



HAL
open science

Du retour du trauma chez les jeunes générations: de la mémoire à la postmémoire dans l'art centraméricain

Julie Marchio

► **To cite this version:**

Julie Marchio. Du retour du trauma chez les jeunes générations: de la mémoire à la postmémoire dans l'art centraméricain. Alonso, María Elisa ; Delafosse, Emilie ; Llored, Yannick ; Schreiber-Di Cesare, Christelle (Éd.). Regards actuels sur les régimes autoritaires dans le monde luso-hispanophone: la transmission en question, 2018, 978-2-368783-110-7. hal-02088536v2

HAL Id: hal-02088536

<https://hal.science/hal-02088536v2>

Submitted on 1 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DU RETOUR DU TRAUMA
CHEZ LES JEUNES GÉNÉRATIONS : DE LA MÉMOIRE À
LA POSTMÉMOIRE DANS L'ART CENTRAMÉRICAIN

Julie MARCHIO
Aix-Marseille Université
CAER – EA 854

RÉSUMÉ : Depuis la fin des conflits armés qui ont embrasé l'isthme centraméricain entre les années 1960 et 1990 – en particulier, le Guatemala, le Salvador et le Nicaragua –, la mémoire historique est devenue un enjeu fondamental de la construction démocratique de la région qui a connu répressions et violations des droits de l'homme. C'est dans ce contexte de transition que surgit une production artistique qui participe d'une lutte contre l'oubli institutionnalisé en revenant sur la violence du passé récent et en interrogeant les possibilités et limites de la représentation. Dans cet article, nous nous proposons d'analyser le discours des artistes qui ont connu la guerre alors qu'ils étaient encore enfants et qui éprouvent aujourd'hui un besoin impérieux de se réappropriier les événements qu'ils n'ont pu saisir que de manière oblique. Nous mènerons ici une étude croisée entre texte et image sur cette « génération 1.5 » à partir du roman *Dios tenía miedo* (2011) de la Salvadorienne Vanessa Núñez Handal et des performances artistiques de la Guatémaltèque Regina José Galindo.

MOTS-CLÉS : Postmémoire, Amérique centrale, littérature, performance, corps.





Il m'arrive de penser que la confrontation avec le passé nazi n'était pas la cause, mais seulement l'expression du conflit de générations qu'on sentait être le moteur du mouvement étudiant. Les aspirations des parents, dont chaque génération doit se délivrer, se trouvaient tout simplement liquidées par le fait que ces parents, sous le Troisième Reich ou au plus tard au lendemain de son effondrement, n'avaient pas été à la hauteur. Comment voulait-on qu'ils aient quelque chose à dire à leurs enfants, ces gens qui avaient commis les crimes nazis, ou les avaient regardé commettre, ou avaient détourné les yeux. [...] Ces distances prises par rapport aux parents, n'était-ce qu'une rhétorique, un bruit, un brouillage, cherchant à dissimuler que l'amour pour les parents avait irrémédiablement entraîné une complicité dans leurs crimes ?

(Schlink, 1995 : 189 et 191)

Cet extrait du roman *Le liseur* publié en 1995 par l'écrivain Bernhard Schlink adopte le point de vue des enfants allemands nés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, qui mettent en accusation l'ensemble de la génération qui les précède, responsable de manière active ou passive de l'horreur de l'Holocauste. Cependant, ces enfants sont à la fois juges et parties. Cette histoire, c'est aussi la leur, non seulement parce qu'ils sont Allemands, mais surtout parce qu'ils entretiennent une relation affective avec les auteurs des crimes perpétrés dans le passé. Ils se sentent responsables à leur tour d'être le fruit d'une génération criminelle à laquelle ils portent un amour coupable. Nous voyons donc que ce roman introduit un écart à l'égard de la définition initiale de « postmémoire » avancée par Marianne Hirsch en 1997 dans son essai *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, élaboré dans le cadre des *Memory Studies*, développées depuis les universités nord-américaines. En effet, ce concept a été créé pour rendre compte des relations complexes qu'entretiennent les enfants des survivants





de l'Holocauste avec le trauma de leurs parents dont ils ont également hérité de manière plus ou moins consciente, une position qui correspond à l'histoire familiale de Marianne Hirsch. Si le roman de Bernhard Schlink aborde également la construction de la mémoire du passé nazi par la seconde génération qui n'a pas vécu directement les événements, il n'est pas question ici des enfants des survivants des camps d'extermination, des enfants des victimes, mais des descendants des Allemands qui au mieux ont laissé faire, ou au pire, ont participé directement de l'horreur.

De fait, depuis sa création, le concept a beaucoup évolué et nous partageons le point de vue de la chercheuse argentine Beatriz Sarlo qui nous met en garde sur le transfert des théories du Nord vers le Sud et leur adoption aveugle. Aussi, elle insiste sur la nécessité de réinterroger le concept de « postmémoire » de manière critique en fonction du contexte dans lequel on le manipule et on souhaite le rendre opératoire¹ :

Convieni evitar un discurso único sobre la memoria y la "posmemoria". Caracterizado por lo lacunar, lo mediado, lo resistente a la totalización y su misma imposibilidad, el discurso único de la "posmemoria" encuentra siempre lo que busca y, en consecuencia, resulta monótono en su descuido programático de las diferencias entre relatos.

