
Ex-ESMA. Retratos de una recuperación de Benjamín Ávila : écriture hybride de la mémoire

Camille Pouzol
Sorbonne Université, CRIMIC

RÉSUMÉ. En 2014, Benjamín Ávila réalise la série documentaire, *Ex-Esma. Retratos de una recuperación*, racontant en huit chapitres l'histoire complète de la Escuela de Mecánica de la Armada, centre clandestin de séquestration et torture de la dictature. Dans cette série documentaire, le cinéaste modernise le genre afin de raconter l'indicible. La scénographie minimaliste et répétitive dans les chapitres, le recours à des témoins issus de différents horizons — survivants, fils et petit-fils de victimes, grands-mères, mais aussi historien, sociologue, journaliste — et l'insertion de séquences filmiques actuelles de l'Ex-Esma invitent le spectateur à s'immerger dans l'horreur d'un lieu emblématique du terrorisme d'État pour reconstruire passé et mémoire. Par le recours à ces différentes stratégies, la vision du cinéaste argentin renouvelle le genre par une hybridité constante créant une écriture sensorielle de la mémoire.

MOTS-CLÉS : Mémoire ; documentaire ; dictature argentine ; écriture sensorielle de la mémoire ; représentation de l'irreprésentable

Le cinéma (fictionnel et de non-fiction) de Benjamín Ávila (1972, Buenos Aires) est marqué du sceau de l'Histoire et de la politique que ce soit dans son premier long métrage, *Nietos (Identidad y memoria)* (2004) ou dans le second *Infancia Clandestina* (2012). Il se définit comme « un cinéaste politique, toujours. Parce que raconter des vies, c'est toujours parler aussi de politique, d'une manière ou d'une autre »¹ (Strauss, 2013). En 2014, il réalise la série documentaire « *Ex-ESMA. Retratos de una recuperación* »², produite par Habitación 1520 Producciones. Cette réalisation n'est pas le fruit d'une volonté

1 STRAUSS, Frédéric (consulté le 13/02/2018) : « Ça sent la relève : Benjamín Ávila, réalisateur d'« Enfance clandestine » », *Télerama*, 6 mai 2013. <http://www.telerama.fr/cinema/ca-sent-la-releve-benjamin-avila-realisateur-d-enfance-clandestine,97004.php>

2 <http://www.habitacion1520.com/ex-esma-retratos-de-una-recuperacion/>

personnelle, mais d'une demande de la part de la chaîne nationale argentine *Canal Encuentro*, comme le rappelle le réalisateur en 2013 : « *ahora estoy empezando un documental sobre el predio y los edificios de la ex ESMA (Escuela de mecánica de la armada), algo que me ofreció Canal Encuentro para hacer, y que me gustó el reto y meterme con un lugar en el que nunca quise entrar* »³. La série se compose de huit chapitres dont la durée varie entre 26'09 minutes et 29'21 minutes : « Ex-ESMA CAP1 "Historia y golpes" », « Ex-ESMA CAP2 "El enemigo interno" », « Ex-ESMA CAP3 "Un átomo en el universo infinito congelado" », « Ex-ESMA CAP4 "Conmorir" », « Ex-ESMA CAP5 "Sobrevivir" », « Ex-ESMA CAP6 "Vida aparecida" », « Ex-ESMA CAP7 "Espacio / Memoria" » et « Ex-ESMA CAP8 "Memoria y futuro" ». Benjamín Ávila revient sur l'histoire de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)⁴ depuis son origine jusqu'à sa récupération en 2004 par l'État argentin afin d'en faire un lieu de mémoire. Le cœur du documentaire, les épisodes 3-4-5-6, se centre sur la dernière dictature ayant exercé le pouvoir en Argentine de 1976 à 1983.

Le contexte historique de la dernière dictature et l'enjeu mémoriel qu'incarne l'ancien bâtiment militaire permettent de bien comprendre ce que représente aujourd'hui l'ex-ESMA. L'une des originalités du documentaire d'Ávila réside dans la variété des témoins sollicités et le réalisateur interroge le statut de ces derniers ainsi que les rapports entre histoire et mémoire. Enfin, le recours au geste dessiné⁵, qui illustre les témoignages, participe à l'écriture synesthésique de la mémoire, reliant passé-présent-futur.

Le coup d'État du 24 mars 1976 et le terrorisme d'État

Le 24 mars 1976, un coup d'État des forces armées, avec à sa tête le général Jorge Rafael Videla, renverse le gouvernement d'Isabel Martínez de Perón qui avait succédé à son mari Juan Domingo Perón, mort en 1974. Videla reste au pouvoir jusqu'au 29 mars 1981⁶ et incarne la période la plus sombre de l'histoire

3 « Je suis en train de commencer un documentaire sur le terrain et les édifices de l'ex-ESMA (Escuela de mecánica de la armada), que m'a proposé de réaliser Canal Encuentro, et le défi m'a plu, de me confronter à un lieu dans lequel je n'ai jamais voulu entrer », BENITO, Mariano (consulté le 21.05.2018) : « Hacerse cargo. Una entrevista a Benjamín Ávila, director de Infancia Clandestina », *Anbariloché - ANB*, 30/11/2013. <http://www.anbariloché.com.ar/noticias/2013/11/30/39296-hacerse-cargo-una-entrevista-a-benjamin-vila-director-de-infancia-clandestina>

4 École de Mécanique de la Marine

5 Dans *Infancia Clandestina*, Benjamín Ávila a recours aux séquences animées, oscillantes entre euphémisme et puissance narrative, afin de montrer la violence qui a impacté durablement la société argentine et qui a encore des conséquences aujourd'hui. Pour autant, la graphiation utilisée dans le documentaire n'est pas de même nature, puisqu'éloignée de la bande dessinée ou du dessin animé, et c'est pourquoi nous considérons que la modernisation du documentaire passe bel et bien par le geste dessiné.

6 L'Argentine est ensuite gouvernée par le général Viola, de mars à juillet 1981, puis par le général Galtieri, de décembre 1981 à juin 1982. Le général Nicolaidis exerce le pouvoir de juillet à septembre avant de désigner le général Reynaldo Bignone qui reste à la tête du pays du 21 septembre 1982 au 14 décembre 1983 lorsque l'entrée en fonction de Raúl Alfonsín marque le retour à la démocratie.

contemporaine de l'Argentine. Cette guerre sale⁷ menée par l'armée marque au fer rouge la nation dans la mesure où « *los combates no fueron abiertos ni involucraron a fuerzas dispuestas en un campo de combate, sino que el carácter irregular de los insurgentes habría requerido una represión clandestina y policial* »⁸ (Feierstein, 2011 : 571-586).

L'ESMA, l'un des 340 centres clandestins, est devenue l'emblème de cette terreur d'État. Dans ce bâtiment, que certains n'hésitent pas à comparer à un camp de concentration⁹ (Lancha, 2003 : 288), il est fait état de la détention de 5 000 personnes dont quatre-vingt-dix pour cent disparurent ou furent assassinées¹⁰. Il est nécessaire de préciser que le statut de « détenu-disparu » requiert une importance fondamentale en Amérique latine, et, principalement, en Argentine puisque ce concept naît des suites de la terreur d'État. Il s'agit de personnes réduites à l'invisibilité, à l'absence de corps et, de fait, à l'impossibilité du deuil : « *[el detenido-desaparecido es] una imagen presente que, congelada en el tiempo, corresponde a un cuerpo ausente que pugna por el espacio que le corresponde. Una no-imagen. Un hueco. Un vacío* »¹¹ (Gatti, 2016). Pour autant, dans le cas du documentaire, ce concept renvoie également au statut de victime ayant séjourné dans un centre clandestin de détention (CCD) et ayant survécu à l'enfermement et aux exactions. L'ESMA, qui fut l'un des principaux CCD de l'État répressif¹², bénéficie d'une plus grande visibilité puisque le nombre de survivants, somme toute relatif, est le plus important des CCD argentins ainsi que le rappelle Alicia Milia dans le documentaire :

7 Il est important de préciser que le terme de « guerre sale » a été créé et utilisé à l'origine par les responsables criminels avant d'être utilisé dans les travaux académiques.

8 « Les combats ne furent pas ouverts et n'impliquèrent pas des forces disposées sur un champ de bataille, mais que le caractère irrégulier des insurgés avait requis une répression clandestine et policière ». FEIERSTEIN, Daniel (consulté le 5/12/2018) : « Sobre conceptos, memorias e identidades: guerra, genocidio y/o terrorismo de Estado en Argentina », *Política y Sociedad*, vol. 48, núm. 3, 2011, p. 571-586. <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/download/36417/36922>

9 LANCHA, Charles, *Histoire de l'Amérique hispanique de Bolívar à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 288.

