
Cinéma portugais, dictature et image absente : une archive sensible de transmémoires. Sur *48* (2010) de Susana de Sousa Dias et *A toca do lobo* (2015) de Catarina Mourão

Maria-Benedita Bašto
Sorbonne Université, CRIMIC

RÉSUMÉ. Cet article se propose d'analyser la façon dont deux films portugais récents, *48* (2009) de Susana Sousa Dias et *A Toca do lobo* (2015) de Catarina Mourão, répondent au défi posé par l'« image absente » et la « non-inscription » de la mémoire de la dictature de l'*Estado novo* dans la société portugaise contemporaine. La teneur esthétique et politique des stratégies filmiques développées pour représenter les mémoires réprimées sont saisies à partir de deux concepts clefs : l'archive sensible et la transmémoire. D'une part, par sa logique subjective et intervallaire, l'archive sensible rend possible une inscription mémorielle cinématographique qui ne remplace pas une « absence » par une « présence », évitant ainsi les effets d'une fixation identitaire ou d'une patrimonialisation des mémoires. D'autre part, ouvrant les transmissions mémorielles à une non-linéarité temporelle et spatiale, la transmémoire plus que la postmémoire, rend compte de la dimension fictionnelle à l'œuvre dans l'appropriation subjective du passé au présent. Dans les deux cas, la forme canonique du documentaire est déplacée.

MOTS-CLÉS : cinéma portugais, Estado Novo, transmémoire, archive sensible.

ABSTRACT. This article seeks to analyse how two recent Portuguese films, *48* (2009) by Susana Sousa Dias and *A Toca do lobo* (2015) by Catarina Mourão, address the challenge of the absent image and the « non-inscription » of the memory of dictatorship in Portuguese society. The esthetical and political scope of the cinematographic strategies used to represent repressed memories is grasped with the help of two key concepts: the archive of the sensible and transmemory. On the one hand, through its subjective and interval-based logic, the archive of the sensible allows us to understand forms of cinematographic memory making which do not replace an “absence” with a “presence, avoiding the effects of overdetermined identification or a patrimonialisation of memories. On the other hand, by opening memorial transmission beyond postme-

mory to non-linear temporal and spatial relations, transmemory accounts for the fictional dimension at work in the subjective appropriation of the past in the present. In both cases, truly canonical documentary form is displaced.

Quand il n'y a rien d'enregistré, quand il n'y a rien à 'voir', comment peut-on présenter cette violence pourtant réelle ?

Susana de Sousa Dias, « Images, voix et corps... », 2017.

Cet article se propose de penser la relation entre dictature, mémoire et image absente (Berthier, 2008) à partir de deux films portugais, *48* de Susana Sousa Dias (2009) et *A Toca do lobo* de Catarina Mourão (2015). Dans un premier temps, nous dégagerons les lignes de force contextuelles du régime de l'*Estado Novo* en croisant le concept d'image absente avec celui de non-inscription (Gil, 2004 : 215-222), puis, dans un deuxième temps, nous étudierons les stratégies cinématographiques mises en œuvre par les deux films pour représenter les mémoires réprimées d'une réalité invisible. Dans notre analyse, nous ferons appel à deux autres concepts : l'archive sensible et la transmémorie.

L'archive sensible¹ est tout d'abord la mise en cause d'une conception positiviste de l'histoire qui, ne reconnaissant pas aux sources intimes ou domestiques une légitimité à construire une vérité ou une connaissance, ne pourra pas comprendre la portée historiographique d'un travail sur les archives familiales, personnelles ou même l'éventuelle dimension affective de tout document d'archive. Cependant, cette remise en cause invite moins à privilégier l'affect contre le savoir qu'à questionner cette séparation. Par sa valeur épistémique et politique, l'archive sensible est plus généralement un mode spécifique d'intervention analytique et/ou esthétique. Nous entendons par ce concept une pratique de déplacement d'un ordre antérieur, de reconfiguration d'un autre partage du sensible (Rancière, 2001) entre le faire, le dire et le voir. Plus spécifiquement, dans le travail esthétique réalisé à partir d'archives, ce déplacement s'opère par le re-montage, de façon différente, d'éléments anciens, par l'assemblage d'éléments hétérogènes, ou par leur détournement, par le brouillage de catégories temporelles ou spatiales, par la production d'intervalles ou l'attention prêtée à ceux-ci. Par exemple, dans *A Toca do lobo*, le récit mémoriel qu'organisent les albums de famille se trouvera déplacé par le fait que c'est la fille qui élabore elle-même l'album photo que sa propre mère est supposée avoir fait sur ses enfants, redistribuant ainsi l'ordre de l'(in)visibilité des images. Détournant la fonction des photographies d'identification judiciaire et de son archivage, *48* creuse des

1 Ce concept croise des contributions de Michel Foucault, *Archéologie du savoir* (1969), Jacques Rancière, *Le partage du sensible* (2001) et *Les noms de l'histoire* (1992), Reinhart Koselleck, *L'Expérience de l'histoire* (1997), Arlette Farge, *Les lieux de l'histoire* (1997) et *Le goût de l'archive* (1989), et Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain* (2010).

écarts et ouvre un espace (intime) de pensée qui contrarie l'image absente de la répression. Dans ces deux films, l'archive sensible est ainsi un mode esthétique et épistémique de constitution d'intervalles dans le récit mémoriel : des formes d'interruption des déroulements qui comprennent le passé comme composé-décomposé (Farge, 1997 : 127) ou qui construisent des relations fictionnelles et inédites entre passé, présent et futur qui spatialisent le temps et inventent d'autres futurs possibles. On pourrait dire de l'archive sensible qu'il y a là « une vision du monde, une ontologie de l'actuel, l'inquiète ténacité à ne jamais rien immobiliser » (Farge, 1997 : 113).

La fonction de déplacement propre à l'archive sensible concerne par ailleurs l'ordre d'intelligibilité produit par des conventions filmiques. L'opposition à toute fixation ou patrimonialisation des significations mémorielles se traduira ainsi par des stratégies cinématographiques innovatrices qui dé-fixent le canon du documentaire.

Le concept de transmémorie est né de la nécessité de travailler les dynamiques mémorielles dans un monde marqué par des circulations migratoires qui traversent les frontières entre États-nations et, plus concrètement dans le contexte postcolonial, entre anciennes métropoles et colonies. En ce sens, contrairement au présupposé qu'il y aurait une correspondance déterminante et stable entre mémoire et territoire², mémoire et espace, les transmémories concernent des mémoires mobiles, qui engendrent de nouvelles significations au gré du déroulement circonstanciel et pluridirectionnel de leurs déplacements. Mais cette mobilité a également une incidence sur les processus mémoriaux de « trans-mission » entre générations, notamment dans un contexte familial, en ajoutant à la post-mémorie³ la dimension de portabilité nécessaire à la compréhension des possibles fils non-linéaires du temps affectif ou aux différentes temporalités forcément existantes au sein d'une même famille. La transmémorie est ainsi une mémoire qui connecte et déconnecte, croise ou superpose des espaces et des temps, brouillant et transformant leurs limites et configurations patrimoniales.

En ce sens, elle sera très féconde pour notre réflexion sur l'image absente et sur les manières dont cette absence est travaillée par les deux films analysés. En effet, cet article défendra l'idée que dans les cas de transmission mémorielle concernée par un combat contre une image absente, l'attention à la mobilité, à la non-détermination de la mémoire par un seul espace et une seule temporalité, est fondamentale. S'intéressant à la mémoire en tant qu'héritage, à une analyse des effets de transmission d'un trauma vécu aux générations suivantes, la post-mémorie relève d'une temporalité où le passé détermine le présent sans s'intéresser aux différents temps dans le temps. Or, le cinéma, comme l'a démontré Jacques Rancière (2018 : 116), consiste dans la capacité de « mettre plusieurs

2 Cette détermination spatiale concerne le travail séminal de Maurice Halbwachs. Je me permets de renvoyer à notre réflexion sur ce texte (Bařto, 2017).

