

TABLE DES MATIÈRES

• Introduction.....	2
• Première partie	
1. Le corps : un sillon secret de la dictature en Argentine (1976-1983).....	5
1. 1. a. Le pouvoir militaire et dictatorial	
1. 1. b. Enjeux et objectifs	
1. 2. a. La disparition	
1. 2. b. L'écho dans « Argentina Sola ? »	
1. 3. a. L'angoisse et la peur	
1. 3. b. Reconstruction et représentation dans « Argentina Sola ? »	
• Deuxième partie	
2. Le corps de l'absent : quelle frontière pour la mort, pour la vie.....	13
2. 1. a. La naissance des Mères de la Place de Mai	
2. 1. b. Les références dans « Argentina Sola ? »	
2. 1. c. Du singulier au collectif	
2. 2. a. L'absence, comme ce qui penche vers la mort	
2. 2. b. La représentation de l'absence	
2. 2. c. Révélation dans la pièce	
2. 3. a. L'absence, comme ce qui penche vers la vie	
2. 3. b. Le recours aux symboles	
2. 3. c. Le travail chorégraphique et scénographique de l'absence comme vie	

• Troisième partie

3. Représenter l'irreprésentable ?.....	20
3. 1. a. Visible/invisible : de quel corps parle-t-on ?	
3. 1. b. Image et esthétique	
3. 1. c. Le besoin du fait réel	
3. 2. a. Le danseur comme puissance créatrice de la disparition	
3. 2. b. Les limites de la transmission	
3. 3. a. L'esthétique « disparitionniste »	
3. 3. b. Quelle force de création d'« Argentina Sola ? »	
• Conclusion.....	26
• Bibliographie.....	27

« La figure du « disparu », victime archétypique du pouvoir militaire argentin durant la « guerre sale ». Le disparu est resté sans corps et n'a pas laissé de traces. »¹. Ces deux phrases inscrivent une relation, une tension entre art et politique. « Figure » littéraire, artistique, comme écho à une représentation ou une forme façonnée par l'esprit de l'homme et construite à son image, provenant à la fois d'un imaginaire mais aussi d'une certaine réalité. Comme dirait Paul Ardenne, nous sommes nombreux à concevoir le corps autrement que représenté et continu « (...) Qui y dit corps, dit presque ostensiblement figure »². « Disparu » comme celui qui reste présent à notre mémoire, que l'on maintient en vie au delà d'un corps qu'on ne voit plus, d'un esprit que l'on ne connaît plus, pour lutter contre un pouvoir politique de l'anéantissement. Historiquement « Le terme de « disparu » calqué du mot espagnol « desaparecido », et celui de « disparition », naquirent dans les années 60 pour décrire une technique de répression appliquée par des gouvernements latino-américains, à une échelle massive ».³

Tout d'abord ces termes contradictoires, « figure » et « disparu », semblent appartenir chacun à une réalité opposée. L'un parle d'art, de création, l'autre exprime le politique, la censure. Cependant comment ces deux termes provoquent-ils par leur union une esthétique ? Comment les artistes ont utilisé cette union pour y faire apparaître ce qui avait disparu ? A partir de ces deux termes « figures » et « disparu » apparaît le corps. Le corps imaginé, le corps créé, face au corps apparu et disparu. En ce sens, « la figure du disparu » éclaire notre objet d'étude : comment le corps présent peut représenter, montrer l'absence, le vide, l'irreprésentable. Et plus ouvertement « savoir comment un art qui se confronte à l'imreprésentable est possible ? »⁴.

Nous prendrons à l'appui la création chorégraphique de Marilén Iglesias-Breuker, « Argentina Sola ? » représentée en 2005 à Reims. Elle tente de retracer sous différents genres la crise de 2001 en Argentine, qui n'est pas sans rappeler une douleur enfouie, trop peu cicatrisée encore en cette année-là : les 30 000 disparus victimes de la dictature de 1976 à 1983. Tant à la fois sur un ton burlesque, que sur un ton dramatique la chorégraphe et ses cinq danseurs recomposent en corps et en voix les « états de crises » de l'Argentine d'où vient Marilén Iglesias-Breuker. Offrant deux parcours au public, un rouge et un bleu, les danseurs réuniront, à la fin de chacun des parcours, l'ensemble du public et le convieront à prendre place dans la salle de spectacle où quatre des danseurs s'installent sur le plateau. Quatre-vingt trois minutes intenses, durant lesquelles nous sommes plongés dans l'histoire argentine. En effet, cette création nous

¹ Eric SARNER, *Mères et folles sur la place de Mai. Argentine 1976-2000*, Paris, Broché, 2000, p. 143

² Paul ARDENNE, « Un corps disparaît » dans *L'image corps*, Paris, ed. du Regard, 2001, p. 441.

³ *Ibid.*, p. 29-30

⁴ Véronique FABBRI, « Danse contemporaine et disparition » dans *L'époque de la disparition- Politique et esthétique*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 2004. p. 278

donne à voir à la fois un travail artistique, esthétique de la disparition, un point de vue intime et sensible sur la politique argentine à l'époque de la dictature et un jeu sur les images dans notre mémoire. L'absence, l'invisibilité, la disparition peuvent être autant de moteurs positifs pour parler de leur pendant : présence, visibilité et apparition. Dans ce rythme binaire semble s'inscrire la force de cette chorégraphie qui certes transcrit et laisse émerger une esthétique de la disparition mais n'oublie pas de considérer l'opposé pour souligner l'incroyable paradoxe qui naît au sein même de la création artistique autour du corps. Le paradoxe qui consiste à penser qu'il y a obstacle à parler de disparition au travers des corps « vivants » des danseurs. Ne sont-ils peut-être pas autre chose qu'une projection d'images universelles dans nos esprits pour en décliner les diverses facettes.

« Argentina Sola ? » : une esthétique de la disparition

Nous avons décidé d'analyser la pièce construite en liens étroits avec toute la période de la dictature argentine. L'écriture sera un aller-retour entre ces deux espaces dissemblables mais peut-être complémentaires, porteurs d'un même traumatisme, d'une même mémoire. Nous allons découvrir comment est mené tout au long de cette pièce le leitmotiv de la disparition.

Nous tenterons de voir dans un premier temps comment le corps est un sillon secret de la dictature argentine et comment par-là même la pièce s'articule entre angoisse et peur. Ensuite nous chercherons à savoir ce qu'est le corps de l'absent, que l'on reliera à la lutte des Mères de la Place de Mai et à « Argentina Sola ? » en ce qui concerne leur représentation de cette absence et de ce vide que laisse le disparu. Enfin nous débattons autour du travail de la chorégraphe sur sa façon et capacité à représenter l'irreprésentable.

1. Le corps : un sillon secret de la dictature en Argentine (1976-83)

1. 1. a. Partout, corps militaires, corps policiers, corps bourreaux, corps armés.

Les luttes et tensions politiques, marquées par des dictatures à répétitions, des pouvoirs militaires, des populations terrorisées, sévissent sur le continent Latino Américain. Tous les pays d'Amérique Latine, participent de la même idéologie pour pourchasser communistes, gauchistes, et surtout empêcher l'implantation de l'URSS en Amérique Latine. Ils imaginent alors avec le soutien de la CIA une coopération internationale pour s'attaquer aux opposants. Ainsi naquit le Plan Condor. Sous cette aube de répression, l'Argentine n'est pas exclue du sort. Elle va connaître sept ans de dictature. En effet, dès les années 50, une succession de prises de pouvoir entre présidents et militaires crée une instabilité dans tout le pays. En 1973, le troisième gouvernement péroniste (du président Perón) est à l'honneur. (A la suite de son décès en 1974, sa femme Isabel Perón reste au pouvoir jusqu'en 1976.) Déguisé de démocratie, le pouvoir développe une politique militaire répressive, plaçant au devant de la scène la menace de la subversion. Au Plan Condor s'ajoute, avec accord du général Perón, la formation de « *groupes paramilitaires qui doivent agir illégalement contre les terroristes y compris par les enlèvements, les interrogatoires et l'exécution des terroristes* »⁵. Ces groupes agissaient au nom de la *Civilisation occidentale et chrétienne*, la *Triple A* (Alliance Anticommuniste d'Argentine) ou encore *Loge des libérateurs de l'Amérique*. Isabel Perón est la marionnette de militaires, qui la renversent en 1976. Le général Jorge Rafael Videla est désigné pour cinq ans. Lui succéderont jusqu'en 1983 divers généraux : Viola, Leopoldo Fortunato Galtieri, Reynaldo Bignone.

