mots des écrivaines ont le pouvoir d'ouvrir pour dire cette expérience commune du passé. Commune, peut-être pas tout à fait, car, on le sait, chaque expérience est unique, mais commune dans le sens qu'elles ont vécu à la même époque une expérience similaire, et là, nous pensons en particulier à Sara Rosenberg et à Alicia Kozameh. Nora Strejilevich a vécu l'expérience de la disparition pendant la dictature et de ce fait elle a été différente en terme de durée et de traitement.

Nous avons dit que c'est à travers les différents supports scripturaux que Nora Strejilevich évoque la mémoire de la dictature. Dans *Un Hilo rojo*, c'est souvent par le narrateur que le lecteur a des informations factuelles sur l'Histoire argentine. En effet, Miguel fait souvent référence aux événements historiques, le temps de la narration étant alors en lien avec le temps de l'Histoire. Sara Rosenberg emploie le présent pour parler de la campagne de propagande organisée par le ministre de l'intérieur, le général Harguindeguy « Los argentinos somos derechos y humanos ». C'est alors comme si le narrateur parlait depuis 1978. L'auteure présente Miguel comme quelqu'un de décalé, surpris, mais en 1978, c'est bien lui qui n'est pas à sa place, peu combatif, abassourdi: « *Da miedo ahora ver pasar los coches con banderitas y pegatinas que dicen " los argentinos somos derechos y humanos "*, uno no entiende de dónde ha salido toda esta gente y cuesta darse cuenta de que el que ha estado en otra parte es uno, que todo era así desde siempre » (*Un hilo rojo*, 25). Et une fois de plus, le recours au présent historique actualise la scène. Le décalage que vit Miguel, les différentes références bibliques auxquelles il a recours et qui participent au dramatisme, le poids du souvenir qui semble l'écraser, le ton élégiaque qu'il convoque, la nostalgie, contribuent à construire une figure romantique de ce personnage central égaré.

Lorsque l'auteure fait référence au coup d'état, c'est bien sûr la violence qu'elle met en avant mais aussi la complicité des « honnêtes gens » : « *Corríamos como ratas. Como ratas nos cazaban. Con consenso, el gran camión de la limpieza era pagado por todos los ciudadanos*

*honorables* » (*Un hilo rojo*, 26). A cette folie meurtrière, à cette chasse à l'homme, vient s'opposer la force de la mémoire et de la vérité. Et en contruisant un récit à la première personne, l'auteure transporte le lecteur dans un autre temps, celui de la résistance, de l'action. Il n'y a pas de date mais il s'agit peut-être du temps de la post dictature : « *Después de tantos años de parálisis salgo a buscarte de otra manera, no son sólo los jueves en la plaza clamando al aire. No sé si es justicia, rabia o venganza. Respiro hondo y voy velándote bajo los grandes árboles* » (*Un hilo rojo*, 26) Et l'action ne consiste pas seulement à participer aux rondes des jeudis avec les Mères ou les Grands-Mères mais Sara Rosenberg annonce de façon métaphorique que Miguel part à la recherche de Julia: « *Por eso es urgente construir un puente sobre el agua turbia del miedo y las pocas claridades, para cruzarlo por un empecinado amor a la espalda* » (*Un hilo rojo*, 27). Et la construction du personnage romantique se poursuit avec Miguel qui lancera des ponts entre les différents témoignages qu'il obtiendra mais tel Orphée, il va aussi ouvrir les portes de l'enfer en même temps qu'il ouvrira les portes de la mémoire de la violence argentine.

Le chapitre V prend corps à partir de la mémoire de la post dictature. Il met en exergue les mensonges des assassins et lie donc la mémoire et la justice. « *Me pregunto con qué derecho legitiman al asesino los asesinos con su sórdida metafísica del Estado, prolongando el miedo y haciendo crecer la desolación en todos los rincones* » (*Un hilo rojo*, 55). Sara Rosenberg fait référence aux lois du pardon promulguées par Alfonsín et ancre le temps d'énonciation du narrateur dans l'Argentine des années 1986, 1987, celle de la transition. Miguel est alors ici présenté comme un homme qui dénonce une politique injuste et répressive. Pour conclure nous dirions que tous les témoignages à propos de Julia construisent une mémoire collective rassemblant des idéologies différentes.

Si nous nous situons dans la reconstruction mémorielle imposée par l'immédiate post-dictature, ces ouvrages constitueraient une « contre-mémoire ». En revanche, l'apport des écrivaines à la reconstruction de la mémoire telle qu'elle est menée depuis une dizaine d'année par les Institutions et les organisations de défense des droits de l'Homme, ne relève pas d'une construction « en contre » mais « avec » une collectivité constituée de groupes variés. Ces ouvrages sont en réalité porteurs de différentes voix qui s'aggrègent à d'autres pour reconstruire non pas une mémoire mais « des mémoires ».



## Les lieux de mémoire

De la même façon que les représentations de la mémoire dans nos textes ont trait à l'expérience individuelle et collective, les lieux de mémoire évoqués dans notre corpus, qu'ils soient concrets ou abstraits, s'entendent comme lieux collectifs mais aussi individuels.

Dans *Una sola muerte numerosa*, l'auteure-narratrice-protagoniste évoque son retour sur les ruines du « Club Atlético ». Ce lieu de détention clandestin, nous l'avons dit, a été rasé pour y construire une autoroute. L'état a effacé les traces des tortures et assassinats en même temps qu'il balaie d'un revers de main sa responsabilité. Il s'agit alors pour les « survivants » d'en faire un lieu de commémoration mais non institutionnel, un lieu investi des chants et des banderoles des survivants et des familles des disparus. Et là encore, nous pouvons dire que cette action s'inscrit dans la construction d'une mémoire exemplaire : « “- Era un club y es un camino, flor de simbolismo ¿no? Lo tiraron abajo pero abrieron un camino...” Camino que transita sobre nuestros cuerpos suspendido en un allá que no nos pertenece » ( *Una sola muerte numerosa*, 197).

Le choix de l'écrivaine de parler de cet épisode commémoratif n'est pas anodin. Il s'agit pour elle de s'associer à un acte collectif de résistance qui permet aux familles de disparus de se réapproprier un espace marqué par le terrorisme d'état. Nora Strejilevich décrit par le menu le lieu de cette commémoration et fait le choix du présent historique pour donner, une fois de plus, l'illusion d'une scène qui se déroule en direct. Des pancartes avec les noms des disparus, des photos aux yeux bandés sont disposées sur les lieux : « *Pero no se arrasan los nombres, me digo, las almas no se arrasan* » ( *Una sola muerte numerosa*, 198). On repense alors aux listes de disparus publiés dans les journaux au début des années 1980 :

*Las larguísimas listas de desaparecidos, financiadas por los organismos de derechos humanos, que se publicaban en los periódicos argentinos a partir de 1980, eran un recordatorio de que cada línea impresa, con un nombre y un apellido representaba a un hombre de carne y hueso que había sido asesinado. Por eso eran tan impactantes para la sociedad. Por eso eran tan irritativas para el poder militar.*<sup>625</sup>

Ce jour-là est un jour de commémoration, les associations se réapproprient cet espace de la répression: « *Cumple años nuestra segunda piel de casi dos décadas, nos convocan la ley de la memoria y de la vida* » ( *Una sola muerte numerosa*, 199). Les ex détenus disparus et les familles des disparus édictent leur propre loi en réponse aux lois du pardon, insoutenables,

---

<sup>625</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, op.cit. P.17.

injustes. En attendant, la narratrice voit les photos des bourreaux brûler. C'est une fête populaire dans laquelle le vin se mêle à la combustion de l'horreur. Il s'agit de la reconquête de la mémoire et de la vérité sur un espace contaminé par la terreur.

Nora Stejilevich avait auparavant déjà évoqué dans son texte des lieux contaminés par le terrorisme d'état. C'est le cas lorsque la narratrice retourne à la ESMA, accompagnée d'une amie journaliste canadienne, sur les lieux du transfert (incertain) de Gerardo. Elles retrouvent ce haut lieu de la répression - dont les terrains de football sont emplies des jeunes des collèges privés - aux mains des militaires : « *Después de matar a miles en la ESMA usan el fondo como campo de deporte* » (*Una sola muerte numerosa*, 129). Le déplacement du sens du mot « camp », de camp de concentration vers stade de football, permet aussi le déplacement de la répression passée vers l'espace du présent. Cet espace de la répression n'est pas encore le Musée de la mémoire qu'il est aujourd'hui et les procès qui reconnaissent la responsabilité des militaires n'avaient pas encore eu lieu.

L'auteure reproduit pages 136 et 137 deux extraits de témoignages du camp de la mort qu'était la ESMA. Il s'agit d'ouvrages de référence qui traitent de la question du terrorisme d'état : *Como los nazis, como en Vietnam*<sup>626</sup> et *El vuelo*<sup>627</sup>. En ayant recours à des documents historiques, Nora Stejilevich écrit depuis le lieu de la mémoire historique et collective, depuis le lieu de chercheur mais aussi depuis celui de victime. Elle n'écrit pas depuis l'émotion mais depuis le lieu de la vérité. Et depuis ce lieu de la mémoire qui couvrira cette seconde partie, les souvenirs s'entrelaceront, tel un récit rhizomatique<sup>628</sup>, pour aller dans toutes les directions de la mémoire, dans divers lieux et temps, celui de l'exil, celui de la dictature.

D'autre part, les éléments naturels et pas uniquement la ville, ont été dérobés par le terrorisme d'état. Le fleuve, el Río de la Plata, est un cimetière profond, empli des cadavres des disparus. Et faisant référence à *La otra orilla* de Juan José Saer, N. Stejilevich écrit : « *Una crónica de ese río en realidad tan amargo, poblado por una multitud estridente de cadáveres flotantes* » (*Una sola muerte numerosa*, 143-144). Ce sont aussi des lieux de la mémoire, celle de la violence politique. Et une fois de plus, un extrait de *El vuelo* vient corroborer les affirmations de l'auteure (*Una sola muerte numerosa*, 148-149).

L'écrivaine évoque aussi son retour au commissariat, seize années après sa seconde arrestation, soit en 1993 : « *Tantos años de silencio y todavía las mismas geografías, las*

<sup>626</sup> Paoletti, Alipio. *Como los nazis, como en Vietnam*. Buenos Aires: Contrapunto, 1987.

<sup>627</sup> Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

<sup>628</sup> Nous parlons plus loin du concept de Deleuze et Guattari.

*mismas obsesiones* » (*Una sola muerte numerosa*, 133). C'est comme si le silence, étaient les garants de l'immobilisme, du conservatisme, du refus d'inculper les coupables puisqu' à cette époque, peu avaient été jugés. Les images mentales ramènent Nora à « *la forme de son passé* » (*Una sola muerte numerosa*, 133) et sont déclenchées par le coup de frein d'une voiture de police. L'auteure utilise le présent, l'imparfait et le conditionnel pour représenter ce moment peut-être enfoui dans la mémoire de Nora mais que la géographie fait resurgir. Les sons, les lieux, on l'a évoqué précédemment, sont aussi des vecteurs de la mémoire.

Dans *Pasos bajo el agua*, Sara n'évoque pas son retour sur son lieu de détention mais son retour à la maison, lieu chargé de la mémoire de « l'avant-prison. » Et dans le dernier chapitre, qui porte le même titre que le premier, et que nous avons largement commenté dans la partie précédente, le verbe qui établit un lien avec le passé et la mémoire est le verbe « *regresar* ». Ces dernières lignes mettent un point final au roman sous la forme d'un monologue intérieur dans lequel l'auteure fait se rencontrer Sara et son double. Sara, première personne du singulier, s'adresse à Sara, troisième personne du singulier, qui sont les deux voix principales de l'ouvrage. Et nous choisissons les dernières lignes de ce long monologue intérieur écrit sur le mode de l'interpellation, extrait qui montre que Sara a des possibilités de choix, dont celui, primordial, de parler de son expérience carcélaire, ou pas. On remarquera le ton élégiaque et souvent ironique : « *Hable y no hable. Escuche y no dé pelota. Ríase y no se ría. Y no joda. Haga lo que se le antoje y no lo haga. Respire hondo. Vamos. Que el aire entre. Que entre* ». Il ne s'agit pas vraiment d'un choix d'ailleurs puisque la conjonction « *y* » remplace le « *o* ». C'est plutôt la somme de tout ce que peut faire Sara qui est décrite ici, se décider à vivre, respirer (*Pasos bajo el agua*, 154). En revanche, Alicia Kozameh n'évoque jamais la liberté, terme que l'on pourrait attendre lors d'une libération et ce parce qu'elle est persuadée que la liberté n'existe pas, contrairement à Michel Foucault. Pour Alicia Kozameh, la prison n'est qu'un exemple de privation de liberté et être prisonnier n'est pas seulement être dans une prison mais surtout être en dehors d'elle. La liberté n'existe pas car nous vivons dans la contrainte permanente. Elle va même plus loin puisque lors d'une conférence qu'elle a tenue à Lyon au Festival Belles Latinas (2011), elle déclare qu'elle et ses amies étaient plus libres en prison car elles étaient plus libres dans leur esprit. Cette déclaration nous ramène à la célèbre phrase de J. P. Sartre : « *Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande* »<sup>629</sup> qui s'explique par le fait que le moindre acte de résistance était une conquête

---

<sup>629</sup> « Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande. Nous avons perdu tous nos droits et d'abord celui de parler ; on nous insultait en face chaque jour et il fallait nous taire ; on nous déportait en masse, comme travailleurs, comme Juifs, comme prisonniers politiques ; partout sur les murs, dans les journaux, sur l'écran, nous retrouvions cet immonde visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes : à

de la liberté. D'autre part, María Angélica Semilla Durán<sup>630</sup> a écrit, concernant *Impression des hauteurs* (nouvelle qui aurait très bien pu être un chapitre de *Pasos bajo el agua*), que la liberté absolue en prison reside dans l'espace mental et qu'une fois au dehors, cet espace mental et la mémoire sont contaminés par les reliefs de l'expérience carcélaire, ce qui empêche de retrouver un équilibre psychique et physique.

D'autre part, dans *Un hilo rojo*, il nous semble que la retranscription des enregistrements sonores et surtout les informations qui les accompagnent, dessinent une cartographie des lieux de la mémoire dans le sens où elles sont datées et localisées. C'est une cartographie d'un moment narratif qui se tourne vers le passé, celui-ci étant encore plus éloigné que le temps de narration. Le temps de l'histoire est rétrospectif et évoque en général le début des années 1970 : Catamarca avril 1990/ Tucumán, octobre 1974, le temps de l'histoire étant proche de cette date/ Tucumán 1984/ Tucumán, Prison du Buen Pastor, 1982/ Tucumán, 1989/ Tucumán, 1984. Ici le temps de l'histoire se rapproche de la mort de Julia, 1973, 1974/ Buenos Aires, 1988. Le temps de l'histoire est celui de l'enfance de Natalia, sa fille. C'est d'ailleurs la seule qui ne revient pas sur le passé de Julia puisqu'elle ne l'a pas connue. Elle est née en prison et volée après que les militaires ont assassiné sa mère. Il s'agit du seul témoignage enregistré par une institution (Commission des Droits de l'Homme) et non par Miguel.

D'autre part, Tucumán est très présente dans le roman et bien qu'il s'agisse d'une fiction, l'écrivaine a choisi de localiser les personnages dans sa ville de naissance, San Miguel de Tucumán. C'est un lieu marqué par le militantisme mais aussi par la répression, qui y fut féroce (nous en avons parlé, Tucumán était la province-laboratoire de la répression étatique avec « Operativo Independencia ».) L'écrivaine fait référence à l'histoire qui s'efface, celle de Tucumán justement : « En la frontera aparece el cartel casi despintado : “Tucumán, cuna de la Independencia. Sepulcro de la subversión.” » (*Un hilo rojo*, 22). Le slogan fait non seulement allusion à la participation de la ville à l'Indépendance de l'Argentine par rapport à l'Espagne mais aussi à la lutte contre la subversion (il faut lire contre les militants de gauche). C'est une phrase qui exalte le nationalisme et les valeurs conservatrices.

---

cause de tout cela nous étions libres. Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête ; puisqu'une police toute-puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse comme une déclaration de principe ; puisque nous étions traqués, chacun de nos gestes avait le poids d'un engagement. Les circonstances souvent atroces de notre combat nous mettaient enfin à même de vivre, sans fard et sans voile, cette situation déchirée, insoutenable qu'on appelle la condition humaine. » In Sartre, Jean-Paul, « La République du silence », article extrait de *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, 311 pages, P.11-14.

<sup>630</sup> Semilla, Durán, María Angélica, « Clausura, figuras y variaciones en la obra de Alicia Kozameh » in *Femmes, écritures et enfermements en Amérique latine*. op.cit.

Ici il s'agit pour Miguel de faire le voyage vers Julia et ce parcours serpente en différents lieux dont Tucumán qui est un espace mythique. Cette ville a donc une couleur spécifique, celle de l'enfance de sa protagoniste. Elle occupe une place centrale dans le voyage de Miguel. Au chapitre VI, elle apparaît comme une ville désincarnée, en bordure de forêt, ville ayant pour surnom celui de « Jardin de la République ». Sa description n'est pas flatteuse ; on a l'impression d'un gros bourg endormi, même impression que lorsque l'on lit *El colectivo* de Eugenia Almeida<sup>631</sup> ou *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro<sup>632</sup>, bien que les lieux soient bien différents. Elle sent le pourri et l'image choisie par l'auteure est éloquente : « [...] *las caries de una enorme boca vieja y callada* » (*Un hilo rojo*, 71). Les adjectifs qui qualifient ses constructions ne le sont pas moins : « *carcomidos, verdosas* » (*Un hilo rojo*, 71). Miguel retourne donc à Tucumán, là où rien n'a changé. Et la forêt ramène à un passé plus lointain que celui de l'enfance, celui de l'extermination des Indiens et des Noirs (*Un hilo rojo*, 71). L'auteure évoque la forêt blessée et nous comprenons, par cette personnification, que l'auteure l'associe aux morts injustes au nom du tourisme et du profit. Le souvenir de l'extermination des Indiens et des Noirs a un lien avec le colonialisme et le capitalisme qui constituèrent une guerre économique. La représentation de la forêt a aussi à voir avec la littérature latino-américaine et l'on pense à *La Vorágine* de José Eustasio Rivera<sup>633</sup> ou à *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier<sup>634</sup>. Mais au delà de la symbolique, il y a la réalité de l'histoire car lors de l'Opération Indépendance, l'aviation lance des bombes de napalm sur les camps des guérilleros situés en pleine forêt. Au chapitre VII, Tucumán est de nouveau le lieu de l'histoire. Tucumán et ses variantes en vocabulaire indien : « *Ticumán, Yacumán, Tucumán quiere decir "hasta aquí llega" o "aquí termina" en aymara* » (*Un hilo rojo*, 81). Là où tout fini, là où l'enfance et l'adolescence prennent fin mais aussi là où le souvenir de Julia prend corps.

Dans le chapitre IX, le voyage de Miguel se poursuit et il est en route pour Trelew, l'un des endroits dans lesquels Julia a été emprisonnée, dans la prison de Rawson. C'est sous les traits d'un personnage romantique (héros maudit ?) que Sara Rosenberg nous présente Miguel qui, enquêteur mélancolique, croit se rapprocher de Julia en parcourant les lieux qui l'ont vue passer (*Un hilo rojo*, 97). Et Miguel se nomme lui-même « *explorador de la nada* » (*Un hilo rojo*, 98), faisant l'aveu de l'inutilité de son entreprise, découragé, triste, abattu. Il est alors

---

<sup>631</sup> Almeida, Eugenia, *El colectivo*, op.cit.

<sup>632</sup> Gamerro, Carlos, *El secreto y las voces*, op.cit.

<sup>633</sup> Rivera, José Eustasio, *La vorágine*, Ediciones Catedra, 2002. Publié en 1924.

<sup>634</sup> Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, 1999. Publié en 1953.

présenté comme un perdant: « [...] *sigo un rastro que no lleva a ninguna parte, como si reconocer en otras voces tus fragmentos pudiera cambiar algo* » (*Un hilo rojo*, 98).

Toujours sur les traces de Julia, Miguel guide le lecteur vers un autre lieu, celui de Hurlingham, là où vivent les beaux-parents de Julia, dans la province de Buenos Aires. Une fois le décor posé, celui d'une ville « à l'anglaise », c'est à travers un dialogue entre les parents de Javier et Miguel que l'auteure retrace une partie de l'histoire de Julia. Cette vision de la jeune femme, comme tous les autres témoignages, est bien entendu subjective et ici négative. Selon eux, Julia est la responsable de tous les malheurs du fils du couple : « *Eran un grupo de locos y ella en especial* » (*Un hilo rojo*, 132). Le père est clairement pro-militaire et prône l'oubli. L'auteure veut donner à entendre même les plus vils commentaires à propos de Julia car c'est certainement une façon de reconstruire une image multiple d'elle en même temps que Sara Rosenberg fait une photographie de la société argentine, et des années de plomb, et de la post dictature.

D'autre part, les lettres, selon la définition de Pierre Nora, peuvent être aussi des lieux de mémoire. Dans le chapitre XII sont insérées deux lettres, l'une de Julia et l'autre de Miguel. Lorsqu'elle écrit sa lettre, le terrorisme d'état est à son paroxysme, les militants sont enlevés en plein jour et les argentins sont « *aveugles, sourds et muets* » (*Un hilo rojo*, 143). Et Julia regrette amèrement que les argentins ne soient capables de penser à « *un futuro histórico, en el que pasado y presente estén contenidos hacia adelante* » (*Un hilo rojo*, 148). On pense alors aux réflexions de Nelly Richard sur la mémoire qui écrit que: « *La memoria designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve entre el pasado y el presente, ambos concebidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo ya consumado con lo aún no realizado* »<sup>635</sup>. Le futur historique se rapproche du mouvement que dessine la mémoire exemplaire même si celle-ci est peut-être davantage tournée vers la construction du présent, ou du combat que l'on mène dans le présent inspiré d'un combat passé. Et Miguel lui, dans sa lettre datant de 1976, croit à ce futur qui se nourrit des rébellions passées : « *Si por algún lugar jadea la historia hacia adelante, es por ahí, México, Guatemala, El Salvador, Nicaragua. El futuro del futuro* » (*Un hilo rojo*, 152). Il fait référence à la montée des autres mouvements anticapitalistes comme par exemple le Sandinisme.

L'évocation des lieux de mémoire est très présente dans les trois ouvrages, qu'il s'agisse de lieux géographiques ou symboliques. Cela permet aux auteurs de réinvestir littérairement des lieux qui étaient restés aux mains de la répression ou de l'occultation.

---

<sup>635</sup> Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, op.cit. P. 16.

## Le terrorisme d'Etat

L'une des grandes thématiques qui traverse les trois ouvrages est celle de la répression qui, nous l'avons commenté, est présente partout dans l'espace privé comme public.

Dans *Pasos bajo el agua* l'évocation des chats est liée à la répression et permet à l'auteure d'orienter son récit vers une autre strate du souvenir de Sara. Le mécanisme est le même que dans *Una sola muerte numerosa*, les couches de souvenirs interconnectent entre elles : « *Y aquél de la cuadra del correo. Los ojos saltados. Grande y amarillo. Lo vi y no lo aguanté. Sentí la náusea y me caí* » (*Pasos bajo el agua*, 16). Puis l'écrivaine utilise le présent de narration : Sara n'est plus la même, elle a « collaboré » avec l'oubli comme elle l'aurait fait avec l'ennemi. Les chats sont liés aux militaires, à l'absurdité. Puis la narration retourne vers l'enfance et l'image tragique du chat avec un trou dans le ventre. Le chat pourrait être alors l'un des symboles de la disparition : « *Un gato es como una orquesta : se presenta, otorga una música y se va* » (*Pasos bajo el agua*, 16). La figure du chat représente donc souvent l'angoisse de la mort ou la figure de l'horreur :

*Pasábamos frente a la usina eléctrica y yo vi algo oscuro moviéndose en medio de la calle. Le pregunté a mi padre qué sería eso y me dijo que dos gatos recién nacidos, enfermos y muriéndose. [...] Me invadió ese horror por primera vez en mi vida. (Pasos bajo el agua, 16)*

Les chats qu'aimaient Sara, si doux, peuvent aussi, morts, être le symbole de la violence politique: « *Son el horror* » (*Pasos bajo el agua*, 15). Et leur évocation permet aussi de parler de la violence politique qui tua son oncle :

*Aquella primera vez, cuando papá me llevaba sentada delante de él en la sillita que había instalado en su bicicleta. Yo no pasaba de los tres años. Íbamos a Alberdi, a la casa de su hermano, que estaba muy vivo y no se imaginaba que iba a morir veinte años después en la calle, como muchos gatos, pero de balas paramilitares. (Pasos bajo el agua, 15)*

Les chats sont une obsession et le symbole de la vie passée de Sara mais elle doit se réconcilier avec eux pour reprendre sa place en dehors de la prison. Ils sont donc la parabole de la mort, ils s'amoncellent, comme des tas de corps assassinés, vision d'horreur, de champ de bataille: « *Sara va bajando detrás de su padre, con esa lentitud a la que obligan escalones cubiertos de gatos amontonados, enfermos, colgando, aferrados a las barrandas, blandos o endurecidos como goma seca* » (*Pasos bajo el agua*, 17). Cette scène a une couleur fantastique et le choix des mots qui évoquent la maladie et la mort « *enfermos, colgando, blandos o endurecidos* » permet au lecteur de rentrer dans la peau de Sara et dans cette vision

morbide du retour à la maison. Ce chapitre est écrit à la première et troisième personne du singulier, entre présent et passé. Ce balancement, cette instabilité traduisent peut-être des difficultés d'ordre psychologique qu'éprouve une personne qui sort d'une longue période de détention.

Le troisième chapitre (dans lequel la thématique du retour ou de la réintégration est présente) est lui aussi construit à partir des déplacements entre différents temps et espaces ainsi qu'entre différentes formes discursives. Le récit de la mémoire répressive est encadré par des dialogues appartenant à un autre espace et un autre temps que celui de la prison. En effet, l'on passe d'une forme dialoguée entre Ernesto et Sara à la narration, pour terminer sur le dialogue de départ. Le lien entre le temps du dialogue et le temps du récit sont les textes que Sara veut faire lire à son ami. Ce sont ses écrits de prison et entre les deux dialogues, l'auteure reconstruit l'espace répressif de la prison, la suffocation que ressent Sara, sa résistance et celles de ses camarades à cet espace étouffant. Elle y raconte les fouilles et comment elle a pu faire sortir ses poèmes. C'est pour cette raison que ses carnets de prison ont une telle valeur pour elle, valeur qu'elle veut partager avec Ernesto. Elle veut lui faire lire car parler est difficile, voire impossible : « - ¿Qué te pasa ? Contá. Hablás menos. » (*Pasos bajo el agua*, 39). Et après que Sara a parlé, raconté cet épisode des fouilles, auquel nous avons accès par un récit à la troisième personne du singulier, elle dit, comme triomphant mais à bout de souffle: «- Ya está. Ya hablé » (*Pasos bajo el agua*, 45). Une fois de plus, et comme évoqué par nombre de témoins, le lecteur retrouve la difficulté de dire l'expérience de la prison.

Dans le chapitre « Sara, ¿qué es para vos una campera ? », la protagoniste s'adresse à une ex-détenue, Chana, dans un monologue élégiaque. La mémoire est obstruée par le même événement (celui de la veste de Hugo) ce qui crée un effet de redondance, de circularité et cette répétition traduit l'obsession. Cette fois le récit de l'arrivée au « Sótano » est mené à la première personne du singulier.

