« *I could tell the story again [...] and it wouldn't necessary make me cry* »

La mise en scène de la parole des vétérans des Malouines dans le film *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias

Salomé DAHAN

Université de Poitiers Laboratoire CRLA-Archivos (UMR8132)

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9993

Résumé : Lola Arias est née à Buenos Aires en 1976. Elle fait partie de la génération des enfants de disparus. Son film *Teatro de guerra* (2018) repose sur un dispositif théâtral qui offre aux vétérans de la guerre des Malouines (2 avril-14 juin 1982) la possibilité de raconter leur histoire. Il met en scène trois ex-combattants du contingent argentin (Rubén Otero, Gabriel Sagastume et Marcelo Vallejo) et trois membres des Royal Marines (Lou Armour, David Jackson et le Népalais Sukrim Rai). À la croisée du cinéma documentaire et de la pièce de théâtre, le long-métrage s'inscrit ainsi dans le sillage d'une réflexion historiographique qui vise à faire de la guerre des Malouines un épisode central de la dictature militaire.

Mots-clés : Malouines – cinéma – biodrame – mémoire – dictature

Abstract: Lola Arias was born in Buenos Aires in 1976. She belongs to the generation of children of the disappeared. Her film *Teatro de guerra* (2018) is based on a theatrical device that offers veterans of the Falklands War (2 April - 14 June 1982) the chance to tell their story. It features three ex-combatants from the Argentinian contingent (Rubén Otero, Gabriel Sagastume and Marcelo Vallejo) and three members of the Royal Marines (Lou Armour, David Jackson and the Nepalese Sukrim Rai). At the crossroads of documentary film and play, the feature film is part of a historiographical reflection that aims to make the Falklands War a central episode of the military dictatorship.

Keywords: Falklands – cinema – biodrama – memory – dictatorship

1 Introduction

En 1982, la junte argentine dirigée par le général Galtieri était fortement contestée. Le 30 mars, la CGT brava la répression et marcha sur la place de Mai sous le slogan de « *Paz, Pan y Trabajo* » (Paix, Pain et Travail). Le modèle économique néolibéral mis en place par le *Proceso de Reorganización Nacional*, le nom que s'était donné

la dictature, paralysait l'économie et l'inflation appauvrissait considérablement les classes moyennes. Les généraux en crise décidèrent alors de faire valoir leurs positions par la force sur la souveraineté des îles Malouines, en raison de l'approche du 150e anniversaire de l'occupation anglaise de 1833[1]. L'opération visait à fédérer la société et les militaires derrière la revendication historique de ces archipels. Si le peuple argentin était majoritairement opposé au gouvernement, la guerre lui semblait légitime, comme l'illustrent les devises de l'époque : « *Malvinas argentinas y el pueblo de Perón* » (Malvines argentines et le peuple de Perón). Or, le déséquilibre entre les forces armées était grand : la plupart des Argentins envoyés sur les îles étaient des conscrits âgés d'entre 18 et 20 ans, tandis que les militaires anglais étaient des professionnels de la Royal Navy. En 74 jours, la guerre a fait 600 morts du côté argentin et 300 chez les Britanniques. Pour Margaret Thatcher, les retombées médiatiques de la guerre ont été positives, sa popularité augmenta et elle remporta les élections législatives de 1983. En revanche, la capitulation de l'Argentine signa la perte définitive de crédibilité du régime "militaire". La guerre des Malouines a été l'évènement qui mena progressivement le pays vers une transition démocratique.

Au cessez-le-feu, les Forces armées argentines n'ont pas facilité les retrouvailles entre la société et les soldats. Le retour des ex-combattants s'est effectué principalement dans le secret. La déclassification progressive des archives sous la présidence de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015) a permis de mettre en évidence l'existence d'un document signé par les conscrits dans lequel la dictature les obligeait à taire les évènements de la guerre, en échange de l'arrêt de leur service militaire : « Vous ne devrez pas fournir d'informations sur la mobilisation […], ne pas commenter de rumeurs ou d'anecdotes fantaisistes… » (Lorenz 2015 : 72)[2]. Le régime oblige les survivants à ne pas divulguer d'informations sur leur expérience concrète du terrain et à conserver un discours patriotique, sans quoi ils feraient l'objet de sanctions ou de représailles. La junte renonce également à donner une version officielle de la guerre, malgré le fait qu'elle ait ordonné la constitution d'une commission d'enquête. Le rapport Rattenbach qui met en évidence la suprématie matérielle de l'ennemi anglais et les erreurs stratégiques des dirigeants argentins n'a jamais été publié. En revanche, la politique de mémoire mise en place par Cristina Fernández de Kirchner dans les années 2000 a mis fin à une période de « *desmalvinización* », un terme employé par Alain Rouquié dans un reportage de la revue *Humor* en 1983 (Lorenz 2015 : 3) qui désigne l'évacuation de la question des réclamations territoriales du nationalisme argentin de l'entreprise militaire menée par le régime dictatorial. Ce procédé discursif a conduit à une « déshistoricisation » du conflit de l'Atlantique Sud, c'est-à-dire à masquer la complexité des évènements qui apparait dans le cinéma (Torres 2017 : 334).