1. 1. b. L'Argentine voit naître ses premières années de dictature. Deux mois avant le coup d'Etat, elle souffre d'une guerre civile dirigée par la guérilla, essentiellement dans la région de Tucuman. Pour rétablir la paix, les forces armées devaient éliminer toutes les structures démocratiques qui demeurent. Jorge Rafael Videla, lors du congrès des forces armées des pays d'Amérique à Montevideo (Uruguay), déclare « Nous tuerons autant de gens qu'il faudra pour que la paix revienne en Argentine ». Le 24 mars 1976, le coup d'Etat frappe à Buenos Aires. Il a en amont de longues années de préparation : « *les militaires ont pu s'emparer du pouvoir grâce à un plan établi sur des bases politiques et économiques soigneusement élaborées. Ils ont pu compter sur des hommes particulièrement bien entraînés, des organigrammes minutieusement mis*

⁵ María Cécilia GÓMEZ PINILLA, *Argentine 1976-2007, Le Chemin sinueux de la lutte contre l'impunité*, ACAT-France, 2007, p. 10

au point et de nombreuses alliances, dans le pays et à l'étranger »⁶. Le projet était clair : le « Processus de réorganisation nationale ». Ce processus vise à purifier le pays du « virus révolutionnaire et marxiste ». Tout dissident politique devait être éliminé. La dictature militaire a édicté un grand nombre de lois et de décrets légalisant la répression, supprimant toutes les autorités civiles, empêchant tout ressortissant Argentin de se défendre et de quitter le pays, et d'autres pour contrôler l'entière population. Le pouvoir choisit et désigne les coupables, condamne sans appel avec le décret « Pour statuer sur le sort de toute personne portant atteinte aux intérêts supérieurs de la Nation ».

1. 2. a. Mais qu'est-ce que le corps de l'opposant, du dissident ? C'est le corps du réprimé, du banni, du torturé, du supplicié mais surtout, le corps du disparu.

La mise en œuvre systématique de la disparition des personnes, présentait de nombreux avantages et notamment celui « *d'occulter l'identité de l'auteur. S'il n'y a ni prisonnier, ni cadavre, ni victime, nul ne saurait présomptueusement accuser [le gouvernement] de quoique ce soit* ».⁷ Dès le début, la disparition forcée a été adoptée comme politique systématique d'élimination des ennemis. Ainsi germe le phénomène de la disparition. « *Disparaître. Le terme étymologiquement renvoie à la double dimension de la dissimulation et de la mort* »⁸. En quelques jours des milliers de personnes sont arrêtées, sans mandat, chez elles, dans la rue, sur leur lieu de travail. Elles sont amenées dans les centres clandestins de détention où personne n'échappe à la torture. Les femmes sont violées, y compris celles qui sont enceintes. Mais tout cela se faisait dans la plus grande discrétion pour ne pas éveiller une réprobation à l'étranger. Ramón Genaro Dias Bessone, l'un des six plus hauts chefs militaires pendant la dictature, expliquait en 2004, à une journaliste française⁹ que la méthode de la disparition avait été privilégiée par crainte de la réaction du Vatican s'ils avaient fusillés leurs ennemis de façon massive¹⁰. Le général Videla avait expliqué lui même : « *Nous ne pouvions pas fusiller. Imaginez fusiller cinq mille personnes ! La société argentine changeante et traîtresse ne l'aurait pas accepté. Il n'y avait pas d'autre solution. Il fallait les faire disparaître, comme nous l'avons appris dans les manuels de répression en Algérie et au Vietnam. Il aurait été impossible d'expliquer où se trouvaient les corps des*

⁶*Ibid.*, p. 10

⁷ Eric SARNER, *loc. cit.*, p.30

⁸ Paul ARDENNE, « Un corps disparaît » dans *L'image corps*, Paris, ed. du Regard, 2001, p. 451.

⁹ María Cécilia GÓMEZ PINILLA, *loc. cit.*, p. 14

¹⁰ Allusion à la réaction du Vatican à la condamnation à mort suivie de l'exécution de trois militants basques de l'ETA en 1975 par le régime finissant de Franco en Espagne.

personnes disparues. Qu'est-ce que nous pouvions leur dire ? la mer, le fleuve de La Plata ! (...) »¹¹.

1. 2. b. Spectateur aujourd'hui à la fois de cette histoire politique et de cette pièce chorégraphique « Argentina Sola ? » nous comprenons que chacun résonne à travers l'autre. La matière brute du discours, véhiculée dans toute la première partie de la pièce par différents danseurs, est directement puisée des faits historiques et politiques. Ces faits en ressortent quelques peu agrémentés de sarcasmes et de pseudo naïveté sur l'Histoire. Nous évoquions plus haut les gens qui disparaissaient n'importe où, jusque dans leur lieu de travail, « un « *peón del campo* » un *travailleur du champ qui aurait été assassiné par son patron, comme si les patrons s'amusaient à assassiner leurs employés* »¹², c'est dans le parcours rouge. Puis souvent, ceux qui disparaissaient étaient des artistes, des journalistes, des intellectuels, et « *on trouve dans les jardins des livres enterrés vous voyez quels genres de livres (une danseuse montre un livre du Che¹³). S'ils ont été enterrés ma foi, c'est qu'il y avait bien une raison.* » oui, « *parce que le Che, il a écrit des tas de choses, et sa pensée a été très forte au moment de la dictature* ». ¹⁴ Les livres enterrés symbolisent le penseur, l'intellectuel que l'on tue pour empêcher l'épanouissement des esprits. Une autre personne très importante au moment de la dictature, fut Diego Armando Maradona, le footballeur argentin. Alors que la dictature frappait en Argentine, eut lieu la coupe du monde de football de 1978.

Trois danseurs. Nous sommes dans le hall du théâtre, à suivre le parcours bleu¹⁵. Chacun face à une colonne du couloir, de dos, portent leurs voix au loin, comme une pensée qui s'échappe. Il semble que leur mémoire leur fait défaut, qu'ils ne se souviennent que d'une victoire précise. Ce comportement renvoie à celui de la population muselée, mais aussi craintive et peureuse de dire et de dénoncer ce qui petit à petit devient une évidence : la dictature et ses disparus.

Fille 1

-Vous vous souvenez en 1978 ?

Fille 2

-Non pourquoi ?

¹¹ María Cécilia GÓMEZ PINILLA, *loc. cit.*, p. 14

¹² 13'00 Argentina 1

¹³ Révolutionnaire Argentin, qui a fait la révolution cubaine. Il n'était pas en terre Argentine pendant la dictature, mais il a marqué les esprits par ses écrits anticapitalistes.

¹⁴ 13'54 Argentina 1

¹⁵ 30'46 Argentina 1

Garçon

-Ah oui en 78, le mondial de football.

Fille 2

-Ah bah, oui on avait gagné.

Garçon

-Oui et le soir on s'est retrouvé par milliers dans les rues de Buenos Aires.

Fille 1

-Ah ça faisait très longtemps, ça faisait longtemps que les rassemblements étaient interdits. A ce moment là il y eut une campagne, vous vous souvenez ?

Fille 2

-Une campagne ?

Garçon

-Une campagne ? Campagne de pub ?

Fille 1

-Mais non, Amnesty International, ça vous dit quelque chose ?

Garçon

-Ah oui, commission internationale pour le respect des droits humains en Argentine.

Fille 2

-Pour nous, les Argentins ? On n'en a pas besoin.

Fille 1

-M'enfin c'était très important tout de même.

Garçon

-Beh non, c'est complètement stupide, nous les Argentins on a toujours été droits et humains.

Et puis l'homme du pouvoir bien sûr est évoqué, alors que le public est dans la salle de spectacle¹⁶. Du haut d'un balcon, duquel se déroule un drapeau argentin surdimensionné, une femme exécute des postures que l'on reconnaît chez les politiques : les mains jointes au milieu, les bras qui s'ouvrent sur le côté, la tête renversée vers l'arrière comme signe de grandeur, et chez les militaires : une main tenue à la hauteur de la tempe pour saluer. Et puis elle dit une des phrases populaires les plus répétées « *Dans le ciel les étoiles, (bras en ouverture), sur la terre les épines, (salut militaire) et au milieu de ma poitrine la République Argentine ! (bras en ouverture)* »¹⁷ Enfin nous est présentée l'Argentine sous diverses images aussi grinçantes que sarcastiques et les références à l'Eglise sont également présentes¹⁸ : « *mais quand même ils ont sanctifié cet homme et vous me direz il n'y a que le pape qui peut sanctifier* », « *moi personnellement les drapeaux rouges je ne trouve pas ça très catholique, mais on accepte quand même* ». Tous ces détails relevés dans les différents discours font preuve d'une fidélité à l'histoire et aux événements, d'une volonté de rendre compte du concret avant de revisiter ou d'esthétiser cette histoire. La junte militaire en 1983, pour justifier ses actions publie le « Document final de la junte sur la guerre

¹⁶ 4'54 de Argentina 2

¹⁷ « En el cielo las estrellas, en el suelo las espinas y en el medio de mi pecho, la República argentina ! »

¹⁸ 13'20 Argentina 1

contre la subversion et le terrorisme ». A propos des disparus, le document mentionne : « Beaucoup de ceux qui sont tombés lors des affrontements avec les forces légales n'avaient sur eux aucun document d'identité ou avaient des faux documents. Par ailleurs, devant l'imminence de la capture, des terroristes se suicidaient en avalant des pilules de cyanure. Dans d'autres cas, les corps n'ont jamais été réclamés et, devant l'impossibilité de les identifier, ils ont été enterrés comme inconnus »¹⁹.

