

Savoirs en prisme

Dictature et image absente
dans le cinéma de non-fiction

Numéro coordonné par Marianne Bloch-Robin,
Alberto da Silva et Rodrigo Nabuco de Araujo

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Florence Dumora (université de Reims Champagne-Ardenne)

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 2260-7838

Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international



ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Illustration de couverture : Georges Basset, *Halte à la guerre. Halte au fascisme. L'Humanité, organe central du parti communiste (S.F.I.C.) est le grand journal du Front Populaire*, 1935, Bibliothèque numérique du Périgord, Archives départementales de la Dordogne.

Dictature et image absente dans le cinéma de non-fiction

sous la direction de
Marianne BLOCH-ROBIN, Alberto DA SILVA, Rodrigo NABUCO DE ARAUJO

Prolégomènes

Marianne BLOCH-ROBIN, Alberto DA SILVA, Rodrigo NABUCO DE ARAUJO,
« Introduction »

Nancy BERTHIER, « Variaciones audiovisuales en torno a la imagen ausente:
Guernica »

L'image absente

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, « Le chaînon manquant d'un génocide. Autour
de *L'Image manquante* (Rithy Panh, 2013) »

Anita LEANDRO, « Entre absence d'images et preuves des crimes. Sur le
montage des images de l'histoire »

Elena ARROYO SERRANO, « El testimonio y sus límites. La experiencia en el
límite de lo visible en *48* de De Sousa »

Maria-Benedita BASTO, « Cinéma portugais, dictature et image absente :
une archive sensible de transmémories. Sur *48* (2010) de Susana de Sousa Dias
et *A toca do lobo* (2015) de Catarina Mourão »

Gabriela SANTOS ALVES & Ursula DART, « *Uma longa viagem* de Lucia
Murat: marcas da relação prisão-liberdade no período ditatorial brasileiro »

Julie HERBRETEAU, « Quand les souvenirs affleurent : mémoire de la répres-
sion franquiste dans le film *Santaella* (2008) de Daniel Touati »

Elizabeth RAMÍREZ-SOTO, « La cámara que tiembla: sobre el bombardeo al
Palacio de La Moneda y algunas imágenes que nos mueven »

Camille POUZOL, « *Ex-Esma. Retratos de una recuperación* de Benjamín
Ávila : écriture hybride de la mémoire »

Thanassis VASSILIOU, « Moments de résistance et de frustration audiovisuelle dans les actualités cinématographiques grecques, lors de la dictature des colonels (1967-1974) »

Varia

Françoise HEITZ et Audrey LOUYER, « Fenêtre sur Biarritz 2018 »

4 |

Comptes rendus

Mathilde ALBISSON, Nathalie Dartai-Maranzana et Jean-François Lattarico (dir.), *Rivalités de plumes entre Espagne et Italie*

Catherine CHAUCHE, Toni Morrison, *L'Origine des autres*

Françoise HEITZ, Roland Carrée, *Gosses d'Italie*

Audrey LOUYER, David Roas et Ana Casas, *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*

Sylvie SCHERTENLIEB, Francisco Gil Craviotto, *El oratorio de las lágrimas*

Prolégomènes

Dictature et image absente dans le cinéma de non-fiction

Introduction

Marianne Bloch-Robin
Université de Lille, CECILLE EA 4074
marianne.bloch-robin@univ-lille.fr

Alberto da Silva
Sorbonne Université, CRIMIC EA 25 61

Rodrigo Nabuco de Araujo
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299
rodrigo.nabuco-de-araujo@univ-reims.fr

Les archives filmiques, et plus largement photomécaniques, conforment notre mémoire collective du xx^e siècle : des nombreuses prises de vues de la Première Guerre mondiale aux images du palais présidentiel chilien, la Casa de la Moneda à Santiago du Chili en flammes lors du coup d'État du 11 septembre 1973, en passant par les discours de Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, le poing levé pendant la guerre civile espagnole, toute la construction de notre imaginaire du siècle dernier est hantée par ces représentations audiovisuelles.

Le film documentaire, ou le film de non-fiction, s'est emparé de ces prises de vues qu'il a souvent exhibées comme des preuves alors que les images les plus emblématiques migrent de films en films, s'adaptant aux différents prismes des œuvres auxquelles elles sont intégrées, un phénomène qu'a exploré Vicente Sánchez Biosca dans ses recherches sur les représentations filmiques des conflits et des dictatures (Sánchez Biosca, 2011 ; 2017). Les mêmes prises peuvent en effet être exploitées par des points de vue opposés grâce aux différents montages qui les associent avec d'autres images, à la voix *off* d'un narrateur ou à des commentaires qui en orientent et même en déterminent le sens pour le spectateur comme le démontre Michel Chion (Chion, 1982). Le documentaire peut également choisir d'évacuer cette image, maintes fois utilisée pour défendre des points de vue opposés, au profit de prises de vues actuelles ou du témoignage, dont la prééminence et l'omniprésence peuvent d'ailleurs être interrogées dans le cadre de la dichotomie histoire et mémoire, comme l'a fait Annette Wieviorka (Wieviorka, 1998).

Ce numéro de la revue *Savoirs en Prisme* s'intéresse spécifiquement à l'absence d'image d'archive originelle dans les documentaires réalisés au XXI^e siècle sur les dictatures du siècle précédent. Il entend interroger la façon dont le cinéma des deux premières décennies du nouveau millénaire évoque cette absence, ce vide, dans le cadre d'une production qui est principalement centrée sur la construction d'une mémoire des dictatures. La plupart des films inscrivent dans le présent un passé de violences dissimulées puis refoulées par l'État et la société (Mondzain, 2015). Différentes stratégies permettent d'évoquer ce que les caméras n'ont pas capté, ou de révéler, derrière les images, les secrets qu'elles ne dévoilent pas. Ces œuvres n'ont plus comme objectif d'écrire l'histoire, telles les narrations épiques des cinéastes militants des années 1960 et 1970 dont *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968) et *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1977) sont deux exemples emblématiques. Des dispositifs narratifs novateurs créent des récits qui posent la question des crimes commis par l'État.

S'il est possible pour le cinéaste de refuser délibérément l'exploitation de l'image d'archive, dans bien des cas, la trace que constitue la captation photomécanique n'existe pas et c'est à cette absence que doivent se confronter les réalisateurs lorsqu'il s'agit, en particulier, d'évoquer la violence et les abus de ces régimes, mais également les moments heureux et fragiles qui ont précédé le traumatisme. Le concept « d'image absente » forgé par Nancy Berthier (2008) permet de problématiser ce vide. En effet, lorsque l'image photomécanique, très tôt associée à un rôle testimonial avec une valeur de preuve, ne capte pas l'événement, son évocation visuelle relève de différentes stratégies de représentation, l'absence d'image mettant en quelque sorte l'événement « hors-champ ». Un des exemples fondateurs de ce vide de représentation est celui du bombardement de la ville basque de Guernica le 26 avril 1937 dont aucune image n'a, semble-t-il, été captée, une absence qui a cependant donné lieu à de nombreuses représentations filmiques depuis « l'emprunt » de plans d'archive d'autres bombardements – ceux de Madrid en l'occurrence dans *Mourir à Madrid* (1964) de Frédéric Rossif – jusqu'à l'utilisation du tableau de Picasso dans *Guernica*, le court métrage d'Alain Resnais (1950) comme l'a démontré Nancy Berthier (2008).

