

Le corps comme archive : activismes artistiques dans le Cône Sud

DR. PAULA KLEIN
ENS-FoRELLIS
paulaklein.t@gmail.com

1. Cette étude s'interroge sur la représentation du corps comme archive dans une série de manifestations liées à l'« activisme artistique » en Argentine et au Chili, pendant les dictatures militaires qui s'y sont imposées dans les années 1970 et 1980. Nous analyserons aussi le rôle du corps et plus précisément la représentation du corps féminin dans l'œuvre de trois artistes argentines contemporaines : le documentaire *Los Rubios* (2003) de la réalisatrice argentine Albertina Carri ; le travail sur les corps dans la pièce de théâtre *Mi vida después* (2009) de Lola Arias et, enfin, le projet photographique *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) de Lucila Quieto. L'étude de ces œuvres nous permettra de mettre en lumière la portée artistique et politique de cette transformation des corps en archives fragiles de la violence historique.
2. Comme le signale l'historienne Annette Wieviorka, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, des grands crimes de masse et des génocides qui ont marqué le XX^e siècle, nous entrons dans une « ère du témoin¹ » où l'impératif d'instaurer et d'étendre le devoir de mémoire à de nombreux champs culturels et sociaux s'impose. À l'inverse d'une déjà Europe tournée vers la patrimonialisation, voire la « muséification » de son histoire récente, la violence d'État qui se répand dans le Cône Sud dans les années 1970 empêche ce tournant mémoriel. En effet, il faudra attendre l'arrivée de la période de transition démocratique pour voir émerger les voix d'une série d'auteurs, penseurs et artistes qui prennent en charge ce devoir de mémoire, indispensable au processus de deuil.
3. Comme conséquence de cette fureur mémorialiste qui constitue l'un des traits caractéristiques des générations des penseurs et artistes de la

1 Annette Wieviorka, *L'ère du témoin* (1998). Wieviorka y propose une étude de la production et de l'évolution du témoignage, tout en examinant son rôle dans la construction du récit historique notamment par son statut privilégié et dual entre la mémoire individuelle et collective.

post-dictature, les institutions chargées de conserver et de transmettre l'histoire récente donnent un rôle central à l'archive, faisant de la triade « *mémoire, patrimoine, commémoration* » ses principaux piliers (Cf. Hartog, 2012 ; 164). Le degré de vérité dont relève l'archive repose ainsi sur le statut épistémologique de la trace², comprise à la fois comme empreinte et comme preuve d'un passé disparu. Le théoricien Michael Sheringham souligne, à ce propos :

And the significance of the document derives from the fact that it maintains a trace of the past. But a trace is double – it is both a vestige, a mark that we can see here and now in the archive, that the past has left behind – it possesses a “caractère chosique”; and at the same time it is the sign of an action, a passage, a moment that is no longer visible. The trace conjoins presence and absence: it is a connector between two modes of thought and two temporal perspectives (Sheringham, 2006 ; 51).

4. À mi-chemin entre présence et absence, l'archive interroge le rapport entre passé et présent et se porte comme un garant de la prétention de l'histoire à se fonder sur des faits. Du point de vue de sa production et de sa conservation, l'archive est souvent perçue comme le produit, ou comme ce qui est reçu au travers d'une activité institutionnelle d'archivage. Cependant, il ne s'agit pas uniquement d'interroger les conditions de production des documents eux-mêmes, mais plus encore les conditions de conservation et de transmission qui déterminent leur transformation depuis leur entrée dans un fond d'archives. Deux temps se distinguent ainsi dans le processus de « fabrication » des archives : celui où nous les considérons comme une série de documents puis celui de leur transformation en documents « conservés, classés, inventoriés », c'est-à-dire, en archives (Anheim et Poncet, 2004 ; 3).

5. Or, la particularité des archives créées et utilisées comme matière première par les activistes artistiques que nous aborderons par la suite réside précisément dans leur caractère amateur, anti-institutionnel. Face à la disparition des corps, conséquence du terrorisme d'état, les activistes artistiques se proposent de transformer les traces en archives. Tout en documentant l'enquête menée par les proches les familles sur les circonstances de ces disparitions, les pratiques artistiques qui nous occupent se donnent pour but de constituer des archives extra-institutionnelles. Ces archives « mineures », constituées à la fois de documents officiels mais aussi de documents personnels et chargés d'affectivité, laissent transparaître la dou-

2 Nous suivons ici la définition d'archive de Paul Ricœur (1985 ; 213).

leur et le sentiment que les archives officielles, avec leur jargon neutre et bureaucratique, tendent à effacer. Que peut-il donc bien arriver lorsque l'art tente de transformer les disparitions des corps en archives ? En allant plus loin encore : que se passe-t-il lorsque les survivants mettent leurs corps en jeu par des pratiques artistiques qui tentent de faire revivre ceux des « disparus » ?