La thématique du retour est également présente dans les deux autres ouvrages de notre corpus : le retour de Nora à la maison après son enlèvement (nous l'avons analysé dans le chapitre antérieur) et celui de Miguel qui retourne sur les lieux de l'histoire de Julia. Et nous remarquons encore que le dehors, le lieu de la liberté, est aussi saturé par les reliefs de la répression.



## Figures mémorielles et disparition

L'une des figures les plus présentes dans la mémoire collective argentine est celle des disparues et disparus. La disparition est pour nous l'une des expressions de la violence politique maximale et elle inclut l'assassinat de personnes et le vol de bébés. Tzvetan Todorov<sup>636</sup> affirme, et nous sommes d'accord avec lui, que les régimes totalitaires font tout pour effacer les traces. Dans le cas de l'Argentine, la disparition constitue un effacement du corps et de l'identité. Les hommes des 'grupos de tarea' volent les effets personnels au moment de l'enlèvement, détruisent les photos, les livres, toutes les preuves d'existence de la personne séquestrée. En Argentine, comme dans d'autres pays avant et après la dictature la diffusion de la terreur s'articule autour de deux mécanismes opposés : l'occultation et l'ostentation.

Dans le cas du terrorisme d'état argentin, le pouvoir répressif a deux visages, l'un visible, l'autre, invisible. Et la disparition forcée de personnes est illégale, hors la loi et ne respecte pas le Droit. Dans la disparition, le pouvoir argentin agit de manière souterraine (nous nous référons à la disparition de personnes dans des Camps Clandestins de Détention) mais en même temps, il se met en scène au moment de l'enlèvement. D'autre part, ce pouvoir répressif légitime l'usage de la violence en assimilant les opposants à des terroristes. Mais cette violence poursuit toujours des fins injustes car, même si le prisonnier a réellement commis des actes terroristes, il devrait avoir droit à un jugement. La fin justifie donc les moyens car pour le pouvoir totalitaire, éradiquer «les subversifs» justifie l'utilisation de la violence. Elle permet de diffuser la terreur pour empêcher toute solidarité ou résistance car la disparition :

*Establece el reinado del terror, producto tanto del aparato que rodea a los operativos -sin proporción alguna con respecto a las posibilidades defensivas de las víctimas- como de la aparente irracionalidad de los mismos. Tales elementos paralizan la respuesta de familiares y testigos, así como de la población en general, y debilitan al máximo la aptitud para la auto-defensa o las conductas solidarias. Estas características hacen del secuestro un método represivo de efectos multiplicadores y consecuencias profundas sobre todo el tejido social, aún en sectores objetiva y subjetivamente alejados de las víctimas.*<sup>637</sup>

Faisant référence à l'Etat d'exception en vigueur dans les régimes totalitaires, Nora Strejilevich analyse la disparition comme le summum de la violence de l'état terroriste. L'être

---

<sup>636</sup> Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, op.cit. P. 9.

<sup>637</sup> CELS : Centro de Estudios Legales y Sociales. <http://www.cels.org.ar/home/index.php>.

humain est réduit à un corps qu'on jette dans un lieu illégal : « *Un cuerpo que se tira o se quemaba cuando se le ha succionado la información que contiene, un cuerpo mediante cuya sujeción se ejerce el poder total sobre la sociedad* »<sup>638</sup>.

Pilar Calveiro, quant à elle, montre que priver le disparu de son nom, le jeter dans des caves immondes, le transformer en « *chupado* », en chose aspirée, couverte de boue, dans les entrailles de la terre, c'est le transformer en corps sans identité et en mort sans cadavre. Il s'agit d'un procédé de « *vaciamiento* » tel qu'il eut cours dans les camps d'extermination nazis<sup>639</sup>.

Dans *Un Hilo rojo*, il est bien évident que l'expression de la violence prend forme dans la figure mémorielle qu'est la disparue Julia. Ce retour sur le passé est aussi un retour sur la violence politique qu'a subie l'Argentine telle que nous l'avons décrite dans la première partie de notre travail. La violence, qu'elle soit politique ou non, exerce une pression pour dominer l'autre et elle essaie de faire taire et de détruire toute résistance. « *¿Quién manda a Quién?* » se demandait Hannah Arendt. « *Poder, potencia, fuerza, autoridad y violencia no serían más que palabras para indicar los medios por los que el hombre domina al hombre; se emplean como sinónimos porque poseen la misma función* »<sup>640</sup>.

Nous voulons donc parler de la violence politique qui vient du pouvoir institutionnel et qui est subie par le peuple. Dans cette violence verticale, l'Etat domine le peuple, il veut préserver l'ordre social et ériger le capitalisme comme norme sociale, économique et étatique. Nous faisons référence aux valeurs défendues par la dictature de la Junte Argentine et avant elle, par la répression du gouvernement du General Levingston<sup>641</sup>.

Sara Rosenberg nous présente donc Miguel comme voulant faire réapparaître Julia, comme dans le poème de Miguel Hernández qui constitue l'épigraphe du roman. (On notera que le narrateur porte le prénom du poète)

Quiero minar la tierra hasta encontrarte  
y besarte la noble calavera  
y desamordazarte y regresarte (*Un hilo rojo*, 9).

<sup>638</sup> Strejilevich, Nora, *El arte de no olvidar*, *Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, op.cit. P.13-14.

<sup>639</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, op.cit. P. 28.

<sup>640</sup> Arendt, Hannah, *Sobre la violencia*, Première édition 1969-1970, Alianza Editorial, 2005. P. 60.

<sup>641</sup> Roberto Levingston (de juin 1970 à mars 1971) fut désigné par la Junte des Commandants en Chef des trois Armées pour remplacer le président *de facto* Juan Carlos Onganía, qui gouvernait le pays depuis 1966, à partir du coup d'état auto proclamé *Revolución Argentina*.

Par ailleurs, en recherchant le puits dans lequel étaient cachés des tableaux et des effets personnels de Julia, Miguel déterre la mémoire de son amie et la phrase suivante est en lien direct avec l'épigraphe de Miguel Hernández : « *Desentierro para encontrarte, te velo en el aire, me voy perdiendo al buscarte* » (*Un hilo rojo*, 22). Miguel disparaît à son tour, dans les méandres de la mémoire, dans un passé douloureux.

D'autre part, il est intéressant de remarquer que les intertextes qui connectent avec la disparition entendue comme la mort, la destruction, sont liés à des narrations issues de la Bible : Sodome et Gomorrhe, Abel et Caïn, l'Arche de Noé. « *Si hubieras hecho como la mujer de Lot, volvió la cabeza, te hubieran castigado y serías una estatua de sal* » (*Un hilo rojo*, 22). En employant cette image, Sara Rosenberg souligne le fait que Julia ne s'est pas retournée, qu'elle a poursuivi sa marche vers l'engagement politique et qu'elle n'est pas statue mais corps sans vie jeté dans un endroit inconnu. Ecrire la mémoire de la violence c'est aussi reconstruire une mémoire des origines, des mythes fondateurs.

Sara Rosenberg construit donc des personnages qui sont en réalité des figures de la mémoire. Tous les témoignages sont tournés vers le passé et tous les protagonistes vont le fouiller. Se rappeler de Julia n'est pas un prétexte pour parler du passé. L'auteure fait de Julia, une figure de la mémoire argentine, d'une certaine mémoire mais elle est aussi une figure de la mémoire de la résistance, du militantisme. Dans le roman, les analepses sont multiples et ont la fonction d'éclairer le passé de Julia qui éclaire en même temps celui de Miguel et celui de l'Argentine. C'est une triple mémoire.

Tous les espaces discursifs sont donc tournés vers une seule figure, celle de Julia. Il s'agit de dresser un portrait mémoriel individuel qui est aussi celui de la mémoire collective des différentes communautés que composaient l'Argentine des années 70-80. La communauté des militants se trouve au premier plan et ils se présentent eux-mêmes comme des perdants, ce qui contraste absolument avec l'image héroïque que pourrait donner d'eux l'écrivaine.

Miguel est donc présenté comme un archéologue de la mémoire. Il se rend sur les lieux du passé de Julia et il procède à des fouilles. Nous avons d'ailleurs évoqué l'épigraphe tiré d'un poème de Miguel Hernández qui fait écho au projet de l'auteure et du narrateur de déterrer Julia. L'objectif de cette quête est en somme de lui donner une sépulture connue, afin de faire le deuil et de finalement l'enterrer: « *He cumplido treinta y cinco años y es hora de levar anclas, sólo por eso voy hacia el fondo, estoy tratando como puedo, como mejor puedo, de enterrarte. Algún lugar habrá, tengo que ponerte en alguna parte* » (*Un Hilo rojo*, 99). Les deux métaphores marines « *levar anclas* » et « *ir hacia el fondo* » soulignent le projet de

Miguel : quitter l'immobilisme de la remémoration perpétuelle du passé qui fait stagner pour partir à la recherche de ce passé, et le faire revenir à la surface de la terre.

Nous pourrions aussi voir le narrateur comme un enquêteur qui, à travers les entretiens qu'il a avec différentes personnes ayant connu Julia, recrée la chronologie des événements. Cette recherche du passé constitue donc une entreprise mémorielle en même temps qu'elle permet à Miguel de reconstruire sa propre identité fragmentée par la perte de Julia qui, nous le rappelons, était son double, sa siamoise :

*Nacer tan cerca nos fue convirtiéndose en un animal de dos cabezas. [...] Acodábamos nuestras vértebras que se acoplaban dulcemente, y agarrados de los brazos girábamos nombrando cada una de las cosas que veíamos como un cuerpo solo, en círculo completo, con cuatro ojos simultáneos. Éramos polares. Uno de los dos tenía que hacer y el otro permanecer, olvidar lo que el otro recordaba, hablar cuando callaba, mirar cuando no veía. Así fue. Así sigue siendo, Julia. (Un Hilo rojo, 21-22)*

Reconstruire son histoire à elle, c'est reconstruire son histoire à lui. L'emploi des pronoms de la première personne du pluriel ainsi que l'isotopie du duo renforcent cette impression de gémellité. C'est comme si Julia et Miguel avaient scellé un pacte d'amour-amitié qui ne pourra se défaire.

Peut-être Miguel, à la fin du roman, essaie-t-il de se détacher de ce poids mémoriel. Mais il ne semble pas que Sara Rosenberg le représente tourné vers une mémoire exemplaire. En effet, il recherche les traces de la violence politique passée mais n'en tire pas encore des leçons pour mener d'autres combats présents :

*Acaso la experiencia nos sirve para volvernos más cretinos, más astutos, más capaces de sobrevivir sin cambiar nada. O de verdad será posible alguna vez integrar con mayor riqueza cada uno de los acontecimientos de nuestra vida a una acción más clara y colectiva. (Un hilo rojo, 201)*

Et l'on comprend bien, en lisant ces dernières lignes que l'auteure présente un Miguel emblématique d'une génération d'argentins déçus et blessés qui pourront tirer un « exemplum » de leur expérience, ou pas. Miguel est à bout de souffle. Il a porté Julia pendant tant d'années, sur son dos, à bout de bras, dans sa chair et dans son âme, qu'il est temps maintenant pour lui de tenter de vivre sans elle. Mais c'est la confusion qui domine, les fils s'entrelacent, se superposent et le cercle est sans fin :

*Entre mi vida y tu vida se desteje un mapa, y a esta altura no sé si voy o si vengo. Los puntos cardinales se han perdido en una suerte de bordado superpuesto como un círculo que no se ha cerrado ni se cerrará nunca. (Un hilo rojo, 201)*

Ce choix de convoquer des images circulaires est l'un des motifs du roman de Sara Rosenberg : c'est l'histoire qui se répète, c'est la circularité de l'enfermement mais paradoxalement, c'est aussi le cercle non fermé, celui de la mémoire qui reste ouvert. Le recours à l'élégie et à la métaphore, le fait de montrer Miguel indécis, comme s'il avait lui-même disparu, sert la construction du personnage romantique en quête de l'amour disparu.

*Una sola muerte numerosa* se construit également à partir et autour de la disparition, celle des proches de Nora Strejilevich mais aussi la sienne et celle des témoins. Le fait d'écrire ce livre comme une somme de témoignages et d'archives est en soi une entreprise mémorielle. Plus que d'exhumer l'histoire, il s'agit de l'autopsier, le lecteur ouvre un chapitre comme on ouvre la peau au scalpel. Le livre est alors une métaphore du corps de l'Argentine disparue, la sépulture est le texte. Il n'y a pas d'interprétation des faits ou de commentaires mais une mise en avant des blessures, des coups, des lésions comme lors de l'examen post-mortem d'un légiste. L'ouvrage est aussi la tombe dans laquelle reposent les disparus, les assassinés, devrions-nous dire. L'écriture permet le repos des disparus, sans tombes, âmes tourmentées sans destination. Les militaires ont réussi l'inimaginable : leur invouable perversité permet de régner en maîtres sur les familles et les disparus. Car même dans la mort, ils interdisent aux proches de retrouver les corps, engloutis dans le fleuve, enterrés ou brûlés.

Dans *Una sola muerte numerosa*, Gerardo est emblématique de la figure du disparu. Dans son entreprise mémorielle, la narratrice se souvient de lui, s'adresse à lui, se rappelle son enfance, son adolescence, sa vie de jeune adulte et ce plutôt de façon chronologique même si l'image de son enlèvement, qui se propage dans tout le discours, vient s'immiscer dans ce déroulement narratif. Dans le chapitre 16, l'auteure avait évoqué l'enfance de Gerardo et dans le 20, elle présentera le parcours de vie du frère de la protagoniste. Dans ce chapitre, l'évocation de Videla et de sa maîtresse est liée au souvenir de l'enlèvement de Gerardo : « *Los veo abrazados entre sábanas bordadas, el gorro militar blanco y puro como sus ideas sobre la mesita de luz, aquella madrugada en la que a Gerardo lo arrancan de la cama por subversivo* » (*Una sola muerte numerosa*, 20). Le parti pris de Nora Strejilevich est de ne pas évacuer la violence mais plutôt de la souligner et cette construction parallèle ainsi que les deux verbes en opposition « arrancar » et « abrazar », renforcent la violence de la représentation de la séquestration de Gerardo.

Dans le chapitre suivant, la narratrice présente le parcours de Gerardo sous la forme d'un récit anaphorique commençant par « Gerardo » ou « Gerardito ». Gerardo est présenté en action, de l'innocence de son enfance à l'âge adulte dans lequel il s'engage politiquement puis l'état se

resserre vers la mort, la disparition (*Una sola muerte numerosa*, 20, 21, 22). La narratrice construit de son frère une image idéalisée, voire mythifiée.

Ce mouvement de retour, d'inhumation du passé et en même temps d'apparition de ceux qui ont été exterminés, est aussi porté par les associations des défenseurs des droits de l'Homme. L'auteure, dans une nouvelle analepse, retourne à 1984. Dans la post dictature de la jeune démocratie, l'expression vivante de la mémoire collective a lieu dans la rue, à travers des manifestations menées par « las Madres de la Plaza de Mayo » dont la mère de Nora fait partie. Le retour à ce passé s'opère à travers une image mentale et le verbe « VEO » (*Una sola muerte numerosa*, 23) est utilisé : un « je » qui voit depuis le présent, mais tourné vers le passé. C'est bien sûr l'écrivaine qui parle depuis le savoir.

Par ailleurs, le titre du chapitre « *Nunca más tuve noticias de él* » fait référence au rapport *Nunca más* dédié aux disparitions et il débute par des slogans défiant les militaires: « *Llenan el vacío : ese concepto que nunca me pudiste hacer entender. A vos, que tanto me hablabas de las líneas y los puntos en el espacio-tiempo, no puedo asignarte ni un plano, ni un vector, ni una tumba* » (*Una sola muerte numerosa*, 23). Car c'est cela être disparu, n'apparaître sur aucune carte, ne plus être nulle part, avoir été vidé de son identité.

Dans ce chapitre écrit au présent, le lecteur comprend la douleur de la narratrice qui se confronte à la disparition de son frère, au milieu de tant d'autres. Il est « sans lieu »: « *La nada es tan difícil como el principio de incertidumbre* » (*Una sola muerte numerosa*, 23). Lorsque Nora voit le prénom de Gerardo et leur nom de famille sur l'une des banderoles, la scène est écrite de manière dramatique: « *Choco con tu nombre y nuestro apellido a lo largo de una desfachatada tela blanca. Tus letras negras me punzan la memoria y mis piernas siguen andando solas. Me quedo ahí, plantada frente a tu grito unidimensional* » (*Una sola muerte numerosa*, 23). Nora Strejilevich fait le récit d'une action qui participe de la reconstruction de la mémoire des disparus qui lors de ces commémorations sont des figures entourées « *por las sombras de un duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan (no están) y que hacen falta (se echan de menos)* »<sup>642</sup>. Cette formule de Nancy Richard pourrait aussi bien nous permettre d'analyser la photographie de Res que nous avons présenté précédemment ou de parler de la série *Ausencia* de Gustavo Germano. En effet, il propose dans une partie gauche, une photographie en Noir et Blanc dans laquelle sont présents les amis, la familles et dans la partie de droite, on peut voir

---

<sup>642</sup> Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, op.cit. P. 44.

une photographie prise dans les années 2000, en couleur, dans laquelle il ne reste que les survivants. Le manque est renforcé par le fait que le décor et la pose des personnes sont quasiment identiques entre les deux prises. Par ailleurs, le ton élégiaque utilisé dans ce passage souligne le choc traumatique que constitue la certitude de la disparition du frère. Son nom appartient à la communauté des disparus. Ce nom volé et maintenant retrouvé, entre en résonance avec le poème qui ouvre le livre : « *Cuando me robaron el nombre...* » et c'est dans le nom que se refonde l'identité du disparu et la véracité de sa disparition. Paralysée par la vérité de la mort de Gerardo, la narratrice revit une fois de plus la disparition de son frère et ainsi que celle de sa fiancée; les fortes émotions amènent alors vers un autre passé. L'auteure évoque maintenant le couple que formait Gerardo avec Graciela et qui n'ont plus d'existence que dans un seul lieu, une banderole sur laquelle sont écrits leur nom et prénom : « *Te acompaña Graciela, esa noviecita etérea que, flotando al vaivén de su pelo lacio, solía aparecer en puntas de pie y en pijama por el pasillo* » (*Una sola muerte numerosa*, 23). L'auteure choisit donc de mêler les différents espaces et temps, la narration se déplace alors de 1984 à 1977 pour revenir ensuite à 1984 en passant par différents temps : présent et imparfait qui permettent à Nora Strejilevich de créer des récits enchâssés. Il nous semble qu'il s'agit de représenter, de façon mimétique, la complexité du fonctionnement de la mémoire : le souvenir va chercher en différents points de la mémoire pour s'achever sur l'enlèvement de la narratrice.

Le lecteur est ensuite happé dans le tourbillon de la disparition de Nora et entre dans ce chapitre par un extrait du rapport *Nunca Más* : « *Ese día, el 16 de julio de 1977, luego de revisar toda la casa, secuestrar algunos libros y papeles...se llevan a Nora. Nunca Más* » (*Una sola muerte numerosa*, 26). Nora Strejilevich convoque sa propre figure de disparue et se sert, pour l'introduire, d'un rapport officiel. Dans cette première personne du singulier et dans le nom de famille, elle scelle donc un pacte autobiographique. Elle raconte ensuite à la première personne du singulier et toujours au présent de l'indicatif, le trajet, son arrivée au Club Atlético et à la chambre de torture, nue.

Dans le chapitre suivant, le mot qui fait le lien et se répète entre les deux chapitres est « *me amarran* ». Le titre donne le ton : « *Hombres de braguetas ágiles* » et N. Strejilevich fait référence aux viols subis par les disparus. Elle ne parle visiblement pas d'elle mais reproduit les témoignages d'autres femmes disparues et rescapées, témoignages qui s'entremêlent pour signifier qu'il s'agit là d'une technique de torture habituelle. L'auteure, pour parler des viols,

utilise l'ironie qui lui permet de dénoncer de manière oblique les agissements abjects des militaires qui exerçaient leur pouvoir par tous les moyens.

*¿Cómo vivir entre gente que no sabe quién es una, en recodos ciegos que no figuran en el mapa?  
¿Entre hombres que, sin mayores inconvenientes, se ganan su pan de cada día preguntando cómo te gusta, por delante o por detrás? Hombres de braguetas ágiles: las abren y las cierran con maestría gracias a un entrenamiento sin tregua. Una forma varonil de vencer al enemigo. (Una sola muerte numerosa, 27, 28)*

Et une fois de plus, Nora Strejilevich construit son récit de la disparition en imbriquant divers souvenirs qui ont pour lien le sexe forcé. Ces hommes l'interrogent ensuite sur son premier rapport sexuel et le récit mémoriel se dirige vers l'enfance : dans un ascenseur, un homme essaie de la violer, épisode traumatique qui l'obsédera pendant des jours, des mois, des années, jusqu'à ce qu'elle rencontre son premier amour. Le récit en est fait au présent historique, la description est détaillée et puisque l'identité de l'homme est inconnue, l'auteure a recours aux synecdocques: « *Una mano ansiosa me roza, se apura por los pliegues del guardapolvo, me pellizca, me arrincona. Huelo el olor azul. Un guante me tapa la boca* » (*Una sola muerte numerosa, 29*).

Le chapitre suivant « *Adiós mundo cruel* », titre d'une chanson mexicaine des années 60 (ceci pointe encore l'humour noir de l'auteure), ramène à l'année 1977, au jour de l'enlèvement, à la torture. Pour parler de la torture ancrée dans sa mémoire et celle de son corps, Nora Strejilevich reproduit un nouveau témoignage tiré de *Nunca Más*. Elle choisit le récit d'une autre personne pour tenter de décrire le souvenir de la torture et le recours aux autres témoignages permet certainement de pouvoir dire ce qu'elle ne peut pas dire:

*Horrendos los electrodos en los dientes...parece que un trueno te hace volar la cabeza en pedazos...un delgado cordón con pequeñas bolitas...cada bolita era un electrodo y cuando funcionaba parecía que mil cristales se rompían, se astillaban en el interior de uno y se desplazaban por el cuerpo hiriéndolo todo... (Una sola muerte numerosa, 30,31)*

Car la description de ce que Nora ressent, de ce qu'elle entend durant la torture est quasiment indescriptible, inconnu, ne peut se comparer à rien :

*Nombres, nombres y más nombres. Y música de fondo, que se escurre por la tonada del carcelero: un hervidero de llantos como gritos, de gritos como alaridos, de alaridos como gemidos, como un volcán de angustia, como nada que se pueda comparar con nada. (Una sola muerte numerosa, 31)*

Par ailleurs, puisque personne ne sait comment a disparu Gerardo, l'auteure-narratrice-protagoniste s'adresse à lui en employant la deuxième personne du



singulier. Nora Strejilevich est désorientée, perdue, désabusée et l'écriture est un moyen de reconstruire l'image de Gerardo, de suivre sa trace :

*¿Quién puede curarme de esa incógnita que arrastro por el calendario? ¿al mar? ¿fusilado? ¿al río? ¿trasladado? Dijo alguien que te trasladaron a la Escuela de Mecánica de la Armada. ¿Será cierto? Cada vez que vuelvo a la Argentina trato de rellenar la incertidumbre escribiendo en mi cuadernito, como hacía mamá. (Una sola muerte numerosa, 127)*

La narratrice est à la recherche du corps de son frère lorsqu'elle pénètre à La ESMA, mais nulle trace de lui. Alors il vit dans sa mémoire, dans des objets de la mémoire : une photographie, une diapositive, dans un cahier de calculs, dans des chaussures ou des programmes de concert (*Una sola muerte numerosa*, 179), dans tous les objets du disparu ayant échappé au « butin de guerre » des militaires et qui se convertissent de facto en lieux de mémoire. Ces objets seraient des allégories de la défaite et constitueraient les résidus laissés par la disparition du frère<sup>643</sup>.

Les pages consacrées à la recherche de Gerardo se multiplient à la fin de l'ouvrage car c'est lui aussi l'objet de cette recherche littéraire. Et là nous trouvons des correspondances entre cette recherche et celle de Julia en cela que les deux personnages sont disparus et que les retrouver physiquement est impossible. C'est une quête littéraire, existentielle, une quête mémorielle qui redessine les contours de la répression et des êtres qu'elle a engloutis. Les témoins, comme dans *Un Hilo rojo*, parlent de Gerardo, (témoignages de ses amis (*Una sola muerte numerosa*, 179-180) mais pas de ses ennemis, contrairement aux témoignages à propos de Julia). Et Nora retrouve les traces de Gerardo partout dans Buenos Aires : dans les registres d'électeurs par exemple, à côté de ses cousins, car comment effacer officiellement le nom de personnes qui sont « disparues » : « *¡Desaparecer no equivale a desconocer la responsabilidad cívica! ¡Estarán desaparecidos, pero no tanto! Para que caduque su derecho a votar haría falta probar que no están* » (*Una sola muerte numerosa*, 180). Les exclamations et l'obligation (« hacer falta ») servent ici un discours militant. La recherche de preuves est donc primordiale et comme l'écrit Nelly Richard, « *Rastrear, socavar, desenterrar, marcan la voluntad de hacer aparecer los trozos de cuerpos y de verdad faltantes para juntar pruebas de archivo, documentos y testimonios, que traten de completar de un avez por todas lo incompletado por la falta de los cuerpos y las carencias de la justicia* »<sup>644</sup>. Et ce serait bien là l'entreprise de Nora Strejilevich en écrivant ce livre.

<sup>643</sup> Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, <http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>

<sup>644</sup> Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, op.cit. P. 49.

L'absurdité est, qu'officiellement, Gerardo existe. Mais l'abjecte vérité est que Nora ne sait pas où il se trouve, elle ne peut que supposer : « *¿Al mar dulce, a ese Río de la Plata al que caíste como péndulo? Dicen que los largaban mar adentro. ¿Se acercó tu cuerpo a la costa como un faro en la oscuridad? ¿Estaba embravecido el mar?* » (*Una sola muerte numerosa*, 182). Sinistres métaphores qui révèlent toute l'horreur du projet non moins sinistre de la Junte. Gerardo est en un lieu mouvant et secret, clandestin, dans le fleuve ou dans la mer, Nora ne saura pas. En somme, son projet est celui de Miguel: « *Busco atar cabos, atar tu historia en un nudo que ahogue la incertidumbre, recuperar una versión con principio, medio y final. Armar el rompecabezas para calmar esta costumbre de inventarte posibles pasados, posibles finales* » (*Un Hilo rojo*, 182). Retrouver les pièces du puzzle et les imbriquer mais le but est bien de retrouver les corps et de prouver l'assassinat.

Le pouvoir violent a voulu effacer toute identité et toute corporalité en convertissant ses victimes en « disparus » mais il est impossible de les effacer de la mémoire. Et le comble de l'absurdité, c'est que les ex détenus-disparus, comme Nora, n'apparaissant dans aucune « Cause », ne pouvaient être reconnus comme victimes<sup>645</sup>. Et l'ironie de l'écrivaine prend toute son ampleur dans le jeu entre « ser » et « estar » et entre les temps passé, présent, futur: « *Al final no sé si los desaparecidos somos, estamos, fuimos o estuvimos, pero seguro que tendremos que probarlo* » (*Una sola muerte numerosa*, 183-184). Nora appartient à la communauté des ex disparus et utilise pour le souligner la première personne du pluriel.