L'un des premiers films sur la dictature militaire en Argentine, *Los chicos de la guerra* réalisé par Bebe Kamín en 1984, a d'abord construit l'imaginaire d'une génération d'adolescents mal préparés, victimes des abus de leurs supérieurs militaires[3].

[1] Ces îles découvertes par Magellan en 1520 furent successivement espagnoles, françaises et argentines.

[2] « Usted deberá no proporcionar información sobre movilización […], no comentar rumores ni anécdotas fantasiosas… ».

[3] Il précède d'un an *La historia oficial* réalisé en 1984 par Luis Puenzo et paru en 1985, qui a connu un succès retentissant dans la communauté internationale. En 1986, il remporta l'Oscar du meilleur film en langue étrangère.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Dans *Iluminados por el fuego* de Tristán Bauer (2005), les sentiments patriotiques étaient d'ailleurs relégués au second plan sur la scène du conflit entre l'Argentine et le Royaume-Uni. Il faut attendre le film de Julio Cardoso, *Locos de la bandera* (2005), pour que soit progressivement réintroduite l'idée que les soldats qui étaient allés sur les îles n'étaient pas seulement les victimes du régime dictatorial mais qu'ils étaient également les protagonistes d'une aventure militaire au service des intérêts nationaux. Le film de Lola Arias naît dans le sillage de ces réflexions historiographiques. Il repose sur la mise en scène de vétérans[4] des deux camps au sein d'un dispositif théâtral qui offre à chacun « un espace politique de dissensus » et leur donne la possibilité de raconter leur version d'un conflit encore irrésolu (Cobello 2022 : 245).

Lola Arias est née à Buenos Aires en 1976 et elle fait partie de la génération des enfants de disparus. Pendant cinq ans, elle a travaillé exclusivement avec des vétérans de la guerre des Malouines au sein d'un projet qui a donné lieu à une installation artistique *Veteranos* (2014), une pièce de théâtre *Campo minado* (2016), un livre bilingue *Minefield/Campo minado* (2017) et un long-métrage *Teatro de guerra* (2018) qui met en scène à la fois des vétérans du contingent argentin (Marcelo Vallejo, Rubén Otero et Gabriel Sagastume) et des ex-membres des Royal Marines (Lou Armour, David Jackson et le Népalais Sukrim Rai). Ce dernier appartient au genre du « biodrame » qui a été théorisé au théâtre, en Argentine, par Vivi Tellas et qui s'intéresse à la mise en scène de la parole vécue comme à une archive (Cobello 2022 : 239). Le dispositif filmique construit par Lola Arias s'inscrit ainsi à la croisée du cinéma documentaire et de la pièce de théâtre et il a un double enjeu : il confère aux ex-combattants le statut de victimes de la dictature, en même temps qu'il leur permet de redevenir les acteurs de leur propre histoire.

2 Filmer le traumatisme

La particularité du « biodrame » est qu'il s'intéresse au corps et à l'expérience personnelle comme à des archives. Les metteurs en scène invitent des acteurs qui ne sont pas des professionnels à interpréter leur propre histoire. Les premières minutes de *Teatro de guerra* sont intéressantes en ce sens puisqu'elles consistent en une mise en abyme de ce dispositif. Les vétérans rejouent devant la caméra les scènes de casting du film (ou les auditions pour la pièce de théâtre *Campo minado*, dans laquelle ils jouent également). Chacun d'entre eux se présente brièvement en donnant sa position militaire pendant la guerre et la profession qu'il occupe désormais.

