

## La musique de la « disparition » Une reconstruction du sens par les sens

Alice Verstraeten

Volume 20, numéro 2, printemps 2008

Les musiques et la mort

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/018338ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/018338ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1180-3479 (imprimé)

1916-0976 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Verstraeten, A. (2008). La musique de la « disparition » : une reconstruction du sens par les sens. *Frontières*, 20(2), 71–76. <https://doi.org/10.7202/018338ar>

Résumé de l'article

Lorsque la dictature militaire argentine (1976-1983) systématise la disparition forcée, il s'agit non seulement de tuer les opposants, mais d'enfermer l'ensemble de la société dans le silence et la terreur. Pourtant, les familles de disparus résistent, et l'art est pour une grande part dans la lutte contre un indicible tétanisant. La musique apparaît alors comme une façon de réélaborer le sens et le symbolique détruits. Et ce processus génère un espace social alternatif à la terreur. Mêlant rock et *murga*, les manifestations mettent en scène des douleurs partagées. Par les émotions qu'elles charrient, elles renversent la nature intrinsèquement négative de l'indicible pour en faire une force. Elles transmettent un savoir situé au-delà ou en deçà des mots, elles font sens par les sens. Elles permettent aux victimes de faire corps et de réélaborer du sens pour, ensuite, le proposer à la société dans son ensemble.

**Résumé**

Lorsque la dictature militaire argentine (1976-1983) systématise la disparition forcée, il s'agit non seulement de tuer les opposants, mais d'enfermer l'ensemble de la société dans le silence et la terreur. Pourtant, les familles de disparus résistent, et l'art est pour une grande part dans la lutte contre un indicible tétanisant. La musique apparaît alors comme une façon de réélaborer le sens et le symbolique détruits. Et ce processus génère un espace social alternatif à la terreur. Mêlant rock et *murga*, les manifestations mettent en scène des douleurs partagées. Par les émotions qu'elles charrient, elles renversent la nature intrinsèquement négative de l'indicible pour en faire une force. Elles transmettent un savoir situé au-delà ou en deçà des mots, elles font sens par les sens. Elles permettent aux victimes de faire corps et de réélaborer du sens pour, ensuite, le proposer à la société dans son ensemble.

Mots clés : Argentine – disparition – rock – *murga* – indicible – transmission.

**Abstract**

When the "forced disappearances" became systematic under the argentinian military dictatorship (1976-1983), the aim was not only to kill its opponents, but also to inflict a reign of terror and silence on the whole society. But the families of those who disappeared resisted and art became an important element in the struggle against this unspeakably paralyzing regime. Music became a way to reassert the sense and symbolism which had been destroyed. And this process generated an alternative to terror. Using a mixture of rock and *murga*, the music portrayed mutual sufferings. The emotions transmitted reversed the intrinsically negative character of the unspeakable and transformed it into a positive force. This music conveyed a form of knowledge beyond words, it made sense via the senses. It allowed the victims to come together and to reinvent a feeling of sense which they could subsequently offer to the whole of society.

Keywords: Argentina – disappearance – rock – *murga* – unspeakable – transmission.

# La musique de la « disparition »

## Une reconstruction du sens par les sens

Alice Verstraeten,

doctorante allocataire auprès du CREA,  
enseignante au Département d'anthropologie  
de l'Université Lyon II, France.

Le réel dérape vers le fantasmagorique. Des hommes orchestrent la désacralisation de tous les tabous. Ils insistent : non seulement ils ont le pouvoir de donner la mort, mais ils ont le pouvoir de maintenir l'autre en vie aussi longtemps qu'ils le veulent, et dans les conditions qu'ils veulent. Des médecins les assistent dans la torture, pour mieux jouer avec les limites de la vie et de la mort. « Nous sommes Dieu », disent-ils.

*Esta es la historia de un hombre  
que quiso ser sobrehumano  
y la realidad entonces  
se le escapó de las manos*

C'est l'histoire d'un homme  
qui voulut être surhumain  
et la réalité, alors  
lui échappa des mains

(Sui Generis, 1991, discographie).

Ces hommes brisent les intimités familiales, les intégrités corporelles. Ils séquestrent, torturent, assassinent, font disparaître les corps : nous sommes à Buenos Aires en 1976. Une Junte militaire vient de prendre, par la force, un pouvoir qu'elle gardera officiellement jusqu'en 1983.

Trente mille opposants – des guérilleros, mais aussi des ouvriers, des étudiants, des intellectuels, des artistes – sont engloutis dans la machine bureaucratique clandestine de la « disparition forcée ».

Emmenés dans des Ford Falcon noires sans plaque d'immatriculation, les « disparus », les yeux toujours bandés, sont enfermés dans des camps clandestins de détention, enchaînés dans des cellules non répertoriées. Ils perdent leur nom, on leur appose une lettre et un numéro.

