

RACONTER LES VIOLENCES EXTRÊMES: MÉMOIRE ET OUBLI DANS LA FICTION DE TUNUNA MERCADO, RONALDO COSTA FERNANDES, ALBERTO MANGUEL ET TEIXEIRA COELHO¹

Rogério Lima²

RESUMO: Partindo da análise de algumas obras da produção recente de ficcionistas brasileiros e argentinos procuramos refletir sobre as formas e estruturas de construção da memorialística ficcional da América do Sul pós-ditatorial.

PALAVRAS-CHAVES: Violências, memória e esquecimento; ficção Sul Americana e pós-ditadura; Tununa Mercado; Ronaldo Costa Fernandes; Teixeira Coelho; Alberto Manguel.

ABSTRACT: From the analysis of some works of the recent production of Brazilian and Argentine fictionists, we sought to reflect on the forms and structures of the construction of the fictional memorial of post-dictatorial South America.

KEYWORDS: Violence, memory and forgetfulness; South American fiction and post-dictatorship; Tununa Mercado; Ronaldo Costa Fernandes; Teixeira Coelho; Alberto Manguel.

« Les chagrins quels qu'ils soient deviennent supportables si on les mets en récit ou si l'on en tire une histoire. »
Isak Dinesen (Karen Blixen)

« Seule, peut-être, la simplicité d'esprit peut en effet nous permettre de supporter le chaos. »
Hermann Broch

La première question que je voudrais soulever ici est la suivante : Comment la littérature se situe-t-elle face aux événements qui hantent l'esprit de l'homme contemporain, à savoir la politique, l'économie, la médiatisation de la vie quotidienne ? Tient-t-elle suffisamment compte de chacune des ces questions ? Comment parler de la littérature aujourd'hui, comment faire de la littérature, comment l'enseigner, sans jeter un coup d'œil en direction de l'économie, sans parler de l'emploi, des salariés et des chômeurs, de la politique, de l'histoire, de la mémoire politique et de l'oubli ?

Je pense que pour lire on a besoin d'un état de tranquillité. C'est très difficile, me semble-t-il, de se consacrer à la lecture sans être tranquille. Quand je regarde quelqu'un lire dans le métro ou à l'arrêt de bus je me dis : cette personne, ce lecteur-là, il a la tranquillité. Je me dis cela parce qu'il me paraît nécessaire qu'il se soit trouvé une

¹ Cet article a été écrit pendant mon séjour de recherche en France, Université Rennes 2, au ERIMIT, inscrit dans le cadre du programme Estágio Sênior no Exterior (Stage Senior à l'étranger) de la CAPES - Brésil destiné aux enseignants-chercheurs brésiliens qui ont plus de huit ans de formation doctorale. La révision technique du français est de Aline Postel.

² Universidade de Brasília/ CAPES/Université Rennes 2 - ERIMIT.

tranquillité provisoire pour lire. Je pense qu'il n'est pas préoccupé par son travail, ni par sa famille, ni par sa femme, ou tout au moins, il a réussi à mettre les soucis provisoirement de côté. Mais peut-être je me suis complètement trompé à ce sujet.

Pendant l'écriture de ce texte, je me suis rappelé du poète brésilien Manuel Bandeira et de son poème «*nova poética*» [nouvelle poétique] :

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
Vai um sujeito,
Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem en-
[gomada, e na primeira esquina passa um
[caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça
[de uma nódoa de lama:
É a vida.
O poema deve ser como uma nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.
[...]. (BANDEIRA, 1974, p.287)

Dans ce poème Bandeira parle de sa volonté de proposer une théorie du poète sordide. Pour Bandeira, le poète sordide est celui dont la poésie porte la tache de la vie. Il parle d'un homme qui sort de sa maison très bien habillé en tenue de ville blanche ; au premier coin de rue un camion passe et éclabousse sa veste ou son pantalon d'une tache de boue. Pour le poète la tache c'est la vie. Et la vie c'est la littérature elle-même, cette chose qui dérange le lecteur en bouleversant sa manière de voir les faits de la vie.

La littérature agit en créant un nouveau sens commun, elle ne reprend pas des idées ou des représentations qui sont déjà appropriées par les lecteurs de la culture de masse. Elle reconfigure les formes du visible commun et les relations entre visibilité et significations (DUARTE-PLON, 2007). Cette politique est propre au statut de l'écriture, à sa manière de se positionner, à la forme de l'expérience sensible qu'elle raconte, au type de monde qu'elle construit avec tous les gens qui lisent :

La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire. (RANCIÈRE, 2007, p.11)

En 1945, Carlos Drummond de Andrade, un autre poète brésilien important, contemporain de Manuel Bandeira, a publié le poème « A procura da Poesia » [Recherche de la poésie], dans son ouvrage *Rosa do Povo* (ANDRADE, 2002, p.117-118) :

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.

Não faça poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,

pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo¹.

Ce poème porte sur l'impossibilité de création poétique après la deuxième guerre mondiale et ses horreurs. Le poète refuse l'idée d'une poésie facile et pleine de clichés. Drummond rejette la poésie qui donne des représentations stéréotypées de la vie. D'une certaine manière nous sommes devant l'idée de la poésie comme un acte de l'extrême (MISSTIC, 2008), sans concessions à la pensée du sens commun sur la poésie et le poétique.

Parler de la littérature aujourd'hui

Aujourd'hui, parler de littérature est un problème difficile, car la culture humaniste est questionnée et accusée d'être un instrument de domination de la culture et des foules. Selon le philosophe Peter Sloterdijk: l'humanisme moderne est arrivé à sa fin comme modèle d'école philosophique et de formation. Il ne peut plus soutenir l'illusion que les plus grandes structures politiques et économiques puissent être organisées selon l'agréable modèle de la société littéraire (SLOTERDIJK, 2000, p.12).

De la même façon que les plus importants penseurs et théoriciens de son temps, Sloterdijk dit que le livre n'occupe plus la position de média privilégiée pour la diffusion de la connaissance. Nous vivons dans une société de masses, du spectacle, mais on ne peut pas dire que la littérature soit arrivée à son épuisement ou à sa fin. On peut dire qu'elle n'occupe plus la position privilégiée qu'elle occupait avant.

Selon Sloterdijk:

Notre monde ne vit que dans l'urgence et dans le « zapping », l'obsession du mouvement et de l'action. Tout doit changer et bouger sans cesse : les hommes, les machines, l'information, les idées, les idéaux. Nous, sociétés modernes, avons développé une religion du mouvement perpétuel, qui n'épargne ni la politique, ni le savoir ni (les peuples). (SLOTERDIJK, 2000).

De ce même mal souffre la société brésilienne ; elle est devenue une société qui a besoin de rapidité et de changement technologique à grande vitesse, mais ce changement est seulement technologique. La politique et surtout la politique culturelle marchent comme la tortue dans la fable connue de tous.

La littérature sud-américaine et la mémoire post-dictature

Trop loin de la machine à fabriquer des histoires et formater les esprits, mon sujet de recherche s'intitule *La transgression des frontières et du territoire des formes narratives contemporaines dans les fictions de la mémoire post dictatoriale en Amérique latine*. Plus précisément, je travaille sur les récits fictionnels contemporains, spécifiquement sur les ouvrages sud-américains *Mémoire argentine* de l'écrivaine argentine Tununa Mercado, publié en France chez Sabine Wespieser Éditeur (2004) et *Tous les hommes sont menteurs*, publié chez Actes Sud (2009), de l'écrivain argentin,

naturalisé canadien, Alberto Manguel. Je travaille aussi sur la littérature brésilienne contemporaine avec les ouvrages *Um homem é muito pouco* (2012), de l'écrivain brésilien Ronaldo Costa Fernandes, et *História natural da ditadura* (2006), [*Histoire naturelle de la dictature*], de l'écrivain brésilien Teixeira Coelho.

