



PROJECT MUSE®

Imaginaire péroniste. Esthétique d'un discours politique

1966-1976 by Moira Cristiá (review)

Lucie Hêmeury

Le mouvement social, Numéro 268, juillet-septembre 2019, pp. 187-190 (Review)

Published by Association Le Mouvement Social



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/746808>

la parution des premiers dictionnaires de cotes artistiques et la tenue de la vente dite « de la Peau de l'Ours ».

Si, comme son titre l'indique, cet ouvrage explore « l'économie à l'épreuve de l'art », il aurait sans doute gagné à envisager de façon encore plus systématique les conditions matérielles de production et de réception des œuvres considérées, à savoir « l'art à l'épreuve de l'économie » : à quel moment la critique de l'économie intervint-elle dans la carrière des artistes étudiés ? dans quelle mesure les marchands, les collectionneurs particuliers, et les autres acteurs du marché de l'art étaient-ils impliqués dans l'élaboration et le soutien de ces œuvres ? quel fut le succès critique de ces œuvres ? furent-elles vendues sur le marché qu'elles critiquaient et, si oui, à quel niveau de prix ? L'auteure fournit des éléments de réponse au fil des études de cas : par exemple, la performance *Removal Transplant – New York Stock Exchange* de Dennis Oppenheim fut réalisée en tant que commission pour un grand industriel fortuné, Horace Solomon, amateur et mécène d'art contemporain. Néanmoins, les conditions socio-économiques de création et de réception de ces œuvres critiques, ainsi que les parcours biographiques et géographiques de ces artistes, des deux côtés de l'Atlantique, auraient mérité un chapitre à part entière. Celui-ci aurait permis à l'auteure d'explicitier un des apports majeurs de son ouvrage : contrairement à la thèse proposée par Serge Guilbaut, d'un passage du centre de l'art contemporain de Paris à New York dans les années 1950⁸, l'internationalisation de l'art américain ne fut pas un processus de domination simplement subi, « mais un phénomène coconstruit activement par des scènes locales dynamiques, dans l'échange et la confrontation » (p. 16). Le format volontairement synthétique de l'ouvrage rendait difficile un tel développement sur cet aspect, de même l'explicitation de la pensée économique des artistes, formulée plus ou moins consciemment dans leurs œuvres. Nous attendons donc avec impatience la prochaine publication que prépare Sophie Cras : une anthologie de traités d'économie rédigés par des artistes.

Léa SAINT-RAYMOND

Moira CRISTIÁ, *Imaginaire péroniste. Esthétique d'un discours politique 1966-1976*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Des Amériques », 2016, 260 p. Préface de Luc Capdevila.

L'ouvrage de Moira Cristiá, tiré de sa thèse d'histoire soutenue à l'École des hautes études en sciences sociales, est consacré à l'une des périodes particulièrement complexes de l'histoire contemporaine de l'Argentine et de l'histoire du mouvement péroniste : les années 1966-1976. Ces dix années sont marquées par l'espoir du retour de Juan Domingo Perón, en exil depuis 1955, qui anime la contestation interne grandissante face à la dictature de Juan Carlos Onganía (1966-1970) ; la concrétisation de cet espoir avec le retour au pouvoir du mouvement péroniste et le troisième mandat présidentiel de Perón (1973-1974) ; enfin, une période d'intensification de la violence politique qui se conclut par le coup d'État du 24 mars 1976 et la mise en place du régime de dictature le plus violent qu'ait connu le pays.

Moira Cristiá contribue à une meilleure compréhension de cette période particulièrement dense de l'histoire argentine et du péronisme, en s'intéressant au problème de la fonction idéologique des images produites dans la mouvance péroniste. En s'appuyant sur les outils et les concepts proposés par les *visual studies*, l'histoire de l'art et l'histoire des sensibilités et des émotions, l'auteure met en lumière le

8. S. GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1983.

« discours visuel » construit et diffusé par les militants péronistes des années 1960-1970. Pour ce faire, elle mobilise un ample corpus de sources constitué en majeure partie d'entretiens avec des acteurs, artistes et militants, de nombreuses publications périodiques élaborées par différents groupes péronistes et de plus de soixante films. L'un des premiers atouts de cette recherche repose sur la grande diversité des études de cas et des exemples analysés. Moira Cristiá a choisi d'étudier l'image sous toutes ses formes et sur tous les supports, de l'affiche au film expérimental, de la photographie à la bande dessinée, des fresques aux dessins de presse et aux caricatures. Le choix de ces sources permet de rendre compte de la profusion et de la circulation des images, et finalement de repérer la mise au point et la diffusion d'un imaginaire politique au sein de la société argentine.

Le livre rassemble six chapitres répartis en trois grandes parties chronologiques. Le premier chapitre s'attache à resituer la place de l'Argentine des années 1966-1976 sur la scène internationale. Cette décennie s'inscrit plus largement dans le « moment 68 » en Amérique latine et dans le monde. L'auteure démontre l'importance de ce contexte global pour comprendre un certain nombre de phénomènes qui se cristallisent au sein de la société argentine : la mobilisation de la jeunesse, la lutte contre l'impérialisme, nourrie par le régime castriste à Cuba ou les protestations contre la guerre du Vietnam, et les interrogations portant sur la légitimité du recours à la violence dans le combat contre les formes d'oppression. En reconstituant le parcours de certains artistes argentins d'avant-garde et leur participation aux manifestations parisiennes de mai 68, Moira Cristiá souligne l'importance des circulations des acteurs, des idées et des images de part et d'autre de l'Atlantique.