Le fait de travailler avec des personnes qui n'ont pas été formées au jeu permet ce que Vivi Tellas appelle un « retour du réel » dans le cadre de la représentation (Tellas 2017 : 13). Même si le texte est écrit et que la mise en scène est répétée, il y a toujours des éléments d'incertitude qui rendent la scène plus vivante. Le choix du premier plan dans le film permet au spectateur de lire les émotions sur les visages des vétérans. Il est intéressant d'observer la manière dont ces derniers ont opéré la transition entre leur

[4] Le choix du mot « vétéran » n'est pas un hasard, il se réfère au Décret présidentiel 1357 de 2004 qui a signifié, avec le changement de dénomination d'« *ex soldados combatientes conscriptos* » (ex-soldats combattants conscrits) a « *veteranos de la guerra del Atlántico Sur* » (vétérans de la guerre de l'Atlantique Sud), une augmentation significative des pensions perçues par les anciens soldats et la prise en compte de nouvelles personnes dans cette catégorie, telles que les infirmières du film de Federico Strifezzo, *Nosotras también estuvimos* (2021).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



Fig. 1 : *Teatro de guerra*, Lola Arias (2018). Crédits : Lola Arias. URL https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/

passé militaire et la vie civile. Si, dans un premier temps, le vétéran argentin affiche la volonté d'une coupure biographique à travers ses activités de peinture et son travail dans un jardin d'enfant, la pratique du sport et la tenue militaire dans laquelle il est venu trahissent en quelque sorte un « passé qui ne passe pas ». De la même manière, le choix du métier de policier pour l'Anglais semble traduire une certaine réorientation du savoir militaire dans sa vie actuelle. Par ailleurs, la présence de la voix hors champ de la réalisatrice dans ces scènes de casting met en lumière le procédé de montage des voix des ex-contingents argentins et anglais dans la reconstruction du débat historique.

Il existe des mécanismes similaires dans une autre scène, au cours de laquelle Marcelo Vallejo répète des techniques de combat avec Lou Armour dans ce qui semble être un hangar. Le regard d'abord sceptique puis amusé du vétéran argentin est rapidement trahi par une précision dans les gestes et une violence dans le regard qui semblent indiquer la vivacité des souvenirs de combat dans sa mémoire. Ils prennent le pas sur son jeu théâtral. La scène met en tension le réel et la fiction.



Fig. 2 : *Teatro de guerra*, Lola Arias (2018). Crédits : Lola Arias. URL https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/

Dans *Vie précaire*, Judith Butler écrit : « Pour que la représentation communique l'humain, il faut donc non seulement que la représentation échoue, mais aussi qu'elle montre son échec. » (Butler 2001 : 78). En exposant volontairement son dispositif

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

théâtral, le film de Lola Arias met en scène le caractère artificiel de la représentation, à travers lequel la réalité peut advenir à l'écran. En ce sens l'image « brûle du réel », pour reprendre les termes de Jacques Rancière dans « Le théâtre des images », comme on dit dans les jeux de devinette, tu « brûles » pour dire « tu touches presque l'objet caché » (Rancière 2007 : 63).

3 Un débat historique encore en tension

Dans sa chronique de la guerre des Malouines, *La otra guerra* (2021), Leila Guerriero écrit : « La guerre est un souvenir d'où émerge parfois un gémissement désagréable. » (2021 : 10)[5]. Or, Lola Arias travaille sur la résurgence des souvenirs de guerre dans la vie civile. Les vétérans interprètent des scènes de leurs vies qui les ont traumatisés. Dans l'extrait suivant, Lou Armour, un ancien Royal-Marine, raconte la mort d'un Argentin, sur laquelle il va revenir plusieurs fois dans le film.



Fig. 3 : *Teatro de guerra*, Lola Arias (2018). Crédits : Lola Arias. URL https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/

La mise en scène est intéressante dans la mesure où les vétérans se trouvent dans un espace en ruine qui pourrait symboliser le théâtre de la mémoire. Comme l'illustre le jeu de ces hommes, le traumatisme a la particularité que le sujet qui y est en proie a le sentiment de vivre une nouvelle fois les évènements qu'il est en train de se remémorer. Par ailleurs, dans cette scène, les ex-combattants portent leur tenue de travail. Ce détail marque la résurgence des souvenirs de la guerre dans la vie civile. Il faut souligner enfin que le montage accorde une part égale aux récits des Anglais et des Argentins qui reconstituent ensemble une histoire de la guerre.

