A Sud America !

Les pratiques artistiques de rue en Argentine : un nouveau nexus politique

Lucia Sagradini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/variations/470>

DOI : 10.4000/variations.470

ISSN : 1968-3960

Éditeur

Les amis de Variations

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

Pagination : 53-66

Référence électronique

Lucia Sagradini, « A Sud America ! », *Variations* [En ligne], 9/10 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/variations/470> ; DOI : 10.4000/variations.470

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Les ami•e•s de Variations

A Sud America !

Les pratiques artistiques de rue en Argentine : un nouveau nexus politique

Lucia Sagradini

Remarque préliminaire

- ¹ Lors de mes constants voyages en Amérique latine, j'ai traversé des lieux, des espaces, mais aussi des époques, des temps historiques. J'ai fait l'expérience de la dictature argentine, puis de la fin du régime militaire, celle du passage plein d'inquiétude à la démocratie. Enfin, j'ai vu les différentes allées et venues sous la houlette du désespoir économique et de la difficulté de la vie, de la difficulté de saisir la bonne vie, dans l'*après 2001* en Argentine, l'*après* du krach économique, et j'ai vécu l'explosion de modes de relation bouleversés et pleins d'inventions. J'ai traversé des temps et des expériences, avec le basculement à *gauche* après de nombreux régimes durs, autoritaires, dictatoriaux et militaires qui ont cédé le pas à différents changements politiques, allant de légères transformations et d'améliorations des conditions de vie à de profondes transformations, conjuguant parfois espoirs et déceptions¹. Un souffle nouveau glisse sur l'Amérique latine, un souffle porteur de nouvelles manières *d'être ensemble*, profondément démocratiques.
- ² De ces différents allers-retours, inscrits dans la durée et toujours devant moi comme une ligne d'horizon à laquelle j'aspire, il me faut souligner l'un des aspects récurrents lors des échanges et des discussions auxquelles j'assiste et participe depuis l'enfance : un sentiment profondément sombre lié au fait que je sois perçue comme un élément étranger, comme « une étrangeté ». Je parle du sentiment de vivre à la périphérie². Des intellectuels, des artistes, des architectes, mais aussi des libraires, des artisans sur les marchés, des chauffeurs de taxi, des garçons de café m'exprimaient leur sentiment d'écrasement face à l'Europe et leur sensation de mener une existence invisible. Je ne trouvais rien à répondre³. Aujourd'hui, au vu des expériences et des reprises qui traversent l'ensemble du continent sud-américain, je voudrais dire que ce sentiment, l'incorporation de la domination (exprimée schématiquement par l'expression de séparation Nord-Sud désignant une ligne entre riches et pauvres), n'a plus de raison

d'être. Car aujourd'hui, comme déjà hier et surtout demain, l'Amérique latine est au cœur d'une dynamique de transformation sociale porteuse de promesses. Aujourd'hui, il nous faut sentir que Montevideo est le centre du monde. Tout comme le sont toutes les usines autogérées qui inventent d'autres formes d'existence, comme l'est la forêt Lacandon, lieu d'inventions politiques, et aussi comme tous les endroits dans le monde où les êtres humains cherchent et inventent les formes de dépassement du monde tel qu'il est. D'Amérique latine, j'ai ramené l'expérience du possible et je choisis aujourd'hui d'en dévoiler un des nombreux aspects : c'est pourquoi je souhaite vous transmettre l'expérience de dépassement qui traverse les *pratiques artistiques de rue* en faisant le lien avec l'invention des *escraches*.

L'auto-institution de la société dans le *Siluetazo*

- 3 Durant la période 1976-1983, la dictature argentine a cherché à instaurer un ordre social fondé sur la violence et la terreur, niant et brisant toutes les expériences et les pratiques de la liberté qui avaient surgi dans les différents champs de la société : celui de la quotidienneté, des classes populaires et moyennes, mais aussi dans le champ artistique, intellectuel et politique. Cependant, les individus ont dans le même temps construit différentes formes de résistance face à l'oppression, qui ont aussi été autant de formes où les expériences de liberté, venues du passé proche ou lointain, ont pu se maintenir dans le creux d'espaces échappent à la censure. Ainsi, *les gens* ont pu maintenir des espaces de repli et de survie face à la domination militaire. Parfois, le refuge était extrême : c'était celui de l'esprit où l'individu vivait une forme d'*exil intérieur* lui permettant de maintenir non seulement sa vie, mais aussi ses aspirations. Parfois, c'était dans la clandestinité d'ateliers et de lieux de rencontres protégés que les individus et les pratiques trouvaient un refuge et une expression à leurs oppositions et à leurs désirs de liberté. Parfois, des actes quotidiens et anecdotiques exprimaient l'opposition à l'Etat, par exemple par le port de la barbe, celui de certains vêtements ou par l'écoute du Rock, de certains musiciens et chansons.
- 4 En septembre 1983, *les gens* ont ainsi vécu une expérience d'auto-affirmation et de renversement de l'ordre établi qui a débordé le régime militaire et signé la reprise d'une expérience de liberté et, dans le même temps, de la politique. En effet, lors de l'événement du *Siluetazo*, les individus ont pu non seulement explorer l'espace de la pratique artistique, mais ils s'en sont saisis pour inventer. Non seulement, ils ont fait surgir l'une des premières élaborations de la condition terrible de leurs compatriotes, proches, amis, membres de la famille, fils ou filles, petits-enfants, *disparu-e-s* à cause de la dictature ; mais aussi ils ont pu construire et inventer, en les incorporant à la ville et à leur vie, une nouvelle forme de lien entre les êtres.

