RICARDO
MENÉNDEZ SALMÓN

Medusa

roman traduit de l'espagnol
par Jean-Marie Saint-Lu

Jacqueline
Chambon

PRÉSENTATION

Prohaska, peintre, photographe et cinéaste allemand, a une telle présence que l'on est souvent tenté de chercher sa trace sur Internet. Mais outre qu'il s'agit d'un être de fiction, cette quête serait vaine car Prohaska a pris soin de supprimer tous les témoignages concernant son aspect physique, allant jusqu'à interdire à ses proches d'évoquer son apparence. C'est donc l'œil d'un homme invisible collé à l'objectif neutre de son appareil photo ou de sa caméra qui filmera les images les plus insoutenables des horreurs du Troisième Reich – exécutions, charniers, expériences sur l'homme – et plus tard les massacres et les désastres dont le monde n'est pas avare : enfants morts de faim en Estrémadure dans les premières années du franquisme, carnages sous les dictatures d'Amérique du Sud. Mais l'art peut-il aller si loin sans se faire le complice du mal dont il témoigne et, dans l'effroi que suscite la vision de l'atrocité, n'y a-t-il pas une part de voyeurisme voire d'obscures jouissances ? Toutes ces questions, l'auteur les pose à travers le destin d'un artiste qui n'est pas un monstre d'insensibilité et qui, pourtant, telle la Méduse antique, craint de rencontrer son image comme s'il ne pouvait se regarder en face sans périr.

RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

Ricardo Menéndez Salmón est né à Gijón en 1971. Toute son œuvre interroge les rapports de l'art et du mal. Traduit en six langues, lauréat de prestigieux prix espagnols, il est l'un des écrivains les plus prometteurs de la nouvelle génération espagnole.

DU MÊME AUTEUR

L'OFFENSE, Actes Sud, 2009.
LE CORRECTEUR, Jacqueline Chambon, 2011.
LA PHILOSOPHIE EN HIVER, Jacqueline Chambon, 2011.
LA LUMIÈRE EST PLUS ANCIENNE QUE L'AMOUR, Jacqueline Chambon, 2012.

Titre original :
Medusa
© Ricardo Menéndez Salmón, 2012
© Editorial Seix Barral, S.A., 2012
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelone, Espagne

© ACTES SUD, 2013
pour la traduction francaise
ISBN978-2-330-02805-3

Ricardo Menéndez Salmón

Medusa

roman traduit de l'espagnol
par Jean-Marie Saint-Lu

Jacqueline Chambon

À mon père et à ma mère,
pour leur amour en des temps difficiles.

Il n'existe aucun document de culture
qui ne soit aussi un document de barbarie.

Walter Benjamin,
Thèses sur le concept d'histoire.

MASSACRE À KOVNO

Il y a deux arcanes : le Mythe et l'Histoire.

Tout Mythe aspire à faire un jour partie de l'Histoire ; toute Histoire aspire au degré d'intelligibilité du Mythe. Mythe et Histoire ont besoin l'un de l'autre en vertu de ce dont ils souffrent respectivement : celui-là, de la majorité de son austère fille ; celle-ci de la fascination que provoque un père téméraire. Le Mythe éduque sans avoir nécessairement à légitimer ses présupposés ; l'Histoire, parce qu'elle parle du haut de sa légitimité, ne réussit pas toujours dans son intention d'éduquer. Mais tous les deux – Mythe et Histoire, Histoire et Mythe – sauvent l'homme du non-sens. Parce que Mythe et Histoire travaillent avec le langage, et parce que le langage du Mythe qui conspire pour devenir Histoire et le langage de l'Histoire qui aspire à devenir Mythe sont l'instrument qui rend tolérable la confusion dans laquelle se déploie l'humanité.

J'ai découvert le Mythe de Prohaska à l'époque où j'essayais d'écrire un fragment de l'Histoire que

celui-ci a contribué à construire. En 1994, alors que je collectais de la documentation pour des questions liées à ma thèse de doctorat sur l'iconographie du mal au xx^e siècle, je vis un film de trois minutes et vingt-sept secondes prosaïquement intitulé *Einsatzgruppe à Kovno*. C'était à Vilnius, dans l'appartement d'une anthropologue finlandaise spécialiste de la Seconde Guerre mondiale, qui rassemblait toute l'information existante sur la présence nazie dans les territoires de l'Union soviétique entre 1941 et 1945.

Ce film était terrifiant dans sa simplicité, propre et dévastateur comme une machine à éviscérer.

La caméra avait été placée sur une petite hauteur, dans un angle, quelques degrés au-dessus de l'endroit où se déroulait l'action, une étendue de terrain plat, sans fleurs ni arbustes. L'image était par conséquent un peu inclinée, si bien que le spectateur avait la certitude de voir quelque chose qui se passait à quelques mètres au-dessous du cadreur.

La séquence, tournée en noir et blanc, était brutalement monotone. Une file de prisonniers lituaniens attendait sur la gauche. Indéfectiblement, la caméra montrait trois d'entre eux. Pas un de plus, pas un de moins : toujours trois. Un mur de pierre grossière, d'une hauteur d'environ quatre mètres, attendait les prisonniers à dix pas de là. À droite et à gauche du mur se trouvaient deux membres du corps de Stahlecker, l'abominable *Einsatzgruppe A*. Quand le prisonnier arrivait devant le mur, il se plaçait face à lui, un des assassins lui tirait une balle dans la tempe et

l'autre retirait son cadavre. Avec le prisonnier suivant, l'ordre était interverti. Celui qui avait tiré retirait maintenant le cadavre ; celui qui avait retiré le cadavre tirait.

Le film n'avait pas de bande-son, mais à l'attitude des prisonniers – résignée, machinale, sceptique, presque – on devinait que la tuerie s'exécutait en silence ; de même, on avait beau visionner cent fois la danse macabre, on remarquait que les lèvres des exécuteurs ne remuaient pas. En fait, la séquence était si démoniaque dans sa simplicité réitérée qu'un instant le spectateur avait la tentation de penser que *c'était toujours le même prisonnier* qui mourait sous ses yeux. Seules l'alternance des bourreaux et les différentes façons qu'avaient les corps de s'affaisser montraient que l'action n'était pas une boucle perpétuelle.

Toutefois, après avoir vu plusieurs fois le film, on remarquait que le plus terrifiant en était qu'il démarrait *in medias res* ; c'est-à-dire que la première image était sans nul doute précédée d'autres exécutions et que la dernière ne refermait pas le cycle de la mort, car on voyait ensuite apparaître les trois têtes inclinées, soumises, incorruptibles, des victimes imminentes. Simplement, le cinéaste avait considéré que trois minutes et vingt-sept secondes suffisaient à montrer ce qu'il voulait.

Il me fallut quelques visionnages pour faire le compte des assassinats qu'enregistrait le film. Concrètement, douze, ce qui faisait une moyenne approchée d'un crime toutes les dix-huit secondes. Une vitesse