

INTRODUCTION

Le péronisme est sans nul doute l'un des sujets les plus abondamment traités par l'historiographie portant sur l'Argentine. L'intérêt que lui portent les intellectuels nationaux et étrangers, qui souvent le définissent en l'associant à la catégorie fort galvaudée de « populisme », est lié au fait que ce phénomène a marqué profondément l'histoire nationale. Son empreinte, qui persiste jusqu'à nos jours, n'est pas seulement due aux décisions politiques des deux premiers gouvernements du général Juan Domingo Perón, mais procède aussi de ses dix-huit années d'exil, au cours desquelles la principale force politique du pays était proscrite (1955-1973) et, finalement, de sa troisième présidence et de celle de sa veuve, marquées par la violence et le désordre (1973-1976). Après une dictature meurtrière (1976-1983), suivie d'un retour enthousiaste à la démocratie et d'une décennie de péronisme néolibéral (1989-1999), les gouvernements de Néstor Kirchner et de Cristina Fernández de Kirchner ont cherché à recueillir l'héritage de ces ancêtres politiques, en ravivant un antagonisme virulent entre péronisme et anti-péronisme, intensifié surtout au cours des dernières années. La forte présence de la jeunesse dans le champ politique argentin, qui a donné lieu à la formation de « la Cámpora » – organisation des jeunes kirchneristes – et à l'octroi du droit de vote aux citoyens âgés de seize à dix-huit ans, les nombreux hommages visuels rendus à Eva Perón, ainsi que les projets de diffusion idéologique soutenus par le gouvernement illustrent la volonté officielle de récupérer la tradition péroniste des années 1970, dans laquelle le couple Kirchner s'est formé politiquement¹.

Animé d'un questionnement sur les réverbérations récentes du phénomène péroniste et inspiré par un intérêt théorique pour les relations entre esthétique et vie publique, notre ouvrage vise à explorer la manière dont l'image a participé à la politique au cours d'une étape significative de l'histoire récente de l'Argentine. En effet, l'enjeu de l'image sur le plan politique consiste à complexifier la compréhension du monde en désorganisant la linéarité du discours verbal et en la liant aux émotions. Ce n'est pas un hasard qu'à partir du coup d'État de 1955, qui renverse le gouvernement péroniste, son parti soit proscrit, toutes ses références et ses symboles interdits, ainsi que ses monuments et ses images détruits systématiquement. Malgré l'effort mené pour effacer toute trace de ce régime, des images survivent dans l'intimité domestique et dans l'activité politique

1. Sur l'utilisation politique de la mémoire des années 1970 par le kirchnérisme, cf. MONTERO A. S., *Y al final un día volvimos! Los usos de la memoria en el discurso kirchnerista (2003-2007)*, Buenos Aires, Prometeo, 2012.

clandestine, prenant davantage encore de force symbolique du fait de leur interdiction. De même, les actions menées par les partisans du péronisme pour résister à ce silence imposé ont été par la suite mythifiées, en raison de la prise de risque qu'elles impliquent. Quelques questions fondamentales émergent alors autour de ce sujet : de quelle façon les images participent-elles à la politique au cours de la période que nous étudions ? Comment sont-elles utilisées pour consolider une identité collective ? Quels sont les messages politiques mis en avant à partir de cette imagerie ? Quelles sont les représentations manifestées de manière récurrente et de quelle façon ? Quels sont les projets collectifs qui adoptent l'image comme outil principal de communication ?

Entre 1955 et 1973, pendant les dix-huit années d'exil de Perón, le mouvement péroniste devient progressivement plus hétérogène, en se diffusant dans différents secteurs de la société. Au-delà des travailleurs, qui forment le socle du soutien au péronisme des années 1940 et 1950, une partie significative de la classe moyenne progressiste, traditionnellement anti-péroniste, se rapproche du mouvement, allant éventuellement jusqu'à s'y identifier. Ce processus de « péronisation » s'intensifie notamment à partir du coup d'État de 1966 et de la dictature qui s'ensuit, en rassemblant une large opposition qui comporte également des prêtres politiquement engagés, des membres des professions libérales, des étudiants, des intellectuels et des artistes. Par conséquent, des interprétations variées du mouvement et des projets d'avenir divers coexistent sous les mêmes bannières avant le retour du leader en 1973 et au début de son dernier mandat.