Le deuxième chapitre met l'accent sur des motifs récurrents de la production d'images proposée par des groupes d'artistes engagés, comme les cinéastes du collectif *Cine Liberación*, et certaines publications favorables aux mouvements de la gauche révolutionnaire. L'auteure identifie la façon dont les images diffusent à la fois des messages de dénonciation politique, notamment contre la répression des mouvements sociaux et étudiants par la dictature, et une esthétisation de la violence, de la mort et du sacrifice. Elle constate que de nombreux artistes d'avant-garde opèrent un passage progressif de « l'innovation créative à l'engagement révolutionnaire » (p. 60).

De « compagnons de route » à acteurs de premier plan des organisations péronistes, les artistes et autres acteurs culturels jouent un rôle fondamental reconnu par le gouvernement péroniste qui accède au pouvoir en mai 1973 à la suite de l'élection de Héctor Cámpora. Le troisième chapitre dresse un état des lieux de la politique culturelle mise en place par ce dernier. Premier constat : nombre de postes clés dans ce domaine sont confiés à des membres d'organisations de la gauche péroniste, notamment à des figures du groupe Montoneros. Deuxième constat : l'objectif poursuivi est de donner forme à une « véritable culture nationale », comprise comme une culture « née et issue du peuple » (p. 104). Dans ce contexte favorable, de nombreuses initiatives émergent afin, d'une part, d'éduquer le peuple, comme à travers la revue de bandes dessinées *Doña Robustiana* éditée par des militants de la Jeunesse péroniste, et, d'autre part, d'encourager la participation et la production culturelles des classes populaires, grâce au théâtre expérimental par exemple. L'art est compris comme un outil apte à produire le changement social, en menant une entreprise de « décolonisation culturelle » (p. 104).

Si, dans les chapitres précédents, l'analyse s'était concentrée sur les productions d'images et de discours véhiculées par les organisations de la gauche révolutionnaire péroniste, les chapitres 4 et 5 sont consacrés pour leur part à celles des groupes rattachés à la droite péroniste. Moira Cristiá peut ainsi développer une comparaison efficace, qui fait ressortir les « batailles de sens » et la radicalisation politique à l'œuvre

pendant la période étudiée. Elle souligne la position ambiguë de Perón à l'égard des jeunes péronistes révolutionnaires, qu'il encourage d'abord, pendant son exil, avant de les écarter définitivement au cours de son dernier mandat présidentiel. Après sa mort, l'opposition entre les différentes tendances du mouvement péroniste s'intensifie. L'enjeu est de parvenir à s'imposer comme les héritiers légitimes du défunt *Conductor* et de son projet politique. L'auteure constate ainsi que les différentes branches du péronisme partagent un imaginaire commun, mais interprété différemment suivant le groupe d'appartenance. Les images diffusées par l'un et l'autre camp permettent d'observer ces glissements de sens et sont un moyen d'expression de ces désaccords, manifestes par exemple dans le cas des représentations d'Eva Perón.

Après avoir décrit l'intensification du conflit et le basculement vers la droite du gouvernement péroniste, le dernier chapitre se concentre sur le groupe des Montoneros, de 1974 jusqu'aux débuts de la dictature militaire. En effet, cette organisation politico-militaire rompt publiquement avec Perón le 1^{er} mai 1974 et retourne à la clandestinité dès septembre 1974. Ses membres opèrent alors une recomposition de leurs discours et mettent au point des stratégies spécifiques pour continuer à diffuser leurs messages. La résistance se prolonge au moyen de films, tels que *Montoneros : chronique d'une guerre de libération*, réalisés par des militants exilés au Mexique ou en Europe.

La démarche suivie par Moira Cristiá est ambitieuse. Loin de se contenter d'étudier un seul groupe d'acteurs ou un seul type d'images, son analyse englobe des productions très variées, provenant de différents secteurs du péronisme. Elle déploie ainsi des comparaisons détaillées qui permettent d'éclairer les affrontements idéologiques qui divisent le mouvement péroniste. Elle contribue à affiner la définition de ce phénomène politique, qui continue d'intriguer les chercheurs tant il semble échapper aux catégorisations classiques. Elle fait également ressortir l'originalité de l'« esthétique du mélange » proposée par le discours visuel du « péronisme tardif ». Les différentes organisations étudiées proposent un répertoire d'images et de symboles qui puisent à différentes sources : le péronisme « classique », la nouvelle gauche latino-américaine, les mouvements de mobilisation et de lutte à l'étranger. Le péronisme des années 1966-1976 construit ainsi un « imaginaire révolutionnaire transnational » (p. 222).

