

## Introduction

Raúl CAPLÁN et Erich FISBACH

Dans un court article publié en mars 2018, Hugo Vezzetti remarque que la construction de l'histoire et de la mémoire de la violence des années 1960-1980 en Argentine a connu différents cycles. Vezzetti met en avant les changements de paradigmes dominants concernant les façons de concevoir et de (re)présenter ce passé, et souligne à quel point « les ombres du passé se projettent sur le présent et sur les débats concernant l'expérience même de la démocratie, sur la façon de concevoir ses fondements et ses promesses<sup>1</sup> ». Cette réflexion à propos de l'Argentine est sans aucun doute pertinente pour d'autres pays du Cône Sud ayant subi à la même époque un destin similaire, et qui font l'objet de cet ouvrage. Si Vezzetti s'interroge surtout sur les usages politiques de cette histoire et de ces mémoires plurielles, les auteurs de cet ouvrage collectif s'interrogent avant tout sur la place de l'art et des représentations artistiques (littéraires, théâtrales, cinématographiques et photographiques) dans la construction, la reconstruction voire le re-façonnage de cette mémoire. La création artistique a été à plusieurs moments ce laboratoire où de nouvelles formes de voir et de concevoir ce passé récent ont pu émerger ou prendre forme. C'est dans la création artistique que l'on a pu découvrir des points de vue nouveaux (celui des disparus eux-mêmes, celui des « traîtres », celui des « repentis », celui des tortionnaires, etc.) et que ce passé douloureux a pu gagner en complexité par rapport à des débats politiques trop souvent manichéens.

Disons d'emblée que ce travail collectif ne se veut pas exhaustif, d'une part parce que la production artistique sur la mémoire de ces années de plomb ne cesse de s'enrichir, et d'autre part parce que certains pays touchés par ce phénomène (le Brésil et le Paraguay) n'y sont pas évoqués.

L'article de Guillermo Mira proposé en ouverture renvoie dès son titre à la complexité des liens que les sociétés du Cône Sud entretiennent avec ce passé : en se questionnant sur « l'écriture de l'histoire et ses limites », l'historien propose un cadre historique assez large permettant de mieux cerner les racines de la violence politique des années 1960 et 1970, en prenant en

1. « *Las sombras del pasado caen sobre el presente y sobre los debates que conciernen a la experiencia misma de la democracia, el modo de concebir sus fundamentos y sus promesas.* » VEZZETTI Hugo, « *Historia y memorias del pasado reciente en la Argentina. Usos del pasado y políticas del presente en la experiencia de la postdictadura* », [<http://www.condistintosacentos.com>].

considération les dimensions politiques, économiques, culturelles et idéologiques. Le tableau brossé par G. Mira montre les points de contact, et aussi les divergences entre les différentes réalités nationales, mais prône surtout l'intérêt de l'étude des fictions littéraires et cinématographiques pour accéder à une réalité historique dans laquelle la science historique parfois n'arrive pas à pénétrer avec les outils traditionnels (cf. les réflexions de Sandra Raggio dans cet ouvrage à propos de la visibilité de l'univers concentrationnaire obtenue grâce aux fictions cinématographiques).

Nous avons organisé cet ouvrage par pays, en proposant successivement des textes sur le Chili, l'Uruguay, la Bolivie et – les plus nombreux – sur l'Argentine. Ce choix ne cherche pas à compartimenter ou à nier la dimension continentale des projets répressifs et révolutionnaires de l'époque – il suffit de se rappeler du « Plan Condor », ou encore de se plonger dans les archives du département d'État nord-américain déclassifiées ces dernières années pour percevoir cette dimension mise en avant dans l'article de G. Mira. Néanmoins, certaines spécificités nationales sont indéniables d'un point de vue historique : ainsi, le dispositif de la « disparition » de personnes, constitutif du régime dictatorial argentin, est beaucoup moins présent en Uruguay, où la prison politique, en revanche, est la norme ; de même, la place et le rôle de l'Église, la présence ou non de civils au cœur du système, et bien d'autres traits encore, diffèrent de façon parfois très importante d'un pays à un autre. Au-delà de ce classement par pays, le lecteur constatera sans mal les liens qui se tissent entre des auteurs d'origines diverses, et l'importance de l'appartenance, plus que nationale, générationnelle de certains créateurs, qu'ils se placent dans une dimension mémorielle ou post-mémorielle.