3 La « post-mémorie » est un concept innovateur de Marianne Hirsch (2008 : 103-128) venu combler la nécessité de penser la transmission des mémoires au sein des familles. Elle démontre que les générations suivantes peuvent hériter de mémoires qui, tout en n'étant pas les leurs, imprègnent leur présent.

temps dans un même temps ». Elle concerne également une temporalité sans interférence de l'espace, lui aussi fragmenté.

C'est justement en intégrant la complexité spatio-temporelle de la transmission des mémoires que la transmémorie peut être efficace dans la discussion des films qui traitent des mémoires pour lesquelles les images font défaut. Ce concept sera particulièrement important dans l'analyse de la transmission mémorielle intergénérationnelle, au cœur de *A Toca do lobo*, et de sa mise en archive sensible par le film. Car là où la répression politique a fait en sorte que le passé traumatique ne soit jamais visible dans l'espace public, sa remémoration au sein de la famille s'avère particulièrement difficile. Face à cette difficulté, l'attention à la mobilité, à la non-détermination du travail de mémoire par une seule configuration spatiale et/ou une seule ligne temporelle peut être décisive pour combattre cette absence d'images. C'est pourquoi la post-mémorie, relevant d'un temps liant les générations dans le seul sens des parents aux enfants et sans s'occuper des interférences de l'espace et de ses géographies intimes dans les dispositions temporelles, est moins apte à saisir les complexités de ces processus caractérisées par les écarts et les intervalles comme dispositif – car, contre l'absence de l'image, ce n'est pas une autre image, pleine, construisant une sorte de canon mémoriel unique que les deux films proposent. Ce que ces deux films donnent à voir, c'est, au contraire, un jeu imagétique où cette absence reste présente. Mais pour cela, il leur faudra croiser, comme on le verra, la subjectivation d'une archive sensible avec l'indétermination des transmémories.

La dictature de l'*Estado Novo*, l'image absente et la non-inscription : violence, image et propagande

... e como é que eu própria, nascida depois da revolução, poderei levantar o nevoeiro e tornar o que era invisível, visível.

Catarina Mourão, « Notas da realizadora », 2015

Dans une interview donnée à Porto en 2016, dans le cadre du festival Porto/Post/doc, Catarina Mourão expliquait la genèse de son film *A Toca do lobo*. Sa mère, qu'elle décrit comme une personne très pragmatique et rationnelle, et qui disait ne jamais rêver, lui fait un jour une révélation : à l'âge de 50 ans, elle a été hypnotisée et, durant cette séance, elle rencontra son propre père. Or, la mémoire de ce père avait toujours été entourée de mystère, de silences, de tabous au sein de la famille. Catarina Mourão décide alors de faire une recherche autour de la figure de son grand-père. Mais, dit-elle,

en réalité cette recherche autour de mon grand-père et de ma famille et de nos mémoires était aussi un prétexte pour parler d'autres questions, notamment d'un Portugal que nous [les jeunes générations] n'avions pas vécu mais qui est encore subrepticement très présent : le Portugal avec ses secrets, avec son opacité... il y a beaucoup de choses qui ne sont toujours pas dites, qui sont chuchotées (Mourão, 2016⁴).

Le Portugal que Catarina n'avait pas vécu était celui de la dictature à la suite du coup d'État militaire de 1926 et du régime de l'*Estado Novo* de Salazar qu'impose la constitution de 1933, et à laquelle seule la Révolution des Œillets mettra fin, en 1974, quarante-huit ans plus tard. Comme dans tout régime totalitaire, l'absence de libertés, la répression, la censure, l'emprisonnement et la torture des résistants font partie du quotidien. Mais dans le cas portugais, la violence du pouvoir se traduit aussi par ce que José Gil (2004) appelle dans sa réflexion sur la société portugaise une « non-inscription » dont les effets se feraient encore sentir. Selon lui, le salazarisme aurait développé chez les Portugais une incapacité à parler en public ou même en famille de tout sujet controversé. La littérature, le cinéma, les arts inventeront une métaphore – le « nevoeiro, le brouillard »⁵ –, pour définir ce silence qui se double d'une invisibilité, d'une cécité et d'une aphasie collectives.

Le brouillard qui couvrait si lourdement le Portugal se tissait à partir de la délation permanente engendrant une méfiance à l'égard de tout le monde, une peur généralisée, une autocensure constante. La police politique de l'*Estado Novo*, la PVDE/PIDE/DGS, créée en 1933, n'était pas seulement constituée par l'ensemble de ses agents, mais étendait partout ses yeux et ses oreilles grâce à un réseau de milliers d'informateurs qui la renseignaient en permanence. Travailler sur la mémoire de la violence de la dictature implique, en ce sens, d'affronter cette non-inscription généralisée – le secret, le caché, le tabou – qui atteint le collectif, l'histoire, et, comme nous le montrera Catarina Mourão, qui traverse et pourrit le cercle familial, intime. Mais la non-inscription se traduit aussi par une difficulté de travail avec l'archive. Et en ce sens, les deux films dont il sera question dans cet article brisent aussi formellement ce tabou.

Difficulté de parler et de voir, mais aussi celle de toucher, du contact physique. Comme nous le verrons, dans les souvenirs des prisonniers politiques interviewés par Susana de Sousa Dias, au Portugal, « [o]n ne touchait personne (...) C'était comme si nous n'avions pas de mains, nous ne pouvions pas suivre un élan, c'était une tragédie⁶ ». Dans le film de Catarina Mourão, sa mère rappelle son éducation castratrice dans un collège où on lui apprenait à avoir une sorte de dégoût pour tout ce qui pourrait avoir trait à la sexualité, au désir (sur-

4 Toutes les traductions du texte sont de notre responsabilité.

5 Ce « brouillard/*nevoeiro* » prend ses racines dans un mythe fondateur, le sébastianisme. Le salazarisme fera un usage de ce mythe en orientant sa lecture dans le sens de la passivité et de l'horreur du conflit comme traits identitaires du Portugais.

6 Susana Sousa Dias, 2009. Maria Antónia Fiadeiro, [00:34:20 – 00:36:02].

tout féminin, bien évidemment) : le Portugal, dit-elle, était un pays « enfermé dans une camisole de force »⁷.

Il n'y avait pas d'images de la répression. Ni images ni paroles. Salazar avait voulu amener les Portugais à vivre « habituellement » (Ferro, 2003 : 172) : heureux, se contentant de peu, sans ambitions. Faire un travail sur la mémoire de la violence du régime, la mémoire de cette non-inscription, de cette peur et de cette invisibilité collectives, sortir de l'oubli et de l'effacement l'histoire des révoltes, des résistances et des prisonniers politiques revient à se confronter à une « image absente » poussant, selon Nancy Berthier, vers un hors-champ l'événement en tant que tel⁸. Mais, comme l'écrit aussi Berthier, l'image absente pose encore un autre problème, celui de la « preuve » : « [i]l n'en reste pas moins que l'absence d'images de l'événement rendait également d'emblée impossible la « preuve » de l'événement “par l'image” » (Berthier, 2008). Il est intéressant de rappeler ici la réflexion de Jacques Rancière (2017 : 351-368) à propos du travail de Georges Didi-Huberman sur la relation entre image et témoignage. Lors de l'exposition *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, en 2001, le texte de Didi-Huberman paru dans le catalogue (Chéroux, 2001) avait reçu des critiques de la part de Claude Lanzmann dans un entretien que celui-ci avait concédé au journal *Le Monde*⁹. Il mettait en cause la relation entre image et parole, l'impossibilité, voire l'indécence de faire témoigner des « images » de la Shoah, ici ces quatre clichés pris par le Sonderkommando, au cœur du travail de Didi-Huberman. Dans sa défense, Rancière revient sur la dimension fictionnelle à l'œuvre, ce que, d'une certaine façon, nous pourrions associer à la conclusion de l'article de Nancy Berthier citant le concept de « mythe » proposé par Vicente Sánchez-Biosca d'après sa lecture d'Aristote. Or, les travaux de Susana de Sousa Dias et de Catarina Mourão et leurs options à la fois esthétiques, cinématographiques et épistémiques vont dans ce sens.

