

Dans ses yeux : au miroir de la société argentine (*El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009)

Le film *Dans ses yeux* (*El Secreto de sus ojos*) du cinéaste argentin Juan José Campanella, adaptation du roman d'Eduardo Sacheri¹, a remporté l'Oscar du meilleur film étranger en 2010, ainsi que deux Goyas et plusieurs autres prix. Le metteur en scène est – comme on le dit dans *Les Cahiers du cinéma*² – un « habile artisan qui sait conjuguer à la perfection l'idiosyncrasie nationale (*Le Fils de la mariée* [*El Hijo de la novia*, 2001] et *Luna de Avellaneda* [2004]) font partie, avec *Dans ses yeux*, des plus gros succès de l'histoire du cinéma argentin) et un savoir-faire tout américain (il signe certains épisodes des séries *Dr. House* [*House, M. D.*, puis *House*], et *New-York, Unité spéciale* [*Law & Order Special Victims Unit*]) ». Le succès planétaire des séries américaines lui assure les moyens financiers pour continuer à créer pour le cinéma, seul medium où il puisse s'exprimer en liberté, intervenant toujours dans l'élaboration du scénario³.

De la fiction au réel, se souvenir pour être

Si l'on prend comme premier niveau de lecture l'inscription du film dans un prolifique cinéma de la mémoire, on ne peut qu'établir le lien⁴ avec *La historia oficial*, film de 1985 de Luis Puenzo⁵, qui montrait la fin de la dictature alors que l'époque diégétique de référence de celui-ci est la période qui précède immédiatement le déclenchement du coup d'État du 24 mars 1976, avec la montée de la violence et de l'arbitraire⁶.

1 Eduardo Sacheri, *La pregunta de sus ojos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2009.

2 *Les Cahiers du cinéma*, mai 2010, Nicolas Azalbert.

3 Le numéro de *Babelia* (*El País*) du 26.09.09 précise que Campanella est « un director al que los argentinos adoran por su enorme capacidad de moverse entre el drama y la comedia ».

4 Il ne s'agit pas de « comparer » les deux films (activité stérile) et le temps manque ici pour examiner les aspects politiques : ne se rapportant pas à la même période diégétique, ils sont différents (on assiste dans *La Historia oficial* à la lente prise de conscience d'Alicia. Son personnage est évolutif alors que celui d'Irene est stable).

5 Premier film argentin à avoir obtenu l'Oscar du meilleur film étranger, *El Secreto de sus ojos* étant le deuxième.

6 Jorge Saborido, Luciano de Privitellio, *Breve Historia de la Argentina*, Madrid, Alianza, 2006, *El libro de bolsillo Historia*, p. 388 : « A partir de 1974 (...) el organizador de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) fue el ministro de Bienestar Social, José López Rega, mano derecha y hombre de absoluta confianza de Perón. Desde su origen, la Triple A orientó una parte importante de su actividad contra los exponentes del arte y la cultura "subversivos" (...) ».

Dans le bonus du DVD, où le cinéaste se prête avec une rare disponibilité et prolixité à l'exercice de commentaire de son film, Campanella ne parle pas de l'aspect proprement politique, mais des deux lignes directrices du film : l'histoire d'amour et l'histoire policière, et de leur imbrication. Mais il va de soi que cette histoire policière recoupe étroitement la vie politique du pays. En effet, l'assassin de Liliana Colotto – Isidoro Gómez – retrouvé par Benjamín Espósito, secrétaire au Tribunal d'Instruction de Buenos Aires et son ami Sandoval, au terme de recherches qui frisent l'illégalité et leur valent les réprimandes de leurs supérieurs, est arrêté. Mais, prévenu par le veuf de Liliana, l'inconsolable et pugnace Morales, Espósito a la surprise de voir aux actualités télévisées le criminel transformé en garde du corps de la Présidente Isabel Perón. La scène qui suit est une scène anthologique du genre où le docteur Romano, aux ordres du pouvoir exécutif, reconnaît avec cynisme qu'Isidoro Gómez est un agent efficace pour lutter contre la « subversion ». Ce terme regroupait tous ceux qui s'opposaient aux militaires de la droite la plus dure, sur le point d'arriver au pouvoir par un coup d'État autoproclamé « Processus de Réorganisation Nationale ».