10 « La ESMA fue el centro de su poder y del horror », (consulté le 13/05/2018) : *La Nación*, 9 novembre 2010. <https://www.lanacion.com.ar/1323089-la-esma-fue-el-centro-de-su-poder-y-del-horror>

11 « [Le détenu-disparu est] une image présente qui, congelée dans le temps, correspond à un corps absent qui lutte pour l'espace qui lui correspond. Une non-image. Un creux. Un vide », (consulté le 5/12/2018) : ACUÑA, C., cité par GATTI, Gabriel, « Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales) », *CONfines*, vol. 4, n° 2, agosto-diciembre 2016. <https://confines.mty.itesm.mx/articulos4/GGatti.pdf>

12 « La ESMA no sólo era un centro clandestino de detención donde se aplicaban tormentos, sino que funcionaba como el eje operativo de una compleja organización que, incluso, posiblemente pretendió ocultar con el exterminio de sus víctimas los delitos que cometía. Es así que operó como un gran centro que se proyectó y organizó una extensa variedad de actividades delictivas clandestinas. Aunque fueron ejecutadas por un grupo especial, no se trataba de actividades independientes de la estructura jerárquica sino que dependían de los mandos naturales de la Armada ». [« L'ESMA n'était pas seulement un centre clandestin de détention où étaient pratiquées des tortures, mais il fonctionnait comme l'axe opérationnel d'une organisation complexe qui, avec l'extermination de ses victimes, a probablement voulu aussi occulter les délits qu'elle commettait. C'est ainsi qu'il a opéré comme un grand centre qui a projeté et organisé une grande variété d'activités délictueuses clandestines. Même si elles ont été exécutées par un groupe spécial, il ne s'agissait pas d'activités indépendantes de la structure hiérarchique, mais qui dépendaient des commandements naturels de la marine »]. (Consulté le 8/12/2018) : INFORME « NUNCA MÁS » Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) – Argentina. <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/126b.html>

*Creo que de la ESMA se sabe tanto porque fuimos un grupo muy grande de gente la que quedó viva. Ellos cometieron el error de tenernos mucho tiempo vivos, mucho tiempo ahí. Entonces, hoy hablábamos que de Campo de Mayo no se saben tantas cosas, no se saben tantas cosas porque no hay continuidad histórica, nosotros tenemos continuidad histórica.*¹³ (Ávila, 2015)

L'ESMA est alors mise en avant et assume un rôle fondamental dans le combat pour la vérité et la justice comme le confirme la lutte mémorielle autour de l'ancien CCD. Le débat, que résume Charles Lancha, témoigne ainsi de l'enjeu que représente cet espace :

Le 7 janvier 1998, le président Menem annonça que l'ESMA serait détruite. Le 8 janvier il signait un décret en ce sens. Le vaste terrain serait aménagé en espace vert avec une résidence destinée à recevoir les hôtes étrangers du chef de l'État. Carlos Menem précisa qu'un monument symbolisant « la réconciliation nationale » serait érigé sur l'emplacement du camp de concentration. Le décret suscita aussitôt une vive polémique et l'indignation des organisations de défense des droits de l'homme. Comme la majorité des Argentins condamne l'oubli et l'impunité, la pression de l'opinion publique fut si forte que la justice s'opposa à l'application du décret. L'ESMA, ce haut lieu de la souffrance du peuple argentin, ce symbole de l'iniquité des juntas militaires, subsistera comme un appel au devoir de mémoire.¹⁴ (Lancha, 2003 : 305-306)

Horacio Verbitsky, journaliste-écrivain, ex-militant *montonero*¹⁵ (Dorange, 2007 : 251) et président du *Centro de estudios legales y sociales*, n'hésite pas en 1998 à alerter, dans le quotidien *Página 12*, sur les dangers que représente la démolition de l'ESMA tant d'un point de vue mémoriel qu'historique : « *su demolición "impediría conocer el destino de los desaparecidos y, en caso de haber fallecido, las circunstancias que determinaron el hecho, así como el lugar donde se encuentran sus restos [...] [Afectaría también el derecho] de la comunidad toda a conocer la verdad histórica* »¹⁶ (Da Silva Catela, 2014 : 28-47).

13 « Je crois que l'on sait tant de choses de l'ESMA parce que nous fûmes un groupe très grand de personnes à être restées en vie. Ils commirent l'erreur de nous garder longtemps en vie, longtemps là-bas. Alors, aujourd'hui, nous parlions du fait qu'on ne sait pas autant de choses de Campo de Mayo parce qu'il n'y a pas de continuité historique, nous, nous avons une continuité historique. », MILIA, Alicia, in ÁVILA, Benjamín, *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP5 "Sobrevivir" », Buenos Aires, Habitación 1520, 2015, 4'48-5'30

14 LANCHA, Charles, *Histoire de l'Amérique hispanique de Bolívar à nos jours*, op. cit., p. 305-306.
15 Organización de « izquierdistas revolucionarios cuyo objetivo era luchar contra la dictadura y promover el regreso de Perón que llevaría a cabo una revolución social » [Organisation de « gauches révolutionnaires dont l'objectif était de lutter contre la dictature et de promouvoir le retour de Perón que mènerait à son terme une révolution sociale »], DORANGE, Monica, *Civilisation espagnole et hispano-américaine*, Paris, Hachette supérieur, 2017, p. 251.

16 « Sa démolition "empêcherait de connaître le destin des disparus et, dans le cas où ils seraient morts, les circonstances qui ont déterminé le fait, ainsi que le lieu où se trouvent leurs restes. [...] Cela affecterait aussi le droit de toute la communauté à connaître la vérité historique ».

Depuis ce jour, l'ESMA joue un rôle clé puisqu'elle bénéficie d'un traitement médiatique exceptionnel comme le montre l'intervention, six ans après celle de Carlos Menem, de Néstor Kirchner, président de l'Argentine depuis seulement dix mois. Ce dernier décide, lors de la commémoration des vingt-huit ans du coup d'État, de retirer les portraits de tortionnaires accrochés sur les murs du Collège Militaire. Le discours prononcé par le président Kirchner devant l'entrée principale de l'ESMA marque ce changement et consacre définitivement l'ancien centre clandestin comme lieu de mémoire :

*Queremos que haya justicia, queremos que realmente haya una recuperación fortísima de la memoria y que en esta Argentina se vuelvan a recordar, recuperar y tomar como ejemplo a aquellos que son capaces de dar todo por los valores que tienen y una generación en la Argentina que fue capaz de hacer eso, que ha dejado un ejemplo, que ha dejado un sendero, su vida, sus madres, que ha dejado sus abuelas y que ha dejado sus hijos. Hoy están presentes en las manos de ustedes.*¹⁷ (Kirchner, 2004)

Cette allocution du président revêt un caractère essentiel dans le combat pour les droits de l'Homme, la justice, la vérité et la mémoire dans la mesure où, en Argentine, la lutte mémorielle place les victimes au cœur du dispositif de commémoration. La vision n'est plus celle des vainqueurs, mais bel et bien celle des vaincus, celle des victimes de la terreur d'État, comme le rappelle Ludmila Da Silva Catela : « *Construir espacios de memoria significa poder debatir y desarmar los discursos gloriosos, exponer la tragedia de los campos de concentración, lugares generadores de ambigüedades destinadas a desarmar al "otro" hasta la inhumanidad y transformarlo en culpable* »¹⁸ (Da Silva Catela, 2014 : 28-47).

Ainsi, Benjamín Ávila inscrit son documentaire dans cette récupération mémorielle et revient sur l'histoire de l'ex-ESMA qu'il divise en trois mou-

VERBITSKY, Horacio cité par DA SILVA CATELA, Ludmila (consulté le 3/12/2018), « 'Lo que merece ser recordado...' ». Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria », *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, n° 2, octobre 2014, p. 28-47. <http://ppcf.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Da%20Silva%20Catela/pdf>

17 « Nous voulons qu'il y ait justice, nous voulons réellement qu'il y ait une récupération très forte de la mémoire et que, dans cette Argentine, on recommence à se souvenir, à récupérer et à prendre comme exemple ceux qui sont capables de tout donner pour leurs valeurs et une génération en Argentine qui fut capable de faire cela, qui a laissé un exemple, qui a laissé un sentier, sa vie, ses mères, qui a laissé ses grands-mères et qui a laissé ses enfants. Aujourd'hui, ils sont présents dans vos mains. », KIRCHNER, Néstor (consulté le 20/05/2018) : *Palabras del Presidente de la Nación, Doctor Néstor Kirchner, en el acto de firma del convenio de la creación del Museo de la Memoria y para la promoción y defensa de los derechos humanos*, Casa Rosada Presidencia de la Nación, 24 mars 2004. <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/24549-blank-79665064>

18 « Construire des espaces de mémoire signifie pouvoir débattre et désarmer les discours glorieux, exposer la tragédie des camps de concentration, lieux générateurs d'ambiguïtés destinées à désarmer l'"autre" jusqu'à l'inhumanité et le transformer en coupable » (consulté le 3/12/2018) : DA SILVA CATELA, Ludmila, « 'Lo que merece ser recordado...' ». Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria », *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, n° 2, octobre 2014, p. 28-47. <http://ppcf.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Da%20Silva%20Catela/pdf>

vements principaux : les deux premiers chapitres abordent son origine et la période précédant le coup d'État de 1976 ; les quatre du milieu la période dictatoriale et les deux derniers ses récupération et transformation en lieu de mémoire à partir de 2004. Le texte d'ouverture [figure 1], *incipit* qui se répète à chaque chapitre, rappelle ces trois périodes, assume une dimension pédagogique claire et fonctionne tel un avertissement au public :

164

*La Escuela Mecánica de la Armada fue inaugurada en 1928 en la ciudad de Buenos Aires. Durante la última dictadura cívico-militar funcionó como centro clandestino de detención y de exterminio. A partir de 2004, se convirtió en un espacio para la memoria y para la promoción y defensa de los derechos humanos.*¹⁹ (Ávila, 2015)

Ávila énonce le pacte de lecture et la mise en contexte rehausse la véracité des faits contés. Ce texte est une invite au spectateur à entrer dans le récit, comme si le documentaire démarrerait *in medias res*, en 2014-2015, et à remonter le passé et l'histoire de l'ex-ESMA afin de saisir les enjeux mémoriels dans le présent.