Toutefois, l'une des limites auxquelles se heurte la démonstration est l'un des problèmes fréquemment rencontrés dans les études dédiées aux questions de la production et de la diffusion de discours politiques : celui de leur réception et de leur efficacité sociales. Dans le cas spécifique du péronisme, ce problème est compliqué par la disparition ou la destruction des archives. L'auteure a travaillé sur des publications clandestines, des manifestations éphémères ou interdites, des institutions censurées, tout un ensemble de productions dont les conditions de fabrication et de circulation étaient très précaires. Pour un grand nombre d'entre elles, retrouver des données comme les tirages ou le nombre de spectateurs, de participants ou de militants impliqués, est une tâche particulièrement ardue.

On pourra ainsi regretter l'absence d'informations quantitatives et de présentation générale de certains groupes sociaux évoqués, qui permettraient de comprendre la position sociale des acteurs qui s'engagent dans les organisations révolutionnaires péronistes. Si les relations dialectiques entre certaines catégories sociales sont bien explorées, comme l'opposition entre jeunes péronistes révolutionnaires et « vieux » péronistes orthodoxes, d'autres le sont moins. Par exemple, le lecteur dispose de peu d'éléments pour comprendre le panorama de la scène artistique argentine dans son ensemble et la place occupée par ces artistes avant-gardistes et politisés par rapport aux institutions académiques. Ces remarques ne préjugent évidemment pas de la qualité de la réflexion proposée par Moira Cristiá et n'ont d'autre but que d'engager

la discussion sur les nombreuses pistes ouvertes par son livre autour d'un thème – les liens entre image et politique — qui dépasse largement le cas péroniste.

Lucie HÉMEURY

Katrin JORDAN, *Ausgestrahlt. Die mediale Debatte um „Tschernobyl“ in der Bundesrepublik und in Frankreich 1986/87*, Göttingen, Wallstein Verlag, « Medien und Gesellschaftswandel im 20. Jahrhundert », 2018, 424 p.

En France, on connaît bien le célèbre mensonge selon lequel le fameux « nuage » chargé de particules radioactives provenant de la catastrophe nucléaire à Tchernobyl se serait arrêté à la frontière française. Dans *Ausgestrahlt*, l'historienne allemande Katrin Jordan s'efforce, dès le début de son ouvrage fort de plus de 400 pages, de décrire et d'analyser les dynamiques historiques qui ont permis d'instaurer, mais aussi de contester ce fameux mythe. Le livre, qui est tiré d'un manuscrit de thèse que l'auteure a soutenue à l'Université de Humboldt à Berlin en 2018, adopte surtout une approche historique qui analyse les contextes communicationnels et médiatiques de la catastrophe de Tchernobyl dans une perspective comparée entre la France et l'Allemagne en 1986 et 1987. Ainsi, le travail s'inscrit dans une tradition bien établie d'études comparées sur la catastrophe de Tchernobyl, où il faut surtout mentionner le travail pionnier d'Angela Liberatore⁹. L'ampleur du travail et les nombreux nouveaux éléments que Katrin Jordan apporte, notamment à travers de fines analyses du contexte médiatique allemand et français, ont récemment valu à l'auteure un prix pour jeunes chercheurs en histoire de la communication de la DGPK (Deutsche Gesellschaft für Publizistik und Kommunikationswissenschaft).

Dans *Ausgestrahlt*, Katrin Jordan s'intéresse de près aux réponses très différentes apportées en France et en Allemagne au même événement historique, à savoir l'explosion dans la centrale nucléaire de Tchernobyl survenue en avril 1986, qui a conduit à la libération d'importantes quantités de particules radioactives dans l'atmosphère. Ainsi, l'auteure vise à déconstruire les nombreux clichés et stéréotypes avancés par les médias peu après l'accident, décrivant les Allemands comme « peuple romantique » et « fortement attaché à la nature », en les opposant notamment aux Français, qui seraient un peuple « rationnel » et « amoureux du progrès » (p. 11 et 309, toutes les traductions sont les miennes). En effet, pour de nombreux observateurs de l'époque, ce sont ces différences qui expliqueraient pratiquement en soi pourquoi les débats sont menés de manière si différente des deux côtés du Rhin, à savoir de manière « hystérique » en Allemagne, et de façon « indifférente » en France (p. 11 et 324).

En rejetant fermement ces explications de type « culturaliste », l'un des objectifs clés de l'étude consiste à analyser les processus de la construction publique de problèmes environnementaux transnationaux en lien avec des facteurs institutionnels en politique et en sciences. Les médias de masse y jouent, bien évidemment, aussi un rôle clé. Ainsi, l'une des thèses fortes de l'auteure consiste à dire que ce ne sont pas des différences en termes de « mentalités » (p. 16) qui peuvent expliquer les grandes divergences observées, mais ce sont surtout les médias et leur rôle spécifique de part et d'autre du Rhin qui permettent un nouvel éclairage. Pour ce faire, aux côtés d'une brève introduction et d'un chapitre conclusif, l'auteure propose quatre chapitres analytiques, de taille malheureusement assez inégale, qui traitent : 1) de la politique d'information (ou plutôt de non-information) de l'Union soviétique

9. *The Management of Uncertainty. Learning from Chernobyl*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1999.