El Siluetazo, description d'une pratique

- 5 Partons d'une description alerte de cet événement⁴. En septembre 1983, trois artistes argentins proposèrent aux Mères et Grands-Mères de la Place de Mai de les aider à réaliser un projet artistique : il s'agissait de fabriquer trente mille silhouettes humaines, à taille réelle, pour signifier les trente milles personnes disparues sous la dictature militaire. Les initiateurs voulaient qu'elles viennent occuper l'espace de la ville, les rues. Ils voulaient s'approprier l'espace public de la cité. Les trente mille silhouettes devaient

s'exposer au grand jour, aux yeux de tous. Tel était le désir des trois artistes, Julio Flores, Guillermo Kexel et Rodolfo Aguerreberry. L'objectif de l'action est de « manifester contre l'Etat, grâce à l'apparition des disparus, en leur “donnant vie” ; [...] et d'apporter à la mobilisation une autre possibilité d'expression et de perturbation temporelle » et ce afin de forcer le gouvernement à reconnaître les disparitions des personnes⁵. Les Mères de la Praça de Mao acceptent le projet et les Grands-Mères vont apporter les fonds pour le matériel. Sur place, la manifestation va inclure un atelier improvisé ; la pauvreté du matériel va entraîner une dynamique, car tous les individus vont apporter leurs propres matériaux. Il y a donc non seulement eu la mise en commun d'idées, du matériel, des techniques, mais en même temps la nécessité de participation des citoyens pour que le projet aboutisse.

- 6 Cette participation a aussi entraîné des modifications sur le vif, lors de la réalisation des silhouettes. D'abord dans leur fabrication, car chacun participe à l'élan et cherche à faire des silhouettes le plus facilement possible. Elles ne sont pas homogènes, puisqu'elles sont réalisées avec des techniques différentes en fonction des trouvailles de chaque individu. Si la majorité des silhouettes est blanche avec un contour noir, d'autres sont remplies de noir. Au début de la manifestation, certains cherchent à personnaliser les silhouettes, à y inscrire des traits, ce qui sera assez vite abandonné. Tout au long de la réalisation, une discussion s'engage : des participants veulent réaliser des silhouettes avec certaines caractéristiques, voulant faire surgir différents cas, comme le dessin de femmes enceintes. Puis d'enfants en bas âges, par la silhouette prise à sa fille par Kexel, ce qui le trouble. Enfin, un enfant demande aussi que l'on représente son papa. Un autre participant, désigné comme *el loco de los corazones*, le fou aux cœurs⁶, y ajoute des cœurs. Ces détails illustrent pour moi la manière dont les individus se sentent profondément concernés par la proposition des artistes. D'ailleurs, sans cette réception directe, le projet n'aurait pas connu le même aboutissement.
- 7 Nous pouvons voir ici le désir de faire rejaillir à la surface, dans le champ du visible, les individus dont on ne sait plus rien, ni même où se trouvent leurs corps. Le projet des trois artistes se fonde sur un effort commun et collectif avec tous ceux qui se sentent concernés par la lutte pour les Droits de l'Homme, afin de provoquer le regard et d'affirmer que « cet espace nous appartient et il appartient aux disparus⁷ ». Il y a là un enjeu démocratique de reconquête de l'espace public, de la prise de possession des lieux par les citoyens, dans le contexte de transition politique que les acteurs sont en train de vivre. L'apparition des silhouettes sur les murs amène non seulement l'Etat, mais aussi les citoyens, à prendre conscience de la matérialité de l'événement, de cette violence exercée sur les personnes. La disparition se caractérise, certes, par son invisibilité, son absence de trace, mais elle va resurgir, tout d'un coup, en s'incarnant dans les silhouettes de ceux qui sont portés disparus. C'est un moyen de réaffirmer l'existence passée des personnes portées disparues et la place qu'elles occupent au présent dans la vie de la cité. Le plus souvent, les personnes disparues paraissent comme des fantômes, car très vite les silhouettes perdent leurs signes distinctifs. Elles deviennent contours, et n'évoqueront plus que des formes humaines. Proches de nous, mais pas tout à fait comme nous, elles restent à la périphérie, grâce au graphisme de la ligne et à leur aspect bidimensionnel. Vides, elles signalent leur séparation d'avec le monde des vivants. Elles se tiennent dans un espace qui signifie aussi leur mort, leur caractère d'Autre Monde⁸.
- 8 Collées au mur telles des affiches, envahissant l'espace public, les silhouettes habitent la cité. Pour le philosophe et chercheur en art Roberto Amigo Cerisola, c'est la participation

collective qui a entraîné l'élaboration d'un nouveau mode artistique de dénonciation. Cet événement participe ainsi à la réappropriation des liens sociaux disparus pendant la dictature⁹.