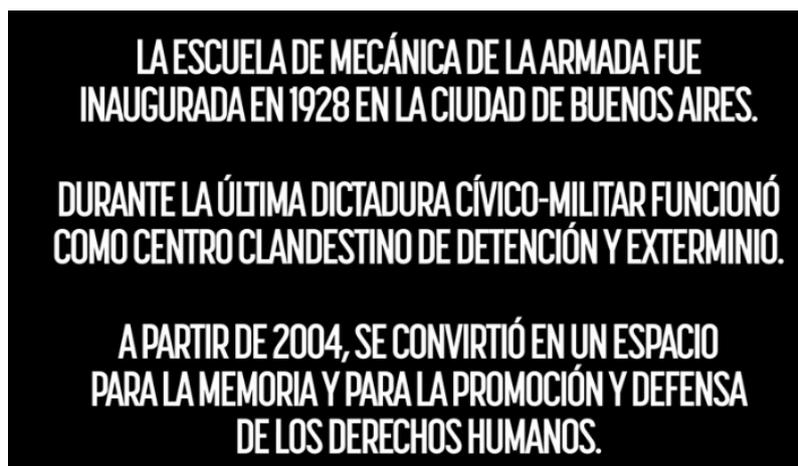


Fig. 1 : Texte-incipit d'introduction de chaque chapitre, in ÁVILA, Benjamín, *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*

Chaque chapitre démarre avec la même scénographie : une chaise vide sur un fond noir [figure 2] et l'arrivée, hors champ, d'une personne qui se présente brièvement et amorce son témoignage. Cette chaise apparaît vide au centre de l'écran et cette position stratégique, renforcée par le vide noir qui l'entoure, met l'accent sur l'importance du témoignage qui nous permet d'appréhender au plus près de la vérité l'horreur vécue dans l'ESMA. Elle incite sur la place du témoin victime dans le récit mémoriel des survivants du CCD, tout en faisant également allusion à l'interrogatoire, clé de voûte du système répressif.

19 « La *Escuela Mecánica de la Armada* fut inaugurée en 1928 dans la ville de Buenos Aires. Pendant la dernière dictature civico-militaire, elle fonctionna comme centre clandestin de détention et d'extermination. À partir de 2004, elle a été convertie en un espace pour la mémoire et pour la promotion et la défense des droits de l'Homme. », ÁVILA, Benjamín, *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, op. cit.

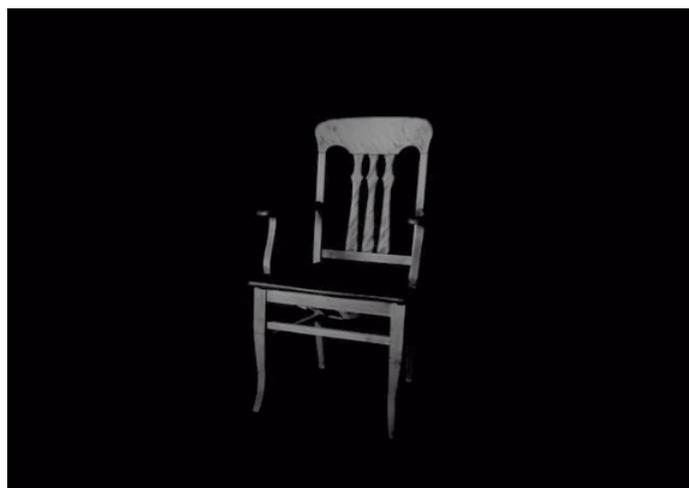


Fig. 2 : Scénographie d'introduction, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*

Il est intéressant de noter que ces témoignages, qui ont lieu avant le générique de début, varient en fonction de la période abordée. Ainsi, les deux premiers chapitres s'ouvrent avec le témoignage de Julio César Urien²⁰, capitaine de frégate retraité, militant péroniste et *montonero*; les chapitres 3, 4, 5 et 6 avec les témoignages de quatre ex-détenus de l'ESMA — Martín Gras, Graciela Daleo, Ricardo Coquet et Alicia Millia; les chapitres 7 et 8 débute respectivement avec les narrations de Horacio Verbitsky et Vera Vigevani de Jarach, mère de la Place de Mai. Le réalisateur met ainsi en exergue les trois mouvements temporels distincts par une association identité sociale du témoin/thème du chapitre. Cette périodisation est renforcée par le générique composé de vidéos d'archives défilant sur le fond noir puis sur le dossier de la chaise, à côté duquel apparaît le visage d'un homme [figure 3], et surtout, par une voix off qui devient progressivement chorale.



Fig. 3 : Générique d'introduction, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*

20 Julio César Urien se présente ainsi : « oficial de marina, teniente de fragata retirado, infantería de Marina, militante peronista y montonero », URIEN, Julio César, in ÁVILA, Benjamín, *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP1 "Historia y golpes" » et « Ex-ESMA CAP2 "El enemigo interno" », *op. cit.*

L'accent est toujours mis sur les anciens détenus ayant survécu. Les expressions « *ex-detenido desaparecido* », « *ex-secuestrado de la ESMA y soy permanentemente un testigo* », « *soy una persona que salió viva de la Escuela de Mecánica de la Armada* », « *militante popular y estuve secuestrada en la Escuela de Mecánica de la Armada* », « *detenida desaparecida* » et « *soy un sobreviviente de un centro clandestino de detención que se llamó la Escuela de Mecánica de la Armada* »²¹ sont invariablement présentes dans les différents génériques. Les protagonistes centraux sont les survivants de l'horreur, ceux qui sont en mesure de raconter le drame vécu depuis l'intérieur et dans leur chair. Comme l'écrit Annette Wieviorka, « le témoignage a donc changé. Ce n'est plus la nécessité interne seule, même si elle existe toujours, qui pousse le survivant de la déportation à raconter son histoire devant la caméra, c'est un véritable impératif social qui fait du témoin un apôtre et un prophète »²² (Wieviorka, 2013 : 171).

Pour autant, Benjamín Ávila modernise le documentaire par un usage particulier du témoin et la variation des statuts s'inscrit à contre-courant de la logique du devoir de mémoire en vogue depuis le drame de la Shoah que décrit Annette Wieviorka :

La brouille actuelle que l'on discerne parfois entre témoins et historiens provient aussi probablement largement du brouillage récent des scènes où chacun se déploie et des rôles qui sont impartis. Les témoins, comme les historiens, sont désormais convoqués dans les mêmes lieux : les prétoires, les médias (télévision, radio), les salles de classe. Ils s'y trouvent bien souvent en rivalité.²³ (Wieviorka, 2013 : 168).

Cette stratégie discursive illustre la politique mémorielle récente de l'État : « *Así, las memorias que durante mucho tiempo fueron subterráneas pasaron a ser "oficiales", reconocidas y tomadas como ejes de políticas públicas* »²⁴ (Da Silva Catela, 2014 : 28-47). Ces politiques replacent très clairement la vision des victimes au cœur du récit mémoriel, mais Ávila, tout en les revendiquant, apporte une dimension nouvelle à la construction et à la perception de l'histoire nationale.

21 « "Ex-détenu disparu", "ex-séquestré de l'ESMA et je suis définitivement un témoin", "je suis une personne qui est sortie vivante de la Escuela de Mecánica de la Armada", "militante populaire et j'ai été séquestrée dans la Escuela de Mecánica de la Armada", "détenue disparue" et "je suis un survivant d'un centre clandestin de détention qui s'est appelé la Escuela de Mecánica de la Armada" »

22 WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013, p. 171

23 WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, *op. cit.*, p. 168

24 « Ainsi, les mémoires qui, pendant de nombreuses années furent souterraines, deviennent "officielles", reconnues et prises comme axes de politiques publiques », DA SILVA CATELA, Ludmila, « "Lo que merece ser recordado..." Conflicto y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria », *op. cit.*

Le statut des témoins : l'histoire et les histoires

Nous l'avons dit, Benjamín Ávila fait appel à plusieurs intervenants, issus de divers domaines, qui contribuent, aux côtés des survivants, à la récupération de l'ex-ESMA. Ávila ne les oppose pas et il fait appel à eux en fonction de leur compétence afin de compléter les témoignages. Ainsi, la narration de la première partie du chapitre 3, d'une durée d'environ treize minutes, est assumée par des spécialistes en sciences humaines et sciences biologiques.