Ces quatre romans ont des approches très particulières et très précises du processus de reconstruction narrative et fictionnelle car ils ont pour sujet la mémoire de la période dictatoriale au Brésil depuis l'année 1964 jusqu'en 1985 et en Argentine de 1976 à 1983. J'analyse quelques aspects de la production narrative latino-américaine (brésilienne et argentine) récente, dans le domaine de la fiction romanesque et du récit cinématographique concernant les formes de représentation de la mémoire de la période des dictatures brésilienne et argentine. La recherche est consacrée à une problématique qui s'interroge sur les articulations entre mémoire, identité et territoire et leurs relations avec le mot *dictature*. Ça veut dire que ma réflexion porte sur la destruction, la mémoire, l'exil, le désastre politique, l'élimination du corps qui proteste et la douleur.

La problématique que j'ai choisie de traiter dans cette recherche est la suivante : *Quels sont les éléments qui, à partir des années 1990, ont rendu possible l'apparition et la configuration esthétique d'une littérature mémorialiste en Amérique Latine ?* Pour parler un peu plus du sujet de ma recherche, je commence par vous poser une question qui me poursuit depuis longtemps : À qui sert la mémoire d'une période sombre et triste? Est-ce qu'aujourd'hui, ça intéresse quelqu'un une histoire sur une période violente de l'Amérique du Sud ? Une histoire dans laquelle une partie de la société a accueilli l'élimination physique de l'autre comme garantie du maintien de sa « tranquillité politique » ?

Les relations entre la littérature et la mémoire post-dictature

Pour essayer de répondre à cette question principale, je formule trois hypothèses. Premièrement, je pense que le processus de révision historique et juridique des actes qui ont été commis par les agents des États autoritaires sud-américains a ouvert le chemin à l'interaction entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Deuxièmement, l'apparition d'une littérature liée à la mémoire post-dictature représente une réaction silencieuse contre la patrimonialisation de la mémoire, contre la mémoire institutionnalisée du discours du pouvoir en vigueur, ses symboles, son influence sur la mémoire individuelle et son impact sur le récit. La troisième hypothèse est la suivante: le récit post-dictatorial promeut la confrontation des mémoires. Il stimule les pratiques de mémoire et d'oubli. Il favorise les discours dissidents contre les abus de la mémoire, la dénonciation des « assassins de la mémoire », le silence, l'amnésie, les « degrés » d'oubli et l'oubli sélectif.

La méthodologie que j'adopte dans mon étude est celle de la recherche fondamentale. La recherche fondamentale consiste en des travaux expérimentaux ou théoriques entrepris principalement en vue d'acquérir de nouvelles connaissances sur les fondements des phénomènes et des faits observables, sans envisager une application immédiate ou une utilisation particulière. La recherche fondamentale a pour vocation faire progresser nos connaissances.

Dans mon processus de travail, je lis les textes littéraires proposés, j'analyse ces textes et j'en tire des conclusions. Il s'agit d'une recherche descriptive mais aussi qualitative. Je considère qu'il y a une relation dynamique entre le monde réel et le sujet producteur de littérature. C'est pourquoi je me focalise sur le processus d'analyse et de

construction de la pensée mais aussi sur ses signifiés. Ce que je veux dire, c'est que je m'intéresse à l'organisation du processus de travail dans la recherche et à la manière dont la pensée s'organise pour obtenir le résultat espéré.

Cela veut dire qu'il y a un lien indissociable entre le monde objectif et la subjectivité de l'individu qui ne peut pas être expliquée par un simple numéro. L'interprétation du phénomène littéraire et l'attribution des signifiés sont des procédés fondamentaux dans cette recherche. Quant aux objectifs, il s'agit d'une étude avancée de caractère exploratoire : elle a pour but de créer une familiarité majeure avec le problème qui a été proposé, pour lui donner plus de visibilité ou construire des hypothèses théoriques.

Dans mon étude, j'adopte la perspective de la critique culturelle et de la sémiologie critique comme point de départ car les approches théoriques de la critique, de la culture et de la sémiologie servent parfaitement au propos d'investigation qui est l'identification du processus de construction du sens du récit de fiction post-dictature sud-américaine. L'apport théorique que j'utilise dans l'investigation englobe l'intégration et le dialogue de plusieurs champs de la connaissance tels que : la sémiologie, la critique du texte littéraire, la philosophie, l'économie, la politique, l'histoire, la théorie littéraire et l'étude des médias.

Je voulais également partager avec vous, lecteur, un autre point qui attire mon attention depuis le début de mes réflexions : à l'époque où nous vivons, tout doit avoir une utilité pratique, une application immédiate, toute entreprise, tout travail, doit avoir un résultat financier, doit être rentable. En y réfléchissant, si vous me demandez à quoi sert cette recherche sur les relations entre la littérature et la mémoire post-dictature, je vous dirai qu'elle ne sert à rien d'une façon immédiate, ou plutôt, je dirais que cette recherche, qui a pour but de réfléchir sur la mémoire post-dictature, dans la littérature sud-américaine, va renforcer mon identité.

Cette recherche me relie avec mon histoire, mon passé, avec l'histoire de mon pays et de mon continent. Elle va servir à penser le passé et l'avenir. Elle servira à nous questionner, en utilisant le concept de Hannah Arendt sur la « banalité du mal », dans la société des « dépourvus de convictions politiques », comme sont évoqués les gens par Hermann Broch dans son dernier roman, *Les irresponsables*. Cette recherche servira à « affronter, résister à ce qui nous enferme, accéder à ce qui nous délivre » (WORMS, 2012, p.7) et jouera le rôle « d'inventaire de nos blessures et de nos ressources, diagnostic du moment présent, parcours dans les idées et les œuvres » (WORMS, 2012, p.7). Elle servira aussi à lutter contre la destruction de l'individu et de l'individualité.

Dans un système politique autoritaire et dictatorial, il n'y a pas de place pour l'individualité. Dans le système économique du terrorisme d'État, les buts principaux du marché de la tyrannie sont la liquidation de la politique, de l'individu et l'élimination de l'individualité. La tyrannie se caractérise principalement par l'inégalité, la violation des lois et des règles établies en bafouant la légitimité du pouvoir démocratique. Une fois installé au pouvoir, le tyran annule la législation en vigueur en la remplaçant par des règles établies à sa convenance pour la perpétuation de son pouvoir.

Les liaisons avec la mémoire, l'identité et le territoire de l'art

Être à ville de Rennes et à l'Université de Rennes 2 m'a ouvert l'accès à une connaissance bibliographique très spécifique ; si j'avais été dans une autre ville ou dans un autre pays avec une autre langue, je n'aurais pas eu l'opportunité d'avoir la même expérience parce que j'aurais eu accès à une autre type d'information bibliographique. Je

crois que ce sont les conditions de la recherche qui déterminent le parcours de la recherche en elle-même.

L'accès à l'information est déterminant dans le processus de construction de la connaissance et d'un parcours de recherche. Dans mon cas, j'exemplifie avec la découverte de l'ouvrage *Mémoire pleine* de l'écrivaine française Élisabeth Mazev. Dans son livre, Élisabeth Mazev raconte ses souvenirs d'enfance et de l'âge adulte vécus avec ses parents, exilés bulgares, qui sont venus en France à cause des actions politiques du gouvernement socialiste bulgare.

Quelqu'un peut dire « Aujourd'hui Il n'y a pas besoin de venir à Rennes pour découvrir ce livre-là. Vous auriez pu l'acheter sur internet ! » Peut-être ! Mais pour l'acheter sur internet, j'ai besoin d'informations sur sa publication, sur son existence ! Pour ma part, je m'intéresse difficilement à un auteur, de quelque origine que ce soit, si je ne peux pas avoir son ouvrage entre les mains, si je ne peux pas lire quelques essais critiques sur lui ou s'il n'y a pas quelqu'un pour me conseiller : « Tu dois lire cet écrivain ! ». C'est comme ça que les choses marchent. Dans la recherche, il y a aussi beaucoup de hasard. Roland Barthes a dit que nous ne choisissons pas notre sujet de recherche, c'est lui qui nous choisit. C'est pour ça que l'on trouve, dans les situations les plus improbables, des fragments d'information sur les sujets de nos recherches.