Pour combler ce vide, et dans le cadre de la reconstruction de la mémoire ou de la révélation de la post-mémoire (Hirsch, 1997), le cinéaste peut recourir à diverses stratégies de représentation afin d'évoquer cette image absente. Dans *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais montre les corps des Juifs amoncelés et balayés par les bulldozers. Ces corps « servent ainsi de substitut aux images absentes, celles des Juifs gazés dont le corps a disparu, réduit en cendres par les crématoires » (Lindeperg, 2007 : 242).

Lorsque l'image n'existe pas ou n'est pas accessible, le récit des témoins constitue l'un des principaux recours du documentariste. Le recueil des témoignages s'est développé dans le cinéma de non-fiction, en particulier depuis le fondateur *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Selon Sylvie Lindeperg (2007 : 242-243), si Resnais, dans *Nuit et Brouillard*, « travaille la distance et l'écart irréductible avec le passé, Lanzmann inaugure sa résurrection spectrale sur une

autre scène, dans un présent à jamais dilaté qui finit par le contenir [...] *Shoah* est le lieu de la résurrection des assassinés et du dialogue sans fin avec leurs fantômes. » Dans l'absence d'archives, le témoignage des survivants permet de retracer les événements. Ils décrivent une histoire qui s'est arrêtée au moment où ils ont été incarcérés, une histoire hors-temps et hors-champ. Ce passé ouvre pourtant une brèche dans le passé, une faille dans la mémoire partagée. L'absence d'images est le non-lieu de l'histoire (Rollet, 2007 : 23). En compagnie des témoins, le spectateur découvre le passé, au travers d'un dialogue avec des événements traumatiques.

Néanmoins, outre la difficulté, voire l'impossibilité de relater l'expérience traumatique – reflétée dans *El caso Pinochet* (2001) de Patricio Guzmán dans lequel certains témoins révèlent pour la première fois les exactions qu'ils ont subies sous le régime d'Augusto Pinochet –, la réactivation du souvenir de l'expérience du témoin passe par une mise en récit de traces mnésiques soumises à la subjectivité et à la reconstruction postérieure de la mémoire personnelle qui, par définition, procède à une « sélection : certains traits de l'événement seront conservés, d'autres sont immédiatement ou progressivement écartés et donc oubliés » (Todorov, 1995). La mémoire est fragile et, comme le souligne Marc Bloch (1921), « [i]l n'y a pas de bons témoins ; il n'y a guère de déposition exacte dans toutes ses parties ; mais sur quels points un témoin sincère et qui pense dire vrai mérite-t-il d'être cru ? Question infiniment délicate, à laquelle on ne peut donner d'avance une réponse immuable, valant en tout cas ; il faut examiner soigneusement chaque espèce et se décider chaque fois d'après les besoins de la cause ». Giorgio Agamben (1998 :17) rappelle la nature duelle du « témoin » à partir des deux termes latins qui le désignaient « le premier, *testis*, dont vient notre "témoin", signifie à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès ou un litige. Le second *superstes*, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner. »

Signalons que le témoignage peut même être fabriqué de toutes pièces, comme le démontre le récit de Javier Cercas *El impostor* (2014) sur le subterfuge d'Enric Marco Battle, qui a falsifié son passé, se faisant passer pour un résistant antifranquiste déporté dans le camp de Flossenbürg. Il est même devenu président de l'amicale de Mauthausen et témoignait auprès des nouvelles générations de l'horreur des camps nazis.

Face à l'absence d'images filmiques, des cinéastes peuvent également s'emparer de traces inédites qui leur permettent d'aller au-delà du recueil de témoignages : ils construisent par exemple leurs récits à partir de photos des victimes et disparus ou d'archives variées. *Victor* (2009) de Cécile et Alice Verstraeten, 48 (2010) de Susana de Sousa Dias et *Retratos de Identificação* (2014) d'Anita Leandro mènent une enquête sur les destins des victimes de la répression des dictatures argentine, portugaise et brésilienne, en suivant les traces laissées par les photos prises dans les centres de torture et d'exécution. Ils peuvent également revenir sur les lieux des crimes et construire les espaces de la violence comme le fait Rithy Pan dans *S21. La machine de mort Khmer* (2003) à partir de

la reconstitution physique de leurs exactions par les bourreaux ou encore de la représentation, spatialisée par les pas d'un architecte, des camps détruits dont il ne reste aucune trace, dans *Nostalgia de la Luz* (2010) de Patricio Guzmán.

Ces œuvres questionnent le statut de l'archive dans la construction du récit historique. Le problème de l'accès aux archives est central et provient de la nature même des sujets traités. La plupart du temps, une politique de l'oubli a dissimulé les informations. L'archive audiovisuelle replace l'image au cœur de la réflexion, autour de sa capacité à cristalliser les événements, à créer des ellipses, à établir une relation affective avec le passé. L'image est sujette à interprétation et peut se transformer en une référence mouvante, instable, limitée dans sa capacité à créer des connaissances sur le passé.

Le montage peut aussi rejoindre l'écriture de l'histoire dans ses méthodes et finalités. La réalisation des films peut en effet s'apparenter à une investigation historiographique dont les résultats mettent au jour le secret et l'opacité que cultivaient les gouvernements dictatoriaux. La disparition programmée des images et des informations était un principe de gouvernement et une loi supérieure. L'image est absente, tout comme la chaîne d'information qui permet de remonter jusqu'aux témoins. Pourtant, certains films franchissent la barrière du secret, cette ligne de défense matérialisée par des règles et des principes qui coupent les liens entre gouverneurs et gouvernés (Duclert, 2000 : 10). Une fois la barrière franchie, le spectateur accède à une information fragmentée, filtrée, incomplète, inachevée, mais que la voix du réalisateur peut reconstruire, en donnant sens et direction à l'histoire qu'il écrit sans l'imposer.

Ces dernières décennies, de nombreuses autres formes d'évocations d'images sont largement liées à l'essor du cinéma documentaire et à son hybridation. Lorsque l'image photomécanique est absente, des œuvres hybrides voient le jour, qui suppléent cette absence en utilisant des représentations originales telles que le remplacement des personnages réels par des figurines, à l'instar de *Maus*, le roman graphique d'Art Spiegelman, où Juifs et nazis sont représentés par des chats et des souris. Ainsi, *Los rubios* (2003) d'Albertina Carri interroge les frontières entre fiction et documentaire : des figurines Playmobil remplacent les personnages et la réalisatrice est incarnée par une actrice ; le pionnier *Vals Im Bashir* (Ari Folman, 2008) utilise la technologie numérique pour créer des personnages animés, tandis que dans *L'image manquante* (2013) du cinéaste cambodgien Rithy Panh, les personnages sont fabriqués avec de la glaise. Ces différents recours à des méthodes propres à la fiction permettent de raconter l'indicible, de prendre de la distance avec le sujet, tout en évitant la fascination qu'exerce l'horreur sur les spectateurs.