L'historien Lucas Georgieff est le premier à prendre la parole et il revient sur le contexte des premiers temps de la dernière dictature. Cette intervention d'un historien, qui jouit de la légitimité du titre, apporte des informations objectives, avec la distance nécessaire qui est attendue par rapport à la charge émotionnelle d'un témoignage de survivant. La distance temporelle et affective renforce l'aspect pédagogique de son commentaire. Il n'apporte aucun jugement de valeur, et il se contente d'énoncer un état de fait avéré. La seconde intervention, du sociologue Guillermo Levy²⁵, vient accentuer la démonstration scientifique, amorcée par Georgieff, puisqu'il affirme la nécessaire complicité d'une partie de la population. Ce passage, bien qu'il puisse paraître désagréable aux yeux de certains spectateurs, témoigne d'une volonté de sincérité, de la nécessité de faire face à la réalité et de mener à bien le pacte de lecture énoncé par l'incipit introductif. Guillermo Levy et Horacio Verbitsky poursuivent le récit pédagogique en insistant sur la personnalité de l'amiral Emilio Eduardo Massera, responsable de la ESMA. Les descriptions sont illustrées par des extraits filmiques et vidéos d'archives qui renforcent l'ancrage historique. À partir de 8 minutes et 11 secondes, l'image de Massera apparaît à l'écran en train de prononcer un discours à la presse, devant une assemblée de militaires. Le discours est construit sur une dialectique antithétique opposant des conceptions idéologiques :

*Es verdad, pero no toda la verdad que esto es una guerra entre el materialismo dialéctico y el humanismo idealista. Es verdad, pero no toda la verdad que esto es una guerra entre los idólatras de los más diversos tipos de totalitarismos y los que creemos en las democracias pluralistas. Es verdad, pero no toda la verdad que esto es una guerra entre la libertad y la tiranía. Lo cierto, lo absolutamente cierto, es que aquí y en todo el mundo, en estos momentos, luchan los que están a favor de la muerte y los que estamos a favor de la vida.*²⁶

25 Guillermo Levy est enseignant-chercheur à la faculté de Sciences Sociales de l'Université de Buenos Aires et chercheur au *Centro de Estudios sobre Genocidio* de l'Université Nationale de Tres de Febrero.

26 « Il est vrai, mais ce n'est pas toute la vérité, qu'il s'agit d'une guerre entre le matérialisme dialectique et l'humanisme idéaliste. Il est vrai, mais ce n'est pas toute la vérité, qu'il s'agit d'une guerre entre les idolâtres des plus divers types de totalitarismes et nous qui croyons dans les démocraties pluralistes. Il est vrai, mais ce n'est pas toute la vérité, qu'il s'agit d'une guerre entre la liberté et la tyrannie. Ce qui est certain, absolument certain, c'est qu'ici et partout dans le monde, en cette période, luttent ceux qui sont en faveur de la mort et nous qui sommes en faveur de la vie », MASSERA, Emilio Eduardo, *in* ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 "Un átomo en el universo infinito congelado" », *op. cit.*, 8'10 – 8'55

Les structures binaires et l'emploi du « nous » créent un certain mal-être chez le spectateur qui se voit confronté à la manipulation politique des militaires argentins dont le Processus de Réorganisation Nationale n'a rien de démocrate ni d'humaniste. Le zoom progressif sur le regard de Massera et l'arrêt sur image, sur ce même regard, alors que la voix off continue, invitent le spectateur à pénétrer dans la véritable personnalité de l'amiral comme s'il allait découvrir la noirceur du tortionnaire et du lieu. Au-delà de sa valeur diégétique, ce discours renforce la dramatisation et permet la transition avec la leçon pédagogique de l'historien Lucas Georgieff qui vient contredire l'intégralité du discours. Après avoir caractérisé l'ESMA, Georgieff insiste sur le rôle joué par le *grupo de tareas* 332 dans la politique répressive :

*El grupo de tareas 332 que es el número de grupo de tareas que funciona en la ESMA se estructura con un grupo de inteligencia comandado por el tigre Acosta, capitán de corbeta, en operaciones Perrén, otro capitán y un teniente que es Rádice. ¿Qué tareas cumplían? Inteligencia, torturaba, recopilaba información, marcaba los nuevos objetivos a detener. El grupo operativo estaba en las calles secuestrando, todo, no personas solamente, bienes, todo lo que encontraba en las casas y los lugares donde detenían a las personas que iban a exterminar.*²⁷

Par le recours aux différents acteurs, le réalisateur met en scène deux temporalités différentes du travail de mémoire. Une dimension historique qui permet de mettre en perspective les faits commis et l'époque où cela s'est produit, avec la distance nécessaire induite par la recherche scientifique, et une dimension testimoniale avec les victimes directes du terrorisme d'État qui rendent compte de leur calvaire.

Un fondu au noir met fin au contenu pédagogique. La contextualisation, nécessaire à la compréhension du lieu et à son fonctionnement, peut désormais laisser la place aux récits des survivants. La fin du chapitre 3 et les trois chapitres suivants leur sont consacrés afin de rendre audible l'horreur que l'analyse historique ne peut rendre que partiellement. Arlette Farge rappelle le rôle indispensable des témoignages dans la compréhension du passé : « si les témoins, ceux qui signifient leur vie par écrit, ont tant d'importance aujourd'hui, c'est peut-être parce que l'histoire a besoin d'être parlante pour s'écrire de chair »²⁸ (Farge *et al.*, 2002 : 199-206). Les survivants de l'ESMA apparaissent alors pour

27 « Le groupe d'actions 332, qui est le numéro du groupe d'actions qui fonctionne à l'ESMA, se structure avec un groupe d'intelligence, commandé par le tigre Acosta, capitaine de corvette, en opérations Perrén, un autre capitaine et un lieutenant qui est Rádice. Quelles étaient les actions qu'ils menaient ? Intelligence, il torturait, il compilait l'information, il marquait les nouveaux objectifs à arrêter. Le groupe d'opérations était dans les rues en train de tout séquestrer, pas seulement les personnes, les biens, tout ce qu'il trouvait dans les maisons et dans les lieux où les personnes qu'ils allaient exterminer étaient arrêtées. », GEORGIEFF, Lucas, in ÁVILA, B., *Ex - ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 "Un átomo en el universo infinito congelado" », *op. cit.*, 11'53 - 13'02

28 FARGE, Arlette, ARTIÈRES Philippe, LABORIE Pierre, « Témoignage et récit historique » (consulté le 14/05/2018) : *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 13, 2002, p. 199-206. DOI : 10.3917/sr.013.0199. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2002-1-page-199.htm>

la première fois donnant corps et visibilité à l'innommable. Cette alternance des témoins et des spécialistes rend possible la « *síntesis entre lo decible y lo indecible, entre lo representable y lo irrepresentable* »²⁹ (Guglielmucci, 2011 : 321-332).

Tout au long du documentaire, les voix sont exclusivement celles des témoins directs ou scientifiques. La scénographie épurée renforce ce protagonisme central et génère le sentiment d'un dialogue direct avec le spectateur. Benjamín Ávila n'utilise que quelques plans qu'il répète tout au long de la captation. Il a principalement recours au plan moyen, au plan rapproché poitrine et au gros plan, mais il joue davantage sur l'angle de vue afin de renforcer la projection ainsi que la distanciation, toutes deux nécessaires à la passation de la mémoire. Par le biais de fondus enchaînés, Ávila passe d'une pose de face à une pose de profil ou de trois quarts, et inversement, ce qui lui permet d'accentuer l'illusion de communication directe. Comme le rappelle Martine Joly :

Ce pseudo face-à-face abolit l'espace de la représentation et établit un semblant de relation interpersonnelle, de relation duelle. [...] Ce type de posture, face-à-face, les yeux dans les yeux, va bien sûr provoquer un type d'adhésion de la part du spectateur favorisant le processus de projection [alors que] la pose de profil ou de trois quarts accentuera plutôt la position de spectateur, l'impression d'assister à une saynète ou à un spectacle.³⁰ (Joly, 2008 : 121)



Fig. 4 : Plan rapproché poitrine, de profil, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” »

29 « La synthèse entre le dicible et l'indicible, entre le représentable et l'irreprésentable » (consulté le 5/12/2018) : GUGLIELMUCCI, Ana, « La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica », *Sociedade e Cultura*, vol. 14, núm. 2, julio-diciembre, 2011, Universidade Federal de Goiás Goiania, Brasil, p. 321-332. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70322141007>

30 JOLY, Martine, *L'image et les signes*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2008, p. 121



Fig. 5 : Plan rapproché poitrine, de profil et fondu enchaîné, plan moyen, de face, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, «EX-ESMA CAP6 “Vida aparecida”»