7 *A Toca do lobo*, Catarina Mourão, 2015, [00:47:55].

8 « L'événement en tant que tel restait implacablement hors-champ (du point de vue de sa représentation visuelle) ; (...). Il n'en reste pas moins que l'absence d'images de l'événement rendait également d'emblée impossible la “preuve” de l'événement “par l'image” » (Berthier, 2008).

9 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p.118 et note 12 pour la référence : Claude Lanzmann, « La question n'est pas celle du document mais celle de la vérité », *Le Monde*, 19 janvier 2001, p.29). Le texte de Didi-Huberman répond aussi à deux textes qui défendent la pensée de Lanzmann, publiés dans *Les Temps Modernes*, qu'il dirigeait, signés par Gérard Wajcman et Elisabeth Pagnoux. Gérard Wajcman, « De la croyance photographique », *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613 (mars-mai 2001), p. 46-83 ; Elisabeth Pagnoux « Reporter photographe à Auschwitz », *Les temps Modernes*, vol. 56, n° 613 (mars-mai 2001), p. 84-108.

48, de Susana de Sousa Dias : visages de « là », paroles de maintenant, ou l'intervalle intime comme gros plan d'une archive sensible

*C'est le visage de 'là', ce n'est pas le
visage d'ici, de dehors.
Maria Galveias dans 48, Susana de
Sousa Dias, 2010, [00:38:49].
... le cinéma a utilisé pour montrer
et exprimer l'histoire à laquelle
il appartient, sa ressource la plus
essentielle : sa capacité de mettre
plusieurs temps dans un même
temps, c'est-à-dire, plusieurs modes
de temporalité dans une séquence
temporelle déterminée.
Jacques Rancière, *Les temps
modernes*, 2018.*

99

En 2000, Susana de Sousa Dias¹⁰ découvre les archives de la PIDE/DGS alors qu'elle est à la recherche de matériel pour son film *Processo-Crime 141/53, Enfermeiras no Estado Novo*. Elle y trouvera des milliers de photographies d'identification judiciaire de prisonniers politiques. À l'époque, elle ne savait pas que les films qu'elle réaliserait par la suite allaient creuser encore plus ces archives : *Natureza morta* (2005), *48* (2009), et le tout dernier, *Luz obscura* (2017), témoignent de cette rencontre et des questions que la réalisatrice allait se poser.

48 désigne le nombre d'années vécues sous le régime dictatorial portugais si l'on compte le temps passé depuis mai 1926. Les photographies de seize prisonniers politiques constituent le seul matériel visuel de ce film¹¹ : huit femmes et huit hommes, dont deux Mozambicains. Face à l'absence d'images de la répression, le défi de Sousa Dias est de montrer qu'on peut raconter l'histoire de cette dictature seulement avec ces photographies¹². « Que peut révéler une photographie d'un visage sur un système politique ? »¹³, s'interroge-t-elle. Mais en même temps, sa stratégie de compensation de l'image absente s'accompagne d'un questionnement de la forme même d'un documentaire composé seulement d'images fixes : « Quelle durée attribuer à chaque plan pour que l'espace des

10 Née à Lisbonne en 1962, Susana de Sousa Dias est docteur en Esthétique, Sciences et Technologie de l'Art (Paris/Université de Lisbonne) et enseigne à l'École de Beaux-Arts de cette même ville. Sa thèse concerne les relations entre cinéma et peinture à partir de l'archive. En 2001, elle a créé sa maison de production, Kintop.

11 Il y a plusieurs photographies d'un même prisonnier, sauf pour les Mozambicains qui n'en ont aucune car il n'a pas été possible de récupérer les archives des colonies.

12 Susana de Sousa Dias (consulté le 01.06.2018) : « 48. Nota da realizadora », Alambique, http://alambique.pt/uploads/dossiers/48_-_di_final1.pdf

13 *Ibid.*

échos et résonances que comporte chaque visage puisse avoir une existence ? Jusqu'où peut tenir un gros plan ? Comment construire un espace qui est plus conceptuel que physique ? »¹⁴. 48 est tout d'abord la tentative de répondre à ces questions. J'avancerai que Susana de Sousa Dias suivra deux grandes orientations qui traduisent toutes les deux des manières d'opérer par déplacement : tout d'abord, travailler différemment l'archive à partir d'une relation à l'intime qui engage des dispositions différentes concernant les temporalités et la mémoire ; deuxièmement, se confronter au canon cinématographique lui-même en montrant un film uniquement avec des images fixes et surtout en proposant un montage original à partir de la place et de la fonction attribuées à la bande-son.

En ce qui concerne le premier déplacement, elle mettra en cause une définition traditionnelle de l'archive qui entend le registre écrit comme porteur de « preuves » et l'image comme illustration : son projet filmique se constituera ainsi autour de la possibilité

de révéler, uniquement à travers ces images et ces mots, quelque chose d'autre de ce système autoritaire que ne laissent pas voir les documents écrits déposés dans les archives. (...) [I]l s'agissait de faire un film en prenant comme base la matière imagétique plutôt que l'information écrite pour y trouver des traces de quelque chose qu'il n'avait pas été souhaitable d'enregistrer (Dias, 2017 : 206).

Il s'agira alors de partir des archives de la police politique elle-même « pour créer un contre-système qui permette de faire apparaître ce qui n'a pas pu être dit / enregistré »¹⁵. Mais ces images, on le sait depuis l'invention du « système » face / profil d'Alphonse Bertillon (1890) sont ce qu'il y a de plus normé. La construction de ce contre-système allait devoir passer par une prise en charge de deux vecteurs : la gestion des temporalités forcément à l'œuvre dès lors qu'on a recours aux témoignages, entre passé et présent ; et la relation, dans un documentaire, entre mémoire et intimité. Réagissant à ma proposition du concept d'archive sensible, la réalisatrice s'était déjà posé un ensemble de questions qu'il importe de reprendre :

[C]omment filmer la mémoire au présent ? Quels sont les ponts que ces images établissent avec le présent et comment les travailler ? Quel est le rôle de la mémoire et des affects dans tout ce processus ? Autrement dit : comment créer une « archive sensible » à partir des archives de la police politique, capable de défaire l'ordre du dire et du voir imposés (Dias, 2017 : 2016) ?

C'est en tant que pratique de l'intervalle que l'archive sensible permet de défaire l'ordre du dire et du voir imposés – un intervalle produit à partir d'un événement et d'un dispositif. L'événement : l'irruption des commentaires

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

intimes des prisonniers face à leurs photos, qui interrompent l'ordre (temporel et narratif) du récit de témoignage et du documentaire. Le dispositif : le régime de mise en équivalence du son et de l'image qui rend possible le partage de cette expérience sensible avec le spectateur. Nous rencontrons ici toute la signification du deuxième déplacement à l'œuvre.