*Engrillado y entre cuatro  
hombres de torvo mirar  
así crucé Buenos Aires  
por cantar la libertad  
Anchos portones se abrieron  
para volverse a cerrar  
pabellones, pasadizos  
y al fondo la oscuridad*

Enchaîné et entre quatre  
hommes au regard torve  
c'est ainsi que j'ai traversé Buenos Aires  
pour avoir chanté la liberté  
De larges portails se sont ouverts  
pour se fermer à nouveau  
des pavillons, d'étroits couloirs  
et au fond, l'obscurité  
(Yupanqui, 1983, discographie).

Le pouvoir sur l'intimité la plus profonde des Argentins, sur leur imaginaire et leurs fantasmes, les militaires l'ont toujours : la « disparition forcée », crime contre l'humanité et crime de génocide, a été qualifiée de « crime continu »<sup>1</sup>. Tant que la lumière n'est pas faite sur les responsabilités et les circonstances de la mort d'un homme, sa famille reste hantée.

*Y así seguimos andando  
Curtidos de soledad  
Y en nosotros nuestros muertos  
Pa' que nadie quede atrás.*

Et nous continuons à vivre ainsi  
Tannés par la solitude  
Et en nous-même sont nos morts  
pour que personne ne reste seul  
en arrière  
(Sosa et Yupanqui, 1972, discographie).

En suspens au-dessus du vide, la vie est  
hantée par la mort et la mort par la vie.

*No hay extensión más grande que  
mi herida,  
lloro mi desventura y sus conjuntos  
y siento más tu muerte que mi vida.*

Il n'y a rien de plus profond que ma  
blessure

Je pleure mon infortune et celles  
qui l'ont accompagnée

Et je ressens plus ta mort que  
ma propre vie

(Serrat, 1972, discographie).

La société argentine est marquée par  
cette affolante étrangeté, par cette inquié-  
tante nébuleuse gommant les frontières  
entre fantasma et réalité, par ces « brumes  
de... doutes et de... présence – absence  
constant<sup>2</sup> ». Le seul fait que la « dis-  
parition » soit entrée dans le champ du  
possible... est inimaginable. En témoigne  
Oscar, dont le fils, Horacio Oscar García  
Gastelú, alors âgé de 21 ans, a disparu  
le 7 août 1976 avec sa petite amie Ada  
Victoria Porta. Oscar, sidéré, a vu le gé-  
néral Videla déclarer à la télévision : « Les  
disparus ? Ils ne sont pas là, ils n'existent  
pas. Ils sont disparus<sup>3</sup>. »

La musique se fait l'écho de cette équation  
nouvelle et incompréhensible, mêlant  
vie quotidienne et disparition :

*Los amigos del barrio pueden  
desaparecer  
los cantores del barrio pueden  
desaparecer  
los que están en los diarios pueden  
desaparecer  
la persona que amas puede  
desaparecer  
los que están en el aire pueden  
desaparecer en el aire  
los que están en la calle pueden  
desaparecer en la calle  
los amigos del barrio pueden  
desaparecer [...]*

Les amis du quartier peuvent  
disparaître  
les chanteurs du quartier peuvent  
disparaître  
ceux qui sont dans les journaux  
peuvent disparaître  
la personne que tu aimes peut  
disparaître  
ceux qui sont dans l'air peuvent  
disparaître dans l'air  
ceux qui sont dans la rue peuvent  
disparaître dans la rue

les amis du quartier peuvent  
disparaître [...]  
(García, 1982, discographie).

Trente et un ans plus tard, Oscar imite  
encore Videla. Il ouvre encore ses bras sur  
le vide, comme Videla. Il reprend sa voix  
pour répéter : « Les disparus ? Ils n'existent  
pas. »

Trente et un ans plus tard, la disparition  
est encore présente dans tous les recoins  
de la musique argentine... et de l'art en  
général. Sans doute est-ce dû au fait que  
« où manque la parole, commence la musi-  
que, où s'arrêtent les mots, l'homme ne  
peut plus que chanter » (Janáček, cité par  
Jankélévitch, 1983, p. 93).

Trente ans après leur première ronde,  
les « mères de la Place de Mai » ont inté-  
gré cette musique à leur répertoire, à leur  
nouveau langage (fait de prises de parole,  
mais aussi de signes et de symboles) pour  
dire l'indicible.

Nous le verrons, la musique accompagne  
les familles dans leur recherche de sens,  
peuplant leurs intimités ou densifiant les  
liens qui les unissent et font d'elles un vé-  
ritable corps militant. C'est parce que le sens  
et le symbolique auront été – en partie au  
moins – reconstruits au sein de ce corps  
militant que celui-ci pourra, enfin, amor-  
cer sa réagrégation à la société dans son  
ensemble. Il tentera alors de lui transmettre  
le savoir intime dont il est porteur.

### RÉVOLTE ET RÉSISTANCE : L'HÉRITAGE DU ROCK ET DE LA MURGA

C'est de deux traditions musicales qu'il  
sera principalement question ici : le rock  
« national » et la *murga* s'entremêlent dans  
la plupart des manifestations des familles  
de disparus et des organismes de défense  
des droits humains argentins.