Les différents articles de ce numéro monographique s'articulent donc autour de la notion d'image absente à partir d'un corpus à la fois varié et homogène qui propose d'interroger ce concept dans les films de non-fiction sur les dictatures du xx^e siècle.

Dans son texte, qui met en place les bases théoriques sur lesquelles est fondé notre dossier monographique, « *Variaciones audiovisuales en torno a la imagen ausente : Guernica* », Nancy Berthier part de la pulsion scopique irrépressible

du spectateur, « le désir de voir qui se confond avec le désir de savoir », de plus en plus impérieux, allant de pair avec le développement des moyens de diffusion des images photomécaniques au ^{xx}^e siècle. Pour elle, le bombardement de Guernica, le 26 avril 1937, est fondateur de la notion d'image absente, car cet événement crucial de la Guerre d'Espagne, considéré comme le premier bombardement de masse de populations civiles, n'a pas été capté par les caméras et aucune image photomécanique n'en a donc conservé la trace. Cette faille, sur laquelle est fondée la notion d'« image absente », cette brèche, devra donc être comblée par d'autres moyens : récits, témoignages, représentation. Ici, ce sera « Guernica », le tableau emblématique de Pablo Picasso. À travers trois œuvres filmiques – le documentaire *Guernica* (Alain Resnais et Robert Hessens, 1950), le court métrage de fiction *Guernica* (Emir Kusturica, 1978) et le film essai *Les variations Guernica* (Guillermo García Peydró, 2012) –, Nancy Berthier montre comment l'œuvre de Picasso, représentation artistique de l'image absente, constitue, au-delà de l'évocation de l'événement originel, une source pour la représentation artistique d'autres événements traumatiques dont l'image n'a pas été captée.

« Le chaînon manquant d'un génocide. Autour de *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013) » de Vicente Sánchez-Biosca considère que le film du cinéaste cambodgien ne s'inscrit pas dans la tradition de défiance vis-à-vis de l'image pour rendre compte de l'événement traumatique. Il suggère que, si le titre de l'œuvre laisse présager une référence à l'absence d'image pleine (l'absence d'image possible de la Shoah affirmée par Claude Lanzmann qui réfute toute validité à l'archive visuelle), ce n'est pas cette image à laquelle se réfère Rithy Panh. En effet, confronté à sa propre mémoire du génocide cambodgien, le cinéaste, qui a réalisé toute son œuvre précédente à partir de la recherche d'images de ce génocide, se réfère, selon l'auteur, au « chaînon manquant » dans une suite logique, ici dans la continuité de la mémoire. Le cinéaste s'interroge sur la difficulté à donner une forme à ces images manquantes, ces images fugitives et traumatiques de son propre passé, mais qui sont impossibles à représenter et auxquelles il essaie de donner une forme pour tenter de reconstituer le cours de son histoire et, au-delà, de celle de toute une génération.

Dans « Entre absence d'images et preuves des crimes. Sur le montage des images de l'histoire », Anita Leandro met en parallèle le processus de conception de son film *Retratos de identificação* et le travail de l'historien. Elle montre dans quelle mesure le montage cinématographique qu'elle a pratiqué, à partir de photos d'identification de la dictature civile-militaire brésilienne, retrouvées dans les archives de la police, lui permet de reconstituer une trame enfouie et dissimulée grâce à la confrontation des survivants avec ces images retrouvées. Son travail fait émerger, à partir de ce dialogue, de cette confrontation entre image et témoin, une mémoire historique qui peut faire advenir l'image absente des tortures subies. Elle démontre ainsi l'apport du cinéma à l'écriture de l'histoire car : « Le montage, lieu d'un réel corps-à-corps avec la matière, acquiert dans le documentaire d'histoire un statut épistémologique ». L'absence de ques-

tions posées aux survivants conduit à des réactions spontanées et rompt la distance entre l'archive et le témoin, passé et présent cohabitent à l'écran.

Elena Arroyo s'intéresse, dans « *La experiencia en el límite de lo visible en 48 de De Sousa* », au travail de la cinéaste portugaise Susana de Sousa Dias qui récupère les archives de la dictature de Salazar pour opposer à la mémoire officielle du régime celles des personnes qui ont souffert de la violence d'État. Dans son film *48*, elle associe des photographies anthropométriques et des témoignages d'anciens prisonniers politiques de l'Estado Novo (1926-1974). Des tortures qu'ils ont subies, il n'existe pas d'image-preuve. Néanmoins, l'association des photos filmées en plans fixes légèrement bougés et des témoignages oraux des victimes de violences qui apparaissent sur ces photographies font naître une image mentale chez le spectateur. S'appuyant sur les travaux de Marie-José Mondzain, pour laquelle la trace imprimée d'un événement est moins importante que la vision qu'elle produit mentalement chez celui ou celle qui y est confronté(e), l'auteure montre que ce « voir sans voir » est possible lorsque le spectateur, plus qu'à des images concrètes, est confronté à une image invisible (Mondzain, 1996 : 96).

Maria Benedita Basto poursuit la réflexion sur les films de non-fiction à propos de la période de l'Estado Novo portugais. Dans « Cinéma portugais, dictature et image absente : une archive sensible de transmémories. Sur *48* (2010) de Susana de Sousa Dias et *A toca do lobo* (2015) de Catarina Mourão », l'auteure compare deux œuvres qui envisagent les années d'emprisonnement comme une ellipse à partir des concepts d'archive sensible (Rancière, 2000) et de transmémorie. Filmer les archives et suivre une approche anachronique du montage, en utilisant la parole au présent, confrontée à l'image du passé, interroge le rôle des photographies d'identification dans le système répressif, mais questionne aussi la répercussion de ces années d'emprisonnement sur les liens familiaux. Les réalisatrices associent mémoire collective de la répression et mémoire intime de la dictature, selon un choix de montage où le témoin vient interrompre l'ordre chronologique, tout en invitant le spectateur à prendre part à un voyage intime pour découvrir avec les témoins un passé familial qu'ils peuvent parfois ignorer. Ces procédés permettent aux réalisatrices de placer la dictature la plus longue de l'Europe occidentale dans le présent et d'affirmer que ce passé ne passe pas.

