

Récupérer la mémoire des femmes dans la guerre des Malouines : *Nosotras también estuvimos de Federico Strifezzo (2021)*

SALOMÉ DAHAN

UNIVERSITÉ DE PARIS-EST CRÉTEIL

salomemdahan@gmail.com

1. Entre avril et juin 1982, la dictature civico-militaire argentine et le Royaume-Unis de Margaret Thatcher se sont affrontés dans la guerre de l'Atlantique Sud pour la souveraineté sur les Îles Malouines, la Géorgie du Sud et les Îles Sandwich. L'hôpital Comodoro Rivadavia situé dans la province de Chubut a accueilli la majorité des blessés sur le continent. Les quatorze infirmières qui y ont exercé faisaient partie de la première génération de femmes à avoir intégré les Forces Aériennes Argentines, un an avant le début du conflit (Ruiz, Macarri, 2016 ; 9). Le déséquilibre entre les armées était grand : la plupart des Argentins envoyés sur les îles étaient des conscrits âgés de 18 à 20 ans, tandis que les militaires anglais étaient des professionnels de la Royal Navy. Les infirmières étaient également moins expérimentées que leurs homologues anglaises qui avaient connu la Seconde Guerre mondiale. En 74 jours, la guerre a fait plus de 600 morts du côté argentin et 300 chez les Britanniques. La capitulation de l'Argentine a signé la perte définitive de crédibilité de la junte sur le plan militaire et elle a entraîné le pays vers une transition démocratique.
2. Au cours des décennies suivantes, le rôle des femmes dans le conflit a été minimisé, voire invisibilisé. La loi de 1984 a reconnu le travail mené par les infirmières, mais elle les a privées du statut d'« ex-combattant » auquel la loi de 1990 circonscrivait l'attribution de pensions militaires. Par ailleurs, la loi de 1994 laissait la province de Chubut en dehors de la définition du « théâtre des opérations » (Allemand, Casas et Riotorto, 2021 ; 16). Les infirmières accédèrent seulement à des pensions en 2004, grâce au Décret présidentiel n° 1357, qui changeait la dénomination officielle d'« ex soldados combatientes conscriptos » à « veteranos de la guerra del Atlántico Sur », une catégorie qui les incluait. Les premiers choix de législation s'expliquaient en partie par l'association traditionnelle des hommes aux tâches

prestigieuses de la guerre, à l'instar de l'exercice du gouvernement dans les représentations sociales (Sjoberg, 2014 ; 31). Cependant, leur évolution traduit plus largement la mise en place d'une politique de mémoire menée par l'ancienne présidente de l'Argentine, Cristina Fernández de Kirchner, dans les années 2000 et la fin d'une période de « desmalvinización » de la dictature.

3. La « desmalvinización » a été une opération discursive visant à présenter la guerre des Malouines comme étant l'œuvre d'un « fou », le général Galtieri, plutôt que l'expression des revendications territoriales historiques de la population argentine sur les archipels (Cardoso, 2013 ; 401). Le terme a été employé pour la première fois par Alain Rouquié, dans un reportage de la revue *Humor* en 2003, avec l'idée que la dictature ne devrait jamais pouvoir être réhabilitée au nom de la guerre : « Eso es muy importante: desmalvinizar. Porque para los militares, las Malvinas serán siempre la oportunidad de recordar su existencia, su función y, un día, de rehabilitarse » (Rouquié cité par Lorenz, 2015 ; 3).
4. En 1982, en effet, la junte qui était fortement contestée a décidé de défendre ses positions sur les îles, à l'approche du 150^e anniversaire de l'occupation anglaise de 1833, dans le but de fédérer la population derrière elle. La « desmalvinización » et la construction de l'imaginaire d'une génération de soldats mal préparée et victime des abus de leurs supérieurs militaires a longtemps obstrué la lecture politique d'un évènement historique d'une grande complexité car, si les Argentins étaient majoritairement opposés au gouvernement, la guerre, elle, leur semblait légitime.
5. Ainsi, il existe une forme de « déshistoricisation » de la guerre de l'Atlantique Sud, qui a trait à la fois à l'absence de construction d'un récit officiel, mais également à la mise sous silence des vétérans (Torres, 2017 ; 334). Au cessez-le-feu, la junte a ordonné la constitution d'une commission d'enquête pour établir les causes de la débâcle militaire. Étant donné que le rapport émis, le rapport Rattenbach, mettait en évidence la suprématie matérielle des Anglais et les erreurs stratégiques commises par la dictature, les dirigeants argentins ont décidé de ne jamais le publier. Par ailleurs, le retour des soldats a eu lieu dans le secret. La déclassification progressive des archives sous la présidence de Cristina F. de Kirchner a mis en évidence l'existence d'un document signé par les conscrits, qui les engageait à taire les évènements de la guerre en échange de l'interruption de leur service