La violence d'État dans les années 1970 en Argentine et au Chili

6. À partir des années 1970, des régimes dictatoriaux s'installent en Argentine et au Chili comme dans la plupart des autres pays du Cône Sud – pensons à la Bolivie d'Hugo Banzer, au Paraguay d'Alfredo Stroessner, au régime militaire d'Ernesto Geisel au Brésil ou encore à la dictature civile-militaire de Juan María Bordaberry en Uruguay. Dans un tel contexte, les écrivains et artistes sont souvent amenés à assumer des prises de position politiques elliptiques ou allusives afin de contourner la censure et la répression.
 7. La période qui précède l'avènement des régimes dictatoriaux du Cône Sud se caractérise par une série de processus de modernisation et de radicalisation en cours depuis la fin de la deuxième guerre mondiale. Il s'agit souvent de sociétés où les valeurs nationalistes, traditionalistes et familialistes soutenues par l'église et l'armée sont prédominantes. Dans un climat de guerre froide, le sentiment de polarisation du monde autour de l'axe communisme-anticommunisme engendre la doctrine de « sécurité nationale » donnant à l'armée un rôle tout-puissant dans la lutte contre les « insurgés ». Évoquons, en ce sens, l'inscription de Cuba dans le champ socialiste en 1959, la mort du « Che Guevara » en 1967 ou l'avènement de Mai 1968 en France. Ces faits, symboliquement lus comme des signes que le monde bascule à gauche, viennent renforcer la rhétorique des forces armées visant à légitimer la montée de la violence et de la répression d'État.
 8. En Argentine, bien que la violence d'État soit une constante dans l'histoire du XX^e siècle³, un sommet est atteint après le coup d'État de 1976 qui promettait de rétablir l'ordre après le chaos politique ayant suivi la mort du
- 3 Rappelons qu'entre 1930 et 1983 l'Argentine traverse six coups d'État – ceux de 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 et 1976 – alternés avec de courtes périodes démocratiques.

président Juan Domingo Perón en 1974 et la montée au pouvoir de sa femme, Isabel Martínez de Perón. Dans la trame complexe des causes et des événements ayant conduit à l'avènement du terrorisme d'État, l'historien argentin Luis Alberto Romero insiste sur le chaos économique et la crise d'autorité que traversent le pays en 1975, ainsi que sur la terreur semée par les affrontements entre différentes organisations de la guérilla et l'Alliance Anticommuniste Argentine (« Triple A ») (Cf. Romero, 2014 ; 239). L'action terroriste clandestine se développe ainsi selon un plan systématiquement orchestré par l'État comprenant l'enlèvement, la détention, la torture et l'exécution des opposants, transformant le statut des détenus en celui de « disparus ». L'exil – intérieur ou extérieur – devient alors un moyen d'échapper à la violence dans l'attente d'un retour de la démocratie.

9. Entre le 24 mars 1976 et le 10 décembre 1983, l'Argentine fut donc sous le régime d'une dictature militaire autoproclamée *Proceso de Reorganización Nacional* [« Processus de Réorganisation Nationale »] ou bien, de manière abrégée, « El Proceso » [« Le Processus »]. À la suite du coup d'État du 24 mars, le pouvoir fut exercé par une junte militaire composée par les commandants des Trois Forces Armées : Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera et Orlando Ramón Agosti (1976-1981). Quatre juntes militaires se succèdent ensuite durant cette période jusqu'à la transition démocratique entamée en 1983 sous le gouvernement du radical Raúl Alfonsín.

10. Si les années 1970 dans le Cône Sud se caractérisent par la violence des dictatures, la fin des années 1980 sont portées par un mouvement vers l'oubli plutôt que vers la mémoire⁴. Dans une Argentine qui a pourtant rétabli la démocratie, c'est la période des lois d'amnistie connues sous le nom de « Ley de Punto final » (1986) (« Loi de point final ») et de « Ley de Obediencia debida » (1987) (« Loi d'obéissance due ») qui s'impose. Sous la bannière d'un processus de pacification et d'apaisement social, ces lois entraînent des politiques d'oubli ainsi que l'arrêt des poursuites judiciaires contre les anciens responsables de la violence d'État.

4 Pour une étude des politiques de la mémoire dans l'Argentine de l'après-dictature voir Crenzel, 2008.

5 La loi de « Punto final » de 1986 signifiait la fin de toute possibilité d'intenter des procès aux personnes compromises dans la répression pendant la dictature militaire.

6 La loi de « Obediencia debida » promulguée en 1987 interdisait tout procès contre les personnes ayant participé à la répression en suivant les ordres du haut commandement.

11. Au Chili, le coup d'État contre le président Salvador Allende, représentant de la « voie chilienne pour le socialisme », mené par le Général Augusto Pinochet le 11 septembre 1973, signe le début de la période dictatoriale qui s'étend jusqu'à 1990. Chef suprême et président de la République chilienne à partir de 1974, Pinochet fait passer la « Loi d'Amnistie » de 1978 empêchant les accusés soupçonnés d'avoir commis des crimes et des violations contre les droits humains d'être traduits en justice. Pinochet s'appuie ensuite sur le référendum gagné de 1980 pour réaffirmer la légitimité de son gouvernement. Il faudra ainsi attendre la récession économique, qui commence en 1982 à la suite de la chute des cours du cuivre, pour que son pouvoir politique commence lentement à décliner. Après l'échec du référendum de 1988, qui aurait permis à Pinochet de rester au pouvoir jusqu'en 1997, la transition démocratique doit encore attendre 1990 pour l'élection d'un nouveau Congrès et d'un nouveau président: Patricio Aylwin, membre du parti démocrate-chrétien. Celui-ci ouvre le long processus de transition démocratique chilienne qui se prolongera jusqu'en 2005.
12. La violence d'État et les disparitions de prisonniers dans des Centres de détention clandestins constituent quelques points communs entre les dictatures argentine et chilienne. Soulignons, en ce sens, la coopération tacite des États-Unis et de la France avec ces régimes dictatoriaux à travers le tristement célèbre « Plan Cóndor⁷ », une campagne répressive de lutte antiguérilla menée par les services secrets des dictatures Argentine, chilienne, uruguayenne, brésilienne, bolivienne et paraguayenne.
13. Attardons-nous désormais sur quelques unes des stratégies artistiques mises en œuvre par certains groupes d'artistes et collectifs d'art pour dénoncer les atrocités de ces régimes dictatoriaux. Afin de contourner la censure, l'arrestation et la mort, les actions menées par ces groupes se caractérisent par leur rapidité, leur caractère massif et anonyme. En effet, il s'agit souvent d'interventions « éclair » ou éphémères mettant les corps des participants au centre de la scène.