Plus tard dans le film, c'est Marcelo Vallejo, côté argentin, qui raconte une tentative de suicide lors du retour à la vie normale. Dans le film, Marcelo se confie à de nombreuses reprises sur son usage de la cocaïne pour faire face à des émotions qu'il a dû taire. Dans cette scène, il se remémore un voyage à Córdoba puis à La Rioja, en Argentine, avec d'autres vétérans et le moment où il a choisi de se jeter dans une rivière.

[5] « La guerra era un recuerdo del que, a veces, brotaba un gemido incómodo. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



Fig. 4 : *Teatro de guerra*, Lola Arias (2018). Crédits : Lola Arias. URL https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/

Le mécanisme du biodrame se met ici en marche à travers un récit enchâssé qui reproduit le traumatisme : l'histoire de Marcelo se dédouble au niveau narratif puisqu'il commence par raconter un souvenir avant de le rejouer voire de le revivre, comme le soulignent également les expressions très dures des autres vétérans dans l'assistance. L'espace de la piscine municipale, qui a en commun avec le souvenir de Marcelo la présence de l'eau, un élément sur lequel la caméra s'arrête longuement, montre la persistance des dommages causés par les trois mois de guerre tout au long de la vie des vétérans. La profondeur de champ permet au spectateur de se projeter par l'imagination jusque sur les îles Malouines. Qui plus est, la présence d'une traductrice qui permet aux acteurs d'échanger dans leur langue respective souligne la double volonté de dialogue entre les Argentins et les Anglais et de transmission du récit historique au spectateur. Seules les interventions du vétéran népalais Sukrim Rai, sans traduction, extraient le film de la dichotomie entre les récits historiques britanniques et argentins. Dans un entretien accordé à Gonzalo Aguilar en 2017 à l'issue d'une représentation au Centre d'Arts Expérimentaux de l'Université Nationale San Martín, Lola Arias déclarait :« On perd toujours quelque chose dans la traduction. Il vaut mieux garder un langage poétique ouvert, pour ne pas en perdre la richesse ou la valeur culturelle. » (Perera 2018 : 164)[6]. L'image qui suit montre toute l'attention symbolique portée par la réalisatrice à des symétries dans le décor : elle montre une maison des Malouines devant laquelle Sukrim Rai entraîne un autre acteur népalais à jouer un combat.

[6] « Siempre se pierde algo en la traducción. Es mejor dejarlo en un lenguaje poético abierto, para no perder riqueza o valor cultural. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



Fig. 5 : *Teatro de guerra*, Lola Arias (2018). Crédits : Lola Arias. URL https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/

Un autre exemple est celui des vestiaires, dans lesquels les ex-combattants se montrent leurs tatouages et leurs blessures, qui symbolisent les marques et les souvenirs que la guerre a laissés sur leurs corps. La présence du miroir met en relief la manière dont les expériences des deux groupes de vétérans ennemis se reflètent entre elles.



Fig. 6 : *Teatro de guerra*, Lola Arias (2018). Crédits : Lola Arias. URL https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/

Le film de Lola Arias aurait été difficilement réalisable dans l'immédiat après-guerre. Au début du projet, les ex-combattants argentins n'étaient d'ailleurs pas disposés à participer à une œuvre aux côtés des Anglais[7]. Dans l'une des scènes, les six vétérans se retrouvent dans un bar après une répétition et ils commentent le projet. Alors que David Jackson évoque ses difficultés à jouer un rôle sur fond de *cuarteto*, Lou Armour répond avec humour : « *Anyway… it's an argentine project, let's face it.* », en écho à la déclaration de guerre de l'État militaire au Royaume-Unis en 1982.

À ce sujet, les divisions entre les deux camps sont explicitées à différents moments du film, notamment dans une scène au cours de laquelle les vétérans Lou Armour et Gabriel Sagastume débattent sur l'histoire des îles devant une carte.