Cette séquence est très réussie, peut-être comme toutes celles qui s'écartent justement du soubassement scriptural : non pas que le roman ne soit pas digne d'intérêt, mais le 7^e art consiste justement à cultiver l'écart par rapport à son modèle littéraire quand il s'agit d'adaptation, à trouver ses propres voies artistiques. Dans le cas présent, le romancier étant aussi scénariste du film, il est impossible de recomposer la genèse du film, mais il ne fait pas de doute que c'est à Campanella qu'on peut attribuer les formules cinématographiques qui permettent de résumer en quelques plans-chocs l'ironie cruelle de la situation : le criminel promu garde du corps est une image forte, totalement vraisemblable dans le contexte historique, et qui tranche avec la banalité de l'histoire d'origine, où le protagoniste et son subordonné Sandoval reçoivent des mains d'un garde la notification de mise en liberté de l'assassin.

Le procédé d'insertion par manipulation numérique dans un document d'archives (actualités télévisées) d'un personnage de fiction est très fréquent au cinéma⁷, depuis des œuvres de cinéma « d'auteur » comme *Zelig*, de Woody Allen (1983), jusqu'à d'autres, conçues pour s'adresser au grand public, comme *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis (1993). La télévision est un objet intra-diégétique qui se prête à faire intervenir un matériau documentaire, ici comme ailleurs, falsifié pour les besoins de la fiction. Par le *fake* (trucage), la fiction est

El nombramiento como rector de la UBA del reconocido militante del integrismo católico y del fascismo Alberto Ottalagano completó la política oficial en el área educativa; su misión: limpiar la Universidad de "subversivos". Así, el gobierno encabezado por el líder que desde los años sesenta había ocupado el centro de las esperanzas de tantos jóvenes rebeldes comenzaba a articular una modalidad de represión (...) Luego de 1976, esta modalidad sería perfeccionada y llevada a sus consecuencias más sangrientas por el régimen militar. » Hipólito Solari Yrigoyen, première victime de « La triple A », qui échappa à deux attentats, rappelle l'influence que celle-ci exerçait sur Isabel Perón López Rega : « No hay que olvidarse que antes del 24 de marzo ya había 900 desaparecidos, y las cárceles estaban llenas de presos políticos. Y casi todos eran peronistas. Y no necesariamente montoneros. » *Clarín.com / El País*, 19.01.2007.

7 En ce qui concerne le cinéma espagnol, voir par exemple *Nada es lo que parece (Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España)*, coordonné par María Luisa Ortega, Madrid, 8^{1/2}, 2005.

alors créditée d'un surcroît d'illusion naturaliste. Par ailleurs, dans le film qui nous occupe, le commentaire enthousiaste de la voix *over* louant les œuvres de charité de la Présidente est immédiatement démenti par l'apparition du garde du corps en qui le spectateur reconnaît l'assassin. La fonction dénonciatrice opère d'emblée.

Le mélange des genres est donc de rigueur ici : histoire politico-policière dominée par une histoire d'amour. Loin du ton impitoyable des films de fiction dont la dénonciation politique et sociale est la raison d'être comme *Tiempo de revancha* d'Adolfo Aristarain (1981), mais dans une construction plus complexe que le populaire et sentimental *Kamchatka* de Marcelo Piñeyro (2004), où la violence reste en permanence hors champ, *El Secreto de sus ojos* joue habilement sur les deux tableaux. Notre hypothèse de départ sera de vérifier que le croisement des histoires individuelles, par le biais de la métaphore du regard, métaphorise à son tour l'histoire du pays.

Dans un film où tous les fils s'entremêlent, la classification à laquelle nous oblige la clarté d'un exposé est forcément artificielle. Toutefois, nous nous efforcerons de traiter brièvement ce qui ressort de la mémoire collective dans un premier temps en examinant aussi les moyens formels qui permettent ce va-et-vient entre passé et présent, avant de passer à l'histoire individuelle (l'histoire d'amour, intimement liée à la trame policière).

Paul Ricoeur, relisant saint Augustin, indique que

la spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative⁸

ici, l'activité narrative est la mise en scène de l'intrigue par le cinéma, art éminemment hanté par la réflexion sur le temps, s'agissant d'un flux continu d'images dont le spectateur d'une salle de cinéma ne peut retenir, ralentir ou accélérer le rythme. Reprenant la distension augustinienne du présent, Ricoeur rappelle que le passé et le futur sont contenus dans ce présent insaisissable, par le biais de la mémoire et de l'attente.