militaire : « Usted deberá no proporcionar información sobre movilización [...], no comentar rumores ni anécdotas fantasiosas... » (Lorenz, 2015 ; 72).

6. Le régime exigeait aux survivants de ne pas divulguer d'information sur leur expérience concrète du conflit et de conserver un discours patriotique en toutes circonstances, sans quoi ils étaient menacés de représailles. Cependant, la réhabilitation des Malouines au sein du débat social en Argentine a permis aux anciens combattants de se rapprocher des organismes des droits de l'Homme pour obtenir une reconnaissance de leurs revendications statutaires et économiques (Hassid, 2022-2023 ; 3).
7. Précisément, le travail de mémoire mené par trois infirmières ayant participé au conflit, Alicia Reynoso, Stella Morales et Ana Masitto, vise à restituer les savoirs-faires médicaux des femmes, dans le documentaire réalisé par Federico Strifezzo en 2021, *Nosotras también estuvimos*. Caméra à l'épaule, le cinéaste accompagne les trois infirmières en treillis militaires sur les traces de l'hôpital Comodoro Rivadavia de 1982. Le « théâtre de la guerre » reprend vie à l'écran, à mesure que les femmes explorent pour la première fois les ruines de l'hôpital à travers leurs souvenirs. Le montage alterne les images de l'époque et celles des paysages actuels de la province de Chubut, les récits des infirmières *in situ* et les cérémonies de commémoration. Les allers-retours permanents entre le passé et le présent érodent progressivement le silence dans lequel les trois femmes avaient été plongées en même temps que les autres anciens combattants. La reconstruction d'un récit polyphonique de l'Histoire aboutit à un acte transgressif dans le film. Munies d'une perceuse, les trois infirmières installent illégalement une plaque commémorative avec le nom de leurs collègues sur un monument en hommage aux anciens combattants, monument duquel elles étaient absentes. Il est intéressant de parcourir le chemin qui mène de l'oubli à la reconstruction de la mémoire, et en particulier celle des femmes, dans le conflit de l'Atlantique Sud.

1. Convoquer le passé à l'écran

8. Le film s'ouvre sur un plan-séquence qui montre l'arrivée des trois infirmières dans les environs de l'aéroport international de Comodoro Rivadavia, où se trouvait et se trouve encore l'hôpital. La profondeur de champ

et les voix qui s'élèvent au dehors installent d'emblée un contraste entre les images d'une contrée désertique et les souvenirs dont celle-ci est rapidement peuplée. Quant aux mouvements de la voiture, ils font osciller la caméra d'une extrémité à l'autre du paysage, comme si elle était à la recherche d'indices dans une enquête. Les intertitres fournissent au spectateur les données liminaires du récit : « Durante la guerra de Malvinas murieron 649 soldados argentinos y más de mil resultaron heridos » ; « Muchos de ellos fueron atendidos por 14 enfermeras de la fuerza aérea en un hospital móvil ubicado en Comodoro Rivadavia ». Pendant ce temps, Alicia Reynoso, Stella Morales et Ana Masitto arpentent les alentours de l'hôpital dans leur uniforme. Si l'âge des infirmières et la bonne qualité des images indiquent que les plans ont été tournés à l'époque contemporaine, les treillis projettent le spectateur sur la scène de 1982. En ce sens, l'image « brûle du réel » selon les termes de Jacques Rancière dans « Le théâtre des images », quand il reprend l'expression des jeux de devinette qui consiste à dire « tu brûles » pour signifier « tu touches presque l'objet caché » (Rancière, 2007 ; 73). Les tenues militaires, qui sont des vestiges du passé, recréent l'ambiance de la guerre des Malouines à l'écran. De cette manière, le réalisateur semble approcher quelque chose de la réalité des événements historiques qu'il cherche à transmettre. Le film paraît ainsi à même de convoquer des éléments du passé à l'écran.