[7] Denise Cobello rappelle que si le film de Lola Arias a pu bénéficier du soutien financier du gouvernement britannique et d'autres institutions européennes, du côté argentin, seule l'Université Nationale General San Martín a accepté de participer (2022 : 246-247).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

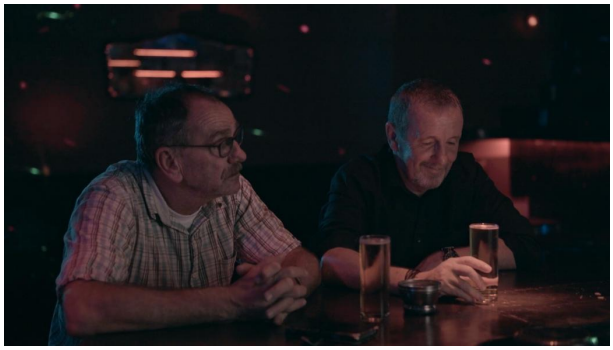


Fig. 7 : *Teatro de guerra*, Lola Arias (2018). Crédits : Lola Arias. URL https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/



Fig. 8 : *Teatro de guerra*, Lola Arias (2018). Crédits : Lola Arias. URL https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/

La polyphonie du récit, en deux langues, et les contradictions entre les vétérans recomposent un débat historique toujours ouvert et en tension quant à la souveraineté du territoire. Leurs postures sont claires. Sagastume argumente que les îles sont le dernier bastion des colonies britanniques, tandis que Lou Armour explique que les nouvelles générations d'habitants se considèrent anglaises depuis 1833. Le discours politique des vétérans se superpose à une carte géographique des îles. La mise en scène indique que les questions de souverainetés nationales ne sont pas d'ordre naturel. Elles sont le produit d'un discours historique et social en proie à des luttes de pouvoir.

Or, la principale différence entre les films sur la dictature réalisés habituellement par les enfants de disparus et des films comme *Teatro de guerra*, plus spécifiquement consacrés à la guerre des Malouines, est que les réalisateurs de ces derniers mettent l'accent sur la continuité générationnelle entre les intérêts de leurs parents et les leurs. En effet, dans *Teatro de guerra*, Lola Arias utilise des procédés similaires à ceux d'Albertina Carri dans *Los rubios* (2003) et ce, à deux reprises, d'abord lorsque les vétérans, vêtus d'un masque de Margaret Thatcher et du général Galtieri s'embrassent, puis lorsqu'ils racontent le débarquement dans les Malouines à l'aide de figurines de Play-

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

mobil. Cependant, les films comme *Los rubios* d'Albertina Carri ou encore *M* (2007) de Nicolás Prividera remettent en question la manière dont leurs parents ont sacrifié leur vie en vertu de leur combat militant. Au contraire, *Teatro de guerra* met en évidence une continuité dans les revendications territoriales au sein des deux pays autrefois en guerre. La question de l'identification des corps sur les champs de bataille par les Anglais en 1983 est particulièrement intéressante en ce sens, puisqu'elle a constitué un double problème : d'une part, il existait le risque d'attribuer le statut de « disparus », « NN »[8], à des officiers du régime militaire argentin qui s'étaient battus aux côtés des conscrits, c'est-à-dire à de potentiels tortionnaires au sein d'un système qui s'était livré à la disparition forcée de ses opposants et, d'autre part, les familles se sont majoritairement opposées au rapatriement des restes des soldats argentins, en arguant que : « On ne rapatrie pas ce qui se trouve sur son propre sol »[9]. Il est intéressant ainsi, dans un troisième et dernier moment de notre analyse, d'étudier les effets du temps sur les témoignages des vétérans et leur reconstruction à l'écran.

4 Décontextualiser et recontextualiser les matériaux d'archives

Assis sur un fauteuil dans un immeuble en ruines, vêtu d'un pull du commando des Royal Marines, Lou Armour évoque une nouvelle fois la mort du soldat argentin qu'il a jouée aux côtés des autres vétérans dans la scène évoquée précédemment. Le renouvellement de l'épisode à l'écran reproduit le mécanisme de la répétition dans le traumatisme. Il s'agit d'un playback. La voix de Lou provient des archives de 1987 d'un programme télévisé anglais intitulé *Falklands War – The untold story*. Dans les images de l'époque, qui apparaissent soudainement, Lou Armour est en pleurs.



Fig. 9 : *Teatro de guerra*, Lola Arias (2018). Crédits : Lola Arias. URL https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/

Le vétéran explique qu'il a longtemps eu honte de ces images et que, contrairement à un acteur, un Royal Marine n'est pas à l'aise face à la caméra. Il ajoute : « *I could tell the story again about the dead Argentine, and it wouldn't necessary make me cry.* » Le film transforme l'histoire personnelle du vétéran en script. La scène est recréée, rejouée. Luciana Caresani commente : « Dans l'esthétique d'Arias […], l'exercice répétitif

[8] NN : *Nomen nescio*.