Il n'y a pas de narrateur ni de voix off dans *48*. Le spectateur est directement en lien avec les voix des prisonniers. Mais alors qu'il aurait été envisageable, selon les conventions du cinéma documentaire, de montrer des images des victimes au présent, filmées lors des entretiens visant un montage-reconstitution à partir de leurs témoignages, la réalisatrice de *48* n'a pas suivi cette option reproduisant un clivage clair entre présent et passé. Elle a choisi de mener des entretiens avec chacune de ces seize personnes, mais sans les montrer dans son film, le spectateur n'accédant qu'au présent de leurs voix, de leurs silences, de leurs hésitations, de leurs soupirs. Susana de Sousa Dias nous parle de mouvements et contre-mouvements temporels qui traversent les images et les mots :

48 s'est construit en tenant compte de cette assomption. Les situations historiques sont présentées au-delà de l'historicité de l'événement, dans un but d'intégrer tout un ensemble de mouvements et contre-mouvements qui traversent les images et les mots et qui se rapportent à la coalescence des différentes temporalités dans un même moment. (...) L'image d'archive se reconfigure selon le "point du temps d'où on la regarde", l'histoire latente se modifie selon les regards qui l'interrogent, leurs temporalités se recomposent selon les réseaux et les constellations qu'elles configurent (Dias, 2017 : 209).

Nous ne sommes pas orientés par des images contemporaines de ces prisonniers mais par leurs photos anciennes, tout en écoutant en même temps leurs voix actuelles. Mais ce qui me paraît être le point crucial, c'est que ces voix qui se souviennent réagissent avant tout aux images. Dans *48*, le spectateur assiste ainsi avant tout à des réactions affectives, intimes, des anciens prisonniers face aux photos montrées par la réalisatrice. C'est ainsi que nous entendons Rosa Viseu dire « Aïe, aïe, aïe, quelle coiffure... je voulais toujours aller chez le coiffeur, mais je n'y suis jamais parvenue » [00:43:33]. Ou Manuel Martins Pedro, « Eh bien, c'est ça, oui, en dessous du manteau j'avais un blouson, je me disais que si j'allais prendre des coups, au moins je serais bien protégé. Évidemment c'était un raisonnement stupide (rires) » [00:13:15] ; ou Sofia Ferreira, « J'avais déjà des cheveux blancs ici, sur la photo on ne les voit pas, mais j'en avais déjà, mais si quelqu'un veut bien regarder... » [00:11:06]. Ou Maria Antónia Fiadeiro, « J'étais ici une petite jeune fille trop bête, oui, car je suis en train de rire pour les photographes de la PIDE, n'est-ce pas ? Pendant longtemps, j'ai très mal vécu cette photo car je trouvais que c'était une insulte, dans un lieu de tant de douleur et de résistance, jémets ce rire idiot [00:33] ».

Dans la « note de la réalisatrice » de *48*, Sousa Dias explique qu'au moment où elle était en train de préparer *Natureza morta*, elle a eu besoin de filmer les

photos des prisonniers. Mais la direction des Archives avait changé et, avec elle, les règles d'accès qui obligeaient désormais à obtenir l'autorisation de chaque prisonnier. À cause de cette nouvelle législation, Sousa Dias a interviewé des dizaines de prisonniers. Or, devant leurs photos, ces prisonniers ont commencé à faire des commentaires intimes, interrompant ou détournant ce qui aurait dû être un récit de leurs mémoires témoignant du temps de leur emprisonnement et y introduisant un présent actuel qu'on ne voit pas sinon par le son, un présent lui-même ainsi doublé de son passé-futur. Je dirais que ce décalage entre le récit proprement dit du « témoignage » et cet excès de la parole le concernant constitue une autre manière de se confronter à l'image absente et à la non-inscription de la mémoire de la violence sous l'*Estado Novo*. Et, plus concrètement, il s'agit d'une autre manière de travailler les archives.

En effet, le commentaire de la photo crée une sorte d'espace intervallaire, habité par l'intime, une sorte de pause entre deux temps. Par le commentaire, le témoin revient en arrière mais, en même temps, commenter l'oblige à séjourner dans un temps de l'entre-deux où se formule la distance temporelle et spatiale elle-même, où, en effet, le prisonnier se dédouble entre l'autre qu'il a été et celui qu'il est aujourd'hui pour se rejoindre, double, avec ces deux visages, dans le discours de son témoignage.

Ce ne sont donc pas des récits de témoignages soumis aux normes d'un fil temporel chronologique linéaire. Et aucune voix off ne vient remettre en ordre les mots en excès. La mémoire se rappelle, mais elle le fait en suivant un fil émotionnel qui commence à se dérouler au moment même de la confrontation de chacun avec son image. Comme le dit Ambrunieras, « [l]e film libère quelque chose qui est du domaine du réprimé : dans le film, la photographie devient très souvent un catalyseur de la mémoire, aidant à raconter des histoires jamais narrées, qui restaient reléguées dans l'oubli » (Garcia Ambrunieras, 2014 : 179).

Le partage de cette expérience sensible avec le public, de cette expérience « affective de l'intersubjectivité » (Overhoff Ferreira, 2013 : 22) est rendu cinématographiquement possible par la décision d'établir une égalité de registres entre l'image et le son, allant du même coup contre les conventions du film documentaire. L'espace intervallaire trouve de ce fait son répondant dans une « profondeur de champ » sonore. C'est ce traitement de la bande son qui construit l'espace du film et qui donne la mesure de la violence subie. Ainsi, dans 48, l'espace du film n'est pas travail d'image mais de son, et du silence entre les sons. Et le son lui-même est fait d'une équivalence entre mots et bruits, qui ne sont pas *logos* mais *aesthaesis*, sensible :

parfois, le premier son émis au moment de la visualisation de la photo d'identité judiciaire par les ex-prisonniers politiques ne se traduisait pas par un mot ou par une formulation de contenu mais seulement par ce seul son émis par l'appareil phonatoire. Bien qu'il s'agisse d'un son apparemment secondaire, dans 48, il acquiert une place propre, la même que tout mot prononcé (Dias, 2017 : 213).

À cela s'ajoute un travail de répartition des silences qui, selon Susana Sousa Dias, « non seulement créent l'espace cinématographique du film, mais nous font sentir la présence corporelle même de chacun des ex-prisonniers, aujourd'hui »¹⁶. Et comme l'observe Mariana Souto, l'intégration aussi des sons ambiants :

[la] bande sonore de 48 est constituée par des petits bruits qui viennent du contexte de l'entretien au présent (une horloge, une voiture au loin, une personne touchant un objet, des mouvements de vêtements, etc.). Les témoignages ne sont pas enregistrés dans un studio, avec un son net, mais plutôt dans un environnement qui évoque une certaine proximité, peut-être une maison. Les bruits contribuent alors à la construction d'un espace cinématographique – le spectateur peut sentir la situation de co-présence entre l'interviewer et l'interviewée qui a eu lieu quelque part dans le monde (Souto, 2015).

Si l'objectif était de « créer un espace de pensée pour le spectateur lui-même »¹⁷, cette visée se voit renforcée par le jeu d'échelles de cadrage choisi pour les photos d'identification. Défilant une à une, en gros plans, celles-ci sont filmées au ralenti (les sept minutes utilisées pour filmer toutes les photos se transformeront en 93 minutes, durée du documentaire) et soumises à des micro-mouvements de la caméra. Ce procédé de *slow motion* se complète avec les fondus au noir et les fondus-enchaînés qui font que les contours des visages se transforment en ceux des images suivantes, notamment dans les cas de photos du même prisonnier prises à des moments différents de sa ou ses détentions : les images semblent bouger en même temps qu'elles apparaissent comme des spectres, soulignant la dimension fictionnelle de la mémoire. L'observation de Mariana Souto nous paraît prendre ici tout son sens : « (...) elles [les photos] ne sont pas statiques, mais cinématographiques » (Souto, 2015).