La configuration de la scène politique internationale des années 1960 et 1970 participe indubitablement de ce processus. Au cours de ces décennies, des mobilisations de masse, notamment de la jeunesse, se forment en effet en différents points de la planète. Certains courants se revendiquent d'une prétention à la modernité, exaltent la nouveauté et produisent des discours antiautoritaires, même dans le cadre d'organisations strictement disciplinées. Dans ce sens, des événements historiques survenant à l'étranger – la révolution cubaine, la révolution culturelle en Chine, mai 1968, la guerre de libération en Algérie, la guerre du Vietnam, entre autres – sont récupérés comme foyers d'identification par des acteurs se présentant comme porteurs d'idéaux révolutionnaires. Dans ce climat intellectuel, la politique présente en Argentine une dimension fortement esthétisée.

Si pendant le premier péronisme l'image fixe et en mouvement avait servi l'appareil de propagande de l'État, une sorte de « démocratisation » de son usage a lieu dans les années 1960. Grâce aux avancées techniques, les images sur différents supports – la photographie, l'illustration, le cinéma, la bande dessinée, les œuvres d'art – prennent une place plus significative dans la communication sociale. Par son caractère sensibilisant, l'image devient un outil fondamental de la politique, en jouant surtout au niveau émotionnel. C'est à partir d'elle que l'on construit des univers visuels de signification : la libération, la révolution, la nation, le peuple. C'est aussi à partir du discours visuel que sont alors menées des luttes symboliques acharnées entre différents secteurs du péronisme. Or l'historiographie portant sur cette période n'a exploré que partiellement cette dimension. C'est précisément cette lacune que notre étude vise à combler, en se centrant sur l'incidence de l'image, et plus largement de l'esthétique, sur la politique du mouvement péroniste.

L'intérêt est donc d'explorer la dimension esthétique de ce phénomène politique afin de mieux interpréter l'imaginaire social sur lequel il s'appuie. En effet, cette approche permet aussi bien d'apercevoir des mécanismes de légitimation que des interprétations de la réalité, des conceptions politiques, voire des mots d'ordre. Si pendant la période qui s'ouvre avec la proscription du péronisme, la violence matérielle et symbolique est déjà présente dans la société argentine, elle s'intensifie et se diversifie dans la période couverte par notre étude. Par conséquent, celle-ci cherche à éclairer certaines des convictions politiques ayant conduit à une surenchère de la violence dans l'Argentine des années 1970. À cette fin, d'autres interrogations sous-jacentes à cette recherche semblent pertinentes : quels sont les mythes politiques ayant été renforcés ? De quelle manière l'interprétation du passé a-t-elle été utilisée politiquement ? Quelles sont les valeurs ayant été encouragées ? En outre, de quelle façon l'esthétique a-t-elle rempli une fonction éthique ? Pourquoi l'« iconophilie » – l'insistance sur certaines images – et, en réaction, l'iconoclasme, surgissent-ils autour de ces figures politiques ? Enfin, quel est le rapport entre l'image, la croyance et la politique ?

Dans cette perspective, le présent travail se propose d'interpréter l'iconographie liée au péronisme à la lumière d'une analyse des acteurs impliqués et au fil de la transformation des contextes de production. Cette recherche s'inscrit dans une tentative, très récente concernant les études visuelles, d'approfondir la compréhension de cette période de l'histoire politique de l'Argentine. Si durant les années 1960 et 1970 les divers groupes péronistes reprennent les bases symboliques de la période classique du mouvement en formulant un programme à vocation critique axé sur le concept de justice sociale, leur concurrence devient rapidement évidente. Le but principal de cette recherche consiste dès lors à montrer la manière dont des programmes antagoniques se fondent sur l'articulation de contenus symboliques empruntés à de nombreuses traditions. Si la diversité des aspirations animant les différents secteurs du péronisme rend difficile la reconnaissance d'une unité historique, le partage d'un même héritage constitue un élément important de cohésion du mouvement. L'étude de produits culturels liés au péronisme soulève certaines questions : quelles motivations justifient la création et l'utilisation de ces représentations ? Comment sont-elles diffusées et consommées ?