Rock et *murga* ont évolué avec les dic-  
tatures, la censure provoquant l'imagina-  
tion. C'est le cas, par exemple, du groupe  
de *murga* uruguayen *Falta y Resto*, qui  
explique que « tout a commencé une nuit  
de juin 1980. Nuit de dictature. Obscure,  
assassine. [...] Comme les cendres du  
Phénix, à partir des cendres d'un rêve  
de liberté [celui des militants politiques  
réprimés], le rêve d'un groupe incroyable  
a commencé à voler » (Castro, 2005, ch. 1).  
La terreur, la torture, le cynisme des auto-  
rités pousse les artistes à créer autrement  
et à dire autrement la réalité.

Le rock est l'héritage laissé par la gé-  
nération des disparus. Il est signe de la renaiss-  
sance, après une période d'amputation,  
d'entrave, de répression. La dictature inter-  
dit les rassemblements, interdit certains  
concerts, censure, protège farouchement  
la « morale chrétienne et occidentale ». Selon  
elle, l'art doit être une distraction.

Il n'a pas le droit d'être politique, et encore  
moins révolutionnaire. Elle veut éviter tout  
risque de contagion du communisme, du  
péronisme de gauche, du syndicalisme. Les  
hippies sont perçus comme décadents et  
des hommes, menacés du seul fait de por-  
ter la barbe et des cheveux longs.

Si le rock incarne la révolte, la *murga*,  
elle, incarnerait plutôt la résistance.

La *murga* n'a pas été inventée par les  
familles de disparus. Elles l'ont fait venir  
à elles... s'inscrivant alors, à l'image de  
leurs proches enlevés et assassinés, dans  
une tradition militante : celle du peuple  
déjouant le mépris des élites.

Les *murgas* se sont, en effet, développées  
à partir des années 1930 en Argentine, soit  
avec l'apparition de ces quartiers popu-  
laires qui allaient devenir des bidonvilles.  
Lointain héritage des esclaves noirs débar-  
qués sur les côtes du rio de La Plata, héri-  
tage partagé avec l'Uruguay, les *murgas*  
mélangent traditions carnavalesques,  
percussions (avec les *bombos*) et danses  
endiablées. Boudées par la haute société et  
les classes moyennes, elles le furent encore  
plus à partir des années 1940, quand les  
*cabecitas negras* qui émigraient vers la  
capitale vinrent y ajouter leur grain de sel.  
Les *cabecitas negras* sont les paysans, les  
indigènes, les immigrés des Andes et du  
Paraguay, enfin : tous ceux qui rappellent à  
l'Argentine qu'elle n'est pas l'Europe, mais  
l'Amérique latine. La *murga* est, depuis  
cette époque, un mélange décapant d'ironie,  
d'humour noir et de critique sociale.

Les danses de la *murga* se déclinent,  
selon les âges et les envies, autour de  
la *patada*, le « piétinement ». Des corps  
démantibulés et montés sur ressorts  
envoient des coups de pieds autour d'eux,  
sans que l'on sache très bien s'ils attaquent  
un ennemi invisible ou s'en défendent.

Ils disent que les pas du *murguero* imi-  
tent les pas de la tarentule, mais l'autre  
sens du piétinement, c'est piétiner le sys-  
tème, piétiner celui qui t'opprime. C'est  
pour ça qu'on dit que beaucoup de *mur-  
gueros*, quand ils voient un policier, ils se  
mettent à danser en balançant leurs pieds,  
pour montrer leur mécontentement (Gre,  
dans enREDando, 2007).

Le fait que les familles de disparus intè-  
grent la *murga* à leur univers est le signe  
de ce que la lutte contre l'impunité des  
bourreaux s'est convertie, peu à peu, en  
une lutte multipartite et populaire contre  
l'oppression et la répression : elles disent  
aujourd'hui lutter, aussi, contre les systè-  
mes dominants et les États terroristes.

Le fait que la musique intègre la dis-  
parition est le signe d'un processus d'ac-  
ceptation de la réalité. La disparition fait  
désormais partie de l'histoire argentine, et  
l'on peut parler du :

[...] *País que a pesar de todo  
Ni la muerte silenció,  
Ese que desaparecieron  
Pero nunca se rindió,  
El que tuvo un abuelo gringo  
Que llegó y se arremangó  
Y que tuvo otro abuelo indio  
Que jamás se resignó.*

[...] Pays que malgré tout  
Même la mort ne put faire taire,  
Ce pays qu'ils firent disparaître  
Mais qui ne se rendit jamais,  
Celui qui eut un grand-père européen  
Qui débarqua en retroussant ses  
manches  
Et qui eut un autre grand-père indien  
Qui jamais ne se résigna  
(Parodi, 1988, discographie).

### MUSIQUE ET RECONSTRUCTION DES INTIMITÉS

Dans un premier temps, engluant la vie dans le silence des camps clandestins de détention, la dictature a cru pouvoir faire taire toute musique intérieure.

Si l'on en croit l'expérience intime de Haydée<sup>4</sup>, qui y a perdu son fils aîné, la disparition est une expérience « que la tête ne peut... et que le cœur ne... ne... une chose permanente ». La disparition est une catastrophe, une rupture du sens. La condition de la survie psychique des individus, c'est la reconstruction d'un sens minimal au réel qui les entoure.