Le fait d'être à Rennes, en faisant mes balades au Théâtre National de Bretagne (TNB), en regardant les livres exposés chez le libraire Failler, dans le foyer du théâtre, m'a donné la possibilité de trouver le texte de mémoire d'Élisabeth Mazev, duquel j'ai pu recueillir des passages comme celui-ci :

Il y a ce que les parents racontent et il y a ce dont on se souvient. Il y a aussi ce dont on croit se souvenir ou ce dont on se souvient par les autres.

Il y a ce qu'on voudrait ne pas avoir connu. Il y a la patrie des parents, et celle où naissent les enfants. Il y a la patrie commune, et la patrie imaginaire. Il y a ce qu'on s'approprie et ce qu'on nous lègue de force.

Chaque histoire est banale mais toute histoire est singulière.

On écrit sa légende personnelle, on tisse son histoire minuscule, on arrange sa vie comme on dit 'arranger un bouquet'. (MAZEV, 2011)

C'est au foyer du TNB que j'ai trouvé la bande dessinée de Mathias Énard et Pierre Marquès intitulée *Tout sera oublié*. Cet ouvrage raconte l'histoire d'un grand artiste international qui a reçu une demande pour dessiner un mémorial sur la guerre des Balkans, un monument à la souffrance. Cet ouvrage m'a intéressé parce qu'il fait la liaison entre le récit et l'art, entre le format propre de la bande dessinée et l'histoire, ce qui veut dire les liaisons avec la mémoire, l'identité et le territoire de l'art:

L'été 1991, les Serbes, les Bosniaques, les Croates commencent à se foutre sur la gueule, et vingt ans plus tard on me demande d'imaginer un monument qui ni soit ni serbe, ni bosniaque, ni croate pour cette guerre oubliée plus que terminée.

Seul un artiste international comme vous peut dessiner quelque chose d'intéressant, on m'a dit. Qui prenne en compte les souffrances de tous les camps, on m'a dit. Drôle d'idée qu'un monument à la souffrance, j'ai pensée. (ÉNARD et MARQUÈS, 2013, p. 12-13).

Dans la bande dessinée d'Énard et Marquès, j'ai trouvé des liaisons avec le roman *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho. En effet, on retrouve dans *Tout sera Oublié* des références au mémorial dédié à Walter Benjamin, construit à Portbou (Catalogne), en Espagne, par l'artiste israélien Dani Karavan :

Marina n'avait pas l'air très convaincue.
Elle avait une autre idée en tête ; elle avait vu
dans une revue le mémorial de Walter Benjamin
à Portbou.

Un escalier qui tombe dans le vide de la mer.

Il peut avoir une poésie dans le bâtiment en lui-même,
elle ai dit. Dans le lieu. Fabriquer le souvenir : 'Honorer la mémoire des anonymes
est une tâche plus ardue que honorer celles de gens célèbres. L'idée de construction
historique se consacre
à cette mémoire des anonymes.'

C'est très beau, Benjamin a raison, c'est vrai (ÉNARD et MARQUÈS, 2013, p. 109-113).

Cette référence nous la trouvons aussi dans l'œuvre de Teixeira Coelho où le narrateur visite le même monument:

[...] Do alto da montanha me parecera, primeiro, um hotel. Talvez uma propriedade particular, uma quinta sobre o mar. Era o cemitério. E na esplanada diante do cemitério, agora a poucos metros de mim, a parte visível do monumento a Walter Benjamin, aquilo que eu fora ver. *Passagens*, o nome. Não o percebi de imediato, Alfons quase teve de apontá-lo para mim. Não sabia que era *aquilo*. Não sabia o que esperava, não esperava nada, mas não esperava aquilo: de onde eu estava, a uns dez metros de distância, na lateral em relação à peça, via uma lâmina de ferro enferrujado enterrada no chão, como um triângulo retângulo cuja hipotenusa caía em direção à encosta, em direção ao mar.

[...] Comentei com Alfons sobre a força da experiência: um antimonumento, um monumento virado para baixo, um monumento enterrado, um monumento que desce às profundezas, um monumento à profundidade, um monumento à queda. Um monumento que não era uma exaltação à memória de quem morrera na cidade lá embaixo: um monumento que parecia um prolongamento daquela morte: nenhuma metáfora naquele monumento: metonímia, antes: o monumento *pegado* à morte de Walter Benjamin, um monumento que *era* a morte de Walter Benjamin, que era o prolongamento direto, físico, de sua morte. (COELHO, 2006, p. 19, 20, 22)

Ces références sont des frontières textuelles, ces sont les rapprochements des structures narratives diverses qui m'intéressent: le mélange entre langage critique et langage narratif ou poétique, la présence de l'essai dans le roman contemporain, le roman autoréflexif, ce roman qui tourne sur lui-même et sur les divers champs de la connaissance pour produire sa signification.

Dans mon travail de recherche, je m'intéresse beaucoup à la description de la mémoire faite par les auteurs dans leurs ouvrages. Je m'intéresse aussi aux questions sur les relations des frontières esthétiques au sein du texte narratif et des questions liées au thème des identités. Je parle ici d'« identités » parce que je ne crois pas qu'il existe une seule identité. A mon avis nous sommes tous composés par une diversité d'identités : moi, j'ai une identité de chercheur, une identité d'enseignant, de brésilien, d'homme des tropiques, etc. Dans cet article, je n'irai pas plus loin sur ce thème parce que ce sujet est vaste et demanderait beaucoup de temps. D'après Stuart Hall « les identités ne sont jamais complètes ou finies, elles sont au final exactement comme la subjectivité elle-même, c'est-à-dire 'en cours' (STUART, 2013, p. 60). ».

Ma condition de chercheur à l'extérieur me donne une espèce de statut d'exilé/immigré, mais cet exil est très « confortable » parce que j'ai quitté mon pays de mon propre chef, pendant une période spécifique, pour faire une recherche dans un

laboratoire d'une université étrangère avec une équipe transnationale de chercheurs. En France, j'ai été accueilli au laboratoire ERIMIT en tant que chercheur invité venu pour développer une recherche sur l'identité, la mémoire et le territoire dans la littérature post-dictatoriale sud-américaine avec des collègues argentins, chiliens, brésiliens et français.

Être dans la « Patrie des droits de l'homme », la France, m'a permis de prendre contact avec un petit morceau de cette question, l'exil, à l'époque où nous vivons et qui n'arrive au Brésil que rarement. Cette question ne fait pas partie des discussions de notre quotidien. L'exilé n'existe presque pas pour les brésiliens. Il ne fait pas partie de son imaginaire, de ses questions, de ses préoccupations ordinaires.

Penser les questions des violences, les questions des victimes et les questions des exilés, racontées dans les romans de Manguel, Mercado, Coelho et Fernandes, m'a permis d'élargir mon contact avec ces sujets en lisant des articles publiés sur le thème, en regardant des films au cinéma comme *Pari(s) de l'exil* (2012), de Ahmet Zirek, et *La traversée* (2004), d'Elisabeth Leuvrey.

Nous pouvons voir la question sur l'exil traitée de façon émouvante dans le film du comédien d'origine kurde Ahmet Zirek, *Pari(s) de l'exil*. Dans son film, une autofiction, Zirek joue son histoire d'exilé kurde à Paris:

Zirek est kurde de Turquie. Apatride à Paris depuis plus de trente ans, il a fait la promesse à son père de lui envoyer son petit-fils sur sa terre natale où il n'a toujours pas le droit de retourner. Ce voyage de cinq jours au Kurdistan va raviver ses souvenirs et ses angoisses. Par téléphone, il suivra mentalement les pas de son fils, partagé entre le bonheur de redécouvrir à travers lui son pays et ses coutumes, et l'inquiétude que constitue ce périple dans une région encore soumise au couvre feu.