Le croisement entre images ralenties et travail du son au montage nous permet de dire qu'il y a une spatialisation du temps de l'image pour rester au rythme du son. Mais rester au rythme du son, c'est inscrire l'affect, le subjectif et le corps, répondant aux déplacements provoqués dans le canon. Serge Daney observait à propos de cette relation entre son, corps et image (absente) que « la voix implique tout le corps, y compris le cœur et les poumons, qui ne sont pas visibles » (Daney, 2013).

Caractérisé par l'opérationnalité désordonnante de l'archive sensible, l'intervalle et le déplacement comme mode opératoire à l'égard des normes dominantes, le dispositif de 48 peut offrir une solution à l'accès au hors-champ évoqué par Nancy Berthier. Dans le film, la violence du régime se matérialise

16 Susana de Sousa Dias (consulté le 01.06.2018) : « 48. Nota da realizadora », Alambique, http://alambique.pt/uploads/dossiers/48_-_di_final.pdf

17 Susana de Sousa Dias (consulté le 01.06.2018) : « 48. Nota da realizadora », Alambique, http://alambique.pt/uploads/dossiers/48_-_di_final.pdf

dans un hors-champ immédiat et symboliquement très fort : le bourreau. On sait qu'il est là, par le dispositif même de la photographie, par tout ce qui en elle l'identifie comme judiciaire, et surtout par le visage et le regard des prisonniers, ce visage « exprès pour eux », car « on ne peut pas éviter la photo, mais le visage qu'on fait c'est nous qui le définissons, n'est-ce pas ? [00: 26:43] ». Ces éléments de l'image et ce visage, c'est ce qui réintroduit le hors-champ dans le champ : non pas comme un miroir, artifice « scolaire », mais par une dialectique exquise d'un retournement de l'image qui montre simultanément le trou béant, non fermé, de la violence et l'acte de subjectivation dans le geste « libre » du prisonnier qui crée un intervalle et brouille la distribution claire des places par le pouvoir. Il s'agit donc davantage d'un brouillage que d'une fracture de la ligne qui délimite le champ et le hors-champ.

De la même manière, par leurs commentaires, les prisonniers et prisonnières empêchent que leurs photographies fonctionnent aujourd'hui comme identification, détermination d'une place attribuée. Ils ont été et sont toujours plus ou moins ce que le bourreau / l'institution de répression a essayé de fixer. Ils sont plus que des prisonniers, plus que des ex-prisonniers aussi, et c'est là le travail intervallaire incessant d'une archive sensible. En ce sens, le film ne se passe ni dans l'espace du « là », ni dans l'espace du « dehors » évoqués par Maria Galveias, mais dans leurs intervalles, leurs ralentissements, leurs dispositions inédites du voir et du dire qui interrompent les modes dominants du visible et du dicible. Ce que nous apprend 48, c'est que les mémoires individuelles habitent toujours un espace-temps sensible, entre un « là » et son dehors. La production de cet intervalle n'est donc pas de l'ordre du souvenir¹⁸ mais un lieu de la fiction au sein du documentaire qui, pour reprendre les termes de Garcia Abruñeiras, narrativise l'archive, la rachète « de la seule conservation pour l'activer comme artefacts de mémoire (...) » (Garcia Abruñeiras, 2014 : 180). Garcia Abruñeiras pense ici à « l'image dialectique » de Walter Benjamin qui n'est pas pour ce dernier « de nature temporelle, mais de nature figurative » (Benjamin, 1989 : 477 ; Garcia Abruñeiras, 2014 : 181).

18 « On ne se souvient pas, on réécrit la mémoire, comme on réécrit l'histoire », Chris Marker, *Sans soleil*, 1983, [00:04:20].

A toca do lobo de Catarina Mourão : « entre les images » ou une archive sensible de transmémories

[Ma] voix et [mes] réflexions
navigueront entre les images (...).
Catarina Mourão, « Note de la
réalisatrice », 2015

105

*A Toca do lobo*¹⁹ raconte une histoire à la première personne, en voix off : la recherche menée par Catarina Mourão autour des secrets et tabous d'une famille traversée par la violence à l'œuvre sous le régime de l'*Estado Novo*. Apparemment canonique, le documentaire de Catarina Mourão²⁰ déborde rapidement de son cadre. Soit par des mouvements vers l'extérieur et l'intérieur, créant constamment des espaces « entre les images », soit en fragmentant et collant différemment les morceaux de l'histoire nationale ou domestique que ces images contiennent, soit en juxtaposant les fragments d'images et mémoires dans un palimpseste désordonné. Ce sera sa politique de l'image, ses stratégies d'inscription d'une mémoire réprimée et de ses images absentes.

Catarina Mourão décrit son travail comme un « film-voyage » entre les micro-temps / espaces de sa famille et les macro-temps des institutions et du pays, dans « l'intention claire de croiser l'histoire et les archives familiales avec l'histoire nationale »²¹. L'histoire nationale et les tabous familiaux – l'internement compulsif de son grand-père dans un hôpital psychiatrique et l'emprisonnement par la PIDE de son oncle –, la vie empirique et la dimension invisible du rêve et du refoulé sont traitées entre mémoire, images et histoire. Faisant souvent appel à la métaphore du « nevoeiro » (brouillard) que nous avons associée au travail de José Gil sur l'invisibilité et la non-inscription héritées de l'*Estado Novo*, Mourão dit qu'elle essaie

d'établir la chronologie des événements de la famille et de les lier à un contexte social et politique plus vaste afin de tenter de comprendre la façon dont une famille se comportait avec ces secrets et contradictions pendant la dictature et comment [elle-même], née après la révolution, [pourra] lever le brouillard et rendre visible ce qui était invisible²².

19 *A Toca do lobo* a reçu le Prix du public Meilleur Long Métrage, Festival IndieLisboa, 2015 et le Prix Doc's Kingdom, Arcos de Valdevez, 2015.

20 Catarina Mourão est née à Lisbonne en 1969. Après des études en Droit à Lisbonne, elle fait un Master en Cinéma et Télévision à l'Université de Bristol (1993-95) et un doctorat à l'Université d'Edinburgh (travail sur archives familiales et autres archives). En 1995, elle reçoit le prix de montage du Festival BAFTA, Royaume Uni. En 1998, elle crée l'AporDOC, Association portugaise du documentaire. Avec une autre réalisatrice, Catarina Alves Costa, elle fonde à Lisbonne, en 2000, Laranja Azul, une compagnie de production indépendante dédiée au documentaire et aux Arts Visuels.