7 Mentionnons par exemple les Traités signés par Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981) avec Videla et Pinochet ou l'installation d'une « mission militaire permanente française » en Argentine grâce à la présence des anciens militaires de la Guerre d'Algérie. Pour une étude détaillée à ce sujet, voir Robin, 2008.

Sur l'idée des activismes artistiques

14. Tout d'abord, il convient de souligner la portée de cette notion quelque peu anachronique d'« activisme artistique » pour mieux comprendre les manières de faire des avant-gardes latino-américaines des années 1970 et 1980⁸. Proche de l'idée d'un « art d'action » latino-américain (1960-1990⁹), d'un art qui se libère des impératifs de la représentation mimétique tout en exigeant une plus grande imbrication entre expérimentation formelle et provocation sociale et politique ; la notion d'activisme artistique est intrinsèquement liée à la politisation des avant-gardes européennes d'entre-guerres (1918-1939). Sans perdre de vue la dimension artistique de certaines pratiques d'intervention sociale, c'est l'idée de l'« activisme » qui prime, jusqu'au point de resignifier l'idée même d'art. Comme le signalent les chercheurs Marcelo Expósito, Ana Vidal et Jaime Vindel, dans les activismes artistiques, l'art est conçu comme un champ élargi de confluence et d'articulation de pratiques spécialisées – issues des arts plastiques, de la littérature, du théâtre, de la musique, par exemple – mais aussi non spécialisées – des formes d'intervention inspirées des savoirs populaires, des pratiques quotidiennes et extra-institutionnelles.
15. Face à une conception autonome de l'art, l'activisme artistique décale l'axe d'approche de la question pour postuler l'autonomie des pratiques et des sujets, non seulement envers les institutions auxquelles l'art s'attache traditionnellement, mais surtout « envers les partis politiques où ces mêmes sujets militaient ainsi qu'envers les contraintes esthétiques et budgétaires imposées par ces partis, par des organisations comme celles des droits de l'homme ou encore par les médias de communication » (Alonso, 1999 ; 44) (notre traduction). Une triple transformation se dégage alors de l'idée d'activisme artistique. La première concerne la figure de l'artiste et l'idée de création. Il s'agit des manifestations à la lisière entre l'individuel et le communautaire. On y assiste à un effacement de la subjectivité de l'artiste autorisant l'émergence d'un nouveau lien entre artistes et spectateurs. Par ailleurs, ces pratiques se réapproprient souvent de certains principes de l'art conceptuel ou bien du *pop art* qui se développent au niveau inter-

8 Nous suivons ici la réflexion autour de la notion d'« activismes artistiques » développée par les chercheurs Marcelo Expósito, Ana Vidal et Jaime Vindel dans le catalogue de l'exposition *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p. 43-50.

9 Pour une étude approfondie de la notion d'« art d'action », voir Alonso, 1999.

national, à partir des années 1970, comme, par exemple : l'idée de l'œuvre comme un « projet à réaliser » ou la consigne, à la manière d'un protocole ou d'un « mode d'emploi », du « *Do it yourself!* » [« Faites-le vous-même! »]. Soulignons, de même, le fait que ces pratiques exigent de « mettre le corps en jeu » (Alonso, 1999 ; 50) (notre traduction) aussi bien d'un point de vue artistique que social. Le corps y apparaît, en effet, comme le support de l'œuvre mais aussi comme le moyen de transmission d'un message politique.

16. La deuxième transformation porte sur les matériaux utilisés ainsi que sur la circulation des œuvres dans des espaces initialement non destinés à l'art. D'une part, les activistes artistiques se caractérisent par le désir de transformer notre environnement immédiat ; d'autre part, l'idée d'un art pauvre, se servant du corps et des matériaux bon marché facilement disponibles et reproductibles, en facilite une diffusion large. En ce sens, il n'est pas étonnant que ces pratiques privilégient souvent des supports précaires et socialisables – Expósito, Vidal et Vindel parlent de « matérialités fragiles » (Alonso, 1999 ; 50) (notre traduction) – comme la sérigraphie, les impressions et les photocopies, les affiches, l'« art courrier » ou les publications artistiques ne demandant qu'un budget de production limité.
17. Soulignons, enfin, une troisième transformation portant sur la politisation progressive du champ esthétique. Reprenant la réflexion des chercheurs déjà cités, les activistes artistiques ont pour habitude de « thématiser la politique », mais leur caractéristique principale réside dans la manière dont ils « contribuent à produire de la politique : comment ils constituent le politique dans un acte » (Alonso, 1999 ; 46) (notre traduction). En effet, les activistes artistiques visent à produire une transformation dans les manières de collectiviser les résistances face à la violence, la disparition de personnes et toutes autres formes de répression orchestrées par l'État. Ces pratiques artistiques essaient donc d'articuler une politique de dénonciation et une politique de mémoire en s'appuyant souvent sur la création de communautés et de formes de socialisation alternatives, capables de reconstruire les liens sociaux brisés. De même, le rapprochement de certains collectifs artistiques avec des organisations militantes a contribué à créer de nouveaux dispositifs d'intervention artistique, facilement ré-appropriables par les masses comme c'était le cas du *Siluetazo* en Argentine ou bien de la campagne graphique *NO+* mise en œuvre par le collectif CADA (« Colectivo de Acciones de Arte ») au Chili.