L'hypothèse qui sous-tend notre recherche est que l'image joue non seulement un rôle primordial dans la propagande et la diffusion des idées du mouvement péroniste à cette période, mais qu'en même temps elle révèle un imaginaire politique complexe. Ces deux aspects seront analysés au fil du récit, au gré des moments où les cas concrets à l'étude invitent à en faire l'objet de la réflexion. Or l'imaginaire politique péroniste, en raison de l'hétérogénéité du groupe social qui le porte, reste multiple et partage certains traits avec celui des secteurs qui rejettent le péronisme. Face à un domaine d'une telle étendue, le bon sens interdit de prétendre à un parcours exhaustif. En attendant que le foisonnement des recherches actuellement consacrées à cette étape de l'histoire argentine autorise l'esquisse d'un panorama plus complet, nous nous proposons de fournir quelques lignes d'interprétation, quelques jalons visant à jeter un peu de lumière sur la problématique proposée.

En ce qui concerne le cadre conceptuel de notre étude, plutôt que de reprendre une énumération chiffrée d'avatars successifs du péronisme, comme le font par exemple

R. Sidicaro et A. Horowicz, nous avons préféré utiliser la catégorie de « péronisme tardif² ». Ce choix vise à différencier immédiatement le phénomène étudié de la période des deux premiers gouvernements de Juan Domingo Perón, généralement nommé « péronisme classique » ou « premier péronisme ». Sans attribuer de connotation péjorative au terme « tardif » en l'associant à la décadence, cette définition renvoie plutôt, à la manière de l'archéologie et de l'histoire de l'art, à l'étape d'un imaginaire politique qui présente des traits esthétiques spécifiques. De même, comme nous l'avons signalé, cette expression implique la fin d'un processus lié à la vie du leader, même si postérieurement des groupes et des gouvernements se sont identifiés à ce mouvement, et ce jusqu'à nos jours.

Si l'histoire politique, sociale et culturelle de certains pays s'inscrit depuis deux siècles dans le cadre du couple droite-gauche, des catégories d'origine spécifiquement française, comprendre un phénomène comme le péronisme en recourant à ces mêmes catégories reste délicat. Certaines différenciations sont pourtant possibles et souhaitables pour l'analyse. C'est pourquoi nous utilisons les appellations relativement répandues de « péronisme révolutionnaire » et de « péronisme orthodoxe » afin de différencier deux postures et deux socles idéologiques contrastés. Le premier courant, qui réunit des organisations comprenant une proportion importante de jeunes, est fortement influencé par le courant de la « nouvelle gauche » latino-américaine et par une pensée nationaliste de gauche, tandis que le second courant récupère plus clairement les structures symboliques du premier péronisme en entretenant des liens étroits avec le syndicalisme traditionnel. L'une des caractéristiques les plus remarquables du péronisme à l'époque que nous étudions repose justement sur le fait qu'il renferme alors des tendances politiques opposées, nourries d'idéologies variées et de traditions différentes. Si par souci de commodité nous utilisons les expressions énumérées plus haut pour définir les différents courants à l'intérieur du péronisme, celles-ci n'en simplifient pas moins la réalité. Les groupes, les idéologies et leurs références sont difficilement différenciables, non seulement du fait de leur diversité mais aussi en raison de la migration des personnes à l'intérieur de la communauté politique et de la formation, de la division, de l'intégration et de la dissolution des structures organisatrices.

Au-delà du choix des termes utilisés, le climat politique de la période considérée présente d'autres difficultés méthodologiques par rapport aux bornes de notre objet d'étude. Indéniablement, la radicalisation politique de l'époque suscite des courants de pensée partagés par le secteur du mouvement péroniste qui se déclare « révolutionnaire » et d'autres groupes qui ne soutiennent pas Perón. La culture politique partagée par ces organisations de différents types est définie par leurs propres acteurs comme une « tendance révolutionnaire³ ». Cette similitude des imaginaires est souvent liée à l'appartenance à ce que Raymond Williams définit comme une même structure de sentiment,

2. HOROWICZ A., *Los cuatro peronismos*, Buenos Aires, Edhasa, 2005 ; SIDICARO R., *Los tres peronismos. Estado y poder económico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