Les changements d'angle de vue ainsi que les différents plans rendent possible une reconstruction de l'horreur vécue puisque le spectateur se retrouve tantôt placé dans le *hic et nunc* du dialogue tantôt dans la reconstruction du passé, entre un avant et un après, mais toujours dans l'instant de la transmission mémorielle. Cette alternance, soutenue par les variations de plan, insiste sur l'expressivité du corps et les émotions qui sont tout aussi importantes dans la passation du récit, comme le rappelle Paula Sombra : « Ainsi, il s'agit de prendre en compte non seulement ce que les personnes interrogées racontent, mais aussi comment réagit leur corps tout au long du témoignage, car le langage corporel accompagne le langage verbal »³¹ (Sombra, 2011). Le spectateur se retrouve confronté à une écriture visuelle et sensorielle de la mémoire, mais Benjamín Ávila prend soin de ne pas sombrer dans le voyeurisme en évitant une focalisation trop insistante sur les mains et les visages. La captation, tout en pudeur, démontre un respect de l'individu et une considération de l'horreur vécue. Sans intervention de la part du réalisateur, le témoin reste maître de ses propos et il s'adresse directement au spectateur qui perçoit son émotion par la gestuelle, les mains, les expressions du visage et les variations de la voix, qui parfois tremble ou bien se brise face à la douleur et au poids des souvenirs. La liberté de ton et de contenu ainsi que la subjectivité, apparente, qui en émane accentuent la puissance du témoignage et son impact, comme l'écrit Renaud Dulong : « Lorsque nous offrons un témoignage, nous en disons toujours plus que ce que nous avons perçu, nous ne cherchons pas à être objectifs et surtout, pour celui qui témoigne comme pour ceux qui reçoivent son témoignage, les détails perçus sont moins essentiels que les affects ressentis »³² (Dulong, 2000 : 115-119).

31 SOMBRA, Paula (consulté le 21/05/2018) : « Écrire à partir de la parole ou l'appréhension des souvenirs : une réélaboration au présent du passé récent en Argentine », *Conserveries mémorielles*, vol. 9, 2011, mis en ligne le 15 avril 2011. <http://journals.openedition.org/cm/844>

32 DULONG, Renaud (consulté le 18/05/2018) : « Le témoignage historique : document ou monument ? », *Hypothèses*, vol. 1, n° 3, 2000, p. 115-119. DOI : 10.3917/hyp.991.0115. <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2000-1-page-115.htm>

Cette perception, que nous pourrions qualifier de synesthésique, renforce le degré de vérité du documentaire puisque le spectateur a le sentiment de se retrouver face à une confession spontanée et il est amené à partager l'expérience du témoin par une reconstruction intellectuelle, mais aussi visuelle lorsque les images de l'ex-ESMA viennent illustrer les propos.

En outre, la voix du témoin, qui porte une expérience individuelle, devient chorale comme s'il s'agissait d'une histoire commune. Les témoignages se succèdent sans avertissement préalable de la part du réalisateur. Ainsi, dans le chapitre 3, les témoignages se suivent reconstruisant un récit linéaire depuis la séquestration jusqu'au transfert — *el traslado*.

À titre d'exemple, la première séquence de témoignages concernant la séquestration — *el secuestro* — illustre bien la mécanique narrative du documentaire. Après le fondu au noir, le titre d'une sous-partie du chapitre apparaît — *el secuestro* — et nous entendons la voix d'Amalia María Larralde avant de voir son visage de profil en plan rapproché poitrine. Elle raconte le moment de sa séquestration, depuis son enlèvement dans la rue jusqu'à la voiture où elle est emmenée. La voix continue hors champ puisqu'un fondu au noir, où défilent des croquis succincts d'une personne détenue, se substitue à l'image avant que le fond ne se dissipe et ne laisse entrevoir, en contre-plongée puis en plan général, l'extérieur d'une cour de la ESMA. La voix reprend comme si c'était le récit de la même personne. Des images de l'intérieur de la ESMA illustrent le propos et le témoignage fonctionne tel un guide à l'intérieur du bâtiment dont les plans se succèdent par des fondus enchaînés rapides. La caméra fait revivre au spectateur, comme s'il arpentait lui-même les lieux, le parcours de la détenue. Le mouvement de caméra s'accélère alors, lorsque la salle de torture est évoquée, et un nouveau fondu enchaîné renvoie le spectateur en présence de Graciela Daleo.



Figure 6 : Plan rapproché poitrine, de profil, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” »

Il découvre, sans préalable, que la voix qu'il entend n'est plus celle d'Amalia María Larralde. Les différentes voix sont susceptibles d'être identifiées comme étant distinctes, mais le fait de montrer les lieux avant le deuxième témoin immerge le spectateur dans le récit et il le reçoit comme étant unique :

Me agarraron el quince de agosto del 78, en Suipacha y Diagonal Norte, yo estaba en un departamento, estaba con hepatitis en ese momento y estaba en un departamento con mi suegra y mi hijo, y bajé a buscar el diario. Y me agarraron en la calle. Iba caminando, me agarraron dos hombres que vinieron en frente de mí, intenté de desatar, les dejé la campera, seguí, me metí en un negocio, vino gente a tratar de defenderme, y me metieron en un auto, en el piso de un auto, me pusieron capucha, esposas y un revolver sobre la cabeza y el pie de un milico que estaba sentado atrás³³. [Amalia María Larralde] Me bajan del auto, en el playón del Casino de oficiales, me llevan primero, calculo yo a una especie de antesala que es, que había, solo lo vi después, frente al dorado donde me tuvieron un rato esperando con la cabeza cubierta con la capucha, ya esposada y engrillada, después me bajaron al sótano. En el sótano, me llevaron a la sala 13, el cuarto de tortura N°13, frente al que después, tiempo después vi que había dos carteles: uno que decía "Avenida de la Felicidad" y el otro que decía "el silencio es salud", en ese lugar donde te hacían de todo para que hablaras. Curiosamente había un cartel que decía "el silencio es salud" y precisamente la salud, que por lo menos yo pude conservar, es porque pude guardar el silencio, ¿no?³⁴ [Graciela Daleo].

La voix chorale donne ainsi corps à une histoire à laquelle toutes ces histoires appartiennent et permet la transmission de mémoires individuelles, mais aussi d'une « supra-mémoire », c'est-à-dire une mémoire nationale, un « parcours collectif », tel que le définit Paula Sombra : « la restitution du récit de soi

33 « Ils m'ont attrapée le 15 août 1978, entre Suipacha et Diagonal Norte, j'étais dans un appartement, j'avais une hépatite à ce moment-là et j'étais dans un appartement avec ma belle-mère et mon fils, et je suis descendue chercher le journal. Et ils m'ont attrapée dans la rue. J'étais en train de marcher, deux hommes, qui venaient en face de moi, m'ont attrapée, j'ai essayé de me libérer, je leur ai laissé ma veste, j'ai continué, je me suis réfugiée dans un magasin, des gens sont venus pour essayer de me défendre, et ils m'ont mise dans l'auto, sur le sol d'une auto, ils m'ont mis une cagoule, des menottes et un revolver sur la tête, et le pied d'un militaire qui était assis à l'arrière. », LARRALDE, Amalia María, in ÁVILA, B. *Ex - ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 "Un átomo en el universo infinito congelado" », *op. cit.*, 13'01 - 14'03

34 « Ils me descendent de l'auto, dans la cour du *Casino de Oficiales*, ils m'emmenent tout d'abord, d'après mes calculs, à une sorte d'antichambre qui était, je ne l'ai vu qu'après, en face de *el dorado*, où ils m'ont fait attendre un moment avec la tête couverte par la cagoule, menottée et les fers aux pieds, ils m'ont ensuite descendue au *sótano*. Dans le *sótano*, ils m'ont emmenée à la salle 13, la chambre de torture, en face de laquelle, quelque temps après, j'ai vu qu'il y avait deux affiches : une qui disait "Avenue de la félicité" et l'autre qui disait "le silence est la santé", dans ce lieu où ils te faisaient toutes les choses pour que tu parles. Curieusement, il y avait une affiche qui disait "le silence est la santé" et précisément, la santé, que j'ai pu du moins conserver, c'est parce que j'ai pu garder le silence, non ? », DALEO, Graciela, in ÁVILA, B., *Ex - ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 "Un átomo en el universo infinito congelado" », *op. cit.*, 14'15 - 15'29

soit infléchi vers la construction d'une narration où l'évocation — à travers le langage — a dépassé le narrateur lui-même en rattachant son histoire vécue à celle d'un parcours collectif »³⁵ (Sombra, 2008). Dans ce chapitre, le sentiment de continuité du témoignage est plus fort que dans les chapitres 4, 5 et 6 où les survivants reviennent sur des épisodes relatifs à la « vie » à l'intérieur de l'ESMA : le lieu, les naissances en captivité, les relations, mais aussi les peurs et les émotions qu'ils pouvaient ressentir. Ces expériences constituent, malheureusement, les topiques incontournables des témoignages de cette époque, comme le rappelle, à nouveau, Paula Sombra :

En ce sens, il est toujours question de la répression systématique menée par le pouvoir paramilitaire de la Triple A (du 21 novembre 1973 jusqu'au 19 juillet 1975), des détentions illégales, des harcèlements, des usages répétés de la torture, des assassinats politiques, de la disparition de personnes, de l'enlèvement de mineurs et de l'exil contraint de milliers de personnes, tous ces crimes ayant été perpétrés par la dictature militaire (du 24 mars 1976 jusqu'au retour de la démocratie, le 10 décembre 1983).³⁶ (Sombra, 2011)

Le documentaire invite le spectateur à partager l'expérience traumatisante avec le témoin. Le récit national et la construction mémorielle sont consolidés par la réécriture filmique qui devient : « *un arma muy poderosa para trabajar los procesos de conformación de la memoria colectiva y generar instancias de reflexión no sólo de los derechos humanos sino también de los mecanismos implicados en su consolidación* »³⁷ (Sosa González, 2014 : 80-101). Il permet une identification et une connaissance d'un passé que le pouvoir répressif a voulu réduire au silence. Il évolue alors en un espace d'expression mnésique et donne à voir des événements traumatisants de l'histoire contemporaine de la nation que la société doit regarder en face.