1. 3. a. Aujourd'hui on recense 30 000 disparus et 340 centres de concentration dans toute l'Argentine. « La disparition permettait d'éliminer des personnes possiblement « protégées » par leur âge (mineurs, retraités), leur sexe (jeunes filles, femmes enceintes) ou leur notoriété (journalistes, écrivains, artistes, etc...) »²⁰. Ils sont hommes, femmes, femmes enceintes, vieux, enfants, bébés. Comme dans le discours, toujours hypocrite, de l'une des danseuses²¹: « Buenos Aires est une ville assez sécurisée (aujourd'hui), évidemment ce n'est pas aussi sûr que du temps de la dictature, d'ailleurs on n'a jamais été aussi bien que du temps de la dictature ». Certains sont des survivants, qui ont été relâchés ou se sont échappés et ont pu raconter et témoigner des pratiques menées. Les atrocités avaient lieu alors juste à côté de chez soi, dans des maisons désaffectées, des garages comme le « Garage Olimpo », ou des lieux d'études tel que celui de la ESMA, l'Ecole de mécanique de la marine, où travaillait le « Groupe d'action » connu comme GT 3.3/2 (Grupo de Tareas) en plein cœur de Buenos Aires. Mais alors le corps du disparu n'est plus un corps, mais un lieu, une technique, une idéologie, une angoisse perpétuelle.

1. 3. b. Dans « Argentina Sola ? » ce vocabulaire de l'angoisse, de la peur se traduit par un dyptique : d'un côté nous avons une reconstruction d'un moment précis témoigné, de l'autre une représentation de l'angoisse. Se joue alors une tension entre réactualisation et esthétisation de la disparition.

« Le ton burlesque fait place à la gravité lorsque la danse prend à corps l'abîme que 30 000 disparus ont laissé dans les consciences ».²² L'espace dans lequel on erre au début, pourrait être n'importe quel espace de n'importe quel pays. Un hall d'entrée, où les gens passent, se bousculent, discutent, commentent. L'espace est sombre, des danseurs se baladent avec des lampes torches tels des voleurs arrivés en pleine nuit pour cambrioler, voler, ou ici dans notre contexte : enlever. Tout

¹⁹ María Cécilia GÓMEZ PINILLA, *loc. cit.*, p. 15

²⁰ Eric SARNER, *loc. cit.*, p.30

²¹ 16'00 Argentina I

²² Programme du spectacle « Argentina Sola ? » de Marilén Iglesias-Breuker, Théâtre du Lierre, Paris 13^{ème}, novembre 2007.

l'espace est divisé par différents tableaux angoissants : là un corps caché gisant sous un drap blanc d'où dépasse une main et les jambes vêtues d'un pantalon noir ; au fond, surélevée, la télévision argentine montrant des affrontements dans la rue entre des manifestants et l'Autorité ; à côté des silhouettes étranges, telles des poupées de chiffon aux formes grossières et sans visages, sur lesquelles est marqué « piquetero »²³ ou « seguridad »²⁴. Entre temps, des éclats de voix stridentes de femmes percent le brouhaha du public et lancent « qui n'a pas encore son ticket bleu ou rouge ? ». Ticket pour être reconnu et assimilé à tel ou tel groupe. Une danseuse s'approche des gens et fouille avec sa lampe torche ; qui est-elle pour faire cela ? que cherche-t-elle ? Elle cherche le subversif, celui qui va avoir un signe contraire à tout souhait. Un film interpelle notre regard : nous voici projetés sur un quai de gare avec un couple. Danse de mains et de têtes entre cet homme et cette femme formellement vêtus. Les mains, dont les doigts sont rigides et collés entre eux, pointent et traversent le corps de l'autre. Dans un échange de mains l'homme parvient à manipuler la tête de la femme. Allégorie du lavage de cerveau, de l'autorité dictant les ordres et du peuple se laissant commander par ce dernier. Du quai de gare nous passons à un quai portuaire toujours par la vidéo à un autre endroit du hall. Le port du Rio de la Plata, à Buenos Aires, se dresse devant nous, une femme allongée par terre. Au même moment, dans ce hall toujours lugubre, un danseur se jette à terre.

Et puis l'espace lugubre et angoissant qu'est la scène. La lumière est changeante, instable, tantôt faible pour disparaître dans l'ombre des silhouettes, tantôt violente dans sa blancheur qui marque les corps. Elle dessine l'espace de cloisonnements, de dispersemens ou encore de discernements. A la fin de la pièce, de nombreuses petites taches rouges lumineuses marquent le dos des danseurs. Nous ne savons d'où elles viennent, ce qu'elles représentent : un laser ? un viseur ? ou tout à fait autre chose comme du sang ? Nous pouvons juste répondre par un point d'interrogation qui se forme dans notre esprit. Entre éblouissement et aveuglement la lumière joue sur un aller-retour entre deux extrêmes qui suscite un état de suspens, d'attente angoissée et la sensation d'être sur le « qui-vive ». La musique quant à elle balance entre deux tessitures : des sons métalliques, dissonants, forts, continus, flottants, une voix de femme émettant des sons viscéraux qu'elle laisse mourir dans l'espace, et le silence, pesant et lourd dans lequel aucun déplacement corporel ne se fait entendre.

²³ En espagnol ce mot signifie « manifestant », en langage familier.

²⁴ En espagnol ce mot signifie « sécurité ».

Sur l'espace scénique, qui se dépouille rapidement de ses sobres décors, le danseur n'a comme plus de repère, de prise ou d'emprise. Au début²⁵, sur un gros ballon placé au milieu de la scène aucun des danseurs n'arrive à tenir, se retenir, s'agripper. Il dégouline et rejoint le sol là où il pense avoir plus de prises. Des mouvements centripètes marqués par une adhésion au sol essentiellement par la partie postérieure du corps : pieds, cuisses, fesses. Replissements, recroquevillements solidaires au sol, sont autant d'images d'un être qui se protège, qui cherche à ramener tout en son centre. La tête est souvent baissée ou sinon elle marque des accentuations, où le regard se fige dans une direction puis une autre. Les mouvements sont rampants, grouillants à terre, anguleux, et souvent s'ouvrent lentement vers l'extérieur pour s'accélérer et devenir plus saccadés.

Vers la fin de la pièce²⁶, le quatuor se construit essentiellement sur le ralenti et l'accélééré, comme si par moment l'adrénaline montait. Ils sont en fond de scène. Un danseur va commencer un mouvement, et cela va déclencher l'excitation chez les autres danseurs. Mais toujours les corps sont sous tension. La tête est en direction du sol, les épaules rentrées, les bras pliés sous l'effet de la tension, qui monte depuis les pieds. Les jambes sont pliées comme pour avoir plus d'appuis, plus d'ancrage dans le sol, mais aussi comme une position pour être prêt à courir dès qu'il le faut. Et puis tout redevient calme. Et ainsi de suite. La chorégraphe a travaillé aussi deux solos autour de thématiques similaires : l'une celle de l'enfermement avec la seule possibilité de sortir par le haut²⁷, l'autre où il faut trouver une échappée dans une spirale qui ne s'arrête jamais dont le mouvement est initié par une main²⁸. Dans le corps se crée une tension, on le sent traversé par un seul but, mais toujours ralenti par une impossibilité à vaincre l'espace qui angoisse. Par moment, si le haut attire leur corps c'est pour mieux annoncer la chute, l'écrasement du corps sur le sol : la sortie est vaine. Le sol devient représentation d'angoisse et de peur.

Revenons-en aux deux danseurs du hall²⁹ : la femme sur le quai et l'homme, devant la vidéo, dans le hall. Ils nous parlent aussi avec un autre vocabulaire de cette angoisse, de la douleur. Chaque mouvement exécuté par la protagoniste sur le quai fait écho à l'homme gisant sur le sol. Les repères deviennent flous, l'histoire de cette femme paraît être également l'histoire de cet homme. Doubles personnages, doubles espaces, mais finalement tellement calqués l'un sur l'autre

²⁵ 7'02 à 10'09 Argentina 2

²⁶ 36'54 à 40' Argentina 2

²⁷ 14'07 à 16'53 Argentina 2

²⁸ 25'25 à 27'36 Argentina 2

²⁹ 4'06 Argentina 1

en se resserrant un seul et même endroit. Peu à peu ils vont être traversés par des spasmes, des tremblements, des crispations, des soubresauts alors même qu'ils gisent au sol. Mais cette nervosité du muscle les fera se mettre debout dans un tremblement presque névrotique. Les jambes sont raides, le haut du corps toujours perturbé par des spasmes, bascule d'avant en arrière. Les bras échappent à tout contrôle. Le mal être et la souffrance sont visibles. Que leur a-t-on fait ? Encore un point d'interrogation qui naît dans notre esprit. Ils s'éloignent du public. Une à une ces actions éparses et dispatchées renvoient à une idée, à un moment précis de la période de la dictature : répression, violence, disparition, incompréhension, peur. Le public, peu rassuré face à cette atmosphère quelque peu étrange, sent à quelle histoire, à quelle mémoire, à quelle humanité, inhumanité ?, il fait face.