Convergence entre pratiques artistiques et modalités d'action politiques dans les années 1960

18. Dans plusieurs pays de la région, l'activité de la guérilla a pu subsister à l'écart de la logique des partis politiques – pensons aux cas fort différents de la Révolution sandiniste au Nicaragua ; du Front Farabundo Martí au Salvador, du Front Patriotique Manuel Rodríguez au Chili, du M-19 en Colombie ou encore du Sentier Lumineux et du MRTA (*Movimiento Revolucionario Tupac Amaru*) au Pérou. Dans ce contexte, les actions impulsées par des organismes de défense des droits humains et par des associations féministes comme les Mères de la place de Mai en Argentine, « Mujeres por la Vida » et le Mouvement contre la torture Sebastián Acevedo au Chili occupent un rôle majeur.
19. L'objectif des marches et des protestations organisées par ces collectifs est de rendre visible ce qui était caché, rendu secret par les institutions des gouvernements de la dictature. L'utilisation de pancartes ou les « actions éclairs » agissent ainsi comme des stratégies de contre-information permettant de dénoncer les fausses informations diffusées par certains grands journaux et médias de masse à l'époque. Au-delà de leurs revendications politiques spécifiques, ces groupes cherchent à créer des liens affectifs communautaires et de nouvelles formes d'appropriation de l'espace public. Ces pratiques visent à produire, suivant la notion du formaliste russe Victor Chklovski, un effet *d'ostranenie*, d'« étrangement » ou de « défamiliarisation » dans le champ social. Le rôle joué par le corps des participants devient ainsi indispensable pour créer un lien d'affectivité fort. Arrêtons-nous ici sur la série *Nosotros no sabemos* (Buenos Aires, São Paulo, 1977¹⁰) de l'Argentin León Ferrari et les silhouettes du *Siluetazo*¹¹ à Buenos Aires.

L'Argentine du « Procès » : l'activisme politique

20. Par la phrase « Nosotros no sabemos », Ferrari exprime les diverses justifications que la société civile argentine s'est donnée pour justifier sa passivité envers le terrorisme d'État. L'artiste réalise 41 collages de cou-

10 L'œuvre de Ferrari est reproduite dans le catalogue de *Perder la forma humana*, p. 116-118.

11 Pour une étude détaillée consacrée à cette manifestation voir le livre compilé par Ana Longoni et Gustavo Bruzzone, 2008.

pures de presse de diffusion nationale collectées entre le 24 mars 1976 et le mois de novembre de la même année, moment où il a dû quitter le pays pour s'exiler avec sa famille au Brésil – son fils Ariel deviendra un « disparu » quelques mois plus tard. Les coupures de presse rendent notamment compte de la présentation d'*habeas corpus* de la part des familles qui cherchent leurs « disparus » ainsi que de la découverte incessante de nouveaux cadavres. Ferrari met ainsi en évidence le syndrome collectif consistant à tourner le regard, à faire comme si de rien n'était. L'autocensure devient ainsi un des symptômes de cette violence extrême transformant des gens ordinaires en complices de crimes par leur indifférence ou leur passivité.

21. Par ailleurs, le *Siluetazo*, manifestation massive de décembre 1983 puis reconduite deux jours en décembre 1984, a exposé, suivant une expression de Julio Flores, « la présence de l'absence » (Flores, « Acerca de las patas en la fuente » in Longoni et Bruzzone, 2008 ; 483-489) des milliers de détenus disparus pendant la dictature. Comme le rappellent Ana Longoni et Gustavo Bruzzone, l'action, dont l'initiative revient à trois artistes visuels (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores et Guillermo Kexel), comptait sur le soutien des Mères et des Grands-mères de la Place de Mai, ainsi que d'autres organismes des droits humains, de militants politiques et d'autres activistes (Longoni et Bruzzone, 2008 ; 7-8). La consigne consistait à s'emparer de l'espace public de la Place de Mai de Buenos Aires et de ses alentours afin d'y installer un immense atelier en plein air où les manifestants pourraient « mettre leur corps » au service de la confection de « silhouettes » à échelle réelle qui seraient ensuite collées ou agrafées sur les murs, arbres et bâtiments voisins.

22. L'idée de cette manifestation commence à prendre forme en 1982 lorsque Aguerreberry, Flores et Kexel décident de participer à un « Salon de Objetos y Experiencias » convoqué par la Fondation Esso, avec un projet visant à rendre compte de la « dimension quantitative » de la disparition de personnes (Longoni et Bruzzone, 2008 ; 24). Longoni et Bruzzone rappellent aussi que cette manifestation s'est inspirée d'une œuvre de l'artiste polonais Jerzy Skapski reproduite dans la revue *El Correo* de l'Unesco d'octobre 1978. Cette œuvre représentait vingt-quatre files de toute petites silhouettes d'hommes, femmes et enfants, accompagnées du texte suivant :

Chaque jour 2370 personnes mouraient à Auschwitz, précisément le nombre de silhouettes qui sont reproduites ici. Le champ de concentration d'Auschwitz

fonctionna pendant 1688 jours, et ceci est précisément le nombre d'exemplaires que j'ai fait imprimer de cette affiche. Au total, quatre millions d'êtres humains ont disparus dans le champ¹².

23. Le caractère collectif et massif de cette manifestation a permis aux organisateurs de s'emparer de l'espace public urbain pour dénoncer la disparition de personnes. De même, le fait que les participants doivent utiliser leurs corps comme modèles des silhouettes – à la fois génériques et uniques – créés avec de la peinture ou des crayons sur des feuilles blanches, permettait de redonner de l'affectivité à une pratique éminemment politique.