3. Le terme de « Tendance révolutionnaire » surgit au Conseil provisoire de la JP de janvier 1972, pour définir ceux qui appuient la lutte armée face à ceux qui la rejettent (*Comando de Organización et Guardia de Hierro*). Les associations qui composent la « Tendance » en 1973 sont les Jeunesses péronistes régionales, *Movimiento Villero Peronista*, *Juventud Universitaria Peronista*, *Juventud Trabajadora Peronista*, *Unión de Estudiantes*

c'est-à-dire les sentiments et les pensées sociales qui déterminent le sens d'une génération et d'une période⁴. En outre, les limites du mouvement péroniste apparaissent brouillées dans la mesure où de nombreuses personnes, sans se considérer elles-mêmes péronistes, soutiennent le gouvernement d'Héctor Cámpora et celui de Perón à son retour d'exil. C'est pourquoi cet ouvrage évoquera les productions culturelles d'artistes « sympathisants », ainsi que celles des partisans convaincus, voire engagés dans des organisations armées.

D'autres notions employées méritent d'être précisées afin d'éclaircir les axes théoriques de cette recherche. Dans notre étude, nous utilisons souvent la notion de « culture politique », définie par la sociologue María Matilde Ollier comme l'ensemble des mythes, des croyances, des créations, des pratiques, des valeurs et des idéologies qui nourrissent la manière dont une société ou un groupe s'imagine le futur politique⁵. De même, le concept de champ est utile pour penser le politique comme le lieu symbolique où se tissent les relations entre la société civile et l'État. Ainsi, nous envisageons avec Pierre Bourdieu la politique comme l'ensemble des relations qui s'établissent lorsque des groupes humains mettent en jeu leurs mythes, leurs possibilités de créer et leurs limites, leurs capacités discursives et persuasives, leurs valeurs, éventuellement leurs inclinations autoritaires et manipulatrices, où se manifestent et s'expriment leurs identités. Pour cet auteur, la dimension stratégique de l'interaction politique, c'est-à-dire l'intérêt de collaboration, est essentielle. Dans cette optique, l'existence d'un adversaire, sans lequel il n'y aurait pas d'interaction politique, est indispensable⁶. Étant donné que les sources elles-mêmes les évoquent, nous insisterons souvent au fil de ce travail sur ces enjeux problématiques.

Concernant l'image, quelques remarques s'imposent. En tant que représentation visuelle d'objets, l'image a des qualités incontournables : elle peut avoir un impact presque immédiat, peut proposer simultanément une pluralité d'idées, sert à communiquer avec des personnes ne maîtrisant pas l'écriture ou une langue en particulier et peut renvoyer à toute une chaîne de sens liée à une certaine culture, tout en présentant des ambiguïtés, ce qui peut constituer aussi un outil très précieux. En outre, la combinaison avec du texte écrit – voire avec du son – rend le phénomène plus complexe en l'enrichissant. Outre la publicité commerciale, les gouvernements, les partis et même les mouvements politiques d'opposition ont exploité les vertus des images, voire des produits audiovisuels, comme moyens de propagande. Leur étude revêt un intérêt particulier en raison de l'information qu'ils fournissent sur les imaginaires sociaux et politiques⁷.

Secundarios, Movimiento de Inquilinos Peronistas – qui appartiennent toutes aux *Montoneros* – avec d'autres organisations telles que *Fuerzas Armadas Peronistas*, *Fuerzas Armadas Revolucionarias* et *Peronismo de Base*.

4. WILLIAMS R., *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 128-135.

5. OLLIER M. M., *Orden, poder y violencia (1968-1973)*, Buenos Aires, CEAL, 1989, p. 13.

6. Les champs bourdieusiens sont conçus comme des espaces structurés de positions obéissant à certaines lois générales, qui comportent de façon intrinsèque une lutte entre les dominants et les nouveaux arrivés. Dans cette perspective, la structure du champ est un état du rapport de forces entre les agents ou les institutions qui y sont engagés. Cf. BOURDIEU P., *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 113-120.