Dans son dernier documentaire, *Nostalgie de la lumière* (*Nostalgia de la luz*, 2010), le cinéaste chilien Patricio Guzmán met en application cette réflexion philosophique en considérant l'histoire de son pays : l'être a l'illusion d'un présent éternel lorsqu'il vit dans un lieu et une époque tranquilles, où rien ne se passe qui vienne interrompre la banalité de jours répétitifs. Indiquant que Santiago de Chile dormait au pied de la cordillère, la voix *over* déclare : « sólo existía el presente » (« seul le présent existait »). Mais lorsqu'un coup d'État faisant place à une dictature se produit, les hommes acquièrent une autre perception du temps et c'est alors que la mémoire prend toute sa valeur, nécessaire à la vie, « la mémoire, cette force de gravité qui permet de traverser l'existence »,

8 Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Tome I, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, Série Essais, coll. Points, 1983, p. 24.

comme l'écrit Dominique Martinez dans la revue *Positif* à propos du film de Guzmán⁹.

Dans le film de Campanella, le temps de l'attente est souvent la ligne la moins noire du film, se rattachant aux espoirs individuels auxquels chacun des personnages s'accroche comme au sens à donner à sa vie : pour Morales (secondé par les deux seuls membres intelligents et non corrompus d'une institution judiciaire peu reluisante¹⁰), l'arrestation du criminel et sa punition, pour Espósito, l'attente du sourire d'Irene. L'espoir, de façon significative, n'a pas de dimension collective. Et l'on sait que celui-ci, en ce qui concerne la tragédie du *Proceso*, n'a pas lieu d'être en effet : après l'échec de la guerre des Malouines et la chute de la dictature, le Président Raúl Alfonsín, démocratiquement élu le 10 décembre 1983, rétablit les institutions et les garanties constitutionnelles, mais soumis à de fortes pressions du secteur militaire, instaure la loi du *Punto final* (1986) et celle de la *Obediencia debida* (devoir d'obéissance, 1987), qui annulaient ainsi les sentences émises lors du Procès de la Junte en 1985, et rendaient inutiles et dérisoires les efforts de la Commission Nationale sur la Disparition des Personnes (CONADEP), présidée par l'écrivain argentin Ernesto Sabato, qui avait remis ses conclusions¹¹ le 20 septembre 1984. Le Président Carlos Menem gracia ensuite en 1989 et 1990 nombre de responsables, grâce annulée seulement en 2007 par un tribunal, sentence confirmée en appel en juin 2009. L'impunité dont bénéficie ainsi dans le film l'assassin de Liliana Colotto est comme une métaphore de ce qui s'est passé à l'échelle du pays. Le viol et le meurtre de cette jolie jeune mariée sont des métaphores transparentes de tout un pays violé, meurtri, puis trompé. La belle Irene elle-même, soucieuse de probité dans l'exercice de ses fonctions, renonce à regarder en arrière, laissant à d'autres le soin de dénoncer la corruption et la barbarie : « Mi vida entera fue mirar para adelante, atrás no es mi jurisdicción »¹² déclare-t-elle à Espósito avec humour et tendresse, pour lui signifier la différence qui les sépare.

Le temps de la mémoire, pourtant, est infiniment riche, le temps diégétique se déroulant sur un laps de vingt-cinq à trente ans¹³ : le souvenir obsédant d'un crime resté impuni, résultant de l'horreur du pouvoir militaire imposé par la force, crée un sentiment d'échec, frustration que seule la fiction élaborée par la mise en scène peut combattre dans l'imaginaire spectral.

9 *Positif*, novembre 2010, n° 597, p. 47.

10 En 2002, Pablo Trapero avait réalisé *El Bonaerense*, dénonciation de la corruption policière. Dans le roman d'Eduardo Sacheri, *La pregunta de sus ojos*, on lit, à propos du juge Fortuna Lacalle : « Los estúpidos se conservan mejor físicamente, porque no los corroe la ansiedad existencial a la que se ve sometida la gente más o menos lúcida » (p. 128).

11 Le rapport fut résumé dans le livre *Nunca más*, cri qui fut lancé par l'accusateur Julio Strassera quand il prononça son discours lors du Procès des Juntas.

12 « Ma vie entière a consisté à regarder vers l'avant, en arrière, ce n'est pas ma juridiction ».

13 Isabel Perón ayant succédé à son mari à la Présidence le 1^{er} juillet 1974, après la mort de celui-ci, il ne semble pas s'être écoulé beaucoup de temps depuis le meurtre du personnage fictif de Liliana Colotto, l'arrestation de son assassin, puis la mise en liberté de celui-ci. Le dénouement de l'affaire se situe comme dans le roman, avec l'âge de la retraite pour Espósito. Afin que l'écart physique ne soit pas trop marqué entre les personnages jeunes et arrivées à l'âge mûr, et que l'idylle soit encore envisageable sans encourir le ridicule, le cinéma cultivant d'ailleurs de par sa nature l'art de l'ellipse, le laps de temps du début de l'histoire semble légèrement raccourci par rapport au roman.