- 9 Le 22 septembre, à 6 heures du matin, la Préfecture prévient que toute personne affichant encore une silhouette sera arrêtée. Alors les participants décident d'en rester là, puisqu'ils avaient déjà triomphé. En effet, ils avaient gagné : après des années de terrorisme d'Etat, de silence et de dissolution du lien social par la dictature, le *Siluetazo* avait collectivement dit « non » à l'Etat, et il avait affirmé la réponse collective des différents acteurs face aux événements. La question des disparus était alors remise à jour, après des années de silence imposé. C'est la reprise d'une réponse commune.
- 10 La pratique artistique qui se réalise dans le *Siluetazo* offre un exemple de reprise du happening, avec cette particularité fondamentale : la place faite à la spontanéité. Le *Siluetazo* est tout à la fois l'idée proposée par trois artistes ; un projet soutenu par les Mères et Grands-mères de la place de Mai et enfin, l'appropriation spontanée des citoyens sans qui le *Siluetazo* n'aurait pu se réaliser. L'invention est « mise au service » de la politique, elle cherche à la faire resurgir, alors que les individus se trouvent prisonniers du sentiment d'impossibilité et happés par le silence.
- 11 Il est d'autre part curieux que les artistes fassent si aisément référence à une œuvre, une affiche, réalisée par Jerzy Skapski, artiste polonais, mais qu'ils n'évoquent pas la pratique du happening. L'influence est, pour eux, du côté du pictural ; alors que les formes de la performance et du happening sont en réalité les premières à être réprimées par les militaires. Dès 1971 c'est d'ailleurs la fin de ce type d'événement, marqué par l'arrêt de l'exposition en plein air et l'arrestation de certains artistes. Le travail artistique de groupe, la traversée des disciplines et des espaces, l'occupation de la rue, la prise directe avec un public venu des sphères populaires tout comme la politisation des pratiques artistiques : c'est tout cela que les militaires voulaient empêcher entre 1976 et 1983.
- 12 La potentialité de dépassement du *Siluetazo* investit dans le même temps l'espace urbain de la ville, les pratiques artistiques et leurs capacités d'invention, tourné contre l'État, ouvre la brèche et recrée de l'interstice entre les semblables que le régime militaire malgré la tentative de soumission des êtres par l'usage de la mort et de la disparition ne parvient plus à briser ni à étouffer. Il est aussi la concrétisation de l'importance de la désobéissance, du refus et du rejet qui sont les points de départ de la révolue et de la transformation. C'est bien dans la négativité, dans le rejet de l'injustice et de l'État que se déploie l'insoumission à la détermination par la force et la violence venue de l'extérieur. C'est bien la rencontre avec cette négativité que les êtres peuvent construire un autre lien social et politique qui est la marque d'une auto-désignation. D'ailleurs, la pensée d'Adorno est là pour soutenir cette praxis comme élan vers le dépassement¹⁰. L'occupation de la rue au vu de tous en est aussi un signe fort : rien ne peut plus venir arrêter ce mouvement d'opposition et de reprise politique. Il faut aussi insister sur le caractère pacifique de cet événement : l'opposition et le rejet de l'Etat se font par l'usage des pratiques artistiques et sans chercher le recours à la violence physique, car le *Siluetazo* se signale profondément comme un acte d'auto-affirmation d'une nouvelle forme de lien social.