Parce qu'elles ont compris les dangers de la déréalisation du monde et de la dématérialisation du symbolique, parce qu'elles ont compris que la dictature se voulait maîtresse du sens comme du non-sens, les familles font tout ce qu'elles peuvent pour les reconstruire.

Les premiers temps, les mères de disparus étaient silencieuses. Elles couraient d'une administration à l'autre et se réunissaient sur la place de Mai, mais le son qu'elles émettaient restait ténu. Comme si le corps avait pu surmonter la prostration, mais l'esprit par encore. En blanc au lieu d'être en noir, elles faisaient songer à un cortège funèbre sans mort. « Et puis elles se sont dit : non. On lutte pour la vie. On réclame nos enfants en vie, on est vivantes. Alors sont apparus les chants, les slogans, les *bombos*. La musique, c'est le signe que l'on est du côté de la vie. » Ces explications de Julia – dont le fils aîné, Gabriel Dunayevitch, alors âgé de 18 ans, a disparu le 29 mai 1976 – nous rappellent les paroles de Mercedes Sosa, figure majeure de la musique argentine :

*Si se calla el cantor, calla la vida  
Porque la vida misma es todo un  
canto  
Si se calla el canto muere de espanto*

*La esperanza, la luz y la alegría*  
Si le chanteur se tait, la vie se tait  
Parce que la vie elle-même n'est que  
chant  
Si le chanteur se tait, meurent de peur  
L'espoir, la lumière et la joie  
(Sosa et Guarany, 1977, discographie).

Quand ces femmes se sont réunies dans l'espace public et y ont fait corps, naturellement, le bruit, les cris, la musique et les chants ont resurgi. Avec tout cela, la parole a resurgi. Les journalistes venus filmer les « folles de la Place de Mai » recevaient des témoignages sur ce qui était arrivé à leurs enfants.

Dans le monde nébuleux entourant la « disparition forcée » plus qu'ailleurs, il y a derrière les mots l'indicible. Or, la musique renverse la nature intrinsèquement négative de l'indicible que porte la disparition forcée pour en faire une richesse : derrière d'éventuelles paroles, le monde charrié par les notes, les instruments, les voix et les corps est au-delà ou en deçà des mots, ailleurs. L'on dit avec les sons ce que la parole ne sait plus dire ou ne dit pas entièrement. Si l'on en croit Boucourechliev, « le sens – un nouveau sens, résultant de la fusion du son et du verbe – passe, qui déborde le sens rationnel » (Boucourechliev, 1993, p. 12).

Dans la disparition comme avec la musique, le sens est mouvant.

De part et d'autre s'étendent devant nous l'infini, le possible, l'indéterminé, et l'esprit s'égaré dans un entrecroisement inextricable de bifurcations bifurquées, dans un réseau labyrinthique de carrefours ramifiés et de carrefours de carrefours. Il n'y a plus de donnée simple, il n'y a qu'une complication complexe à l'infini (Jankélévitch, 1983, p. 83).

La musique touche les victimes de la disparition dans la mesure où elle ne fige pas le réel, où elle n'explique pas totalement l'inexplicable, où elle n'exprime pas totalement l'inexprimable : « elle n'est jamais l'expression univoque et inambiguë d'un sens » (Jankélévitch, 1983, p. 82).

La musique crée du sens situé au-delà des mots. Elle crée du sens situé dans les sens, justement...

Dans les corps comme dans le langage, la musique vient renverser la morbidité et la négativité de la disparition. La musique, comme la disparition, n'a en effet pour matière que les sensations et les émotions. Elle est impalpable, incernable, inexplicable. À peine entrevue, elle s'évanouit. Elle agit sur les corps et sur les imaginaires. Mais si la disparition détruit les corps et les imaginaires, la musique, elle, les titille, les aiguise, les reconstruit.

Combinant pouvoir sur les corps et pouvoir sur le langage, la disparition, nous l'avons vu en introduction, fait dominer le fantasmatique sur le réel. Or la musique serait elle aussi, si l'on en croit Jankélévitch, faite de fantômes<sup>5</sup>. Elle pousse les familles plus avant dans la liminalité, utilisant les vivants pour rapprocher les morts, pour les rappeler, les appeler :

*Y en el aire los ausentes, sus miradas  
y su voz  
Y en la noche los abrazos, las  
palabras, la canción.*

Et dans l'air les absents, leurs regards  
et leurs voix

Et dans la nuit les embrassades,  
les mots, la chanson (*murga*  
uruguayenne *Agárrate Catalina*,  
chanson finale du répertoire, 2005).

Taty – dont le fils, Alejandro Martin Almeida, a disparu le 17 juin 1975, à l'âge de 20 ans – prouve au fil de ses récits à quel point la musique agit sur les imaginaires, réveille les fantômes les plus fous (faire revivre les disparus étant peut-être le plus fou de tous). Lorsqu'elle raconte un concert de soutien aux « Mères de la Place de Mai », l'on est à la limite du voyage dans l'espace temps :

Le stade était plein. Plein de jeunes, partout. Je pensais aux enfants. Et tu sais quoi ? L'organisatrice est venue me dire combien de places elle avait vendues. Devine ? 30 000 ! Ah, mon Dieu ! [Elle a les larmes aux yeux, et frotte vigoureusement son bras comme pour faire partir la chair de poule] Pile 30 000 ! C'est comme si nos enfants planaient, là.