La construction du film repose sur un va-et-vient entre le passé et le présent. Aussi certains codes doivent-ils permettre d'emblée au spectateur de s'y retrouver dans la chronologie diégétique. Il convient de souligner que le film ne contrevient pas cependant à une certaine linéarité, le présent correspondant au récit premier, celui dont le dénouement à double détente se livre à la fin (sous la forme violente de la vengeance de Morales, et sous la forme sentimentale du *happy end* d'une histoire d'amour retardée si longtemps).

Le cinéaste s'interroge sur le code traditionnel au cinéma de l'emploi du noir et blanc pour traduire esthétiquement le passé¹⁴, et de la couleur pour le présent, cliché qu'il a d'emblée écarté. Il a opté pour une palette de couleurs moins vives dans le passé, et aussi pour l'emploi du rouge s'attachant au personnage d'Irene tout au long du film, établissant ainsi le lien entre passé et présent.

Campanella a d'ailleurs choisi également une utilisation non conventionnelle du son pour le moment de suspense où Espósito et Sandoval vont fouiller la maison de la mère de l'assassin : la façon conventionnelle eût été de choisir une musique accélérée, mais il choisit de garder le silence, où dans une scène de *crescendo* servie par de grands acteurs, interviennent à la fois le réalisme, l'angoisse et la comédie : le mélange des tons, comme le mélange des genres, mené avec brio, est un des succès de l'œuvre.

Le temps qui passe est aussi immédiatement perceptible par le maquillage qui vieillit les personnages, surtout Espósito. La question du vieillissement d'un personnage au cinéma a souvent semblé un artifice trop évident, une sorte de recours théâtral qui passe mal au cinéma, lequel ne repose pas sur les mêmes codes, en particulier par son abondance de plans serrés. Avec les progrès techniques, la perfection du maquillage donne cependant l'illusion de réel que ne donnaient pas les vieux films. Certains films contemporains, explorant l'étrangeté des rapports au temps, dans un contrat de science-fiction, reposent d'ailleurs entièrement sur le « rendre crédible » l'artifice, comme dans le cas de Benjamin Button¹⁵ (un autre Benjamin !), qui parcourt le chemin de la vie à l'envers.

Une autre réussite dans le traitement du temps, cette fois dans la respiration même du film, est le rythme imposé, le tempo. De brusques basculements saisissent le spectateur lorsque, endormi dans une séquence de tendre remémoration par exemple, on le fait passer sans transition à une scène brève mais très violente, celle du viol de Liliana, que fantasme Espósito. Le cinéaste érige ce choix de mise en scène en axiome : « En una película, mucha unidad es aburrimiento, mucha variación es incoherente¹⁶ ». On ne saurait oublier une des séquences impressionnantes du film, dont les journalistes se plaisent à souligner que Spielberg ou Scorsese aurait pu la filmer, lorsqu'on passe de l'atmosphère paisible et intime du café, où Espósito apprend, grâce à Sandoval, quelle

14 Le traitement de la couleur au cinéma a à voir avec la peinture, comme le rythme (montage) a à voir avec la musique.

15 *L'Étrange histoire de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2008), avec Brad Pitt et Cate Blanchett.

16 « Dans un film, beaucoup d'unité, c'est l'ennui, beaucoup de changement, c'est incohérent. » Affirmation que l'on trouve dans le bonus du DVD déjà cité.

est la passion de l'assassin, au plan d'ensemble de l'énorme stade de football en plongée zénithale, accompagné du commentaire *over* du journaliste sportif de la retransmission télévisée en direct et de l'impressionnante rumeur de la foule, et que commence ensuite un plan séquence digne des grands *thrillers*, plan de poursuite jusqu'à l'arrestation de l'assassin¹⁷. Dans le roman, Isidoro Gómez se faisait banalement arrêter dans un train pour être monté sans avoir payé son billet : la trouvaille de la séquence au stade permet au cinéaste de démontrer son habileté tout en inscrivant logiquement la passion d'un homme dans celle de tout un pays.

Mais les plans séquences ne sont pas l'apanage des scènes d'action, et le cinéaste dissèque avec lucidité son intention d'effet de réel dans celui qui filme en continu l'algarede que subit Espósito devant Irene dans le bureau du juge Fortuna Lacalle. Ces considérations sur les aspects formels du passage du temps dans le film nous ont détournée un peu du portrait de la société argentine, et nous offrent donc l'opportunité de passer maintenant à l'histoire individuelle des personnages.