L'activisme artistique au Chili

24. En ce qui concerne la dictature chilienne, soulignons le rôle majeur des pratiques connues sous le nom d'« actions éclair » [« *acciones relámpago* »]¹³ telles que la « *Marcha de las Máscaras Blancas* » [« Marche des Masques Blanches »], organisée à Santiago de Chili en 1988 par le Mouvement contre la Torture Sebastián Acevedo (MCTSA) ou bien la campagne « *No me olvides* » [« Ne m'oublie pas »], réalisée par le collectif « *Mujeres por la Vida* » en septembre 1988. Parmi les modalités de ces « actions éclair » se trouvent, comme le signalent les chercheurs Fernanda Carvajal et Jaime Vindel, la constitution de barrages routiers à travers la création de chaînes humaines, la déclamation de litanies en pleine rue ou bien le regroupement intempestif de nombreuses femmes à des endroits stratégiques et symboliques de la défense des droits de l'homme au Chili (Carvajal et Vindel, 2012 ; 37).
25. Par ailleurs, les manifestations du « Collectif de Acciones de Arte » (CADA) ou des « Brigades Ramona Parra » sont aussi centrales pour l'activisme artistique au Chili. Le CADA était un collectif composé d'artistes tels que Juan Castillo et Lotty Rosenfeld, ainsi que d'écrivains comme Diamela Eltit ou le poète Raúl Zurita et de penseurs en sciences humaines.

12 « Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1688 días, y ese es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos » (Longoni et Bruzzone, 2008 ; 27). Notre traduction.

13 Pour une étude approfondie de cette pratique, voir Carvajal et Vindel, 2012 ;37-42.

Parmi les actions initiées par ce collectif à Santiago de Chili, la campagne *NO+* s'est avérée déterminante pour le résultat du référendum de 1988.

26. Mentionnons aussi les interventions réalisées par le « Taller de Artes Visuales » (TAV) autour de la disparition d'Alejandro Parada, grâce aux artistes Luz Donoso, Lotty Rosenfeld, et en particulier son frère Hernán Parada¹⁴. Ces actions réalisées entre 1975 et 1985 visaient à dénoncer la disparition d'Alejandro fomentée par des agents militaires, après avoir été détenu avec un groupe d'étudiants en 1974 à l'École de Médecine Vétérinaire de l'Université de Chile. Les manifestations du TAV étaient conçues comme une « Œuvre ouverte », un « dispositif de socialisation connu comme 'Documentográfica' » dont l'objectif était de dénoncer le manque d'information entourant la disparition d'Alejandro¹⁵. Plus concrètement, l'action développée par Hernán Parada consistait à porter un masque de papier avec une photographie du visage de son frère Alejandro. Portant ce masque, l'artiste approchait les gens en leur demandant s'ils disposaient d'informations concernant l'endroit où son frère pouvait bien se trouver. Ici, le corps de l'artiste se solidarise tout en devenant un support à la mémoire photographique du frère disparu.
27. Comme le montrent ces manifestations, les activistes artistiques ne font pas de distinction entre artistes et non-artistes et ont souvent recours au corps et aux gestes des participants comme support des œuvres. L'œuvre ne se présente pas comme un produit abouti mais comme un processus articulant des pratiques artistiques à une finalité socio-politique. Ces manifestations artistiques cherchent ainsi à mobiliser des sujets sociaux qui sont rarement abordés par d'autres formes d'art, leur but étant de développer une conscience politique à travers l'appropriation de l'espace public par les corps des citoyens.

14 Pour une étude approfondie de cette manifestation du TAV, voir Carvajal et Nogueira, 2012 ; 103-110.

15 Selon la définition d'Hernán Parada reprise par la chercheuse Paulina Varas, l'« œuvre ouverte » était une formule composée d'une Déclaration (permettant d'identifier l'événement), un Fondement (la raison pour laquelle ledit événement devient un fait d'intérêt public), une localisation (permettant de situer le lieu et le contexte où l'événement a eu lieu), ainsi qu'un Début, un Final et une Duration temporelle de l'événement. Cf. Varas, 99-102.

Faire parler les corps, dénoncer la violence: le point de vue des fils et des filles

28. Dans la partie finale de cette étude, nous essayerons d'analyser comment certaines caractéristiques de ces activismes artistiques sont réappropriées dans le documentaire d'Albertina Carri, la pièce de théâtre de Lola Arias et le projet photographique de Lucila Quieto, par le biais d'un travail sur le corps comme archive. Les œuvres de ces jeunes artistes argentines nous semblent traversées par l'idée du corps comme « archive » d'une mémoire fuyante et mobile, située à la lisière du personnel et du collectif.
29. Afin de saisir les particularités de ces œuvres, leurs points de contact et leurs différences à l'égard des activismes artistiques des années 1970, il convient de les inscrire dans une périodisation historique précise. Concomitante des événements violents de la dictature, l'émergence des activismes comporte la mise en œuvre d'une série de stratégies afin de contourner la censure. Un deuxième temps correspond à la production d'artistes et d'écrivains directement impliqués dans les faits: qu'il s'agisse de militants, de victimes ou encore de survivants des crimes de la dictature. Les stratégies relevant du témoignage sont privilégiées dans ce cas. Enfin, les trois œuvres qui nous occupent appartiennent à une troisième période : celle des artistes qui, pendant leur enfance ou leur adolescence, étaient des « témoins-observateurs » plutôt que des témoins participants de ces faits violents. S'ils n'y ont pas participé de manière directe, ils en gardent des souvenirs propres ou transmis par leurs proches.
30. La notion de « post-mémoire », développée par des critiques comme Marianne Hirsch ou James Young fait appel à cette mémoire, discursivement transmise, de souvenirs qui n'ont pas été vécus de première main¹⁶. Par ailleurs, le rôle que le corps va occuper dans ces œuvres dirige notre attention vers l'utilisation des archives personnelles ou familiales. Comme chez Carri ou Arias, l'archive familiale devient le point de départ d'un *remake* possible : celui permettant aux artistes et comédiens de revivre et de raconter leur histoire autrement.
31. Par le biais de l'archive, et suivant la réflexion de l'historienne Arlette Farge, ces femmes donnent voix à une histoire des « événements faibles et fragiles, sans grande ampleur [...] les "un peu" de l'histoire » (Farge, 2002 ; 67-78). Selon Farge, une histoire de « faibles intensités », de faits sociaux
- 16 Cf. Hirsch 2008 ; 103-128. Voir aussi : Young, 2000.