Signe de vie, la musique fait alors pencher la disparition vers la vie plutôt que vers la mort.

La musique serait donc, face à la disparition, une façon alternative d'expérimenter les limites du langage, du corps, du fantôme, du réel, du sens. Non pour les détruire, mais pour tenter de les reconstruire. Et elle ne se contente pas d'exprimer des émotions ou des sentiments indicibles, elle en engendre à son tour. Ainsi que le souligne Jankélévitch, « le mystère de la musique n'est pas l'inexprimable stérilisant de la mort, mais l'inexprimable fécond de la vie, de la liberté et de l'amour » (Jankélévitch, 1983, p. 92).

La musique, par tout ce qu'elle combine, accompagne émotionnellement les familles. Elle les accompagne individuellement, intérieurement. Elle ferait presque partie intégrante de leur identité « liminale » : entre vivants et morts, entre dicible et indicible, elle est omniprésente, suscite enthousiasme et adhésion. Ce rapport intime que les familles de disparus entretiennent avec la musique peut être

illustré par María-Eva, fille de survivants, qui lors d'une manifestation a hérité d'un gros tambour, maintenu sur son ventre par de larges bretelles. Lorsqu'elle m'a vue, elle m'a lancé un regard entendu et s'est mise en scène : elle cambrait son corps et faisait mine de caresser le tambour comme un ventre de femme enceinte. Elle l'embrassait et lui parlait, avant de se remettre à jouer le rythme cardiaque de la manifestation.

Nombreuses sont les mères de disparus qui témoignent de ce besoin de l'art comme

accompagnement, comme allègement dans la distraction, mais aussi comme soutien symbolique tel que nous l'indique Taty : « Il faut qu'on se maintienne en vie et... il faut qu'on s'alimente de l'intérieur. Comment ? Par exemple, moi, j'adore – et beaucoup d'autres "mères" aussi – les bons concerts, j'aime le théâtre, j'aime le cinéma. »

La musique « s'installe dans [leur] intimité » (Jankélévitch, 1983, p. 7) et les y accompagne. Elle fait vibrer, s'entrecho-

quer, s'emmêler les différentes strates de la conscience.

La musique s'installe dans leurs intimités au point qu'il est courant de les voir remplacer leurs propres mots par ceux de certains musiciens. Plongées dans la perplexité, les familles de disparus semblent se fier à eux pour formuler et transmettre l'indicible dont elles sont porteuses.

C'est ainsi que l'on voit fleurir la musique jusque dans les revues nécrologiques, au fil des *recordatorios* (souvenirs) que les familles publient, à chaque date anniversaire de la disparition de leurs proches. Et c'est León Gieco ou Silvio Rodriguez qui prennent la parole :

◀ Jorge Marcelo Dyszel  
Mirta Nelida Schwalb de Dyszel  
Séquestrés et disparus  
de leur domicile le 18 mai 1978  
... Tout est inscrit dans la mémoire  
colonne vertébrale de la vie et de l'histoire  
La mémoire éveillée pour blesser  
les peuples endormis qui ne la laissent pas  
libre comme le vent ...  
L. Gieco

Présents dans nos cœurs  
Aujourd'hui et pour toujours  
Vos parents, neveux  
proches et amis<sup>6</sup>.

Patricia Rosana Maddalena  
et Juan Ramon Romero

Séquestrés et morts  
le 28 août 1976

« Ils diront que la folie est passée de mode  
Ils diront que les gens sont méchants  
et pas méritants  
Peu importe, je continuerai à rêver  
(et à l'occasion, à multiplier les pains  
et les poissons) »  
Silvio Rodriguez

Vous avez fait l'histoire...  
Nous la maintiendrons présente.

Ni oubli ni pardon  
Vérité et justice

[Sous la photographie :] Toujours...  
avec un sourire.

◀ Maman, vos frères et sœurs,  
vos enfants<sup>7</sup>.

### MUSIQUE ET CONSTITUTION D'UN CORPS MILITANT

La dictature militaire interdit, par décret, tout type de réunion, de manifestation ou de fête qui ne serait pas pure distraction apolitique. Elle contrôle la musique, sans doute convaincue qu'elle est « un système de liaison entre les hommes » et que « sa puissance fédératrice est immense » (Boucourechliev, 1993, p. 9).



## JORGE MARCELO DYSZEL MIRTA NELIDA SCHWALB DE DYSZEL

---

### Secuestrados y desaparecidos de su domicilio el 18-5-78

*... Todo está clavado en la memoria,  
espina de la vida y de la historia  
La memoria despierta para herir  
a los pueblos dormidos que no la dejan  
libre como el viento...*

**L. Gieco**

*En nuestros corazones, presentes  
Ahora y siempre  
Sus padres, hermanos, sobrinos,  
familiares y amigos*



## Patricia Rosana Maddalena y Juan Ramon Romero

Secuestrada y Muerto  
el 28 de Agosto de 1976


“Dirán que pasó de moda la locura  
dirán que la gente es mala y no merece  
más yo seguiré soñando travesuras  
(acaso multiplicar panes y peces)”

*Silvio Rodriguez*

Ustedes hicieron la historia...  
Nosotros la mantendremos presente.