Un titre polysémique

El Secreto de sus ojos est un titre polysémique. La première piste est fournie par le mythe éternel de l'amour : Benjamín et Irene ne s'autorisant pas à exprimer par des paroles ce qu'ils ressentent l'un pour l'autre, tout passe par l'expressivité des regards souvent saisis en très gros plans. Dès le début, après un sobre générique sur fond noir suivi du flouté de wagons qui s'ébranlent (seul indice au premier abord de la nature de *flash-back* de ces plans), on voit les yeux d'Irene, bien avant de voir le personnage. La composition mélancolique au piano accentue le principe d'incertitude, ainsi que le flouté des personnages sur le quai de la gare : s'agit-il d'un fantasme de Benjamín qui compense sa frustration par l'illusion d'un amour réciproque et d'une déclaration que seul le train qui s'ébranle lui a volée¹⁸, ou bien d'une reconstruction du souvenir, avec ou sans déformation ? Plus tard, Irene ne lèvera pas totalement l'ambiguïté. Au début, il s'agit donc des yeux d'Irene, un absolu indiscutable comme Aragon pouvait dire *Les yeux d'Elsa*.

C'est d'ailleurs dans ce sens-là que va le titre du roman, légèrement différent : *La pregunta de sus ojos*. C'est la dernière phrase du livre :

17 Le passage du plan d'ensemble du stade à celui de la foule des spectateurs se fait par une habile manipulation numérique, ainsi que nous le fait remarquer utilement Emmanuel Le Vagueresse.

18 Le train comme déclencheur du souvenir, au seuil d'un récit filmique, est un topique, le déplacement dans l'espace induisant l'équivalence du déplacement dans le temps. Cf. Françoise Heitz, « La mémoire occultée ou quand les Espagnols émigraient », in *Mémoire(s), Représentations et transmission dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Université de Bourgogne, Centre Interlangue Texte, Image, Langage, *Hispanística XX* n° 25, 2007, p. 431-432.

Porque Chaparro¹⁹ necesita responderle a esa mujer, de una vez y para siempre, la pregunta de sus ojos.

Dans ce sens, la question est celle de la curiosité de la femme qui veut savoir si elle est aimée. Le sujet, servi par des acteurs vedettes, Ricardo Darín et Soledad Villamil, dont l'alchimie romantique de couple a déjà bien « fonctionné » dans un film précédent de Campanella : *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), permet de broder aisément sur le thème des regards échangés, plus éloquents que de longs discours. Une séquence en particulier est emblématique à cet égard.

Mais la deuxième piste est étroitement imbriquée dans la première : au contraire de l'amour réprimé des deux protagonistes, anachronisme²⁰ qui apparente leur relation platonique à « l'amour courtois » médiéval, le regard exprime aussi le désir, celui de l'assassin Isidoro Gómez pour sa victime Liliana Colotto, regard insistant qu'un appareil photo indiscret a capté à plusieurs reprises et qui met le policier sur la trace du criminel. L'histoire policière est alors étroitement imbriquée dans l'histoire politique, ainsi que nous l'avons évoqué auparavant.

Il y a encore un troisième regard obsédant, qui est celui que Campanella souligne dans le bonus du DVD, celui de Morales, capable d'épier pendant des années le passage improbable de l'assassin au sein d'une foule innombrable dans un hall de gare. C'est là la richesse du 7^e art, capable de passer, d'un plan à l'autre, d'une foule immense au très gros plan d'un détail du visage. Le réalisateur va jusqu'à dire que ce furent les prémices du traitement visuel du film :

*cuando hay un enjambre de personajes, ¿qué pasaría si pudiéramos hacer un primer plano de los ojos de uno de esos personajes?*²¹

Un regard obstiné de guetteur qui attend patiemment sa proie, qui est à mettre en rapport avec le thème de l'attente, dans sa version effrayante, à rattacher au côté *thriller* du film, confirmé par le dénouement en forme de coup de théâtre, beaucoup plus spectaculaire que celui du roman. Pour Morales, le

19 « Parce que Chaparro a besoin de répondre à cette femme, une fois pour toutes, répondre à la question que posent ses yeux. » Il est probable que le patronyme assez péjoratif de « Chaparro » (« Trapu ») soit changé dans le film, car le sourire charmeur et la sympathie qu'inspire l'acteur charismatique qu'est Ricardo Darín s'accommode peu d'une autodérision constante dans le livre. Le film met en avant comme cause de l'inhibition de l'amour le manque de confiance en soi, conditionné en grande partie par la condition sociale inférieure du protagoniste par rapport au personnage féminin. L'inégalité sociale comme barrière entre des amoureux est un thème romantique s'il en est, grand classique du mélodrame, dans ses versions littéraires ou cinématographiques : depuis *Manon Lescaut*, ou *La Traviata*, jusqu'au film incarné par la « Divine » Garbo, *Le Roman de Marguerite Gautier* (*Camille*, 1937, George Cukor, adaptation de *La Dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas fils).