L'analyse du *Siluetazo* : de soi à l'autre, s'émanciper

- ¹³ Dans *La Mésentente*, Jacques Rancière développe l'idée que, pour qu'il y ait politique, il faut qu'il y ait créativité pour permettre l'irruption du nouveau et pour introduire de la césure dans la politique¹¹. Si, pour qu'il y ait politique, il faut qu'il y ait irruption, alors le *Siluetazo* se distingue par son caractère politique, où s'exprime un puissant désir de démocratie et de liberté. Dans les silhouettes des trente mille disparus, il y a bien le surgissement d'une question politique, la dénonciation de la violence d'Etat et l'aspiration à faire cesser le régime autoritaire. Il y a irruption dans le champ politique pour dénoncer la violence d'Etat, qui ne veut pas laisser de traces et dont les victimes ne sont pas censées en laisser. En même temps, cela permet aux citoyens de renouer des liens, entre eux et avec les disparus.
- ¹⁴ La spécificité plastique du *Siluetazo* conduit aussi à une prise de conscience collective, grâce à l'impact de la visibilité des disparus à travers ces trente milles silhouettes. C'est la force d'attraction du dessin de ces figures, prenant en charge la responsabilité de s'offrir comme signe des disparus, qui crée le choc de cette action. Tout comme la qualité de « mère » a provoqué un retentissement dans le monde extérieur et la société argentine lors de leurs premiers rassemblements. Des développements théoriques de Rancière dans *Aux bords du politique*, il semble important de reprendre la question du processus d'émancipation dans cette manifestation artistico-politique. Ainsi, je considère que la politique, qui est à l'intervalle entre une identification impossible (ici aux disparus) et un refus d'identification et de classification (à son identité), a conduit le *Siluetazo* dans le champ politique. Il présente deux versants : celui de la lutte contre un tort (justice face à l'abus du régime) et celui du désir d'égalité (liberté et émancipation pour tous). Cette quête, qui est celle d'une émancipation pour tous, le *Siluetazo* l'opère par le passage et l'occupation de la forme, la silhouette : celle du vivant devient celle du disparu. Un être là pour un être absent. Il y a là véritablement l'instauration, la construction du lien qui décroïsonne les individus, entre vivants repliés sur soi et disparus « en vie » et absents, les rendant égaux. Les gens en viennent à comprendre : « cela pourrait être moi, nous ». Par la sortie de soi, en prenant la place de l'autre, apparaît ce processus d'émancipation. Ici aussi se pose la question de l'adresse à l'autre. L'action ou l'agir politique a toujours un destinataire. Il s'agit non seulement d'une « argumentation » tirée des conséquences de l'égalité, mais aussi d'une démonstration¹². Ici, la manifestation s'adresse tant aux gouvernants anti-démocratiques qu'à soi-même, il s'agit de se convaincre tant que de le dire au puissant, à celui qui opprime. Car, comme le signale Rancière, c'est d'abord à soi-même que l'on s'adresse¹³. « Ainsi se définit un travail de l'égalité qui ne peut être simplement une demande à l'autre ou une pression exercée sur lui mais doit toujours être, en même temps, une preuve que l'on se donne à soi-même. C'est cela que veut dire l'émancipation¹⁴. »
- ¹⁵ Ici se noue un aspect essentiel de cette expérience d'émancipation. Elle réalise par un travail interne de l'individu la reconnaissance envers soi et par là même réalise son émancipation. En brisant une oppression inscrite dans l'individu, le *Siluetazo* suscite une sortie de l'oppression « en soi ». L'émancipation passe par la propre reconnaissance de ce désir de réparation d'un tort et de la prise en compte de l'égalité. Enfin, cet agir, qui tourne autant du côté de l'égalité que de la liberté, marque le lien entre ces deux aspirations, elles sont nécessaires l'une à l'autre et elles s'alimentent réciproquement dans cette tension, pourrait-on dire dramatique, offerte par la pratique artistique qui

cherche l'émancipation et le bouleversement du présent dans l'apparition d'un autre possible, d'un autre moyen d'être ensemble.

- 16 Il y a sans doute également un rapport entre les pratiques artistiques de rue et le désir d'esthétiser la vie et sa propre vie. C'est aussi un moyen de lui donner un sens, de sortir du cloisonnement de la place occupée dans la hiérarchie sociale et ainsi de tendre au dépassement. Il indique sans doute le désir d'un changement dans la vie des individus, une rupture avec le monde des nécessités et l'inscription dans une vie de liberté et d'égalité. C'est probablement là un des lieux de passage de l'expérience artistique du *Siluetazo* – expérience de liberté en tant que pratique artistique, mais aussi expérience d'égalité comme geste politique. La force de l'expérience artistique venant nourrir et asseoir une action « artistico-politique ».
- 17 Le fait que le choix se soit porté sur la silhouette et non le visage est extrêmement significatif, car l'empreinte du corps est préférée à la personnalisation des visages et à leurs particularités. La silhouette presque anonyme reste seulement précisée par l'allure féminine ou masculine, et parfois enfantine. Elle accentue cet aspect de société des égaux et finalement c'est en elle-même, lors de sa réalisation, que s'opère le lien indestructible entre toutes les parts de la société, tous les individus. Ce pluriel de société *des* hommes si cher à Hannah Arendt, dont le propre est, dit-elle, d'être une invention humaine¹⁵. Ainsi, il s'agit de mettre en commun le et les corps, de les faire se croiser dans la trace de l'un pour l'autre. De plus, le caractère collectif de la manifestation apparaît comme essentiel. En effet, c'est dans l'intervalle entre les individus que surgit la politique, et le projet artistique ne peut se réaliser et ne peut aboutir que par la participation du plus grand nombre. Il y a ainsi un double surgissement : l'apparition de la politique dans cet intervalle entre les êtres, mais aussi du lien entre eux. La pratique artistique a rendu possible un nouveau *nexus* politique. C'est dans la mise en relation de l'un à l'autre et aux autres que se constituent non seulement la politique, mais aussi la liberté. C'est par cette mise en commun qu'apparaît la force du groupe face à la violence du régime. Il s'opère ainsi un renversement, au moins symbolique, du rapport de forces. Lors de la manifestation, il est possible de pressentir combien il y a un « enclenchement », le début de quelque chose de foncièrement différent. L'action qui se constitue dans une pratique artistique vient véritablement inaugurer une autre société, c'est-à-dire un changement dans la société qui fait que, à partir de là, les choses seront différentes. À cet instant, l'ordre des choses change et la particularité de la pratique artistique est de faire que ce début, qu'elle construit à l'intérieur d'elle-même, devienne d'autant plus puissant qu'il croise l'action politique, la rue et la manifestation. Au projet d'émancipation pour *ici* et *maintenant* de la pratique artistique s'enchevêtre le projet politique d'émancipation.
- 18 Il y a une surabondance de « signes » de la liberté et un renforcement de l'un par l'autre. En effet, à la liberté qu'inscrit la pratique de faire l'expérience de la différence, c'est-à-dire faire que les choses soient autrement, se joint la liberté de l'action politique : vouloir que les choses soient autrement¹⁶. Dans cette conjugaison, proposée par les trois artistes s'engouffrent tous les manifestants, qui eux aspirent sans aucun doute à retrouver leur agir politique. Sur la *Plaza de Mayo*, a lieu l'expérience de quelque chose d'imprévu et sans doute d'improbable qui déborde le régime, le bouleverse et bouge l'ordre des choses. Ce qui explique sans doute pourquoi le gouvernement met tellement de temps à réagir, la police n'intervenant que vers six heures du matin. C'est-à-dire que la police n'a rien empêché, car elle n'aurait rien pu empêcher, elle a juste rappelé ce contre quoi cette manifestation avait lieu : contre un régime qui veut empêcher les individus d'être libres