En effet le travail chorégraphique nous happe dans une réactualisation à travers une reconstruction des faits passés. Tous les stigmates de la dictature se trouvent réunis dans ce début de spectacle et pour que le spectateur reçoive ces images nous avons vu qu'un discours accompagnait le corps. Le spectateur dépourvu de connaissances historiques sur l'Argentine tente de recevoir toutes ces informations comme une réactualisation et reconstruction d'une période donnée. Mais peut-être aussi voit-il cela comme une simple création. Mais ne pourrions nous pas penser que reconstruire, c'est convoquer, ou reconvoquer des images pour en créer de nouvelles ? Nous nous trouvons à un moment charnière entre reconstruction et représentation. Représentation ayant pour sens l'action de rendre quelque chose de présent à quelqu'un en montrant, en faisant voir. La balance semble pencher vers la représentation qui peut évoquer parallèlement une esthétisation. Comme l'exprime Frédéric Pouillaude³⁰ l'artiste utilise l'esthétisation du trauma historique en accentuant la gravité de l'événement et sa proximité avec celui qui ne l'a pas vécu. Cependant ce trauma historique précis se traduit certes par la reconstruction de l'Histoire mais surtout et essentiellement par le corps, l'histoire du corps, sa mémoire et ses oublis. Et dans notre cas à nous, l'histoire de l'absence du corps fait mémoire. Mémoire de l'absent dans le corps présent.

³⁰ Frédéric POUILLAUDE, *Danse et politique*, démarche artistique et contexte historique, Pantin, CND, Le Mas de la danse, 2003, p.20

2. Le corps de l'absent : quelle frontière pour la mort, pour la vie.

Mais qu'est-ce que le corps de l'absent ? Le gouvernement fut le premier à appeler ses ennemis les « disparus », et savoir ce qu'était le corps de l'absent, avant même que les familles comprennent et réalisent ce dont il était vraiment question. « *L'absence de corps perturbe* »³¹.

2. 1. a. Et c'est ce qui a angoissé des milliers de familles mais qui devant l'absence de liberté d'expression sont restées dans le silence et la souffrance. Pourtant certaines personnes, des femmes majoritairement, se retrouvaient chaque semaine dans les bureaux de police où elles allaient déposer des « habeas corpus »³² pour leur enfant, mari ou autre membre de la famille. Comme à chaque fois, aucune des plaignantes n'était reçue par les juges. A force de se retrouver chaque semaine, les langues se sont déliées et chaque femme a partagé son angoisse face à l'enlèvement de l'être cher, souffrance qu'elle pensait personnelle. Leur sort devient de beaucoup d'autres. Elles décident d'écrire une lettre au général Videla, puis de faire entendre leurs plaintes sur l'espace public.

2. 1. b. L'espace public est représenté, dans « *Argentina Sola ?* », par l'espace même occupé par les spectateurs dans le hall d'entrée du théâtre. En effet, au fil du parcours rouge nous assistons à une longue prière d'une dame, devant un lieu d'offrandes.³³ Dans ses mains un bouquet de roses rouges, qu'elle dresse vers le haut, puis qu'elle vient déposer sur son front tout en chuchotant des paroles sacrées, comme nous pouvons le voir dans les lieux religieux. Elle se dirige vers le lieu des offrandes, y dépose son bouquet et recule en sortant un bout de papier qu'elle tient devant ses yeux fermés. Elle exécute un signe de croix. Plaque le papier sur son visage, tient sa main gauche levée, et termine par un imperceptible « Amen ». Contre la vitre du lieu des offrandes, elle dépose sa lettre à côté de son bouquet de fleurs. Puis elle va s'installer par terre et sort divers objets de son sac : une bougie, un fichu blanc qu'elle met sur sa tête, deux photos, l'une d'un nourrisson et l'autre d'un homme, et d'autres ustensiles pour réaliser toutes ses prières et ses offrandes. Elle s'adresse à Dieu « ça c'est pour toi », « aide-moi »³⁴. L'Eglise, rappelons-le, était très présente au moment de la dictature, et ces femmes, qu'on appellera par la suite Mères de la Place de Mai, ont

³¹ Alice VERSTRAETEN, « La disparition forcée en Argentine : occultation de la mort, empêchement du deuil, terreur, liminalité » dans *Frontières*, vol.19, n°1, Montréal, UQAM, 2006, p.78

³² « Règle de droit qui garantit à une personne arrêtée une présentation rapide devant un juge afin qu'il statue sur la validité de son arrestation. Généralement, le délai est de quelques jours ou de quelques heures. En latin, cela signifie *que tu aies ton corps* (... pour être devant le juge). » selon la définition de Perspective Monde.

³³ 6°43 à 12°20 Argentina 1

³⁴ « esto es para ti », « ayudame »

tout le temps prié « *Nous faisons tout ensemble, nous priions* », ³⁵ et ont souvent demandé de l'aide aux curés et prêtres. A la fin de la prière, la femme sort des livres, bannis sous la dictature : ceux du Che. Même si le discours de la danseuse qui explique que ces rites sont des rites indigènes arrivés au moment de la crise, les histoires et les références se croisent. Tous ces signes présents font penser à ces femmes qui se retrouvaient seules à prier pour que Dieu les aide à retrouver leurs êtres chers. Ici ce serait l'enfant et le mari. Mari dont le simple goût pour la lecture des ouvrages du Che aurait suffi à justifier sa disparition, le rendant ainsi opposant politique. Enfin, cet exemple de femme pourrait être répété autant de fois qu'il y a de « mères » à la recherche d'un membre de sa famille.

2. 1. c. « *Il est intéressant d'analyser comment, d'une revendication personnelle, égoïste, on passe à une lutte organisée, plus générale et humanitaire* ». ³⁶ Ces femmes qui s'étaient réunies pour faire entendre leur plainte sur l'espace public fixent un rendez-vous sur la Place de Mai, symbole de l'indépendance argentine et haut lieu de pouvoir car juste en face se trouve la Maison Rose ³⁷. « (...) *Un jeudi, puis un autre / jusqu'à ce que le monde entende jusqu'à ce que le temps soit ce poignard sans tâches / un coup de poignard sans tâches / au manteau de l'oubli / jusqu'à ce que le manteau tombe / et que les mères lèvent leurs enfants vers la justice (...)* » ³⁸. Le jeudi 30 avril 1977 un petit groupe de quatorze femmes se rassemble. A cette époque-là les rassemblements étaient interdits. Les militaires, qui faisaient la garde, leur demandent de circuler. Et en effet elles circulent sur la Place de Mai, en une ronde. « *-circulez- dit le policier / et elles commencèrent leur / marche / ce jeudi-là / comme si elles jouaient à / colin maillard / dans le tourbillonnement de / l'été / -circulez- dit-il / et il ne sut pas qu'elles / commençaient une danse sans / fin / une ronde d'amour au-dessus de / la mort / une bague de noce avec le temps / une bague sur son propre cou (...)* ». ³⁹ C'est de cette façon là que naît le mouvement des Mères de la Place de Mai, pour lutter contre le pouvoir et demander, à Videla et ses acolytes, des comptes sur les disparus, « *s'opposer en tant que mouvement public au régime militaire* » ⁴⁰.

³⁵ « *Haciamos todo en conjunto, rezabamos* ». Hebe de Bonafini lors d'un entretien en 2004 avec Marilén Iglesias Breuker.

³⁶ V. ROUFFANE et M. RUIZ, *Le mouvement des mères de la Place de Mai, Argentine : l'Histoire d'une résistance 1976-1982*, Perpignan, Mémoire de Maîtrise, 1983, p. 13

³⁷ Casa Rosada, siège du pouvoir exécutif argentin

³⁸ Pedro ORGAMBIDE, *Cantares de las Madres de Plaza de Mayo*, Mexico, Tierra del Fuego, 1983, p. 33

³⁹ *Ibid.*, p.15

⁴⁰ V. ROUFFANE et M. RUIZ, *loc. cit.*, p. 30.

Lorsque dans « Argentina sola ? » on lit sur une ardoise « Mères de la Place de Mai » la référence renvoie directement aux histoires politique, individuelle, collective mais aussi corporelle. On reconnaît les Mères parce qu'elles portent sur leur tête un tissu blanc, qui autrefois était le linge de leur enfant, « *de la mère et des mères qui échangèrent leur marmite pour des foulards* ». ⁴¹ Signe également distinctif chez la mère qui, dans « Argentina Sola ? », priait, le foulard blanc sur la tête et dont nous n'avions pas encore souligné le lien aux Mères de la Place de Mai. Mères, mais aussi « folles » comme on peut le lire parfois. Cet adjectif leur avait été attribué par les militaires. « *Les Mères, les autorités ne s'en soucient pas, il ne s'agit que de quelques folles* » ⁴². Militaires qui n'ont pas cru en leur combat, ce combat qui met en exergue l'absence inexplicée, injustifiée de ces disparitions et exige la vérité sur cette situation.

2. 2. a. L'absence comme un point d'interrogation entre vie et mort ; une chose qui ne se clos pas et dont les plaies restent ouvertes. Si alors l'absence penchait vers la mort, c'est qu'il n'y avait aucun indice, aucun signe qui restât, car « *La figure du « disparu », (...) est restée sans corps et n'a pas laissé de traces.* » ⁴³. L'attente dans laquelle se trouvaient les familles des disparus pour recevoir une réponse les empêchait de pouvoir cicatriser une souffrance. Cette chose qui était restée en suspend, dans le doute ne pouvait se conclure et il était pour cela difficile de pouvoir faire le deuil et impossible de connaître le lieu de la sépulture ; où on place le disparu par rapport à soi. « *Les familles sont au seuil (limen en latin) liminalité, de la mort, du veuvage, du deuil.* » ⁴⁴ Cette absence les pousse à une recherche frénétique d'un indice, d'une trace. Et le disparu pouvait alors être dans n'importe quel lieu ou espace puisqu'on ne lui en avait pas attribué un précisément. Mais ce que ces personnes trouvent, c'est l'absence, le vide.