20 Ceci surtout dans le cinéma contemporain, où les affects et pulsions ont tendance à séxhiber (les exceptions concernant davantage d'autres aires culturelles que l'occidentale, comme celle du réalisateur hongkongais Wong Kar-wai et son *In the Mood for Love* sorti en France en novembre 2000, par exemple). Campanella a reçu parfois des critiques de la presse de son pays pour le sentimentalisme bon enfant de ses films, à la façon de Frank Capra. La fin de la trame policière de cette histoire modifie en le complexifiant son parcours de cinéaste jusqu'à présent.

21 « Quand il y a une ruche humaine, que se passerait-il si l'on pouvait faire un premier plan des yeux d'un de ces personnages ? » Cf. bonus du DVD.

présent, outre le temps arrêté du souvenir : « Ya no sé si es un recuerdo o el recuerdo de un recuerdo »²² dit-il en évoquant les détails du dernier jour passé avec sa femme, c'est aussi le temps arrêté de l'attente de la vengeance.

C'est ainsi que s'établit le parallèle entre Morales et Espósito, deux hommes chez qui la passion amoureuse résiste au passage du temps, deux hommes unis par cette enquête ayant abouti à une arrestation puis à une mise en liberté et classée sans suites. La quête de la vérité leur échappe à tous deux, individus impuissants face à la machine impitoyable qui gouverne le pays. Il ne leur reste que la quête de la beauté : pour Morales, dans le souvenir de Liliana, pour Espósito, dans le regret et parfois dans un improbable espoir.

La scène emblématique initiale, du train qui s'éloigne, laissant l'être aimé sur le quai, être qui lance en vain des mots que le protagoniste (pas plus que le spectateur, le son comme l'image étant ici subjectifs) ne peut saisir, est un classique du genre mélodramatique.

Fantasme compensatoire ou souvenir déformé, peu importe. Ce faisant, le héros reproduit le tout de l'affect, il brode sur une réalité qu'il n'a pas vue, il reconstitue à partir de fragments. Les yeux d'Irene sont le fragment amoureux métonymique qui permet de reconstituer la femme entière. Roland Barthes analyse avec acuité dans *Fragments d'un discours amoureux* la ruse de l'imaginaire qui permet de surmonter la souffrance²³ :

Les images dont je suis exclu me sont cruelles ; mais parfois aussi (retournement) je suis pris dans l'image. Méloignant de la terrasse de café où je dois laisser l'autre en compagnie, *je me vois* partir seul, marchant, un peu tassé, dans la rue déserte. Je convertis mon exclusion en image.

Il semble intéressant de rapprocher cette analyse littéraire des images cinématographiques innombrables qui traduisent le sentiment d'abandon. Au cinéma, la création de la figure romantique de la séparation est une des « figures de l'absence » évoquées par Marc Vernet : « L'absence de l'objet le rend à la fois attachant et détachable, laisse libre cours à la rêverie sans crainte de l'épreuve de réalité²⁴. » Et à propos de *Rebecca* de Hitchcock, il ajoute : « Ainsi s'opèrent, entre conditionnel passé et futur antérieur, la mise au passé du désir, la rétroversion d'une projection... »

La vérité exprimée par le regard est un thème omniprésent dans le film. Si c'est en regardant les photos de Liliana soigneusement gardées par Morales qu'Espósito, en bon limier qu'il est, a l'intuition infaillible que l'homme qui regarde Liliana sur toutes les photos est un amoureux éconduit susceptible d'être l'assassin, lorsque, quelque vingt-cinq ans plus tard, Espósito regarde avec Irene

22 « Je ne sais plus si c'est un souvenir ou le souvenir d'un souvenir. »

23 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 158. C'est l'auteur qui souligne.

24 Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du Cinéma /L'Étoile, « Essais », 1988, chap. « Le portrait psychopompe », p. 111.

les vieilles photos des fiançailles de celle-ci, le parallèle est appuyé : le jeune Espósito n'avait d'yeux sur la photo que pour Irene.

Pour écrire sur le cas Morales, qui l'a hanté toute sa vie, Espósito emprunte à Irene la vieille Olivetti dont la touche du A ne fonctionne plus, vieux truc de film policier, détourné ici pour être reversé au compte du souvenir : le détail qui « point » aurait dit Barthes en parlant de la photo, puis à celui du jeu de mots : en rajoutant un « A » déficient, Benjamín peut transformer *TEMO* (j'ai peur) en *TEAMO* (je t'aime). En fait, il écrit à la main, mais inspiré par sa machine à écrire.