ordinaires et triviaux peut être abordée grâce à l'enquête archivistique. La particularité des archives réside alors dans leur capacité à inscrire le temps long dans le cadre de cette sensibilité quotidienne, tout en interrogeant les liens entre le structurel et l'anecdotique. Le défi de l'archiviste consiste à analyser le singulier et le minuscule afin de les réinsérer dans un cadre plus large, dans une « longue durée » qui saurait les rendre signifiants. Les archives familiales agissent dans ces œuvres comme un terrain de partage entre l'individuel et le collectif. Elles fournissent des sources documentaires supplémentaires – des lettres, photographies, vidéos faites maison, journaux intimes, objets ou vêtements personnels – servant d'appui à la mémoire personnelle, souvent fragmentaire, lacunaire ou imprécise. À mi-chemin entre l'intime et le commun, ces documents permettent aussi de camper le sujet au croisement d'une histoire familiale privée et d'une vie sociale partagée, ouvrant le terrain de l'autobiographique vers le dehors.

32. Agissant comme des « souvenirs externes » ayant une valeur de preuve, ces archives opposent aux constructions théoriques abstraites, le poids des existences singulières. Aussi, par l'usage de documents familiaux et officiels, ces œuvres provoquent une série de questionnements liés à l'utilisation du corps des témoins dans une reconstruction imaginaire de l'histoire. Du point de vue de la création, l'introduction d'archives dans les œuvres implique l'agencement du matériel indiciaire et suppose la fidélité de leur contenu aux faits et aux personnes « réelles ». Ainsi, ces œuvres construisent avec le spectateur un « pacte référentiel » ou « documentaire » contestant le contrat du « comme si » propre à la fiction.

Los Rubios (2003) de Albertina Carri

33. Dans le documentaire *Los Rubios*, Albertina Carri superpose trois strates d'images. Tout d'abord, une première strate documentaire où le rôle de la réalisatrice est joué par elle-même ainsi que par d'autres connaissances des parents disparus. Ensuite, une strate d'images de fiction où la réalisatrice est incarnée par l'actrice Analía Couceiro. Cette première mise en scène fictionnelle a pour objectif de créer une distance avec les spectateurs afin qu'ils interrogent la position de victime de la réalisatrice. Une troisième strate d'images complètement fictionnelles est finalement produite à partir du procédé d'animation de *stop motion* appliqué à des figu-

rines *Playmobil*. Le but de ce dispositif est d'évoquer le passé en faisant appel à une subjectivité complexe, tissée à partir d'au moins trois temporalités superposées. Celle de la fille de six ans qui a vécu la disparition de ses parents et a essayé d'y trouver du sens à partir d'une reconstruction imaginaire à l'aide de figurines *Playmobil* ; celle de l'adulte qui met en question les mécanismes du refoulement de l'enfant et, enfin, celle de la réalisatrice confrontée au point de vue institutionnel sur la manière dont elle devrait raconter l'expérience de la disparition de ses parents. Précisons que Carri fait part aux spectateurs de sa demande de subvention pour le financement du film, finalement refusée car son film n'est pas jugé assez sérieux étant donné la gravité du sujet abordé.

34. Par l'utilisation des corps – ceux réels des acteurs qui jouent le rôle des parents et des enfants survivants et ceux fictifs des figurines *playmobils* – Carri met en lumière certains clichés relevant de la représentation des intellectuels par les classes ouvrières. Ainsi, le spectateur voit comment, interrogée sur l'apparence des deux parents disparus, une voisine du quartier populaire dans lequel la famille habitait au moment de la disparition dit se souvenir d'eux comme des gens « gentils, éduqués, tous deux blonds et minces ». Albertina Carri arrête son regard sur ce détail de prime abord banal – ses parents étaient en réalité bruns et pas très minces – et l'incorpore à la scène finale du film voyant l'ensemble de son équipe du tournage portant des perruques blondes et marchant vers l'horizon, comme une famille retrouvée, sur la bande-son du musicien Charlie García. En portant ces déguisements, les membres de l'équipe prêtent leurs corps pour une dernière reconstruction imaginaire : ils incarnent l'image de la famille réunie, non pas de la famille réelle mais de celle qui a persisté dans la mémoire des gens qui les ont brièvement connus.

35. L'idée d'incarner l'absence par un dispositif mettant le corps des survivants en jeu revient aussi dans la pièce de théâtre de Lola Arias, où la metteuse en scène tente de faire revivre le passé en transformant en doublures les fils et filles d'une série d'individus ayant vécu la dictature.

Mi vida después (2009) de Lola Arias

36. *Mi vida después (2009)* de Lola Arias, s'inscrit dans le cadre du projet « Biodrame » mené par la réalisatrice Vivi Tellas depuis 2002 au Théâtre

Sarmiento à Buenos Aires. Dans cette pièce, six comédiens nés entre 1970 et le début des années 1980, se proposent de reconstruire la jeunesse de leurs parents pendant la période dictatoriale. Or, il ne s'agissait pas de comédiens professionnels : Arias avait contacté des filles et fils de parents victimes directes de la dictature, certains étant devenus des « disparus ». Chacun d'eux devait faire un *remake* de certaines scènes de leur passé en jouant des doublures de leurs parents. Les enfants allaient donc, par le biais des vêtements, photographies et autres objets de leurs parents, incarner et essayer de faire revivre leur histoire. Comme Arias l'indique :

Supongo que muchas personas tienen una foto con las ropas de su padre o su madre entre su álbum de infancia. Para mí, esa voluntad infantil de representar al padre, trajo la idea de hacer una obra en que los hijos se ponen la ropa de los padres para reconstruir la vida de ellos, como si fueran dobles de riesgo dispuestos a revivir las escenas más difíciles de sus vidas. Lola Arias (Lola Arias, "El diario de Mi vida después", 2010).