La question de la mémoire, de ses usages, de ses fonctions, soulève de nombreuses questions traitées dans cet ouvrage. Certaines questions concernent le genre dans lequel s'exprime cette mémoire : face à des genres plus attendus comme le témoignage, la poésie ou le roman, l'article de Caroline Lepage s'intéresse à un genre quelque peu minoré dans cette littérature de la mémoire, celui des fictions courtes ou très courtes (nouvelles, micro-fictions). Partant de la concordance temporelle entre ces régimes autoritaires et l'essor du genre en Amérique latine, C. Lepage met en avant le fait que cette rencontre entre la micro-fiction et la mémoire historique n'est pas le fruit du hasard, car il existe une « adéquation génétique presque idéale entre les formes courtes et les manifestations [et] le fonctionnement de la mémoire ».

La question du genre, est également traitée par María José Bruña Bragado dans deux travaux ; à travers l'étude de *Tejas verdes* d'Hernán Valdés, elle s'intéresse au genre capable de rendre compte de l'expérience concentrationnaire, et analyse les hybridations proposées par Valdés, qui présente son texte comme un « Journal d'un camp de concentration au Chili », alors que ce texte n'est pas, bien entendu, un journal, mais « un exercice de recreation postérieure qui donne l'illusion d'une énonciation simultanée à ce qui a eu lieu ». Dans son étude sur Diamela Eltitt et Roberto Bolaño, c'est

la question de la violence et de la façon de l'exprimer qui se trouve au centre de la réflexion de M.-J. Bruña Bragado, et les entorses au genre se font aussi présentes à travers l'expérimentation, la fragmentation, l'hermétisme, la dimension performative du langage. Il s'agit de stratégies de dénonciation de ce biopouvoir et de cette biopolitique théorisés par Benjamin, Foucault, Agamben, Sloterdijk et d'autres.

Si les transgressions et expérimentations génériques sont nombreuses, c'est aussi parce que cette mémoire contient une forte dimension réprimée, et que l'on touche parfois à l'indicible, notamment dans les œuvres d'anciens prisonniers politiques, comme Hernán Valdés ou Ivonne Trías dans *La tiente* (cf. l'article de Raúl Caplán). Si la torture a eu parfois du mal à émerger dans la fiction (comme en témoigne le cas d'un Carlos Liscano en Uruguay, qui n'intègre explicitement cette expérience dans son œuvre qu'en 2001, seize ans après sa libération, dans *Le fourgon des fous*), chez Trías la façon de l'aborder est particulière, à la fois réflexive et poétique; délaissant la narration classique, cette œuvre approche la prison et la torture non pas comme « témoignage », mais comme « exploration à travers le langage d'une expérience limite », exploration qui est faite essentiellement avec les outils de la poésie et du langage poétique. Consciente de la souffrance engendrée par la mémoire, du balancement pour l'ancienne victime « entre la tentation de l'oubli et le souvenir obsessionnel », l'« artefact » construit par Trías engendre une forme de résilience, et permet une forme d'« apaisement » de la mémoire, loin de l'amnésie volontaire ou imposée.

Les processus de fictionnalisation de l'histoire et de la mémoire peuvent prendre différentes formes; ainsi, Florencia Dansilio s'intéresse à une expérience théâtrale qui cherche à traduire sur scène (à travers le recours au mythe notamment) la mémoire douloureuse de la prison et du passé dictatorial. Elle met par là en avant une dimension quelque peu reléguée dans la mémoire de la dictature en Uruguay, à savoir la présence des femmes dans la résistance et dans les prisons; dans *Antígona Oriental* de Marianella Morena, elle nous montre « l'irruption du réel sur le plateau »; irruption double, car d'une part l'œuvre se sert des mots et de la mémoire de ces femmes (la pièce est le résultat d'un travail de recherche « à partir des entretiens et des ateliers d'écriture avec des femmes victimes de la dictature ») mais aussi de leur présence physique, puisque dans sa mise en scène de 2011, Volker Losch introduit dans cette tragédie, à côté de six comédiens professionnels, un groupe de « dix-neuf femmes toutes anciennes prisonnières politiques, exilées ou filles de disparus », qui vont intégrer le chœur de cette tragédie interprétée par six comédiens professionnels.