La trajectoire des victimes de la répression est l'objet de l'article de Gabriela Santos Alves et d'Ursula Dart, « Uma longa viagem de *Lúcia Murat* : *marcas da relação prisão-liberdade no período ditatorial brasileiro* ». Récits intimes, les films de *Lúcia Murat* posent la question de la représentation de soi, lorsqu'on a souffert d'un trauma tel que la prison, l'exil ou la torture. La réalisatrice avait déjà travaillé avec des acteurs professionnels pour représenter les survivants mais décide dans ce dernier film de se mettre elle-même en scène et de prendre la parole face aux spectateurs pour raconter son récit de vie. L'emprisonnement de la réalisatrice est comparé à l'exil volontaire de son frère cadet et à la disparition de son frère aîné. La disparition du frère aîné déclenche l'envie de communiquer le trauma vécu à une société qui souhaite faire de l'oubli la loi supérieure de la démocratie. Pour l'auteure, le drame familial est collectif, bien qu'il ne fasse

pas partie du récit national. L'absence est envisagée comme une distance entre l'individu et sa famille mais aussi entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Le cinéma sert à transformer la mémoire des vaincus en mémoire collective.

L'article de Julie Herbreteau, « *Santaella* de Daniel Touati : ouverture des fosses franquistes en 2004 à Santaella », propose une réflexion sur les exhumations des corps des fosses communes réalisées par les associations de récupération de la mémoire historique en Espagne. Les images des exactions n'existent pas et l'ouverture des fosses communes permet de « rendre compte des faits de répression dans lesquels elles trouvent leur origine. » Leur représentation visuelle est uniquement suggestive. Aucune image d'archive n'est exploitée, ce sont les plans du travail des fouilles et d'exhumation des corps, associés aux témoignages, qui évoquent les événements et s'opposent à l'histoire officielle écrite par les vainqueurs du conflit. Le réalisateur refuse l'utilisation d'images d'archives et se centre sur la micro-histoire comme métonymie de l'ensemble de la répression sur le territoire espagnol. L'image absente est ici remplacée par le témoignage associé aux images des exhumations dans une approche subjective du passé à travers ses « traces mnésiques » et la trace matérielle de la fosse.

Dans son article, « *La cámara que tiembla: sobre el bombardeo al Palacio de La Moneda y algunas imágenes que nos mueven* », Elizabeth Ramírez Soto s'intéresse à un documentaire réalisé en 2009 à partir de plans tournés par Ángel Torti, un pionnier de la télévision chilienne, le 11 novembre 1973, jour du coup d'État. Contrairement au bombardement de Guernica, resté dans le hors-champ qu'est l'image absente, celui du palais présidentiel a été vu et revu dans le monde entier, objet d'un *hyper-recording*. Néanmoins, les plans de Torti ne montrent à aucun moment le palais en flammes. Dans le documentaire *La conciencia de golpe* (2009, 45 min.), Manlio Helena-Urzúa associe les images tournées par le réalisateur chilien aux réactions de témoins qui découvrent ces images tremblantes et incertaines. L'auteure s'appuie notamment sur les travaux de Laura Marks (2000 ; 2002) et de Jaimie Baron (2014) pour montrer que le tremblement dû aux mouvements saccadés de la caméra, tout comme le *celluloid* usé par le temps, dans lequel s'inscrivent ces images muettes, matérialisent, en le révélant, le passage de l'histoire ; cela contribue à transformer les fragments de pellicule en une expérience affective du passé et permet de susciter la parole des témoins auxquels ces images sont projetées.

Dans « *Ex-Esma. Retratos de una recuperación* de Benjamín Ávila : écriture hybride de la mémoire », Camille Pouzol analyse la série documentaire du réalisateur argentin Benjamín Ávila. Cette série évoque en huit chapitres l'histoire de la *Escuela de Mecánica de la Armada*, un centre clandestin de détention et de torture de la dictature argentine (1976-1983). Camille Pouzol examine l'hybridité de l'écriture de ce film, qui combine analyse d'historien, témoignages de victimes et créations graphiques de María Giufra, artiste plasticienne, fille de disparus, dont les dessins se substituent à l'absence d'images d'archives. Selon l'auteur, ce dispositif permet la transmission de mémoires individuelles construisant un

récit qui dépasse la narration de l'individu en rattachant son histoire à celle d'un parcours collectif, à une « supra-mémoire ».

Nous avons souhaité clore ce numéro sur le concept d'image absente par l'article de Vassiliou Thanassis qui constitue un contrepoint aux textes précédents puisqu'il s'intéresse aux actualités de propagande télévisées de la dictature des colonels. Dans son article « Moments de résistance et de frustration audiovisuelle dans les actualités cinématographiques grecques, lors de la dictature des colonels (1967-1974) », il analyse la façon dont l'absence de certaines images, cette fois censurées par la dictature elle-même dans les actualités qu'elle produisait, révèle, par les failles qu'entraînent ces absences et les maladroites du montage, les spectres de la résistance qui déchirent le voile protecteur de la propagande et battent ainsi en brèche l'univocité du discours des actualités télévisées.

De l'image absente des exactions commises par le terrorisme d'État à celle de la résistance à la dictature, ce numéro a permis de nous interroger sur ce concept et sur ces films, partis des expériences individuelles pour aller vers la mémoire collective, à laquelle le récit souvent intime est confronté. Ce récit interroge ainsi les histoires partagées et la construction du récit national. L'image absente est souvent la règle et non pas l'exception, à l'instar de l'archive qui est détruite par les dictatures afin de mutiler le passé et de conserver la mainmise sur l'écriture de l'histoire. L'absence d'images indique aussi les limites de la capacité à représenter le trauma. En effet, l'expérience traumatique peut dans certains cas aller au-delà des paramètres définissant les circonstances normales pour que la vie se prête à la remémoration. L'image absente circonscrit donc le témoignage mais aussi le vide (Laub et Podell, 2015 : 5).

Œuvres citées

- AGAMBEN, Giorgio [1998], *Auschwitz, L'archive et le témoin*, Paris, Rivages, 2003.
- BARON, Jaimie, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London y New York, Routledge, 2014.
- BERTHIER, Nancy, « Guernica ou l'image absente », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 89-90, n° 1, 2008, p. 30-36.
- BLOCH, Marc, « Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre », *Revue de synthèse historique*, 1921.
- CHION, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1982.
- DUCLERT, Vincent, « Le secret en politique au risque des archives ? Les archives au risque du secret en politique. Une histoire archivistique française », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2000, vol. 58, n° 58, p. 9-27.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, 1997.
- MARKS, Laura, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.
- MARKS, Laura, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- LINDEPERG, Sylvie, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

- LAUB, Dori, PODELL, Daniel, « Art et trauma », *Le Coq-héron*, 2015, vol. 2, n° 221, p. 35-51.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2015.
- MONDZAIN, Marie-José, « Image, icône, économie », *Les cahiers du collège iconique, Communications et débats VI*, Service des Publications Institut National de l'Audiovisuel, INA, direction de l'Inathèque de France, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- ROLLET, Sylvie, « Personne ne témoigne pour le témoin », *Revue Chimères*, 2007, vol. 1, n° 63, p. 191-212.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Migration d'images et icônes de la mémoire : l'apport de la guerre d'Espagne », Jean-Pierre Bertin Maghit (dir.), *Lorsque Clio s'empare de documentaire Vol. II. Archive, témoignage, mémoire*, Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 31-43.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Del dolor en imágenes: migraciones de archivo en el genocidio camboyano », Alejandra F Rodríguez, Cecilia Elizondo (dir.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*, 2017.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Fayard, 1998.