La voix chorale, qui assume la transmission mémorielle, est renforcée par la scénographie minimaliste et par la présence d'un élément récurrent : la chaise, seul objet sur la scène. L'austérité de la mise en scène, le noir et blanc, l'absence de palette de couleurs, accentuent le protagonisme de la chaise et la solennité du moment faisant écho à la sacralité du témoignage que ce soit dans sa dimension sociale ou dans le cadre de procès, comme l'a été celui de la *megacausa ESMA* auquel ont tous participé les survivants présents dans le documentaire, ainsi que l'écrit Annette Wieviorka : « Au témoignage spontané, à celui sollicité pour les besoins de la justice, a succédé l'impératif social de mémoire. Le survivant se

35 SOMBRA, Paula (consulté le 21/05/2018), « Écrire à partir de la parole ou l'appréhension des souvenirs : une réélaboration au présent du passé récent en Argentine », *op. cit.*

36 SOMBRA, Paula (consulté le 21/05/2018), « Écrire à partir de la parole ou l'appréhension des souvenirs : une réélaboration au présent du passé récent en Argentine », *op. cit.*

37 « Une arme très puissante pour travailler les processus de confirmation de la mémoire collective et générer des instances de réflexion non seulement des droits de l'Homme, mais aussi des mécanismes impliqués dans sa consolidation ». SOSA GONZÁLEZ, Ana María (consulté le 4/12/2018), « El museo de la memoria en Uruguay. Algunas reflexiones en torno a los procesos de patrimonialización de memorias traumáticas », *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, n° 2, octobre 2014, p. 80-101. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Sosa%20Gonz%C3%A1lez/pdf>

doit d'honorer un "devoir de mémoire" auquel il ne peut moralement se dérober»³⁸ (Wieviorka, 2013 : 160).

L'absence de décor centre l'attention sur l'unique élément observable, la chaise puis le témoin, et nous laisse entendre que la parole transmise est le cœur du documentaire. Pour autant, le recours au noir et blanc, au-delà de renforcer l'ambiance intimiste, solennelle et quelque peu lugubre du fait de la teneur des propos tenus, acquiert une dimension symbolique qui interroge également le statut du témoin. En effet, le fait de l'observer, perpétuellement pris entre clarté et obscurité, nous renvoie à la part de l'indicible et à l'incomplétude de la reconstruction exacte des événements passés. L'absence d'archives directes des exactions commises reporte le poids de la transmission sur le témoignage qui comportera toujours une part d'ombre. De plus, cette dualité entre le clair et l'obscur fait inévitablement écho à une autre dualité, entre la vie et la mort. Ces survivants de l'horreur sont désormais le seul lien qui relie le passé et le présent puisqu'ils ont également à assumer la transmission mémorielle et la résistance à l'oubli, comme le rappelle Annette Wieviorka : « Or parmi les *topoi* des témoignages, écrits ou oraux, figure la promesse faite à l'ami ou au parent qui va mourir de raconter au monde ce qui lui est arrivé, et ainsi de le sauver de l'oubli, de rendre la mort un peu moins vaine³⁹ (Wieviorka, 2013 : 133).

En faisant appel à des témoins directs et à différents spécialistes, Benjamín Ávila réconcilie histoire et mémoire dans la transmission du passé en inversant le rapport de force qui devient une complémentarité propice à l'intelligibilité.

D'autres aspects mériteraient d'être analysés dans le détail, mais il nous est impossible de revenir sur tous les éléments qui font la richesse du documentaire. Nous nous centrerons désormais sur une des particularités de *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación* à savoir l'écriture graphique de la mémoire.

Écriture filmique et écriture graphique de la mémoire

Benjamín Ávila utilise des images d'archives (filmiques ou photographiques) à plusieurs reprises. Cet usage est fréquent dans le documentaire et il assume la fonction d'ancrage historique, de contextualisation tout en renforçant le degré de véracité. Toutefois, le réalisateur argentin va plus loin en faisant appel à María Giuffra, artiste plastique, fille de disparus, dont les dessins se substituent à l'absence d'archives.

Dans le chapitre 3, « Un átomo en el universo infinito congelado », la description que fait Ricardo Coquet de la *capucha* est illustrée par les croquis de Giuffra. Le spectateur suit le récit basé sur les souvenirs de cette voix, tout d'abord hors champ, pendant que les images actuelles de la ESMA défilent. La caméra subjective, à hauteur d'épaule, nous place dans la peau de Coquet comme s'il était en train de revivre le passé. Les dessins de María Giuffra se superposent alors sur les images au fur et à mesure que progresse la caméra dans la *capucha*.

38 WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, op. cit., p. 160.

39 WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, op. cit., p. 133.

*Estás todo el día quieto, tirado en una colchonetita pequeña como las que llevan las embarcaciones, bien de marino, con una frazada con un agujerito donde había estado el escudo de la armada, [...] un tabique de un metro de ancho, de noventa centímetros de altura por dos de largo, engrillado, esposado, con un antifaz y una capucha, los hombres teniendo que pedir un balde si queríamos orinar, yendo al baño cuando los guardias querían.*⁴⁰



Fig. 7 : Plan général, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” »



Fig. 8 : Plan général et dessins de María Giuffra, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” »

40 « Tu es toute la journée immobile, allongé sur un tout petit matelas de sol comme ceux que possèdent les embarcations, typiques des marins, avec une couverture qui a un petit trou où il y avait eu l'écusson de la marine, [...] une cloison d'un mètre de largeur, de quatre-vingt-dix centimètres de hauteur par deux de longueur, les fers aux pieds, menotté, avec un masque et une cagoule, les hommes étant obligés de demander un seau si nous voulions uriner, allant aux toilettes quand les gardes le voulaient », COQUET, Ricardo, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” », *op. cit.*, 21'58 — 22'37



Fig. 9 : Plan général et dessins de María Giuffra, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” »



Fig. 10 : Plan général et dessins de María Giuffra, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” »

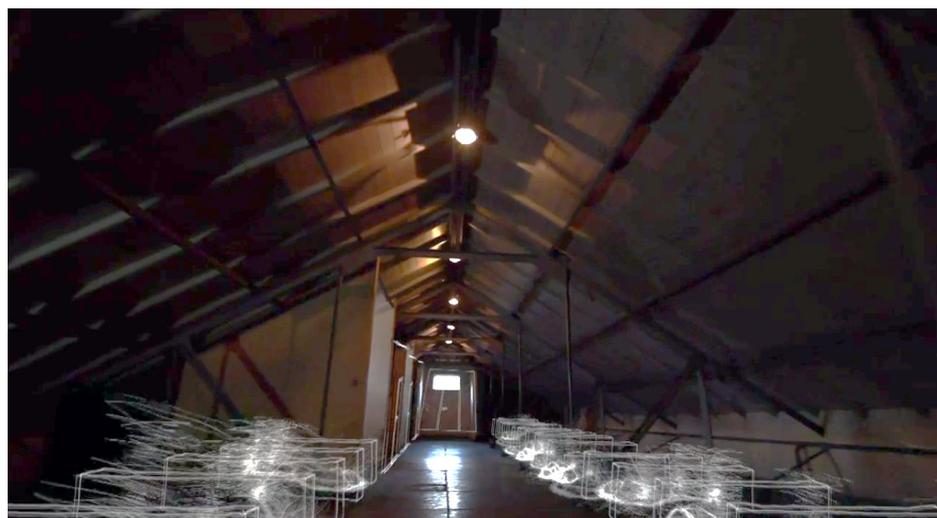


Fig. 11 : Plan général et dessins de María Giuffra, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” »