37. Comme dans le cas d'Albertina Carri, les photos, la correspondance, les enregistrements audio ainsi que les vieux récits et souvenirs des survivants viennent compléter la mémoire personnelle lacunaire. Arias pose ainsi quelques questions qui servent de point de départ à la construction des histoires. Elle demande, par exemple : « qui étaient tes parents lorsque tu es né(é) ? » ou encore « Combien de versions connais-tu de ce qui s'est passé avant ta naissance ou lorsque tu étais si petit que tu n'as pas de souvenirs précis ? »
38. Les six histoires représentées dans la pièce sont donc celles de : Carla, dont le père était un membre de la guérilla de l'ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) ; Vanina, qui interroge les photos de son enfance en essayant de comprendre le rôle de son père comme officier du renseignement ; Blas, qui porte la soutane de son père prêtre et imagine sa vie dans son séminaire religieux ; Mariano, qui écoute les enregistrements de son père lorsqu'il était journaliste automobile et militait dans la JP (Juventud Peronista) ; Pablo, qui se propose de comprendre la vie de son père comme employé dans une banque occupée par les militaires ; et enfin Liza, qui joue le rôle de ses deux parents intellectuels exilés du pays pendant la dictature.
39. Un autre geste partagé avec *Los Rubios* est l'utilisation ludique et irrévérencieuse de l'album familial. Les photos, modifiées avec des notes ou dessins, aussi bien dans la pièce d'Arias que dans le documentaire de Carri, sont traitées avec une affection non exempte de moquerie. Par ces procé-

dés, les acteurs questionnent la qualité de preuve des photos ainsi que la tentation de voir des « reflets » des parents dans leurs filles et fils. Ainsi, à partir d'une audacieuse imbrication entre l'histoire du pays et celle qui sépare les deux générations en question, *Mi vida después* brouille les limites entre le réel et la reconstruction imaginaire. Ce dernier aspect rapproche cette pièce de théâtre de la dernière œuvre que nous commenterons : le projet photographique *Arqueología de la ausencia*.

40. Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (1999-2001)
41. Le point de départ du projet de Lucila Quieto est le désir d'une photo impossible entre elle et son père, Carlos Alberto Quieto, disparu cinq mois avant sa naissance. L'artiste explique comment ce désir est presque devenu une obsession pendant 25 ans jusqu'à ce qu'un de ses amis, membre de l'association HIJOS, découvre une de ses photos, créées en superposant son image à celle du corps de son père, et lui demande de lui en faire une semblable. Plusieurs autres demandes ont ensuite suivi. Lucila Quieto a alors mis en place un dispositif consistant à demander aux intéressés de sélectionner des photos de leurs parents disparus afin qu'elle les transforme en diapositives. La photographe organisait ensuite une session dans laquelle ces diapositives étaient projetées sur le corps du fils ou de la fille en question. Les deux images se fondaient l'une dans l'autre, juxtaposant ces deux temporalités impossibles dans une nouvelle scène photographiée par Quieto.
42. Chacune de ces nouvelles photos était accompagnée d'un texte bref, à la manière d'une légende rédigé par les fils et les filles des disparus. Nous lisons par exemple, au pied de l'image de la photo de la journaliste et écrivaine Marta Dillón avec sa mère:

MARTA Tenía 10 años cuando los militares secuestraron a mi madre, Marta Taboada. Era abogada. Se la llevaron de Moreno, provincia de Buenos Aires. Nunca hubo más noticias. Me llamo Marta. Tengo 34 años. Yo también soy madre. Tengo una hija que tiene 13 años y se llama Naná. Soy periodista. Llevo una columna sobre el VIH. Hace años el virus invadió mi cuerpo. Lucho por la vida, la justicia y la verdad (Quieto, 2011¹⁷).

43. La superposition d'images de ce dernier projet ne va pas sans rappeler certaines scènes de *Mi vida después* où les comédiens matérialisent avec leurs corps les anciennes photos familiales. Mêlant le désir de rencontre des

17 Citation de Marta Dillón [en ligne]. URL: <http://afcn.blogspot.com/2007/04/lucila-quieto-arqueologa-de-la-ausencia.html>.

corps présents et absents et le matériau des archives familiales, ces trois œuvres nous confrontent à de nouveaux usages des corps, proches dans leur portée politique de ceux des activistes artistiques des années 1970 et 1980, mais penchés davantage vers la quête d'une affectivité plus intime et autobiographique.

Conclusion : vers une « petite mémoire » du quotidien

44. Les différentes formes d'activisme artistique que nous avons analysées dans cet article nous conduisent à réfléchir aussi bien aux limites de la mémoire personnelle et collective qu'aux usages du corps comme archive fragile de ces mémoires partagées. L'irruption du corps et de la sensibilité au centre de la scène va, en ce sens, à l'encontre des politiques d'oubli « réparateur » qui se sont multipliées dans les premières années de la post-dictature, favorisant des parenthèses de silence considérées comme nécessaires pour surmonter les traumatismes d'un peuple.
45. Ce choix du corps et de tout ce qui y relève dans la vie quotidienne – les vêtements, les gestes, la manière de marcher, de poser sur une photo – devient alors une forme de résistance oblique. Pour le dire avec les mots du philosophe Miguel Abensour, en ce qu'il est capable de bousculer les rapports de force et de pouvoir institués, le « choix du petit » engage une énorme responsabilité –esthétique, morale et politique. Il s'agira, selon Abensour, de « se tourner vers ce qui a été délaissé, négligé, exclu ; investir, contre la domination du monumental, le petit ; apprendre à redécouvrir la singularité, au moment même où elle est niée 'en grand'. » (Abensour, 2003)
46. Le choix de transformer le corps en archive permet de rendre forme à toute une histoire des « événements de peu¹⁸ », à la lisière du personnel et de ce que l'écrivain Georges Perec nommait « l'histoire avec sa grande H ».