L'absence d'Irene pour Espósito, celle de Liliana pour Morales : citons encore une fois Barthes²⁵ :

Quelquefois il m'arrive de bien supporter l'absence. Je suis alors « normal » : je m'aligne sur la façon dont « tout le monde » supporte le départ d'une « personne chère » [...] Cette absence bien supportée, elle n'est rien d'autre que l'oubli. Je suis, par intermittence, infidèle. C'est la condition de ma survie ; car, si je n'oubliais pas, je mourrais.

C'est en effet ce qui arrive à Espósito, on peut penser que Morales, lui, sombre dans une certaine forme de folie, l'obsession, car il a la « vengeance dans la peau », pour parodier un autre titre de film²⁶.

La plongée au cœur de l'humain : l'art du portrait

Le portrait des bourreaux, dans le film, n'est qu'ébauché. Conformément à tout cinéma un tant soit peu engagé, il consiste à montrer l'endroit et l'envers des personnages : de l'extérieur, des personnages à la tenue impeccable, au sourire de commande, aux manières raffinées. C'est ainsi que l'on voyait le mari d'Alicia (Héctor Alterio) dans *La Historia oficial*, dans un contrat réaliste de représentation, car c'est ainsi également que sont filmés les membres de l'oligarchie dans le film célèbre de Fernando Solanas, *La Hora de los hornos* (1970), même si la vision manichéenne de l'histoire de cette œuvre militante qui proclame dès l'exergue son attachement à Cuba, « seule terre libre d'Amérique latine », et qui s'attache à une relecture du péronisme, identifié au courant national et populaire, mythifié face au courant libéral et oligarchique, est aujourd'hui largement dépassée.

Le clan des bourreaux est représenté dans *El Secreto de sus ojos* par deux personnages bien différents : celui qui commande et celui qui exécute. Le premier est Romano : on a déjà évoqué dans la première partie la séquence emblématique où il menace ouvertement Espósito et l'humilie devant la femme qu'il aime, tout en faisant l'apologie du système qui s'instaure, au nom du grand net-

²⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 20.

²⁶ *The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007, avec Matt Damon.

toyage du pays, de tous les éléments subversifs qui le polluent. Quelques plans suffisent à planter le cynisme du personnage comme sa dangereuse cruauté et à dessiller les yeux d'Irene et de son subordonné et soupirant, en même temps que ceux du spectateur.

Le second est le tueur par instinct qui est engagé comme tueur à gages. Dans le roman, le personnage du policier honnête, Báez, à peine ébauché dans le film, se lançait devant Espósito dans une réflexion philosophique sur la nature humaine :

88

¿Sabe qué me costaba imaginar, de joven, cuando me metí en esta milonga de laburar en Homicidios? No los actos criminales en sí, sino los actos posteriores a ese crimen. [...] Yo me imaginaba que todos los homicidas debían quedar temblorosos, desesperados por el horror de su acto [...] Más o menos como el muchachito de Dostoievski, ¿sabe cuál le digo? El de *Crimen y Castigo*. Pero [...] no es tan común lo de la culpa y el remordimiento. Uno se encuentra tipos capaces de pegarse un tiro por la culpa, guarda. Pero también se topa con otros que se van al cine y a comer pizza. Me parece que este pibe pertenece al segundo grupo.²⁷

Tout ce que le vieux policier explique dans la version littéraire est parfaitement transposé dans le film, où le tueur sans scrupules apparaît en action. La démarche féministe du cinéaste est de le faire avouer lors de l'interrogatoire par l'intervention habile d'Irene qui le rabaisse dans sa virilité, mettant en doute qu'un garçon aussi frêle et sûrement peu doté sexuellement ait pu commettre un pareil forfait sur la personne de Liliana Colotto. L'amour-propre lui fait alors perdre le contrôle de ses pulsions et la prudence la plus élémentaire. Sa tentative d'agression est une éclatante confession (dans le roman, le mérite de l'intelligence de l'interrogatoire décisif revenait à Sandoval, ce qui en termes écraniques n'aurait pas eu les mêmes potentialités émotionnelles).