9. Les corps des trois femmes ouvrent une porte d'entrée sur le théâtre de la guerre de l'Atlantique Sud. Le réalisateur demande à Alicia, Stella et Anna de poser pour la caméra, de la même manière qu'elles le faisaient sur les photographies de la guerre qu'elles lui ont fournies. Elles jouent comme des actrices les postures qu'elles avaient adopté naturellement quarante ans plus tôt. À droite du cadrage, la main du réalisateur superpose les photographies originales sur le paysage actuel de la province de Chubut, tandis que, sur la gauche, les infirmières retrouvent intuitivement leurs expressions de l'époque. La précision dans les gestes, la facilité avec laquelle les trois femmes retrouvent les postures de leurs mains par exemple, semblent révéler l'existence d'une mémoire corporelle.



1. Nosotras también estuvimos, *Federico Strifezzo (2021)*

10. En Argentine, le cinéma-documentaire récent consacré à la guerre des Malouines, présente des affinités avec le genre du « biodrame » théorisé par Vivi Tellas. Il désigne, au théâtre, la recherche d'éléments dramatiques dans la vie des personnes. Les acteurs, qui ne sont pas professionnels, sont invités à mettre en scène leur propre histoire. Le « biodrame » est pertinent dans le cas de sujets ayant vécu des événements traumatiques, comme ces infirmières qui se sont engagées volontairement dans le conflit armé. Après leur première visite à Chubut, alors qu'elles remontent dans la voiture, les femmes évoquent la manière dont leurs vies ont été à jamais bouleversées par les deux mois de guerre. Le choix du premier plan dans la scène permet au spectateur de lire les émotions sur le visage de Stella, lorsqu'elle raconte son parcours. En dépliant les lettres qu'elle avait reçues à l'époque, elle se met à pleurer. Selon Vivi Tellas, le fait de travailler avec des personnes qui n'ont pas été formées au jeu permet un « retour du réel » dans le cadre de la représentation (Tellas, 2017 ; 13). Au théâtre, bien que le texte soit écrit et la mise en scène répétée, il existe des éléments d'incertitude qui rendent l'interprétation plus vivante. Dans le documentaire, les larmes de Stella sont la marque d'un débordement des émotions du passé dans le présent. Comme l'écrit Leila Guerriero dans sa chronique dédiée aux 122 Argentins non identifiés morts pendant la guerre des Malouines : « La guerra era un recuerdo del que, a veces, brotaba un gemido incómodo » (Guerriero,

2021 ; 10). Les souvenirs de la guerre affleurent à travers les émotions des femmes à l'écran.

11. L'une des scènes les plus importantes du documentaire, à cet égard, est celle de la coupure d'électricité qui survient, un soir, à Comodoro Rivadavia. Le bourdonnement des générateurs de la ville rappelle aux trois femmes ceux de l'hôpital pendant la guerre. Le traumatisme a la particularité qu'il provoque chez le sujet qui en est la proie la sensation de revivre des événements comme s'il y était. Au cours d'une entrevue accordée en septembre 2021, à l'occasion de la sortie du film, Alicia Reynoso raconte les effets du tournage sur sa mémoire :

Para mí, personalmente, y para mis dos compañeras, fue volver a revivir. Tanto que una noche hubo oscurecimiento (cortaron la luz en Comodoro Rivadavia). Yo salí corriendo a la calle a filmar porque digo "estoy de noche, como era allá". Fue fuertísimo, muy fuerte. Yo veo el documental y sigo llorando como la primera vez que lo vi (Allemand, Casas, Riotorto, et al. 2021 ; 19).

12. La communication non-verbale, comme le comportement ou les réactions physiques, semble être un vecteur d'information tout aussi important que le récit oral des événements (Allemand, Casas, Riotorto, et al., 2021 ; 19). C'est pourquoi le genre du « biodrame » s'intéresse à la dimension dramatique des corps et se prête tout particulièrement au traitement des enjeux mémoriels d'un événement historique comme celui de la guerre des Malouines. Par ailleurs, à travers un raccord sonore entre les bruits des générateurs de la nuit du tournage et le son des avions de guerre, extraits d'un reportage de 1982 qui succède aux images de Chubut à l'écran, le spectateur est lui aussi transporté sur la scène des Malouines, à l'instar des trois femmes.