---

Ni olvido ni perdón  
VERDAD Y JUSTICIA



*Siempre...  
con una sonrisa.*

*Mamá, Hermanos e Hijos*

Interdire les rassemblements et les fêtes, c'est aussi interdire toute construction commune, toute élaboration commune du sens.

Cela, parce qu'elles le vivaient dans leur chair, les mères de disparus l'ont compris. Alors, en avril 1977, elles ont bravé les interdits et se sont regroupées sur la Place de Mai. Puisque les hommes de la sécurité leur disaient de « circuler », elles ont commencé à tourner en rond, marquant le début de plus de trente ans de rondes et de manifestations.

Elles contournent, littéralement, l'interdit. Et, par ce contournement même, deviennent les symboles vivants de l'engagement à corps perdu contre l'impunité :

*He visto al otro país  
Pidiendo la libertad  
De aquellos que encarceló  
Sin explicación tanta impunidad*

*Lo he visto jugándose  
Entero por los demás  
De blancos pañuelos va  
Déjenlo pasar déjenlo pasar*

J'ai vu l'autre pays  
Demander la liberté  
Pour ceux qu'a enfermés  
Sans explication, tant d'impunité

Je l'ai vu jouant sa vie  
Tout entier pour les autres  
Il avance avec des foulards blancs  
Laissez-le passer laissez-le passer  
(Parodi, 1989, discographie).

C'est le fait de faire corps, d'être un collectif, qui lézarde le pouvoir sclérosant de la terreur et permet à ces femmes d'exprimer leurs histoires personnelles. C'est peut-être en cela qu'elles rejoignent les manières et la raison d'être des *murgas*. Si l'on en croit le *murguero* Julio Gre, qui tente de définir cette activité, c'est le fait même de faire corps avec d'autres personnes qui « nourrit » et individualise chacun des danseurs ou des chanteurs. Comme pour les mères de disparus sur la Place de Mai, c'est le fait de constituer un corps social qui donne un espace, et le fait d'avoir un espace qui permet de faire corps... « Si tu as un problème, ici tu peux en parler, ici tu as un espace où t'ouvrir. Je fais quelque chose qui me constitue en tant que personne et qui me permet de rencontrer des gens qui me soutiennent. C'est une grande idée que de travailler de ce point de vue-là. » (Gre, dans enREDando, 2007.)

La *murga* veut pousser à exprimer l'enfoui et à désamorcer les inhibitions. Elle met en scène les intériorités. La ronde des mères, aussi.

Dès lors, « la *murga* n'est pas un lieu de contention, au contraire, elle tente de ne pas contenir, c'est un espace où dire ce que tu veux dire et où défendre ce que tu veux défendre et critiquer ce que tu veux critiquer.

[...] La *murga* n'a pas à contenir certaines choses » (Gre, dans enREDando, 2007). Lors des manifestations, à la fois cathartiques et exutoires, la *murga* exprime la douleur, la rage, le désespoir, mais aussi la vitalité des militants et le fait que, de toute évidence, à corps et à cris, ils ne baissent pas les bras.

À corps et à cris, ce sont le rythme cardiaque des *bombos* et les *patadas* – les pas de danse des *murgueros* – qui fédèrent la foule regroupée et la préparent à mettre en scène sa douleur dans une manifestation. La musique sert d'étincelle, elle chauffe les corps et les esprits, pousse à l'interaction... comme lors d'une manifestation demandant l'emprisonnement du général dictateur Videla dans une prison civile (car il purge, actuellement, une peine d'emprisonnement à domicile) :

[Carnet de terrain, 18 mars 2006]

Le rassemblement est prévu à 16 heures. Quelques pâtés de maisons avant d'arriver au point de rendez-vous, on entend déjà, et de plus en plus distinctement, les *bombos*. H.I.J.O.S., l'association des enfants de disparus et de prisonniers politiques, est en avance et a déjà déplié sa banderole. Certains sont venus avec leurs enfants, et Verónica avec son bébé, qui avale son biberon au rythme des chansons. Une *murga* verte et jaune fait l'animation. Des *murgueros* se lancent dans des *patadas* endiablées, et deux « mères de la Place de Mai » esquissent même quelques pas de danse en applaudissant. Les slogans se succèdent sans discontinuer, c'est la frénésie : « *Hay que saltar/ Hay que saltar/ El que no salta es militar... Hay que saltar/ Hay que saltar...* » ; « *A luchar/ A luchar/ La casa no es un penal* » ; « *Carcel común, efectiva y perpetua/ Ni un milico libre por las calles argentinas* » ; « *Si no hay justicia/ ¡Hay escrache popular!* » (« Il faut sauter/ Il faut sauter/ Celui qui ne saute pas est militaire... Il faut sauter/ Il faut sauter... » ; « *Luttons/ Luttons/ La maison n'est pas une prison* » ; « *Prison civile, effective et à perpétuité/ Pas un assassin de libre dans les rues argentines* » ; « *S'il n'y a pas de justice/ Il y a un escrache [dénonciation publique] populaire* ») La foule se met en marche et ne cesse de grossir. Tambours, sifflets, cris, klaxons. L'un des « anciens » de H.I.J.O.S. hurle dans un micro, faisant saturer la sono.