(Sarlo, 2006 : 142)

Aussi, nombre de chercheurs ont observé que la postmémoire ne concerne pas seulement la « génération d'après », mais aussi ceux qui étaient trop jeunes pour avoir une mémoire propre des événements. En ce sens, la chercheuse hongroise Susan Rubin Suleiman parle de « génération 1.5 »² pour caractériser la mémoire des enfants survivants de la Shoah. Encore une fois, nous voyons que la théorisation s'est effectuée autour de la mémoire des victimes et de l'histoire personnelle de leur auteur. Et pourtant, si les victimes et leurs enfants sont les premiers à être porteurs du trauma historique, ce qui constitue une expérience qui leur est propre, l'ensemble de la société

1. C'est aussi le cas de la chercheuse María Belén Cianco qui parle d'un concept qui a été trop souvent utilisé de manière « acritique » (voir Cianco, 2015 : 504).
2. « [...] by 1.5 generation, I mean child survivors of the Holocaust, too young to have had an adult understanding of what was happening to them, but old enough to have *been there* during the Nazi persecution of Jews » (Suleiman, 2002 : 277). La traduction est nôtre : « [...] par génération 1.5, j'entends les enfants survivants de l'Holocauste, trop jeunes pour avoir eu une compréhension des événements propre d'un adulte, mais suffisamment âgés pour avoir *été présents* au cours de la persécution des juifs par les nazis ».



n'est pas étranger aux événements qui l'ont également affecté selon d'autres modalités qui méritent elles aussi d'être articulées et théorisées. De fait, il existe une pluralité de mémoires face aux événements traumatiques qui ont marqué l'histoire récente, et il va de soi que la « postmémoire », à son tour, ne peut se décliner qu'au pluriel. Autrement dit, nous reprenons à notre compte la définition plus ouverte de ce concept avancée par l'historienne et sociologue franco-québécoise Régine Robin selon laquelle il s'agit de la « transmission de traumatismes de la guerre ou du génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements » (Robin, 2003 : 322).

Parmi les nombreux récits de la mémoire qui surgissent en Amérique centrale à l'issue des conflits armés qui ont embrasé la région entre les années 1960 et les années 1990, il n'existe pas encore à proprement parler de « postmémoire » au sens où l'entend Marianne Hirsch, ce qui s'explique par deux facteurs : le caractère trop récent des événements d'une part – rappelons que le conflit armé au Nicaragua prend fin en 1990 et que les Accords de paix du Salvador et du Guatemala sont signés respectivement en 1992 et en 1996 –, et d'autre part, le fait que les victimes et leurs descendants – en particulier dans le cas du Guatemala –, sont pour la plupart des indiens qui n'ont qu'un accès limité à la sphère lettrée, au contraire des enfants des disparus dans le Cône Sud. Cependant, depuis quelques années, on observe l'émergence, encore très limitée, d'une mise en discours du passé récent par de jeunes auteurs et artistes qui ont vécu et appréhendé les conflits armés de la région à travers le regard de l'enfance. Il s'agit de récits qui surgissent dans plusieurs domaines, la littérature, l'art et le cinéma et qui tendent à privilégier l'autofiction et le recours à une double perspective (celle de l'enfant et celle de ce dernier devenu adulte).

À titre d'exemples, nous pouvons citer le recueil de nouvelles *Mañana nunca lo hablamos* (2011) du Guatémaltèque Eduardo Halfon qui aborde les années du conflit à travers la subjectivité d'un petit garçon d'origine juive de la classe aisée « ladina », ou bien encore le film *Voces inocentes* (2004) du scénariste salvadorien Óscar Torres qui, en s'appuyant sur sa propre expérience, narre la situation des jeunes salvadoriens enrôlés de force à partir de l'âge de douze ans, soit par l'armée, soit par la guérilla. À son tour, dans le film *Princesas Rojas* (2014), la Costaricienne Laura Astorga met en fiction l'histoire d'un couple de costariciens qui s'installe au Nicaragua avec ses deux filles dans les années 1980 afin de soutenir la Révolution Sandiniste. Ici encore, l'histoire est envisagée à travers les souvenirs de ces deux fillettes dont le vécu rappelle celui de l'auteur. Enfin, le genre documentaire n'échappe pas à ce qui pourrait devenir une tendance

dans l'isthme centraméricain – comme c'est déjà le cas dans le Cône Sud. Le réalisateur allemand Uli Stelzner, dans *La isla* (2009), met en scène l'histoire des enfants de disparus guatémaltèques qui entreprennent un travail de recherche de la dépouille de leurs proches à travers la numérisation des archives de la Police Nationale du Guatemala – découvertes par hasard en 2005. Cette nouvelle production artistique qui surgit en Amérique centrale à partir des années 2000, dans cette période d'après-guerre, met en évidence ce besoin de la génération de l'entre-deux de revenir sur ce passé récent traumatique afin de le faire sien. Au-delà de la dimension esthétique, il s'agit d'un phénomène sociétal dont l'art est en train de s'emparer.