Dans le film, la sauvagerie des bourreaux est accentuée par cette séquence dans la pénombre (là encore reconstruction mentale d'Espósito, qui n'était pas présent lors des faits) où les tueurs à gages prennent Sandoval, lequel se remet d'une terrible cuite chez son ami pendant que celui-ci part prévenir sa femme, pour le propriétaire des lieux et le mitraillent sans rémission. Dans le roman, l'appartement d'Espósito était saccagé en son absence et Sandoval mourait des conséquences de son alcoolisme invétéré. Dans les deux cas, le danger que courait le héros est résolu par sa fuite pour Jujuy, où il passa toutes les années de la

27 « Savez-vous ce qui me semblait impossible à imaginer, quand j'étais jeune, quand je me suis fourré dans cette affaire de bosser à la Crim ? Pas les actes criminels en eux-mêmes, mais ceux qui viennent après. [...] Je m'imaginai que tous les criminels devaient être tremblants, désespérés par l'horreur de ce qu'ils ont commis. [...] Plus ou moins comme le jeune homme de Dostoievski, vous savez de qui je parle ? Celui de *Crime et Châtiment*. Mais ce n'est pas si répandu, la faute suivie du remords. Attention, on trouve des types capables de se tirer une balle dans la tête à cause du sentiment de culpabilité. Mais on en trouve d'autres qui vont au cinéma et mangent une pizza. Il me semble que ce type appartient au deuxième groupe. » Eduardo Sacheri, *op. cit.*, p. 121-122.

dictature. C'est ainsi que la scène du début (le départ en train pour Jujuy) est élucidée par la suite.

Le portrait des victimes est dessiné avec finesse. Tout d'abord, le personnage de Pablo Sandoval est interprété par un célèbre acteur comique, Guillermo Francella, qui introduit quelques touches d'humour très drôles (en répondant par exemple au téléphone : « ici, la banque du sperme » lorsqu'il ne veut pas être dérangé dans une conversation qui vise à retrouver la trace de l'assassin). Campanella explique aussi longuement comment il n'a pas voulu l'enfermer dans ce rôle que lui connaissent les Argentins, et c'est pourquoi, la première fois qu'il apparaît, on voit d'abord ses mains, il est légèrement hors champ, puis de profil. Il n'a pas voulu non plus tomber dans le cliché de l'alcoolique, le personnage est habitué à cacher son addiction et il est capable de prendre son verre sans que sa main ne tremble.

Enfin, le veuf est interprété par Pablo Rago, et c'est un personnage complexe, entre son obsession amoureuse, qui lui fait évoquer par exemple, en caméra subjective, le souvenir de sa femme auréolée d'une lumière intense et presque irréelle, dernière image superlative du bonheur, dans un éclairage quasi publicitaire, et son aspect méthodique qui lui permet d'aller jusqu'au bout de ce qu'il s'est promis. Cette fin dramatique, qui se joue dans une pénombre « gothique » (en fort contraste avec les plans lumineux de Liliana vivante) transforme, dans une dialectique impitoyable, la victime en bourreau, et déclenche chez le protagoniste la perte d'un diffus sentiment de culpabilité et d'infériorité, débloquent la parole libératrice, la parole amoureuse, dans un *happy end* à la Capra, marqué par la pudeur et la sobriété (la porte se referme sur de futurs amants heureux).

Par une mise en scène qui induit une réflexion sur la temporalité (celle des hommes, celle de l'histoire, celle du récit) et qui convoque avec brio plusieurs genres cinématographiques, *Dans ses yeux* est une représentation de la société argentine, qui par ses qualités esthétiques et interprétatives, articule fonction sociale et politique de l'image en mouvement.

Françoise HEITZ

Université de Reims Champagne-Ardenne

CIRLEP EA 4299

francoise.rabanie-heitz@univ-reims.fr

Bibliographie

Ouvrages

- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977.
- Nada es lo que parece (*Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*), coordinado por Ortega María Luisa, Madrid, 8^{1/2}, 2005.
- RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, Tome I, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, Série Essais. « Points », 1983.
- SABORIDO Jorge, PRIVITELLIO Luciano de, *Breve Historia de la Argentina*, Madrid, Alianza, 2006, El libro de bolsillo Historia.
- SACHERI Eduardo, *La pregunta de sus ojos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2009.
- VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du Cinéma /L'Étoile, « Essais », 1988. Chap. « Le portrait psychopompe ».

Articles

- HEITZ Françoise, « La mémoire occultée ou quand les Espagnols émigraient », in *Mémoire(s), Représentations et transmission dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Université de Bourgogne, Centre Interlangue Texte, Image, Langage, *Hispanística XX* n° 25, 2007, p. 431-432.

Presse

- Les Cahiers du cinéma*, mai 2010, Nicolas Azalbert.
- Babelia (El País)*, 26.09.09
- El País*, 19.01.2007
- Positif*, novembre 2010, n°597.