[...] La *murga* donne au cortège un air de fête. Ajoutant son grain de sel à l'impression de carnaval exutoire, une femme déguisée en Videla-bagnard marche devant la banderole de H.I.J.O.S. et mime la peur, les bras ballants, l'air infantile et penaud. »

Expressions des intériorités, les manifestations et la musique tentent de briser le carcan de la normalisation et du silence, tel que l'illustre bien *A una mano paloma...* de Julio Julián, du groupe *Falta y Resto*, récurrente dans les albums et les concerts :

*Era una niña paloma mi mano  
Batiendo alas quebraba el silencio  
Llegando hasta el cielo de aquel  
escenario  
La mascarada envolvía la brisa  
Sembraba en migas de pan en  
canciones  
Sus voces tornaban grotesca la risa  
Se transformaba en un cálido viento  
El aleteo de muchas palomas  
Felices de haber conseguido alimento  
[...]  
Y no se irán. Ya no habrá más  
silencio  
Del escenario la murga no parte  
Y manos paloma hoy pueden  
quedarse.*

Ma main était une petite colombe  
En battant des ailes elle brisait le silence  
Elle montait jusqu'au ciel de cette scène  
Le carnaval enveloppait la brise  
Elle semait des miettes de pain et des chansons  
Ses voix rendaient le rire grotesque  
Elle transformait en un doux vent  
Le battement d'ailes de nombreuses colombes  
Heureuses d'avoir trouvé à manger  
[...]  
Et elles ne s'en iront plus. Il n'y aura plus de silence  
La *murga* ne quitte pas la scène  
Et aujourd'hui, les mains-colombes peuvent rester.  
*Murgas*, rock, tambours, guitares, cris, déguisements, maquillages, pleurs : il s'agit de libérer la pluralité, la diversité.

## MUSIQUE ET TRANSMISSION

La musique peut également se faire plus didactique, cherchant à représenter l'irreprésentable. Elle pousse le public, de manière ludique, à écouter ce qu'il refuse communément d'entendre. Dans tous les cas, il s'agit de transmettre l'impalpable par le biais du ressenti et de l'émotion. León Gieco, représentant du rock et présent dans la plupart des concerts de soutien aux « Mères de la Place de Mai », a ainsi décidé de réinterpréter l'hymne national en y faisant une référence explicite à la dictature :

*Todo está guardado en la memoria,  
sueño de la vida y de la historia  
El engaño y la complicidad  
de los genocidas que están sueltos,*

*el indulto y el punto final  
a las bestias de aquel infierno*

[...]

*Todo está escondido en la memoria,  
refugio de la vida y de la historia*

Tout est gardé dans la mémoire  
rêve de la vie et de l'histoire  
La tromperie et la complicité  
des génocidaires en liberté,  
l'amnistie et le point final  
pour les monstres de cet enfer  
[...]

Tout est caché dans la mémoire  
refuge de la vie et de l'histoire  
(Gieco, 2001, discographie).

Ce rôle de transmission et d'éveil des consciences, les *murgas* le tiennent également. Ainsi que le souligne Julio Gre, « Dans la *murga*, on transmet des choses, et c'est ce qui fait que la *murga* est aussi un travail social. On transmet des valeurs » (enREDando, 2007).

La musique dépasse alors son rôle d'accompagnement des intimités blessées. Elle veut, aussi, enrichir un processus collectif de mise en mots et de mise en forme de l'histoire. Les concerts ont lieu en plein air, souvent sur le lieu même des manifestations, et les *murgas* s'éparpillent au fil des rues : on chante, on danse, on hurle dans l'espace public, pour que tous nous entendons.

La musique prend alors parfois, mine de rien, fonction d'historienne. Elle dit sans détours des vérités qui fâchent : il y a une chanson qui dit « Nous sommes nous-mêmes les coupables, nous qui les avons laissé mourir, eux qui étaient si peu », ce qui signifie que la responsabilité n'est pas seulement celle des militaires qui ont tué tous les révolutionnaires, mais que la responsabilité est aussi de nous tous, qui avons fermé les yeux<sup>8</sup>.

Si les musiciens, comme les familles de disparus, jouent avec la censure et les interdits, s'ils transforment les outils de leur affaiblissement en force créatrice, si l'on évolue dans un monde de traverses et de détours, en revanche, une partie de leur musique est frontale : on attaque frontalement non les dictatures, mais le réel. La musique « n'est pas une échappatoire », dit Julio Gre : « Au contraire, chaque chanson d'une *murga* rappelle que quelque chose va mal, que tous les jours il y a de la "gâchette facile", des politiciens corrompus, alors la *murga* a un peu de ça : ne pas fermer les yeux, ne pas se contenir et ne pas dire qu'il ne se passe rien et que tout va bien. » (enREDando, 2007.)