Nous avons choisi d'élaborer une première approche de la question autour de ce corpus naissant qui, sans nul doute, devrait se développer dans les prochaines années, à partir de deux exemples : l'auteur salvadorienne Vanessa Núñez Handal, née en 1973, qui a publié le roman *Dios tenía miedo* en 2011, et l'artiste guatémaltèque Regina José Galindo, née en 1974, qui depuis 1999 s'inscrit dans le *body art* par la pratique de la performance artistique. Nous allons tenter de tendre un fil entre ces deux types de discursivité que constituent la fiction littéraire et les arts visuels autour des notions d'identification et de médiatisation, situées entre témoignage et archives.

DIOS TENÍA MIEDO DE VANESSA NÚÑEZ HANDAL : ROMPRE LE PACTE DU SILENCE

Natalia, une jeune femme qui appartient à une famille catholique conservatrice de la classe moyenne aisée du Salvador, a grandi dans la capitale au cours du conflit armé tout en ayant l'impression d'être étrangère aux événements que ses parents ne lui ont jamais expliqués :

Nunca entendí cuándo ni cómo comenzó la guerra. Según recuerdo siempre estuvo ahí. Crecimos con bombas y balazos, con miedo y con precauciones, con silencio y volteando la mirada para que ni los soldados ni los guerrilleros fueran a creer que estábamos en su contra.

(Núñez Handal, 2011 : 15)

Détourner le regard, afin de ne pas prendre ouvertement position, afin de ne pas voir l'horreur, telle est l'éducation qu'elle a reçue³. À chacune de

3. Valeria Grinberg Pla parle, en ce sens, de « percepticidio », un concept qu'elle emprunte à Diana Taylor pour désigner la manière dont les parents de Natalia ont dressé un cocon protecteur autour d'elle afin qu'elle ne perçoive pas l'ampleur de l'horreur. Comme

ses questions, ses parents répondaient de manière évasive ou lui ordonnaient de se taire. Pourtant, les morts étaient bien visibles, dans la rue près de chez elle, les balles retentissaient, les hélicoptères survolaient la ville. Et malgré le chaos généralisé, elle a appris à banaliser la violence et bientôt à ne plus y prêter attention :

Guardé silencio. Era el sonido sordo y opaco nuevamente. Vi el reloj. Eran las once de la noche. Tenía sueño, pero mi cuerpo se puso alerta ante las detonaciones. Con el cuaderno de matemáticas y el lápiz en la mano, busqué alejarme de la ventana. Balas perdidas eran cosa común. Pero las matemáticas me preocupaban mucho más. ¿Qué pasaría si en el examen no lograba resolver los problemas?

(Núñez Handal, 2011 : 125)

Cette citation ironique met en évidence le décalage existant entre la guerre qui fait rage au dehors et l'espace intérieur de la maison où les préoccupations de la petite fille sont celles du quotidien de n'importe quel enfant de son âge. Après plusieurs années de conflit, les cris, les sons du dehors ne suscitent plus la peur, mais constituent en revanche une intrusion presque dérangeante qu'il convient de couvrir en allumant la télévision comme s'il s'agissait d'un voisin trop bruyant. De fait, les barrières de protection que les parents ont érigées autour de leur enfant à partir du silence et d'une limitation spatiale de ses déplacements réduits à une succession de huis-clos ont permis à la protagoniste de trouver une certaine stabilité et l'illusion d'une enfance heureuse et presque normale. À de nombreuses reprises, la narratrice autodiégétique nous relate ses activités d'alors : fêtes, cinéma, jeux de l'enfance, vacances à la plage. Elle se souvient du discours rassurant de sa famille :

Papá y mamá decían que teníamos suerte de vivir en un país como El Salvador, donde pese a la guerra, las casas eran aún muy grandes y con jardines bonitos. El clima era envidiable –afirmaban– y la playa más cercana, el puerto de La Libertad, quedaba a tan sólo cuarenta y cinco minutos.

(Núñez Handal, 2011 : 55)

Illusion d'une enfance heureuse, disions-nous, car ce paysage de carte postale et ce langage commercial digne d'un tour-opérateur n'ont malgré tout pas pu épargner la protagoniste d'une forme de traumatisme qui ne surgira que beaucoup plus tard, à l'âge adulte. Alors qu'elle avait toujours

elle l'explique, elle voit sans pouvoir voir, ce qui a des conséquences ravageuses (voir Grinberg Pla, 2016 : 144-146).



vécu dans une forme de déni face à l'horreur, ce passé qui finalement « ne passe pas » – pour paraphraser les propos de l'historien Henry Rousso – fait retour dans un présent que l'on situe en 2009, dix-sept ans après la signature des Accords de paix. Souvenirs d'enfance qui remontent par bribes à la vue d'une photo de guerre d'un pays éloigné, cauchemars qui l'assaillent fréquemment ou bien encore crises de panique déclenchées par un simple feu d'artifice ne sont que quelques manifestations d'un trouble – investissant le corps – qui va devenir le moteur d'un exercice d'anamnèse nécessaire afin de se réapproprier ce passé devenu douloureux avec le passage du temps. Car enfin, ce que l'on peut considérer comme un retour du refoulé n'est autre que le fruit de non-dits au sein de la cellule familiale qui se sont prolongés après la guerre par un pacte du silence institutionnalisé. Autrement dit, une absence de travail de deuil national. Comme le rappelle le chercheur Dominick LaCapra dans son ouvrage *Escribir la historia, escribir el trauma*,

[...] los fantasmas que toman posesión del yo o de la comunidad pueden aplacarse mediante el duelo sólo cuando se los especifica y se los nombra como otros que se han perdido por obra de la historia.