Benjamín Ávila rend visible ce qui ne peut plus être représenté ; il renonce à recréer par le biais de la fiction l'histoire vécue, mais il parvient à la représenter comme si nous étions en train de visualiser les souvenirs de Coquet, comme si nous avions directement accès à la psyché du témoin. Ce choix particulier d'avoir recours à la représentation graphique s'inscrit dans un courant fréquemment présent lorsque nous observons la « visibilité » des faits passés. Cette posture illustre, à la fois, la nécessité de montrer tout en révélant la volonté d'effacement et de négation instaurée par le pouvoir répressif comme le souligne Ana Guglielmucci :

*El argumento dominante consiste en afirmar que, es tan importante revelar el funcionamiento del lugar en cuanto CCD, como dar cuenta de las prácticas desarrolladas posteriormente por dichas fuerzas para ocultarlo pues, ello habría garantizado su impunidad durante los sucesivos gobiernos constitucionales. Esta postura preservacionista se ha impuesto, en general, sobre los planteamientos de reconstruir las celdas para explicitar el funcionamiento del CCD o, por el contrario, dinamitar sus restos como una forma de catarsis personal y colectiva.*⁴¹
(Guglielmucci, 2011 : 321-332)

Le réalisateur se mue alors en archéologue de la mémoire et assume l'inévitable manque. Nous pouvons reprendre à ce propos le commentaire de Pascale Thibaudeau sur Marc Weymuller et son documentaire, *La Promesse de Franco* : « Il met le doigt sur la carence de récit qui, seul, peut donner sens aux images, et assume implicitement le rôle d'assembler le puzzle, sans fabriquer les pièces manquantes, comme le ferait un docu-fiction, mais en signalant au contraire les béances et les non-dits »⁴² (Thibaudeau, 2017).

Dans le chapitre 4, « *Conmorir* », Ávila a de nouveau recours aux dessins de Giuffra qui contribue à l'écriture visuelle de la mémoire puisqu'elle met en images les souvenirs de Victoria Damieri par l'intermédiaire du geste graphique.

Nací en Neuchâtel, Suiza, durante el exilio de mis papás, y para mayo del año 80, decidieron volver, Marcelo tenía casi cinco años, yo dos, y mamá estaba embarazada de mi hermana. Ahí, nos detienen, nos secuestran, y nos llevan a vivir a la Escuela de Mecánica de la Armada donde nace mi hermana. Mientras nosotros permanecíamos ahí, estu-

41 « L'argument dominant consiste à affirmer qu'il est tout aussi important de révéler le fonctionnement du lieu comme CCD que de rendre compte des pratiques développées postérieurement par lesdites forces pour le cacher, cela aurait garanti leur impunité pendant les gouvernements constitutionnels successifs. Cette posture "préservationniste" s'est imposée, en général, sur les propositions de reconstruire les cellules pour expliciter le fonctionnement du CCD, ou, au contraire, dynamiter leurs restes comme une forme de catharsis personnelle et collective », GUGLIELMUCCI, Ana, "La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica", *op. cit.*

42 THIBAUDEAU, Pascale (consulté le 21/05/2018), « Filmer les ruines et faire parler le présent : La Promesse de Franco de Marc Weymuller », *Conserveries mémorielles*, 2017, n° 20. <http://journals.openedition.org/cm/2492>

*vimos prácticamente ocho meses, entre seis y ocho meses, me han comentado sobrevivientes o personas que han estado ahí con nosotros, bueno que Marcelo y yo jugábamos por los pasillos de la ESMA al lado de la sala en la que estaban torturando a mi mamá.*⁴³

Les voix d'enfants en train de jouer commencent à être audibles à la fin du témoignage de Victoria Damieri et un fondu au noir révèle progressivement une petite fille dessinée, vue en plongée verticale, en train de danser.

178

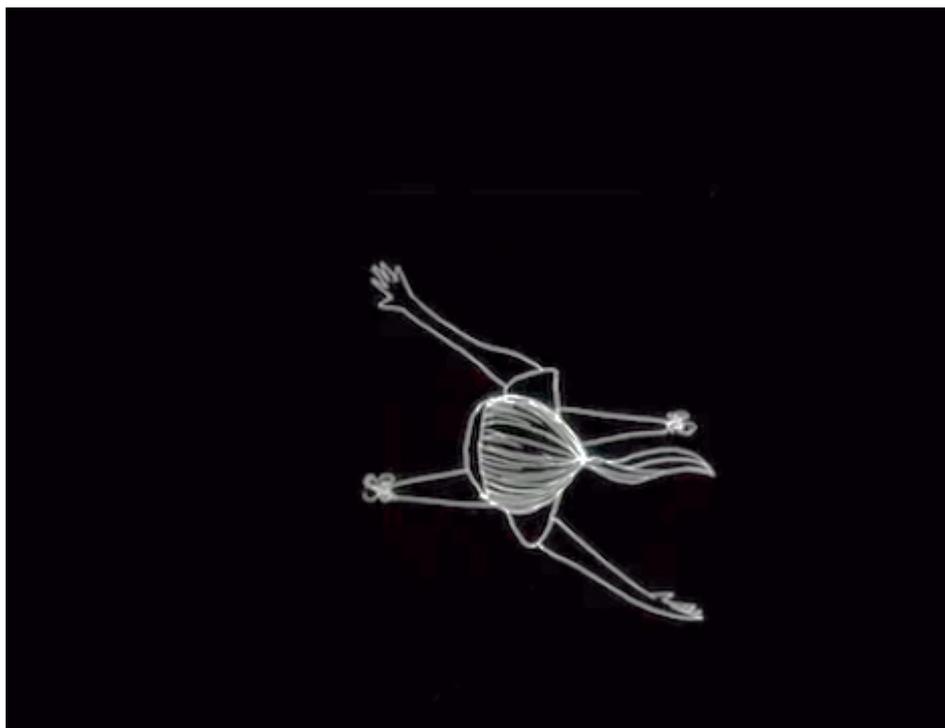


Fig. 12 : Plongée verticale sur le dessin de María Giuffra, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP4 “Conmorir” »

Le recul lent de la caméra, qui demeure en plongée verticale, et l'éclaircissement du fond noir font progressivement apparaître un plan en 2D de la ESMA. La petite fille continue à danser et à se déplacer, mais cette fois-ci, nous sommes face à la représentation graphique littérale du témoignage de Damieri. Le témoignage de Ricardo Coquet, qui confirme et prolonge celui de Victoria Damieri, prend la suite alors que le dessin demeure présent jusqu'à l'évocation de la *hueva*, devenue la salle d'accouchement aménagée dans l'ESMA.

43 « Je suis née à Neuchâtel, en Suisse, pendant l'exil de mes parents, et en mai 1980, ils ont décidé de revenir, Marcelo avait presque cinq ans, moi deux, et maman était enceinte de ma sœur. Là-bas, ils nous arrêtent, nous séquestrent et nous emmènent vivre à la *Escuela de Mecánica de la Armada* où naît ma sœur. Pendant que nous restions là-bas, nous y sommes restés pratiquement huit mois, entre six et huit mois, des survivants ou des personnes qui ont été là-bas avec nous m'ont raconté que Marcelo et moi nous jouions dans les couloirs de l'ESMA à côté de la salle où ils étaient en train de torturer ma maman », DAMIERI, Victoria, in ÁVILA, Benjamín, *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP4 “Conmorir” », *op. cit.*, 21'23 – 22'17.



Fig. 13 : Plongée verticale sur le dessin de María Giuffra et plan en 2D de la ESMA, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP4 “Conmorir” »

Le dessin vient à nouveau combler l'absence d'archives photographiques et nous montre le décalage existant entre les souvenirs et la cruauté de la réalité. Il parvient à rendre visible la perception de Victoria Damieri qui vit sa vie de petite fille dans un lieu où l'enfance et l'existence n'ont pas de valeur. Cette figuration n'est possible que par la médiation du dessin puisque la compréhension de la réalité et la connaissance de l'horreur rendent inconcevable et irreprésentable la perception de cet enfant sans provoquer un profond sentiment de mal-être, comme le montrent les expressions sur le visage de Victoria Damieri qui trahissent son émotion et son incrédulité. Ávila respecte l'histoire et le besoin de transmission tout en faisant preuve de pudeur et de respect envers les victimes, disparus et survivants.

Le réalisateur, avec l'aide de María Giuffra, rend possible la figuration de l'irreprésentable puisque nous ne conservons aucune image de l'intérieur de l'ESMA de cette époque. Les dessins, les plans, la chaise, mais aussi les images de l'ex-ESMA, sont autant d'objets qui deviennent signes et symboles « *al traer una verdadera parte del pasado al presente y, a su vez, cargar eternas reinterpretaciones simbólicas* »⁴⁴ (Guglielmucci, 2011 : 321-332). Par l'association des images filmiques actuelles et des dessins, il réunit les deux bouts d'une seule et même histoire; il parvient à reconstruire la chronologie et son documentaire devient le trait d'union entre passé et présent. Il réalise ainsi une écriture graphique et auditive de l'histoire et, bien entendu, de la mémoire.