Variaciones audiovisuales en torno a la imagen ausente: Guernica

Nancy Berthier
Sorbonne Université

RÉSUMÉ. À partir d'une série de trois films qui sont autant de variations autour du tableau de Picasso, *Guernica*, cet article s'attache à mettre en évidence la manière dont a fonctionné la représentation audiovisuelle de cet événement sans image. Les trois films sélectionnés sont autant de dispositifs qui problématisent et interrogent l'image absente en relation avec le tableau, à trois périodes différentes.

MOTS CLÉS : *Guernica*, Picasso, cinéma, guerre civile espagnole, image absente

ABSTRACT. From a series of three films that are so many variations around the painting of Picasso, *Guernica*, this article focuses how worked the audiovisual performance of this event without image. The three selected films are all devices that problematize and interrogate the absent image in relation to the painting, at three different periods.

KEY WORDS: *Guernica*, Picasso, Movies, Spanish Civil War, Absent Image

Guernica, el famoso cuadro pintado por Pablo Picasso en la primavera del año 1937, en plena Guerra Civil, mantiene una relación muy peculiar con el evento que fue su punto de partida, el bombardeo del pueblo de Guernica del 26 de abril de 1937, con respecto a las imágenes fotomecánicas, y en particular con el cine. Y esto tanto en el momento de la creación de la obra, por su condición de respuesta a lo que llamamos « imagen ausente », una dimensión que definiremos y detallaremos en la primera parte de este estudio, como en el más largo plazo de su supervivencia en las memorias, en que los usos filmicos que se hacen de ella ofrecen una originalidad derivada precisamente de esta condición originaria que interrogan. En efecto, hablar del cuadro es invariablemente hablar del evento al que remite. Presentaremos este aspecto en un segundo momento a partir de una muestra de películas representativas de la diversidad de los dispositivos que se generaron a partir del cuadro desde varios géne-

ros cinematográficos: el documental de arte *Guernica* (Alain Resnais y Robert Hessens, 1950), el cortometraje de ficción *Guernica* (Emir Kusturica, 1978) y el film ensayo *Las variaciones Guernica* (Guillermo García Peydró, 2012)¹. Se tratará aquí, a partir del análisis de un caso singular, pero hartamente revelador, de pensar y problematizar más ampliamente la relación entre imagen y evento, como uno de los aspectos más significativos de la modernidad².

Guernica y la « imagen ausente » en su contexto de creación

Imagen fotomecánica y pulsión escópica

El advenimiento de la imagen fotomecánica marca un hito en la historia de las representaciones del evento histórico. Durante el curso del siglo XIX, la fotografía, primero, y luego el cine, imponen un nuevo paradigma, en virtud de su naturaleza común de reproducción de índole tecnológica de la realidad. A diferencia de las artes clásicas, fundamentadas en una semejanza con la realidad, la imagen fotomecánica como huella luminosa de la misma (el famoso « ça a été » - de Roland Barthes³) pronto se vinculó con un papel testimonial y un valor de prueba. La historia parecía haber encontrado su mejor aliado representativo. Ulrich Keller muestra cómo muy temprano, la guerra de Crimea (1853-1856), que se puede considerar como la primera guerra fotografiada, cambia el paradigma representativo de los acontecimientos:

La peinture représentait les événements de manière rétrospective et commémorative, avec un retard de plusieurs années, voire de plusieurs décennies. Accélérés par l'avènement de l'ère industrielle, les processus historiques du XIX^e siècle introduisirent en revanche la simultanéité potentielle de l'information, une simultanéité que les journaux étaient désormais capables de garantir grâce aux nouvelles techniques de transport et de communication (Keller, 2007 : 29).⁴

1 En el libro *Un tableau au cinéma. Guernica. Un cuadro en el cine* (2017), Gisèle Breteau Skira elige una serie de diez películas dedicadas al cuadro de Picasso. Nuestra perspectiva difiere de la suya en la medida en que nuestra reflexión se problematiza desde la perspectiva de la imagen ausente.

2 Este texto se fundamenta en unos trabajos anteriores, que retomo y reelaboro, sobre todo en su primera parte, pero que también prolongo y profundizo con unas perspectivas nuevas, esencialmente en la segunda parte (Berthier, 2008-2009 : 96-113 ; 2009 : 83-100 ; 2010 ; 2011 : 137-152).

3 « Esto ha sido ». En su libro sobre la fotografía, pionero desde esta perspectiva, Barthes apunta esta condición de la imagen fotográfica, que se puede trasladar al cine: « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile ». (Barthes, 1980 : 126).

4 « La pintura representaba los eventos de manera retrospectiva y conmemorativa, con un retraso de varios años, a veces de varias décadas. Acelerados por el advenimiento de la era industrial, los procesos históricos del siglo XIX introdujeron en cambio la simultaneidad potencial de la información, una simultaneidad que los periódicos eran entonces capaces de garantizar gracias a las nuevas técnicas de transporte y de comunicación ».

No obstante, las limitaciones técnicas (tiempo de exposición, peso de las cámaras) hacen que « les clichés ne pouvaient pas immortaliser les événements eux-mêmes, mais seulement leurs vestiges matériels » (Keller, 2007 : 38)⁵. En los años treinta, el auge de la imagen fotomecánica cambia profundamente la relación con el evento histórico con el nacimiento de lo que designo como « pulsión escópica », es decir un deseo de ver que se confunde con un deseo de saber, cada vez más imperioso según se van desarrollando los medios de difusión de las mismas. Entonces no sólo se puede mostrar el evento en sus vestigios o consecuencias sino en su mismo desarrollo en virtud de un incipiente principio de simultaneidad. En Francia, por ejemplo, Jean Prouvoŝt, propietario del periódico *Paris-Soir*, pionero al respecto, hace una conocida declaración, el 2 de mayo de 1931: « La photo est devenue la reine de notre temps. On ne veut plus seulement savoir, on veut aussi voir ! » (Prouvoŝt, 1931 : 1)⁶. Esta realidad concierne obviamente la fotografía, presente en la prensa, pero también el cine, con el desarrollo de las actualidades filmadas, de los noticiarios cuya difusión se había impuesto desde principios del siglo xx (1908 para Pathé en Francia y 1910 para Gaumont) y se había generalizado en los años treinta. La imagen en movimiento, de hecho, parece dar un paso más en la representación del evento « vivido ». El desarrollo del sonido lo acentuaría.