Gerardo, la famille, l'enfance mêlés à la disparition, à la torture, à l'enfermement hantent les pages de la première partie qui s'achève sur le retour de Nora à la maison familiale.

La seconde partie s'ouvre sur la suite du poème « *Cuando me robaron el nombre* ». Mémoire et identité y sont entremêlés : L'exil c'est le « ningún-lugar »:

*Me dejé caminar así*

*hacia mi ningún lugar*

*hacia mi nada*

*por desfiladeros de huellas*

*sin rocío*

*sin poder traducir*

*mis cicatrices. (Una sola muerte numerosa, 115)*

---

<sup>645</sup> Concernant ce statut dans la justice et la société civile, il faut dire que les choses ont évolué grâce au travail des associations de disparus et aux procès de ces dernières années. Ce texte est donc à replacer dans son contexte historique du temps de l'écriture qui a commencé en 1982 au Canada pour s'achever en 1996 aux Etats Unis.

Le poème est dramatique et l'isotopie de la négation « ningún », « nada », « sin » révèle l'arrachement de l'identité et la proximité avec la mort vécue dans le Centre de clandestin de détention. L'engramme de la torture est traduit par « huellas » et « cicatrices ».

« Hoy vi, en sueños, un mundo a la deriva » (*Una sola muerte numerosa*, 117). Ce monde absurde qu'est devenu l'Argentine de la dictature, est peuplé d'êtres fantomatiques : « Ese alguien era un traje sostenido por el vacío de una ausencia » (*Una sola muerte numerosa*, 117). C'est un espace inquiétant dans lequel l'on apparaît ou disparaît, lieu irréel transpercé par des trains « fulgurants », par des bateaux sans boussole, par des avions aux ailes « implacables ». Monde dans lequel l'humain a disparu : « [...] no había nadie, sólo ecos » (*Una sola muerte numerosa*, 117). Comme chez Alicia Kozameh, l'espace de la liberté (très relative) puisque Sara et Nora sortent de prison sous la dictature, est un lieu très instable, semblable à un cauchemar mais qui est en fait la réalité, une réalité historique qui ne peut s'effacer de la mémoire collective, grâce, entre autres, aux récits des trois auteures de notre corpus.

D'autre part, la mémoire de la violence politique est liée au corps, elle le stigmatise, le transforme, le viole, l'accapare, le détruit. Dans *Pasos bajo el agua*, il s'agit d'un corps spirituel et physique et dans le chapitre « Sara, qué es para vos una campera ? », Hugo est en quelque sorte la figure du disparu (il ne l'est pourtant pas puisque c'est un prisonnier légal) et sa veste est le symbole de la répression qui se répand et de la perversion de la dictature. Les objets portent en eux la mémoire des personnes et le symbole que devient la veste est aussi celui de la torture mentale que subit Sara. Alicia Kozameh évoque la répression de façon indirecte et l'ennemi est sans nom : « ese degenerado », « ese pedazo de basura », « él », « él mismo » (*Pasos bajo el agua*, 85). Les choix du déictique et des noms traduisent le dégoût et la colère. En utilisant une suite de gérondifs « Usurpando, rellenando, invadiendo » (*Pasos bajo el agua*, 85), l'écrivaine souligne que les militaires s'approprient tout et que ce sont des assassins, des psychopathes lorsqu'elle représente la veste comme une seconde peau. On pense inmanquablement au « parfum » de Süskind : « Casi como haberle arrancado la piel a Hugo y haberse cubierto con ella » (*Pasos bajo el agua*, 86).

Mais pour Hugo, le symbole qu'est devenue la campera est vide de sens. Lui et Sara n'ont en fait pas vécu la même histoire, ils n'ont finalement pas de passé commun ce qui crée la rupture, la séparation. Et cette « campera » est la métaphore d'une Argentine fracturée avec des argentins qui ont peut-être vécu la même expérience, mais pas de la même façon. Et de la mémoire individuelle, nous passons à l'évocation d'une mémoire collective, celle de la

communauté. Alicia Kozameh veut montrer que ce qu'a vécu Sara, elle l'a aussi partagé avec ses compagnes de prison, elles qui ont été enlevées, dominées par une bête monstrueuse et fantastique « *habíamos sido fagocitadas por los tentáculos de una bestia...* » (*Pasos bajo el agua*, 87). Et une fois libérées, elles retrouvent un pays muselé: « *Reaparecíamos valientemente. Pero caímos, atónitas y acosadas por las náuseas, en medio de la colosal sordera de un pueblo anestesiado a golpes* » (*Pasos bajo el agua*, 87-88). L'emploi de l'isotopie médicale « *anestesiado* », « *náuseas* », « *sordera* » permet à l'auteure de souligner l'état préoccupant du pays, comme s'il s'agissait d'une personne malade ou plutôt rendue malade.

## La question juive

Après un événement tragique tel que la Shoah ou les 30 000 « disparus » de la junte argentine, la notion de mémoire collective n'est que plus prégnante face à l'intention d'un Etat de faire disparaître un peuple ou un grand nombre de personnes. Le terme de génocide est controversé. Il voit le jour en 1944 pour qualifier l'entreprise d'extermination des juifs, des tziganes et des slaves pendant la Seconde Guerre Mondiale par les nazis ainsi que celle des arméniens pendant la Première Guerre Mondiale. Il est aussi utilisé concernant l'extermination des Assyriens d'Irak en 1933. Génocide, vient du grec « *genos* » qui signifie « naissance » ou « genre », « espèce » et du suffixe « *cide* » qui vient du verbe latin « *caedere* » signifiant « tuer ». C'est un terme qui décrit l'entreprise programmée de destruction d'un groupe humain ou d'une partie d'un groupe en raison de son origine ethnique, religieuse ou sociale. Concernant le Terrorisme d'Etat argentin nous pourrions penser à ce terme, que nous avons d'ailleurs rencontré à plusieurs reprises dans des articles.

Car si nous acceptons qu'un génocide peut aussi concerner l'extermination de masse pour des raisons politiques, et c'est en cela que réside la polémique qui gravite autour du terme ( la persécution pour des raisons politiques serait exclue de la Convention pour la Prévention et la Répression du Crime de Génocide (1948), l'URSS ayant demandé que cette clause soit retirée de l'ébauche de la Convention), nous pourrions qualifier les disparitions et les assassinats d'opposants à la dictature argentine de génocide. Par ailleurs, les actes d'extermination des « subversifs » sont considérés comme des crimes de Lèse Humanité, tel que le stipule la Cour Pénale Internationale.

Si nous nous référons aux Juifs d'Argentine, il semblerait que le but des militaires n'était pas de faire disparaître tous les juifs, mais si le détenu était juif, les bourreaux lui réservaient un

traitement spécial, beaucoup plus dur et humiliant. Lors des séances d'interrogatoires et de torture, il n'était pas rare que les détenus juifs entendent des discours d'Hitler. Les bourreaux pouvaient aussi les obliger à faire le salut nazi ou leur peignaient des croix gammées sur le corps. :

*En el C.C.D. La Perla, Liliana Callizo (Legajo N° 4413) «escuchaba los gritos de Levin cuando lo golpeaban e insultaban por ser judío...»; Alejandra Ungaro (Legajo N° 2213) relata que luego de ser golpeada, sobre todo en la espalda y la cabeza «me pintaron el cuerpo con svásticas en marcador muy fuerte». En el C.C.D. El Atlético «represor que se hacía llamar "el gran führer" hacía gritar a los prisioneros: "¡Heil Hitler!" y durante la noche era normal escuchar grabaciones de sus discursos» (Legajo N° 6904).<sup>646</sup>*

Dans le rapport *Nunca Más*, il y a bien d'autres témoignages, édifiants et cruels, attestant d'un antisémitisme violent contre les détenus qui n'étaient semble-t-il pas enlevés à cause de leur origine juive. Nora Strejilevich répète qu'elle a été enlevée alors qu'elle n'appartenait à aucun parti ; elle participait à des manifestations et soutenait la résistance mais ne militait dans aucune organisation :

*Yo no tenía militancia, como te dije, pero igual vinieron por mí y en mi casa estaba lista la valija para viajar a Israel, porque me estaba yendo para allá. Desde el momento de mi secuestro me trataron, por ese motivo, como judía, y me hicieron saber que "la iba a pagar por moishé" como digo en mi libro<sup>647</sup>. Lo que quise mostrar sobre el tema es, justamente, que además de la persecución política había un antisemitismo rampante.<sup>648</sup>*

Mais puisqu'elle s'apprêtait à partir en Israël, les insultes antisémites ont accompagné les pluies de coups. D'ailleurs dans son témoignage fait à *Nunca Más*, une partie de l'interrogatoire dans la chambre de torture est centré sur les questions juives :

*Me preguntaban los nombres de las personas que iban a viajar a Israel conmigo... el interrogatorio lo centraron en cuestiones judías. Uno de ellos sabía hebreo, o al menos algunas palabras que ubicaba adecuadamente en la oración. Procuraba saber si había entrenamiento militar en los Kibutz (granjas comunitarias), pedían descripción física de los organizadores de los planes de estudios, como aquel en el que yo estaba (Sherut Laam), descripción del edificio de la Agencia Judía (que conocía a la perfección), etc. Me aseguraron que el "problema de la subversión" era el que más les preocupaba, pero el "problema judío" le seguía en importancia y estaban archivando información.<sup>649</sup>*

<sup>646</sup> <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>

<sup>647</sup> Strejilevich, Nora, *Una sola muerte numerosa*, op.cit.

<sup>648</sup> Dans un courrier électronique du 12 février 2009.

<sup>649</sup> <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/69.html>.

Pour écrire cette expérience dans *Una sola muerte numerosa*<sup>650</sup>, Nora Strejilevich reproduit ce même témoignage, fragmenté, témoignage qui est suivi d'une coupure du journal La Nación en date du 2 mai 1995 qui fait référence à l'un des bourreaux les plus sadiques des centres clandestins de détention El Olimpo, el Club Atlético et El Banco, Julio Simón, alias el Turco Julián: « *En los centros clandestinos en los que actuó, el Turco Julián se paseaba mostrando un llavero con la cruz svástica, tenía especial ensañamiento con los detenidos judíos, y les llevaba a los presos literatura nazi para que leyeran* » (*Una sola muerte numerosa*, 33). Le recours aux articles de journaux permet une fois de plus de souligner la véracité du propre témoignage de l'auteure. En effet, les artefacts discursifs tels que les photographies, les reproductions de documents d'identité et autres sont « *unos verdaderos objetos testimoniantes que cumplen una función intertextual de testigos mudos* »<sup>651</sup>. Les œuvres que nous étudions n'ont pas recours aux photographies ni à la reproduction de documents d'identité mais dans le texte de Nora Strejilevich, les « artefacts discursifs » tels que des coupures de journaux ou des discours, jouent donc le rôle de témoin.

Auparavant, dans le récit, l'écrivaine décrit de quelle façon les militaires s'acharnent contre elle parce qu'elle est a un nom de famille d'origine juive : « *Aterrizo en el piso de un auto. Lluvia de golpes: este por gritar en judío este por patearnos. Y otro más.- **Judía de mierda, vamos a hacer jabón con vos** -* » (*Una sola muerte numerosa*, 16). L'utilisation des lettres en gras permet d'insister sur le caractère violent et antisémite des insultes et montre que les ravisseurs hurlent cette menace. La typographie parvient à représenter le volume sonore et le recours au style indirect libre crée un effet d'actualité.

Dans les courriers électroniques que nous avons échangés, Nora Strejilevich souligne le fait que la transcription de son témoignage devant la Commission israélienne pour les disparus juifs d'Argentine du 10 septembre 2001 n'a pas été réalisée correctement. Elle peut donner lieu à des méprises et souhaite retirer son témoignage de cette page. En effet le lecteur peut comprendre que sa famille a été victime d'une « rafle » antisémite ce qui n'est pas le cas puisqu'ils ont été arrêtés en raison de leur militantisme. Mais parce qu'ils étaient juifs, à la torture habituelle s'ajoutaient d'autres formes de dégradations et d'acharnement : un traitement « spécial ».

---

<sup>650</sup> Strejilevich, Nora, *Una sola muerte numerosa*, op.cit. P.P. 32-33.

<sup>651</sup> Rivero, Eliana, « Acerca del género Testimonio: textos, narradores y artefactos », *Hispanamérica* 46, 1987. P. 47

Sur le site *Desaparecidos.org*, Edy Kaufman, chercheur à l'Université Hébraïque de Jerusalem, a travaillé sur la question juive dans « *La dimensión judía en la represión durante el gobierno militar en Argentina (1976-1983)* » :

*Después de haber quedado establecido el trato discriminatorio hacia los judíos detenidos, parece legítimo preguntarse si las mismas actitudes serían posibles dentro del proceso de la selección de las víctimas y el procedimiento de detención (...). Sería muy poco creíble negar actitudes antisemitas en los procedimientos de detención, reservando las actitudes discriminatorias a los centros de detención quienes recibirían sus víctimas judías, cuya captura no había sido influida en absoluto por su origen étnico (...). En segundo lugar (...) puede establecerse, ya sin lugar a dudas que, en las decisiones de eliminar a las víctimas, ese origen étnico había sido un factor contribuyente.<sup>652</sup>*

Il subsiste donc toujours un doute quant à la problématique de l'antisémitisme dans le choix des personnes à faire disparaître. La question que se pose Edy Kaufman est en effet judicieuse : comment croire que les traitements antisémites ne commençaient qu'une fois franchies les portes des centres de torture ? Comment croire que dans un régime totalitaire qui prend modèle sur des techniques de disparition éprouvées par les nazis n'interviennent pas des motivations antisémites ?

Dix pour cent des disparus argentins seraient juifs, chiffre à nuancer car parmi eux il y avait avant tout des arrestations de militants de gauche. D'autre part, la dictature Argentine avait prévenue la DAIA (Délégation des Associations Israélites Argentines) du Putsch bien avant qu'il ne survienne. Pourquoi cela ? Cette délégation était proche des Etats-Unis et ne voulait pas barrer la route à leurs intérêts communs. De plus elle représentait des intérêts catégoriels, autant dire les intérêts des juifs les plus riches et puissants, qui étaient en faveur des militaires. Sur le site Internet de la DAIA nous pouvons consulter un rapport sur les disparitions des juifs pendant la dictature<sup>653</sup> élaboré par le Centro de Estudios Sociales de la DAIA. Les dirigeants de cette délégation ont pu ressouder la communauté juive d'argentine après la dictature en brandissant le péril de l'antisémitisme et l'attentat de 1994 contre le siège de AMIA (Association Mutuelle Israelite Argentine) y a contribué.

Nora Strejilevich semble donc être sensible à la question juive et au traitement des juifs dans les camps argentins sous la dictature. Sa déclaration au juge Garzón à Madrid en 1998 à propos du traitement réservé aux juifs pendant la dictature ouvre le chapitre de leur extermination durant cette période. Alicia Kozameh développe beaucoup moins cet axe dans

---

<sup>652</sup> <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/daia03.htm>.

<sup>653</sup> <http://www.daia.org.ar/Site2009/ces/desaparecidos.php>

son travail de reconstruction de son expérience. Une des raisons que nous pourrions évoquer est le fait que ses parents ont tout fait pour gommer son origine juive.

## Exil

Dans *Un Hilo rojo*, Sara Rosenberg évoque l'histoire des juifs venus d'Ukraine pour chercher la terre promise en Argentine. Et l'histoire juive est liée à la disparition (qui est en réalité une volonté d'extermination) et à l'exil. C'est l'histoire qui se répète pour les descendants des juifs d'Europe centrale. Julia, au fond, a le même destin que celui de ses ancêtres et parlant du grand-père de la protagoniste, l'auteure écrit :

*Se sintió tremendamente solo, como si estuviera viviendo otra vez en Kiev, cuando los vecinos los denunciaron y se llevaron a su padre, que era el profesor de literatura más respetado del Gymnasium. Su madre fue a rogar a los condes Nubinski, de cuyos hijos era preceptor, y éstos le salvaron la vida; al poco tiempo, y después de la muerte de sus hermanos tuvieron que marcharse. (Un hilo rojo, 91)*

Et un autre exil, celui qui l'éloigne de la langue maternelle, à l'intérieur même de l'Argentine attend le grand-père qui, pour s'intégrer interdit de parler le russe à la maison. Il ne faut pas faire comme la femme de Loth, ne pas regarder en arrière : « *Ucrania había quedado para siempre atrás* » (*Un hilo rojo*, 92). Et ce passage rentre en résonance avec celui de la page 36 de *Una sola muerte numerosa*. En effet, dans les deux familles, c'est bien l'oubli de la terre et de la langue ancestrale qui est proposé aux descendants, c'est l'effacement pour « s'intégrer ».

Dans son cahier (*Un hilo rojo*, 115), Julia intitule l'un de ses chapitres « *Destierro* » qui consiste en une expulsion institutionnelle d'un citoyen du pays dans lequel il réside parce qu'il a commis des délits. Il s'agit d'un exil forcé, subi, une privation de la terre de naissance pour Julia. C'est un mouvement lié à la mémoire mais sans vue sur le futur : « *Atrás ha quedado todo y por delante no hay nada* » (*Un hilo rojo*, 115). C'est comme si Julia, dans son exil, était suspendue dans le vide car toutes les connexions ont été coupées. Le seul fil avec sa vie antérieure est Miguel et leur relation épistolaire.

Sara Rosenberg a recours à plusieurs images pour traduire cet état de pesanteur et d'invisibilité : « *Estar en blanco, no ser nadie* » (*Un hilo rojo*, 115) et elle emploie des verbes tels que « borrar » ou « quitar ». Elle utilise aussi la personnification pour insister sur le fait que Julia se sent vide et qu'elle est elle-même entourée de vide, ce qui reviendrait à dire qu'elle est invisible, doublement disparue : « *El paisaje es idéntico a mí, puro vacío y viento* » (*Un hilo rojo*, 115). Julia est une figure fantomatique dans un paysage qui l'est aussi, l'exil est



violent car c'est une condamnation qui ne semble pas avoir de fin, qui prive de futur et de passé et dont le présent est impossible à vivre autrement que dans l'immobilisme : « *¿Destierro y terrible tienen la misma raíz ?* » (*Un hilo rojo*, 115).

En effet, l'exil forcé des argentins prend tout son sens en 1974, 1975 pour devenir massif en 1976<sup>654</sup>. Pour beaucoup il est la seule façon d'avoir la vie sauve face à la répression directe ou indirecte et il est aussi la conséquence de la politique d'expulsion du régime dictatorial. L'exil argentin est donc très hétérogène, il touche divers groupes, militants ou non, il s'agit d'un exil collectif. Les destinations des personnes sont diverses mais les terres d'asile sont plutôt le Mexique, l'Espagne et dans une moindre mesure la Suède, la France, le Venezuela, le Brésil, la Belgique, la Hollande, et les Etats Unis. A cette époque, les militaires construisent alors un discours à propos des exilés qui sont pour eux des non argentins qui diffusent depuis leur lieu d'exil un discours anti-argentin. L'historienne argentine Silvina Jensen<sup>655</sup> affirme que l'exil forcé est l'une des modalités du terrorisme d'état et s'oppose donc au discours officiel de la dictature qui niait les raisons de l'exil et mettait en avant la fuite des cerveaux (parlant de l'exil des intellectuels), un simple voyage touristique ou une émigration économique vers un refuge doré. Le pouvoir en place crée ainsi un antagonisme entre ceux qui sont restés et ceux qui sont partis mais pour S. Jensen cette construction est erronée et si antagonisme il y a, il n'est pas géographique mais éthique : il y a ceux qui ont collaboré avec le pouvoir et ceux qui y ont résisté.

## Oubli

Les références à l'oubli sont un leitmotiv dans les trois œuvres de notre corpus et nous considérons l'oubli comme l'un des motifs récurrents de l'écriture du passé. Comme nous l'avons dit en introduction, le terme qui nous vient naturellement à l'esprit s'agissant de la mémoire est celui d'oubli. Oubli volontaire, inconscient ? Oubli ou manque de mémoire, « desmemoria » ? Ces formes sont présentes dans les textes de notre corpus.

Dans un chapitre au nom évocateur « *No acordarse de nada* » (*Una sola muerte numerosa*, 50), Nora Strejilevich reproduit d'abord un témoignage en italique, anonyme, d'une personne ex-disparue qui ne se souvient que de peu de choses de sa détention à Sierra Chica, une prison devenue Centre Clandestin de Détention. Plus loin nous avons relevé une sorte de syllogisme

---

<sup>654</sup> Franco, Marina , « Testimoniar e informar: exiliados argentinos en París (1976-1983) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* , 8 | 2004 , [En línea], Puesto en línea el 18 abril 2005. URL : <http://alhim.revues.org/index414.html>.

<sup>655</sup> Différents articles sur le site [www.Desaparecidos.org](http://www.Desaparecidos.org).

qui décrit et la perversité du régime militaire et l'état de trouble, d'indécision dans lequel se trouve la protagoniste face à la mémoire : « *Si me olvido me condeno, si no me olvido, me condenan* » (*Una sola muerte numerosa*, 56). L'on peut comprendre cette phrase en ce sens : si Nora oublie la répression, sa propre disparition et celle de sa famille, elle se condamne à une sorte de collaboration avec l'ennemi. Et d'un autre côté, si elle parle de ce qui lui est arrivé dans le camp, si elle n'oublie pas, elle sera à nouveau menacée par les militaires (du moins est-ce la menace qu'elle a reçue lors de sa libération). Elle reste donc prisonnière même en liberté (et en cela la protagoniste se rapproche de celle de *Pasos bajo el agua*) et c'est pour cette raison que l'exil forcé est l'unique issue.

La dernière partie de l'ouvrage débute par la fin du poème de Nora Strejilevich et ouvre sur un premier chapitre dont le sous-titre est tiré d'un poème de Juan Gelman (*Bajo la lluvia ajena*) et il s'agit du dernier vers « *No te olvides de olvidar al olvido* ». Les jeux de mots et l'ironie poussent tout au contraire à ne rien oublier et la référence à Juan Gelman n'est pas anodine puisque c'est une figure de la littérature argentine très importante ainsi qu'une figure de la lutte contre la répression car il a lui-même perdu l'un de ses fils, séquestré puis assassiné ainsi que sa belle-fille et sa petite-fille, retrouvée 23 ans plus tard.

Par ailleurs, c'est pour retrouver la vérité et non le mensonge du général Viola et des militaires qui continuent à dire, dans *Clarín* en 1993 : « *El golpe fue un hecho irremediable que contó con el apoyo de prácticamente toda la sociedad argentina sin otra oposición que la del ámbito subversivo* » (*Una sola muerte numerosa*, 195), que Nora revient à Buenos Aires. Elle revient pour affirmer, avec des centaines d'autres personnes, que bien sûr le terrorisme d'Etat a existé. Alors elle termine ce chapitre par un extrait de *Cosmogonías*<sup>656</sup>, texte de l'écrivaine uruguayenne Cristina Peri Rossi qui fait référence au Club des Amnésiques auquel nous pourrions tous appartenir car nous naissons ainsi « *especialmente aquéllos que creen recordar* »<sup>657</sup>. Mais Nora écrit : « *No todos somos amnésicos. Nosotros, los llamados sobrevivientes, volvemos hoy al terreno del Club Atlético* » (*Una sola muerte numerosa*, 197). En évoquant cet épisode du retour au pays, l'auteure souligne la vacuité de réponses institutionnelles de l'époque quant à la reconnaissance du terrorisme d'état, vide que devaient s'approprier les ex victimes et leur famille.

Nous pensons ainsi à une citation de Nelly Richard:

---

<sup>656</sup> Peri Rossi, Cristina, *Cosmogonías*, Barcelona, Laia, 1988.

<sup>657</sup> Vers du poème de C. Peri Rossi reproduit p. 196 dans *Una sola muerte numerosa*.

*El recuerdo abismado del pasado traumático sólo provoca una memoria lagunar, siempre inadecuada, que nunca le va a hacer justicia a lo padecido porque no hay equivalencia posible entre la angustia de la destrucción y las imágenes del “después de”, que lamentan su condición de palabras a salvo por llevar la culpa de la sobrevivencia frente a las voces muertas o pulverizadas que sucumbieron a la destrucción.*<sup>658</sup>

En effet, Nora Strejilevich évoque souvent sa « mauvaise » mémoire qui est due à la fugacité de son expérience mais peut-être aussi au fait que la culpabilité phagocyte la mémoire.

La mémoire est incertaine aussi dans *Pasos bajo el agua*: « *Imposible recordar la totalidad.* », « *No recuerdo...* », « *Me olvido...* » (*Pasos bajo el agua*, 98). Plus loin, Alicia Kozameh montre Sara se remémorant l'épisode du transfert. Elle provoque ses neurones, fait apparaître des images qui lui ramènent des sensations, elle convoque sa mémoire visuelle en même temps qu'elle avoue des vacuités: « *Algunos recuerdos están amputados* » (*Pasos bajo el agua*, 102) et l'auteure a recours ici à un participe passé corporel, violent. « *Estuve haciendo serios esfuerzos por recordar algunos episodios. No hubo caso. Es como si se me instalara una sábana entre los ojos y el cerebro. La razón de la desmemoria está ahí: en los colores, las formas, la mayor o menor nitidez, los ritmos. La capacidad letal de los acontecimientos* » (*Pasos bajo el agua*, 102). Impossible pour Sara de revoir cette partie du « film » : la mémoire visuelle est encore à l'œuvre. L'auteure a recours à tout un lexique de l'incapacité, de l'effacement, du doute : « *No puedo, no puedo conseguir...* », « *Se me borró...* », « *Creo que...* », « *huecos irrecuperables* » (*Pasos bajo el agua*, 102). Et à ce vide s'opposent des sensations, son corps se rappelle, l'asphyxie et la déshydratation intenses l'ont marquée au fer rouge. C'est une mémoire corporelle, des sens, qui est convoquée ici par Alicia Kozameh.

Par ailleurs, dans « Carta de Aubervilliers », les représentations de la mémoire sont nombreuses. L'auteure, à travers Julia, met en avant un personnage qui ne veut pas se souvenir tout comme Sara Rosenberg en met en scène dans son roman: « *[...] pero, ¿no será mejor, incluso para tu complicada persona, tratar de olvidar un poco?* » (*Pasos bajo el agua*, 139). Car la vérité c'est que pour différentes raisons, bien des personnes, touchées de près ou de loin par le terrorisme d'état, essayaient d'oublier.

Dans *Un Hilo rojo*, l'une des figures les plus emblématiques de l'oubli est Cristina, qui, dans le cadre de ses activités de falsification de papiers devait oublier immédiatement les identités avec lesquelles elle travaillait. « *Me costó mucho recuperar la memoria, me había habituado*

---

<sup>658</sup> Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, op.cit. P.23.

*a mirar y suprimir. Fue un trabajo largo. Un espanto. Y sin memoria estaba como muerta. Pasé años olvidando lo que hacía, escondiéndome las cosas* » (*Un hilo rojo*, 172). Avoir de la mémoire permet de regarder la réalité en face. C'est pour cette raison que mémoire et vérité sont liées dans le travail de reconstruction entrepris en Argentine. Une autre figure de l'oubli est Rosa, l'ex-prisonnière sauvée par José, le traître qui a dénoncé Julia à l'aéroport de La Paz (*Un hilo rojo*, 187).