2. 2. b. Pourtant, elles parviennent à nous montrer l'absence, l'être manquant et le vide que laissent les disparus. Lors des Marches elles recourent à diverses méthodes pour « *faire sentir la présence des disparus dans la rue* » ⁴⁵ pour reprendre l'expression de Ludmila da Silva Catela. Dans les années 80, la présence en grandeur nature de silhouettes plaçait le disparu parmi les

⁴¹ Madres de Plaza de Mayo, *Cantos de vida, amor y libertad*, Buenos Aires, La Campana, 1984, p. 167

⁴² Eric SARNER, *loc. cit.*, p.65

⁴³ Eric SARNER, *loc. cit.*, p. 143

⁴⁴ Alice VERSTRAETEN, « La disparition forcée en Argentine : occultation de la mort, empêchement du deuil, terreur, liminalité » dans *Frontières*, vol.19, n°1, Montréal, UQAM, 2006, p. 76

⁴⁵ Ludmila da SILVA CATELA, « Foulards, photographies et liens primordiaux. Des manifestations de mémoire et d'engagement parmi les parents de disparus en Argentine » dans *L'époque de la disparition*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 2004, p. 195

vivants. La *Marche des silhouettes*⁴⁶, en 1982, fut une des premières marches faite dans tout Buenos Aires avec la volonté de représenter le disparu. Quasiment chaque marcheur tenait dans ses bras une silhouette de taille humaine, découpée dans du papier. Elle figurait l'enveloppe corporelle prenant place à côté du vivant amputé d'un être cher, brouillant toute désignation de sexe et d'âge. L'espace vide laissé par le disparu se voit alors comblé par ces formes, ces images. Une autre marche encore importante fut celle de l'anniversaire des dix ans de lutte des Mères. De nouveau, le même principe est utilisé : chacun tient dans ses bras, non pas une silhouette, mais un corps en chair et en os, auquel on a rajouté un masque blanc. La neutralité et l'effacement de l'identité est percutante, « *l'absence devient l'inexpressif* »⁴⁷ dit Véronique Fabbri. La représentation des disparus touche à la fois à la réalité - leurs corps peuvent être partout puisqu'on ne nous dit pas où ils sont - comme à la symbolique - ils sont peut-être disparus, mais nous, les Mères, nous savons qu'ils resteront toujours avec nous, présents dans le combat.

Quelques secondes avant la fin de la pièce, on présente les quatre danseurs sur le plateau « et eux on a beau savoir, ils sont toujours là ». Comme si le danseur personnifiait le disparu. Enfin, leur lutte persistant, dans les années 90, ce ne sont plus ces corps anonymes qui sont exhibés, mais directement les photos des disparus. Généralement ces photos d'identité de disparus, développées en grand format, étaient dressées accompagnées de leurs noms, prénoms, dates et lieux de naissance ainsi que lieux de l'enlèvement. De l'anonymat et de la foule on passe à l'identité et à l'individualité. Dans l'événement historique et politique de l'Argentine, ce qui a permis de lutter contre la disparition forcée menée par la dictature, c'est l'éternel recours aux photos, aux écrits des disparus, aux souvenirs. La mémoire, nourrie par des images, prend le dessus sur la disparition et réanime ces corps absents. Déjà dans l'univers social la reprise du corps est primordiale comme symbole.

Ces deux manifestations rendent compte de l'importance de la mémoire par rapport aux images. Nous n'avons pas cité toutes les actions de ces Mères, mais une autre encore attire notre attention : en 1995 sur la plus grande place de Buenos Aires, la Place de Mai, l'obélisque érigé en son centre fut recouvert de 30 000 photos des disparus, « *Cette marche, c'est la marche des photos*

⁴⁶ Marcha de las siluetas, 1983

⁴⁷ Véronique FABBRI, « Danse contemporaine et disparition » dans *L'époque de la disparition*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 2004, p. 284

des disparus multipliées par milliers et milliers ». ⁴⁸ L'acte d'afficher la photographie anime l'existence dans la mémoire et adoucit la disparition : chacun reconnaît son proche, et par le simple fait de reconnaître, cela permet de ne pas accepter la disparition et de laisser visible, apparente, une identité et une existence singulière. « *Les photographies apparaissent comme le centre d'une stratégie de transmission de mémoires, en actualisant des identités* ». ⁴⁹

2. 2. c. Comment la pièce traite à son tour l'absence, le vide et le corps qu'on ne peut voir ? Elle creuse tant du côté du corps que du côté de la scénographie pour donner cette couleur amère d'une chose qui nous quitte, d'une chose qui disparaît. Cette évolution est lisible premièrement dans le matériau scénique. Par le simple fait que la scène se dénude, se détache de son décor et que celui-ci se déconstruit petit à petit nous sentons le vide qui s'installe, l'espace vide qui prend place, qui prend les corps des danseurs, qui se dénudent aussi. En effet, hommes et femmes enlèveront leur tee-shirt, et la lumière blafarde saillante sur les corps, ne fera qu'insister sur les mouvements anguleux, brusques, crispés, nerveux et vifs. Et cet acte de dévêtir le corps qui le cache de sa nudité s'entend aussi dans l'absence sonore. Au fur et à mesure que l'on découvre la pièce, on découvre le silence qui s'interpose entre les sons métalliques et grinçants, et dans cette circonstance on découvre l'absence d'accompagnement musical et sonore. Cette matière scénique qui portait au début toute cette lourde évocation de la disparition, tient tout son sens dans son épuration. Défaire cette présence de matière c'est déjà annoncer et prononcer l'absence de vie, de souffle.

Le travail corporel du danseur parle autant que ce dépouillement matériel : la présence et la mobilisation du corps marquent la signature commune des quatre interprètes. Leurs corps prônent une certaine lenteur, affectée d'à-coups dus à des tensions et crispations de certaines parties du corps pour effectuer le mouvement avec une particulière gesticulation et rapidité. Nous pouvons noter un traitement du corps similaire pour chacun des interprètes : trois parties essentielles à la signature analogue du mouvement construisent le geste. La première est la tête qui donne à la fois la douceur de l'initiation du mouvement et la symbolique. La deuxième avec les mains qui se présentent à la fois prêtes à accueillir mais rapidement transformées en griffes. Enfin les pieds qui jouent à la fois sur le souffle qui traverse le corps et les tensions qui l'érigent vers le haut. Ce jeu

⁴⁸ Asociación Madres de Plaza de Mayo, *Luchar Siempre*, Buenos Aires, 2002.p. 183. « Esta marcha es la marcha de la fotos de los desaparecidos multiplicados por miles y miles ».

⁴⁹ Lumilda da Silva Catela, « Foulards, photographies et lien primoridiaux.(...) » dans *L'époque de la disparition*, Alain Brossat & Jean-Louis Déotte, L'harmattan, France, 2004. p. 198

élaboré à partir de tensions et de relâchements dans le corps donne un rythme binaire à la danse, la cadence d'un balancier qui amène tantôt la lenteur et le relâchement, tantôt la rapidité et la tension. Entre ces changements, le silence, la pause, le calme.

Lorsque l'on parle d'un traitement analogue des parties du corps et du flux par les danseurs, les mouvements entre ces trois parties corporelles, semblent liés par des fils invisibles qui déclenchent un mouvement successif dans le squelette. Lorsque la main va se diriger vers le haut, la tête sera amenée à s'orienter vers le haut, ou lorsque le genou pliera, la tête se dirigera automatiquement vers le bas. Chacun des danseurs applique ce schéma. Plus on avancera dans la création et plus le mouvement s'accélénera, produira une succession vive des mouvements et des déplacements, ainsi que de nombreux passages au sol, qui accompagneront le dépouillement de la scène. Comme si le corps, en allant au sol, s'effaçait tout doucement. A la fin de la pièce, un film est projeté⁵⁰. Une robe est à l'eau, elle flotte. A qui appartenait cette robe ? Où est le corps ? Absent. Disparu. Certains savent peut-être, mais ne le disent pas. L'habit dépouillé de chair et d'os renvoie à de nombreuses références d'holocaustes ou de génocides. L'identité était effacée, seule une trace, le vêtement. Alors cette trace, cette robe seule qui flotte peut-elle nous permettre de penser que l'absence n'est pas Mort car il n'y a pas de fin, de « liminalité » selon les termes d'Arnold Van Gennep ou de Victor Turner. « Les militaires « tuent la mort » en l'empêchant indéfiniment. »⁵¹ C'est à ce moment là que l'absence penche vers la vie.