La guerra civil española como aceleradora

En este contexto mediático, la guerra civil española ocupa un lugar aparte en la historia de las representaciones de las guerras, que se imponen desde luego en nuestro imaginario como el evento histórico por excelencia. No se trataba del primer conflicto que recibiera una cobertura mediática a través de imágenes fotomecánicas ya que, como lo hemos visto, desde la guerra de Crimea, las cámaras fotográficas iban registrándolos y desde la guerra americano-española del 98, también las cámaras de cine; de hecho, al respecto, la Primera Guerra Mundial había marcado ya un gran hito (Véray, 2008 ; Sand, 2004)⁷. A pesar de sus limitaciones tanto técnicas como de censura, la cobertura parcial del evento contribuye a consolidar la pulsión escópica. En Francia, el crítico Émile Vuillermoz escribía de hecho en 1917 que:

Grâce [au cinéma], toute la France a pu se presser autour de l'écran, comme si le rectangle de la toile blanche était le miroir d'un mystérieux périscope dont l'œil aurait surveillé les champs de bataille. Il

5 « Las fotografías no podían inmortalizar los eventos como tales sino solamente sus vestigios materiales ».

6 « La fotografía se ha convertido en la reina de nuestros tiempos. Ya no solo se quiere saber, sino también ver ».

7 Desde un punto de vista tecnológico, el cine en 1914-18 no tiene todavía la capacidad de registrar y difundir imágenes bélicas según el imperativo de proximidad y de simultaneidad que tendrá en los años treinta. Por otra parte, una fuerte censura así como la creación de un servicio cinematográfico del ejército alejan del frente a los que hubieran podido mostrar otra cosa que un discurso visual propagandístico destinado a valorar el patriotismo y el heroísmo en el marco del esfuerzo de guerra.

aura été le véritable agent de liaison entre le peuple de l'avant et celui de l'arrière (Citado por Véray, 1994 : 30).⁸

Sin embargo, en los años treinta, los considerables progresos tecnológicos y el desarrollo de los nuevos medios de comunicación de masas, sumados a la relevancia internacional de la guerra civil española, a su duración y a su peculiaridad (con una dimensión no solo militar sino también civil) provocaron cambios profundos en los modos de representación del evento bélico.

20 | Durante tres largos años, las máquinas fotográficas y las cámaras retrataron día a día la contienda en todos sus aspectos y ofrecieron tanto al lector de los periódicos y revistas como al espectador de los noticiarios la sensación de vivirla en persona gracias a la magia de la imagen fotomecánica (fotográfica o cinematográfica). Cada evento notable era cubierto por batallones de fotoreporteros o camarógrafos en una iconografía que iba imponiendo nuevos motivos (las imágenes de los bombardeos contra la población civil o nuevos heroísmos) tanto como nuevas estéticas, por ejemplo un imperativo de cercanía (Sánchez-Biosca, 2006 ; Berthier y Sánchez-Biosca : 2012 ; Oms : 1986). La « pulsión escópica » alcanzó unas dimensiones inéditas, tanto más cuanto que la aceleración de la difusión de las imágenes acentuaba la sensación de simultaneidad que, aun todavía imperfecta, creaba una especie de permanente suspenso. Si bien la Primera Guerra Mundial había iniciado el fenómeno, fue la guerra civil española la que impuso el principio de espectacularidad en la representación de las guerras, que se amplificaría con la Segunda Guerra Mundial⁹. El carácter fotomecánico de las imágenes y su dimensión de pruebas propiciaban un salto cualitativo en la ecuación entre ver y saber. Como nunca antes, ver era saber. La existencia y la comprensión del evento histórico se medían según su representación visual y/o audiovisual, que configuraban una especie de norma que, por cierto, sigue vigente hoy en día e incluso se amplificó en particular con el desarrollo de los canales de información continua o el flujo incesante de las redes sociales.

El bombardeo de Guernica o la imagen ausente

Entre los numerosos acontecimientos relacionados con la guerra civil española, la representación del bombardeo del 26 de abril de 1937 no encaja en lo que se iba constituyendo como norma. En efecto, su transformación en uno de los sucesos más significativos de la Guerra Civil no va ligada a un corpus de imágenes fotomecánicas que sirvan de testimonio, prueba y recordatorio de los

8 « Gracias [al cine] Francia pudo reunirse en torno a la pantalla, como si el rectángulo de la tela blanca fuera el espejo de un misterioso periscopio cuyo ojo hubiese vigilado los campos de batalla. Habrá sido el auténtico agente de enlace entre el pueblo de la vanguardia y el de la retaguardia » (Vuillermoz, 1917 : 3).

9 Sobre la representación cinematográfica de las guerras y sus respectivos dispositivos, ver Lescot y Véray, 2011.

hechos. O mejor dicho, funcionó su representación en su momento sin imágenes propias del evento y también en su posterior presencia en las memorias¹⁰.

Recordemos los hechos: cuando en la tarde del 26 de abril de 1937, los primeros aviones alemanes e italianos lanzaron su carga mortífera sobre la pequeña villa vizcaína, los aparatos de captura de imágenes no se hallaban presentes en ese lugar para registrar el suceso. En busca de acontecimientos históricos que inmortalizar, los reporteros y los cámaras estaban lejos de allí, en los frentes que prometían mayor recompensa. El interés estratégico de la villa era limitado. Es cierto que Guernica se encontraba en una vía de comunicación cercana al frente. Además, contaba con una pequeña industria de armamento (las fábricas Unceta y Cía y Talleres de Guernica) que podía suscitar cierta codicia. Bien mirado, por tanto, la posibilidad de que Guernica fuese bombardeada no era del todo rechazable, como muchos otros lugares. Sin embargo, nada permitía presagiar que con ese motivo iba a nacer una nueva dimensión de la « guerra total » que anunciaría un hito en la historia militar de Occidente: « Guernica devint un instant décisif de l'Histoire, autour duquel se cristallisèrent bon nombre des peurs jusqu'alors hétéroclites que suscitaient la technologie et la guerre aérienne » (Patterson, 2007: 44)¹¹.

El episodio de Guernica nacía para la historia bajo el signo de la imagen ausente. La ausencia de imágenes fotomecánicas del bombardeo tomadas en el acto tuvo, como es normal, consecuencias determinantes en la representación de los hechos. Las primeras estrategias de representación con las que paliar esa carencia inicial surgieron enseguida: ante la falta de imágenes impactantes, las palabras se convirtieron en una herramienta con la que contaron los periódicos para lanzar el suceso a la esfera mediática. Uno de los primeros periodistas en acercarse al lugar, George Steer, comprendió enseguida que el suceso se inscribía en una nueva dimensión de la historia de la guerra: « Por su ejecución y el grado de destrucción perpetrado, así como por la elección de su objetivo, el bombardeo de Guernica no tiene ejemplo en la historia militar », escribió el correspondiente al día siguiente de la tragedia en un texto que publicó *The Times* el día 28 de abril¹² y que circuló mucho. En unos testimonios como por ejemplo el del sacerdote Alberto de Onaindía, difundido también muy ampliamente (Southworth, 1975 : 190), la fuerza descriptiva intentaba acercar al lector a la crudeza del suceso. Cuando se dispuso de material para ilustrar esas palabras, lo que se veía eran imágenes del después de la villa en llamas o montones de ruinas, designadas por Marion como « imágenes de sustitución » (Gautreau, 2010 : 19-32). Pero el acontecimiento en sí quedaba inevitablemente fuera de campo. Desde el punto de vista cinematográfico, Santiago De Pablo recuerda que « Dado que no se conserva ninguna imagen del momento del bombardeo,

10 Es en realidad imposible pensar que los alemanes, para quienes esto era un terreno de experimento para mayores operaciones no hubieran consignado el evento. Sin embargo, el hecho es que el evento funcionó sin esas probables imágenes.