La question de « la desmemoria » est aussi présente: « *Han sido años de ausencia, como de anestesia y desmemoria* » (*Un hilo rojo*, 85). Mais de qui parle Miguel? De lui-même, certainement, mais aussi des argentins et de la volonté des gouvernements de la transition démocratique d'oublier le passé. Il parle aussi et surtout des militants pourchassés et prend position à propos du terme de disparus qui est, nous l'avons évoqué, un euphémisme « *con el que taparon todos los crímenes de la gran máquina* » (*Un hilo rojo*, 85). Mais revenons sur le mot de « desmemoria » que nous avons déjà rencontré dans les autres œuvres de notre corpus. Quelle est sa traduction en français ? Elle existe en deux mots: l'absence de mémoire. Le préfixe « des » est un privatif qui retranche au mot auquel il est accolé sa fonction même. C'est comme « desamor » ou « desaparición ». La « démémoire » est liée au silence mais c'est la bouche de Miguel qui parle maintenant et c'est cet homme blessé qui récolte la voix des témoins. Le souvenir est douloureux et il empêche de retourner sur certains lieux de mémoire, par exemple près des voies de chemin de fer des rencontres adolescentes. « *De verdad no hago más que extrañarte* » (*Un hilo rojo*, 85). Et c'est dans ce verbe lié à l'arrachement que réside toute la violence de la douleur de l'absence. Plus loin, désabusé, malheureux, Miguel souhaite oublier Julia (*Un hilo rojo*, 98). Mais plongé dans un bain d'algues à l'hôtel, il ne peut chasser son souvenir qui surgit, indomptable, « *maldita enfermedad del alma* » (*Un hilo rojo*, 98). Il se débat pourtant contre le souvenir et veut faire un pacte avec l'oubli : il aimerait partir, seul ou bien souhaite enterrer Julia (mouvement qui est d'ailleurs en opposition avec celui, contraire, de « *minar la tierra* » de l'épigraphe). Sara Rosenberg présente alors Miguel dans un espace intermédiaire entre mémoire et oubli, dans un lieu obsessionnel et dans le bain d'algues il disparaît comme il disparaîtrait dans la peau de Julia : « *Las algas son fantásticas, se hinchan y vuelven a su forma natural, flotan como si estuvieran vivas, y yo en mi piel dentro de otra piel muy cálida me pierdo en su textura, desaparezco* » (*Un hilo rojo*, 99) Le choix du verbe « perdre » et « desaparecer » renforce cette impression de désorientation et de perte de soi, Miguel devient alors lui-même un disparu.

Miguel est présenté par l’auteure comme un personnage qui ne veut pas oublier, il se souvient de tous les détails et cet état de remémoration perpétuelle le place dans un lieu extraordinaire, hors du commun, dans lequel il se trouve décalé par rapport à une société argentine qui, dans les années de transition, veut occulter, comme Rosa, José ou les parents de Javier. Cet état de stagnation dans le passé pourrait aussi le conduire à sa perte.

Pourtant, dans cette société, peut-être celle de la post-transition, certaines personnes, comme Miguel ou Natalia, qui peut-être partira sur les traces de sa mère et de sa véritable identité, sont des « memoriosos », en quête de vérité, de justice et d’amour. Et c’est un jeu de mots de Julia qui ferme le roman, gravé dans le tronc d’un jacaranda : « *MEMORIA - ME MORÍA* » (*Un hilo rojo*, 203), unissant la mémoire et la mort, présage de son assassinat programmé par l’Etat Argentin. Le choix de cette image est une sorte d’écho à l’épigraphe qui ouvre le roman dans lequel la voix poétique déterre l’être aimé comme s’il exhumait sa mémoire.

Mais l’oubli peut aussi préserver de la mort, c’est le cas de Jorge Semprun. En effet, il a renoncé à écrire son expérience de Buchenwald pendant dix-sept ans et ce pour une question de survie. Il explique que le retour vers cette mémoire traumatique l’aurait conduit au suicide et qu’il a donc pratiqué « une sorte de thérapie systématique, parfois brutale, de l’oubli »<sup>659</sup>. Mais comment se libérer du passé alors que notre identité présente est construite à partir des expériences et des images de celui-ci ?

## Mémoire et jeunesse

Le motif de l’enfance ou de l’adolescence est très présent dans l’écriture du passé. Il est parfois lié à la violence subie en détention : un souvenir enfoui est alors déclenché par le souvenir de la prison (souvenir-écran).

L’enfance représente une mémoire plus personnelle, originelle, identitaire, psychanalytique. La mémoire se construit donc par strates, nous l’avons vu, mais elles sont poreuses entre elles et l’image du rhizome proposée par Deleuze et Guattari<sup>660</sup> est tout à fait parlante. La construction rhizomatique ne suit pas une ligne droite mais fait courir ses racines dans diverses directions, à travers différentes voix. Dans la mémoire organique, et selon H. Bergson, chaque excitation produit une sorte de cicatrice matérielle appelée « engramme » et toute excitation nouvelle est en mesure de faire resurgir l’engramme primitif. C’est peut-être aussi par ce procédé que surgissent les souvenirs d’enfance dans les textes de notre corpus.

---

<sup>659</sup> Semprun, Jorge in <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01029405.htm>

<sup>660</sup> Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

Dans *una sola muerte numerosa*, l'écrivaine a recours à l'anaphore de la première personne du présent de l'indicatif du verbe « ver », « veo » pour introduire les souvenirs visuels de l'enfance. Dans les récits du passé, les souvenirs s'enchaînent, certains en convoquent d'autres comme nous l'avons vu dans les processus d'imbrication. La mémoire de l'enfance est liée à des chansons, des comptines qui fonctionnent comme des supports de la mémoire en même temps qu'ils sont porteurs de nostalgie. Les comptines symbolisent l'enfance de Nora et de Gerardo dont l'image est saturée par la disparition et par syllogisme, les comptines sont emplies de la disparition.

Plusieurs chapitres font référence à l'enfance. Le second chapitre du livre (*Una sola muerte numerosa* 16, 17, 18) suit le récit de l'enlèvement de Nora Strejilevich. Les deux premiers chapitres sont liés entre eux par des comptines. Le titre de ce second chapitre, issu d'un discours d'Emiliano Massera, commence par « Acordate ». Nous sommes dans le souvenir d'un passé dramatique et la phrase sonne comme une menace : « *Acordate que yo maté tres o cuatro personas con mis propias manos* ». Du récit de la disparition nous passons à une menace de mort puis au souvenir d'enfance. La comptine amène la description de la maison familiale qui permet de faire un focus sur Gerardo. La maison c'est le lieu qui protégeait, comme le ventre de la mère. L'écriture reflète les mouvements d'une caméra qui propose un plan d'ensemble de la maison, à travers les couleurs, puis fait un zoom sur Gerardo, le frère disparu, ramené ainsi à la vie :

*A la lata al latero a la chica del chocolatero/ a la A / a la A / Mariquita no sabe hablar / a la E / a la E / Mariquita no sabe leer...*

*Coros a muchas voces sobre fondo manchado de colores brillantes. Verde, la ligustrina que separa mi casa de la vecina; blanco, las lajas del jardín por las que rueda que ruedan las ruedas de mi ferrocarril; rojo, las baldosas del patio que se balancean cuando me hamaco; marrón el piso que se desparrama por los dormitorios. (Una sola muerte numerosa 17)*

Il s'agit donc d'abord d'une vision panoramique, le lecteur rentre dans une image du passé par le biais des couleurs des objets, sur le mode de l'hypermnésie. La mémoire est alors eidétique, c'est-à-dire photographique<sup>661</sup>. Nous pourrions aussi analyser ce souvenir comme provenant de la mémoire autistique dont parle Jean Delay<sup>662</sup>, mémoire qui conserve l'intimité et qui restitue spontanément nos souvenirs sur le mode affectif et selon la logique de l'inconscient.

---

<sup>661</sup> Il s'agit d'une mémoire représentative dans laquelle les opérations mentales permettent de figurer des objets ou des événements en leur absence et dont les principaux modes sont le langage et l'image mentale visuelle. (Encyclopedia Universalis)

<sup>662</sup> Delay, Jean, *Les dissolutions de la mémoire*, op.cit.

La mémoire, dans ce chapitre et plusieurs fois dans l'ouvrage ainsi que dans les deux autres textes de notre corpus, est convoquée sur le mode d'une image mentale. Nora Strejilevich décrit alors des lieux familiers, quotidiens, c'est une image du bonheur qui va glisser imperceptiblement vers l'horreur. Le retour vers l'enfance s'écrit d'abord au présent, l'écrivaine veut que le lecteur voie ce qu'elle-même voit. La complicité avec son frère est traduite par l'utilisation des pronoms et adjectifs de la première personne du pluriel : « ... *en nuestro dormitorio la lámpara...* » ou bien « ... *nos juntaron las camas. Papá y Mamá salieron y nos pusieron un colchón al lado del otro: parece grande como él de ellos. Nos dejan ver la tele hasta tarde, si y sólo si nos portamos bien* » (*Una sola muerte numerosa*, 17). Les enfants jouent aux adultes. L'écrivaine emploie ensuite le passé-simple: « *Gerardo eligió un programa a su antojo* » (*Una sola muerte numerosa*, 17) aussitôt abandonné au profit du présent. Le présent revient immédiatement après le passé-simple pour raconter comment Gerardo joue à effrayer sa sœur. L'imbrication des temps du passé et du présent crée donc un récit rhizomatique, propre à l'évocation de la mémoire ou plutôt des différentes mémoires qui correspondent à différents espaces temporels.

De plus, le recours aux chansons et « *trabalenguas* » a une fonction mémorielle liée à l'enfance mais il s'agit aussi de s'éloigner du récit dramatique de ce qui constitue une tragédie pour des familles entières. Nora quant à elle est une survivante, une rescapée et nous avons vu dans le texte qu'elle se sent coupable de l'être. L'auteure, en convoquant sans cesse le souvenir de son frère l'arrache de toutes ses forces à la disparition comme le fait Miguel avec Julia. D'autre part, la répétition de ce souvenir est pour nous une représentation du trauma lié à l'assassinat du frère.

L'enfermement de Nora amène également le souvenir d'autres espaces fermés tel que celui de l'hôpital. Elle se souvient d'une pneumonie qui, étudiante, l'avait laissée clouée dans un lit d'hôpital (*Una sola muerte numerosa*, 58) car la médecine est considérée comme une torture, ce qu'elle a ressenti à l'hôpital alors qu'elle était soignée rappelle les doigts métalliques qui l'ont séquestrée :

*Una mirada fija me persigue: es la enfermera, el gordo de la barriga blanda, un cirujano. Manos de hierro, dedos que se acercan, ya me tocan, se apoyan en la espalda, me rodean la garganta, no puedo gritar me aprietan el pecho no puedo respirar. No me queda saliva pero resisto hasta que la sed y la angustia me despiertan. Pido agua* (*Una sola muerte numerosa*, 59-60)

Et cette dernière phrase, le lecteur ne sait pas si elle appartient au plan temporel de l'épisode de la pneumonie ou à celui de la disparition de Nora. Le présent, une fois encore, met en relief

le dramatisme et la violence des deux scènes superposées, des récits enchâssés. Le terrorisme d'état envahit même le passé plus lointain, il s'imisce dans la moindre ligne du récit. La violence est partout, et dans le chapitre « Veo, veo » (*Una sola muerte numerosa*, 85), l'enfance en est remplie et l'univers médical est présenté comme étant celui des bourreaux.

De plus, le jour de son anniversaire, épisode raconté au présent : « *Hoy es 17 de diciembre, fecha de mi cumpleaños* » (*Una sola muerte numerosa*, 85), la petite Nora est conduite chez le médecin et la scène est semblable à une séance de torture. Une fois encore, les bourreaux apparaissent à travers des métonymies, ils sont vidés de leur humanité, réduits au rang d'objets, à une troisième personne du pluriel anonyme. L'instrument de torture pénètre la bouche de l'enfant tels les viols subis par les disparus :

*Los delantales tienen manos. Me atrapan en una red de sábanas blancas. Me atan a una silla enorme que se estira y me deja cabeza para atrás y patas para arriba. Grito pero no paran. No me escuchan. No puedo moverme ni cerrar la boca. Un aparato más grande que todas sus manos se me acerca con una luz que me aplasta la cara. Me busca la lengua y da vueltas en la garganta. Voy a vomitar. Me sueltan para que escupa sangre en el laboratorio. Escupo mi cumpleaños. (Una sola muerte numerosa, 85-86)*

On a d'ailleurs déjà évoqué le fait que les militaires de la Junte utilisaient tout un vocabulaire médical quand il s'agissait de parler d'éradiquer « le mal qui rongait l'Argentine ».

Toutes les strates de la mémoire sont liées entre elles et tout fait sens, les différents éléments s'éclairent entre eux pour donner un récit mémoriel, chargé d'images fortes qui injectent de l'esthétisme là où le lecteur n'aurait pu lire qu'un récit cru de la torture et de l'enfermement. En liant toutes les couches de la mémoire, « *Mientras manos anónimas nos palpan de armas, las mías revuelven sábanas de la memoria para despertar a los ausentes entre los pliegues* » (*Una sola muerte numerosa*, 99), la narratrice reconstruit sa propre histoire en redonnant à chacun des membres de sa famille une place dans l'histoire collective

Le motif de l'enfance est aussi très présent dans *Un Hilo rojo* car Julia et Miguel sont nés à la même époque. Le retour de Miguel dans la ville d'enfance déclenche inmanquablement le souvenir de l'adolescence passée ensemble. Comme lorsque l'auteure évoque la relation de Miguel et Julia, le ton est élégiaque et nostalgique. La situation d'énonciation est datée : Miguel et Julia ont quinze ans : les verbes sont donc au présent ou au passé-composé, les déictiques sont liés au présent : « [...] *y hoy, ya con quince, te ha dado por bailar música de tambores cada vez que vamos a tu casa* » (*Un hilo rojo*, 82). L'illusion de l'effet de direct est une nouvelle fois mise en place.



Puis lorsque Miguel-narrateur fait un retour sur le passé plus éloigné, l’auteure choisit l’imparfait et le plus-que-parfait, comme pour montrer qu’il cherche dans une mémoire antérieure à leurs quinze ans : « *Antes pasábamos mucho más tiempo solos, en el fondo del jardín, en los cuartos donde habías armado el taller [...]* » (*Un hilo rojo*, 82).

Dans le chapitre VII, celui du retour à Tucumán, il y a beaucoup de nostalgie, précisément parce que le sujet touche à l’adolescence et sa perte, « là où tout termine » (la traduction de Tucumán). Miguel multiplie les questions à Julia, lui-même s’interroge. La nostalgie réside aussi dans l’utilisation des verbes du souvenir : « *Recuerdo* » (*Un hilo rojo*, 83) et dans le recours au passé-simple, dans le « nous » perdu : « *Ibamos, Fuimos, Descubrimos...* ». Cette nostalgie nous fait justement penser à M. Kundera :

*Plus vaste est le temps que nous avons laissé derrière nous, plus irrésistible est la voix qui nous invite au retour. [...] La maison natale que chacun porte en soi ; le sentier redécouvert où sont resté gravés les pas perdus de l’enfance ; [...] le retour, le retour [...] le retour en grec se dit **nostos**. **Algos** signifie souffrance. La nostalgie est la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner.<sup>663</sup>*

C’est la nostalgie de l’innocence, là où nous étions protégés. C’est la nostalgie de la terre, du pays ; la nostalgie du paradis perdu, de l’Eden, de l’Age d’or. C’est l’époque de la naissance du militantisme en même temps que celle de l’attraction physique et des sentiments entre Julia et Miguel dans un environnement naturel montagneux, baigné d’orages, propice à l’érotisme naissant. Alors Tucumán, la fin mais aussi le retour, et le retour sur l’expérience de la répression vécue par Miguel qui a passé trois mois enfermé et qui garde, imprimées sur le corps, les séquelles de cette séquestration (*Un hilo rojo*, 85).

Alors les lieux de l’enfance sont infestés par la dictature et les images qui confèrent à la désolation, au vide, à la noirceur sont de nouveau présentes : « *Río sucio, pozo de silencio, oscuro territorio de la nada* » (*Un hilo rojo*, 200) et le puits de silence ce peut être celui dans lequel a été jetée Julia, le Centre Clandestin de Détention dans lequel elle a été assassinée. Nul ne sait où se trouve Julia mais c’est un lieu qui « *hace de imán* » (*Un hilo rojo*, 201), qui toujours ramène Miguel à elle, qui l’aide à vivre en même temps qu’il le maintient dans une mélancolie qui l’englue. Si Julia a été engloutie dans un lieu inconnu, Miguel, tel Orphée tente de la suivre aux Enfers pour la sauver.

L’écriture d’Alicia Kozameh, quant à elle, suit les différentes couches de la mémoire et les espaces narratifs s’imbriquent comme le font les souvenirs entre eux. C’est aussi une construction rhizomatique. C’est ainsi que l’espace de la prison est connecté à l’enfance. Par

---

<sup>663</sup> Kundera, Milan, *L’ignorance*, Folio, Paris, 2005.

exemple, l'arrivée de Sara au Sótano est liée, dans la narration, à l'enfance et aux questions qu'elle posait sans cesse à sa mère. Le narrateur omniscient et la focalisation interne permettent au lecteur d'accéder aux pensées de la protagoniste. (*Pasos bajo el agua*, 29) Et ces questions d'enfant à propos d'un tableau, sont liées à la mort et à la haine que ressent Sara pour sa mère : préfiguration de la violence qu'elle subira en prison. La voix qu'elle entend, lointaine, à son arrivée, déclenche un autre pan de souvenir. Grâce à cette voix, dont elle perçoit quelque-chose de commun à celle de sa mère, elle parvient à se relocaliser dans le souvenir. Et le lecteur y pénètre par une synecdoque ; l'on voit les yeux presque fermés de sa mère « *en momentos de gritos y sacudones* » (*Pasos bajo el agua*, 30). La violence familiale semble liée à celle de l'Etat, en tout état de cause, elle en est une métaphore comme dans un autre roman d'Alicia Kozameh, *Patas de avestruz*<sup>664</sup>. Et par cette voix, mais seulement bien des années plus tard, viendra à Sara le souvenir de cette phrase : « *Con los años recordaría la frase que le cruza la mente al oírlo : "A cualquier pájaro se le separa el cráneo de la espina dorsal."* » (*Pasos bajo el agua*, 30) dont elle s'était souvenue le jour de son emprisonnement, phrase en lien avec la description du tableau vu alors qu'elle avait cinq ans. La reconstruction littéraire du souvenir est complexe, aussi complexe que le fonctionnement de la mémoire qui fait surgir des éléments au moindre stimulus. Ici le récit se construit autour des analepses mais aussi du conditionnel qui fonctionne alors comme une prolepse.

Cette construction emmène le lecteur d'un espace et d'une temporalité à l'autre, recréant sans doute le déséquilibre ressenti par la protagoniste qui perd tous ses points de repères, temporels et spatiaux: « *No puede ser que no tenga un origen a donde regresar* » (*Pasos bajo el agua*, 30). L'utilisation de la première personne du singulier souligne l'introspection du personnage et permet au lecteur de « rentrer » davantage « dans » Sara. Alicia Kozameh montre un personnage qui ne sait ni où elle se trouve ni qui elle est vraiment : quelle est son origine, son identité, quel est son passé. Et ces sensations sont certainement les mêmes que ressentent ses co-détenues, sensations partagées dans une mémoire collective. La première personne alterne donc avec la troisième, comme si elle était au bord du « nous » collectif.

L'enfance nous amène à évoquer un autre motif, c'est celui de la famille, de la généalogie des protagonistes.

---

<sup>664</sup> Kozameh, Alicia, *Patas de avestruz*, Córdoba, Alción, 2003.

## Généalogie

Dans *Un hilo rojo*, Sara Rosenberg reconstruit l'histoire familiale de Julia en se servant du personnage de Miguel. En partant sur les traces de Julia, il part aussi sur celles de sa famille, émigrée venue de Kiev (Ukraine) mais c'est chez Nora Strejilevich que l'évocation de l'enfance à travers sa famille, ses ascendants, exilés, venus de Pologne est la plus prégnante. Elle s'adresse à eux, et raconte leur passé au présent. La mémoire familiale est en même temps la mémoire de l'exil et la mémoire juive.

La torture, accompagnée de la musique, est liée dans le texte au souvenir des jours de sabbat et fait écho à la torture subie par les juifs dans les Centres Clandestins de Détention. Le lecteur passe du récit autobiographique de l'auteure portant sur la torture à une partie de son témoignage tiré de *Nunca Más* pour arriver à un souvenir plus ancien, celui des samedis de synagogue d'où s'échappe la musique : « *Un contrapunto de lamentos se arrastra desde lejos. Por la cocina, que da al templo, se abren paso armonías en una lengua misteriosa que acompaña nuestros sábados* » (*Una sola muerte numerosa*, 31). On remarquera une fois de plus les verbes au présent historique qui remplacent les temps du passé et dont l'usage crée une sorte de rupture dans le récit, qui était alors centré sur la torture. Rupture seulement spatiale et temporelle car le lien existe, c'est la musique. L'auteure revient ensuite aux paroles des bourreaux puis à un témoignage anonyme à propos du traitement réservé aux juifs séquestrés par la dictature. Le lecteur passe une fois encore d'espaces en temps différents, en cercles concentriques. Il s'agit de souvenirs en spirale qui, pour nous, représentent la folie des militaires. C'est « le corps convulsé de l'écriture »:

*Caótica errancia textual, laberinto discursivo en el que se superponen la experiencia, la memoria, la centralidad tutelar de la autoridad mortífera, la cita, la canción infantil, la injuria, la distancia crítica, la diferenciación tipográfica que recurre a todos los caracteres capaces de interrumpir – de discontinuar – la uniformidad del discurso: las negritas, las cursivas... Todos esos procedimientos trabajan la experiencia de la ruptura del cuerpo y del mundo, pero también del gesto y la palabra del dominador [...]*<sup>665</sup>

Nora Strejilevich utilise encore une parodie de syllogisme pour faire un lien entre l'histoire de Gerardo et celle du grand-père Isidoro : « *Gerardo, átomo del éxodo de militantes a la*

---

<sup>665</sup> Semilla Durán, María Angélica, "El cuerpo convulso de la escritura, *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich" in González, Cecilia, Scavino, Dardo, Ventura, Antoine, *Les armes et les lettres*, La violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours, PUB, 2010. P.P. 143-144

*clandestinidad. Isidoro, átomo del éxodo de inmigrantes a la gran ciudad* » (*Una sola muerte numerosa*, 35).

Nous l'avions signalé dans *Un hilo rojo* (92) pour s'intégrer à la société argentine, les grands-parents ont abandonné leurs traditions, ils ont en quelque sorte oblitéré leur mémoire religieuse et traditionnelle. C'est aussi le cas dans l'ouvrage de Nora Strejilevich : « *El secreto de la asimilación es no mirar hacia atrás. Dar media vuelta es condenarse, como la mujer de Lot, al castigo divino* » (*Una sola muerte numerosa*, 36). La métaphore de la femme de Loth est convoquée et sert la thématique de l'impossible retour. Nora paie sa judaïté lors de sa captivité et c'est pourquoi, lorsque la narratrice raconte sa torture, elle lie ce moment à sa généalogie, à l'exil de ses grands-parents fuyant l'antisémitisme. La famille Strejilevich est alors rattrapée par une autre histoire, une autre extermination, une autre torture (*Una sola muerte numerosa*, 36-40).

A la fin de l'ouvrage, lorsque l'auteure écrit la mort de sa mère, le style est syncopé, fragmenté, calqué sur des images sorties de sa mémoire mais aussi reproduisant la violence de ce moment qu'elle associe d'abord à son propre enlèvement : « *Les abre la puerta y tres guardapolvos te alzan derrotada sumisa acurrucada en tu silla* » (*Una sola muerte numerosa*, 167). Nous retrouvons des correspondances évidentes entre cette scène et la scène de séquestration que raconte Nora. L'écrivaine a recours à une nouvelle synecdoque pour enlever toute humanité aux brancardiers (et une fois encore, la violence du terrorisme d'état était souvent en lien avec une certaine violence de la médecine, le soin étant vu par Nora Strejilevich comme traumatique et donc associé à la torture.) Elle utilise aussi des phrases elliptiques, le style indirect libre, l'adjectivation et des accumulations :

[...] *vencida forzada te arrastran/ la ambulancia el chirrido del tiempo/ llegamos la camilla esos ojos no me claves esos ojos/ impotencia/ adiós adiós/ este arsenal de lágrimas/ tus pupilas van y vienen/ me recorren no me ven/ quedate volvé no te vayas todavía/ tu gesto fragmentado y ondulante/ tu brazo se sacude manotea el vacío/ me rasguña el espanto/ no seré yo quien te cubra la cara/ atrapada en una red de reflejos. Me voy.* (*Una sola muerte numerosa*, 167)

Cette scène dialogue avec la scène dans laquelle Nora est emmenée chez le médecin pour son anniversaire. Ici, la ponctuation est remplacée par des barres obliques, créant des vides entre les phrases, ce qui traduit peut-être la douleur de se remémorer ce souvenir qui resurgit sous forme de flashes, comme après un traumatisme. Ces barres marquent d'autre part le rythme entrecoupé de l'expérience, c'est une sorte de scansion poétique du récit.

Il s'agit de dire que tous les souvenirs, même postérieurs à la dictature, sont liés à la répression : la narratrice ne peut oublier cette expérience inhumaine. Elle porte en elle la mort de ses proches comme elle l'écrit à propos de son père : « *No te hago monumentos pero te llevo en el cuerpo, en las neuronas, en los pies* » (*Una sola muerte numerosa*, 174). Le corps de son père a ensuite été déplacé de sa tombe, corps perdu, « transféré ». Et l'exil a obligé sa fille à se défaire de tous les objets lui ayant appartenu, c'est pourquoi le souvenir est imprégné dans le corps : il est tatoué, il est lieu de mémoire. Le paragraphe est féroce, empli de colère, c'est comme vendre l'histoire de ses ancêtres. En effet, pendant la transition démocratique argentine, le saccage des richesses nationales entrepris par la junte se poursuit de manière effrénée et absurde puisque « [...] *privatizamos hasta los recuerdos. Generaciones de rusos y polacos han cargado este arsenal de maravillas, estos bártulos esplendorosos, para por fin alcanzar la cumbre de su periplo: ser vendidos por dos pesos en una feria americana, al contado y con suculentos descuentos* » (*Una sola muerte numerosa*, 177). Le ton est amère et ironique et sert une dénonciation. D'ailleurs, « *Cambio historia por consumo* » (*Una sola muerte numerosa*, 177) est une phrase qui fait écho à la pensée de Nelly Richard quant à l'antagonisme entre mémoire et consommation que nous avons évoqué précédemment.

Un autre motif présent dans les trois œuvres est celui de la mémoire liée aux sens. Nous pourrions la nommer mémoire sensitive ou corporelle

## Mémoire sensitive

Il s'agit d'une mémoire qui est de très courte durée mais qui est ensuite encodée pour être inscrite dans une mémoire plus stable.

Dans le chapitre « Como en la guerra, en la guerra », la répétition de « *déjame ver* » (*Pasos bajo el agua*, 107) est en lien avec la mémoire visuelle. Alicia Kozameh rend son texte très vivant au moyen de divers procédés d'actualisation. La narratrice se souvient au présent de l'indicatif et décrit ce qu'elle voit, entend, sent, dans un paragraphe monologué en italique qui fonctionne comme les didascalies du souvenir : « *Dejame ver, Liliana ; dejame ver. Mis talones, el piso pegajoso, sin embargo camino ; dejame ver. [...] Dejame ver ; el ruido, qué ruido* » (*Pasos bajo el agua*, 107).