2. 3. a. La disparition «(elle) laisse l'image en ayant soin de supprimer la matière »⁵². En ce sens, l'absence est forte entre extériorité/intériorité, et réalité/mémoire. A l'extérieur, le corps n'est plus là, mais dans le for intérieur des Mères, et dans celui d'autres personnes, l'image est là, ancrée. Dans la réalité, le corps est absent, introuvable, dans la mémoire, les souvenirs, tout est là. Dans la pièce, juste avant un solo les plaques/panneaux que les danseurs avaient utilisés auparavant sont jetés au sol, et un détail retient notre attention⁵³ : la plaque que le soliste fait tomber retient en ses fentes un tee-shirt noir. Cette image est un souvenir-écran des nombreuses images des disparus : les mères recherchaient souvent dans la rue un jeune qui puisse porter le même vêtement que son enfant le jour de l'enlèvement. C'est alors que dans le corps même des gens qui sont restés, les disparus vont continuer d'exister, et de vivre. « (...) *Je pose mon regard*

⁵⁰ 40'34 Argentina 2

⁵¹ Alice VERSTRAETEN, « Affleurements de la « disparition forcée » chez les vivants » dans *Corporéité et subjectivité*, Colloque anthropologie, Université Lumière Lyon II, Aléas, 2006, p. 54

⁵² Paul ARDENNE, *op. cit.*, p. 441

⁵³ 33'18 à 33'24 Argnetina 2

sur l'un, / sur l'autre / cherchant un jean opaque ou / délavé / et un blouson bleu / puis je fixe quelqu'un / qui est coiffé comme toi, / et c'est toujours pareil, / que ce soit en voiture, à / pied, ou en autobus (...) »⁵⁴. Et le fait de voir ce tee-shirt, sans corps, coincé entre ces plaques n'est autre qu'un symbole claquant et frappant de ces disparus. Encore, la voix d'une chanteuse, à la fin de la pièce, physiquement absente, est révélatrice aussi de ces corps absents, ces corps qui hantent nos mémoires et nos cœurs dans leur disparition infâme et injuste. Elle est absente, mais non morte car sa voix vibre encore.

2. 3. b. Mais toutes ces descriptions révèlent au-delà de l'image, un symbole. « *Et pour les mères, se rendre visible par l'usage de symboles, est à la fois une manière de transmettre le savoir dont elles sont porteuses et une manière de se confirmer à elles-mêmes la réalité de leurs vécus, en se confrontant aux regards extérieurs.* »⁵⁵ Dans le symbolique, le foulard des Mères en dit long sur le traumatisme et la relation d'un corps à un autre. Ces Mères qui ont porté en leur corps celui de la vie, de l'enfant. Elles ont mis au monde un corps, et par le port de leur foulard blanc sur la tête, elles continueront de faire corps avec le disparu. Montrer qu'il est présent. C'est vie qu'elles ont donnée, c'est en vie qu'elles veulent les retrouver : « Apparition avec vie »⁵⁶. De plus leur linge est blanc, il symbolise la pureté, l'innocence, l'espoir et non le deuil du foulard noir. A travers la ronde même, réitérée tous les jeudis, à 15h30, sur la Place de Mai, nous lisons un signe de vie, d'une chose qui ne s'arrêtera pas tant que ça ne changera pas « *C'est en marchant que l'on avance* »⁵⁷. Par leur présence elles ont montré l'absence. Le problème de la disparition a produit le contraire de l'objectif initial grâce aux Mères. Ce qui voulait être passé sous silence fut crié et dénoncé au grand jour. Les disparus deviennent visibles aux yeux de tous, dans le pays lui-même mais aussi à l'échelle internationale.

2. 3. c. « *Argentina Sola ?* » propose en effet un travail sur l'absence qui appelle la vie. Dans l'intervention du « piquetero » sur le balcon, qui explique qu'il est en train de disparaître, la question « j'existe ? » pose toute la problématique soulevée à l'instant. Qui décide de l'existence de qui. Les marches dont nous parlions tout à l'heure ont évolué. Elles sont passées du symbolisme des silhouettes à la réalité même. La représentation change et devient réelle. Le pouvoir niait l'existence des disparus prétendant qu'il n'y avait pas d'acte de leur mort qui par-là

⁵⁴ Enrique FERNANDEZ MEIJIDE, *En torno a vos*, Buenos Aires, La Campana, 1982, poème du 25 juin 1977.

⁵⁵ Alice VERSTRAETEN, *op. cit.*, p. 55-56

⁵⁶ « Aparición con vida ». Slogan créée en 1981, lors de la première Marche pour lutter contre le pouvoir.

⁵⁷ Antonio Machado, *Poesias Completas*, Madrid, Espasa calpe, 1981, p. 223

même pouvait informer de leur existence. Pour cela le recours aux photos était un moyen de dire et de crier leur existence. Ce qui apparaît essentiellement dans le travail de la lumière c'est l'absence qui donne vie. La lumière éclaire le corps, mais parfois elle éclaire l'espace vide, où le corps n'est pas. A d'autres moments encore une action a lieu dans une ouverture lumineuse, et derrière, presque en filigrane, des corps, statiques ou en mouvement, que l'on ne voit pas très bien, ou que l'on ne voit pas, mais qui sont là. Le spectateur se concentre pour voir, mais non, il n'y parviendra pas. Seul le souvenir des corps qu'il a vu dans la lumière un peu avant lui reviendra. Et dans ce souvenir, il fera vivre, revivre l'absent. Tout comme les Mères, et les personnes qui ont souffert de voir disparaître un proche. Nous nous posons la question tout à l'heure de cette robe qui flotte seule. La suite du film, montre, toujours dans l'eau, une femme⁵⁸. On la voit d'abord la tête dans l'eau, puis ensuite sur le dos, sur le bord d'un rivage. Est-elle en vie ? On ne sait pas. Seul un point d'interrogation persiste.

Alors nous nous rendons compte que l'absence, la disparition n'a pas de délimitation. La frontière entre la vie et la mort est indicible. Mais peut-être alors que la disparition met en lumière une tension entre ces deux états, qui donne à voir ce que nous ne pouvons normalement voir.

3. Représenter l'irreprésentable ?

3. 1. a. L'irreprésentable nous l'imaginons bien est cette disparition, le disparu. Comment le représenter, s'il n'y a pas ou plus de matière, matière corps. Et c'est peut-être tout le paradoxe que tient en son essence même la danse qui existe avant tout par le corps. Nous avons pu jusqu'à présent faire des rapprochements entre histoire du disparu en Argentine et danse, sans qu'à aucun moment le lecteur n'ait l'impression que nous liions deux choses complètement différentes. Et par quel moyen alors la danse arrive-t-elle à nous plonger dans cette histoire d'absence du corps, du visible et de l'invisible ? Au-delà de la possibilité de recréer une ambiance, une situation, elle développe une « reconvocation du disparu par l'image »⁵⁹ selon les termes empruntés à Paul Ardenne. C'est alors qu'intervient la question de l'image. Albert Camus disait qu'on ne pense que par images⁶⁰. Et c'est là que la pièce prend toute son importance : quelles images convoque-t-

⁵⁸ 41'33 à 42' Argentina 2

⁵⁹ Paul Ardenne, « Entre fantomatique et métonymie – Stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain » dans *L'époque de la disparition*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, p. 248.

⁶⁰ Albert CAMUS, *Les Carnets*, Paris, Gallimard, 1962.

elle ? Travaillant et puisant à partir de faits historiques et réels, de témoignages, tout comme les Mères l'ont cherché, la chorégraphe Marilén Iglesias-Breuker avait besoin de « (...) *trouver une alternative à la scission de la société entre visible et invisible* »⁶¹. Ici ce n'est pas tant une alternative à la scission de la société mais plus une alternative à la scission directe du visible et de l'invisible qu'il fallait qu'elle trouve. Qu'il soit visible ou invisible il s'agit du même corps. Alors l'image porte ce corps et place sur un même plan le visible et l'invisible.

3. 1. b. Mais l'image appelle l'esthétique. Plus précisément l'image du disparu est rendue esthétique dans « *Argentina Sola ?* ». Autrement dit, à l'image brute et violente du disparu, s'agrègent le mouvement, les costumes, la lumière, le son, la mise en scène. Dans une image il y a la matière, ou l'essence même de l'image, ici, le disparu, puis tout ce qui vient corroborer cette matière en travaillant sur la forme, les couleurs, les odeurs, et ainsi de suite. Et tout ce qui se rajoute efface ou atténue la matière première pour créer une esthétique. La chorégraphe procède en effet de cette façon à chaque fois : elle part d'un fait réel et l'esthétise en travaillant sur le visible et l'invisible. Dans un premier temps, nous pouvons voir un travail accompli sur le rapport visible/invisible ou sur ce qui apparaît ou disparaît. Les corps des danseurs sont submergés par la mousse d'un énorme ballon⁶², puis réapparaissent, des panneaux cachent certaines parties de leur corps pour en laisser apparaître d'autres et les mettre en valeur⁶³, les corps des danseurs entre eux se cachent⁶⁴ et la lumière enfin permet de jouer sur la visibilité de certains danseurs plus que d'autres. Si l'on pense disparition c'est qu'auparavant il y avait présence, visibilité, images. La pièce « *Argentina Sola ?* » en plus de construire un crescendo de l'angoisse, de l'absence et du dépouillement, met en exergue ce qui disparaît, le corps qui disparaît, le corps du disparu.

Alors qu'une danseuse récite le proverbe populaire argentin « Dans le ciel les étoiles, ... » la salle est perturbée par un vacarme sur la scène⁶⁵. Sur le plateau un énorme ballon blanc, est en train d'être gonflé. Ce n'est pas tant l'image ici qui est importante, mais plus précisément le son qui renvoie nettement au bruit d'un hélicoptère, à l'air qui y pénètre lorsque les portes s'ouvrent pour jeter les corps dans le Rio de La Plata. De nombreux disparus ont été retrouvés dans ce fleuve. Et comme si la danse tenait à reconvoquer ces images, deux poupées de chiffons de taille humaine sont lâchées depuis le balcon. La scène continue avec la disparition en directe d'une

⁶¹ Alice VERSTRAETEN, *op. cit.*, p.57.