2. Les absents de l'Histoire

13. La voix *off* qui se superpose aux images de l'avion Hércules C-130 égrène les corps de métier qui ont été amenés à prendre en charge les blessés, une fois qu'ils regagnaient le littoral argentin après leur évacuation des îles : « médicos, enfermeros, odontólogos... ¡hombres nuestros! ». Les femmes sont absentes du récit belliqueux national. Les infirmières deviennent des *infirmiers* dans les discours officiels. Paola Ehrmantraut écrit : « El contexto de la guerra abre una fisura en donde las construc-

ciones de género entran en crisis, en forma momentánea, para ser reproducidas y reingresadas a la sociedad que participa en el conflicto » (Ehrmantraut, 2022 ; 94).

14. Si la crise générée par le conflit a momentanément permis aux femmes de remplir des fonctions traditionnellement dévolues aux hommes dans la société, comme la guerre, les discours rétablissent la distribution genrée du travail dans les représentations. Diana Taylor souligne à ce sujet la manière dont la dictature civico-militaire s'est construit un « ennemi féminin », à travers deux figures importantes de l'Histoire : Isabel Perón et Margaret Thatcher. Isabel Perón, dite « Isabelita », a d'abord été vice-présidente de l'Argentine avant d'en assumer la présidence à la mort de son mari, le général Juan Domingo Perón. Son hélicoptère a été détourné la nuit du 23 mars 1976, lors du coup d'État, puis elle a été incarcérée pendant cinq ans par les militaires. Margaret Thatcher a été la Première ministre de l'Angleterre entre 1979 et 1990. La riposte qu'elle a menée au moment de l'attaque des îles Malouines par les Argentins lui a assuré une immense popularité auprès de ses compatriotes et elle a remporté les élections législatives de 1983. Selon Diana Taylor, l'insistance sur la dimension « féminine » de ces deux personnages politiques au sein des discours misogynes du « Proceso de Reorganización Nacional », le nom choisi par la dictature militaire en Argentine, étaient une manière de déshumaniser l'ennemi pour justifier l'emploi de la violence à son encontre : « The story of the proceso, from the military's point of view, is a story framed by two bad women. It began with the pathetic Isabelita and ended with the castrating Margaret Thatcher, who humiliated the armed forces in the Falkland Islands/Malvinas war » (Taylor, 1997 ; 77).
15. Au contraire, la guerre menée par les militaires était perçue comme étant *virile*. Au sens étymologique, la « virilité » provient du mot sanskrit *vīra*, qui renvoie spécifiquement à un héroïsme guerrier. Ainsi, elle était l'occasion de réaffirmer un idéal de masculinité hégémonique qui s'articulait à une féminité perçue tantôt comme faible (celle d'Isabel Perón) ou, dans le cas contraire (celui de Margaret Thatcher), castratrice. Les images de l'époque sont marquées par le poids de ces représentations.
16. Le documentaire de Federico Strifezzo inclut des extraits d'un reportage de 1982 sur la situation de l'hôpital Comodoro Rivadavia. Les images montrent notamment le témoignage d'un combattant qui minimise la gra-

tivité de sa blessure au journaliste qui l'interroge. Sourire aux lèvres, il réitère son amour pour le drapeau argentin. Cependant, le regard inquiet qu'il adresse malgré lui à la caméra, alors qu'il pense que l'entretien est fini, trahit la souffrance dans laquelle il se trouve réellement. Comme l'explique Gilles Deleuze, « l'émotion ne dit pas "je" » (Deleuze, 2003 ; 172). Elle n'est pas de l'ordre du moi, mais de l'évènement. Les prises de vues laissent entrevoir le véritable ressenti du jeune homme. Le médecin insiste alors à son tour sur « l'optimisme » qui anime les blessés lorsqu'ils arrivent à l'hôpital. La répétition d'un même discours, dans la bouche des deux hommes, semble répondre aux injonctions de la propagande et à celles de la masculinité qui imposent d'être courageux en toutes circonstances. « ¿El patriotismo funciona como una anestesia? », demande le journaliste au capitaine, nommant le mécanisme de la censure sans chercher à le faire. En effet, ce n'est pas que les combattants ne ressentent pas la douleur, comme ce journaliste le sous-entend, mais plutôt qu'ils choisissent de la taire face aux caméras et de réaffirmer leur attachement à la défense des intérêts nationaux. Ce comportement semble répondre aux exigences de la politique de l'État, qui apparaît en filigrane dans la voix off du reportage télévisé, lorsqu'elle décrit l'entrain et l'enjouement des soldats à la guerre. En réalité, selon les récits des infirmières qui succèdent à ces images, les blessés étaient terrorisés.