Le titre du prochain chapitre, « Descripción chata y desganada de una noche de fin de año » annonce par un « *los ojos ven* » que ce chapitre sera visuel. C'est comme si Sara se remémorait sur un mode hypnotique ou qu'elle portait une caméra subjective. « *Veo la pata*

de la mesa, y entre la pata y el piso el papel doblado varias veces que hemos puesto para nivelarla » (*Pasos bajo el agua*, 129). Remarquons la construction de l'allitération de l'occlusive « P » qui donne un rythme soutenu à la phrase. L'illusion est réussie et il semble que la caméra « de la mémoire » fasse une pause ou un zoom sur chaque élément commençant par un « p ». Le lecteur voit donc des parties car l'écrivaine a encore recours aux synecdoques, ce qui recrée un univers morcelé, fragmenté. Sara voit tous les détails comme si elle souffrait d'hyperesthésie. Mais Sara sent aussi, elle sent dans les moindres détails tout comme elle voit : « *Veo la tierra acumulada en la hendidura del hierro y la huelo* » (*Pasos bajo el agua*, 129). Mais le souvenir visuel n'est pas toujours aisé : « *no distingo* ». Alicia Kozameh donne l'illusion d'une description en direct alors que nous savons que l'auteure écrit la remémoration de Sara. Grâce à l'anaphore et à la description détaillée, le lecteur voit ce que voit Sara, comme s'il n'y avait pas de décalage temporel.

Le récit de la fiction (fiction dans laquelle l'auteure peut jouer avec les temps, les mots) permet de rendre très présentes des scènes passées même si la vision est fragmentée, celle de Sara et celle du lecteur. Car les yeux de Sara zooment, agrandissent les choses, les parties du corps, déforment la réalité et la rendent extraordinaire: « *Veo los dedos multiplicados hasta el infinito. Las idas y venidas de los dedos en el aire, raudos los nudillos, veloces las falanges, voraces las yemas* » (*Pasos bajo el agua*, 134). Les métonymies figurent un oiseau captivant et inquiétant, un ballet des mains avides de nourriture au-dessus de la table festive. Sara est voyante, omnisciente, elle voit même les pensées : « *Veo los pensamientos de todas nosotras, diversos, a medio equilibrio* » (*Pasos bajo el agua*, 135). Puis elle voit les bruits (ce qui est un oxymore), les sons du dehors, cet ailleurs qui n'est pas un espace de liberté, qui est seulement oxygéné par la violence car on se souvient que la mort et le chat écrasé sont en lien avec le chat écrasé de son enfance (*Pasos bajo el agua*, 15).

Souvenirs et visions s'accélèrent, deviennent de plus en plus angoissant avec nul espoir d'amélioration dehors : « *Y varias cuadras más allá un gato, destrozado por un auto festajoso. Un gato destrozado, enloquecido, veo* » (*Pasos bajo el agua*, 135). Vision d'horreur absurde portée par l'oxymore entre « destrozado » et « festajoso » et renforcée par la convocation du binôme « destrozado » « enloquecido ». Et nous souscrivons à l'idée de Fernando Reati qui pense que la présence d'animaux morts dans les récits qui parlent du terrorisme d'état peut être décryptée comme « *una fuerza que aplasta a víctimas* »

*inocentes* »<sup>666</sup>. Le verbe « ver » se trouve en position finale comme pour clore ce récit visuel par une sorte d’anadiplose inversée puisqu’il commence par « veo » et se termine par le même verbe.

D’autre part, l’auteure représente non seulement les images mais aussi les sons qui peuplaient le pavillon 31 de la prison de Villa Devoto: « *los gritos de las compañeras* » (*Pasos bajo el agua*, 141). Le souvenir des bruits de Devoto est lié à l’horreur même. Mais les cris de la prison sont neutres car ils n’ont plus de sens. Ils font peur: « *Te estremecías y se te paraban los pelos del cuerpo porque los gritos llegaban al pabellón 31 como un sonido amorfo, transformado; pensabas en noches de carnaval y te aterrabas* » (*Pasos bajo el agua*, 145). L’utilisation de la deuxième personne du singulier dans sa valeur d’universalité semble souligner que cette expérience des sons est partagée par quiconque a vécu dans le pavillon.

Par ailleurs, dans le chapitre VIII de *Un Hilo rojo*, le texte entre dans le souvenir par une image mortifère liée aux sens: celle des abats qui pendent d’un crochet de boucher. Les foies, tripes, cœurs sont comme des pendus se balançant à une potence. « *Desde los ganchos del carro las vísceras cuelgan formando cortinas viejas* » (*Un hilo rojo*, 86). Les odeurs des abats mêlées à celle de Tafi « [...] *y el olor se va mezclando con el de los jardines desordenados que saltan las paredes de las casas* » (*Un hilo rojo*, 86), déclenchent le souvenir de l’odeur d’une cale de bateau. Et le bateau c’est le voyage, l’exil, celui des ancêtres de Julia traversant l’Atlantique dans de difficiles conditions. C’est aussi le temps de la Conquête et des espagnols imposant leur dieu et leur ordre mais « *la selva seguía creciendo, rompiendo las líneas rectas, fundacionale* » (*Un hilo rojo*, 87). C’est donc la mémoire d’une odeur qui construit le lieu dans lequel va se dérouler ce chapitre : Tafi lieu de la Colonisation (ici la mémoire historique est convoquée) et plus tard de l’exil du grand-père de Julia (et là, la mémoire généalogique). Dans la mémoire du narrateur, plusieurs temps sont imbriqués et sont liés entre eux par la mémoire olfactive.

Les images sont aussi très présentes dans la mémoire de Miguel. Dans le dernier chapitre, il s’adresse une dernière fois (peut-être) à Julia : « *El ojo no está entero, voy de la ceja a la pupila, y cuando me ves, te vas. Desapareces* » (*Un hilo rojo*, 199). Le souvenir visuel de Julia est fragmenté et comme un animal apeuré, telle une vigogne, elle s’enfuit et cela traduit la difficulté, avec le temps, de bien se représenter l’être aimé. C’est en pleine nature que

---

<sup>666</sup> Reati, Fernando, « Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores : representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente. », in De Vivanco Roca Rey, Lucero, (editora), *Memorias en tinta, Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, op.cit. P. 86.

Miguel voit Julia, animal sauvage, image onirique: « *El canto de las chicharras y la ranas mezclado con el olor a humedad me lleva hasta tu mano, veo tus dedos, subo por el brazo hasta tu sonrisa* » (*Un hilo rojo*, 199). Les verbes d'action renforcent l'illusion de la contemporanéité de la scène et le souvenir de Julia contamine la nature, elle est comme un fantôme qui hante les arbres, qui loge dans les gouttes, elle est partout, comme dans le tableau de J. Bosch. L'auteure la présente comme une apparition, comme elle apparaissait à ses voisines au tout début du roman, elle est une image obsédante : « [...] *y me hundo para encontrar tus ojos vagando en una gota espesa* » (*Un hilo rojo*, 200). Miguel est à la fois un personnage lyrique et un anti héros qui n'est que remords, amertume, et se sent coupable de la mort de Julia.

Nous comprenons donc que la mémoire peut faire mal et dans nos textes, il s'agit d'une douleur morale plutôt que corporelle. Dans *Una sola muerte numerosa*, un nouvel exil emmène Nora à Sitges : la narratrice explique le poids qu'elle ressent « *Me duele la memoria* » (*Una sola muerte numerosa*, 152). C'est la mémoire à laquelle elle fait appel lors de ses dépositions et donc des interrogatoires, une mémoire douloureuse, peut-être celle de la perte de ses proches, celle de la torture, celle de la terreur. « *No me puedo abrazar al pasado, tengo que dejar que suelte su avalancha de escenas y de voces. Quisiera que se ventile y escape del rincón en el que lo tengo bastante mal alojado. Que viva una existencia más llevadera* » (*Una sola muerte numerosa*, 189-190). L'isotopie de la libération avec les verbes « soltar, ventilar, escapar, vivir » souligne le besoin de nommer et l'on repense encore aux déclarations de Miguel Benasayag sur la douleur de garder le récit de la torture mais aussi de celle d'en parler. Mais Nora porte la mémoire en elle, elle lui colle à la peau, au corps, les stigmates de son passé individuel se mêlent au passé collectif qu'elle n'a pas toujours vécu mais qu'elle véhicule pourtant dans son propre être. C'est pour cette raison que lorsqu'elle s'adresse au psychiatre, elle écrit : « [...] *hablo mirando hacia dentro* » (*Una sola muerte numerosa*, 190).

Il est donc intéressant de montrer quelles sont les correspondances entre nos trois textes aussi bien au niveau de l'écriture qu'au niveau thématique. Nous en arrivons à la conclusion que bien que divergents quant aux formes scripturales, nous pouvons établir plusieurs liens entre eux. D'abord nous avons pu montrer qu'outre l'objectif esthétique de tout écrivain, ça n'est pas le devoir de mémoire qui pousse les auteures à revenir sur le passé. A travers ces écrits, elles œuvrent en faveur d'une mémoire exemplaire qui pourrait servir les nouvelles générations qui peuvent transférer ces expériences vers d'autres champs. De plus, dans leurs



ouvrages les écrivaines construisent une mémoire juste qui réfléchit sur la mémoire elle-même, sur ses utilisations à des fins politiques.

Pour Halbwachs, la mémoire individuelle constitue un point de vue sur la mémoire collective et il ajoute :

*Au reste si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe. De cette masse de souvenirs communs, et qui s'appuient l'un sur l'autre, ce ne sont pas les mêmes qui apparaîtront avec le plus d'intensité à chacun d'eux.<sup>667</sup>*

Pourtant, il nous semble que ces trois textes s'attachent à construire une mémoire métissée dans laquelle la frontière entre l'individuel et le collectif est abolie. C'est peut-être dans le texte d'Alicia Kozameh que la mémoire individuelle serait la plus représentée car le personnage de Sara est emblématique d'une véritable recherche intérieure sans que pour autant ceci exclue son lien avec la communauté de prisonnières.

Nous avons pu montrer comment, dans les textes, les différents souvenirs pouvaient s'articuler, créant là encore une mémoire hybride, une mémoire des profondeurs mais qui ne stagne pas dans le passé et qui est plutôt tournée vers l'exhumation d'un passé violent et totalitaire. Et si parfois la nostalgie est là, elle exprime plus la douleur des personnages de vivre sans l'autre plutôt qu'une envie de revenir en arrière.

Une écriture commune se dégage de ces trois ouvrages, que sans doute nous pouvons retrouver dans d'autres fictions ancrées dans le cadre historique de la répression argentine. L'écriture de la mémoire fragmente, suture, accumule, se construit autour de différentes voix, différents temps et lieux, calquant de façon mimétique le fonctionnement même de la mémoire et créant ainsi une illusion narrative.

Et bien sûr les thèmes de la « mémoire » sont communs à nos trois textes et se déploient entre l'enfance, la famille, les souvenirs liés aux sensations pour ce qui concerne la mémoire individuelle. La mémoire collective et individuelle sont liées à celle du terrorisme d'état qui contamina le pays dans son ensemble.

Par ailleurs, la mémoire officielle a évolué et la présidente argentine, Cristina Kirchner a fait des méga-causes un de ses chevaux de bataille. A l'occasion du trente-quatrième anniversaire du coup d'état, elle déclare que si la justice n'est pas plus diligente dans les affaires de lèse-

---

<sup>667</sup> Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, op.cit. 23-24.

humanité, elle fera appel aux tribunaux internationaux. Mais la justice a multiplié les procès ces derniers mois, condamnant les principaux responsables de la dictature.

D'autre part, les artistes, les associations, les citoyens réussissent à redonner corps aux disparus en exhumant les traces, les identités effacées. Ce sont des enquêteurs, des archéologues de la mémoire argentine en quête de justice et de vérité. Tous ces acteurs sociaux, reconquièrent les lieux et permettent aux ex-prisonniers politiques, aux familles des disparus ou aux enfants volés de reprendre leur place en Argentine. Les actions militantes et les créations liées au passé permettent aux citoyens de se rapprocher de la réalité historique et ainsi de se construire dans le présent en tenant compte de cette réalité, de prendre leur place dans une société qui n'est ni celle des perdants ni celle des vainqueurs. Car le passé, loin des idées reçues, ne conduit pas à la paralysie mais, comme le dit Todorov, il devient « *un principe d'action dans le présent* »<sup>668</sup>.

---

<sup>668</sup> Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, op.cit. P.P. 30-31.

## Conclusion

Notre sujet de départ, la résistance et la mémoire à l'œuvre dans les premiers ouvrages de Nora Strejilevich, Sara Rosenberg et Alicia Kozameh, s'est révélé être passionnant. De plus, associer ces deux notions a été tout à fait opérant dans nos études de textes. Après une tentative de définition, nous avons pu confronter ces deux idées non seulement à la forme des textes mais aussi à leur contenu. Ces deux mots sont aussi très représentatifs de l'histoire argentine de ces 40 dernières années. En effet, résistance et mémoire sont définitivement liées dans le combat des différentes associations pour le droit à la justice. Pour ne donner qu'un exemple, le travail de résistance et de mémoire des Grands-Mères a permis à de nombreuses familles de retrouver des bébés volés par les militaires. En août 2014, la fondatrice de cette association, Estella de Carlotto, retrouve enfin son petit-fils maintenant âgé de 36 ans (il s'agit du 114<sup>ème</sup> enfant retrouvé<sup>669</sup>). En parallèle du travail de divers groupes et associations, la volonté des gouvernements Kirchneristes pour que justice soit rendue est indéniable. Aussi, ces dernières années, de nombreux procès ont abouti<sup>670</sup>, condamnant les dirigeants historiques de la dictature. Pour mémoire, Jorge Videla, Reynaldo Benito Bignone, le dernier président de facto, Jorge « el tigre » Acosta, le chef de l'Intelligence de l'ESMA, l'ex-amiral Oscar Antonio Vañek et l'ex-commandant des Instituts Militaires Santiago Omar Riveros, ont reçu en 2012 différentes peines de prison pour leur implication dans le vol systématique de bébés. Par ailleurs, en novembre 2012 s'ouvrait le troisième procès de l'ESMA dans lequel étaient jugés pour la première fois des participants aux vols de la mort : 68 militaires et civils sont accusés dans cette méga-cause qui traite le cas de 789 victimes<sup>671</sup>. Il nous semble donc que l'expression de Fernando Reati, « la phobie de la mémoire traumatique », n'est plus d'actualité. Nous ajoutons que l'intérêt porté à ces procès n'est pas seulement national mais international car ils sont emblématiques de la lutte pour les Droits de l'Homme et « font » l'actualité.

En ce qui concerne la littérature, de jeunes écrivains actuels s'intéressent à cette période et ont un regard critique voire ironique sur les différents acteurs de la dictature. Nous pensons à des

---

<sup>669</sup> [http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2014/08/06/argentine-la-fondatrice-des-grands-meres-de-la-place-de-mai-retrouve-son-petit-fils-36-ans-apres\\_4467242\\_3222.html](http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2014/08/06/argentine-la-fondatrice-des-grands-meres-de-la-place-de-mai-retrouve-son-petit-fils-36-ans-apres_4467242_3222.html)

<sup>670</sup> Ces procès avaient commencé bien des années avant. Ils sont appelés des « méga-cause ». Ainsi, le procès par lequel a été condamné Jorge Videla avait débuté 15 ans avant. [http://www.clarin.com/politica/Expectativa-fallo-plan-sistematico-bebes\\_0\\_731327044.html](http://www.clarin.com/politica/Expectativa-fallo-plan-sistematico-bebes_0_731327044.html)

<sup>671</sup> <http://www.franceinter.fr/emission-ailleurs-le-gigantesque-proces-des-assassins-sous-la-dictature-en-argentine>

auteurs tels qu'Eugenia Almeida<sup>672</sup> et Felix Bruzzone<sup>673</sup> dont nous avons tout particulièrement apprécié les romans. En revanche, une écrivaine de cette même génération, Selva Almada, a une position tout autre. En effet, elle ne souhaite pas parler du terrorisme d'Etat dans ses romans, arguant qu'elle ne l'a pas vécu<sup>674</sup>. Le travail de ces trois auteurs pourrait constituer la base d'un futur projet sur lequel nous nous expliquerons à la fin de cette conclusion.

Il nous semble qu'à ce moment de notre étude, nous pouvons mettre en relief ce qui rapproche et éloigne les textes car l'étude comparative que nous avons menée nous permet maintenant de tirer des conclusions beaucoup plus claires.

Repartons de la situation initiale : nous avons étudié trois textes, de trois anciennes prisonnières pendant les différentes étapes répressives des années 1970 et 1980 en Argentine. Alicia Kozameh et Sara Rosenberg sont emprisonnées avant la dictature et Nora Strejilevich pendant. Nous avons choisi leurs premiers textes publiés, car ils prennent tous leur source dans l'expérience personnelle de chacune, expérience en interaction avec l'histoire de leur pays. La qualité de leurs textes nous a ainsi poussé à les connaître mieux et à examiner les mécanismes qu'elles ont mis en œuvre pour représenter cette expérience et ce moment d'histoire. Nous avons vu qu'entre elles, les points de contact étaient nombreux (leur génération, leur expérience de l'enfermement, l'exil...) et que leurs motivations étaient diverses.

En effet, nous pensons que l'écriture a une fonction cathartique et artistique, qu'elle est un acte esthétique qui permet d'appréhender sa propre histoire dans l'Histoire. Mais en discutant avec Alicia Kozameh et Sara Rosenberg et en compulsant les interviews des trois auteures, nous avons compris que l'écriture est surtout une évidence, une nécessité même s'il est indéniable que d'une certaine façon elle soulage. L'écriture faciliterait alors le travail d'introspection individuel mais aussi collectif. Et nous ajoutons qu'il est peut-être fait à l'insu des trois écrivaines excepté pour Alicia Kozameh chez qui le travail d'introspection mené par Sara est manifeste.

La création artistique est aussi pour ces trois écrivaines une manière engagée de transmettre la mémoire de l'Histoire de leur pays que plusieurs gouvernements de la post-dictature ont voulu oblitérer. Mais il ne s'agit pas pour elles de seulement dénoncer la tragédie qu'a été la

---

<sup>672</sup> Almeida, Eugenia, *El colectivo*, op.cit. Elle a aussi publié *La pieza del fondo*, Edhasa, 2010.

<sup>673</sup> Bruzzone, Felix, *Los topos*, Mondadori, 2008.

<sup>674</sup> <http://www.franceinter.fr/emission-lhumeur-vagabonde-selva-almada>

dictature car comme le dit Ernesto Mallo<sup>675</sup>, il n'y a rien à dénoncer, tout est clair, les faits sont là ; l'Etat argentin a fait disparaître 30 000 personnes, les preuves sont maintenant irréfutables. Pourtant, en témoignant par l'écriture, les auteures reconstruisent également leur histoire en donnant du sens à l'absurde, à l'impensable, en donnant du sens humain à l'inhumain. Mais leur motivation n'est pas seulement historique, car elles sont des écrivaines à part entière en cela qu'une grande partie de leur temps quotidien est dédié à l'écriture<sup>676</sup>. Car au même titre que pour G. Deleuze « Créer c'est résister »<sup>677</sup>, « Ecrire c'est résister » et les trois écrivaines l'ont démontré dans ces premiers ouvrages comme dans leur travail ultérieur. Ce qui les rapproche dans leurs travaux actuels, bien que leurs vies et leur pensée soient différentes, c'est qu'elles développent des thématiques qui s'opposent à la violence multiple et à l'oubli.

Mais plutôt que dénoncer ou faire un travail historique, c'est le besoin de témoigner qui entre aussi en ligne de compte dans leur démarche. En effet, pour ne citer que Sara Rosenberg, elle ne souhaitait pas « *hablar del pasado como algo acabado, sino de la lectura que hacen de la historia los que la han sobrevivido* »<sup>678</sup>. Nous pensons qu'elles construisent toutes les trois une mémoire exemplaire telle que T. Todorov la définit, en lien avec l'action et la justice puisqu'il s'agit de se servir de l'événement comme modèle pour comprendre des situations nouvelles. Le mouvement est donc double: on généralise et on tire une leçon. D'autre part, nous avons évoqué le concept de « mémoire juste » de N. Richard qui nous a semblé très intéressant et opérant au regard des motivations des auteures. En effet, dans cette notion, l'affect est évacué au profit de la réflexion. Rappelons aussi que pour N. Richard, ce qui oblitère la mémoire c'est la consommation : la rapidité pour consommer serait aussi grande que la rapidité pour oublier. Sara Rosenberg appelle d'ailleurs cette ère de l'ultralibéralisme « l'âge de glace », dans lequel tout est congelé par le profit et la vitesse.

Si écrire ces textes a bel et bien été une nécessité, nous pourrions cependant introduire quelques nuances concernant leurs motivations profondes. Nous pouvons à présent dire que Sara Rosenberg voit l'écriture de ce premier texte comme un engagement car il s'agit de maintenir vivante la mémoire dans le présent et d'intégrer ainsi toutes les voix de la

---

<sup>675</sup> Propos entendus lors du festival « Belles Latinas » de Lyon en octobre 2009.

<sup>676</sup> Nous devons cependant rappeler que Nora Strejilevich n'a pas la même activité littéraire que les deux autres écrivaines. En effet, nous avons peu de visibilité sur le travail littéraire postérieur à *Una sola muerte numerosa* car elle a réutilisé l'histoire et la matière de ce texte à plusieurs reprises, en créant des déclinaisons, des variations tels qu'une pièce, de courts textes et un film. Elle a cependant écrit de nombreux articles et donne plusieurs conférences sur le thème de la violence politique et de la mémoire. Son travail est sans doute plus académique.

<sup>677</sup> Boutang, Pierre-André, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, op.cit.

<sup>678</sup> Rosenberg, Sara, « Ficción, historia y memoria », *Rebelión*, op.cit.

mémoire (ce que la fiction permet). Il s'agit aussi de transformer la douleur, la mort, en vie, de résister et de « reprendre » la parole, surtout celle des militants.

Pour Alicia Kozameh, l'écriture de ce texte poursuit aussi un but solidaire car nous pensons qu'elle écrit pour les ex-détenues qui n'écrivent pas. Il s'agit alors de porter sa propre parole et celle de la communauté.

Enfin pour Nora Strejilevich, écrire met à distance tout en intégrant le traumatisme. En effet, elle écrit une mémoire narrative dans laquelle elle est à la recherche d'un sens. Nous dirions pour conclure que la création offre la possibilité de transformer l'expérience et de quitter le lieu de victime ou de survivant, qui sont des positions sclérosantes.

D'autre part, nous avons pu constater que les difficultés pour écrire cette expérience étaient communes aux trois écrivaines : « *L'expérience de soi est une épreuve, parce qu'elle interroge le lien entre réalité extérieure et réalité intérieure, présence du passé et présence du futur, identité et identification, réalité psychique des autres en soi et réalité psychique des différentes figures de soi chez les autres* »<sup>679</sup>. La douleur d'écrire est un trait partagé par nos trois écrivaines en même temps que l'écriture offre la possibilité d'écrire le silence et de le combattre car, comme le dit Giorgio Agamben, l'horreur empêcherait de symboliser en même temps que cette symbolisation est nécessaire. Nous pensons que les écrivaines ont surmonté à la fois la douleur de parler et celle de se taire. Il s'agit alors de passer outre l'absurdité des mots et de croire en leur pouvoir pour représenter. C'est ce qu'elles ont fort bien réussi à faire.

Leur propre histoire est imbriquée à l'histoire de leur pays qui est très violente et nous avons vu que l'un des traits saillants des ouvrages argentins de la post-dictature est que les auteurs y parlent très peu de l'horreur de manière frontale et mimétique car il est alors très difficile de « nommer l'innommable »<sup>680</sup>. Mais si elles n'appartiennent pas à la même « vague » d'écrivains de « la catastrophe » (puisque elles ont publié plusieurs années après la fin de la dictature), elles ont pourtant opté pour la même représentation « oblique » de la violence, non pas qu'elles n'en parlent pas mais plutôt qu'elles la transforment afin que le texte devienne le corps blessé. Les trois textes proposent donc une vision personnelle et ouverte de l'histoire de cette époque violente et développent différentes visions : celle des victimes, des survivants, des militants...

---

<sup>679</sup> Chiantaretto, Jean-François, « L'altérité interne ou l'épreuve de soi » À propos de l'œuvre de Imre Kertész, *Le Coq-héron*, 2008/1 n° 192, p. 18-25. P. 18.

<sup>680</sup> Reati, Fernando, *Nombrar lo innombrable*, Legasa, Buenos Aires, 1992.

Par ailleurs, nous avons souligné que nos trois auteures sont des résistantes. En effet, elles rejettent, au moins en partie, les écritures du moi, telle que l'autobiographie mais sur ce point, il existe des divergences entre les textes. Nous sommes donc arrivée à la conclusion que l'ouvrage de Sara Rosenberg est un roman qui ne peut nier des passages autobiographiques. Nous dirions alors que l'écrivaine est passée maîtresse dans l'art de l'illusion. L'ouvrage de Nora Strejilevich est un texte tout à fait hybride et celui d'Alicia Kozameh est un témoignage fictionnel dans lequel elle se convainc que Sara n'est pas elle. Le degré d'autobiographie est donc différent selon les textes et pas toujours assumé de la même façon.

Si nous concluons que leurs ouvrages sont une hybridation entre fiction, autobiographie et témoignage, nous avons montré que la fiction facilite la représentation de l'expérience traumatique (difficulté d'expliquer, de faire partager) et que leurs textes parviennent à aller au-delà des oppositions entre fiction et transmission de la mémoire et au-delà de la polémique entre esthétique et éthique. A notre sens, l'écriture esthétique ne masque pas l'horreur de ce qui nous est raconté mais elle permet de laisser de la place à l'espoir à travers une réélaboration esthétique qui, elle, permet à son tour un champ des possibles.

Nous pouvons donc à présent dire que la violence vécue dans le passé résiste à une expression directe et que les écrivaines ont recours à une écriture en rupture avec une esthétique conventionnelle. La cassure intérieure est donnée à voir au lecteur à travers une écriture non linéaire et fragmentaire. Tout n'est pas dit et comment dire ce qu'on ne peut expliquer, comment l'écrire ? Les écrivaines ont donc recours à des codes discursifs communs, à la métaphorisation pour représenter l'imprésentable en parlant depuis le lieu de l'individu ou du groupe. Elles proposent un contre-discours pour résister au discours officiel de la post-dictature et un contre-langage pour résister aux canons conventionnels.

Dans leurs textes il n'y a pas de chronologie des faits, pas une voix unique qui raconte mais des voix multiples. Les écrivaines s'adressent à un lecteur actif en le poussant à la réflexion plutôt qu'à l'excès d'émotion. Par ailleurs, elles ont recours à la fragmentation et celle-ci répond peut-être aussi aux corps incomplets des disparus : os retrouvés dans des fosses communes ou corps à jamais perdus dans le fleuve. Les textes montrent cette incomplétude qui amène la solitude des vivants (on le voit bien chez Miguel). De plus, la fragmentation du récit n'est pas sans rappeler la structure physique de la prison dans laquelle tout est compartimenté. La fragmentation serait alors caractéristique de la littérature du trauma : fragments de voix, fragments de corps. Précisons que chez Nora Strejilevich, il existe une double résistance: le récit est fragmenté en micro-parties mais en même temps, l'écrivaine

résiste à cette fragmentation grâce aux anadiploses et crée un fil narratif. Chez Sara Rosenberg, plutôt que de fragmentation nous parlons de diversification des discours, d'un puzzle narratif<sup>681</sup>, idée à laquelle nous souscrivons si l'on n'entend pas « puzzle » comme « désordre » car toutes les narrations s'imbriquent et suivent le fil rouge qu'est la figure littéraire de Julia. Dans tous les cas, la fragmentation du texte est une métaphore de la violence.