21 « Nota da realizadora » (Consulté le 09.06.2018) : Alambique. http://alambique.pt/uploads/dossiers/a_toca_do_lobo__dossier_de_imprensa.pdf

22 *Ibid.*

Le brouillard répressif de l'*Estado Novo* est en effet aussi un brouillard psychique d'aliénation de soi qui a lourdement affecté les rapports à l'intérieur de la famille, rendant impossible la transmission des mémoires. Si le titre du film, en français « Le terrier du loup », est celui du roman le plus connu de son grand-père, on peut y lire l'idée d'entrer dans un endroit fermé et défendu. Le voyage filmique auquel la réalisatrice fait allusion doit alors rendre possible l'ouverture d'un nouvel espace de communication et dessine une méthode de représentation des images et des mots absents et non-inscrits. Catarina Mourão s'intéresse à cette dimension transgénérationnelle de la mémoire car elle implique une confrontation avec l'existence de plusieurs versions au sein de la famille. Son travail sur la transmission familiale passe par la prise de conscience de ces « différentes versions » qui peuvent coexister, des images mentales et des rêves car, ensemble, ils sont des espaces « pour les exercices de mémoire »²³, des espaces propices aux exercices d'un combat contre l'invisibilité. Car, comme disait José Gil, « la non-inscription de notre passé salazariste a eu des effets d'incorporation inconsciente de l'espace traumatique, non-inscrit, chez les générations suivantes » (Gil, 2004 : 43). Mais cela signifie la prise en compte de la mobilité de la mémoire qui ne travaille pas seulement vers l'arrière mais aussi vers l'avant : « je vais en même temps lui montrer [au grand-père] mon monde ou son monde maintenant »²⁴, écrit Catarina Mourão. Comme la citation le suggère, l'« entre » n'est donc pas qu'un lieu, mais il possède une dimension temporelle qui brise la linéarité du passé vers le présent. Le film est une traversée qui mêle les temporalités dans le désordre, qui les confronte les unes aux autres.

Comme nous l'avons déjà suggéré, ces options déplacent peu à peu la forme canonique du documentaire. Son *entre*, un intervalle lié à des processus de fragmentation, ne constitue pas seulement un dispositif épistémique, mais aussi esthétique, à partir duquel s'organise le travail cinématographique de Catarina Mourão : sa traversée des images. En effet, Mourão ne sera pas seulement derrière la caméra, visuellement absente du champ, orientant par son discours les images qui défilent. Ou devant la caméra, dans les scènes de discussion avec sa mère. Elle pénètre les images, elle se filme entrant dans les images déjà prises, brouillant dedans et dehors, passé et présent, montant des « entre » fragmentés par la traversée. Les images reviennent, retournent et sont retournées, percées par la présence de Catarina Mourão ou de sa mère, mixant les temporalités et les espaces et créant des juxtapositions de couches simultanément visuelles et mémorielles. Nous avons suggéré d'employer le terme d'images en palimpseste, images touchées de l'intérieur par la réalisatrice et ainsi désordonnées, sans dedans et dehors définis : « à un certain moment je vais entrer dans le film, je vais m'asseoir sur une chaise quelconque, à contre-jour, en train d'observer à partir de l'intérieur »²⁵, dit-elle. Et elle se filme aussi en train de toucher ses propres images d'archive, ses propres doigts touchant les mains de son grand-père au moment où il montrait sa collection d'étuis de pipes. Mais elle projette

23 *Ibid.*

24 « Nota da realizadora », *op. cit.*

25 *Ibid.*

aussi ses images sur les murs de la maison comme si elle les tirait d'une quelconque intériorité filmique. Dans l'une des séquences du film, la recherche menée par Catarina Mourão se matérialise sur les murs de sa maison : par un travelling latéral de plus d'une minute, elle filme les documents déjà trouvés, accrochés au mur, des lettres, des documents, des photos, mais aussi des images en mouvement qui défilent projetées entre ces « archives ». Nous pouvons également y voir à l'œuvre la méthode warburgienne dans laquelle la réunion d'éléments hétérogènes modifie la signification antérieure des objets. Dans cette démarche de superposition mémorielle, où se mêlent faits, souvenirs et rêves, s'ouvrent des possibilités qui semblent contraires à une idée conventionnelle des relations unidirectionnelles entre passé, présent et futur mais qui se rapprochent d'autant plus de l'expérience du temps vécu.

Néanmoins, pour comprendre ce brouillage de l'ordre temporel, il faudra retenir ce deuxième aspect fondamental de sa démarche : le croisement de la dimension historique, nationale et familiale avec la dimension de l'inconscient, les rêves et surtout un travail sur les frontières entre réel et inconscient.

C'est la révélation lors de la séance d'hypnose de sa mère, évoquée au début de l'article, qui a été le déclencheur de la recherche sur son grand-père et constitue donc la genèse de son film. Partant initialement d'une méthodologie d'entretiens presque ethnographique, la réalisatrice s'intéresse finalement à l'archive familiale qu'elle croisera avec d'autres archives : celles de la police politique, celles de la RTP/télévision portugaise (y compris des images du « Jornal Português » et « Imagens de Portugal »), celles de l'hôpital psychiatrique où la famille a interné son grand-père. La découverte de cet internement permettra d'ailleurs à Catarina Mourão de représenter l'hospice comme un microcosme du pays sous la dictature : l'invisibilité, l'effacement de soi, la surveillance panoptique, le corps torturé, l'anéantissement du désir. À partir de ce travail sur son grand-père, croisant les secrets et les tabous de la famille avec ceux de ce temps politique qu'a été *l'Estado Novo*, le documentaire travaille les multiples mémoires comme de multiples strates d'une histoire dont Catarina Mourão dit que « dans un point quelconque, le passé et le futur se rejoignent » (Meneses, 2016).

Le plan fixe par lequel s'ouvre le film exprime d'emblée à la fois la mise en horizontalité du temps et ce « point » où les temporalités se rejoignent. Une caméra placée au niveau du sol nous offre une image de la génération suivante, sa fille filmée comme un horizon. Elle ne regarde ni le ciel, ni la caméra, mais tourne son regard de façon latérale et oblique vers sa mère, obligeant le spectateur à prendre en compte le hors-champ et mêlant les générations dans ce point extérieur où leurs regards se croisent. Couchée par terre sur le dos, en plan rapproché poitrine, elle raconte un rêve où sont rejouées les relations familiales sur un mode onirique : soudain, le frère qu'elle aurait dû surveiller a rétréci. Par peur des reproches, elle décide de le cacher sous l'oreiller et de se coucher dessus.

Cette perspective « horizontale » de la temporalité, brisée par la latéralité oblique du point de jonction avec son dehors, dans laquelle les affections psychiques du passé trouvent un écho dans le présent, est étroitement liée à la ques-

tion de la transmission : selon ses propres mots, la réalisatrice ne commence à s'intéresser à la mémoire familiale qu'après être devenue mère (Meneses, 2016). Mais elle est aussi le fruit d'une trouvaille qui est à l'origine du projet du film et qui constituera un élément important, un *Macguffin* (Vieira Lisboa, 2016)²⁶. Il s'agit de la découverte d'un document d'archive, d'un programme de télévision des années 1960 sur des collectionneurs, dans lequel le grand-père de Catarina Mourão avait été invité à montrer sa collection de petits étuis de pipes. À un certain moment, celui-ci dit qu'il a fait cette collection en pensant à ses futures petites-filles, pour qu'elles y mettent des coquillages, s'adressant directement à l'une d'entre elles, qui pourrait très bien s'appeler Catarina, car il aime beaucoup ce prénom.

Catarina se voit ainsi nommée dans un montage temporel qui met des « fragments » du futur dans le passé et qui la rend maintenant, dans un entre-présent-futur, destinataire de la collection de son grand-père, et de façon symbolique, l'élément-charnière de l'inscription de ses mémoires dans la transmission domestique. À la fin du film, ce montage se trouve re-monté quand nous voyons le lien que le film établit entre son grand-père et la génération suivante à la sienne, dans la scène où l'on voit ses deux enfants en train de mettre à l'intérieur des petits sacs de leur arrière-grand-père, non pas des coquillages imaginés mais leurs jouets actuels, des petits animaux en plastique.