On le voit, l'œuvre d'art peut aller à la recherche d'une mémoire enfouie, cachée, repliée sur elle-même, dérobée, et peut la convoquer, la provoquer, voire l'inventer. L'œuvre d'art peut aussi aller à la recherche de *traces*, de ce qui reste, de ce qui persiste à rester, comme on le voit dans la photographie d'Helen Zout (Santa Fé, 1957), plus particulièrement dans sa série *Disparitions*. Ancienne militante politique des Jeunesses péronistes,

recherchée par un de ces sinistres « groupes d'intervention », Zout a dû vivre cachée dans une sorte d'exil intérieur. Comme l'écrit Diego Jarak, *Disparitions* s'efforce de participer à « la construction d'une mémoire collective », et notamment à repérer dans le présent les traces d'un passé que l'on a voulu effacer. On pourrait rapprocher le travail d'Helen Zout de celui de Gustavo Germano dans son projet photographique *Ausencias* (que l'on peut voir sur son site personnel, [www.gustavogermano.com]). Mais ce dernier appartient déjà à une autre génération – il n'a que 12 ans en 1976, lorsque son frère aîné, âgé de 18 ans, est emporté par la violence de l'époque. Nous sommes dans son cas face à la deuxième génération, celle des « enfants de » (enfants de disparus, enfants nés en captivité et adoptés, enfants de tortionnaires, enfants de parents exilés, ou tout simplement enfants d'adultes ayant vécu sous la dictature). La littérature et le cinéma se sont beaucoup intéressés à ces enfants, tout particulièrement en Argentine, où le nombre d'enfants nés en captivité (et le nombre d'adoptions illégales ou d'« appropriation de mineurs ») a été le plus important. Cette question a été au cœur de conflits politiques, juridiques et mémoriels majeurs, et ses résonnances artistiques sont nombreuses ; dès 1985, avec la sortie de *L'histoire officielle* de Luis Puenzo, cette question allait occuper une place centrale dans la création artistique et devait s'installer durablement dans les sociétés du Cône Sud. Pour ne s'en tenir qu'au cinéma (fiction et documentaire) citons *Por esos ojos* (1997) de Gonzalo Arión y Virginia Martínez, *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro, *Machuca* (2004) d'Andrés Wood, *Cordero de dios* (2008) de Lucía Cedrón, *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Ávila, *Tus padres volverán* (2015) de Pablo Martínez Pessi, *Migas de pan* (2016) de Manane Rodríguez, ou *La casa de los conejos* de Valeria Selinger, adaptation de *Manèges* de Laura Alcoba qui doit sortir en salles prochainement. Plusieurs travaux de ce livre s'intéressent à l'œuvre d'écrivains nés dans les années 1970 ou après ; une « littérature des fils » (pour reprendre l'expression d'Alejandro Zambra), avec des noms comme Félix Bruzzone, Ernesto Semán, Mariana Eva Pérez, Angela Urondo Raboy dont la vie est intimement liée à la répression subie par leurs parents, mais aussi d'autres auteurs ayant simplement vécu dans ces années de violence et se questionnant sur ce passé. Erich Fisbach s'intéresse ainsi à *Pequeños combatientes* de l'Argentine Raquel Robles (1971), qui fait partie du premier groupe : fille d'une mère disparue, Raquel Robles a assisté à la séquestration de sa mère et de son beau-père, disparus depuis, alors qu'elle avait à peine 5 ans. Son roman se place dans cette problématique multiforme de la *postmémoire* qui (se) pose des questions à propos de la conservation et de la transmission de la mémoire, mais aussi de sa transformation à travers des procédés comme l'imagination, la fictionnalisation, etc. Catherine Pergoux-Baeza se penche pour sa part sur l'œuvre de deux écrivains chiliens de cette même génération : le premier, Alejandro Zambra, né en pleine dictature (Santiago de Chili, 1975), est une des figures de proue de la littérature chilienne actuelle. Zambra et d'autres écrivains de sa génération