et réprime par les pires violences ceux qui y résistent. Le lendemain, quand les journaux rendront compte de ce qu'il s'est produit sur la *Plaza de Mayo*, personne ne relève qu'il s'agit de quelque chose qui a à voir avec l'art, seulement une manifestation politique. Il y eut donc dans la diffusion de l'événement une certaine invisibilité du choix des « outils » pris par l'action politique et de la performance qu'elle constitue. Il faut attendre les textes de Roberto Amigo Cerisola pour indiquer et souligner la fertilité de « cette journée artistique d'action politique », une dizaine d'années plus tard¹⁷.

Le contre et l'au-delà de la société

- 19 Le *Siluetazo* a été un grand événement qui noue durablement la pratique artistique et la politique.
- 20 Il nous signale deux choses. D'abord, il participe à un faisceau de pratiques et d'actions qui cherchent à construire cette nouvelle opposition, contre et au-delà l'Etat et l'ordre établi, pour inventer des possibles *autres*¹⁸. Ensuite, il faut considérer que ce tissage d'interstices et de brèches, qui se déploient à partir de la fin de la dictature jusqu'à aujourd'hui, s'accompagne aussi par des tiraillements et des retours de formes archaïques, cherchant à imposer la forme régressive et dominante d'une société régie par le capitalisme.
- 21 En effet, rien ne peut préserver de l'apparition de formes archaïques et régressives qui elles aussi peuvent voir le jour, car le monde, tel qu'il est, implique la mutilation des individus et leur séparation. Il faut sans doute miser sur la force inventive et émancipatrice qui se déploie dans les pratiques nouvelles. L'importance et le caractère profondément utopique des pratiques artistiques renforcent l'agir qui s'en empare et qui vient offrir un redoublement du débordement de l'action politique des *gens*. La lutte politique et le champ des pratiques artistiques ont ainsi renforcé leur qualité transgressive en s'épaulant mutuellement. De plus, il faut souligner que la performance artistique et l'action politique ont une longue tradition commune en Amérique latine, qui a toujours donné à l'action et aussi à la pratique artistique une qualité d'intensité et de force utopique qui donne à ces espaces de l'agir toute sa richesse¹⁹. La pensée contemporaine à tout à gagner à saisir toutes ces pratiques et ces expériences qui, parfois, apparaissent dans leur geste, comme minuscules ou anecdotiques ou sans importance, alors qu'en elles existe ce désir de transformer la société qui est la raison même de la politique²⁰. Cette reformulation, initiée par Arendt, de ce qui doit caractériser la pensée politique est non seulement une réforme de la philosophie politique, mais aussi un projet nouveau qui doit permettre de saisir des formes et des pratiques qui échappent à la construction classique dans leur potentialité²¹.
- 22 Ainsi, les brèches venues des êtres et des pratiques, cherchant le dépassement, sont aussi confrontées à tout moment à des mouvements contraires et régressifs. Néanmoins, en Argentine après le krach économique il y a eu une floraison de pratiques et d'agir, qui venant puiser dans une tradition, tant artistique que politique, héritée du passé, ont poursuivi en l'affirmant les pratiques et la pensée d'un projet d'émancipation sociale. Alors que le krach économique de 2001 entraînait l'écroulement d'un ordre économique et l'appauvrissement des citoyens allant jusqu'au désespoir, dans le même temps, les individus se sont saisis de la situation pour inventer quantité de formes de lutte d'opposition et de rejet à cet état des choses. Caceroleros et piqueteros ont pris la rue, mais il s'agissait aussi d'aller au-delà, en faisant surgir d'autres manières de vivre et de