11 « Guernica se convirtió en un instante decisivo de la Historia, en torno al cual se cristalizaron buen número de los miedos hasta entonces heteróclitos que suscitaban la tecnología y la guerra aérea ».

12 « La tragédie de Guernica » (Southworth, 1975: 22).

todos [...] recurrieron a tomas de las ruinas de la villa, filmadas antes o después de la conquista de Guernica por el Ejército de Franco, que se produjo el 29 de abril » (De Pablo, 2010: 83-103). Pero de los cinco operadores (Agustín Ugartechea, Raymond Mejat, Ricardo Torres, Russell Palmer y Teodoro de Arana) que filmaron entonces, « sólo el primero de ellos rodó desde el lado republicano, lo que es lógico, si tenemos en cuenta la rápida conquista de la villa por los franquistas » (De Pablo, 2010: 86) y en un tiempo muy breve. El acontecimiento como tal, ausente desde el punto de vista de la imagen-prueba, estaba presente de manera indirecta en todas estas estrategias de representación sustitutivas, tanto verbales como visuales.

En el seno de ese vacío inicial desprovisto de imágenes-pruebas, se gestaron dos versiones opuestas del suceso: por un lado, la teoría del bombardeo (obra de la Legión Cóndor, según los republicanos) y, por otro lado, la teoría de la voladura de la villa (obra de los « rojos », según los nacionalistas). La encendida polémica a la que dieron pie estas teorías se alargó hasta principios de los años setenta tal y como las analizó Herbert Southworth en su monumental estudio (Southworth, 1975).

En realidad, Guernica no era el primero ni el único suceso de la era mediática que las cámaras dejaban sin cubrir o cuya representación funcionaba desde la ausencia de imágenes. No obstante, la importancia histórica y simbólica del episodio tanto como esa polémica que se desencadenó enseguida sobre el evento, le conferían un estatuto aparte al principio de imagen ausente. Pero también y sobre todo, la manera en que el cuadro de Picasso vino a responder a su manera e inesperadamente a la pulsión escópica.

El *Guernica* de Picasso: colmar el vacío originario

Encargado por el gobierno de realizar una obra para el pabellón español de la exposición de París, como es sabido, Picasso encuentra en el acontecimiento histórico un potente incentivo que lo lleva a plasmarlo en una tela de gran tamaño en un tiempo record. Fruto de un genio espoleado por las narraciones periodísticas y las imágenes de las ruinas, el cuadro acabó colmando el hueco dejado por la ausencia de imágenes fotomecánicas, correspondiendo paradójicamente, en plena era mediática al deseo de saber ligado con un ver y eso a pesar de distar mucho el cuadro de la realidad del evento designado por el título del cuadro, por un estilo nada referencial a pesar de que se relacione indirectamente con la pintura de historia que de hecho, había sido una fuente importante en la constitución del género del cine histórico de guerra¹³. La inaudita rapidez de ejecución del cuadro por el pintor respondía a su manera al imperio de simultaneidad de la imagen fotomecánica.

Varios son los elementos que relacionan este cuadro con la esfera mediática de aquel entonces y con los principios de la imagen fotomecánica, lo que permite entender además por qué cumplió el cuadro con ese papel. De este uni-

13 *Gis Van Hensbergen en su monumental estudio detalla el proceso de realización y de iconización del cuadro (Hensbergen, 2004).*

verso, tiene el cuadro de Picasso una semejanza formal impactante que es el uso del blanco y negro, que es un rasgo que caracteriza en aquel entonces la fotografía y el cine. Laurent Gervereau muestra cómo, en su contexto mediático, « *Guernica* peut être vu comme un grand flash de photo noir et blanc, un instantané de reportage, quand les cris montent dans le tumulte. *Guernica* apparaît tel un immense photomontage » (Gervereau, 1996: 122)¹⁴. Jean-Louis Ferrier ha estudiado también cómo se puede vincular de manera precisa con la página del periódico *Ce Soir* del primero de mayo de 1937 donde Picasso se enteraría de los hechos y del que parece retomar inconscientemente o no, tanto elementos formales como un principio de caos (Ferrier, 1998: 39-64). Desde el punto de vista de su contenido, varios de sus motivos visuales hacen eco además al acervo de fotografías o noticiarios que ya se habían impuesto como *clichés* característicos de esta guerra como el cadáver del soldado, la mujer con el niño muerto en brazos, la que huye horrorizada, la casa incendiada, etc.

Pero a la vez se impone como muy cinematográfico el cuadro, primero por su tamaño descomunal (349,3 por 776,6 centímetros) que lo asemeja a la imagen cinematográfica en gran pantalla de la que saca su fuerza, pero también por el dinamismo visual de la composición tanto como por su dimensión narrativa. José Luis Alcaine mostró por ejemplo los puntos en común de este cuadro que define como « un *collage* que tiene mucho de montaje cinematográfico, de planos y primeros planos » con una secuencia de la película *El adiós a las armas* de Frank Borzage (1933)¹⁵. *Guernica* funciona al respecto como la plasmación deformada del relato cinematográfico que pudo ser y no fue. Desde entonces, la gran paradoja es que se impuso el cuadro en la memoria colectiva como la imagen del acontecimiento al que le otorga una visibilidad e incluso un valor de prueba propia de la imagen fotomecánica. A partir de allí, será difícil hablar del evento sin convocar el cuadro que hace de sustituto a la imagen ausente.

El largo plazo de la memoria del *Guernica*: un cuadro matriz para variaciones cinematográficas en torno a la imagen ausente

En esta segunda parte, pretendemos, a partir de ahí, mostrar la manera en que las películas sobre el cuadro de Picasso van a retomar incansablemente esta dimensión originaria. Cinematografiar el *Guernica* es una operación que suele conllevar la puesta en escena de esa relación peculiar del cuadro con la realidad acontecimental en que se originó, bajo el signo de la imagen ausente.

En un corpus potencialmente amplio, hemos escogido una muestra reducida de tres películas elegidas en función de la diversidad de los dispositivos mediante los cuales se « cinematografía » el cuadro. En estas películas que tienen todas cierta densidad estética, el *Guernica* hace de potente matriz

14 « *Guernica* puede ser visto como un gran flash de foto en blanco y negro, una instantánea de reportaje, cuando los gritos surgen en el tumulto. *Guernica* aparece como un inmenso fotomontage ».

15 José Luis Alcaine en « Un enigma cinematográfico tras el *Guernica* de Picasso », *El País*, 9/11/2011 https://elpais.com/diario/2011/09/09/cultura/1315519201_850215.html

creadora. Corresponden además con tres momentos diferenciados de la memoria del evento y del cuadro.