Ce voyage va le replonger dans son passé, depuis l'aéroport où il est lui-même arrivé en France, vingt-cinq ans plus tôt. Il refera le parcours de sa vie depuis ses premiers pas de réfugié, habité de la certitude d'un retour proche, jusqu'à sa situation d'exilé. L'éloignement des siens, la perte des illusions et de tout espoir.

En progressant vers sa ville natale Hakkâri, le fils va peu à peu redécouvrir son père à distance, leur relation au départ, difficile, évoluera au fil des appels téléphoniques vers une certaine complicité (ZIREK).

Dans le titre de son film Zirek fait un jeu de mots avec le nom de la ville, Paris d'exile/Pari(s) d'exile. Le mot *Pari* ça veut dire *Ange* en français (CHAMPION, 1989, p. 157). Le jeu que Zirek fait avec le mot Paris/Pari(s) met en évidence sa condition de ex-turc, apatride. Zirek c'est un des 135.000 anges/parias kurdes de Turquie exilés en France.

La mélancolie et la mémoire du exilé/émigré que nous trouvons dans les films de Zirek et Leuvrey c'est la même que nous identifions dans le roman *Mémoire argentine* de Tununa Mercado.

Le exil remonte en moi comme une immense fresque de Rivera, remplie d'une foule de protagonistes et de figurants, de chefs et de bouffons, de malades et de dépossédés de corrompus et de corrodés ; cette fresque a une épaisse couleur de plomb et ses traits sont grossiers. Le souvenir a un goût fade. J'essaie, dans ces moments-là, de dégager de l'ensemble un instant de bonheur collectif, car il y en a eu ; peine perdue, la mélancolie a déjà pris les devants, rien ne se soustrait à la mélancolie d'un souvenir gris, aussi intense soit-il. Dans cette fresque, il y a beau y avoir un haut et un bas, un commencement et un fin, ce qui ressort de la toile et qui vibre dans la paysage demeure sans rémission la mélancolie. (MERCADO, 2004, p.33)

Cette mélancolie est provoquée par la violence du déracinement forcé.

L'éloignement involontaire, provoqué par la violence totalitaire, brise le moral de l'individu. Cette violence déclenche dans l'exilé le sentiment d'incapacité, d'être rejeté par la patrie, comme nous pouvons lire dans ce passage de *Mémoire argentine*:

C'est par une fissure invisible que s'écoule dans un récipient sans fond la substance qui fait d'un exilé un Argentin. On a en général une idée fautive de la manière dont est reçu par cette mère qui l'a banni sauvagement un exilé qui revient dans sa patrie : aucune règle ne commande qu'il soit bienvenu et si d'aventure il l'était, ce ne serait que pure formalité. (MERCADO, 2004, p.147)

Les romans *Mémoire Argentine*, *Tous les hommes sont menteurs*, *História Natural da Ditadura*, *Um homem é muito pouco* sont des récits qui racontent des histoires des tragédies humaines modernes. J'utilise ici le concept de tragédie de façon différente de celui-là utilisé dans l'antiquité grecque par Aristote dans sa *Poétique*.

Les narrateurs de ces romans racontent la souffrance de ceux qu'ont été engagés dans la résistance intellectuelle et politique dans leurs pays contre l'autoritarisme. Ces quatre romans font aussi les récits des erreurs d'interprétation des bourreaux, des expériences mal vécues par les personnages ou par le narrateur personnage, comme dans le cas du personnage Alejandro Bevilacqua qui tient sa vie racontée par quatre narrateurs différents, dans le roman *Tous les hommes sont menteurs*, de Alberto Manguel:

Je partage à présent avec Bevilacqua sinon la maigreur, du moins le teint gris. Aussi inconcevable cela soit-il, moi, j'ai vieilli, pris du ventre ; lui, en revanche, a toujours le même âge que quand j'ai fait sa connaissance, un âge qu'aujourd'hui nous qualifierions (*sic*) de jeune et qu'autrefois nous appelions mûr. J'ai continué, comme qui dirait, la lecture de ce récit que nous avons commencé ensemble, ou que Bevilacqua avait entamé dans une Argentine qui n'est plus la nôtre. Je connais les chapitres qui ont suivi sa mort (j'allais dire sa « disparition », mais ce mot-là, cher ami Terradillos, nous est interdit). Lui, bien sûr, ne les connaît pas. Je veux dire que son histoire, celle qu'il a tricotée et détricotée à tant de reprises, désormais m'appartient. C'est moi qui déciderai de son sort, moi que donnerait un sens à son parcours. Telle est la mission du survivant : raconter, recréer et, pourquoi pas, inventer l'histoire d'autrui. Prenez autant des faits que vous voudrez dans la vie d'un homme, disposez-les selon vos goûts et votre bon vouloir, et vous obtiendrez un certain personnage, incontestablement vraisemblable. (MANGUEL, 2009, 17-18)

Dans le roman *Um homem é muito pouco*, de Ronaldo Costa Fernandes, nous trouvons des passages comme celui-ci:

A voz do capitão Vaz era a voz do Cenimar, então o capitão Vaz tinha abandonado a navegação e agora comandava outra nave : a nave dos insensatos, a nave dos torturadores, a nave dos tiranetes, a nave dos brutamontes cheios de ódio que não sabiam de onde vinha, a nave dos que carregavam os cadáveres dos rapazes de cabelos grandes, dos pobres candidatos à Marighela e ao capitão Lamarca, a nave dos que andavam atrás dos marighelinhos e dos lamarquinhas, a nave dos loucos e dos tresloucados que tinham sadismo no sangue e dedos de torniquete. Mas a voz do capitão Vaz dizia para que soltassem o pobre do idiota do Clemente, ele não era subversivo, era idiota – todos riam mas não era comunista, a não ser que dividir a mulher era uma forma de comunismo, o capitão Vaz dizia – e então e bem, quero dizer, o capitão Vaz não se ouvia mais. (FERNANDES, 2010, 97)

Dans ce passage du roman le narrateur rapporte la reconnaissance de la voix du capitão Vaz par le personnage Clemente, pendant une séance de torture où Clemente est interrogé. Le personnage capitão Vaz croise toutes les quatre parties du roman sans avoir

une participation directe dans le récit. Du coup, il sera évoqué tout le temps par les quatre narrateurs du roman (deux narrateurs en troisième personne et deux narrateurs – protagonistes). Le capitão Vaz est toujours quelqu'un qui menace ou provoque la peur, avec sa présence ou sa proximité, chez les narrateurs, les protagonistes et les personnages qui ont ou qui ont eu quelques liaisons avec lui. Le capitão Vaz est un homme/agent du système de répression politique de la Marine brésilienne : le CENIMAR, Centre d'information de la Marine. Le capitão Vaz est le chef des bourreaux. Du coup, la simple mention de son nom ou le son de sa voix provoque la peur chez toutes les personnes qui sont touchées par le système de répression politique.

Dans l'ouvrage *Memórias de uma guerra suja* [Mémoires d'une guerre sale] nous pouvons lire un des plus impressionnants récits de mémoire d'un homme qui a été un des plus terribles tueurs au service de la répression politique au Brésil, pendant la période de la dictature militaire brésilienne, Cláudio Guerra:

ABRIL DE 1973

Fui convocado pelo coronel Freddie Perdigão [Cenimar] para matar alguém que já havia sido liquidado por tortura, no DOI-Codi da rua Barão de Mesquita. Mais uma vez foi montado um cenário de resistência e colocada a arma na mão do defunto para fingir uma troca de tiros. Simulamos a morte de Merival Araújo.

Eu e minha equipe pegamos o corpo na PE da Barão de Mesquita e, orientados pelo coronel Perdigão, o levamos para a Baixada fluminense ; pelo que ainda me lembro, para São João de Meriti, é preciso pesquisar mais. Montamos o teatro e ainda confundimos e construímos testemunhas. Estavam comigo o sargento Jair e o Paulo Jorge. (GUERRA, NETTO, et MEDEIROS, 2012, p.41)

Quatorze pages après nous trouvons le rapport sur le couple d'activistes politiques : Ana Rosa Kucinski Silva et Wilson Silva :

Eu me lembro muito bem de um casal, Ana Rosa Kucisnk Silva e Wilson Silva, por conta de um incidente no caminho entre a rua Barão de Mesquita e a Usina.