7. Même si l'utilisation de l'image pour diffuser des idéologies s'est intensifiée au xx^e siècle, certaines études démontrent leur importance dans des processus plus anciens. Parmi eux, Serge Gruzinski illustre la fonction que les images ont remplie pendant la colonisation de l'Amérique, tout en créant en parallèle un espace de

Si les connotations habituelles du terme « discours » restent associées à l'oralité et à l'expression d'un message au moyen d'une certaine rhétorique, nous lui attribuons un sens plus large. Ce terme a acquis plus récemment d'autres connotations, surtout reliées à l'écriture, en amplifiant son sens. En suivant cette logique et en considérant la communication en images, nous inférerons l'existence de « discours visuels ». Dans différents « langages » – écrit, oral, sonore, visuel – les discours gardent leur logique propre, et pourtant ils sont à l'évidence reliés entre eux. Étant donné que les images ne sont pas une simple traduction visuelle des concepts et qu'elles gardent donc une certaine autonomie, nous étudierons surtout leur matérialité propre et leurs dialogues avec d'autres expressions esthétiques, sans perdre de vue leurs rapports à d'autres sortes de discours.

Certaines disciplines offrent des pistes d'analyse qu'il convient de prendre en compte. Par exemple, d'après la linguistique – plus précisément selon la perspective d'Émile Benveniste –, le discours est défini en faisant référence aux facteurs qui lui sont propres : un « je » et un « tu ». Le premier articule des formes-sens en fonction du second, à partir d'éléments structurels mais aussi persuasifs, à un moment et en un lieu précis et repérables⁸. En ce sens, nous partageons avec María Matilde Ollier l'idée qu'un discours acquiert une dimension sociopolitique significative lorsqu'il articule des fragments de sensations, d'arguments, de sentiments et de pensées appartenant – consciemment ou non – à certains secteurs sociaux, politiques et économiques⁹. Parallèlement au discours verbal, le discours visuel est également construit d'éléments issus de différents répertoires. Dans les deux cas, une sorte de vocabulaire propre à une époque, qui traverse les différentes tendances politiques, peut être repéré. Cette confluence sur certains motifs ou symboles permet d'explorer la manière dont les acteurs sociaux se les approprient, les actualisent dans un nouveau contexte et leur attribuent une nouvelle sémantique afin de renforcer leur pouvoir symbolique. De même, comme nous le verrons au fil de cette étude, tout en conservant ses caractéristiques essentielles, le discours s'adapte au cours des années et selon les différentes conditions contextuelles.

Dans cet ouvrage, nous réfléchissons souvent aux images à partir de termes qui correspondent à l'univers de l'écriture et de l'oralité – le discours, les métaphores, la rhétorique, l'énonciation, la citation, parmi d'autres – ainsi qu'à partir des éléments propres à l'analyse de l'image : la composition, le cadrage, le point de vue, le champ/le hors-champ, etc. À l'instar de Georges Didi-Huberman, nous considérons que la « lecture du visible » permet d'identifier des traces donnant accès à un niveau plus profond, à une structure symbolique¹⁰. En centrant notre attention sur l'utilisation de l'image dans le processus de communication politique, sur l'exploration de certains éléments récurrents et sur le sens que l'on peut leur attribuer, nous essayons de

résistance. GRUZINSKI S., *La Guerre des images. De Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

8. BENVENISTE É., *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 228.

9. OLLIER M. C., *El fenómeno insurreccional y la cultura política (1969-1973)*, Buenos Aires, CEAL, 1986, p. 14.

10. Cf. DIDI-HUBERMAN G., « L'image brûle », L. ZIMMERMANN, *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 11-52.

reconstruire un inconscient visuel donné. Ce concept, élaboré par Walter Benjamin dans sa comparaison de l'étude du langage cinématographique et de la psychanalyse, est basé sur la considération de l'image en tant que contenu manifeste, c'est-à-dire la surface d'une substance plus dense et enchevêtrée¹¹. En d'autres termes, l'économie symbolique – pour Sigmund Freud – ou signifiante – pour Jacques Lacan – de l'image, à la manière du rêve ou du symptôme, nous invite à explorer son sens latent (Freud) ou sa signification (Lacan)¹². L'étude croisée des sources écrites (notamment la presse de l'époque, les revues militantes, les ouvrages, les tracts, etc.) et orales (les entretiens avec les artistes et les militants) contribue à l'interprétation de l'analyse visuelle.