(LaCapra, 2005 : 85)

Et comme le déclare Natalia, la narratrice-protagoniste, aucun travail en ce sens n'a été fait par la communauté nationale et les deux forces autrefois ennemies, l'armée et la guérilla, ont préféré faire comme si rien ne s'était jamais passé. En effet, rappelons qu'une loi d'amnistie a été décrétée comme condition préalable à la signature des Accords de paix de Chapultepec (16 janvier 1992). Rappelons également que, dans ce pays centraméricain, aucune reconnaissance officielle de responsabilités n'a été prononcée ni de la part de l'État, ni de la part de la guérilla (le FMLN)⁴. Par ailleurs, si l'instauration d'une Commission de la Vérité sous l'égide des Nations Unies était également une condition de la transition démocratique afin de compenser la loi d'amnistie, le président Alfredo Cristiani (1989-1994) a condamné publiquement le travail de cette Commission ainsi que son rapport *De la locura a la esperanza: la guerra de los doce años en El Salvador*

4. La reconnaissance de la responsabilité de l'État a eu lieu, finalement, sous la présidence Mauricio Funes (2009-2014), autrefois membre du FMLN, au travers de différentes cérémonies officielles qui se sont déroulées en 2010 et 2012 – autrement dit peu de temps avant et après la publication du roman de Vanessa Núñez Handal.



publié en 1993, rapport qu'il jugeait hostile au processus de réconciliation nationale⁵.

Aussi, si la transition démocratique et le retour à la paix se sont effectués à partir d'une politique de la table rase ou, pour le dire en d'autres termes, du « *borrón y cuenta nueva* », ce roman montre qu'il existe une nécessité et une volonté de la part de cette « génération 1.5 », pour ainsi la nommer, cette génération qui a connu la guerre sans la comprendre compte tenu de son jeune âge, d'affronter le passé répressif en s'opposant à la mémoire historique officielle (ou plutôt à son absence, dans ce cas), forgée depuis les espaces du pouvoir. En ce sens, voici l'une des réflexions que se fait la narratrice-protagoniste : « ¿Recuerdas aún? ¿O has decidido olvidar, como la mayoría, esta guerra cuyos muertos todavía cantan por las noches y aman las causas por las que murieron? » (Núñez Handal, 2011 : 103).

Ce court roman de 140 pages est structuré autour de 67 chapitres numérotés qui présentent une extension comprise entre une demie page et trois pages maximum. Autrement dit, il s'agit d'une structure hautement fragmentaire qui fait intervenir à la fois le point de vue de la protagoniste enfant et celui de la narratrice adulte, mais aussi une multitude de discours qui appartiennent au passé et au présent. Si, bien entendu, cet aspect fragmentaire et cette oscillation entre les deux temporalités constituent une mise en écriture du processus de la mémoire qui procède par une logique d'associations qui ne suit pas la chronologie, ce morcellement met également en évidence la division idéologique qui continue d'habiter la société salvadorienne à l'heure actuelle. De fait, par le recours à la technique du collage, ce roman s'articule autour de la notion de polyphonie. Extraits d'articles de presse, slogans des partis politiques, graffitis et témoignages de différents acteurs de la première génération, autant de documents ou d'archives qui appartiennent à la fois à la réalité extratextuelle et à l'imagination de l'auteur, qui confèrent à ce texte une dimension hybride, à cheval entre fiction et diction pour reprendre la terminologie de Gérard Genette. Aussi, nous voyons bien que la construction de la mémoire de cette « génération 1.5 » s'articule à la fois aux notions de médiatisation et d'imagination avancées par les théoriciens de la postmémoire (voir Hirsch, 2015 : 19). Derrière cette affirmation – « *esos son mis recuerdos* » (Núñez Handal, 2011 : 11) – que constitue l'*incipit*, se cache une discursivité multiple. Toutefois, cette polyphonie n'habite pas seulement l'espace de la mémoire de la protagoniste, elle est aussi l'objet de sa quête au présent.

5. Sur le contexte historique au Salvador et en Amérique centrale en général, voir Sieder (2002).

De fait, le processus d'anamnèse dont nous avons parlé plus haut passe par un désir de savoir qui la conduit à visiter bibliothèques et musées ainsi qu'à interviewer les différents acteurs de la première génération⁶ : le récit d'un survivant anonyme du massacre paysan d'Izalco survenu en 1932, qui non seulement condamne les exactions de l'armée mais aussi de la guérilla, et celui d'une voisine dont la fille a disparu sont juxtaposés à la voix d'un tortionnaire qui explique ses pratiques ainsi qu'à celle d'un ancien escadron de la mort. Cette dernière, qui se développe au cours de quatre chapitres distants les uns des autres, est la seule à ne pas être subordonnée à l'énonciation de la narratrice et à s'articuler de manière silencieuse autour d'un monologue intérieur. Nous n'apprenons qu'à la fin du roman, par un processus de déduction, qu'elle appartient en fait à l'oncle de Natalia, responsable de la disparition de son propre fils qui, par solidarité avec les pauvres, était entré dans la guérilla. Un oncle ancien escadron de la mort, un cousin germain qui figure parmi la longue liste des disparus, voici les secrets que cache cette famille qui a élevé Natalia dans le silence tout en lui faisant croire que ce conflit lui était étranger. Autrement dit, la cellule familiale devient métonymie de la polarisation de la société salvadorienne. Une histoire qui ne peut être écrite qu'à partir d'un éclatement du récit.