s'approprier sa propre vie, comme l'autogestion des entreprises, l'organisation par quartiers, le troc et l'invention d'une monnaie ou la gratuité des spectacles²². Dans cette situation de violence et de désespoir si profond, les êtres se sont ainsi démarqués par leur capacité d'agir et d'inventer qui a débordé les conditions imposées du dehors. Toutes ses manifestations sont autant d'expressions de formes se donnant comme alternative à l'Etat et à l'organisation sociale qu'il impose : celle de l'injustice et de l'inégalité de la domination. Elles soulignent aussi l'importance d'occuper et de transformer la sphère quotidienne dans laquelle le débordement et le dépassement peuvent se jouer en érodant les limites imposées par un ordre régulateur et violent qui passe par la réification de l'individu. Aujourd'hui, l'Amérique latine est un espace peuplé de geysers grondants que ni les régimes militaires des années 1970 ni l'ultralibéralisme des années qui ont suivi, ne sont parvenus à endormir et qui, aujourd'hui, avec l'apparition des nouvelles générations, se trouvent en éveil.

Les *escraches* : une invention politique

- 23 La négativité, qui se charge d'exprimer des formes d'une auto-affirmation politique et sociale, ne peut trouver une seule et unique expression, c'est pourquoi le courant de ces pratiques peut connaître des contradictions ou des explorations différentes. Elles sont autant d'élaboration et d'agir qui cherchent *ici* et *maintenant* à transformer l'ordre des choses et à trouver le dépassement. Il y a en elle autant de manière de chercher le dépassement que de moyens, mais elles ouvrent aussi sur autant d'invention nouvelle de *l'être ensemble*. L'une de ses inventions les plus riches a été l'apparition des *escraches* en 1995. L'*escrache* se construit dans une attitude de révolte face au déni devant l'injustice et à l'amnésie recherchée et imposée par l'Etat. Il reprend la question des disparus mais dans un autre temps et se charge de trouver la réponse appropriée face à l'injustice et la tolérance étatique. L'*escrache* construit ainsi un agir qui provoque un profond changement dans l'organisation sociale et politique : il rend lui-même justice et il décide par son apparition de résister à l'inacceptable imposé du dehors : pas de paix et d'oubli pour les personnes ayant participé activement au régime militaire.
- 24 Si cet article fait surgir tel un pavé dans la mare, l'*escrache*, la raison en est qu'il y a dans cette action politique toute la fertilité des pratiques artistiques de rue qui s'y manifestent. Il s'agit de donner à voir la richesse de l'action politique contre l'impunité et l'amnésie collective face aux membres du régime militaire. Les *escraches* initiés par le collectif H.I.J.O.S ont aussi vu se déployer la participation et les actions de groupes artistiques. Une influence qui s'agit et que les citoyens agitent sans doute en raison de cette potentialité des pratiques artistiques à rendre visible, à faire apparaître, ce que le *Siluetazo* réussit à produire et que le groupe des Mères et des Grands-Mères de la Plaza de Mayo a toujours eu pour souci de prendre en charge et d'occuper afin d'amplifier leurs actions politiques.
- 25 *Escrachar*, comme le rappelle Daniel Campione, vient du *Lunfardo* (argot de Buenos Aires) qui veut dire « mettre à l'évidence » et par extension veut dire « démasquer »²³. Ce terme va servir à désigner une création collective, une nouvelle modalité de disputer l'espace public aux représentants de l'ordre établi. Les *escraches* sont nés de la prise de position de la génération qui a grandi sous la dictature et dont certains ont subi la perte d'un ou de deux parents. Ils s'organisent en association, H.I.J.O.S., et décident de fonder une commission de Reconstruction Historique et Condamnation Morale, mais que tous appellent de manière familière : *escrachar*. Son origine est liée à la découverte par une

jeune femme que l'obstétricien en chef de l'hôpital où elle allait accoucher était l'un des obstétriciens responsable des accouchements des femmes séquestrées durant la dictature. L'association a donc pour but de lutter contre l'impunité et démasquer les oppresseurs. Ce faisant les *escraches* occupent des nouveaux lieux : les devantures des domiciles et les parcours conduisant aux domiciles de tout individu ayant participé à l'oppression. L'*escrache* a pour but de mettre à jour le visage caché de l'individu, de rendre publiques les actions qu'il a commises et surtout de provoquer dans l'entourage de celui-ci, voisins proches et autres, la prise de connaissance de ces actions passées. Il utilise des marques de peinture rouge et des panneaux signalétiques que les participants réalisent pour stigmatiser l'individu ciblé. Les taches rouges donnent alors à l'espace quotidien de l'ancien responsable du régime militaire un aspect répulsif. Les autres citoyens peuvent ainsi comprendre de qui il s'agit et s'éloigner, s'écarter de l'ancien membre du régime militaire.