Nous avons donc montré que les protagonistes de ces trois ouvrages résistent à divers pouvoirs. En somme la résistance des écrivaines inverse le rapport de domination car c'est la vérité qui reprend le pouvoir et écrire c'est résister, c'est reprendre le pouvoir.

Concernant l'organisation de la mémoire dans nos textes, nous avons pu vérifier que les auteures la convoquent de façon thématique : l'enfance, la généalogie, la violence... mais pas de façon linéaire. Les lieux évoqués, les associations d'idées, les souvenirs d'événements sont des déclencheurs de la mémoire. Il s'est agit pour nos auteures de calquer le fonctionnement de la mémoire dans une reconstruction littéraire mimétique mais qui n'est pas intuitive. L'illusion du fonctionnement de la mémoire est créée à travers la fragmentation, les accumulations, les imbrications... La convocation des voix diverses œuvre dans le sens de la construction d'une contre-mémoire qui prend en compte les différents acteurs de la période. Les auteures rejettent alors une mémoire « unique » et la mémoire officielle de la post-dictature. De plus, pour María Angélica Semilla Durán, la mémoire entre en résistance contre le silence<sup>682</sup>. Il s'agit donc de rendre intelligible son expérience pour soi, telle une curation et pour les autres, dans un souci d'éthique ou d'exemplarité. Il est aussi important de rendre intelligible pour la justice afin que les responsables soient soumis aux sanctions judiciaires. La mémoire est alors une enquêtrice, elle cherche les coupables.

Dans tous les cas, nous devons dire que les auteures ne prennent pas position et laissent le lecteur mener sa propre réflexion même s'il faut tout de même admettre que leur représentation des tenants du pouvoir de l'époque est très acerbe. Pour N. Richard, les mémoires officielles s'opposent aux mémoires critiques qui ne cherchent pas à aplanir le passé mais font ressortir les points saillants de ces mémoires<sup>683</sup>. En effet, les trois textes de notre corpus construisent des mémoires critiques qui mettent en avant : « [...] *los saltos y quiebres de narrativas fisuradas para destabilizar con ellas cualquier tentativa engañosa de*

---

<sup>681</sup> Rosenberg, Sara, *Un fil rouge*, op.cit.

<sup>682</sup> Semilla Durán, María Angélica, *Las voces del silencio. "Memoria y responsabilidad colectiva en algunos relatos de la post-dictadura"*, op.cit.

<sup>683</sup> Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, op.cit. P. 26.



*totalizar y unificar la comprensión del pasado* »<sup>684</sup>. Ecrire a donc été pour elles une confrontation au pouvoir et de ce fait elles participaient à la construction d'un contre pouvoir. Qu'en est-il maintenant que les problématiques mémorielles sont au centre des intérêts du gouvernement Kirchner ? Nous pourrions penser que ces trois ouvrages auraient toute leur place, au même titres que d'autres ouvrages, dans la bibliothèque d'un musée de la mémoire argentine sans pour autant que l'institutionnel absorbe leurs textes qui sont des créations originales.

Ajoutons que le trait commun le plus saillant de ces textes est certainement que la mémoire individuelle des protagonistes (qui est pour tous une mémoire douloureuse) est liée à la mémoire collective car il y a une volonté de participer à la construction d'une mémoire juste et une volonté de transmettre une histoire collective.

Pour conclure, nous pouvons dire que ce travail nous a permis de porter à la connaissance de divers lecteurs ces textes féminins qui sont des voix qui ont été opprimées. Mais à présent, elles font de plus en plus entendre leurs voix que ce soit lors de festivals, de colloques ou dans leurs écrits publiés et traduits dans divers pays.

Nous dirions aussi que cette thèse nous a permis de dominer davantage ces deux concepts de résistance et de mémoire, de connaître mieux une période historique qui était pour nous assez floue et de comprendre comment nos trois écrivaines ont choisi d'en parler. C'est pourquoi nous souhaiterions prolonger ce travail et proposons pour finir quelques pistes que nous aimerions explorer.

En effet, nous pourrions insister bien davantage sur la question du genre au travers des différentes étapes de la représentation littéraire de la violence politique en Argentine. Nous nous poserions alors la question de l'existence d'une écriture féminine et si elle existe, nous pourrions nous demander en quoi cette voix est réellement différente de celle des hommes ? Nous pourrions alors tenter de déterminer des caractéristiques (si tant est qu'elles existent) de l'écriture féminine sans céder aux stéréotypes. En effet, pour Pilar Calveiro, les femmes présentes dans le recueil de Jorge Boccanera sont des témoins de l'histoire mais elles parlent aussi de leur vie personnelle et c'est ce qui caractériserait l'écriture de ces femmes : « *Además de dar información entran de lleno a la vivencia...las mujeres suelen hacer un relato*

---

<sup>684</sup> Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, op.cit. P. 26.

*diferente y en esa dimensión de la vivencia hay mucho por trabajar* »<sup>685</sup>. Nous pourrions alors partir de cette affirmation en essayant de la confronter à ces trois textes ou à d'autres, tels que ceux d'Alicia Partnoy ou María del Carmen Sillato. Pour mener à bien ce projet, notre participation aux séminaires parisiens de « Gradiva »<sup>686</sup> serait d'une grande aide.

Mais nous aimerions participer à un autre projet qui explorerait les traces ou les « non traces » du terrorisme d'Etat dans les textes de la jeune littérature argentine actuelle, c'est à dire les auteurs nés dans les années 1970, 1980 et 1990. Nous nous demanderions alors si la mémoire d'une période n'est pas vouée à disparaître après plusieurs années et ferions des liens avec le contexte européen actuel. Si la montée des extrémismes est si importante, est-elle en partie liée à une mémoire de la barbarie qui s'effrite ? Les seuls tenants de la mémoire seraient-ils alors les enfants ou petits-enfants de juifs et de résistants.<sup>687</sup> En Argentine, les filles et fils de « disparus » seraient-ils les gardiens de la mémoire du terrorisme d'état ? Les parents des « disparus » qui mènent ce travail de recherche des enfants volés seraient-ils ainsi des passeurs de mémoire ? En somme y aurait-il une mémoire « à deux vitesses », plus persistante pour les personnes concernées dans leur généalogie ou directement et plus éphémère pour les autres ?

Nous axerions alors notre travail sur le domaine littéraire et proposerions d'analyser l'écriture d'une auteure que nous affectionnons particulièrement, Eugenia Almeida mais aussi de partir à la découverte de l'écriture de Felix Bruzzone<sup>688</sup>, Laura Alcoba<sup>689</sup>, Pola Olaixarac<sup>690</sup> et Selva Almada<sup>691</sup> ou celle d'autres écrivains plus jeunes ou moins connus. Il nous semble alors qu'il serait judicieux de nous rendre en Argentine lors d'un post-doctorat et de participer à un projet grâce auquel nous aurions accès aux textes de cette jeune génération. Nous pourrions alors analyser comment ils traitent du terrorisme d'état (eux qui ne l'ont connu qu'enfant ou pas du tout). Nous poserions ainsi différentes questions : construisent-ils une mémoire

---

<sup>685</sup> Moreno, María, "Fisuras del poder", Interview de Pilar Calveiro, <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-01-21/nota1.htm>.

<sup>686</sup> <http://gradiva.univ-pau.fr/live/>

<sup>687</sup> Dans le domaine littéraire, nous pensons à l'ouvrage de la jeune écrivaine Frederika Amalia Finkelstein, *L'oubli*, Gallimard, 2014 dans lequel elle construit le personnage d'Alma, alter ego surréaliste et insomniaque qui sillonne les rues de Paris la nuit. Alma refuse le devoir de mémoire et prône l'oubli impossible de la barbarie alors qu'elle est hantée par son grand-père disparu, les chambres à gaz et Hitler.

<sup>688</sup> Fils de disparus, Felix Bruzzone explore, dans *Los topos*, une mémoire « anti-militante » comme la nomme Miren Edurne Portela, [http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring\\_10/articles/Portela.pdf](http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring_10/articles/Portela.pdf).

<sup>689</sup> Elle est fille de militants montoneros et revient sur cette période du militantisme qu'elle a vécue dans *Manèges*, Gallimard, 2007. Elle écrit en français puisqu'elle arrive en France à l'âge de 10 ans avec sa mère.

<sup>690</sup> Elle fut présentée par la presse comme la « nouvelle Houellebecq argentine » pour son roman *Les théories sauvages*, Seuil, 2013. Nous ne l'avons pas lu mais ce roman semble être déconnecté de l'histoire et présenterait donc un intérêt pour notre projet.

<sup>691</sup> Nous l'avons dit, elle refuse de parler d'une période qu'elle n'a pas vécue.

## *Conclusion*

exemplaire ou juste ? Participent-ils à la construction d'une mémoire officielle ou au contraire s'en affranchissent-ils ? Quelles formes textuelles favorisent-ils ? Partagent-ils une écriture commune ? Ou bien pourquoi ne parlent-ils pas de la dictature à l'heure où, à bientôt quarante ans du coup d'état, la mémoire de cette période est sur le devant de la scène publique argentine ?

# **Bibliographie**

Cette bibliographie est divisée en différentes sections. Nous débutons par une section dédiée à la bibliographie des auteures puis à une bibliographie critique. Les articles des auteures présents dans cette section nous ont aidés à la rédaction de notre développement mais il en existe d'autres que nous n'avons pas cités. En effet, si nous prenons le cas de Sara Rosenberg, elle publie chaque semaine des textes dans des sites alternatifs tels que *La pupila insomne*, *Rebelión*, *Insurgente*, *La haine...* Concernant Nora Strejilevich, d'autres articles plus récents sont présents sur son Site Internet : <http://norastrejilevich.com>. Quant à Alicia Kozameh, nous avons à disposition son Curriculum Vitae dans lequel apparaissent d'autres articles auxquels nous n'avons pas eu accès. La section suivante appelée « Théorie et critique littéraire », nous a permis de penser la problématique du genre littéraire auquel appartiennent nos trois ouvrages. Vient ensuite une section par thématiques dans laquelle nous citons les ouvrages qui participent de la construction de notre développement et qui nous ont aidés à réfléchir à la question de la violence et de la politique, à celle de la résistance et à celle de la mémoire. Nous terminons par une section concernant les sites Internet consultés et une dernière section dans laquelle nous avons placé les ouvrages cités et qui ne participent pas directement à notre développement. Ceux-ci se trouvent essentiellement dans notre partie sur l'autobiographie.

## **Bibliographie des auteures**

### **Alicia Kozameh**

#### Romans, nouvelles, poésie

*Pasos bajo el agua*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1987.

« Bosquejo de alturas » in *Hispanamérica*, Nro.67, 1994.

*259 saltos, uno inmortal*, Córdoba, Narvaja Editor, 2001.

*Patas de avestruz*, Córdoba, Alción Editora, 2003.

*Ofrenda de propia piel*, Córdoba, Alción Editora, 2004.

*Pasos bajo el agua*, Córdoba, Alción Editora, 2006.

*Basse danse*, Córdoba, Alción, 2007.

*Mano en vuelo*, Córdoba, Alción, 2009.

*Natatio aeterna*, Córdoba, Alción Editora, 2011.

*Eni Furtado no ha dejado de correr*, Córdoba, Alción Editora, 2013.

## Ouvrages collectifs

*Caleidoscopio. La mujer en la mira*. Sélection et prologue par Alicia Kozameh. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (Colección Desde la gente), 2005.

*Caleidoscopio 2. Inmigrantes en la mira*. Sélection, interviews et prologue par Alicia Kozameh. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (Colección Desde la gente), 2006.

*Nosotras presas políticas*, Nuestra América Editorial, Buenos Aires, 2006.

## Cahiers de prison

*Dagas. Álbum de los cuadernos carcelarios*. Poitiers, CRLA, Archivos de Literatura Latinoamericana, Université de Poitiers, 2014.

## Articles

« Sans titre » in Díaz, Gwendolyn, *Women and power in argentine Literature*, University of Texas Press, 2007.

« La omniprésente juventud » in [www.lacapital.com.ar](http://www.lacapital.com.ar), 17/05/09.

« Résistance » in *Résistances*, Textures n°20, dirigée par María, A., Semilla Durán, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011.

## **Sara Rosenberg**

### Roman, théâtre

*Un hilo rojo*, Espasa Calpe, 1998.

*Cuaderno de invierno*, Espasa Calpe, 1999.

*Un hilo rojo*, Planeta-De Agostini, 2000.

*La edad del barro*, Destino, 2003.

*Contraluz*, Siruela, Madrid, 2008.

*La isla celeste*, Siruela, 2010.

*Un fil rouge*, La Contre-Allée, 2012.

*Ceci n'est pas une boîte de Pandore /Esto no es una caja de Pandora*, Les bilingues MEET, 2013.

*Un hilo rojo*, El cruce cartonero, 2013.

*Durmientes*, El Cruce Cartonero, 2013.

*La isla celeste*, Editorial Colihue, 2014.

## Inédits

*El tripalio, balada para una mujer y un diccionario*, 2006. Théâtre

*Sales de plata*. Récits et poésie.

*Viaje*. Poésie.

*Pequeñas crueldades*. Nouvelles.

## Articles

« Diferencia y desaparición », *La Tecla Eñe*, Web, 28 marzo 2006, [http://lateclaene.blogspot.com/2006/11/el-damero\\_6847.html](http://lateclaene.blogspot.com/2006/11/el-damero_6847.html).

Texte de présentation de *Un hilo rojo*, en la Feria del Libro de La Habana, 2007. Consultable à cette adresse: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=46864>

« Ficción, historia y memoria », *Rebelión* (Revista digital), Web, 18 feb.2007, <http://www.rebelion.org/noticias/2007/2/46864.pdf>.

« Ficción, historia y memoria », *Rebelión* (Revista digital), Web, 18 feb.2007, <http://www.rebelion.org/noticias/2007/2/46864.pdf>.

« La frágil frontera de los géneros de ficción » in *La tecla eñe*, n°35, 11 mai 2009. Consultable à l'adresse suivante: <http://lateclaene.blogspot.fr/2009/05/sara-rosenberg-literaturaensayo-la.html>.

« Ojalá no tardemos en juzgarlos » in *Bellaciao*, 4 avril 2011, <http://bellaciao.org/es/spip.php?article7792>

## Nora Strejilevich

### Récits et nouvelles

*Una sola muerte numerosa*, North-South Center Press University of Miami, 1997.

« About Survivals », *Southwest Review*. Volume 85, No. 3, "Human Rights in the Americas", 2000.

*Una sola muerte numerosa: páginas sueltas y memorias arraigadas*, Revista del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Varsovia, No 3, Año 3 2002: 178-182.

*A single numberless death*, University of Virginia Press, 2002.

« Too Many Names », *Taking Root: Narratives of Jewish Women in Latin America* Columbus: Ohio UP, 2002.

« A Luis se lo llevaron para que no suceda más » in *Caleidoscopio. La mujer en la mira*. Selección et prologue par Alicia Kozameh. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (Colección Desde la gente), 2005.

*Una sola muerte numerosa*, Alción Editora, 2006 et 2007.

« Anamnesis » in Sillato, María del Carmen, *Huellas, Memorias de resistencia*, (Argentina 1974 - 1983), Universidad Nacional de San Luis, Argentina, Marzo 2008.

*Ein einzelner vielfacher Tod*. Traduction allemande de *Una sola muerte numerosa*. Berlin, Hentrich & Hentrich, 2014.

### Poème

« Cuando me robaron el nombre/ When They Robbed my Name » in *Miriam's Daughters: Jewish Latin American Poets*, ed. Marjorie Agosín. Santa Fe: Sherman Asher, 2001: 180-184.

### Essais, articles

« Una sola muerte numerosa. Fragmentos » *Mujer, cuerpo y encierro*. CECYM (Centro de Encuentros Cultura y Mujer). *Travesías 9: Temas de debate feminista contemporáneo*. Año 7, Dec. 2000.

*El arte de no olvidar, Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos 2005.

« Literatura de la post-dictadura: el lugar del testimonio », Actas del I Congreso Internacional de Literatura. *Arte y Cultura en la Globalización*, Buenos Aires, Octubre 2006.

## Témoignage

[www.mfa.gov.il/desaparecidos/pdfspen/StrejilevichNora.pdf](http://www.mfa.gov.il/desaparecidos/pdfspen/StrejilevichNora.pdf)

## Adapatation théâtrale

*Una sola muerte numerosa*: Mayberry, Bob, « A Single Numberless Death » in *New International Plays for Young Audiences*. Vol. 2 Roger Ellis Editor, Colorado: Meriwether Publishing, LTD, 2004.

# Bibliographie critique relative aux trois ouvrages

## Alicia Kozameh

Andradi, Esther, « Escribo para saber: conversación con Alicia Kozameh », in Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005.

Bolognese, Chiara, Interview réalisée à la Residencia de Estudiantes de Madrid le 29 mai 2008. <http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/kozameh/Presentation/Presentacion.html>.

Bustos, Andrea, « Nunca más, entrevista con la escritora Alicia Kozameh », [http://www.bordercrossing.at/AROUND\\_THE\\_GLOBE/002/NewArticle6.html](http://www.bordercrossing.at/AROUND_THE_GLOBE/002/NewArticle6.html).

Di Bussolo, Graciela, “Las novelas de Alicia Kozameh: caminar a pesar de todo.” in Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005.

Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005.

Ezquerro, Milagros, « Problemas de enunciación: relatos de Alicia Kozameh y de Reina Roffé » in *Escrituras de la memoria y del exilio*, Journée d'étude de l'Université de Poitiers, 27/10/2006.

Goldberg, Florinda F., « Alicia Kozameh: el indispensable juego ficcional » in Dimo, Edith, *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, 2005.



Libânio Dantas, Ana Luiza, *The Autonomous Sex: Female Body and Voice in Alicia Kozameh's Writing of Resistance*, Lambert Academic Publishing, 2010.  
<http://etd.ohiolink.edu/sendpdf.cgi/Dantas%20Ana%20Luiza%20Libanio.pdf?ohiou1212634746>

Mayr, Guillermo, « Alicia Kozameh: la ficción me permite jugar. El juego salva. Salva y permite existir » in *El jinete insomne*, 20/08/2009

<http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2009/08/alicia-kozameh-ficcion-me-permitejugar.html>.

Pierotti, Daniela, Espinaco, Miguel, "Veo la actualidad como el producto de lo que los milicos dejaron" , reportaje a Alicia Kozameh,

<http://www.elmangodelhacha.com.ar/revista37/>, 2004.

Portela, Miren Edurne: "El paroxismo de la represión. Espacios carcelarios en The Little School de Alicia Partnoy y Pasos bajo el agua de Alicia Kozameh" (XXIV LASA International Congress – Dallas, March 27-29, 2003).

Semilla, Durán, María Angélica, « Clausura, figuras y variaciones en la obra de Alicia Kozameh » in *Femmes, écritures et enfermements en Amérique latine*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, 305 p. (Collection Maison des Pays Ibériques, série Amériques).

## Sara Rosenberg

Aráoz, Isabel, « *Un hilo rojo* de Sara Rosenberg, Una narrativa de la memoria: desenmordazar la voz secuestrada », *Letralia*, Web, 1 nov. 2010.  
<http://www.letralia.com/241/ensayo02.htm>.

Bocanera, Jorge, "La realidad irrumpe en la nueva novela de Sara Rosenberg", in *La quinta pata*, décembre 2008. <http://la5tapatonet.blogspot.com/2008/12/la-realidad-irrumpe-en-la-nueva-novela.html>.

Corbacho, Belinda, « Sur les pas de Milagros Ezquerro pour une approche interprétative de « Un hilo rojo » de Sara Rosenberg » (p.123-134) in *Hommage à Milagros Ezquerro, Théorie et fiction*, coédition Rilma2 et ADHEL, Collection Estudios y ensayos, México/Paris, 2009.

Friera, Silvina, *Entrevista a Sara Rosenberg*, Página 12, 27/07/2009. Consultable à cette adresse. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-14699-2009-07-27.html>.

León, Denise, « Las dos vidas de Julia o sobre Un hilo rojo de Sara Rosenberg » in *Telar* n°2-3. <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/revistas/telar2-3.pdf>.

EFE, « Sara Rosenberg defiende la función social de los escritores, *Hoy.com.ec*, 7 octubre 2008, <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/sara-rosenberg-defiende-la-funcion-social-de-los-escritores-310368.html>.

Rosier, Marie-Pierre, « Violencia política y resistencia en la obra de Sara Rosenberg (Argentina): de *Un hilo rojo* (1998) a *Contraluz* (2008) » in De Vivanco Roca Rey, Lucero, (editora), *Memorias en tinta, Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Chile, 2013.

Rosier, Marie-Pierre, « Entre violencia y resistencia en la obra de Sara Rosenberg: Una entrevista » Crespo, Marcela ( editora) *Revista Gramma*, 2014.

## Nora Strejilevich

*Desapariciones y torturas marcan la obra de la escritora argentina Nora Strejilevich*, EFE, 01/05/2009. [http://www.soitu.es/soitu/2009/05/01/info/1241214661\\_565452.html](http://www.soitu.es/soitu/2009/05/01/info/1241214661_565452.html).

Eduarne Portela, Miren, « Cicatrices del trauma : cuerpo, exilio y memoria en *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich, *Revista iberoamericana*, Vol. LXXIV, Num. 222, Enero-Marzo 2008.

Rosier, Marie-Pierre, « Mise en scène mélodramatique de la disparition de personnes (Argentine 1976-1983) et récit contre-mélodramatique d'une ex-disparue (Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, 1997) » in Semilla Durán, María A. (Editora), *Variaciones sobre el melodrama*, Casa de Cartón, 2013.

Semilla Durán, María Angélica, “El cuerpo convulso de la escritura, *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich” in González, Cecilia, Scavino, Dardo, Ventura, Antoine, *Les armes et les lettres*, La violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours, PUB, 2010.

Szurmuk, Mónica, « One Single Countless Death: An interview with Nora Strejilevich », *Bridges*, Volume 8, Numbers 1 and 2, 2000.

## Théorie et critique littéraire

Adorno, Theodor, *Notes de lecture*, Flammarion, 1984.

Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota : la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, <http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970.

Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

Boccanera, Jorge, *Redes de la Memoria/ Testimonio y ficción. Escritoras ex detenidas*, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 2000.

Chiantaretto Jean-François, « L'altérité interne ou l'épreuve de soi » À propos de l'œuvre de Imre Kertész, *Le Coq-héron*, 2008/1 n° 192, p. 18-25.

Chiantaretto, Jean-François, « Lorsque l'écriture de soi dit l'histoire : Primo Levi, Imre Kertész » in *Individu, récit, histoire*, direction Maryline Crivello et Jean-Noël Pelen, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008.

Cinelli, Juan Pablo, « El valioso juego de convertir a Walsh en un personaje de ficción. » *Tiempo argentino*, 02/10/2010.

Cixous, Hélène, « Nous sommes tué, il ne faut pas le dire. », *Assises du roman, le roman quelle invention!*, Le Monde- Villa Gillet, Collection Titre, n°87, Christian Bourgeois éditeur, 2008.

Clerc, Thomas, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette Supérieur, 2001.

Coquio, Catherine, « L'émergence d'une « littérature » de non-écrivains : les témoignages de catastrophes historiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/2 Vol. 103, p. 343-363.

Dayan Rosenman Anny, « Entendre la voix du témoin ». In: *Mots*, N°56, La Shoah : silence...et voix, septembre 1998.

De Man, Paul, « Autobiography as De-facement », *MNL, Comparative Literature*, Vol.94, n°5.

Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

Di Marco, José, “Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: la escritura como táctica” in V° Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoria y Critica Literaria, agosto de

2003, Universidad Nacional de la Plata. Consultable à l'adresse suivante: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.11/ev.11.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11/ev.11.pdf).

Díaz, Gwendolyn, *Women and power in argentine Literature*, University of Texas Press, 2007.

Dobrovsky, Serge, *Fils*, Gallimard, 2001.

Eloy Martínez, Tomás, "El canón argentino" in Suplemento "Cultura" de *La Nación*, 10 novembre 1996.

Escola, Marc, *Le Tragique*, Flammarion, GF-Corpus, 2002.

Ezquerro, Milagros, *Théorie et fiction*, C.E.R.S, Montpellier, 1983.

Franco, Marina, « Testimoniar e informar: exiliados argentinos en París (1976-1983) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 8 | 2004, [En línea], Puesto en línea el 18 abril 2005. URL : <http://alhim.revues.org/index414.html>.

Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil, 2008.

Genette, Gérard, *Figures III*, Collection Poétique, Seuil, 1972.

Gregogna, P., Joël, *Le témoignage*, Encyclopedia Universalis.

Gusdorf, Georges, "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire.", in *Revue littéraire de la France*, 1975.

Jean Samuel, *Jorge Semprun, Autour de Primo Levi*, L'école des lettres, n°6, novembre 2002.

Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, A. Colin, 1971

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

Major, René, « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan » in *Etudes françaises*, vol. 38, n°1-2, 2002, p.165-178. Consultable à l'adresse suivante : <http://id.erudit.org/iderudit/008398ar>.

Mansen, Yves et Gomart, Thomas, « Témoins et témoignages », *Hypothèses*, 1999/1, P.69-79.

May, Georges, *L'autobiographie*, Paris, PUF, 1969.

Miroux, Jean Philippe, *L'autobiographie*, Paris, Nathan Université, 1996.

Molloy, Sylvia, *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México : collection Tierra Firme, El Colegio de México, 1996. Première édition en anglais 1991.

Pasquali, Laura, « Narrar desde el género: una historia oral de mujeres militantes. » <http://www.feminaria.com.ar/coleccion/temascontemporaneos/007/2-PrimeraParte.pdf>.

Olney, James, « Autos-Bios-Graphen. The Study of Autobiographical Literature », in *South Atlantic Quarterly*, n° 77, 1978.

Pabón, Carlos, « ¿Se puede contar ?, Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema », in De Vivanco Roca Rey, Lucero, (editora), *Memorias en tinta, Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Chile, 2013.

Prieto, Alfredo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1966.

Rastier, François, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, 2010/3 n° 159, p. 108-129.

Reati, Fernando, « Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores : representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente. », in De Vivanco Roca Rey, Lucero, (editora), *Memorias en tinta, Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

Reati, Fernando, *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa, 1992.

Reati, Fernando, *Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina*, Georgia State University, Chasqui, revista de literatura latinoamericana, Volumen 33, Número 1, Mayo 2004.

Rivero, Eliana, « Acerca del género Testimonio: textos, narradores y artefactos », *Hispanamérica* 46, 1987.

Rodríguez Freire, Raúl, « Literatura y poder : Sobre la potencia del testimonio en América Latina », *Atenea* 501, Primer semestre 2010.

Roma, Pepa, *La trastienda del escritor: Una vocación y un oficio*, Espasa Calpe, 2003.

Roy, Pascal, *Design and Truth in autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

Semilla Durán, María A. (Editora), *Variaciones sobre el melodrama*, Casa de Cartón, 2013.