⁶² 11'19 à 13'10 *Argentina 2*

⁶³ 17'20 à 19'33 *Argentina 2*

⁶⁴ 35'07 à 36'05 *Argentina 2*

⁶⁵ 5'05 *Argentina 2*

troisième poupée : le corps est englouti petit à petit par le rebord du balcon, une main se lève comme pour appeler à l'aide, lutte contre la disparition, puis plus rien. Ce travail de mise en scène de l'engloutissement est réutilisé dans le travail avec le gros ballon gonflé au milieu de la scène. Encadré aux coins de quatre panneaux également blancs seule cette tache blanche en milieu de scène du ballon est source de lumière.

Mais déjà une faille sonore nous parvient lorsque nos oreilles comprennent la gravité et non la légèreté de cette image : un lourd battement sourd résonne en chacun de nous, comme le tambour de la mort. Puis par-dessus, un accordéon amorce de longues notes, distendues dans le temps. Le ton des propos dans le hall sur la crise argentine, sur la dictature prend forme corporellement à l'instant où les danseurs tentent d'être en harmonie avec ce ballon qui ne cesse de les déstabiliser, de les engloutir et de les happer. Beaucoup de jambes en l'air, de têtes qui cherchent les hauteurs, s'étirent vers le haut et puis des roulades sur cette surface arrondie ponctuent les tentatives de résister et de dompter cette structure. Une seule danseuse parvient à se tenir debout. Puis une ronde construite à partir de mains amène la solidarité dans l'action ; pourtant ils ne parviennent pas ensemble à survivre. À chaque tentative ils échouent, tant sur le plan de l'action que physiquement. Les corps glissent sur la grosse bulle et s'engouffrent dedans.

Le ballon est gonflé d'air, certes, mais par ces ondulations il est surtout cette eau funeste, du Rio de La Plata ou de l'Océan Atlantique, qui reçut de nombreux corps anesthésiés puis jetés d'avion pour les faire disparaître. Les témoins racontent avoir retrouvé certains corps flottants sur les bords du fleuve. Un instant de contact unit les corps en dehors de la bulle, dans un levé de bras, de têtes et de jambes vers le ciel, qui les appelle et les attire à nouveau. De nombreux mouvements circulaires soutiennent l'idée de l'eau, mais aussi du désir de s'extraire d'un espace néfaste. La vision de cet air qui fait onduler les corps comme s'il était, eau nous interpelle lorsque trois danseurs placés derrière le ballon disparaissent sous ses vagues en évoquant toujours les milliers de corps jetés à l'eau. Musicalement, une chute d'eau est enregistrée et accompagne cette disparition. Cette vision n'est pas sans rappeler les deux pantins en mousse qu'un *piquetero* (un manifestant) a lancé depuis le balcon un tout petit peu avant, ainsi qu'à la fin de la pièce, projeté sur le drapeau de l'Argentine « *La hundida* »⁶⁶, une vidéo de Margarita Bali, avec la robe seule, puis le corps de femme.

⁶⁶ « La noyée »

3. 1. c. Le ballon dégonflé, se retire et laisse place aux quatre coins qui encerclaient ce premier. Un des solos sur l'angoisse commence. Ce travail du cloisonnement renvoie à des images concrètement inspirées de faits réels des « disparus » dans les camps de concentrations argentins « *Ils ont commencé aussi à cacher les prisons pour ne pas que l'on voie les circonstances dans lesquelles ils vivaient* (les prisonniers). *À Cordoba, quand arrive la commission, les prisonniers avaient gratté avec leurs ongles une partie des murs et sortaient leurs mains au travers ainsi que des grilles* »⁶⁷. Le travail du quatuor avec les panneaux, évoqué précédemment participe aussi à véhiculer ce témoignage-là. Une sorte de succession d'images de parties du corps rendues visibles ou non à travers les panneaux prononce et dénonce déjà la vie des disparus. On va voir dans les fentes des panneaux apparaître deux pieds, ou une main, ou bien encore, enfermé entre les deux pans un bout de corps tout entier.

Toujours sur cette dynamique du visible/invisible, nous avons vu que le tremblement était souvent utilisé dans la pièce, sous le signe d'une angoisse, d'une crainte. Au moment du solo d'un des danseurs⁶⁸, derrière lui les trois autres sont debout, en ligne, et secouent leurs têtes en accélérant, de gauche à droite. L'image est floue, comme pour effacer l'identité recouvrir un anonymat. Les trois danseurs du fond accentueront cet argument en plaçant leurs mains directement sur leur visage, annihilant toutes particularités individuelles. Tel a été au début le sort des disparus longtemps laissés sous silence, et longtemps restés sans noms, répertoriés par l'autorité sous les signes de « N.N », « No Name ». Sur ce passage du tremblement des corps, du visage, la chorégraphe a travaillé avec ses danseurs à partir d'un livre de Marcelo Brodsky *Memory works*. Ce livre retrace différents aspects de la dictature : de nombreuses photos de personnes disparues, d'autres qui se sont échappées et rattrapées ensuite par l'autorité. Certains témoignages s'accompagnent d'archives récupérées de cette période atroce, malgré les nombreux documents brûlés. Mais la chorégraphe a surtout porté son attention sur la couverture de ce livre où l'on voit un jeune garçon, assis par terre, la tête légèrement inclinée. Cette photo est floue juste au niveau du visage : elle prédisait déjà la disparition de cet enfant. Nous remarquons que la disparition dans cette pièce existe en filigrane dans le corps et au travers de l'installation scénique. Le danseur devient une puissance créatrice de la disparition.

⁶⁷ Hebe de Bonafini, cheftaine des Mère de la Pace de Mai en Argentine, lors d'un entretien avec la chorégraphe Marilén Iglesias-Breuker, à Buenos Aires en 2004, « *también empezaron a tapar las cárceles para no ver las circunstancias en las cuales vivían. En Córdoba, cuando llega la comisión habían rasgado con las uñas una parte de las paredes y salían las manos a través de la pared y de las rejas* »

⁶⁸ 33'09 à 34'55 Argentina 2

3. 2. a. Le double travail de l'image du danseur clame clairement sa puissance créatrice. En effet, dans l'image du danseur une autre image se glisse ; une métaphore filée, car peut-être parfois pas qu'une seule, mais plusieurs. Prenons un exemple concret. Au fil du parcours bleu, à la suite du discours autour de l'année 1978, année de la coupe du monde de football, le danseur est vêtu de chaussettes de footballeur et feint d'être sur un terrain de football. On comprend que ce footballeur-danseur est Maradona. Le grand joueur de la coupe du monde de football qui a marqué deux buts contre l'Angleterre. Voici la première image. Mais derrière se cache d'autres images, que l'esprit se chargera d'activer. Dans notre contexte cela donne : Maradona et la coupe du monde de 1978, renvoient à : disparu et période à laquelle la dictature sévit sur le territoire argentin, également l'année où la presse nationale et internationale a commencé à parler du phénomène de disparition. L'année aussi où les Mères, profitant de cet événement international, se sont mobilisées et ont réussi à dénoncer ouvertement les pratiques du gouvernement. Amnesty International ouvre une enquête cette même année. Les corps se mélangent, se répondent et se confondent : celui du sportif, celui du militaire, celui du disparu, celui des Mères... Par ce travail d'images créées par ricochets, la chorégraphe parvient alors à critiquer ouvertement certains faits du passé de la dictature argentine, en montrant à la fois le bourreau et la victime.

3. 2. b. Cependant, cette pièce a certaines limites. « Argentina Sola ? » n'a pu être présentée en Argentine, et ce spectacle touche d'abord la population de France. Dès lors que le spectateur est ignorant de cette histoire qui n'est pas obligatoirement la sienne, le corps n'est plus le pont entre l'histoire et le présent mais seul créateur d'une absence, d'une déconstruction et d'une disparition. Il perçoit par exemple que le tremblement dont nous parlions à l'instant crée un flou, et même sans savoir à quoi cela renvoie historiquement et humainement parlant, le spectateur voit que les détails disparaissent, que sa perception est perturbée, et qu'il ne reconnaît même plus la personne. Il comprend aussi qu'il y a disparition par exemple lorsqu'il voit la robe de la femme sans le corps dans la vidéo de Margarita Bali, image déjà utilisée dans la pièce chorégraphique avec les bribes de vêtements jetés ici et là. Il y a *création* de la disparition pour ce spectateur-là sans lien à l'histoire ni à une terre en particulier. Il ne voit et ne ressent que la dimension spectaculaire et artistique de la disparition. Peut-être l'utilisation de la parole vient aiguiller la compréhension globale de la pièce et mettre en exergue les propos corporels. Mais les images ne suffiraient-elles pas en elles-mêmes pour toucher l'auditeur autant que les mots ? Autrement dit, le geste, le mouvement, le corps ont-ils besoin d'être jalonnés par des mots pour développer une esthétique de la disparition ? Sans les mots nous pouvons tout à fait y voir une esthétique de la disparition par le

travail chorégraphique même, mais alors, sans toutes ces interventions parlées nous reviendrons à ce que nous disions précédemment, le spectateur y verrait n'importe qu'elle Histoire, n'importe quelle référence par rapport à son propre vécu. Et c'est alors peut-être là toute la force d'une pièce chorégraphique si à elle seule elle transmet des images, des références historiques et symboliques.