Eu e o sargento Levy, do DOI, fomos levar seus corpos. Os dois estavam completamente nus. A Mulher apresentava muitas marcas de mordidas pelo corpo, talvez por ter sido violentada sexualmente. O jovem não tinha as unhas da mão direita. Tudo levava a crer que tinham sido torturados. Não havia perfuração de bala. Quem morre de tiro não sofre. Morte por tortura é muito mais desumano. (GUERRA, NETTO, et MEDEIROS, 2012, p.55).

Le cas de Ana Rosa Kucinski Silva et Wilson Silva qui est rapporté par Cláudio Guerra est le même cas que celui raconté dans le roman *K. Relato de uma busca*, écrit par Bernardo Kucinski, publié au Brésil 2011:

[...] Assim começou a saga do velho pai, cada dia mais aflito, mais mal dormido. No vigésimo dia, depois de mais uma incursão inútil ao *campus* e à casa do Padre Chico, recorreu aos amigos do círculo literário; os mesmos que por descontrole havia amaldiçoado. Quem sabe conheciam alguém que conhecesse alguém outro, na Polícia, no Exército, no SNI, seja onde for dentro daquele sistema que engolia pessoas sem deixar traços. (KUCINSKI, 2011, p.23)

Comme a bien écrit la sociologue Maria Victoria de Mesquita Benevides dans sa présentation du roman *K.* : « [...] Desaparecidos, mas não olvidados. Este livro não veio para registrar fatos do terrorismo do Estado, mas, sim, para nos colocar dentro da dor e da memória » (BENEVIDES, en KUCINSKI, *op. cit.*, le rabat de couverture). Le roman,

K., n'a pas été écrit pour dénoncer le terrorisme d'État, mais pour mettre le lecteur à l'intérieur de la douleur et de la mémoire (BENEVIDES, en KUCINSKI, *op. cit.*, le rabat de couverture). Ces romans n'ont pas été écrits pour dénoncer la terreur qui a été mise en pratique par l'État autoritaire, mais pour établir un point de liaison entre cela qui est oublié et le temps présent en Amérique du Sud. Ces romans sont « comme un vrai système de reconstruction historique et de justification du présent duquel nous sommes prisonniers bien que nous n'en ayons pas pleine conscience » (AÍNSA, 2010).

Je pense que nous pouvons voir ces romans comme des *anti – monuments* ou monuments négatifs contre la souffrance, la douleur. Ces sont des anti – monuments littéraires qui ont pour but de maintenir vivante la mémoire de ces temps obscurs. Ces ouvrages sont une sorte de partage des mémoires, des histoires de violences extrêmes commises par les agents des États autoritaires et leurs actions de destruction de toutes voix discordantes : les génocides, les exterminations, les violences de masse:

[...] mais également leur retentissement, leur transmission, la résonance de ces temps de meurtrissures absolues pour lesquelles une mémoire apaisée semble échapper. Difficile ou impossible oubli, difficile deuil de drames dont la perpétuation et l'organisation industrielle de la destruction au xx^e siècle amènent à penser que pour ces morts. (BECKER et DEBARY, 2012, p.5).

La définition traditionnelle du mot monument c'est:

Œuvre de sculpture ou d'architecture, destinée à conserver la mémoire d'une personne, d'un événement, etc. Les caractéristiques du monument sont les suivantes: 1) c'est une œuvre tridimensionnelle en matériau solide et durable; 2) faite pour entretenir la mémoire collective, l'œuvre doit pouvoir être vue de tous (visiteurs, passants) ce qui détermine son emplacement, ses dimensions. 3) Consacré au souvenir d'un être ou d'un fait historique, il est en rapport avec ce qu'il commémore².

L'idée du monument et son rôle culturel, social et politique sont en discussion, dans les divers champs des arts, par plusieurs artistes et penseurs. Sur ces sujets l'historienne Annette Becker et l'anthropologue Octave Debary posent la question suivante:

[...] si en prétendant montrer les violences extrêmes, certaines expositions, musées ou mémoriaux – que l'on peut définir comme des lieux de mémoire à vocation pédagogique et civique – n'occultent pas ce qu'ils prétendent dévoiler. Exposer, ce ne serait pas seulement montrer mais souvent voiler, comme le dit Marc-Olivier Gonseth: « Montrer, montre qu'on montre ou ne montre pas ». Il s'agit moins de douter de l'intentionnalité expographique que d'interroger son pouvoir, sa capacité de dévoilement. En prétendant montrer, c'est-à-dire transmettre les violences extrêmes comme les violences des guerres, on affirme qu'il est possible de les regarder, de les voir ; voir ce qui paradoxalement signe la disparition du regard, la destruction des individus et parfois des lieux dans lesquels il créaient, aimaient, pensaient, désiraient, refusaient, luttaient, en un mot, vivaient. (BECKER et DEBARY, 2012, p.5).

Ici nous utilisons pour les œuvres littéraires de Coelho, Fernandes, Manguel et Mercado le concept de anti - monument qu'on a retiré de la conceptualisation du travail artistique de Jochen Gerz, fait par Annette Becker et Octave Debary.

Dans l'œuvre de Gerz la monumentalité c'est « l'existence disparue », presque une inexistence, c'est l'invisible :

Gerz passe son temps à construire des « anti - monuments », à faire disparaître les objets, les mémoriaux, les noms, les questions... Tout ce que nos sociétés prétendent

retenir du passé, garder en mémoire, cultiver en souvenir, tout ce qu'elles pensent nous montrer à travers l'attestation d'une présence matérielle, Gerz l'interroge à l'inverse dans une fonction de refoulement du passé, un passé « sous surveillance » [...] (BECKER et DEBARY, 2012, p.123).

Dans son ouvrage *2146 pavés, Monument contre le racisme*, Sarrebruck, 1988/1993, Gerz a utilisé 2146 pavés de la place du parlement de Sarrebruck qui ont été « clandestinement descellés pour être replacés, gravés chacun à leur base du nom d'un cimetière juif d'Allemagne. La place [a été] ensuite rebaptisée 'Place du Monument Invisible', une fois le travail rétroactivement approuvé et commandée par le parlement du Land de la Sarre » (BECKER et DEBARY, 2012, p.124).

Dans le roman *História natural da ditadura* l'art, en forme d'un monument, joue le rôle important qui est celui de garder la mémoire des violences commises par les appareils de répression politique de l'État, pendant le période dictatoriale en Amérique du Sud ou pendant la période de la deuxième guerre mondiale. Soit par le monument érigé en hommage à Walter Benjamin à Portbou, soit par le cahier d'artiste de l'argentin León Ferrari (1920 – 2013).

Dans le roman de Teixeira Coelho l'art a pris comme fonction de garder la trace et de dénoncer l'arbitraire. Dans le chapitre *Sur*, de *História natural da ditadura*, le narrateur protagoniste raconte son expérience avec León Ferrari et son cahier d'artiste *Nosotros no sabíamos*:

Sob um céu azul de doer na memória, em agosto de 2004, Buenos Aires, León Ferrari deu-me um caderno espiralado de grande formato reunindo cópias xerox de notícias de jornais datados de 28 anos atrás. Vinte e oito anos, um quarto de século e algo mais. O título do caderno, em três linhas superpostas: *Nosotros no sabíamos*. Nós não sabíamos. Claro que sabíamos. León Ferrari sabia, óbvio todos sabiam muito bem, bem demais. León sempre fez da ironia uma linha central do seu trabalho. O título, era evidente, aludia ao que os alemães, ao que muitos alemães haviam dito finda a segunda guerra mundial. *Nosotros no sabíamos*. Claro que sabíamos. (COELHO, 2006, p.69).

Nosotros no sabíamos, c'est une collection d'enregistrements de journaux sur la répression politique dans l'année de 1976, éditée par Ferrari de 1976 à 1994³.