2.

17. Dans les locaux en ruines de l'hôpital, le réalisateur fait défiler les photographies issues des archives d'Alicia, Stella et Ana. Les blessures des soldats semblent être d'une gravité supérieure à celle montrée par la télévision argentine de l'époque. La voix d'Alicia, hors-champ, évoque les cris de douleurs et d'angoisse des hommes dans les salles de soin. Selon elle, les jeunes conscrits étaient nombreux à réclamer leurs mères, auxquelles les soigneuses se substituaient de manière contingente. Dans les souvenirs de ces femmes, les combattants apparaissent comme des enfants. Leurs témoignages vont à l'encontre de la propagande victorieuse de l'État argentin présente dans le reportage télévisé. Le documentaire de Federico Strifezzo permet aux infirmières de donner une autre version des faits. Il faut souligner que les deux scènes ont été tournées dans les mêmes locaux, ceux de l'hôpital, ce qui donne l'impression d'une superposition des récits passés et présents. Les trois femmes, en tenue militaire, se trouvent dans une salle d'opération. Le réalisateur leur donne l'occasion d'expliquer la manière dont elles effectuaient des piqûres intramusculaires pour administrer des analgésiques à leurs patients ou se saisissaient d'un brancard pour transporter les blessés. Les trois femmes montrent à la caméra les gestes qu'elles faisaient à l'époque, de manière à illustrer leur propos. Le dispositif filmique construit par Federico Strifezzo a un double enjeu ici : celui de recueillir le témoignage des femmes, absent des reportages de l'époque, et de leur permettre en même temps de redevenir les agentes de leur propre histoire.

3. Réécrire la page blanche du paysage

18. La caméra de Federico Strifezzo s'arrête à plusieurs reprises sur les vallées de Patagonie, où se trouvait l'ancien hôpital avant qu'il ait été déplacé. La géographie désertique du paysage pourrait être assimilée au vide représenté par une page blanche, sur laquelle il faudrait (ré)écrire l'histoire, retrouver les souvenirs des lieux dont il ne reste que des ruines. À plusieurs reprises, le réalisateur superpose les photographies prises en 1982 par les infirmières sur le paysage actuel de la province de Chubut.



3.

19. Ces photographies sont celles qui permettent aux trois femmes de se repérer dans l'espace et de retrouver l'emplacement initial de l'hôpital, qui se situe désormais plus loin. Les lieux où elles ont travaillé dans le passé sont désormais recouverts de broussailles et du fil barbelé délimite l'entrée du nouveau centre de soins. Les recherches des actrices permettent de confronter le souvenir qu'elles ont des espaces avec la réalité actuelle et de mesurer, par là-même, la brèche ouverte par le temps. Comme l'écrit Julieta Vitullo dans *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentino*, le passage des années est essentiel à la mise en place d'un appareil mémoriel. L'historienne travaille « con el paso del tiempo y el modo en que ciertos procesos traumáticos de la historia pueden procesarse e irse decantando dentro de un aparato ficcional » (Vitullo, 2012 ; 112). Sur l'image ci-dessus, le réalisateur brandit une photographie de l'hôpital sur une ferraille en ruines. Les voix émues des infirmières hors champs déclarent qu'elles se rappellent parfaitement l'endroit. Projetées à nouveau dans le passé, les trois femmes se remémorent le souvenir de leurs bottes couvertes de terre. Paola Ehrmantraut écrit : « Las fotos que el director incluye en el documental afirman las aseveraciones de las protagonistas : nosotras también estuvimos » (Ehrmantraut, 2022 ; 91). La superposition des photographies sur le désert est ainsi une façon d'inscrire l'histoire des femmes sur la page blanche du paysage, mais c'est également une manière de rappeler qu'elles aussi, *elles étaient là*.