Semilla Durán, María Angélica, « Las voces del silencio. Memoria y responsabilidad colectiva en algunos relatos de la post-dictadura », in *Amerika* n° 3, revue en ligne Université de Rennes, 2010. <http://amerika.revues.org/1283>.

Semprun, Jorge, Wiesel, Elie, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 2001.

Seydel, Ute, *Narrar historias: la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas: Elena Garro, Rosa Beltrán et Carmen Boullosa*, Iberoamericana, Vervuert, 2007.

Shumaker, Wayne, *English autobiography: its emergence, materials and form*, University of California Press, 1954.

Sillato, Maria del Carmen, « Los relatos de los sobrevivientes del terrorismo de estado en Argentina: estrategias discursivas en la preservación de la memoria histórica » in *Primer Congreso Regional del Instituto Internacional de literatura iberoamericana. Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la literatura latinoamericana*. Rosario (Argentina), del 23 al 25 de junio de 2005. Consultable à l'adresse suivante: [http://www.cristinafeijoo.com.ar/El\\_destino\\_%20de\\_%20los\\_%20sobrevivientes.pdf](http://www.cristinafeijoo.com.ar/El_destino_%20de_%20los_%20sobrevivientes.pdf)

Skłodowska, E., *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. New-York, Peter Lang, 1992

Starobinski, Jean, « Le style de l'autobiographie in *La relation critique*, Paris : Gallimard, 1970.

W. Bruss, Elisabeth, « L'autobiographie considérée comme acte littéraire Buenos Aires », in *Poétique*, Paris, 1974.

Zimmerman, Marc, Beverley, John, *Literature and politics in the Central American Revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1990.

## Violence et politique

Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, (1998), Payot et Rivages, 2003.

Agamben, Giorgio, *La communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, Seuil, Paris, 1990.

Aínsa, Fernando, « Los guardianes de la memoria », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 22 octobre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1442>

Alain Rouquié, *L'Argentine*, Que sais-je, PUF, Paris, 1984.

Améry, Jean, *Par-delà le crime et le châtement*, Actes Sud, 1995.

Arendt, Hannah, *Sobre la violencia*, Première édition 1969-1970, Alianza Editorial, 2005.

Armony, Victor, « Populisme et néo populisme en Argentine : de Juan Perón à Carlos Menem » *Politique et Sociétés*, vol. 21, n° 2, 2002, p.51-77. <http://id.erudit.org/iderudit/000479ar>.

Artese, Matías, Roffinelli, Gabriela, *Responsabilidad civil y genocidio, Tucumán en años del "Operativo Independencia" (1975-76)*, Documentos de jóvenes investigadores n°9, U.B.A., Octubre 2005.

Bayer, Osvaldo, *Rebeldía y esperanza*, Ediciones B. Grupo Zeta, Madrid, 1993.

Calveiro, Pilar, « El mundo actual es terriblemente violento », in *Revista ñ*, suplemento Clarín, n° 506.

Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, 1998.

Calveiro, Pilar, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2013. Première édition en 2005.

Cangiani, María Eva, Noailles, Martina, *Infrapolítica, la resistencia en las cárceles y los centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, 2004, P. 75. Consultable à l'adresse suivante:

[http://www.pparg.org/pparg/carceles/globalidad/resistencia/\\_b/contentFiles/Resistencia\\_en\\_carceles\\_y\\_CCD.pdf](http://www.pparg.org/pparg/carceles/globalidad/resistencia/_b/contentFiles/Resistencia_en_carceles_y_CCD.pdf)

Cortázar, Julio, *Argentina: Años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

D'Antonio, Débora. "Represión y resistencia en las cárceles de la última dictadura militar argentina". La revista del CCC [PDF]. Enero / Abril 2008, n° 2. Disponible sur Internet <http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=29>. ISSN 1851-3263.

Daleo, Graciela, « El derecho a aparecer de los sobrevivientes » Cátedra libre de derechos humanos facultad de filosofía y letras – UBA, asociación de ex detenidos desaparecidos, Buenos Aires, Argentina abril, 2000.

De Ipola, Emilio, *La bamba, acerca del rumor carcelario*, Siglo XXI, 2005. Première édition en 1982.

Duhalde, Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.

Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada: Ensayo sobre la violencia política*, Booket, 1998.

Feld, Claudia, *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid et Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.

Grammático, Karin, « Las “mujeres políticas” y las feministas en los tempranos setenta: ¿Un diálogo (im)posible? ». Consultable à cette adresse:

<http://www.feminaria.com.ar/colecciones/temascontemporaneos/007/2-PrimeraParte.pdf>.

Horowicz, Alejandro, *Los cuatro peronismos*, Edhasa, Buenos Aires, 2005.

Galli, Vicente « Agresión-Psicoanálisis-Historia actual » in *Argentina, Psicoanálisis, represión política*, Varios Autores, Dir. Raúl Jorge Aragonés, Ediciones Kargieman, Buenos Aires, 1986.

*La palabra del general Uriburu*, Buenos Aires, Roldán, 1933.

Laclau, Ernesto, *La razón populista*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2005.

Lucas G. Martín « Le mensonge organisé pendant la dernière dictature argentine », *Penser la société argentine avec Hannah Arendt, Tumultes* 1/2008 (n° 30), p.195-214. URL : [www.cairn.info/revue-tumultes-2008-1-page-195.htm](http://www.cairn.info/revue-tumultes-2008-1-page-195.htm)

Paoletti, Alipio. *Como los nazis, como en Vietnam*. Buenos Aires: Contrapunto, 1987.

Ranalletti, Mario, « Aux origines du terrorisme d'Etat en Argentine », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2010 (n°105).

Robin, Marie-Monique, *Escadrons de la mort, l'école française*, Editions La Découverte, 2004.

Sidicaro, Ricardo, *Los tres peronismos, estado y poder económico*, 2da edición, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2010.

Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Arléa, 2004.

Touraine, Alain, *Les populismes latino américains* in [http://www.isp.cnrs.fr/Notes\\_latino.pdf](http://www.isp.cnrs.fr/Notes_latino.pdf), 2007.

Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

## Résistance

Aubenas, Florence, Benasayag, Miguel, *Résister, c'est créer*, Editions de la découverte, Paris, 2002.

Borges, Jorge Luis, « La biblioteca de Babel » in *Ficciones*, Debolsillo, Tercera edición, 2012.

Boutang, Pierre-André, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Téléfilm tourné en 1988. Première diffusion en 1996 sur Arte. « R comme résistance » consultable à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=ikhCd3phgfo>.



Camarade, Hélène, *Écritures de la résistance (le journal intime sous le Troisième Reich)*, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

Dreyfus, H., Rabinow, P., « Le sujet et le pouvoir » in *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.

Foucault, Michel, « Non au sexe roi », *Le Nouvel Observateur*, n°644, mars 1977.

Foucault, Michel, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.

Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Editions Gallimard, 1975.

Landrot, Marine, « Akira Mizubayashi, Le Japon mérite le nom d'empire du mensonge », *Télérama*, n°3243, 10 au 16 mars 2012.

Moreno, María, *Las estrategias de la resistencia*, suplemento las 12 páginas, Buenos Aires, 21/1/2000.

Oury, Jean, « Les résistances » in Chemla, Patrick, *Résistances et transferts, enjeux cliniques et crise du politique*, Erès, 2004.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1986.

Proust, Françoise, *De la résistance*, Cerf, 1997.

Rengel, Patricia, *Personalidades de la cultura hispánica*, émission de radio de l'Université du Wisconsin-Madison, 1 mars 2007.

Revel, Judith, *Le vocabulaire de Foucault*, Ellipses, 2002.

Sartre, Jean-Paul, « La République du silence », article extrait de *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, 311 pages.

## Mémoire

Delay, Jean, *Les dissolutions de la mémoire*, P.U.F., 1942.

Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, 1999. Publié en 1953.

Fortuny, Natalia, « Memoria fotográfica », *Amerika* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 14 octobre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1108>

Gironde, Michel, « Mémoire multiple » in *Les mémoires de la violence, littérature, peinture, photographie, cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2009.

Guillemont, Michèle, « Art et mémoire », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 décembre. URL: <http://amerika.revues.org/1443>.

Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, 1950, édition électronique [http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html).

Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Kundera, Milan, *L'ignorance*, Folio, Paris, 2005.

Levi, Primo, *Le devoir de mémoire*, entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja, Mille et une nuits, 1995.

Mallimaci, Fortunato, « La dictadura argentina: terrorismo de estado e imaginario de la muerte », *La memoria de la dictadura, Nocturno de Chile, Roberto Bolaño, Interrupciones 2, Juan Gelman*, Ellipses, 2006.

March, Natalia, « Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990 », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1617>.

Martins, Celina, « La mémoire reconfigurée », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 novembre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1559>

Memoria Abierta, *Memorias en la ciudad : Señales del terrorismo de estado en Buenos Aires*, Memoria Abierta Eudeba, Buenos Aires, 2009.

Moreno, Fernando, “Presentación”, in *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, Roberto Bolaño, Interrupciones 2, Juan Gelman*, Ellipses, 2006.

Mullaly, Laurence, *Unité et fragmentation : la mémoire cinématographique de la dictature argentine*, Unité et fragmentation - Production et réception - Généalogies d'une œuvre, Ateliers du Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne (2007-2008), n°3, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/mullaly.pdf>.

Nietzsche, *Considérations intempestives II*, Aubier-Montaigne, 1964.

Nora, Pierre, « Mémoire collective » in Le Goff, Jacques, *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978.

Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Quarto, Gallimard, 1997.

Peri Rossi, Cristina, *Cosmogonías*, Barcelona, Laia, 1988.

Pfeiffer, Erna, « La historia como memoria personal y elaboración literaria », *Destiempos.com*, México, Distrito Federal I Marzo-Abril 2008 I Año 3 I Número 13.

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Version électronique Ibooks, publié en 1913.

Ran, Amalia, « Aquí se vende todo », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 09 novembre 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1513>

Richard, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, Chile, 2010.

Rivera, José Eustasio, *La vorágine*, Ediciones Cátedra, 2002. Publié en 1924.

Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Siglo Veintiuno Editores, 2005.

Sarlo, Beatriz. « Una alucinación dispersa en agonía ». *Punto de vista* 21: 1-4. 1984

Shapira, Valeria, Entrevista a Elisabeth Jelin, « El corto plazo no deja alternativas », *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/210293-el-corto-plazo-no-deja-alternativas>, 31/03/2002

The International House, Denver, CO, *Memory, History, and Testimony: The Argentine Case*, April 28, 2009. CSU Northridge – Whitsett Room, Northridge, CA, *Dispatches From Argentina's Dirty War*, February 23, 2009.

Van Alphen, Saskia « Argentina's Collective Memory: Challenges in Accepting a Violent Past », *Thewip*, [www.thewip.net](http://www.thewip.net), 01/06/ 2009.

Zabaleta, Marta R., *Acerca de la memoria: Voces revolucionarias del Sur*, School of Arts Middlesex University, United Kingdom, <http://www.udel.edu/LAS/Vol5-1Zabaleta.html>.

## **Romans et témoignages littéraires**

Actis, M., Aldini, C., Gardella, L., Lewin, M., Tokar, E., *Ese infierno, conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Editorial Sudamericana, 2001.

Almeida, Eugenia, *El colectivo*, Edhasa, 2008.

Almeida, Eugenia, *La pieza del fondo*, Edhasa, 2010.

Andruetto, María Teresa, *La mujer en cuestión*, Alción, 2003.

Beguan, Viviana, *Nosotras presas políticas*, Nuestra América Editorial, Buenos Aires, 2006.

Benasayag, Miguel, *Malgré tout, Contes à voix base des prisons argentines*, Maspero, Cahiers libres 360, 1980.

- Benasayag, Miguel, Sorribes Vaca, Francisco, *Transferts, Argentine, écrits de prison et d'exil*, Maspero, Cahiers libres 376, 1983.
- Bettelheim, Bruno, *Survivre*, Laffont, 1979.
- Bonasso, Miguel, *Recuerdo de la muerte*, Planeta, 1997 (Première publication 1983).
- Bruzzone, Felix, *Los topos*, Mondadori, 2008.
- Ciolaro, Noemí, *Pájaros sin luz, testimonios de mujeres de desaparecidos*, Argentina, Planeta, 1999.
- Cohen, Marcelo, *El país de la dama eléctrica*, Buenos Aires, Brujuela, 1984.
- Dorrego, Alejandro, Azurduy, Victoria, *El caso argentino: hablan sus protagonistas*, Editorial Prisma, México, 1977.
- Englander, Nathan, *Le ministère des affaires spéciales*, Plon, 2008.
- Gamerro, Carlos, *El secreto y las voces*, Editorial Norma, 2002.
- Gelman, Juan, La Madrid, Mara, *Ni el flaco perdón de Dios, Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
- Gusmán, Luis, *Villa*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
- Heker, Liliana, *El fin de la historia*, Argentina: Alfaguara, 1995.
- Huidobro, Norma, *El lugar perdido*, Alfaguara, 2007.
- Kertész, Imre, *Etre sans destin*, Arles, Actes Sud, 1998.
- Kohan, Martín, *Dos veces junio*, Debolsillo, 2002.
- La Lopre, *Memorias de una presa política*, Norma, 2006.
- Levi, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard, 1989.
- Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Einaudi, 1958.
- Ondaatje, Michael, « Enterrés » in *Ecrits à la main*, 1998.
- Osorio, Elsa, *A veinte años, Luz*, Barcelona, Círculo de lectores, 1999.
- Paoletti, Mario, *Mala junta*, Editorial de Belgrano, 1999.
- Partnoy, Alicia, *La Escuelita*, Editorial La Bohemia, 2006. Réédité en 2011.
- Partnoy, Alicia, *The Little school, Tales of disappearance an survival in Argentina*, Cleis Press, 1986.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial, première édition 1980, Respiración artificial*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 2001.

Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, 1976 (première édition), Grupo editorial Planeta SAIC/ Booket- Buenos Aires- 1º edición 2007.

Puig, Manuel, *The Buenos Aires affair*, 1973. *Les Mystères de Buenos Aires*, traduit par Didier Coste, Seuil, 1975, « Points Roman » n° 336, 1989.

Ramus, Susana Jorgelina, *Sueños sobrevivientes de una montonera, a pesar de la ESMA*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2000.

Sacomanno, Guillermo, *77*, Planeta, 2008.

Sillato, María del Carmen, *Diálogos de amor contra el silencio. Memorias de prisión, sueños de libertad*, Alción, 2006.

Sillato, María del Carmen, *Huellas, Memorias de resistencia*, (Argentina 1974 - 1983), Universidad Nacional de San Luis, Argentina, Marzo 2008.

Timerman, Jacobo, *Preso sin nombre, Celda sin número*, University of Winconsin Press, 2000.

Valenzuela, Luisa, *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.

Valenzuela, Luisa, *Cola de lagartija*, Buenos Aires, Editorial Bruguera, 1983.

## Films

Bechis, Marco, *Garaje Olimpo*, 1999.

Caetano, Adrián, *Buenos Aires 1977*, 2006.

Campanella, Juan José, *El secreto de sus ojos*, 2009.

Grimaldi, Fabio, Di Tocco, Stella, *Nora*, Roma, 2002.

Olivera, Héctor, *La noche de los lápices*, 1986.

Pineyro, Marcelo, *Kamchatka*, 2002.

Puenzo, Luis, *La Historia Oficial*, 1985.

Solanas, Pino, *Memoria del saqueo*, 2004.

## Sites Internet consultés

<http://educacionymemoria.educ.ar/secundaria/notas/el-pasado-en-el-presente/>

<http://elmangodelhacha.webcindario.com/revista37nota2.htm>.

<http://www.elortiba.org/conintes.html>

[http://elpais.com/diario/2010/12/07/opinion/1291676411\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/12/07/opinion/1291676411_850215.html)

[http://internacional.elpais.com/internacional/2012/07/05/actualidad/1341478049\\_436607.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2012/07/05/actualidad/1341478049_436607.html)

<http://norastrejilevich.com/writings.html>.

<http://tiempo.infonews.com/2014/05/30/argentina-125369-las-reivindicaciones-del-69-se-cristalizaron-en-politicas-de-hoy.php>

<http://www.autoresideologicos.com.ar/home.html>.

<http://www.cels.org.ar/home/index.php>.

<http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=29>. ISSN 1851-3263.

[http://www.clarin.com/politica/Expectativa-fallo-plan-sistematico-bebes\\_0\\_731327044.html](http://www.clarin.com/politica/Expectativa-fallo-plan-sistematico-bebes_0_731327044.html)

[http://www.clarin.com/politica/reivindicacion-guerilla-Carlotto-provoco-polemica\\_0\\_890311021.html](http://www.clarin.com/politica/reivindicacion-guerilla-Carlotto-provoco-polemica_0_890311021.html)

<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/mullaly.pdf>

<http://www.daia.org.ar/Site2009/ces/desaparecidos.php>

<http://www.derechos.org/nizkor/arg/causa13/casos/caso615.html>

<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>

<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/69.html>.

[http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nmas2006/Prologo\\_2006.pdf](http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nmas2006/Prologo_2006.pdf)

<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/daia03.htm>.

<http://www.franceinter.fr/emission-ailleurs-le-gigantesque-proces-des-assassins-sous-la-dictature-en-argentine>

<http://www.franceinter.fr/emission-lhumeur-vagabonde-selva-almada>

<http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01029405.htm>

<http://www.gustavogermano.com/gallery/ausencias/>

<http://www.hlhl.qc.ca/hopital/usagers/-/famille/info-sur-la-sante-mentale/etat-de-stress-post-traumatique.html>

[http://www.hypnose.fr/hypnose\\_contemporaine.htm](http://www.hypnose.fr/hypnose_contemporaine.htm).

<http://www.lefigaro.fr/livres/2010/11/10/03005-20101110ARTFIG00820-elie-wiesel-le-roman-peut-aider-la-memoire.php>

[http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2014/08/06/argentine-la-fondatrice-des-grands-meres-de-la-place-de-mai-retrouve-son-petit-fils-36-ans-apres\\_4467242\\_3222.html](http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2014/08/06/argentine-la-fondatrice-des-grands-meres-de-la-place-de-mai-retrouve-son-petit-fils-36-ans-apres_4467242_3222.html)

[http://www.madres.org/marchas/marchas1\\_10/marchas1.asp](http://www.madres.org/marchas/marchas1_10/marchas1.asp)

[http://www.memoriaabierta.org.ar/quienes\\_somos.php](http://www.memoriaabierta.org.ar/quienes_somos.php)

<http://www.memoriaabierta.org.ar/sitiosargentina.php>

<http://www.pparg.org/pparg/>

[http://www.pparg.org/pparg/carceles/globalidad/resistencia/\\_b/contentFiles/Resistencia\\_en\\_carceles\\_y\\_CCD.pdf](http://www.pparg.org/pparg/carceles/globalidad/resistencia/_b/contentFiles/Resistencia_en_carceles_y_CCD.pdf)

<http://www.sciencespo.fr/opalc/content/le-proceso-de-reorganizacion-nacional-retour-sur-les-annees-de-la-dictature-argentine>

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html#vn011000>

<http://tiempo.infonews.com/notas/valioso-juego-de-convertir-walsh-personaje-de-ficcion>

<http://www.elhistoriador.com.ar/entrevistas/g/gelman.php>

<https://www.youtube.com/watch?v=EVvYzvC7Tuo>

<https://www.youtube.com/watch?v=xaFbPo3KGB0>

[www.Desaparecidos.org](http://www.Desaparecidos.org)

[www.helenzout.com.ar/](http://www.helenzout.com.ar/)

[www.marcelobrodsky.com/](http://www.marcelobrodsky.com/)

[www.resn.com.ar](http://www.resn.com.ar)

## **Ouvrages cités mais ne participant pas à notre développement**

Bryce Echenique, Alfredo, *Permiso para vivir (Antimemorias)*, Anagrama, 1993.

Burgos, Elizabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Seix Barral, 1992, première publication 1983.

Cabrera Infante, Guillermo, *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992.

Darío Rubén, *Autobiografía: el oro de Mallorca*, Mondadori, Madrid, 1990.

García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, Alfred A. Knopf, 2002.

*Bibliographie*

Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido*, Barcelona: RBA Editores, 1974.

Ocampo, Victoria, *Autobiografía*. Madrid, Alianza, 1991.

Paz, Octavio, *Al paso*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

Paz, Octavio, *Itinerario*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

Sábato, Ernesto, *Antes del fin*, Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

Sillato, María del Carmen, *Juan Gelman. Las estrategias de la otredad*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996.

Vargas Llosa, Mario, *El pez en el agua*, Seix Barral, Barcelona, 1993.



# **Annexe 1**

## **Entretien avec Alicia Kozameh / novembre 2011**

- **Sales de la cárcel el 24 de diciembre de 1978 en plena dictadura. ¿Sigues con la militancia?**

No. Salir en esa época significó que uno buscaba, trataba de rastrear compañeros, y hubo que entender que no estaban, ya fuera que hubieran "desaparecido", eufemismo que conocemos, o que estuvieran fuera del país, exiliados, o dentro del país y muy aislados protegiéndose de los secuestros potenciales y constantes.

- **¿Cómo viviste en Argentina desde finales del 78 al 80?**

Fue muy duro. El país entero era un gigantesco campo de concentración. Salí en libertad con otra forma de arresto: libertad vigilada. Eso implicaba que tuviera que ir cada dos días a firmar un libro de control a la Jefatura de Policía, donde tenía que volver a ver a los que me habían arrestado y habían torturado y asesinado a tantos compañeros. Monstruoso. Éramos muchos los que salimos de la cárcel en esas condiciones. Generalmente duraba seis meses, como en mi caso. Después, fuera de eso, los mismos tipos me seguían por la ciudad, me esperaban a la salida del trabajo, en la puerta de casa, caminaban detrás mío, se sentaban en los cafés a los que yo iba y desde esa posición me miraban de frente. Me citaban al Comando del II Cuerpo de Ejército y los militares me amenazaban para que me fuera del país, pero no me daban un pasaporte. Contradicciones planteadas para provocar el desconcierto, el miedo. Finalmente logré irme, dejando a mi compañero en la cárcel. Además las calles eran otras, la ciudad era otra, el aire era otro. Rosario, el país, no eran, ya un lugar vivible, al menos para mí.

- **Al final de la dictadura y después del nacimiento de tu hija vuelves a Argentina. ¿Puedes explicarnos por qué?**

La razón más importante es personal. Estaba en una relación que era nueva, y me resultó difícil cortarla, interrumpirla. Él había estado exiliado por años en Europa y en México, y

volvía a Buenos Aires, algo más que previsible. Y como además existía en mí otra razón, la de verificar esa democracia que anunciaban, que me daba curiosidad pero de la que desconfiaba profundamente, decidí volver. Para ver. Para vivir el cambio. Mi hija tenía tres meses.

- **¿Cómo viviste en Argentina de 1984 a 1988?**

Tampoco fue ninguna panacea. Buenos Aires era, también, otra ciudad. Era más fácil pasar inadvertida que en Rosario, pero nada era perfecto, y yo no esperaba que lo fuera. El aspecto económico era muy complicado. En 1987 se publicó -por Editorial Contrapunto, dirigida por Eduardo Luis Duhalde, el actual Secretario General de Derechos Humanos- *Pasos bajo el agua*. La presentamos en una sala llena, asistieron muchas Madres de Plaza de Mayo, habló Hebe de Bonafini, además del editor y otros amigos, y al salir de allí me amenazaron otra vez. Dos tipos en la esquina de Corrientes y Montevideo. Era obvio que estaban prestando atención. Amenazaron con matarme a mí, lo cual no me sorprendía, pero en eso incluyeron a Sara. Así que nos volvimos a Los Ángeles.

- **Ahora vives en California desde hace muchos años. ¿Por qué California?**

Simplemente porque en Los Ángeles había, en 1980, un grupo de amigos que me facilitaron la salida de Argentina y la llegada al nuevo ámbito. Todo empezó a funcionar aquí. Después estuve un año en México, pero volví a Los Ángeles a tener a mi hija.

- **¿Podrías volver a vivir en Argentina?**

Podría, si consiguiera un trabajo, entre otros asuntos. Tengo 58 años, y las alternativas se reducen a cero a esta edad. Además acá, en LA, también tengo afectos, trabajo, y una vida hecha. Y éstas son épocas en las que la comunicación está resuelta, de manera que no pierdo contacto con mis compañeras y compañeros que viven en Argentina o en cualquier lugar del mundo. Y voy a Argentina cada año y medio, o dos, o más seguido.

- **En las muchas entrevistas que diste dices que escribes desde muy pequeña. ¿También te dedicaste a las artes plásticas?**

Es un poco mucho llamar a mis dibujos de chica y de adolescente una forma de las "artes plásticas". Dibujaba, pintaba, y sigo haciéndolo, pero de manera menos que secundaria. Irrelevante, realmente. Pero sí, es otra forma de expresión.

- **¿Dirías que tu experiencia carcelaria te animó a escribir y volverte una escritora "profesional"? ¿Era vital para ti? ¿Para otros?**

No. No fue la experiencia carcelaria la que me impulsó a la escritura. Como vos misma dijiste, escribo desde muy chica. Cárcel o no cárcel, si tenía la posibilidad de conseguir un lápiz, iba a escribir. Nunca fue una elección, ni tampoco necesité "ánimo" para escribir. La escritura es algo que estuvo en mí siempre. Iba a ser una escritora "profesional" de cualquier modo, al menos que no hubiera sobrevivido. El "profesionalismo" es el resultado de la práctica y del aprendizaje durante esa práctica. Si uno tiene la necesidad de llevar a cabo esa práctica, todo va sucediendo. Y, sí, era y es vital, para mí, la escritura. Es una necesidad fisiológica más.

- **¿Cuándo escribiste *Pasos*? ¿Se inspira en *El séptimo sueño*?**

A *Pasos* la escribí entre 1983, estando en México, y 1984. No, no creo que haya surgido de *El séptimo sueño*. Cuando escribí *El séptimo sueño* ya tenía instalada la temática carcelaria, pero desde otro lugar. Muy diferente.

- **¿Crees que es imposible escribir justo después de una experiencia traumática?**

No es imposible. Depende de las características personales de cada uno. Pero si uno trata de lograr cierta objetividad, cierta distancia para poder observar mejor lo que está haciendo, de hecho es preferible esperar. Claro, si estamos hablando de escribir sobre esa experiencia, la supuestamente traumática.

- **Dijiste en una entrevista que si escribieras un testimonio directo de tu experiencia te enfermarías. Entonces, para ti, ¿Pasos es una novela? ¿Una novela testimonial? ¿Puedes definirla?**

De hecho, la única vez que trabajé sobre un testimonio directo con mis compañeras, el libro *Nosotras, presas políticas*, un aspecto de salud que ya existía se me agravó seriamente. Tuve que descargar parte del trabajo sobre mis compañeras, hasta que resolví medianamente el problema y pude continuar. Es una cuestión de estrés, de renovación de ciertos dolores, que ataca el sistema inmunológico.

*Pasos bajo el agua* es una novela, sin lugar a dudas. Para mí y supongo que para todos los que la hayan leído. Testimonial, sí, y sólo parcialmente autobiográfica. Trataría de no definir mucho más, para dejarle margen a la posibilidad de que sea cualquier otra cosa, porque para mí es también un poema.

- **¿No tenías proyectada una película basada en *Pasos*?**

El proyecto sigue en pie. Lentamente, pero sigue. Los tiempos cinematográficos, que incluyen escrituras, reescrituras varias, encuentros y desencuentros con el dinero, cambios de ideas, y mucho más, requieren paciencia.