Ce qui se présente comme un lien entre le temps du passé et le temps du présent et du futur et vice-versa se manifeste aussi dans une séquence mettant en scène un vieux film de famille de 9,5mm découvert chez des parents, dans lequel, lors d'un pique-nique familial, la grande sœur et un cousin de la mère de Catarina Mourão se déguisent en bandits et réalisent un hold-up. Au lieu d'avoir peur, leur petite sœur s'élançait à leur poursuite. Mais les images de ce pique-nique sont aussi celles de l'absence et du tabou, des sujets sur lesquels aucun mot n'était permis : ni son frère, ni son grand-père ne sont présents. L'un venait d'entrer dans la clandestinité, en raison de ses activités politiques contre le régime, et l'autre était interné dans un hôpital psychiatrique en raison de son comportement qui faisait de lui un notaire pas comme les autres, plus intéressé par la littérature que par son travail. Le triangle émotionnel qui débute ici préfigure dans le passé une relation à venir, sans pouvoir totalement la définir. Comme dans ce film de famille, la mère est obligée de se confronter à un vol, cette fois-ci, celui des mémoires de son père et de son frère : « J'ai compris que tout cela m'avait été occulté, que mon père avait subi ces choses terribles, des électrochocs » [00:38:11], explique la mère. Mourão consultera les dossiers cliniques de son grand-père interné pour le « sauver » de sa « différence » dans un Portugal aux normes rigides : de la description des électrochocs aux transcriptions des « entretiens » avec le malade et à ses écrits, nous découvrons une immense souffrance dont son grand-père ne se remettra jamais.

Concernant son oncle, Mourão découvre dans les archives de la PIDE que les archives de son procès constituent l'un des dossiers les plus volumineux :

26 Associé à Hitchcock qui l'a redéfini et à ses films, le Macguffin est généralement un objet matériel, mystérieux, ou un secret, qui fonctionne comme déclencheur dans un scénario.

14 classeurs, 1 535 pages. L'oncle sera lourdement condamné. Ses photos d'identification judiciaire et des dizaines de pages de documents défilent dans le documentaire dans une séquence de plans très courts au rythme très rapide, accompagnés par une bande son (de Bruno Pernadas) qui, en crescendo, donne l'exacte dimension de la violence subie.

Mais les mémoires, dans ce documentaire, peuvent aussi aller de l'avant vers l'arrière, des enfants vers leurs parents. Cette inversion se manifeste à deux niveaux. Quand Catarina Mourão a commencé son film, la seule trace matérielle du passé dont elle disposait était l'album de photographies de sa famille. Supposant que c'était un héritage reçu de sa grand-mère, elle a par la suite découvert que c'était sa mère qui avait pris ces morceaux de l'histoire domestique et reconstruit l'album de famille comme si c'était l'œuvre de sa propre mère. Ce n'est donc pas un simple héritage, une transmission dans le sens temporel linéaire et homogène, mais une re-composition et une fiction. La fragmentation qu'opère Mourão tout au long de son film souligne ce caractère fictionnel. La réalisatrice découpe les images de l'album et / ou les montre dans un autre assemblage. Par exemple, l'album sera filmé dans des plans qui regroupent différentes moitiés de photos ou des parties des pages, recomposant autrement ce même album, ou montrant juste les légendes des photographies. Mais Mourão a aussi souvent recours à des gros plans qui sortent un objet familier de son contexte, ou à des inserts qui fixent un détail et changent notre regard initial. Sur un autre plan, c'est aussi Mourão, qui par son enquête, offre une autre mémoire à sa mère. Le rapport de cette dernière avec son père avait été marqué par l'idée que celui-ci l'avait abandonnée, alors qu'en réalité, il était enfermé contre son gré. À l'intérieur du film, nous assistons à la fin de cette mise à l'écart : la mère voit pour la première fois le programme de télévision consacré à son père dans lequel celui-ci évoque ses futurs petits-enfants pour lesquels il collectionne les étuis de pipes. L'expression de son visage marque un moment de transformation, de réévaluation mémorielle qui confère une véritable dimension performative au film et qui libère la transmission. Une ouverture à la transmémorie.

Ces zigzags temporels que construit Mourão répondent aux hétérogénéités temporelles de Sousa Dias et concernent directement les transmémories comme une option simultanément esthétique et épistémique ; une temporalité mémorielle, une modalité de transmission, qui ne suit pas le temps linéaire chronologique. La transmémorie renforce la dimension fictionnelle (Rancière), la part de mythe (Sánchez-Biosca) de la mémoire, et souligne la dimension du possible qui existe dans chaque mémoire et qui, d'une certaine façon, la configure. Elle essaie de comprendre la mobilité dans le rapport non linéaire des mémoires transgénérationnelles contre une idée d'« après » du « post » de la postmémorie qui suit un avant, dans une progression unidimensionnelle du temps. C'est en ce sens que les mémoires enfin transmises sont des transmémories.

Alimenté par l'hétérogénéité temporelle et la fragmentation, le choix d'une logique intervallaire, entre le public et l'intime, l'état de veille et le rêve, le passé, le présent et le futur, ouvre ainsi la possibilité d'une vérité émotionnelle qui se construit dans le documentaire. Il s'agit donc d'un déplacement du dispositif

propre au documentaire car la « vérité », qui est sa raison, apparaît dès le début dans une trame surréelle : le rêve de la fille, les mots prémonitoires du grand-père dans son programme à la télévision dans les années 1960 et qui semblent lui parler directement comme une voix spectrale et pourtant si proche, les photos trompeuses où l'on ne voit qu'une jambe ou ce qui semble de la neige n'est que salines, par exemple.

Or, cette vérité possède en même temps une puissance transformatrice dans la mesure où elle vise tout ce qui était tabou dans la famille, un secret, qui répondait à l'ostracisme du malade mental et du prisonnier politique, source de tous les malentendus qui bloquaient les mémoires et leur transmission. La métaphore par laquelle la mère décrit le Portugal – un pays dans une camisole de force [00:47:55] – relie justement le destin de son père à celui du pays tout entier. L'apport de *A Toca do lobo* est donc sa capacité à créer une archive sensible de transmémories permettant à la fois la perception d'une image absente de la violence qui s'exerce sur une famille et la transmission des mémoires réprimées par les tabous.

Pour conclure, l'idée de cet article est double : nous considérons que d'une part, la logique intervallaire de l'archive sensible est une stratégie de résolution du défi posé par l'image absente et la « non-inscription » de la mémoire de la dictature dans la société portugaise. Elle permet de le résoudre par une inscription qui, dans l'acte même d'inscrire, déplace : il ne s'agit pas de remplacer une « absence » par une « présence », mais de déplacer toute forme de présence et donc de représentation qui donne lieu à une centralité du regard, qui fait de la mémoire un dispositif de patrimonialisation, et qui effacerait les subjectivations à l'œuvre dans les récits de vie des prisonnières et des prisonniers, aussi bien que dans ceux des familles traversées par la répression omniprésente. D'autre part, objet de transmissions mémorielles, ces subjectivations ont, dans la transmémorie, un concept qui leur rend toute la mobilité nécessaire à leur non-linéarité temporelle et spatiale, soulignant la dimension fictionnelle de la mémoire ouverte à ses futurs possibles.