20. Dans la dernière partie du documentaire, Alicia, Stella et Ana effectuent deux actes qui ont un sens politique. Dans un premier temps, elles participent à une cérémonie organisée en hommage aux vétérans. La salle de réception est majoritairement peuplée d'hommes. Au début de la scène, la caméra s'arrête longuement sur un écusson des Îles Malouines qui se trouve sur l'épaule de l'un des anciens combattants. Au second plan, le visage d'Ana est flou. Le cadrage semble métaphoriser l'effacement des femmes de la reconnaissance militaire. Ensuite, le point focal change et Stella apparaît aux côtés de sa camarade. La présence des infirmières semble rétablie au sein de l'Histoire par le changement de plan. Selon Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, la photographie (au sens large) s'inscrit sur un horizon culturel, le *studium* (Barthes, 1980 ; 48). Il peut s'agir à la fois d'un témoignage politique et d'un tableau historique. Cependant, il arrive qu'un élément vienne pointer ou briser l'unité de l'image, le *punctum*. Barthes écrit : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (Barthes, 1980 ; 49). En l'occurrence, la fonction du cadrage attentif du documentaire de Federico Strifezzo est de mettre en relief l'existence des infirmières dans l'historiographie de la guerre des Malouines. Le *punctum* correspondrait ici au zoom de la caméra sur les visages d'Ana et Stella, sur l'horizon plus général de la guerre des Malouines représenté par l'écusson à l'écran, le *studium*. Le geste du réalisateur est militant.
21. Dans un deuxième temps, le film aboutit à un « acte transgressif » avec l'installation d'une plaque à la mémoire des infirmières, sur un monument rendant hommage aux vétérans où elles n'étaient pas représentées, à proximité de l'hôpital (Ehrmantraut, 2022 ; 89). Les trois femmes ont réalisé elles-mêmes cette plaque et elles l'installent sans l'autorisation du gouvernement, à l'aide d'une perceuse. En l'absence de cérémonie officielle, d'applaudissements et de défilé militaire, Alicia, Stella et Ana trouvent un espace vide sur la stalle dédiée aux personnes tombées au front et inscrivent ainsi leur nom dans l'Histoire. La caméra filme au ralenti et en gros plan la sortie de la perceuse de l'étui, comme s'il s'agissait de brandir une arme. Paola Ehrmantraut dresse un parallèle entre cette scène et le cadrage d'un western, qui opposerait en duel les infirmières à l'oubli (Ehrmantraut, 2022 ; 92). L'installation d'une plaque commémorative avec le nom des quatorze femmes ayant participé à la guerre sur le monument est présentée comme un combat. Comme l'explique Pierre Nora dans son ouvrage, les

« lieux de mémoire » naissent du paradoxe que la mémoire ne va pas de soi, qu'elle doit être construite, faute de quoi elle est emportée par le temps. Ils naissent du sentiment qu'il n'y a pas de « mémoire spontanée », qu'il faut créer des archives et maintenir des anniversaires, car ces opérations ne sont pas naturelles. Pierre Nora écrit : « [Les lieux de mémoire] sont des bastions sur lesquels on s'arc-boute. Mais si ce qu'ils défendent n'était pas menacé, on n'aurait pas non plus besoin de les construire. Si les souvenirs qu'ils enferment, on les vivait vraiment, ils seraient inutiles » (Nora, 1984 ; 29).

22. La citation met l'accent sur la persistance des mémoires individuelles à travers les lieux. Le travail de l'espace dans le film est important en ce sens. D'une part, le réalisateur emmène les infirmières à l'endroit où se dressait l'hôpital, pour la première fois depuis la fin du conflit armé, et il les invite à raconter leur histoire *in situ*. D'autre part, il filme les photographies de l'époque en les superposant au paysage actuel, de sorte qu'émerge quelque chose de l'ordre du souvenir à l'écran. Enfin, l'installation d'une plaque commémorative permet la création d'un endroit dédié au recueillement, pour ces femmes comme pour toute personne désireuse de le faire. L'ensemble de ces procédés participent à la transformation de l'hôpital et de ses alentours en un lieu de mémoire.