- **¿Por qué escribiste esta novela? ¿Es para ti un deber de memoria? ¿O escribiste este libro por las que no pueden escribir la experiencia? ¿Por eso *Pasos* es polifónica?**

No. No fue un deber. Nunca sentí la escritura de *Pasos* como un deber. Sí fue una necesidad. En la primera página del libro digo algo de eso. Digo que escribo porque necesito la literatura. Y para que se sepa lo que pasó en Argentina. Pero esta última es una razón secundaria. Lo que impuso dentro de mí que realizara esa escritura fue la enorme necesidad de atravesar el tema probablemente para entender los hechos. Y creo que muchas compañeras pueden escribir la experiencia y, en realidad, lo han estado haciendo. Y siguen apareciendo libros sobre lo mismo, aportes a la memoria, y diversos resultados de la necesidad de expresar las emociones aquéllas, que se continúan.

*Pasos* es "polifónica" porque, habiendo atravesado juntas todo un espectro de tremendas complejidades, el que se expresa en primera persona del singular cuando se refiere a una experiencia tan colectiva está dejando de lado una parte de sí mismo. Nada que sintamos en

relación con una misma está desgajado del sentimiento de todas. Separarse, distanciarse, es forzar la realidad hacia una dirección de artificio, y es, deliberadamente o no, dejar de ser uno mismo. Yo siento en "en grupo".

- **¿Por qué es tan importante para ti la comunidad que formáis con las ex-presas?**

Por la misma razón que te mencionaba antes. Frente a una realidad tan compleja vivida en grupo, ese grupo pasa a ser uno mismo, pasa a ser una mano, un muslo, un ojo, un mechón de pelos del mismo cuerpo. Nuestra "comunidad" es tan importante para mí como para la mayoría de nosotras. Es lo natural, lo que surge con total naturalidad después de que, en la cárcel, al leer una carta de un familiar mencionando la desaparición de un amigo querido, o de un primo, o de la propia madre, una o dos o muchas compañeras te abrazan y te consuelan, te contienen. ¿Cómo separar ese momento de vos misma? Ese apoyo, ese estar por vos por parte de tus amigas, permanece con vos para siempre.

- **¿Escribir es para ti un acto de resistencia?**

Yo creo que para cualquiera que escribe la escritura es un acto de resistencia. Siempre se resiste algo. Cualquier manera de expresión resiste lo que molesta adentro y es necesario extraer de ese adentro y ponerlo frente a uno mismo. Sí, siempre lo es.

- **Mucho se ha hablado o se habla de la figura del escritor comprometido o del escritor político como por ejemplo Pablo Neruda. ¿Eres una escritora comprometida?**

No sé. Si lo soy, no es parte de ningún plan. Siento que estoy intensamente comprometida con la vida. Mi vida es la escritura. Ergo, mi escritura es comprometida. Debe ser algo así. Una especie de silogismo. Muy simple, muy directo. Pero creo que suena defectuoso. Tendría que pensarlo mejor. Aunque la verdad es que la escritura misma no me da tiempo para autodescribirme, o definirme. Realmente no pienso en eso.

- **¿Qué mirada tienes acerca de tu obra?**

No la miro mucho. En serio. No me da tiempo. Escribo y escribo, porque surge y surge y necesito plasmar eso que surge, darle forma. Pero no quiero pensar en miradas dirigidas hacia mi trabajo, porque ése no es mi papel en este juego de fuerzas.

- **¿Cómo sientes que evoluciona tu escritura desde *Pasos*?**

Creo que se va complejizando. Sigo experimentando, más y más. La llevo a ciertos límites porque quedarme en el medio me aburre enormemente. No puedo, no siento deseos de dejar que me ataque el tedio. Así que ejercito la imaginación, las novedades.

- **Le dedicas *Natatio* a Sara: ¿se trata de la narradora de *Pasos* o de tu hija Sara Julia?**

Mi hija. Mi hija Sara Julia Kozameh.

- **¿Puedes explicarnos el título de tu última novela?**

Puedo, pero prefiero no hacerlo. Es más efectivo que sea entendido en la lectura. Realmente sería anunciar las premisas del libro, explicarlo. Pierde poesía.

- ***Pasos* y *Natatio* son novelas polifónicas, caleidoscópicas, corporales. ¿Dialogan entre sí tu primera y última obra?**

Sí. Todo es un círculo. Todos los textos se comunican, y así como el último capítulo de *Pasos* regresa al primero, y la última zona de *Natatio* regresa a la primera, también hay establecido un círculo entre la primera novela publicada (incluso la no publicada: *El séptimo sueño*) y la última. Y todo lo demás, lo ya hecho y lo que venga, forman parte de la misma ronda.

- **¿Cuáles son tus proyectos actuales?**

Estoy escribiendo una novela que me va a llevar al menos dos años, quizá tres. Hay traducciones cuyas publicaciones se acercan, hay un libro que la Universidad de Poitiers está preparando sobre mis cuadernos escritos en la cárcel, hay una cantidad de cosas sucediendo. Estoy escribiendo muy lentamente un libro de poesía. Y siempre hay algún proyecto que despierta las nunca dormidas memorias, las huellas, las marcas, y uno camina en esa dirección, en la dirección de cumplir con la necesidad de hacerse cargo. No hay manera de eludirlo.

## **Annexe 2**

### **Entretien avec Sara Rosenberg / octobre 2011**

- **¿Qué me puedes decir de las representaciones de la violencia, y no solo política, en tus obras, que sean literarias o plásticas?**

Creo que la violencia se cruza siempre con muchas otras cosas. Es la cara oscura –u oculta– del amor, de la necesidad y quizás también de todo nacimiento. La naturaleza es violenta, pero es económica, casi lógica. Sin embargo en nuestro mundo, son las relaciones sociales las que fundan la violencia. Quiero decir que vivo en un mundo de explotadores y explotados donde no se puede obviar el tipo de relaciones humanas que la injusticia –y la lucha de clases– genera.

Allá lejos y hace tiempo alguien dijo que la violencia es la partera de la historia. Y ese movimiento siempre me ha conmovido porque es parte de la vida misma.

Violencia es que millones mueran de hambre en el mundo, mientras los alimentos se cotizan en bolsa para llenar los bolsillos de los especuladores. Violencia es la actuación del capital financiero-militar, que bombardea poblaciones civiles para saquear y destruir en una constante política guerrera que sólo beneficia a unos pocos, a ese macabro uno por ciento que se beneficia con las guerras. ¿Cómo escribir sin tener presente esto? ¿Cómo escribir –o vivir– si omito mi responsabilidad personal? ¿Acaso la escritura no es también y siempre la construcción de un punto de vista y por lo tanto una elección? Creo que las palabras nunca pueden ser neutrales. Como decía Carroll, tienen dueño.

- **¿Crees que la literatura puede expresar mejor el horror que las artes plásticas (era la idea de Sartre) o el contrario?**

No lo sé, nunca hago comparaciones de este tipo. Sólo leo y escribo aquello que puede ayudar a terminar con el horror. Cuando pintaba o hacía instalaciones o fotografía –y sigo haciendo algunos trabajos visuales– pensaba de la misma manera, no se si mis trabajos expresaban mejor o peor lo que nos sucede. A veces una buena canción es capaz de decir mucho más que un gran cuadro, a veces un cuento es mejor que una película. Siempre depende de lo que se

dice, de la fidelidad a cómo se dice y sobre todo a ese misterio que es escribir o pintar o cantar bien.

- **Para ti, ¿Cuál es la especificidad de la literatura, del cine o de las artes plásticas en cuanto a la representación de la violencia política y vamos a decir “ordinaria”? ¿Son complementarias las artes?**

Los lenguajes –las artes- son vasos comunicantes. La poesía es visual, trabaja con imágenes; un colage de Josep Renau, de Anna Hoch, de Grotz, de Heartfield pueden ser literarios.

El buen cine, -pienso ahora en Chaplin-, o una obra de teatro de Brecht son además de cine y teatro poesía, música, pintura, y muchas cosas más. Rompen límites, se fundan en todas las artes y las sintetizan de otra forma.

Me gusta cuando Cortazar habla de “la ética de la transgresión creadora”. Yo no trato de representar, trato de preguntarme constantemente por otras formas de hacer y de pensar. Creo que es la única especificidad: cuestionar las marcas, los límites, los modos que el mercado de la “cultura” impone. El arte es un proceso, no un producto.

- **¿Estás de acuerdo si digo que la violencia política que encontramos representada en Un hilo rojo (represión y terrorismo de estado) se declina en otros tipos de violencia en toda tu obra como por ejemplo la violencia capitalista y sus manifestaciones, la violencia del hospital psiquiátrico y el encierro, la violencia de género...?**

Claro, la violencia en que se funda la sociedad capitalista penetra todos esos aspectos, la vida cotidiana, el amor, la relación familiar, el orden legal, el orden psiquiátrico, las formas de ver y de interpretar. Hacerla evidente a través de la escritura, tal vez ayuda a no naturalizar la violencia, a no aceptarla como si fuera la única forma posible de vida.

Tenemos mucho por hacer y pocas cosas que perder. Estoy convencida de que depende de nosotros transformar la sociedad que hemos heredado. Y también ser capaces de dudar profundamente de lo instituido, es una forma de salud.

La violencia del estado capitalista es muy clara; el estado es una institución que fue creada en su momento para proteger las propiedades de una clase frente a la emergencia de otra clase mayoritaria: los trabajadores, los desposeídos de los medios de producción. Ese estado que protege a las minorías es un instrumento de control y domesticación que dicta las leyes, paga



a las policías y al ejército, margina y encierra a quienes se oponen o no son aptos para ser explotados (locos, viejos, etc.), controla la sexualidad a través de leyes religiosas o laicas, pero sobre todo margina y reprime. Es su función, yo sólo observo y doy cuenta en singular de esta forma de sociedad en la que vivo. En *Un hilo rojo*, la acción sucede en un tiempo de dictadura, en el que el estado ejercita el terrorismo de estado de manera desembozada. Se podría decir que se quita la máscara y justifica lo injustificable; de allí la figura del desaparecido, una palabra que es antigua, se usó en la shoá y se usó después cuando se funda el estado de Israel para hablar de los palestinos. La no existencia del otro es la máxima violencia. Es el fascismo.

En *Contraluz*, me interesaba tratar la pervivencia de la violencia estatal dentro de una sociedad aparentemente democrática. La institución psiquiátrica, la persecución, la policía secreta, las falsas identidades, perpetúan el control del ciudadano tanto o más –por lo invisible- que en épocas dictatoriales.

- **Podríamos decir que después de *Contraluz* te dedicas a otro tipo de violencia, no solo política y no solo hablas de Argentina. Una violencia mundializada?**

La violencia de la que hablo en *Contraluz* cruza desde el ámbito familiar a la calle. Por supuesto que está presente y de manera brutal en las “sociedades occidentales democráticas”. Me refiero a España, donde ni siquiera hemos podido juzgar todavía los crímenes del franquismo. Y donde la monarquía –entre muchas otras cosas- que el franquismo impuso, goza de buena salud.

Como dije antes, la violencia se ejerce en todas partes porque es producto de un robo sistemático de los derechos humanos.

- **¿Qué te parece si te digo que *Un hilo rojo* y *Contraluz* entablan un diálogo a propósito de la impunidad de los militares?**

Me parece bien. Me alegra mucho que en Argentina se haya podido juzgar y condenar a los militares. Es un gran paso adelante. Sin embargo, todavía hay un largo camino para juzgar a los poderes civiles (la oligarquía y sus instituciones, bancos, jueces, iglesia, grandes empresas, grandes terratenientes, etc.) que en su momento dirigieron y apoyaron la masacre. Esas fuerzas están ahí y tienen un gran poder porque tienen el poder económico.

Por eso ambas novelas están situadas en contextos temporales distintos. Los setenta y los noventa, cuando el neoliberalismo que siguió a la dictadura militar, continuó con la misma política de hambre y miseria para las mayorías. No podemos olvidar que el golpe militar fue parte de un proyecto de entrega sistemática de nuestras riquezas y nuestra soberanía al imperio americano y europeo. Todavía estamos pagando las consecuencias y tratando de cambiar esa situación.

- **¿Cómo se expresa la resistencia a los poderes en tu obra? ¿Y por qué resistir? Muchas veces hablas de la relación entre las cosas, que todo está ligado, pues ¿qué quieres mostrar a través de tus obras? ¿Quieres denunciar algo, hacer memoria? ¿Proponer tu propia visión del mundo?**

La escritura, como cada acción cotidiana refleja una visión del mundo. Habitualmente se dice “cada escritor es un mundo”, y ese mundo se elige o te elije.

La resistencia para mí es una forma de salud y una alegría. Y ya que estoy citando, hace poco escribí una Antígona, que repite siempre, en sus momentos más desesperados una frase popular: “Sólo los peces muertos siguen la corriente”.

- **Dices que prefieres escribir ficción y que tus novelas no son autobiográficas. ¿Podrías hablarme en este sentido de *Un hilo rojo*, *El tripalio* y *Contraluz*?**

En todo texto hay autobiografía. Escribo desde mi experiencia. Lo que vivo, leo, o creo saber. Tal vez las mujeres de mis libros y obras de teatro coinciden en que no son víctimas-victimizadas ni potables para ser victimizadas. Son activas, a pesar de que muchas viven en situaciones límites. Julia, de *Un hilo rojo*, nunca se arrepiente de haber luchado, ni después de muerta; la acción transcurre después de su muerte.

Mayte, del *Tripalio*, aprende a través de muchas idas y venidas en clave de comedia que lo importante es aprender a decir NO. Y Griselda, en *Contraluz*, no acepta verdades institucionales y a pesar de su fragilidad se opone a ellas.

- **A propósito de *Un hilo rojo* has dicho que lo que te interesa es que la gente sepa que los desaparecidos no solo son desaparecidos sino que eran militantes. Entonces ¿es *Un hilo rojo* una novela de la militancia?**

Yo no diría eso. No se lo que es una novela militante. No es testimonio, es novela. Aunque utilice a veces la forma testimonial. No todos los desaparecidos eran militantes, pero yo elegí que mi personaje si lo fuera.

- **En *Un hilo rojo* ¿a qué sucesos históricos aferentes a la represión te refieres? : P. 12 hablas de la matanza de jóvenes en un autobús**

Hay elementos documentales, de la época. Cruzo algunos hechos reales con la ficción. En esas páginas me refiero a una tragedia más, un intento fallido de asaltar un cuartel en Catamarca, una acción en la que el ejercito asesinó a mucha gente, sin darle ni derecho a juicio. Fusilaron a más de veinte jóvenes luchadores.

- **¿Me podrías hablar de tu propia militancia de los años 70. ¿Y la de ahora? ¿Militar es resistir?**

Yo no tuve una gran militancia, porque al poco tiempo de empezar a formarme me apresaron. Estuve presa tres años y medio, pude estudiar y leer mucho, me exilié después, y esa larga historia. Sin embargo, sigo convencida de que hay que cambiar este mundo injusto. Y sigo creyendo que hay otras formas de relaciones sociales más humanas. En eso y para eso milito siempre. Soy antiimperialista, si decir esto sirve de algo.

- **¿Pasó mucho tiempo antes de escribir *Un hilo rojo*? ¿Fue el exilio un obstáculo en el momento de escribir tu primer libro? ¿Y ahora, como ves tu propio exilio y la creación?**

Si, pasó mucho tiempo. Fue una larga recuperación de la palabra. Había mucho dolor y a veces el dolor no deja fluir la palabra necesaria. Empecé a escribir la novela en papeles sueltos, tomaba notas, siempre escribía, pero recién en los noventa pude sentarme y escribirla. Se publico en el 98, recién cuatro años después de haberla terminado.

Mi exilio es ahora una extranjería elegida. Un viaje continuado, que me hace bien. Vuelvo siempre a Argentina, paso algunos meses y después me voy para verme mejor. Dicen que la

saudade es una especie de estado del alma. Me gusta ser extranjera, o me he acostumbrado a serlo. No lo se bien.

- **¿Qué representa para ti *Un tripalio* en tu obra literaria?**

Cuando escribo teatro cambio de registro, me río mucho, me sitúo de otra manera en relación a las palabras. Me divierte y me permite jugar más con lo visual, incluir de alguna manera mis viejos vicios de pintora y escultora. Es un género que pone a prueba muchas cosas, porque es “palabra en acción”.

- **¿Tienes otros proyectos literarios, políticos?**

Muchos, escribo y deseo. Deseo y escribo. Mientras esto suceda tengo proyectos que voy realizando. Ahora estoy por hacer una lectura dramatizada de mi última obra de teatro “Esto no es una caja de Pandora”. Corrijo mis cuentos que se han publicado sueltos y quiero publicar juntos. Escribo textos políticos y teatro para las calles de Madrid, que están llenas de gente con ganas de hacer cosas. Estudio cada vez más, porque cada vez una se va dando cuenta que sabe menos o quiere saber más. Y tengo ganas de pasar una larga temporada en America latina, creo que será mi próximo puerto.

- **Creas y escribes mucho, una parte de tus libros se acerca a la memoria histórica de Argentina, en particular al Terrorismo de Estado y a la impunidad presente, ¿por qué no se publican tus libros en Hispanoamérica?**

No lo sé. En Cuba se ha publicado *Un hilo rojo*. En Argentina algunos cuentos. El año próximos e publicará en Cuba “La isla Celeste”, una novela infantil. ¿Será porque debo estar allá y porque ya es tiempo de volver?

- **Para Ana de *Cuaderno de invierno* es difícil volver ¿Ya te preguntaste si podrías vivir en Argentina en la actualidad?**

Me encanta Argentina, y claro que puedo vivir allá. Cuando voy me siento muy bien. No me he quedado quizás porque mis hijos están en España y necesito estar cerca de ellos.

## **Annexe 3**

### **Entretien avec Nora Strejilevich / octobre 2012**

Voy a centrar mis preguntas sobre *Una sola muerte numerosa* y sobre las temáticas de la resistencia y de la memoria.

- **¿Cuándo y dónde escribiste *Una sola muerte numerosa*?**

Lo escribí en distintos lugares, debido a mi vida errante: empecé en Canadá, alrededor de 1982, en un curso sobre autobiografía que se dictaba en la Universidad de la Colombia Británica. Lo continué en la Argentina (adonde volví una y otra vez a partir de 1983) e incorporé materiales que tenía desde los 70. Recién terminé el texto en Oregon, en 1996.

- **¿Qué objetivos tenías en términos de memoria y resistencia?**

No tenía objetivos, lo mío fue mucho más intuitivo. Reflexioné a posteriori sobre lo que significaba, pero en el momento sólo ansiaba darle forma a mi memoria fragmentaria, plasmarla. No tenía cómo o dónde liberarme de los fantasmas, hablaba con ellos en esas páginas. Me resultaba vital para la propia sobrevivencia, aunque eso tampoco me lo planteaba. Lo hacía porque tenía el impulso incontrolable de hacerlo. Algo así dijo Levi en relación a su escritura; yo sentí exactamente lo mismo. Una urgencia que no lo era en relación a la publicación --no lo imaginé como un libro sino como un viaje íntimo.

- **¿Puedes explicarme el proceso de esta elaboración literaria de tu propia experiencia y de la memoria colectiva?**

Ante todo escribí un texto autobiográfico que se llamó “Sobre-vivencias”, surgido a partir de ese curso que mencioné. El profesor me instó a continuar y le hice caso, porque en realidad ya no podía parar. Se me abrió una compuerta y, como acabo de explicarte, sentí que me era indispensable continuar. Se me ocurrió entonces que necesitaba escuchar a otros, rearmar la trama de múltiples voces que podrían, quizás, generar una suerte de memoria colectiva. No lo pensé como estrategia literaria, sino porque mi memoria era muy limitada, yo quería saber más, enterarme de cómo otros habían sobre vivido. Por eso volví a la Argentina y tomé

testimonios, un poco al azar, gracias a contactos. Hablé con gente que contaba sus experiencias por vez primera, fue un viaje donde empecé a armar el rompecabezas de lo que nos había pasado, ya que cada uno de los testigos había vivido un fragmento de lo mismo pero de otra manera. Lo que me hacía falta era comprender, y no me bastaba mi propia historia. Un militar, después de los Juicios Públicos (1985), había declarado que todos los testimonios contaban lo mismo –lo decía para descalificarlos, pero me hizo pensar que tenía razón: decían lo mismo porque nombraban el horror, pero lo hacían con matices, y yo quería enhebrar esos matices para armar un collage (no está mal la imagen, de hecho tomé fragmentos de esas voces y los “cosí” al texto autobiográfico que tenía).

- **Acerca de *Una sola muerte numerosa*, los críticos hablan de “un collage” de diferentes materiales, tú lo consideras como un testimonio literario, yo te propongo el término de novela que “hace memoria” según la propuesta de José di Marco ¿Qué te parece?**

Las clasificaciones son complejas y están destinadas a armar un corpus, lo cual me parece indispensable pero a la vez difícil de evaluar cuando se trata de mi propia escritura. Di Caprio se refiere a novelas como *Memorias del río inmóvil*, *Dos veces Junio* y otras, donde el propósito no es documental o testimonial. Yo creo que mi texto podría considerarse una novela que hace memoria, pero lo cierto es que no estoy narrando ficciones “como si” las contara un testigo. Yo pongo en escena lo que narraron los testigos... Y si bien tanto esos libros como el mío se mueven en los límites de la ficción y la no ficción, el énfasis en mi caso es distinto. No es que me interese que la información que entrego sea verificable –de hecho no coincido con que eso sea lo que caracteriza al testimonio– pero me resulta importante admitir que las voces entramadas en el texto narran experiencias vividas. Quizás el efecto en el lector, en última instancia, sea similar al de estas novelas, pero el mismo Di Caprio dice que “los textos seleccionados para nuestro estudio se presentan como relatos deliberadamente ficcionales”, y el mío, simplemente, no es deliberadamente ficcional. Creo que uno de las grandes divergencias que tengo con Di Caprio es la definición de testimonio, que en mi opinión no se limita, y a menudo ni siquiera se centra en entregar información, y que además puede ser decididamente literario, como fueron las obras de Primo Levi. ¿Podemos llamar a las tuyas “novelas que hacen memoria”? Quizás sí, pero siempre que quede claro que él quiso recuperar lo vivido, y ese no es un detalle menor. Ante las situaciones límites, el “yo lo ví, yo lo viví, créanme” es un “detalle” crucial.

- **Dijiste en entrevistas que no tenías militancia cuando te desaparecieron ¿y ahora? ¿A qué tipo de militancia te dedicas?, ¿te consideras como una escritora comprometida?**

Yo no tenía militancia en relación al concepto de militancia de entonces, es decir, no pertenecía a un partido. Sí la tenía de acuerdo a la definición actual, debido a que participaba en marchas, en debates y asambleas. Pero lo hacía de forma independiente. Hoy por hoy sigo igual: dicto cursos donde me refiero a estos temas, participo en actividades relacionadas con derechos humanos y memoria, voy a marchas, escribo artículos relacionados con estos temas y me involucro como siempre desde mi perspectiva independiente (en el sentido de no pertenencia a un grupo político). Soy una “escritora comprometida” en ese sentido.

- **Para muchas escritoras de *Redes de la memoria*, escribir es resistir: ¿éste es tu caso?**

No sé si fue en *Redes* que dije esto: “A estas creaciones las impulsa la urgencia de darle forma a un daño que no sólo es y fue sino que vuelve a ser, y en cada instancia nos incumbe a todos. Testimoniar, en este sentido, es un corolario del acto de resistir ». O sea que coincido en que se trata de un acto (más) de resistencia. Aunque –insisto—no lo veía así mientras lo hacía, todo esto lo pensé después.

- **En *Una sola muerte numerosa*, recurres a la ironía y al humor negro ¿Es una manera de resistir a lo dramático?**

Las situaciones límite no se pueden abordar sin un distanciamiento, me parece, y tanto la ironía como el humor negro son formas de distanciamiento. Además, me parece indispensable no narrarlas desde lo melodramático, porque se trata de acontecimientos colectivos que trascienden esos niveles, y tienen que encontrar formas literarias o artísticas que les hagan justicia. Por eso usé esas estrategias, que además tienen que ver con la manera en que encaro la vida.

- **Todorov habla de una memoria ejemplar, una memoria que permite enfrentarse al presente, que impulsa la acción en el presente y hace que el pasado dialogue con el**

**presente. Es para él una memoria que se relaciona con la justicia ¿Te parece acertada esta idea?**

Me parece acertada. No tiene sentido la memoria si no es memoria desde, por y para el presente; a partir del hoy y para poder seguir viviendo en este presente (que, por otra parte, es una noción simbólica, porque todo presente es un límite precario que, en cuanto se piensa, ya fue). La memoria se relaciona con la justicia, para mí, en tanto se considera –como dice Reyes Mate– con las víctimas. Una cosa es la justicia que castiga a los represores, que también tiene que existir, y otra es la que se hace cargo de los muertos, los desaparecidos, los ausentes. Les hace justicia en la medida en que los hace presentes, los nombra, los recuerda, los convoca o se deja convocar por ellos. En este sentido toda narración anamnética es una memoria que hace justicia.

- **Me dijiste en un mail que para Sarlo no es conveniente evocar testimonios ficcionalizados para comprender el genocidio argentino ¿Qué piensas del trabajo de Beatriz Sarlo sobre la memoria?**

Sarlo prefiere que los textos que se refieren a una época (como los 70), o a los campos de concentración, no se narren desde la primera persona del singular porque, según ella, sufrimos de una suerte de giro subjetivo que hay que cuestionar. Se basa en la idea de que narrar no es lo mismo que comprender. No estoy de acuerdo con su planteo, sobre todo en el caso del genocidio (la *historia passionis* es narrativa, y la narración es una forma de entender). Me parece que los testimonios de los sobrevivientes de campos de concentración no son parte del giro subjetivo planteado por esta crítica. Más bien pienso que, después de los procesos de arrasamiento de la subjetividad implementados por las últimas dictaduras latinoamericanas, es inevitable que quienes han sobre-vivido esas experiencias las narren en una primera persona que es, sobre todo, una primera persona del plural.

- **¿A qué te dedicas actualmente? ¿Tienes nuevos proyectos literarios?**

Actualmente me dedico, como desde hace mucho tiempo, tanto a la docencia como a la escritura. En términos de enseñanza estoy dictando un curso graduado sobre testimonio y memoria en la Universidad de Chile. En relación a la escritura trabajo en un libro de viajes del exilio y estoy re-escribiendo *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay*, con la idea de actualizar este texto, que se publicó en el 2006.



- **He leído que habías creado “El archivo internacional de narrativas testimoniales” ¿En qué consiste?**

Durante un tiempo me dediqué a filmar, con un equipo de personas, testimonios de gente afectada por el terrorismo de Estado en distintos lugares del mundo, y sobre todo lo logré en la Argentina. Pero desde hace tiempo, en mi país, existen organizaciones que lo realizan con más medios y que han desarrollado una excelente labor en este sentido, como Memoria Abierta; de modo que, en cuanto pueda, intentaré donarles mi trabajo. Algunos fragmentos de los testimonios que tomé se usaron en una página web de la Universidad Estatal de San Diego, y se usan en la enseñanza de la lengua desde la perspectiva de los derechos humanos. Esas páginas son:

<http://larcdma.sdsu.edu>, <http://larc.sdsu.edu/humanrights/FlashInteract/HumanRights3.html>