En revenant à la caractérisation du discours, nous devons mettre en avant le *pathos*, qui désigne l'un des trois moyens de conviction du discours dans la rhétorique classique depuis Aristote. Tandis que le *pathos* est une méthode de persuasion faisant appel à l'émotion du public, l'*ethos* tire sa force de persuasion de l'intégrité perçue de l'orateur. Si c'est souvent par les passions que triomphe l'éloquence, pour les maîtriser l'orateur doit connaître les ressorts et les moyens qui servent à les exciter ou à les calmer. Ces stratégies ne relèvent pas exclusivement de la rhétorique du discours oral : elles conviennent à tout processus de communication dépendant de la sympathie de l'interlocuteur pour sa performativité, de la conversation ordinaire à la prose la plus élaborée, en passant par la construction visuelle. Les *pathè* témoignent d'un rapport à autrui qui varie en degré d'émotivité, selon qu'il s'agisse de le séduire ou de le confondre, de l'influencer ou de le subjuguier, d'agir sur lui ou de le faire agir pour soi. Dans ce sens, les images contribuent à affecter la sensibilité politique d'un public récepteur, dans des buts précis d'action. En outre, la performativité – l'instauration du sens ou la légitimation des conditions objectives du monde – est la capacité d'une parole ou d'une image à réaliser une action. Ces potentialités des images, ces pouvoirs du visuel, sont également au centre de notre étude.

L'esthétique déborde à l'évidence largement le visuel. Cette étude inclut alors d'autres expressions artistiques – notamment le théâtre et la musique militante –, afin de les mettre en dialogue avec la production visuelle. Ces pratiques artistiques apparaissent étroitement liées entre elles lorsque, dans certains cas, les spectacles de théâtre populaire incluent la projection de films, et ceux-ci incorporent des morceaux de musique militante. L'esthétique, dans les termes de Jacques Rancière, désigne à la fois un régime général de visibilité et d'intelligibilité de l'art, et un mode de discours interprétatif appartenant lui-même aux formes de ce régime¹³. Bien qu'Emmanuel Kant, par exemple, considérât le jugement esthétique comme désintéressé, des révisions postérieures y trouvent le lieu par excellence de la dénégation du social. Comme l'affirme Pierre Bourdieu, la distance esthétique sert à dissimuler une réalité sociale marquée par la séparation radicale entre les « goûts de nécessité », propres à l'habitus populaire, et les jeux de la « distinction culturelle », réservés à ceux qui en ont les moyens¹⁴. La distinction peut ainsi fonctionner

11. BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2007 (1955), p. 63.

12. Cette relation est établie par Didi-Huberman. Cf. DIDI-HUBERMAN G., *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2005, p. 36-37.

13. RANCIÈRE J., *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 23.

14. BOURDIEU P., *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

également en tant que stratégie pour entreprendre la bataille face à ceux qui dominent le champ. Dans notre cas, cette lutte au sein du péronisme est souvent présentée comme un affrontement entre les « jeunes » et les « vieux ».

Lorsque nous parlons de politique en termes généraux, nous ne pensons pas uniquement à l'exercice du pouvoir et à la lutte pour le pouvoir, mais nous l'entendons dans un sens plus large, comme la configuration d'un espace spécifique, le découpage d'une sphère particulière d'expérience. À cet égard, nous rejoignons J. Rancière sur le fait que l'esthétique n'est pas politique par accident mais par essence. Néanmoins, elle l'est dans la tension irrésolue entre deux politiques opposées : transformer les formes de l'art en formes de la vie collective, ou préserver de toute compromission militante ou marchande l'autonomie qui en fait une promesse d'émancipation¹⁵.

En ce qui concerne les sources, cette étude a dû surmonter plusieurs difficultés d'accès, notamment à cause de la destruction et de la dispersion de documents pendant la dernière dictature en Argentine. De même, s'agissant d'une histoire très récente et hautement politisée, la sensibilité du sujet complexifie la tâche de l'historien. Cette contemporanéité nous a pourtant permis de dialoguer avec des témoins vivants, de compléter ainsi les informations contenues dans les documents et de mieux comprendre le climat de l'époque. En croisant les sources pour éviter les pièges de la mémoire et les relectures personnelles à partir du présent, nous avons inclus des données issues de ces témoignages. Enfin, il convient de signaler que, même si la réception n'a pas été un élément prioritaire de notre recherche, elle a été abordée indirectement dans l'analyse des produits culturels qui expriment la « réception de l'événement », telle que l'a définie Pierre Laborie¹⁶. Les sensibilités apparaissent alors comme des catalyseurs de l'événement qui influencent l'écriture d'une histoire subvertissant le récit officiel. Dans la mesure où les cas analysés sont systématiquement contextualisés, notre étude englobe les différentes réactions à certains phénomènes politiques (mobilisations, conflit, répression), et à différentes échelles.