Chanter tout cela, c'est pousser l'ensemble de la société (et non seulement un réseau d'artistes, de militants et de victimes) à faire corps dans une certaine compréhension de l'histoire. Les « mères de la Place de Mai » ont les larmes aux yeux lorsqu'elles voient – comme cela a été le cas, en mars 2006, lors d'une manifestation devant l'ancien centre clandestin de détention *Campo de Mayo* – diverses *murgas* du quartier venir les rejoindre. L'un des groupes, dont les costumes violets scintillaient au soleil, était venu avec des enfants. Et un petit garçon de trois ans, habillé en magicien, portait à bout de bras une petite pancarte marquée. « Moi, je ne leur pardonne pas. »

Les familles de disparus et la musique qui les accompagne ont alors le sentiment d'avoir rempli leur rôle : transmettre leurs vécus à la société dans son ensemble, aux générations qui les suivent, et leur donner les outils nécessaires à l'élaboration du sens et à la construction d'un regard sur l'histoire.

León Gieco peut chanter le vivre ensemble, même si ce doit être dans la douleur :

*En un país de heridas, donde nunca  
se las cierra,  
dormimos todos juntos sobre penas  
nuevas.*

Dans un pays de blessures, que l'on ne ferme jamais,  
nous dormons tous ensemble sur de nouveaux chagrins  
(Gieco, 2005, discographie).

La musique est donc une façon de comprendre la réalité, de la vivre et de générer un espace social alternatif à travers un langage des mots et corps qui lui est propre. À partir des familles de disparus, elle participe de l'émergence d'un nouveau langage de militance : à un crime inédit, indicible, répondent des solidarités inédites et de nouveaux jeux et symboles pour exprimer ce que l'on ne peut formuler avec des mots. Une certaine partie du rock et de la *murga*, de leurs instruments, de leurs paroles et de leurs danses semble désormais intégrée au patrimoine des victimes. Elle est entrée dans le répertoire d'un langage commun au réseau militant.

Ce nouvel espace social est un espace de contestation de l'ordre établi, du silence, de l'impunité. C'est un espace de résistance par la créativité.

La musique y est un signe et un symbole de résistance, en ce qu'elle est, comme les familles de disparus, indocile et invaincue.

## Bibliographie

BOUCOURECHLIEV, A. (1993). *Le langage musical*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique ».

CASTRO, R.T. (2005). *Falta y Resto. 25»carnavales*, entretien avec le groupe Falta y Resto, disponible en ligne, <<http://www.faltayresto.net/es800600/historia.htm>>.

ENREDANDO (2007). « Murgas y carnavales. Pasión murguera », entretien avec Julio GRE, 2007-02-09, disponible en ligne, <[http://www.enredando.org.ar/noticias\\_desarrollo.shtml?x=32362](http://www.enredando.org.ar/noticias_desarrollo.shtml?x=32362)>.

JANKÉLÉVITCH, V. (1983). *La musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil.

## Discographie

GARCÍ A., Charly (1982). « Los Dinosaurios », *Clics Modernos*.

GIECO, León (2005). « Un minuto », *Por favor perdón y gracias*.

GIECO, León (2001). « La memoria », *Bandidos rurales*.

PARODI, Teresa (1989). « *El otro país* », *Otras cosas*.

PARODI, Teresa (1988). « *El país del interior* », *El otro país*, paroles de T. PARODI et E. LLOPIS.

RODRÍGUEZ, Silvio (1990). « El necio », *Silvio*.

SERRAT, Joan Manuel (1972). « Elegia », *Miguel Hernandez*.

SOSA, Mercedes et Horacio GUARANY (1977). « Si se calla el cantor », *Si se calla el cantor / Guitarra de medianoche*.

SOSA, Mercedes et Atahualpa YUPANQUI (1972). « Los Hermanos », *Hasta la Victoria*.

SUI GENERIS (1991). « Juan Represión », *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*.

YUPANQUI, Atahualpa (1983). « En aquel tiempo », *Para rezar en la noche*.

## Notes

1. Selon l'article 17 de la déclaration de 1992 de l'Assemblée générale des Nations Unies sur la protection de toutes les personnes contre les disparitions forcées.
2. Expression utilisée par Silvana Turner, anthropologue légiste, lors d'un entretien, à Buenos Aires, le 18 avril 2006.
3. Déclaration du général Videla auprès de la presse étrangère, décembre 1977.
4. Haydée est l'épouse d'Oscar ; leur fils disparu est Horacio Oscar García Gastelú.
5. Si l'on en croit Jankélévitch, la musique serait un « fantasma sonore » (1983, p. 9).
6. La chanson citée est *La memoria*, de León Gieco (2001, discographie).
7. La chanson citée est *El necio* de Silvio Rodríguez (1990, discographie).
8. Julio Gre parle ici de la *murga* uruguayenne *Araca la Cana* (enREDando, 2007).