Nous avons ainsi vu dans 48, de Susana Sousa Dias, un procédé qui évite une séparation claire entre passé et présent, associée au dispositif canonique du commentaire en voix off et à l'entretien filmé des témoins. Au contraire, travaillant l'archive comme une archive sensible, c'est l'écoute des réactions intimes face à leurs photos judiciaires, seules images partagées avec le spectateur, et la « profondeur de champ » créée par les bruits corporels et environnants entendus au présent, qui constituent la possibilité de rachat de l'image absente. L'image d'archive de la police politique se transforme, donne accès à un hors-champ, réarticule passé et présent, sans qu'on puisse arriver à une relation définitive. Les « images absentes » de la violence du régime font irruption à travers une mémoire mobile filmée « entre » des temporalités hétérogènes. Le film *A Toca do lobo*, de Catarina Mourão, s'engage sur une voie similaire : en superposant, interpénétrant et fragmentant différents niveaux mémoriels dans lesquels faits, souvenirs, rêves et projets se mêlent, les temporalités échappent à un agencement linéaire déterminé. Le film met en question l'idée d'une trans-

mission domestique de mémoires figées. Ici, le descendant peut re-monter les mémoires dans le sens de son ascendant. Et ces zigzags mémoriels vont de pair avec le dispositif esthétique d'une perturbation de la délimitation entre image et réel, d'une traversée des images dans laquelle Mourão est non seulement tantôt devant, tantôt derrière la caméra, mais se filme également elle-même en train de manipuler ses images d'archive, implosant le cadre, mélangeant le dehors et le dedans. Les images absentes sont ici reconstituées grâce à l'articulation inter-vallaire entre archives familiales et archives publiques qui caractérise l'archive sensible. Mais, dans cette reconstitution, les conflits entre les différents points de vue sur les enjeux et devoirs mémoriels au sein de la famille se font les reflets différenciés de la répression institutionnelle. Dans les deux films, l'usage des transmémories et de l'archive sensible devient un procédé esthétique et politique qui empêche toute patrimonialisation des images absentes. Chacun des films donne à voir cette dimension fictionnelle de la mémoire nécessaire à la subjectivation : une pratique spatio-temporelle de l'écart qui laisse entrer les possibles.

Œuvres citées

- AMBRUÑEIRAS, Ivan Garcia, « Explorando la memoria traumática : Susana de Sousa Dias y el archivo salazarista, dir. Horacio Muñoz Fernández, Iván Villarrea Álvarez, revista *A Quarta Parede, Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo xx*, the searchers 2, 2014, p. 163-183.
- BASTO, Maria-Benedita, « Des Cubains dans la guerre d'Angola, une "retornada" angolaise à Cuba : catastrophes et mémoires dans *Cartas de Angola* (2011) de Dulce Fernandes », Julie Amiot-Guillouet, Nancy Berthier (dir.), *Frente a la Catástrofe. Temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo*, Paris, Éditions Hispániques, 2017, p. 97-113.
- BERTHIER, Nancy, « Guernica ou l'image absente » (consulté le 3.06.2018) : *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 89-90, n° 1, 2008. <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2008-1-page-30.htm>
- BERTILLON, Alphonse (consulté le 30.04.2018) : *La photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1890. <http://cnum.cnam.fr/redir?12KE329>
- CABRITA, Maria João (consulté le 18.03.2018) : « José Gil : sistematizar o pensamento através do corpo », *Revista Caliban*, 15-06-2015. <https://revistacaliban.net/jose-gil-sistematizar-o-pensamento-atraves-do-corpo-ed8c1e8f30eb>
- CHÉROUX, Clément (dir.) : *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001.
- DANEY, Serge (consulté le 01.06.2018) : « Back to Voice: on Voices over, in, out, through », *Cinema, Comparative Cinema*, vol. I, 2, 2013. <http://www.ocec.eu/cinemaparativecinema/index.php/en/18-n-3-words-as-images-the-voice-over/180-back-to-voice-on-voices-over-in-out-through>
- DIAS, Susana Sousa, « Images, voix et corps : travailler l'archive sensible à partir des archives photographiques de la police politique portugaise (1926-1974) », Maria-Benedita Basto, David Marcilhacy (dir.), *L'Archive sensible. Mémoires, intimité et domination. Afrique, Amérique latine et Péninsule ibérique*, Paris, Éditions Hispániques, 2017, p. 205-218.

- DIAS, Susana Sousa (consulté le 01.06.2018) : « Nota da realizadora » Alambique. http://alambique.pt/uploads/dossiers/48_-_di_final1.pdf
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Images malgré tout », Clément Chéroux, dir. : *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, p. 219-241.
- FARGE, Arlette, *Les Lieux de l'Histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- FERREIRA, Carolin Overhoff, *O cinema português : aproximações a sua história e indisciplinaridade*, São Paulo, Alameda, 2013.
- FERRO, António, *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, Préface de Fernando Rosas, Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 2003.
- FERRO, António, *Teatro e Cinema (1936-1949)*, Lisboa, SNI, 1950.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- GIL, José, *Salazar: a retórica da invisibilidade*, Lisbonne, Relógio d'Água, 1995.
- GIL, José, *Portugal Hoje. O medo de existir*, Lisbonne, Relógio d'Água, 2004.
- HIRSCH, Marianne, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, 2008, 29, 1, p.103-128.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1997.
- KOSELLECK, Reinhart, *L'Expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard/ Éditions du Seuil, 1997.
- LOBO, Paula Ribeiro, ALVES, Margarida Brito (consulté le 03.06.2018) : « Espaço, fotografia e “fotografia” na propaganda do SPN », *Comunicação Pública, Fotografia e Propaganda no Estado Novo*, vol. 12, 23, 2017. <https://journals.openedition.org/cp/1877>
- MARKER, Chris, *Sans soleil*, 1983, 100 mn.
- MENESES, Inês (consulté le 10.03.2017) : « Entretien avec la réalisatrice dans “Fala com ela”, Radar, 03.11.2016. https://fr.ivoox.com/fr/fala-com-ela-com-catarina-mour-o-audios-mp3_rf_14601158_1.html?autoplay=true
- MOURÃO, Catarina (consulté le 09.06.2018), *A Toca do lobo*, um filme de Catarina Mourão. « Nota da realizadora ». http://alambique.pt/uploads/dossiers/a_toca_do_lobo__dossier_de_imprensa.pdf
- PAGNOUX, Élisabeth, « Reporter photographe à « Auschwitz », *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613 (mars-mai 2001), p. 84-108.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques, « Images relues : la méthode Georges Didi-Huberman », in ALLOA, Emmanuel (dir.) *Penser l'image III. Comment lire les images*, Paris, Les Presses du Réel, 2017, p. 351-368.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les Noms de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- RIBEIRO, Carla Patrícia Silva, « O “alquimista de sínteses”. António Ferro e o cinema português », *Mémoire de Meštrado*, Université de Porto, 2010, 111 p.
- RIBEIRO, Carla Patrícia Silva (consulté le 03.06.2018) : « O cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade de chumbo », *O olho da história*, 15, Salvador (BA), décembre 2010. <http://hdl.handle.net/10400.22/1549>

- SOUTO, Mariana, « Susana de Sousa Dias and the ghosts of the Portuguese dictatorship » (consulté le 05.03.2018) : *Cinema, Comparative Cinema, The Poetry of the Earth. Portuguese Cinema : Rite of Spring*, 6, vol. III, 2015. <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/en/27-n-1-portuguese-cinema/298-susana-de-sousa-dias-and-the-ghosts-of-the-portuguese-dictatorship>
- STOLER, Ann Laura, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2010.
- TORGAL, Luís Reis, « Cinema e propaganda no Estado Novo : a ‘conversão dos descrentes’ » *Revista de História das Ideias, História. Memória. Nação*, vol.18, 1996, p. 277-337. <http://hdl.handle.net/10316.2/41932>
- TORGAL, Luís Reis, coord. : *Cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Temas & Debates, 2001.
- VIEIRA LISBOA, Ricardo (consulté le 05.03.2018) : *A Toca do Lobo (2015)*, de Catarina Mourão, 03-11-2016. <http://www.apaladewalsh.com/2016/11/a-toca-do-lobo-2015-de-catarina-mourao/>
- WAJCMAN, Gérard, « De la croyance photographique », *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613 (mars-mai 2001), p. 46-83.