« règlent [...] leurs comptes avec le passé dictatorial » qui continue de les travailler ; tout ce que l'on a découvert ou mis en lumière par la suite sur la dictature de Pinochet se réfracte sur les souvenirs de ceux qui n'étaient que des enfants à cette époque-là, et Catherine Pergoux-Baeza de conclure que « la mémoire de la dictature s'est infiltrée dans le moindre souvenir d'enfance [de cette génération, de sorte que] l'innocence est définitivement perdue ».

Des questionnements similaires se retrouvent chez une autre écrivaine chilienne, Nona Fernández (Santiago de Chili, 1971), qui s'auto-définit comme membre « d'une génération un peu *guacha* » (orpheline), celle qui « en pleine adolescence a reçu une démocratie qui a pactisé pour ne pas parler du passé », celle qui a subi ce pacte du silence dans un Chili où le retour à la démocratie était fragile, où toutes les structures de l'ancien pouvoir (militaires, médiatiques, économiques...) n'avaient pas été démontées, loin s'en faut. Dans son roman *Fuenzalida*, la fiction, la mémoire et l'histoire s'entremêlent, la fiction servant « à révéler les scènes oubliées d'un passé dictatorial renié et rejeté dans les trous noirs de l'Histoire ».

Une autre « fille de » est Laura Alcoba, née en 1968 à La Plata (Argentine) mais vivant en France depuis l'âge de 10 ans, où elle travaille et écrit – en français. Norah Giraldi Dei Cas, qui s'intéresse depuis longtemps aux « écritures nomades » et aux processus de dénationalisation de la littérature à l'époque contemporaine, se penche sur le roman *Le bleu des abeilles*. Conçu à partir des lettres que Laura Alcoba recevait de son père emprisonné en Argentine, *Le bleu des abeilles* raconte en ton mineur (privilégiant l'optique de l'enfant) différents moments de l'histoire personnelle d'une enfant dans une famille marquée par l'engagement très actif de ses parents contre la dictature. Le regard de l'enfant sur une violence qu'il ne comprend pas et qui le dépasse avait déjà été traité, notamment par Mario Benedetti dans *Printemps dans un miroir brisé* (*Primavera con una esquina rota*) [1982], en donnant sporadiquement la parole à Beatriz, une petite fille à la fois lucide et naïve, bousculée par la violence du monde des adultes (on retrouve un procédé proche chez Eduardo Galeano, dans des vignettes intitulées « L'univers vu par le trou de la serrure » dans *Jours et nuit d'amour et de guerre* [1978]) ; mais chez Laura Alcoba, qui appartient à une autre génération, cet enfant est bien plus qu'une stratégie discursive, la quête identitaire y est centrale, et c'est l'écriture en français qui permet à l'auteure à la fois de s'approcher de ce passé et de le garder à la distance nécessaire à la création, de trouver le ton juste, de « [chercher] ses racines dans une langue bleue, libre » comme l'écrit Oriane Guy<sup>2</sup>. Voilà pourquoi les œuvres de Laura Alcoba, même si elles ont été écrites en français, trouvent toute leur place dans notre corpus.

Un autre écrivain de cette génération « post » est Leopoldo Brizuela (né lui aussi à La Plata, en 1963 et décédé prématurément en 2019, journaliste,

2. GUY Oriane, « Laura Alcoba, *Le bleu des abeilles* », *Amerika* [en ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 31 mars 2018. URL : [<http://journals.openedition.org/amerika/6122>].

romancier et traducteur – il a traduit notamment *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba). *Una misma noche* établit un parallèle entre deux événements séparés dans le temps (1976, 2010) et met en scène le retour du refoulé, d'une mémoire ensevelie, car touchant au plus intime, à la figure du père de ce narrateur-protagoniste et à sa conduite ignoble trente-trois ans plus tôt.