Dans le livre de poèmes *Désapparences*, du poète argentin Néstor Ponce, j'ai recueilli les 37 épigraphes qu'il a mis sur chacun de ses poèmes :

Campo de concentración
Club Atlético, 1978, junio
Campo de concentración
Campo de mayo, 1979, septiembre
Campo de concentración
Campo de mayo, 1977, agosto
Río de la Plata, Avión militar
1977, septiembre
Campo de concentración
La Escuelita, Bahía Blanca, 1977, noviembre
Campo de concentración
Club Atlético, 1980, mayo
Campo de concentración
Comisaría Quinta, 1979, marzo
Campo de concentración
Puesto Vasco, 1979, diciembre

*Campo de concentración
Pozo de Quilmes, 1979, julio
Campo de concentración
Mansión Seré, 1978, julio
Campo de concentración
La Ribera, 1977, marzo
Campo de concentración
ESMA, 1977, enero
Campo de concentración
Pozo de Quilmes, 1977, diciembre
Campo de concentración
Olimpo, 1976, diciembre
Campo de concentración
La Perla, 1979, mayo
Campo de concentración
El Banco, 1976, invierno
Campo de concentración
La Cacha, 1978, febrero
Campo de concentración
Coti, 1976, agosto
Campo de concentración
La Cueva, 1976, mayo
Campo de concentración
El Vesubio, 1980, enero
Avión
Río de La Plata, 1977, febrero
Campo de concentración
Puente doce, 1978, marzo
Campo de concentración
Automores Orletti, 1976, septiembre
Campo de concentración
Escuelita de Famaillá, 1976, junio
Campo de concentración
Comisaría Segunda, 1980, marzo
Campo de concentración
El Motel de Tucumán, 1978, diciembre
Campo de concentración
Hidráulica de Córdoba, 1978, mayo
Campo de concentración
Policlínico Posadas, 1976, noviembre
Campo de concentración
Campo de Mayo, 1978, enero
Campo de concentración
La Perla, 1979, octubre
Campo de concentración
El descanso, 1978, octubre
Campo de concentración
Pozo de Arana, 1979, enero
Campo de concentración
Automores Orletti, 1976, julio
Campo de concentración
ESMA, 1977, abril
A Rodolfo Walsh*

Campo de concentración
Polígono de Campana
Campo de concentración
cerca de tu casa, mañana por la mañana
La plata, Mar de Ajó, Buenos Aires, Humaitá, Asunción, San Pablo, Río de
janeiro, Muriqui, Fontenay S/Bois, Ivry S/Seine, Paris, Rennes, Saint-Jacques de
La Lande,
1976-2009 (PONCE, 2013, p. 8-91)

Chacune des épigraphes porte sur un centre de détention et torture en Argentine, sauf la dernière épigraphe où le poète a inscrit son parcours vers la liberté et l'exil. En utilisant les épigraphes Ponce a reconstruit les parcours des centres des horreurs politiques à l'époque du gouvernement militaire, de 1976 à 1983, en Argentine. Ces parcours ont peut les appeler des parcours géographiques de la mémoire, de la douleur et de la souffrance.

Avec le recueil des épigraphes en forme de strophes nous pouvons lire un premier ou dernier « poème » dans l'œuvre de Ponce. Ce nouveau « poème », il est presque un anti – monument érigé en mémoire de chaque homme et chaque femme qui a été envoyé, involontairement, vers ces lieux de production de douleur et souffrance. Les mémoires de ces lieux de souffrance pour Fernando Aínsa:

[...] sont les référents d'une histoire personnelle qui dialogue, quand elles ne sont pas en confrontation tendue avec la mémoire officielle. Grâce à cette confrontation on découvre que les souvenirs ne sont pas seulement personnels mais qu'ils appartiennent à un temps qui nous impose les paradigmes d'une mémoire collective élaborée comme un vrai système de reconstruction historique et de justification du présent duquel nous sommes prisonniers bien que nous n'en ayons pas pleine conscience. (AÍNSA, 2010)

Les références aux lieux de tortures et emprisonnements illégaux, les souvenirs des histoires personnelles sont travaillés par Néstor Ponce comme ont été travaillés les pavés de la place du parlement à Sarrebruck par Jochen Gerz, pour construire son *Monument contre le racisme*, le monument invisible.

Si Gerz a gravé le nom de chacun des 2146 cimetières juifs existants en Allemagne à la base de 2146 pavés de la place du Parlement de Sarrebruck, Ponce a inscrit sur chacun des poèmes de son *Désapparences* une partie de l'histoire sombre de l'Argentine. La poésie de Ponce avec ses épigraphes fait revenir le corps et l'âme de ceux qui ont été injuriés, c'est le caractère purificateur du mot poétique, le mot modifie notre souvenir (BOSI, 2013, p.16-23).

Les inscriptions des épigraphes au-dessus des poèmes sont comme des inscriptions sur le *Monument contre le fascisme* que Gerz a construit à Hambourg. Ce monument, une colonne recouverte de plomb, a été créé pour recevoir des signatures des habitants et des visiteurs de la ville de Hambourg et pour disparaître au bout de dix ans. Après dix ans il aura complètement disparu, enfoncé dans le sol. Aujourd'hui, à la place de la colonne reste l'invitation initiale portée par la phrase : « Rien ne peut se dresser à notre place contre l'injustice » (GERZ en, BECKER et DEBARY, 2012, p. 133).

C'est la même question que l'on retrouve dans l'œuvre de Mathias Enard et Pierre Marquès: l'idée d'un monument sur lequel les habitants de la ville peuvent inscrire quelques mots:

J'ai une idée, j'ai dit
On pourrait peut-être transformer l'ancienne piste de bobsleigh

en lieu de mémoire.

Un endroit où chacun pourrait venir ajouter un mot
sur les murs en ruine, un signe, un commentaire.

Un endroit laissé à l'état sauvage.

Comme ça tu n'aurais rien à faire, m'a répondu Marina en rigolant.

Tu sais, je commence à être persuadé qu'il ne faut rien faire,

j'ai répondu. Je crois que sont les habitants eux-mêmes qui doivent porter cette
histoire. Un monument s'impose de l'extérieur, à mon avis ça ne sert à rien. Il suffit
juste de signaler le lieu,

et laisser les gens se l'approprier

[...]

Je ne sais pas. Laisser la destruction parler pour elle même.

Jusqu'à ce qu'elle disparaisse son tour. (ÉNARD et MARQUÈS, 2013, p.101-115).

Marina, la petite amie du narrateur protagoniste, pense à un autre monument. Elle pense au monument « *Passages* » construit en hommage à Walter Benjamin, à la ville de Portbou (Catalogne), bâtiment créé par l'artiste israélien Dani Karavan:

« [...] El Memorial Walter Benjamin en Portbou se sitúa en las realizaciones integradas plenamente en el paisaje. Karavan posee una sensibilidad extraordinaria para dotar de vida propia los espacios urbanos y naturales en los cuales trabaja. Sabe captar su historicidad y disponer los elementos para que ésta misma aflore. Más que incorporar el paisaje, este se convierte en el activador de la obra misma. Intervenida por Karavan, la naturaleza agreste de los acantilados de la Costa Brava y los elementos propiamente mediterráneos como el olivo, la piedra y el viento, configuran un relato sobre su pasado como lugar de exilio y, al mismo tiempo, un ejercicio de memoria contemporánea.

El nombre escogido por Karavan, *Pasajes*, no sólo es una referencia al fatídico paso de Benjamin por Portbou, sino también a la obra inconclusa de Benjamin, *Passagenwerk*, obra monumental e inacabada en la cual el autor, desde 1927, reunía textos e imágenes para ilustrar los tránsitos y pasajes de la vida urbana y contemporánea. En su Memorial, Karavan trabajó en un sentido plenamente benjaminiano: conectando los rastros de dolor del pasado, la memoria y el exilio con la posibilidad de un futuro renovado. De hecho, el Memorial incorpora algunos de los conceptos más propios de este pensador: la filosofía de la historia, la necesidad de la experiencia, la idea de límite, el paisaje como aura y la necesidad de la memoria.