Face à la diversité des mémoires de la première génération, la cohérence est assurée par le discours des enfants de la classe moyenne aisée, porté non seulement par Natalia, mais aussi par son amie Jimena, avec qui elle échange tout au long du roman. À travers une esthétique conversationnelle, elles effectuent ensemble un travail de perlaboration de leur propre douleur : « Lo que duele es el silencio. El no haber sentido nada cuando debimos hacerlo » (Núñez Handal, 2011 : 72). Culpabilité et honte constituent le lourd fardeau de cette génération désireuse de rompre le pacte du silence afin de payer ce qu'elle considère être sa dette à l'égard des victimes. Des victimes parmi lesquelles figurent également bon nombre de jeunes de leur propre génération. Jimena s'interroge : « ¿Cómo es posible que la gente haya olvidado tantas cosas, Natalia? » (Núñez Handal, 2011 : 70). De fait, ce roman nous prouve le contraire à travers la multiplicité des points de vue déployés. Au-delà de leur antagonisme, ils mettent en évidence que le passé continue d'habiter le présent de chacun, de manière douloureuse et secrète. Si l'amnistie et le silence se décrètent, ce n'est décidément pas le cas de l'oubli.

6. En ce sens, Magdalena Perkowska parle de « Pulsión de Archivo » autour de cette (en) quête de la protagoniste (voir Perkowska, 2017 : 125-129).

REGINA JOSÉ GALINDO : RENDRE VISIBLE L'INVISIBLE

L'artiste guatémaltèque Regina José Galindo appartient à la même génération que l'écrivaine salvadorienne Vanessa Núñez Handal. Et, tout comme elle, son œuvre est fortement marquée par cette prégnance du thème de la mémoire historique. La chercheuse guatémaltèque Aída Toledo explique qu'à partir de la fin des années 1990 commencent à surgir au Guatemala des pratiques artistiques alternatives portées par les plus jeunes, pour lesquels « [la guerra] fue para muchos de ellos, un algo desconocido, del que la familia los quiso proteger y alejar. Los mismos artistas y escritores jóvenes, hacia 1997, negaban poseer una memoria de guerra [...] » (Toledo, 2008 : 68). Pour reprendre le concept de « percepticidio » utilisé par Valeria Grinberg Pla citée plus haut, ils ont vu sans voir. Et, cela ne relève pas du hasard si nombre d'artistes de cette génération, dans l'immédiate après-guerre, investissent les arts visuels comme ce qui nous semble être une tentative de dépasser cette contradiction⁷. Rendre visible l'invisible constitue une manière de réinvestir cette mémoire tronquée des événements et de contraindre la société dans son ensemble à ouvrir les yeux à cette réalité insoutenable que beaucoup ont préféré/préfèrent fuir. Si la pratique de la performance n'est pas une nouveauté au Guatemala, cette jeune génération d'artistes lui confère une dimension plus politique en sortant des musées et des galeries, en s'appropriant l'espace de la rue pour s'adresser au plus grand nombre – et non plus seulement aux initiés –, afin de diffuser un message. Et ici encore, il n'est pas fortuit que les artistes fassent le choix de s'emparer de leur corps à la fois comme objet et sujet de leur œuvre dans les années immédiatement postérieures à la signature des Accords de paix de 1996 qui viennent mettre fin à un conflit armé de plus de trente-six ans. Dans *Histoire du corps*, le chercheur Stéphane Audoin-Rouzeau rappelle que « [t]oute expérience de guerre est, avant tout, expérience du corps. À la guerre, ce sont les corps qui infligent la violence, c'est aux corps que la violence est infligée » (Audoin-Rouzeau, 2006 : 293). Aborder la guerre, c'est aborder l'expérience du corps souffrant, du corps mutilé, du corps disparu.

En 1999, l'année de l'organisation des premières élections démocratiques, Regina José Galindo, qui était poète et travaillait dans une agence de publicité, produit sa première œuvre performative et sera rapidement remarquée et récompensée par l'attribution de plusieurs prix nationaux et

7. Parmi ces jeunes artistes guatémaltèques qui s'intéressent à la mémoire de la répression à travers les arts visuels, il convient de citer María Adela Díaz (1973), Jorge de León (1976), Benvenuto Chavajay (1978) et Stefan Benchoam (1983), entre autres. Pour un panorama, voir Mercedes Florez (2008).