Alors que le terme « génération » a été remis en question par la recherche en sciences humaines, il semblerait que, dans le cadre d'une histoire marquée par des ruptures très violentes, ce terme reste opérationnel pour approcher des écrivains et artistes du Cône Sud. Dans son étude sur *Lengua madre* de María Teresa Andruetto, Angélique Gébert s'intéresse à la « génération des années 1970 », une génération « que la dictature a voulu bâillonner, faire disparaître » et qui trouve dans la création « un espace de liberté, d'extériorisation ».

« *¿Acaso se olvida?* »

Cette phrase, que l'on pourrait traduire par « Oublie-t-on ? » ou par « est-il possible d'oublier ? » est la phrase d'introduction du roman de l'écrivain bolivien Manuel Vargas, *Nocturno paceño*, et ce sont aussi les mots choisis par Livia Escobar Olmos pour ouvrir son article. Derrière cette question rhétorique (car le roman est l'affirmation de la persistance de la mémoire), on trouve toute la complexité d'une mémoire tour à tour douloureuse et festive, ou plus précisément, d'une mémoire en même temps douloureuse et festive, où le carnaval (celui d'Oruro) devient une sorte de représentation métonymique de l'expérience dictatoriale : le carnaval est l'espace-temps où le peuple trouve une liberté illusoire, c'est une exaltation que sert à souligner « l'apathie des gens » et leur soumission dans la vie de tous les jours ; ou il est le moment où peuvent se manifester des formes de résistance, même si elles sont très artificielles, décriées par le protagoniste et somme toute, dérisoires. Le roman de Manuel Vargas, revient sur ce passé de la Bolivie, « [marqué] par l'incertitude et la peur lorsque le peuple passait d'une dictature à une autre » sans s'en rendre vraiment compte, et c'est ce passé qui *ne s'oublie pas* qui rejaillit dans ce texte, où, « sous l'écriture carnavalesque », jaillissent « la peur, l'angoisse, le vide, la cruauté, et la violence » d'une époque passée.

Ce livre que vous avez entre vos mains, et qui s'ouvre sur le travail d'un historien, se referme avec le travail d'une autre historienne, Sandra Raggio, qui explore les récits du monde concentrationnaire dans le cinéma de fiction argentin. Raggio se pose la question de la construction de ces images et de cet imaginaire qui a très peu de supports documentaires, puisqu'il n'y a pas d'images tournées dans les centres de détention ; on ne dispose aujourd'hui que des photographies prises par un survivant de l'ESMA (Victor Bastera) ainsi que des photographies prises après la fermeture des centres clandestins de détention dans le cadre de l'enquête menée pour le « Rapport de la Commission Nationale sur la Disparition de personnes », connu aussi sous le titre de *Nunca más*. Cet article permet de mieux comprendre l'importance

du cinéma comme « fabrique d'images » et comme élément fondamental dans « la construction d'un récit vraisemblable de l'horreur ». S'appuyant sur une lecture chronologique, Sandra Raggio suit l'évolution de ce cinéma et souligne les liens étroits entre les représentations de la mémoire concentrationnaire et les problématiques inhérentes à chaque période de l'histoire argentine, une histoire toujours convulsée.

Comme tous les articles qui constituent cet ouvrage, les contributions des quatre écrivains (la Chilienne Nona Fernández, l'Uruguayen Fernando Buttazzoni, le Bolivien Sebastián Antezana Quiroga et l'Argentin Martín Kohan) ont été spécialement écrites pour cet ouvrage; elles nous aident à mieux comprendre et à replacer dans leur contexte les processus de création; elles soulignent la fragilité de la mémoire individuelle et collective vis-à-vis de cette histoire récente qui continue de nous interpeller encore aujourd'hui.