Conclusion

23. *Nosotras también estuvimos* de Federico Strifezzo s'inscrit dans le sillage d'une réflexion historiographique qui vise à faire de la guerre des Malouines un épisode central de la dictature militaire. Il faut souligner l'importance, dans ce mouvement, de la déclassification progressive des archives sous l'action politique de Cristina F. de Kirchner, qui a permis de mettre en évidence l'existence d'une loi du silence qui a régné, aux côtés des injonctions à la masculinité, sur les vétérans et qui a contribué à un processus complexe de « déshistoricisation » du conflit. Précisément, le cinéma argentin contemporain s'intéresse à l'exploration des points de vue longtemps marginalisés des rescapés, en mobilisant notamment des procédés qui ont été définis au théâtre comme relevant du « biodrame ». Ainsi, *Nosotras también estuvimos* part sur les traces du contingent des Forces Aériennes Argentines déployé dans l'hôpital Comodoro Rivadavia de Chubut

en 1982, à travers le témoignage de trois infirmières. Le corps de ces femmes, parfois submergées par les émotions, porte en lui le souvenir d'une période de l'Histoire que le film cherche à mobiliser. À travers le montage de la parole vécue, Federico Strifezzo s'inscrit dans le sillage d'autres « biodrames » au cinéma, tel *Teatro de guerra* de Lola Arias (2018) qui repose sur un dispositif théâtral permettant aux vétérans des camps argentins et anglais de raconter leur histoire. Ensemble, ils montent une pièce de théâtre basée sur des épisodes qu'ils ont eux-mêmes vécus pendant la guerre. Comme Lola Arias, qui fait co-exister au sein de son film les récits encore en tension des Argentins et des Anglais, Federico Strifezzo cherche à reconstruire le discours historiographique sur le conflit de l'Atlantique Sud dans toute sa complexité et en remédiant à l'absence des femmes. En mobilisant des témoignages, le cinéma argentin contemporain donne à voir de nombreux aspects de la guerre qui avaient été passés sous silence et il lutte contre la « déshistoricisation ». La démarche de Federico Strifezzo aboutit de surcroît à un acte symbolique : l'installation illégale d'une plaque commémorative avec le nom des femmes ayant participé à la guerre sur un monument en hommage aux anciens combattants. Par ce geste, le cinéma écrit l'Histoire récente et il interroge la place du réel dans la représentation.

Bibliographie

ALLEMAND Tomás, CASAS Eugenia, RIOTORTO Milagros, et al., « “Tras su manto de neblinas, no las hemos de olvidar...” El rol de la mujer en la guerra de Malvinas y su (in)visibilización en la historia », *Disputas Revista*, Vol. 1, 2021, p. 11-21.

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Le Seuil », 1980.

DELEUZE Gilles, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

EHRMANTRAUT Paola, « *Nosotras también estuvimos* (2021) y el punto ciego de la masculinidad en guerra », *Diablotexto digital*, n° 11, 2022, p. 88-99.

GUERRIERO Leila, *La otra guerra*, Buenos Aires, Anagrama, 2021.

S. DAHAN, « Récupérer la mémoire des femmes dans la guerre des Malouines... »

HASSID Mora, « Estética y política: representaciones de la guerra de Malvinas en las obras *Campo minado* (2016) y *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias », *Aletheia*, n° 25, diciembre 2022 - mayo 2023.

CARDOSO Julio, « La posguerra como campo de batalla », *Malvinas, una Causa de la Patria Grande*, CARDOSO Julio (dir.), Remedios de Escalada, Universidad Nacional de Lanús, 2013, p. 198-214.

LORENZ Federico, *Malvinas. Una guerra argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2015.

NORA Pierre, *Les Lieux de Mémoire. Tome 1. La République*, Paris, Gallimard, 1997 [1984].

RANCIÈRE Jacques, « Le théâtre des images », *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, DIDI-HUBERMAN Georges (dir.), Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 2007, p. 71-81.

RUIZ Maria Candela et MACARRI Jazmín « Heroínas de la guerra de Malvinas », *VIII Congreso de Relaciones Internacionales*, Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Relaciones Internacionales, 23, 24 et 25 novembre 2016, p. 1-22.

SJOBERG Laura, *Gender, war and conflict*, Cambridge, Polity Press, 2014.

TAYLOR Diana, *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Caroline du Nord, Duke University Press, 1997.

TELLAS Vivi, *Biodrama. Proyecto Archivos : seis documentales escénicos*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

TORRES Victoria, « Memoria para el futuro : los ex-combatientes de Malvinas en la literatura infantil y juvenil », *El pasado inasequible*, BLEJMAR Jordana, MADOLESSI Silvana, PEREZ Mariana Eva (dir.), Buenos Aires, Eudeba, 2017, p. 327-241.

VITULLO Julieta, *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.