18 Pour reprendre la terminologie de l'historienne Arlette Farge, il s'agit d'entendre « [d]es événements [qui] sont parfois peu audibles, parfois inintelligibles [...] » (Farge, 2002)

Bibliographie

AA. VV., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (catalogue exposition), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2012.

ABENSOUR Miguel, « Le choix du petit » (postface à *Minima Moralia* de Theodor Adorno), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003. Texte initialement paru dans la revue *Passé Présent*, n° 1, 1982, p. 340.

ALONSO Rodrigo, « En torno a la acción », in *Arte de Acción* (catalogue de l'exposition), Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1999.

ANHEIM Etienne et PONCET Olivier, « Fabrique des archives, fabrique de l'Histoire », *Revue de synthèse*, 5^e série, année 2004.

ARIAS Lola, *Mi vida después* (2009). Théâtre Sarmiento.

_____, “El diario de Mi vida después”, 25/05/2019. [En ligne]. URL: <https://botenstoff.wordpress.com/2010/05/25/lola-arias-el-diario-de-mi-vida-despues/>

Albertina Carri (réalisatrice), *Los Rubios* (2003). Género: Doc/Fic (ARG.). Durée: 94 MIN SAM 13. Comédiens: A. COUCEYRO.

CARVAJAL Fernanda et VINDEL Jaime, « Acciones relámpago » in *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (catalogue exposition), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2012, p. 37-42.

CARVAJAL Fernanda et NOGEUIRA Fernanda, « Enunciar la ausencia », in *Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (catalogue exposition), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2012, p. 103-110.

CRENZEL Emilio, *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2008.

EXPÓSITO Marcelo, VIDAL Ana et VINDEL Jaime « Activismos artísticos », in *Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*

P. KLEIN, « Le corps comme archive... »

(catalogue exposition), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2012, p. 43-50.

FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en littérature », *Qu'est-ce qu'un événement ?*, *Terrain*, n° 38, mars 2002, p. 67-78.

FLORES Julio, « Acerca de las patas en la fuente », in *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 483-489.

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps* (2003), Paris, Seuil, 2012.

HIRSCH Marianne, "The generation of postmemory", *Poetics Today*, n° 29 (1), 2008, p. 103-128.

LONGONI Ana et BRUZZONE Gustavo, *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

QUIETO Lucila, *Arqueología de la ausencia : ensayo fotográfico 1999-2001*, Buenos Aires, Casa Nova Editores, 2011.

RICŒUR Paul, « Archives, document, trace » (chap. II, « Poétique du récit, Histoire, Fiction, Temps ») dans *Temps et récit*, vol III, Paris, Seuil, 1985, p. 212-228.

ROBIN Marie-Monique, *Escadrons de la mort, l'école française*, Paris, La Découverte, 2004 ; 2008.

ROMERO Luis Alberto, « El Estado terrorista », in *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económico, 2014.

SHERINGHAM Michael, *Everyday life: theories and practices from surrealism to the present*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

VARAS Paulina, « Documentográfica », *Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (catalogue exposition), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2012, p. 99-102.

YOUNG James, *At memory's Edge: after-images of the holocaust in contemporary art and architecture*, New Haven, Yale University Press, 2000.

WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin* (1998), Espagne, Pluriel, 2013.

Table des illustrations



León Ferrari, *Nosotros no sabíamos*

P. KLEIN, « Le corps comme archive... »



Eduardo Gil, « Siluetas »/ El Siluetazo



Eduardo Gil, « Siluetas »/ El Siluetazo



Lola Arias, Mi vida después (2009)

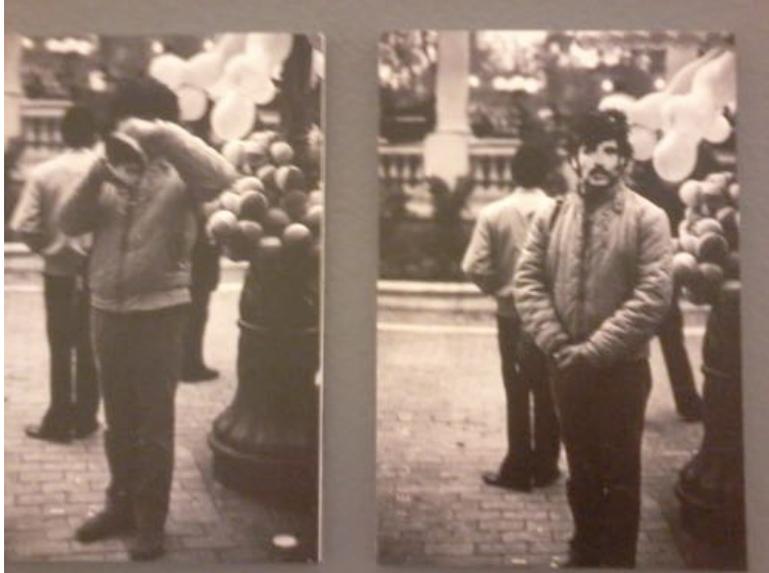


Lola Arias, Mi vida después (2009)

P. KLEIN, « Le corps comme archive... »



CADA, « No+ », Santiago de Chile, 1983-1989. Photo: Lotty Rosenfeld-Diamela Eltit. Collection MNCARS.



Action de Hernán Parada dans la place d'armes du centre de Santiago de Chile, 1984. Photo: Lotty Rosenfeld-Diamela Eltit.

P. KLEIN, « Le corps comme archive... »



*Lucila Quieto, Arqueología de la ausencia. (1999-2001).
Photographie de Marta Taborda et
Marta Dillón.*

P. KLEIN, « Le corps comme archive... »



Albertina Carri, Los Rubios (2003)