internationaux comme le Lion d'Or de la Biennale de Venise en 2005⁸. Elle justifie sa préférence pour le *body art* plutôt que pour l'écriture par le fait qu'il s'agit, selon elle, de « un lenguaje más incisivo y directo » (Busto Núñez, 2013 : 67). Ce choix, nous semble-t-il, peut aussi être interprété par ce sentiment selon lequel souvent les mots nous manquent pour exprimer une expérience limite comme celle de la violence ou du trauma. De plus, le corps est à proprement parler le lieu de l'expression du symptôme. Alors que la société guatémaltèque célèbre la paix enfin retrouvée, cette jeune génération refuse d'accepter l'oubli qu'on lui impose au nom de la réconciliation nationale⁹. Elle souhaite recouvrer la mémoire d'un passé qu'elle n'a pu faire sien et qui, cependant, lui a laissé des traces. Galindo affirme, en ce sens, que son expérience artistique a surgi comme une nécessité de panser ses blessures et de transformer sa colère (voir Sancho Ribés, 2014 : 136). Dimension cathartique et subversive s'allient dans son œuvre qui dénonce la continuité de la violence au Guatemala malgré la paix officiellement proclamée. Si la violence a cessé d'être politique, elle acquiert dans le présent un aspect social qui affecte les plus faibles. Aussi, elle s'intéresse non seulement aux victimes du conflit armé, mais aussi à celles d'aujourd'hui, les femmes qui subissent agressions et diktats de la société patriarcale, les marginaux broyés par le système néo-libéral ou les personnes porteuses d'une différence comme les fous et les aveugles¹⁰.

Entre esthétique allégorique et réaliste, le corps de l'artiste devient le théâtre de ces multiples formes de violence qu'elle entend mettre à jour. Son œuvre fait surgir tour à tour bourreaux et victimes dans une quête de justice symbolique, à défaut d'une condamnation juridique des coupables. Sur la *Plaza Central* de la capitale guatémaltèque, Galindo réalise sa performance intitulée *El peso de la sangre* en 2004 : assise sur une chaise en face de la Cathédrale Métropolitaine, son visage et sa tunique blanche se couvrent peu à peu de sang qui se déverse lentement d'une goutte à goutte qu'elle a disposé au dessus de sa tête – une installation qui renvoie à la pratique de torture connue sous le nom de supplice de la goutte d'eau.

8. En ce sens, la chercheuse Diana Taylor la considère comme « uno de los referentes más interesantes en la escena performática latinoamericana » (voir Taylor, 2012 : 134).

9. Sergio Villena parle de son œuvre performative comme d'une approche « anti-ceremonial » qui rompt avec les discours officiels de la double transition vers la démocratie et vers la paix (voir Villena Fiengo, 2015 : 193).

10. Le lecteur pourra consulter les œuvres de Regina José Galindo sur son site web d'où nous tirons les photographies du présent article : <<http://www.reginajosegalindo.com>> [Consulté le 20/05/2017].

De manière métaphorique, son corps incarne ici celui de la société guatémaltèque dans son ensemble, couvert du sang des 200 000 morts et 45 000 disparus qu'a laissés le conflit armé au Guatemala¹¹, un corps passif qui continue de fermer les yeux et refuse d'affronter le passé qui pourtant pèse – comme l'indique le titre – sur le présent. Tandis qu'elle tend un miroir où se réfléchit la responsabilité de la société, elle montre également la voie de la salvation, celle de la repentance. Les traces que forme le fluide sur la partie haute de sa silhouette ne sont pas sans nous rappeler l'image de la Crucifixion du Christ – la connotation est renforcée par la cathédrale située derrière elle – et celle de faute qu'il convient d'expier. Dans *Hermana* (2010), elle reçoit, impassible, les crachats et les coups d'une indienne maya habillée en tenue traditionnelle. Au-delà de cette nouvelle référence religieuse qui consiste à tendre l'autre joue sans se défendre, elle met ici en scène la responsabilité des *ladinos* dans le génocide perpétré contre la population indienne guatémaltèque entre 1960 et 1996. Ici, le rachat de la dette historique passe par la flagellation. Mais, dans ce cas, nous ne sommes plus seulement dans la métaphore. Comment ne pas voir dans cette mise à l'épreuve du corps de l'artiste (elle-même *ladina*) une volonté propre de purger par la souffrance physique sa part de culpabilité – celle de sa génération exprimée également par la narratrice du roman de Vanessa Núñez Handal – ?

Et qu'en est-il des victimes ? L'œuvre de Galindo s'inscrit, selon nous, dans ce que l'historien de l'art Paul Ardenne nomme « esthétique disparitionniste » (voir Ardenne, 2001 : 441-485), une tendance artistique dominante au vingtième siècle consistant à aborder le corps sous l'angle de sa disparition. Si le chercheur explique qu'il s'agit d'une réaction à une surreprésentation du corps depuis la



Fig. 1. *El peso de la sangre*, 2004.
(photographie : Bella de Vico)



Fig. 2. *Hermana*, 2010.
(vidéo : José Juárez)

11. Concernant le bilan du conflit armé du Guatemala, voir le rapport de la Comisión de Esclarecimiento Histórico (CEH, 1999).

Renaissance, cette esthétique répond dans le cas du Guatemala à une réalité historique. Selon nous, la production performative de Galindo envisage les victimes selon au moins trois modalités. La première consiste à mettre en scène l'évanescence dans son déroulement, dans un mouvement qui va de la présence vers l'absence. Ainsi, dans *La verdad* (2013), l'artiste, assise sur la scène du Centre Culturel d'Espagne de la capitale guatémaltèque, fait une lecture à voix haute de témoignages de survivants recueillis dans le rapport de la CEH. À intervalles réguliers, un dentiste l'interrompt en lui injectant un produit anesthésiant dans les gencives. Pendant plus d'une heure, le public assiste à ce spectacle de la voix qui s'éteint progressivement sous la contrainte. Cette mise en acte de la disparition tisse un pont entre passé et présent, de l'assassinat des victimes à l'introduction du pacte du silence sur lequel s'est établie la transition.