- 26 L'*escrache* opère un changement dans l'action politique, il ne demande rien à l'Etat, le châtement des individus coupables est dans l'*escrache* lui-même. La question est moins de vaincre, que d'affirmer l'existence d'un désir commun pour une autre société, où les responsables de la dictature ne peuvent être amnistiés. Cette invention de l'*escrache* témoigne aussi des changements intervenus dans la sphère politique. La violence, dans les groupes politiques de gauche et péronistes des années soixante, était pensée comme outil pour réaliser un projet politique. Aujourd'hui, cette violence laisse désormais la place à l'inventivité, au jeu, à des formes nouvelles de lutte qui construisent des réponses originales à la violence subie. Il y a de la part de H.I.J.O.S. une aspiration à trouver des formes d'action qui frappent l'esprit et associent le plus grand nombre à leurs luttes.
- 27 Cette action collective d'*escracher* qui veut regrouper militants, voisins, simples citoyens a tordu le coup au discours modérateur qu'avait initié Raul Alfonsin, et signale la coupure entre deux parties de la société argentine. L'*escrache* marque l'impossibilité de pardonner ou de tourner la page, si souvent préconisée et argumenté, tant par la gauche que par le président péroniste des années 1989-1997. Il met à vif la tendance à penser que, pour le bien de la démocratie, il faut écarter le conflit et oublier. Il signale l'impossibilité de cette pacification construite sur l'amnistie des coupables. Une réconciliation étant impossible, il refuse un discours venu « d'en haut » et conteste son bien-fondé. Il signale aussi le caractère impossible d'un oubli volontaire ordonné et imposé par l'Etat.
- 28 Le succès qu'il va connaître entraînera l'élargissement et le passage de la lutte contre les oppresseurs et contre leur impunité à celle des complices, puis à une utilisation plus systématique de l'*escrache* comme mode de dénonciation économique et politique. Il va même s'étendre à d'autres pays comme instrument de lutte politique. L'*escrache* marque un saut qualitatif dans la lutte politique, il est offensif et tend à changer la réalité. Il est le complémentaire aux *cacerolazos*, autres bruyantes manifestations de mécontentement et de signe de l'illégitimité du pouvoir en place.
- 29 De plus, l'*escrache* se réalise aussi avec l'aide et la participation de groupe d'artistes, comme *Etcétera*. Ainsi, le collectif d'H.I.J.O.S. leur demande leur participation pour créer des situations simples permettant de réaliser une dénonciation. Dans le même temps, il s'agit aussi de détourner l'attention de la police au moment où les participants à l'*escrache* vont jeter la peinture rouge. Le groupe *Etcétera* va donc mettre en scène des personnages parodiques et burlesques fortement reconnaissables pour jouer des saynètes courtes au moment du déroulement de la manifestation où la tension est la plus grande : le jet de peinture. Il s'agissait pour les artistes de détourner l'attention de la police en les poussant

à concentrer leur attention sur le spectacle. Ainsi, lors d'un *escrache*, et après que la police a compris le rôle des saynètes, les artistes ont organisé un match de football, et malgré le fait que la police savait que le match était là pour détourner leur attention, le goût pour ce sport populaire a pris le dessus et une grande partie des personnes présentes s'est prise au jeu de la partie. Lorsque le joueur devait tirer vers le *goal* déguisé en militaire, les jets de peinture devaient débiter. Les *escraches*, qui avaient commencé avec une centaine de personnes, ont connu un tel succès que rapidement il y a eu 400 ou 500 participants à chacun d'eux. Dans le même temps il y a eu un coup d'arrêt venant des autorités qui ont averti la Commission des *escraches* du fait que, s'il y avait encore des jets de couleur, alors ils seraient réprimés. À ce moment, il y eut un vrai changement dans la tonalité des interventions, car il y eut une répression violente des *escraches* et des arrestations de nombreux membres de H.I.J.O.S. et aussi des artistes²⁴.

En attendant

- 30 L'expérience réalisée par les actions, les paroles et les pratiques émancipatrices dans les interstices de la société, nous indique une voie à suivre pour penser et agir. Pour rendre vivant et vivace le projet de transformation sociale. Elle nous indique aussi un chemin pour la pensée de la politique, un chemin fait de petits riens, porteurs d'espérance, qu'il va falloir rechercher. Aujourd'hui comme hier, en évitant de gommer les contraintes ou les contradictions. L'Amérique latine s'offre désormais au regard dans toute sa force de potentialité, d'utopie et de dépassement. A Sud America !