[...] Vista desde el aire, la obra de Karavan se integra como pocas en el paisaje: se convierte en un pliegue más del paisaje mismo, un paisaje oxidado y granítico, una tierra seca y árida de rocas duras y grisáceas. Vista desde su interior, Karavan propone al visitante una verdadera experiencia: un trayecto a través de tres puntos de la montaña de Portbou allá donde ésta acoge el cementerio, tres pasajes que exigen la construcción de un itinerario propio. Su autor no quería imponer un único recorrido, deseaba dar plena libertad a cada cual para transitar y construir su propia experiencia. Sin moral, sin mensaje. Y de este modo sus tres pasajes (un túnel y una escalera con remolino de mar al fondo, un viejo olivo y una plataforma de meditación abierta al horizonte) configuran una rueda de sentimientos: exilio y soledad, lección de supervivencia y conformidad. Karavan consigue abrir posibilidades de experiencia y, con ello, revocar aquello que Benjamin atribuía como uno de los efectos más funestos del dolor del siglo XX: la imposibilidad de la experiencia⁴. »

C'est le même monument que le personnage protagoniste du roman de Teixeira Coelho, *História natural da ditadura*, visite. Le monument que le narrateur appelle monument négatif. C'est comme l'anti – monument ou monument négatif construit par l'artiste argentin Gustavo Germano à partir de son projet *Ausencias Operación Condor* | ausencias (Argentine) et ausencias (Brasil) :

'Ausencias' es un proyecto expositivo que, partiendo de material fotográfico de

álbumes familiares, muestra catorce casos a través de los cuales se pone rostro al universo de los que ya no están: trabajadores, militantes barriales, estudiantes, obreros, profesionales, familias enteras; ellas y ellos, víctimas del plan sistemático de represión ilegal y desaparición forzada de personas instaurado por la dictadura militar en Argentina entre 1976 y 1983.⁵

Ces sont des manifestations artistiques sur la mémoire de la disparition, de la souffrance et de la violence. Sont les anti – monuments, les monuments négatifs. Je pense que cette monumentalité est créée par le vide, par l'absence, par l'inversion d'une présence négative d'exposition de la mémoire – la présence de celui qui manque –, des souvenirs, des traces et des restes de tout ce qui a été vécu.

Conclusion

Dans chacun des romans dont on a parlé il n'y a pas de héros dans le sens traditionnel. Les héros de ces romans sont les survivants qui ont la chance de pouvoir remémorer les faits et les expériences vécues. Avoir survécu c'est le grand fait des protagonistes des romans *Mémoire argentine*, de Tununa Mercado, *Um homem é muito pouco*, Ronaldo Costa Fernandes, *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho et *Tous les hommes sont menteurs*, de Alberto Manguel. Sauf dans le cas du roman de Manguel où le personnage est évoqué par plusieurs narrateurs, parce qu'il est mort. Mais, si on pense bien, le personnage Alejandro Bevilacqua est vivant dans la mémoire de chacun des narrateurs de son histoire. Bevilacqua n'est pas un oublié il est aussi un survivant. L'héroïsme des ces personnages c'est d'avoir survécu au système de valeurs imposées par les politiques militaires autoritaires en Amérique du Sud entre les décennies de 1960 et 1980. Comme dirait Hermann Broch:

Tout système de valeur auquel l'homme s'est soumis, auquel l'humanité s'est soumise, est à la fois une réflexion théorique qui prétend l'absoluité, et un fait empirique, par conséquent « historique », sujet à toutes les insuffisances de l'empirique, exposé au changement et à la disparition. (BROCH, 2005, p.19).

Chacun de ces romans est le constat que tout système de valeurs peut être soumis à un changement. Valère Novarina nous dit que:

2

La vérité est anamnésique: c'est un mouvement ; elle advient, opère, elle fait apparaître ; ce n'est pas un être en face de soi: c'est une surface qui se creuse et qui s'approfondit, un volume retrouvé. L'acte d'un drame.

3

Vérité, Verità, Verdad, Wahrheit, Veritas sont des mots bien trop stables pour traduire le mouvement d'*alêtheia*, drame du *désoubli*. La vérité, venante et survenant, œuvrante et opérant, n'est en grec rien de stable, rien de fixe, ni de figé, mais la mutation d'une scène, la transfiguration d'une figure, un processus – à l'opposé absolu de tout *état, étant, quiddité, essence, ipséité*, et autres substances mortes de la pharmacie de l'Être. Loin de l'Être régulièrement restauré sur son socle et en stabulation fixe, hébétant l'homme – la vérité est un drame. (NOVARINA, 2009, p.158)

On peut dire que la vérité hébétante de la terreur, imposée par l'État autoritaire financier, industriel – militaire et dictatorial, a été vaincue par un changement vers une vérité plus humaine, la vérité de ceux qui ne veulent pas être complices des atrocités

commises par l'État autoritaire, la vérité de ceux qui ont vécu ces atrocités et qui ont été touchés par la violence de la terreur de l'État.

Tout a un prix, tout coûte de l'argent. L'économie est partout. Nous avons une économie financière, du temps, des relations d'amitiés et d'affinités, des relations intellectuelles. Il y a l'économie de la recherche, nous avons aussi une économie de la mémoire et de l'oubli. L'économie est partout, on ne peut pas l'oublier ! Je dirais qu'aujourd'hui, en Amérique du Sud, nous vivons dans une nouvelle économie morale, « nous considérons donc qu'une économie morale correspond à la production, la répartition, la circulation et l'utilisation des émotions et des valeurs, des normes et des obligations dans l'espace social » (FASSIN et EIDELIMAN, 2012, p.12). Les œuvres littéraires : ces romans, poèmes ; ces œuvres photographiques, que nous utilisons dans cette étude sont des témoignages du changement des systèmes de valeurs politiques, économiques et morales dans le continent sud-américain qui est touché par la volonté de notre époque : celle de faire « l'inventaire de nos blessures et de nos ressources » (WORMS, 2012, p.7 et 151), de réviser le passé récent.

Pour conclure, je crois que ce qu'on revit sera ce qui définira notre époque. C'est pour cela que la littérature et les autres arts ont un rôle très important dans le processus du revivre.