Fig. 3. *La verdad*, 2013. (photographie : David Pérez/Jorge Linares)

La deuxième modalité s'articule autour de la réapparition, de la notion de restes. Avec *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), Galindo prétend dénoncer la candidature à la présidence de la République du Général et ancien chef d'État Efraín Ríos Montt qui gouverna le Guatemala de 1982 à 1983, une des périodes les plus meurtrières du conflit armé marquée par la mise en place de la pratique de la « terre brûlée ». L'artiste, après avoir trempé ses pieds dans une bassine de liquide rouge écarlate, parcourt la capitale guatémaltèque de la Cour Constitutionnelle jusqu'au Palais National.



Fig. 1. *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003. (photographie : Víctor Pérez)

Les traces ensanglantées laissées sur son passage constituent une métaphore des victimes de la guerre qu'il est impossible d'ignorer malgré une politique de la mémoire tournée vers l'oubli institutionnalisé. Galindo a également réalisé de nombreuses performances autour du thème des fosses communes qui renvoient aux exhumations qui ne cessent d'alimenter l'actualité, non seulement au Guatemala mais aussi en Slovénie où elle monte *Suelo común* (2012). Elle occupe ici une tombe clandestine recouverte par une vitre transparente sur laquelle marchent les passants.



Fig. 5. *Suelo común*, 2012.
(photographie de l'artiste)

de
l'artiste

Enfin, elle se réapproprie le passé en ressuscitant l'horreur elle-même à laquelle elle se soumet au cours de performances parfois risquées. Plus que jamais, elle rend visible l'invisible en mettant en scène la torture dont nous n'avons qu'une représentation à travers les témoignages des survivants sur lesquels elle prend appui. Marianne Hirsch explique que « [...] l'absence ou la présence réduite de photographies produit un autre symptôme, le besoin impérieux de créer un témoignage visuel à travers l'art » (Hirsch, 2013 : 10)¹². Dans *Mientras, ellos siguen libres* (2007), Galindo dénonce les avortements que pratiquait l'armée contre les indiennes par le recours au viol. Dans *Confesión* (2007), elle subit la torture du « waterboarding », par noyade, donnant ainsi l'illusion d'accéder à l'événement lui-même. Ici, elle se met littéralement à la place de



Fig. 6. *Mientras, ellos siguen libres*, 2007.
(photographie David Pérez)



Fig. 7. *Confesión*, 2007.
(photographie: Julián Stallabross)

12. Dans le même sens, Aída Toledo affirme que « el arte de la performance en la Guatemala de la posguerra posee el signo de lo testimonial [...] » (Toledo, 2008 : 67).



l'autre, ce qui n'est pas sans poser un problème éthique déjà soulevé autour de la littérature de témoignage. LaCapra affirme en ce sens :

Es importante reconocer que el historiador o cualquier otro académico, por atento y empático que sea, no puede asumir la voz de la víctima. [...] más en general, se puede cuestionar el deseo de identificarse plenamente con la víctima y vivir su experiencia, por vicaria que sea la situación.

(LaCapra, 2005 : 115-116)

De qui est la mémoire représentée ? Cette identification de l'artiste à la victime ne tient pas seulement de la représentation au sens théâtral du terme. Galindo n'interprète pas seulement le rôle du tiers, elle se confond avec lui par le recours à la souffrance physique à laquelle elle se soumet. Car le corps ne relève pas du masque de l'acteur, il ne fait pas semblant. C'est bien Galindo, nue et enceinte de huit mois, qui est attachée dans toute sa vulnérabilité. C'est bien elle qui éprouve les sensations de la noyade lorsqu'on lui plonge la tête dans l'eau. On passe de la performance au performatif qui, dans ce cas, induit une collision des temporalités comme si le passé se répétait dans le présent, ce qui se rapproche de l'*acting out*. LaCapra explique que « [e]n el *acting out*, el pasado se regenera performativamente o se vuelve a vivir como si estuviera presente plenamente en lugar de representado en la memoria e inscripto, y retorna acosando como lo reprimido » (LaCapra, 2005 : 90). À travers cette tentative discutable de mettre en images le témoignage des victimes, nous pouvons nous demander si Galindo n'élabore pas finalement celui de sa génération, porteuse d'une autre forme de trauma dont elle cherche encore la propre expression à tâtons.

QUAND LA (POST)MÉMOIRE PREND CORPS

L'interprétation du passé récent constitue généralement un enjeu délicat des transitions démocratiques et dépend de la mise en place (ou de l'absence) de politiques de la mémoire par le nouveau pouvoir en place face aux violations des Droits de l'Homme. Commissions d'enquête, organisations de procès pour juger les responsables, lois de réparation et de compensation pour les victimes, création de monuments aux morts et disparus, commémorations sont autant de mesures qui indiquent une volonté politique d'affronter le passé répressif. Mais, la construction de la mémoire historique ne repose pas seulement sur ces initiatives officielles, qui se caractérisent bien souvent par une certaine timidité, pour ne pas dire une timidité certaine, dans la période immédiatement postérieure aux faits de violence politique. Elle est également subordonnée à l'implication