NOTES

1. Comment ne pas être aujourd'hui choqué par le front des alliances construites par Hugo Chavez qui s'associe à la Libye et à l'Iran pour construire sa lutte anti-impérialiste. Cette orientation politique nous fait craindre les développements que va connaître le Venezuela.
2. Ce sentiment, bien que n'étant pas le seul et existant dans un univers contrasté et hétérogène, est aussi palpable dans le champ intellectuel et politique qui se déploie en Amérique du Sud.
3. Alors que je me suis toujours sentie et reconnue comme Sud-américaine, Argentine et Uruguayenne, j'étais considérée comme une présence d'extériorité qui doublait ma position d'étrangeté : étant désignée en France aussi dans une relation d'altérité, pouvant aller jusqu'à me signaler sous le terme « d'oiseau exotique ».
4. Ici, il s'agit d'une reprise de l'article d'Hernan Ameijeiras, 1993, « Este año se cumple una decada de "El Siluetazo" », in *La Maga*, 31 mars 1993, Buenos Aires.
5. Hernan Ameijeiras, *op. cit.*, pp. 10-11.
6. C'est le photographe Christian Poveda qui en a donné le récit. En règle générale, ce détail n'a pas été retenu dans les publications.
7. Hernan Ameijeiras, *op. cit.*, pp. 10-11.
8. Voir Antonia Garcia, « Sur cette question du statut de disparu » in *L'époque de la disparition, Politique et esthétique*, l'Harmattan, Paris, 2000.

9. À ce sujet voir l'article « Hacer arte en los 70 era resistir », où trois artistes montrent bien à quel point, pendant les années 1970, en tant qu'individus, mais aussi en tant qu'artistes, ils sont coupés des autres et indiquent par leur expérience cette destruction du lien social qui se réalise pendant la période de la dictature par l'usage de la violence, du Terrorisme d'Etat et par la peur de le subir. Julio Sanchez, « Nigro, Doffo y Médici : "Hacer arte en los 70 era resistir" », in *La Maga*, 21/04/93, Buenos Aires.
10. Theodor Adorno, Françoise Proust et John Holloway sont les trois grands penseurs qui soutiennent cette argumentation. Notamment, les références suivantes : Theodor Adorno, *La dialectique négative*, Payot, Paris, 2003 ; Françoise Proust, *De la résistance*, éd. Du Cerf, Paris, 1997 ; John Holloway, *Change the World without Taking the Power*, Pluto press, Londres, 2001.
11. Jacques Rancière, *La Mésestente, Politique et philosophie*, Galilée, Paris, 1995.
12. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, La Fabrique, Paris, 1998, pp. 88-89.
13. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 66
14. Jacques Rancière, *ibid.*
15. Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Seuil, Paris, 1993, p. 31.
16. Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 53.
17. Roberto/Igor Amigo Cerisola, s.d., documentation de l'artiste Kexel, *La Plaza de Mayo, plaza de las Madres, Estetica y lucha de clases en el espacio urbano*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, F.F. y L., U.B.A, Buenos Aires.
18. Cet article s'appuie sur le travail remarquable de John Holloway, qui est une source d'inspiration profonde, et qui m'a permis de donner plus de force et d'élan à ce travail sur les pratiques artistiques. Une version en français de l'épilogue de *Change the World without Taking Power* a été publiée in *Variations, Mouvement social et politique de la transgression*, édition Parangon/Vs, printemps 2006, Lyon.
19. Voir l'article de Coco Fusco, « El performance latino: la reconquista del espacio civil », in: *Horizontes del Arte latinoamericano*, J. Jimenez & F. Castro (dir.) y (editores), Tecnos, Buenos Aires, 1999, pp. 93-106.
20. Hannah Arendt se bat pour souligner combien la pensée de la politique de Platon qui fonde la philosophie politique tue la politique. Nous voulons ici suivre les pas d'Arendt et proposer une pensée de la politique qui parte et se saisisse de l'agir, pour essayer de penser la politique sans la vider de ses qualités d'action et de parole. Sur cette lecture du travail d'Arendt, voir Miguel Abensour, *Hannah Arendt, contre la philosophie politique ?*, Sens et Tonka, Paris, 2006. Il est d'autant plus curieux de penser cette posture fondatrice de Platon concernant la philosophie politique, lorsque l'on sait que la critique faite par Arendt se poursuit chez Cornelius Castoriadis, qui écrit de lui qu'il est « l'ennemi juré de la démocratie », in *La montée de l'insignifiance*, Seuil, Paris, 1996, p. 190.
21. Nous pensons à l'expérience de révolte des quartiers populaires en France. Alain Bertho signale cette difficulté à saisir « quelque chose » qui refuse la parole. Voir Alain Bertho, « Du grondement de la bataille à l'anthropologie du contemporain », in *Variations, Subjectivités libres et critique de la répression*, Parangon/Vs, Automne 2006, Lyon.
22. Les formes et les pratiques qui sont apparues connaissent une infinité d'inventions que cet article n'embrasse pas. Il y a ainsi les *erroristes* (du mot *erreur*), qui manifestent leur parfait décalage par rapport à l'ordre établi et qui, par le jeu et l'humour, font surgir ce sentiment de non-appartenance à la société telle qu'elle est.
23. Daniel Campione, « Argentina en expansion » in : *Alai-Amlatina*, 2 avril 2002, Buenos Aires.
24. Gabriela Massuh (dir.), *Pasos para huir del trabajo al hacer*, Ex Argentina, Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun, Ex Argentina, Interzona, Goethe Institut, Buenos Aires/Walter König, Cologne.2004, pp. 238-239. Le récit de la partie de football est tiré de ce catalogue.

AUTEUR

LUCIA SAGRADINI

Chercheuse en sociologie à Paris 7