3. 3. a. Alors toute la théorie de Paul Ardenne sur les esthétiques « disparitionnistes » peut éclairer toute cette analyse que nous venons d'acter. Deux types d'esthétiques : celle qui est dans le figuratif où « *on montre ce qui a disparu, on le représente en validant une esthétique des restes* »⁶⁹, celle qui défie le figural « *l'absence même d'une figuration plastique de la substance disparue redouble sur un mode métaphorique la réalité de la disparition dont l'œuvre d'art entend faire état* »⁷⁰. Nous voyons clairement quasi l'entière totalité de la pièce « *Argentina Sola ?* » comme correspondant à l'esthétique figurative, qui travaille à partir et avec la figure, la substance et la matière. Même si les restes ne sont pas matériels ou physiques, ils sont au moins mémoire. Les restes dans les mémoires font vivre le disparu.

3. 3. b. Nous avons vu à différents moments autant dans l'Histoire que dans la pièce comment le disparu est figuré matériellement : silhouettes, masques, photographies, poupées de chiffon, films, le corps même des danseurs. Néanmoins nous pouvons aussi classer cette pièce dans les œuvres où l'absence de figuration du disparu est renforcée par une métaphore. En effet, nous avons parlé à la fois de symbole et de métaphore. Et métaphore de la réalité sur scène par le travail des danseurs. En effet, les corps engloutis par le ballon, disparaissant entre des planches ou encore presque invisibles dans la lumière, sont autant de moments où « *Argentina Sola ?* » « fait état » de la réalité de la disparition. Certes le corps est utilisé, mais non pas comme substance persistante à la disparition mais lui-même métaphore de la réalité du disparu et de la disparition. Et cette conclusion de classement rejoint alors ce que nous proposons au début de débattu autour de la manière de traiter l'irreprésentable dans l'œuvre chorégraphique par Marilén Iglesias-Breuker.

⁶⁹ Paul ARDENNE, « Entre fantomatique et métonymie – Stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain » dans *L'époque de la disparition*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, p. 247.

⁷⁰ *Ibid.* p. 247.

Nous venons de voir un cas chorégraphique précis, sur le traitement de cette question du disparu, et de la représentation de l'irreprésentable, à travers trois grands axes majeurs, construits chacun sur un aller-retour entre politique et pièce chorégraphique : le phénomène de disparition marqué par l'angoisse et la peur, laissant place à l'absence qui oscille entre la mort et la vie, et enfin toute la question de la représentation de l'irreprésentable.

Le défi pour la continuation de cette recherche, serait alors d'ouvrir ce champ à d'autres pays d'Amérique Latine, qui ont souffert, comme l'Argentine, d'un régime répressif, extrêmement dur et violent, durant lequel le « desaparecido » fut tristement nommé. Le projet consisterait à réunir deux pays limitrophes à l'Argentine, comme la Bolivie, le Chili, ou l'Uruguay et de commencer à faire un inventaire des pièces chorégraphiques qui ont traité le thème de la disparition liée au politique.

Aujourd'hui, parmi les recherches faites entre trois villes importantes d'Argentine, seules trois créations ont vu le jour, dont une créée en France certes par une Argentine.

Peu d'artistes chorégraphes ont tenté le pari de créer sur la thématique de la disparition, ou peut-être n'ont tout simplement pas eu l'envie de réfléchir sur un sujet qui stigmatise un pays. Après cet inventaire, et en fonction des résultats, il serait intéressant de savoir pourquoi la danse a ou n'a pas pu être le nid de revendications politiques et historiques du phénomène de la disparition. Entre sociologie et création chorégraphique que faisons-nous du disparu et de cette question de la représentation de l'irreprésentable.

Si ce projet semblait trop proche de cette première ébauche de recherche, il serait tout à fait possible d'élargir la thématique à d'autres continents. Des ponts entre comparaisons et rapprochements pourraient alors motiver une étude constructive entre deux pièces contemporaines autour de la représentation de l'irreprésentable du « desaparecido ».

BIBLIOGRAPHIE

L'Histoire

- *Ouvrages sur les Mères de la Place de Mai : entre reconstitutions de l'histoire et analyses du passé à partir de ce groupe des Mères*

Association Madres de Plaza Mayo, *Canto de vida, amor y libertad*, Bs-As, La Campana, 1984.

Association des Mères de la place de Mai, *Colección 30 años de lucha y resistencia*, Bs-As, 2006.

Association des Mères de la place de Mai, *Luchar Siempre*, Buenos Aires, 2002.

Association des Mères de la place de Mai, *Locas : cultura y utopias*, Argentine, 2000.

Raquel Angel et Aznares Carlos, & Barasat Eduardo, *Un país 30 años : el pañuelo sigue haciendo historia*, Bs As, 2006.

Bousquet Jean-Pierre, *Les « Folles » de la place de Mai*, Stock, Paris, 1982.

Conaped, *Nunca Más*, editorial Universitaria de Buenos Aires, El caballito, 1983.

Gorini Ulises, *La rebelión de las Madres : Historia, tomo 1 : 1976-1985*, Norma, Bs As, 2006.

Lefrançois, *Les Mères folles de la Place de Mai en Argentine : 1977-1997 : la maternité une arme efficace contre la dictature*, Mémoire de Maîtrise, IEP, Grenoble, 1997.

Martin Alfredo, *Les Mères Folles de la place de mai. Maternité, Contre-Institution et raison d'Etat*, Renaudot, 1989.

Orgambide Pedro, *Cantares de las Madres de Plaza de Mayo*, Mexico, Tierra del fuego, 1983.

Rouffart Viviane et Ruiz Marjory, *Le mouvement des mères de la place de Mai, Argentine : l'histoire d'une résistance 1976-1982*, Mémoire de Maîtrise, Perpignan, 1983.

Sarner Eric, *Mères et « folles » sur la place de Mai. Argentine 1976-2000*, Broché, 2000.

- *Périodique sur l'action des Mères*

Vasquez Inés, *Historia de las Madres de plaza de Mayo*, depuis 1986.

- *Sites sur les Mères de la Place de Mai*

Asociación Madres de Plaza de Mayo, *Asociación Madres des Plaza de Mayo*, disponible sur : www.madres.org

Proyecto Desaparecidos, *Por la Memoria, la Verdad y la Justicia*, disponible sur : www.desaparecidos.org

La Disparition

- *Ouvrages: Art et Politique*

CND, *Danse et Politique, démarche artistique et contexte historique*, Le Mas de la Danse, Pantin, 2003.

Mobile, Paris 8, *Danse et utopie*, l'Harmattan, 1993.

Brossat Alain et Déotte Jean-Louis, *L'époque de la disparition*, L'Harmattan, France, Condé-sur-Noireau, 2004.

- *Ouvrages sur l'art et la disparition*

Brossat Alain et Déotte Jean-Louis, *L'époque de la disparition*, L'Harmattan, Condé-sur-Noireau, 2004.

Didi-Huberman Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit, 1998.

Didi-Huberman Georges, *L'image survivante*, Minuit, 2002.

- *Extraits d'ouvrages*

Ardenne Paul, *L'époque de la disparition*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 2004, « Entre fantomatique et métonymie – Stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain », p. 247-270.

Ardenne Paul, *L'image corps*, Paris, ed. du Regard, 2001, « Un corps disparaît », p.441-485.

Fabbri Véronique, *L'époque de la disparition*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 2004, « Danse contemporaine et disparition », p. 284-291

Silva Catela Lumilda, *L'époque de la disparition*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 2004, « Foulards, photographies et lien primordiaux(...) », p. 198-205

- *Revue*

Loupe, Laurence, « Qu'est-ce qui est politique en danse », in *Nouvelles de Danse*, n°30, 1997

Gómez Pinilla María Cécilia, *Argentine 1976-2007, Le Chemin sinueux de la lutte contre l'impunité*, ACAT-France, 2007.

- *Sites*

Verstraeten Alice, Questions transfrontalières, *Corporéité et subjectivité*, « Affleurements de la « disparition forcée » chez les vivants. Buenos Aires, Argentine ». Lyon II, Aléas, disponible en PDF sur : <http://assoaleas.free.fr/questions-transfrontalieres/sommaire.html>

Verstraeten Alice, *La disparition forcée en Argentine : occultation de la mort empêchement du deuil, terreur, liminalité*, disponible en PDF sur :

www.erudit.org/revue/fr/2006/v19/n1/016640ar.pdf

Revue Tracée, *L'engagement « en réseau » contre l'impunité : des familles de « disparus » défient le « no te métas »*, octobre 2006, disponible sur : <http://traces.revues.org/index236.htm>

- *Films historiques : reconstitution de la période de la disparition*

Caetano Adrian, *Buenos Aires 1977*, Buenos Aires, 2006, Wild Bunch distribution, 82 min.

Puenzo Luis, *La historia Oficial*, 1984, Marcelo Piñeyro, 110 min.

Remerciements à la chorégraphe Marilén Iglesias-Breuker, qui a accepté me laisser travailler sur son œuvre.