de la société civile qui contribue à l'élaboration d'une mémoire sociale, qui complète ou s'oppose à la mémoire officielle forgée depuis les espaces du pouvoir. Nous venons de voir que la Salvadorienne Vanessa Núñez Handal et la Guatémaltèque Regina José Galindo incarnent cette génération, située dans un entre-deux, qui n'a pu accéder que partiellement à la compréhension de la guerre dans les pays concernés compte tenu de son jeune âge au moment des événements. Leur œuvre représente, selon nous, l'avènement d'une postmémoire qui vient remettre en question la politique de « démémoire » mise en place depuis les espaces du pouvoir dans les sociétés centraméricaines et partagée par une grande partie de la génération de leurs aînés. Ce passé qui fait retour dans leur production s'inscrit sur le corps. C'est le symptôme qui est le moteur de la quête de la protagoniste du roman. C'est à travers le corps souffrant que Galindo tente d'exorciser l'horreur. Dans les deux cas, cette postmémoire se caractérise par son pouvoir subversif et par l'expression d'un trauma qui commence à peine à être articulé. Si nombreux sont les chercheurs centraméricains à caractériser la période de postguerre comme une esthétique du désengagement, il nous semble que cette production naissante nous invite à réinterroger sa définition.

BIBLIOGRAPHIE

- ARDENNE, Paul (2001). *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*. Paris : Éditions du regard.
- ASTORGA, Laura (2014). *Princesas Rojas* [Film]. Costa Rica/Venezuela : 100'.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane (2006). « Massacres. Le corps et la guerre », in CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques *et al.* (dir.), *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris : Point, p. 281-320.
- BUSTO NÚÑEZ, Luisa (2013). « Regina José Galindo: a modo de pequeño marco biográfico », in SANCHO RIBÉS, Lindón, *Todos los cuerpos. Regina José Galindo*. Universitat Jaume I : Servei de Comunicació i Publicacions, p. 61-69. <<http://grupif.uji.es/wp-content/uploads/2016/05/Todosloscuerpos16-10-13.pdf>> [Consulté le 20/05/2017].
- CEH (1999). *Guatemala, Memoria del Silencio. Tz'inil na 'Tab'Al. Conclusiones y recomendaciones del Informe de la Comisión para el esclarecimiento Histórico*. Guatemala : Serviprensa.

- CIANCO, María Belén (2015). « ¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria ». *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, n° 7, p. 503-515.
- FLÓREZ, Mercedes (ed.) (2008). *Los desaparecidos/Horror Vacui*. Guatemala: Espaciocel, p. 64-73. <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1006121> [Consulté le 20/05/2017].
- GENETTE, Gérard (2004). *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*. Paris : Éditions du Seuil.
- GRINBERG PLA, Valeria (2016). « La guerra salvadoreña vista desde la literatura autoficcional: *Dios tenía miedo* de Vanessa Núñez Handal ». *Revista de Historia*, n° 73, p. 139-152.
- HALFON, Eduardo (2011). *Mañana nunca lo hablamos*. Valencia : Editorial Pre-textos.
- HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge/Londres : Harvard University Press.
- (2013). « Postmémoire. Entretien avec Marianne Hirsch ». *Art absolument*, p. 6-11.
- HIRSCH, Marianne (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid : Editorial Carpe Noctem.
- LACAPRA, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires : Nueva Visión.
- NÚÑEZ HANDAL, Vanessa (2011). *Dios tenía miedo*. Guatemala : F&G Editores.
- PERKOWSKA, Magdalena (2017). « Un pasado que persigue: recuerdo y archivo en *Dios tenía miedo* de Vanessa Núñez Handal ». *Confluencia*, n° 32.2, p. 118-131.
- ROBIN, Régine (2003). *La mémoire saturée*. Paris : Stock.
- ROUSSO, Henry ; CONAN, Eric (1996). *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris : Gallimard.
- SANCHO RIBÉS, Lindón (2014). « La investigación sobre la construcción sociológica, educacional y de género del mundo actual a través de la obra de Regina José Galindo ». *Dossiers féministes*, n° 19, p. 135-147.
- SARLO, Beatriz (2006). *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México : Siglo XXI Editores.
- SCHLINK, Bernhard (1995). *Le liseur*. Paris : Gallimard.

- SIEDER, Rachel (2002). « Políticas de guerra, paz y memoria en América Central », in BARAHONA DE BRITO, Alexandra, AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma et GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, Carmen (eds.), *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*. Madrid : Ediciones Istmo. p. 247-284.
- STELZNER, Uli (2009). *La isla. Archivos de una tragedia*. [Documentaire]. Allemagne/Guatemala : 85'.
- SULEIMAN, Susan Rubin (2002). « Thinking about Child Survivors and The Holocaust ». *American Imago*, n° 59.3, p. 277-295.
- TAYLOR, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires : Asunto Impreso Ediciones.
- TOLEDO, Aída (2008). « Discusiones sobre lo efímero: reflexiones sobre la performance en Guatemala », in FLOREZ, Mercedes (ed.), *Los desaparecidos/ Horror Vacui*. Guatemala : Espacioce!, p. 64-73. <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1006121> [Consulté le 20/05/2017].
- TORRES, Óscar et MANDOKI, Luis (2005). *Voces inocentes* [Film]. Mexique/États-Unis/Porto Rico : 100'.
- VILLENA FIENGO, Sergio (2015). « El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo ». *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, n° 3.1, p. 172-197.