[9] « No se repatria lo que está en el suelo propio ».
Je vous renvoie ici à l'enquête de Leïla Guerriero dans *La otra guerra, paru en 2021*.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

de sa recréation et l'accent mis sur temps qui passe font que l'émotivité du témoignage passe au second plan. »[10]. Comme l'explique Gilles Deleuze, « l'émotion ne dit pas "je" » (Deleuze 2003 : 172). Elle n'est pas de l'ordre du moi, mais de l'évènement. Il est difficile de saisir un évènement, mais cette saisie n'implique pas nécessairement la première personne. Le film de Lola Arias se termine ainsi par la reconstitution des scènes de guerre par de jeunes acteurs qui ont reçu des indications scéniques de la part des vétérans, qui assistent au tournage. Ce dispositif méta-cinématographique superpose le passé, le présent et le futur dans un espace hétérogène qui réactualise la mémoire de la guerre.

5 Conclusion

En somme, la parole des vétérans apparaît comme une archive ouverte, à travers laquelle il est possible de recréer des expériences traumatiques à l'écran. À travers les objets qu'ils ont ramené de la guerre – vêtements, carnets, images… –, les membres des deux camps reconstruisent les évènements des îles Malouines à plusieurs voix, en deux langues et à travers un récit mêlé de tensions qui contraste avec les discours officiels des revues et des émissions télévisées de l'époque, également mobilisées dans le film. Le montage épouse quant à lui la forme du traumatisme, à travers l'apparition renouvelée d'un ensemble d'épisodes qui semblent hanter la mémoire des vétérans. Cependant, le dispositif théâtral, qui nuance la charge émotionnelle de la guerre, permet au récit d'advenir tout de même à l'écran.

Bibliographie

Arias, Lola (2018), *Teatro de guerra*, 92 min.

URL https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/.

Butler, Judith (2005), Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001, Paris, Éditions Amsterdam.

Caresani, Luciana (2020), « Recrear Malvinas. Testimonio, arte y archivo en *Teatro de guerra* de Lola Arias », *Telar*, n° 24, janvier-juin 2020, p. 55-79.

Cobello, Denise (2022), « De la représentation du réel à l'action performative : notes sur l'esthétique comme pensée politique au théâtre de Lola Arias », in : Dansilio, Florencia, Hamidi, Bérénice, Jésupret, Célia, *et al.* (dir.), *Le théâtre face aux dictatures*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 239-251.

Deleuze, Gilles (2003), Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995, Paris, Éditions de Minuit.

Guerriero, Leila (2021), *La otra guerra*, Buenos Aires, Anagrama.

Hassid, Mora (2023), « Estética y política : representaciones de la guerra de Malvinas en las obras *Campo Minado* (2016) y *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias », *Aletheia*, vol. 13, n° 25, décembre 2022-mai 2023.

Lorenz, Federico (2015), Malvinas. Una guerra argentina, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Perera, Verónica (2018), « Soberanía estallada : memorias de Malvinas en Campo minado de Lola Arias », *Revista Investigación Teatral*, vol. 9, n° 13, avril-septembre 2018.

Rancière, Jacques (2007), « Le théâtre des images », in : Didi-Huberman Georges (dir.), *Alfredo Jaar. La politique des images*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, p. 71-81.

[10] (Caresani 2020 : 75) : « En la estética de Arias […] tanto el ejercicio repetitivo de su recreación como el subrayado sobre el paso del tiempo hacen que la emotividad del testimonio pase a un segundo plano. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Segade, Laura (2022), « Una imagen que no se olvida : trauma y anacronismo en el proyecto biodramático de Lola Aria sobre la guerra de Malvinas », *Anclajes*, vol. 26, n° 1, janvier-avril 2022, p. 53-69.

Strifezzo, Federico (2021), *Nosotras también estuvimos*, 69 min.

Tellas, Vivi (2017), *Biodrama. Proyecto Archivos : seis documentales escénicos*, Córdoba, Editorial Filosofía y Humanidades.

Torres, Victoria (2018), « Memoria para el futuro : los excombatientes de Malvinas en la literatura infantil y juvenil », in : Blejmar, Jordana, Mandolessi, Silvana et Pérez, Mariana, *El pasado inasequible*, Buenos Aires, Eudeba.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809