La période choisie pour cet ouvrage s'insère entre le coup d'État du 28 juin 1966 et celui du 24 mars 1976, respectivement désignés comme la « Révolution argentine » et le « Processus de reconstruction nationale ». Comme leurs appellations l'indiquent, il s'agit de deux tentatives fermes et déterminées de changer radicalement la trajectoire suivie par l'histoire sociale, politique et économique argentine. C'est en évaluant les différents contextes à l'intérieur de cette période que nous avons construit notre périodisation, en constatant que lorsque les conditions de l'expression politique se modifient, les acteurs établissent de nouvelles stratégies de communication. Le changement de position des acteurs dans le champ politique – se trouver dans l'opposition au gouvernement, au pouvoir ou partagé entre les deux – suscite indubitablement des modifications dans les conditions de production culturelle. Ainsi, l'organisation de cet ouvrage répond à la fois à des exigences chronologiques – les différentes parties correspondent aux trois moments qui marquent les différents contextes de production visuelle – et problématiques, au sein de chacune de ces parties.

15. RANCIÈRE J., *op. cit.*, p. 36-40.

16. LABORIE P., *L'opinion française sous Vichy. Les Français et la crise d'identité nationale, 1936-1944*, Paris, Le Seuil, 2001.

La première partie, intitulée « Censure, révolte et clandestinité », aborde la période comprise entre le 28 juin 1966 et le 25 mai 1973, c'est-à-dire l'étape de la « Révolution argentine ». Pendant cette étape, non seulement le péronisme – proscrit depuis 1955 – se trouve exclu du jeu politique, mais encore toute la société civile se trouve réduite au silence. C'est dans un contexte de censure que la population emploie des canaux alternatifs d'expression, par lesquels diverses tendances politiques se réunissent sous la bannière du péronisme. En accord avec l'hétérogénéité et la multiplicité du péronisme tardif, son esthétique se dévoile éclectique car elle incarne des interprétations de la réalité nationale, des conceptions de la politique, des projets en dispute et des valeurs en conflit.

La deuxième section, intitulée « De l'illusion de la "libération" à l'acéphalie du mouvement » est consacrée à la période courant de l'investiture du candidat péroniste Héctor Cámpora à la présidence de la République argentine jusqu'à la mort de Juan Domingo Perón (25 mai 1973-1^{er} juillet 1974). Suite à cet apogée de la collaboration entre les membres de tendances péronistes variées, les tensions s'accroissent et l'épuration s'intensifie. Ce deuxième moment peut être considéré comme celui d'un essai sérieux par le gouvernement de reprendre la direction du mouvement, en intégrant ses composantes hétérogènes. Cependant, à partir du retour de Perón le 20 juin 1973, l'affrontement entre les différentes tendances péronistes devient de plus en plus agressif. De même, le rapport entre le leader et la jeunesse se détériore progressivement jusqu'à aboutir à la rupture complète le 1^{er} mai 1974. Ainsi, les derniers mois représentent une sorte de période de transition qui apparaît à la charnière entre notre deuxième et notre troisième partie. Lorsque la confrontation à l'intérieur du péronisme fait suite à l'affrontement avec l'adversaire politique (la dictature, les anti-péronistes), les disputes symboliques reviennent au centre de la scène.