Received May 17, 2017

Accepted August 10, 2017

RÉFÉRENCES

- AÍNSA F. « Les gardiens de la mémoire », in *Amerika*, 3 | 2010, 22 décembre 2010, disponible sur <<http://amerika.revues.org/1708>>, consulté le 29 octobre 2013
- ANDRADE C. D. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.
- _____. *La machine du monde et autres poèmes*. Traduit du portugais (Brésil) par Didier Lamaison. Paris : Gallimard, Coll. Poésie, 2005.
- BANDEIRA M. “Poética”. In:____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro : Companhia José Aguilar Editora, 1974.
- BECKER A. ET DEBARY O. (dir.). *Montrer les violences extrêmes*. Vérone: Créaphis Éditions, 2012.
- BOSI A. *Entre a literatura e a história*. São Paulo, Editora 34, 2013.
- BROCH H. *Logique d'un monde en désintégration: six essais philosophiques*. Traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Pierre Rusch. Paris – Tel-Aviv : Éditions de L'Éclat, 2005.
- _____. *Les irresponsables*. Traduit de l'allemand par Andrée R. Picard. Paris: Gallimard, 2012. Collection L'Imaginaire.
- COELHO, T., *História natural da ditadura*, São Paulo, Iluminuras, 2006, p. 19, 20, 22.
- CHAMPION J. *Mémoires en exil*. Paris: Fayard, 1989, p. 157.
- DINESEN, I., *Apud ANNETTE B. ET OCTAVE D. Montrer les violences extrêmes*. Créaphis éditions, Vérone (italie), 2012, p. 8.
- DUARTE-PLON L. « A democracia literária » *Trópico ideias de norte a sul*, 18 décembre 2007, disponible sur: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl>>, consulté le 13 octobre 2016.
- ÉNARD M. et MARQUÉS P. *Tout sera oublié*. Vérone, Actes Sud BD, 2013, p. 12 – 13.
- EUROSTAT, European Commission, Glossaire, Disponible sur: <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics_explained/index.php/Glossary:Basic_research/fr>, consulté le 15 octobre 2016.
- FASSIN D. ET EIDELIMAN J-S. *Économies Morales contemporaines*. Paris: Éditions La Découvert, 2012. (Collection « Recherches », Bibliothèque de L'Iris)
- FERNANDES, R. C., *Um homem é muito pouco*, São Paulo, Nankim, 2010, p. 97.
- GERZ J. « Montrer les violences de guerre: partages du non-vécu (paroles de témoin) » In BECKER A. ET DEBARY O. (dir.) *Montrer les violences extrêmes*. Vérone (Italie) : Creaphis Editions, 2012.
- GODET R., « Violence et rapports autoritaires dans le Roman *Diário do farol* (2002) de João Ubaldo Ribeiro », In PONCE N. (dir.), *Le discours autoritaire en Amérique Latine de 1970 à nos jours*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, *Mondes Hispanophones* 30, 2007, p. 73-82.
- GUERRA C., NETTO M., MEDEIROS R. *Memórias de uma guerra suja*. Rio de Janeiro : TOPBOOKS, 2012.
- JOLIOT P. « Recherche fondamentale et recherche appliquée » FUSSMAN G. (dir.), *La mondialisation de la recherche: Compétition, coopérations, restructurations*, Paris, Collège de France, 2011, disponible sur: <<http://books.openedition.org/cdf/1526>>, consulté le 15 octobre 2016.
- KUCINSKI B. K. *Relato de uma busca*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- MANGUEL, A., *Tous les hommes sont menteurs*, Traduit de l'espagnol (Argentine) par Alexandra Carrasco, Arles, Actes Sud (Babel), 2009, p. 17 – 18.
- MAZEV É. *Mémoire pleine*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011.

- MERCADO T. *Mémoire argentine*. Paris : Sabine Wespieser Éditeur, 2004.
- MISSTIC, *Je prête à rire mais je donne à penser*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2008, Page non
- NOVARINA V. *L'Envers de l'esprit*. Paris, P.O.L, 2009.
- PONCE N. (dir.) *Le discours autoritaire en Amérique Latine de 1970 à nos jours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, *Mondes Hispanophones* 30, 2007.
- _____. *Desapariencia no engaña*. Buenos Aires : El Suri Porfiado Ediciones, 2010.
- _____. *Désapparences*. Brest : Les Hauts-Fonds, 2013. P. 8 – 91.
- RANCIÈRE J. *Politique de la littérature*. Paris, Galilée, 2007.
- SLOTERDIJK, P. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- _____. *La mobilisation infinie: ver une critique de la cinétique politique*, Traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Seuil, Christian Bourgois Éditeur, 2000, Essais, quatrième de couverture.
- STUART H. *Identités et cultures 2: politiques des différences*. Ouvrage dirigé par Maxime Cervulle. Traduction d'Aurélien Blanchard et Florian Voros. Paris : Éditions Amsterdam, 2013.
- WORMS, F. *Revivre: éprouver nos blessures et nos ressources*. Paris : Flammarion, 2012.

Filmographie

- ZIREK, A., *Pari(s) de l'exil*, Paris, Distribution ZA, Dossier de Presse disponible sur : < http://www.parisdexil.com/images/dossier_de_presse.pdf >, consulté le 12 octobre 2013.
- LEUVREY E., *La traversee*, Paris, Alice Films/Arte France, Alice Films Distribution, dossier de presse disponible sur : < <http://www.artlinefilms.com/docs/traversee.pdf> >, 2004, consulté le 13 octobre 2016.

Websites

- WALTER BENJAMIN EN PORTBOU, disponible sur : < <http://walterbenjaminportbou.cat/es/content/lobra>>. Consulté le 15 octobre 2016.
- GERMANO G., disponible sur: < <http://www.gustavogermano.com> >. Consulté le 15 octobre 2016.
- PERROTTE P., disponible sur: < http://pedagogie.acmontpellier.fr/Disciplines/arts/arts_plastiques/bacdoc/karavan/index.html >. Consulté le 15 octobre 2016.

NOTES

¹ Recherche de la poésie

Ne fais pas des vers sur de l'événement./ Il n'est de création ni de mort par-devant la poésie. (sic)/ En sa présence, la vie est un soleil statique,/ qui ne chauffe ni n'éclaire/ Les affinités, les anniversaires, les anecdotes personnelles ne comptent pour rien./ Ne fais pas de poésie avec le corps,/cet excellent corps, complet et confortable, tellement incompatible avec l'effusion lyrique./ Ta goutte de bile, ta grimace de jouissance ou de douleur dans l'obscurité/ sont indifférentes./ Et ne me révèle pas non plus tes sentiments,/ car ils se prévalent de l'équivoque et tentent le long voyage./ Ce que tu penses et ressens, cela encore n'est pas poésie./ Ne chante pas ta ville, laisse-

la en paix./ Le chant n'est pas le mouvement des machines ni le secret des maisons. / Il n'est pas la musique entendue en passant ; ni la rumeur de la mer dans les rues longeant la ligne d'écume. / Le chant n'est pas la nature/ ni les hommes la société./ Pour lui, pluie et nuit, lassitude et espérance ne signifient/ rien./ La poésie (n'extrait pas la poésie des choses)/ élide sujet et objet. Ne dramatise pas, n'invoque pas,/ ne cherche pas. Ne perds pas de temps à mentir./ Ne te mets pas en peine. / Ton yacht en ivoire, ton soulier de diamant, / vos mazurkas et vos erreurs, vos squelettes de famille, / disparaissent dans la courbure du temps, ce sont choses/ impropres. Ne recompose pas/ ton enfance ensevelie et mélancolieuse. /N'oscille pas entre le miroir et la/ mémoire en dissipation. /Ce s'est dissipé n'était poésie. /Ce qui s'est brisé, cristal point n'était. Pénètre sourdement dans le royaume des mots. /Là se trouvent les poèmes en attente d'être écrits. /Ils sont figés, mais il n'y a pas de désespoir, il y a calme et fraîcheur sur leur surface intacte. /Les voici seuls et muets, à l'état de dictionnaire. /Vis avec tes poèmes, avant de les écrire. /Reste patient, s'ils sont obscurs. Calme, s'ils te provoquent. /Attends que chacun se réalise et se consume/ avec son pouvoir de parler/ et son pouvoir de taire. /Ne force pas le poème à se déprendre des limbes. /Ne ramasse pas par terre le poème qui s'est égaré. /N'adule pas le poème. Accepte-le/ tout comme il acceptera sa forme définitive et concentré/ dans l'espace. /Approche et contemple les mots. /Chacun d'eux/ a mille faces secrètes sous sa face neutre/ et te demande, sans égard pour la réponse, / pauvre ou terrible, que tu lui feras: / as-tu apporté la clé ? Regarde:/ désertés par la mélodie et par le concept, dans la nuit ils se sont réfugiés, les mots. /Encore humides et imprégnés de sommeil, / ils roulent dans un fleuve difficile et se transforment en mépris.

ANDRADE C. D. D., *La machine du monde et autres poèmes*. Traduit du portugais (Brésil) par Didier Lamaison. Paris, Gallimard, Poésie, 2005, p. 57-59.

² Disponible sur : < <http://www5.ac-lille.fr/~clgflandres/HIDA/3HDA-APla-Monument.pdf> >, consulté le 15 octobre 2013.

³ FERRARI, L. <http://www.leonferrari.com.ar/index.php?series/nosotros-no-sabiamos/>

⁴ WALTER BENJAMIN EN PORTBOU, disponible sur: < <http://walterbenjaminportbou.cat/es/content/lobra>>.

⁵ GERMANO G., disponible sur: < <http://www.gustavogermano.com/blog/> > .