Le documentaire, *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, mériterait une étude plus approfondie tant il propose de nouvelles modalités de représentation du passé. Il serait sans doute nécessaire de revenir plus en détail sur l'utilisation

44 « En apportant une véritable partie du passé au présent et, à leur tour, en portant d'éternelles réinterprétations symboliques », GUGLIELMUCCI, Ana, « La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica », *op. cit.*

des plans, des images d'archives, mais nous nous sommes attachés à montrer comment le réalisateur modernise le documentaire.

Le fait que Benjamín Ávila, María Giuffra et Gabriela Ernst, qui chante le thème du documentaire, soient fils, fille et petite-fille de disparus, pourrait laisser croire au spectateur qu'ils s'inscrivent dans la mouvance actuelle où la transmission mémorielle ne peut être qu'à la charge des témoins directs ou de leur descendance, comme le constate Elizabeth Jelin : « Paradoxalement, si la légitimité sociale à construire la mémoire n'est assignée qu'à ceux qui ont eu une expérience personnelle de la souffrance corporelle, cette autorité symbolique risque d'engendrer (par des processus conscients ou non), une revendication exclusive quant au sens et au contenu de la mémoire et de la vérité »⁴⁵ (Jelin, 2014 : 96-105).

Pourtant, Benjamín Ávila s'inscrit à contre-courant et rénove le genre du documentaire en faisant appel à des spécialistes qui apportent une vision objective, scientifique des faits aux côtés des témoins, nécessaires, qui ont souffert dans leur chair le drame de la dictature et les exactions subies dans le centre de détention et de torture de la *Escuela de Mecánica de la Armada*. Il se rapproche ainsi d'une forme hybride où histoire et expérience se complètent afin de proposer une vision plus globalisante où cohabitent deux conceptions de mémoire distinctes : une mémoire explicative orientée vers la reconstruction historique et une autre testimoniale où les victimes du terrorisme d'État sont les seules personnes habilitées à rendre compte des horreurs vécues : « *En tanto se trataba de la recuperación de un lugar clandestino de detención y tortura, sólo los sobrevivientes podían dar los detalles del horror allí ejercido* »⁴⁶ (Jelin, 2014a). Le réalisateur fait ainsi sien le constat de Patrick-Michel Noël : « C'est dire que ce n'est que par la médiation de l'histoire qu'une saine mémoire est possible »⁴⁷ (Noël, 2011).

Enfin, alors qu'il aurait pu sombrer dans le pathos ou dans la tentation de la reconstruction, comme cela peut-être le cas dans le documentaire-fiction, le réalisateur argentin utilise de nouveaux dispositifs afin de représenter l'irreprésentable. Par l'utilisation du dessin en surimpression sur les images actuelles de la ESMA, il invite le lecteur à s'immerger dans l'horreur d'un lieu emblématique du terrorisme d'État permettant de reconstruire à la fois le passé et la mémoire. La monstration des souvenirs des témoins, guidée par leur voix, fonctionne comme une projection de leur représentation mentale et cette hybridité donne ainsi lieu à une écriture sensorielle, synesthésique de la mémoire. Benjamín

45 JELIN, Elizabeth (consulté le 21/05/2018) : « Familles et victimes. Quelle place pour les citoyens ? », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, vol. 118, 2014, p. 96-105. <http://temoigner.revues.org/934> ; DOI : 10.4000/temoigner.934.

46 « Alors qu'il s'agissait de la récupération d'un lieu clandestin de détention et de torture, seuls les survivants pouvaient donner les détails de l'horreur exercée là-bas ». (Consulté le 6/12/2018) : JELIN, Elizabeth, « Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes », *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, marzo 2014, n° 1, p. 140-163. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/JELIN/pdf>

47 NOËL, Patrick-Michel (consulté le 21/05/2018) : « Entre histoire de la mémoire et mémoire de l'histoire : esquisse de la réponse épistémologique des historiens au défi mémoriel en France », *Conserveries mémorielles*, vol. 9, 2011, mis en ligne le 15 avril 2011. <http://journals.openedition.org/cm/820>

Ávila participe pleinement à la patrimonialisation, mais revendique, aussi, un refus de l'oubli. Il inscrit ainsi son documentaire dans une mouvance très prégnante en Argentine pour la défense de la démocratie et des droits de l'Homme.

Œuvres citées

- ÁVILA, Benjamín, *ExESMA, Retratos de una recuperación*, Buenos Aires, Habitación 1520, 2015
- BENITO, Mariano (consulté le 21.05.2018) : « Hacerse cargo. Una entrevista a Benjamín Ávila, director de Infancia Clandestina », *Anbariloché — ANB*, 30/11/2013. <http://www.anbariloché.com.ar/noticias/2013/11/30/39296-hacerse-cargo-una-entrevista-a-benjamin-vila-director-de-infancia-clandestina>
- DA SILVA CATELA, Ludmila, « “Lo que merece ser recordado...” Conflicto y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria », *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n° 2, octubre 2014, p. 28-47. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Da%20Silva%20Catela/pdf>
- DORANGE, Monica, *Civilisation espagnole et hispano-américaine*, Paris, Hachette supérieur, 2017
- DULONG, Renaud, « Le témoignage historique : document ou monument ? », *Hypothèses*, vol. 3, n° 1, 2000, p. 115-119. DOI : 10.3917/hyp.991.0115. <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2000-1-page-115.htm>
- FARGE, Arlette, ARTIÈRES Philippe, LABORIE Pierre, « Témoignage et récit historique », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 13, 2002, p. 199-206. DOI : 10.3917/sr.013.0199. <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2002-1-page-199.htm>
- FEIERSTEIN, Daniel, « Sobre conceptos, memorias e identidades: guerra, genocidio y/o terrorismo de Estado en Argentina », *Política y Sociedad*, vol. 48, núm. 3, 2011, p. 571-586. <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/download/36417/36922>
- FUNES, Patricia, *Historia mínima de las ideas políticas en América Latina*, Madrid, El Colegio de México – Turner, 2014, p. 249-249.
- GATTI, Gabriel, « Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales) », *CONfines*, vol. 4, n° 2, agosto-diciembre 2016. <https://confines.mty.itesm.mx/articulos4/GGatti.pdf>
- GUGLIELMUCCI, Ana, “La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica”, *Sociedade e Cultura*, vol. 14, núm. 2, julio-diciembre, 2011, Universidade Federal de Goiás Goiania, Brasil, p. 321-332. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70322141007>
- INFORME «NUNCA MÁS» *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)*, Argentina, 1984. <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/116.html>
- JELIN, Elizabeth, « Familles et victimes. Quelle place pour les citoyens ? », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, vol. 118, 2014, p. 96-105. <http://temoigner.revues.org/934> DOI : 10.4000/temoigner.934
- JELIN, Elizabeth, « Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes », *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, n° 1, mars 2014a, p. 140-163. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/JELIN/pdf>
- JOLY, Martine, *L'Image et les signes*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2008.

- KIRCHNER, Néstor, *Palabras del Presidente de la Nación, Doctor Néstor Kirchner, en el acto de firma del convenio de la creación del Museo de la Memoria y para la promoción y defensa de los derechos humanos*, Casa Rosada Presidencia de la Nación, 24 mars 2004. <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/24549-blank-79665064>
- « La ESMA fue el centro de su poder y del horror », *La Nación*, 9 novembre 2010. <https://www.lanacion.com.ar/1323089-la-esma-fue-el-centro-de-su-poder-y-del-horror>
- LANCHA, Charles, *Histoire de l'Amérique hispanique de Bolívar à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- NOËL, Patrick-Michel, « Entre histoire de la mémoire et mémoire de l'histoire : esquisse de la réponse épistémologique des historiens au défi mémoriel en France », *Conserveries mémorielles*, vol. 9, 2011. <http://journals.openedition.org/cm/820>
- SOMBRA, Paula, « Écrire à partir de la parole ou l'appréhension des souvenirs : une réélaboration au présent du passé récent en Argentine », *Conserveries mémorielles*, vol. 9, 2011. <http://journals.openedition.org/cm/844>
- SOSA GONZÁLEZ, Ana María, « El museo de la memoria en Uruguay. Algunas reflexiones en torno a los procesos de patrimonialización de memorias traumáticas », *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, n° 2, octobre 2014, p. 80-101. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Sosa%20Gonz%C3%A1lez/pdf>
- STRAUSS, Frédéric (consulté le 13/02/2018) : « Ça sent la relève : Benjamín Ávila, réalisateur d'« En-fance clandestine » », *Télérama*, 6 mai 2013. <http://www.telerama.fr/cinema/ca-sent-la-releve-benjamin-avila-realisateur-d-enfance-clandestine,97004.php>
- THIBAudeau, Pascale, « Filmer les ruines et faire parler le présent : La Promesse de Franco de Marc Weymuller », *Conserveries mémorielles*, vol. 20, 2017. <http://journals.openedition.org/cm/2492>
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013.

Sitographie

- <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas-Indice.htm#C2>
- <http://www.habitacion1520.com/ex-esma-retratos-de-una-recuperacion/>
- INFORME « NUNCA MÁS » Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) – Argentina. <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/126b.html>