La troisième période traitée dans cet ouvrage correspond à la succession d'Isabel Perón à la présidence jusqu'au coup d'État du 24 mars 1976. Cette dernière partie est intitulée « le péronisme hiérarchique, la bataille ouverte et les actions clandestines », et s'intéresse à un moment de lutte acharnée à l'intérieur du péronisme, au retour à la clandestinité des *Montoneros* en septembre 1974 et, en général, à l'agonie des projets péronistes les plus radicaux. Cependant, nous prenons en considération quelques productions élaborées tardivement, comme dans le cas de deux films tournés pendant l'exil des militants péronistes en 1978 et de deux bandes dessinées. Ainsi, nous prolongeons légèrement notre analyse jusqu'à celle des formes adoptées par la dispute politique à partir de la clandestinité et de l'exil. Les conditions et les stratégies se modifient lorsque le gouvernement militaire démantèle une grande partie des structures des *Montoneros*. En effet, de nouvelles logiques s'installent à partir de ce moment, en appelant à la défense des droits de l'homme et à la solidarité internationale¹⁷.

Les six chapitres qui composent cet ouvrage abordent des problèmes relatifs à des représentations éminentes : la jeunesse, la violence, le peuple, le leader, la révolution et la résistance. Dans l'étude de ces représentations, une attention particulière est accordée au répertoire culturel, c'est-à-dire aux survivances matérielles des images déjà

17. Cf. FRANCO M., *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

existantes. Suivant la proposition formulée par Georges Didi-Huberman d'interroger « la mémoire dans les images de la culture », nous identifions la « teneur temporelle » des images, les « souvenirs » visuels qu'elles sont susceptibles de porter¹⁸. Certains motifs – et notamment certaines façons de les représenter – et quelques événements donnés sont spécialement récurrents, permettant ainsi de configurer les traits d'un imaginaire partagé, ainsi que des traditions visuelles nationales et internationales. Dans cette optique, nous reconnaissons de grandes matrices – la production visuelle chrétienne, les structures imaginaires politiques modernes comme le Léviathan ou la Marianne – et souvent d'autres héritages iconographiques tels que la symbolique de gauche.

En ce qui concerne la méthodologie employée afin de réfléchir à certains aspects du discours visuel, l'analyse des séries d'images a été influencée par ce que Didi-Huberman appelle la « connaissance par le montage », c'est-à-dire, « la lecture possible à partir de la mise en relation des éléments qui ne sont pas naturellement liés¹⁹ ». En identifiant un nombre de motifs, de symptômes, de relations transversales aux événements, nous inférons des interprétations portant sur un imaginaire, certainement complexe, lié au péronisme. Par ce geste, nous mettons en relief la manière dont les images « prennent position ». Simultanément, d'autres problématiques traversent le récit : les débats sur le rôle de l'art dans la politique, la circulation d'idées, de personnes et d'images, les dispositifs de communication politique mis en œuvre, les stratégies de légitimation des acteurs sociaux et leurs politiques culturelles.

Cette recherche se situe dans une perspective d'histoire des sensibilités, en se focalisant sur la manière dont les groupes sociaux développent une susceptibilité envers certaines problématiques et l'expriment à partir de tactiques esthétiques aptes à générer des émotions utiles pour la politique. Les images mises en relation dans ce travail ont manifestement été élaborées, choisies et situées dans des supports spécifiques afin de susciter une certaine gamme d'émotions, en mettant à profit leur pouvoir potentiel²⁰. Loin de penser la politique comme étant uniquement le produit de stratégies conscientes, notre approche vise à approfondir cette dimension sensible, l'identification politique étant cimentée par des passions, par des histoires personnelles, par des expériences familiales et générationnelles. De la même façon que le corps internalise des gestes et des séquences mécanisées, la pensée adhère naturellement à des logiques d'interprétation et de conduite dans les expériences vécues et les mémoires héritées. Cet ouvrage vise ainsi à apporter quelques éléments de compréhension de cet univers riche, insaisissable et en constante transformation, fondé sur des matériaux préexistants et sur une tradition politique : l'imaginaire péroniste.

18. Cette analyse reprend l'approche anthropologique d'Aby Warburg lorsqu'il cherche à reconnaître la « survivance » de traces visuelles du passé dans les peintures de la Renaissance. DIDI-HUBERMAN G., *L'Image survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

19. DIDI-HUBERMAN, G., *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, Minuit, 2009.

20. Sur cette perspective et ses rapports aux émotions cf. CAPDEVILA L. et LANGUE F. (dir.), *Le passé des émotions. Mémoires sensibles et histoire à vif. Amérique latine et Espagne contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.