Guernica (Alain Resnais y Robert Hessens, 1950): mostrar lo invisible

La primera película escogida es el documental *Guernica*, realizado por Alain Resnais y Robert Hessens, cuyo dispositivo en cuanto a la representación del cuadro de Picasso se entronca con el contexto de la post Segunda Guerra Mundial. Pasada la relativa indiferencia con la que el monumental lienzo de Picasso fue recibido en 1937, a raíz de su exposición en el MOMA de Nueva York a partir de 1944, se fue imponiendo como la obra maestra de su autor a la par que el evento histórico representado en ella se interpretaba retrospectivamente como uno de los episodios más memorables de la Guerra Civil pero sobre todo como el « signo anunciador » de la guerra total, lo cual orienta su lectura hacia un mensaje de denuncia de los desastres de la guerra. Laurent Gervereau habla de una « reconstruction et une mythification de Guernica *a posteriori* » después de 1944 en que se impone como la obra maestra de Picasso que además, después de su adhesión al Partido comunista, la instituye como la « première grande œuvre engagée du peintre, comme prémonitoire à la fois de ses futures positions [...] et des destructions de la guerre elle-même » (Gervereau, 1996 : 172)¹⁶. A raíz del Coloquio Guernica celebrado en el MOMA en noviembre de 1947,

Est rebâtie une légende de Guernica qui devient le grand tableau de l'exposition de 1937, celui qui fait scandale et dont tout le monde parle. Et l'événement même du bombardement devient lui aussi le grand scandale international, l'épisode central de la guerre d'Espagne, celui qui suscite une émotion mondiale, qui mobilise les partis en France, alerte l'opinion, provoque des défilés (Gervereau, 1996 : 172).¹⁷

En ese contexto de posguerra, época en la que el paulatino descubrimiento de los horrores del nazismo reaviva una potente corriente antifascista, el *Guernica* filmico de Resnais y Hessens constituye, como el cineasta diría acerca de su obra posterior *Nuit et brouillard*, un « dispositif d'alerte » (Mesnard, 2007: 65)¹⁸. Sin duda, la película se adentra en la historia y remite al evento histórico, pero sin establecer una relación de referencialidad con la historia. No es el acontecimiento como tal lo que interesa al cineasta en este documental de arte, sino su alcance simbólico, y desde esta perspectiva, la ausencia de imágenes

16 « reconstruction y una mitificación del Guernica *a posteriori* », « primera gran obra comprometida del pintor, como premonitoria a la vez de sus opiniones futuras [...] y de las destrucciones de la misma guerra ».

17 « se reelabora una leyenda de Guernica que se convierte en el gran cuadro de la exposición de 1937, el que escandaliza y del que todos hablan. Y el mismo acontecimiento del bombardeo se convierte también en el gran escándalo internacional, el episodio central de la Guerra de España, el que suscita una emoción mundial, que moviliza los partidos en Francia, alerta la opinión pública, provoca desfiles ».

18 « dispositif de alerta ».

fotomecánicas del suceso no solo no es un problema insuperable, sino que, muy al contrario, se revela casi como una ventaja. El objetivo del director no es una voluntad de dar a ver el evento en función de un imperativo de veracidad o de reconstrucción documental¹⁹.

Es revelador de esta postura el inicio de este cortometraje de una docena de minutos en que el cineasta parece seguir durante un primer momento el patrón del documental histórico clásico, basado en un montaje de imágenes de archivo comentadas de manera didáctica por un narrador impasible (Jacques Pruvost) que informa del suceso con el tono neutro de los noticiarios. Mientras que en pantalla se observa un largo plano general fijo de una fotografía de las ruinas de Guernica que muestra desde el aire en picado los edificios reventados de la villa foral, la voz en off va proporcionando algunos detalles que hacen hincapié en la magnitud de la masacre (« *La ville fut entièrement incendiée et rasée. Il y eut 2 000 morts, tous civils* »²⁰) y en la relevancia del acontecimiento en su calidad de « signo anunciador » (« *Ce bombardement avait pour but d'expérimenter les effets combinés des bombes explosives et des bombes incendiaires sur une population civile* »²¹). Sin embargo, lo que en realidad pone de manifiesto este inicio es la brecha de la imagen ausente. El plano general de las ruinas inertes, imagen del después, contrasta con la realidad dramática presentada por la voz en off del evento cuya dimensión apocalíptica queda fuera de campo, tanto visual como temporalmente.

Finalizada la imagen que abre el filme, el objetivo de Resnais y Hessens va a ser poner en pantalla todo aquello que quedaba fuera de campo, que era invisible, para rellenar a su manera el hueco de la imagen ausente. Desde ese momento, la construcción del cortometraje nada tendrá que ver con el estilo del fragmento inicial. Así pues, no se exhibirá ninguna imagen de archivo más, excepto ciertos detalles de páginas de periódicos, ni se volverá a remitir con ese tono al referente histórico: la mayor parte de las imágenes que podrán verse serán los planos de pinturas, dibujos y esculturas de Picasso realizados entre 1910 y 1949 que, filmados en un banco de animación, se encadenan en un montaje rápido y enérgico. Vinculadas a las fotografías de archivo gracias a una suerte de pátina de blanco y negro casi sepia, tales imágenes se entremezclan como elementos de un gran caleidoscopio en el que se aúnan detalles del *Guernica* de Picasso, claro homenaje a la fuente original de inspiración. En cuanto al sonido, la voz neutra y masculina del comienzo da paso a la declamación de la actriz María Casares, que recita apasionadamente unos versos de Paul Éluard, « La Victoria de Guernica », poema que acompañaba al lienzo de Picasso en el pabellón de la República española en la Exposición Universal de 1937, y que el poeta había reescrito y adaptado para la película. La música de Guy Bernard, orquestada por Marc Vaubourgoin, por su parte, expresiva y rít-

19 Acerca de la realización de esta película, el texto más completo hasta ahora es el de Breteau Skira (2017: 77-119).

20 « La ciudad fue totalmente arrasada por las llamas. Dos mil personas murieron, todas ellas civiles ».

21 « El bombardeo fue parte de un experimento para determinar los efectos combinados de bombas explosivas e incendiarias en poblaciones civiles ».

mica, sirve de apoyo, y a menudo de refuerzo, a los efectos retóricos combinados del texto y de la imagen. El estruendo de bombas que estallan ambienta las imágenes más sombrías. Y ante todo destaca, como Picasso hizo en su día, la posición central que Resnais y Hessens reservan en su obra a las figuras de las víctimas, a las mujeres, niños, hombres e incluso animales que precisamente estaban ausentes de la fotografía del inicio del filme.

Al no apostar por las imágenes mecánicas – que eran inexistentes –, sino por las imágenes artísticas – las de las obras de Picasso –, podría decirse que el cineasta se adentra en la esfera expresiva del pintor, caracterizada por una representación no realista de los hechos que despoja al suceso de su dimensión referencial para acentuar la universalidad de su alcance. Resnais entra en ese terreno, pero como artista cinematográfico, por eso juega con las imágenes, pero también con sonidos, música, palabras, una voz, un ritmo y una duración: « *Guernica* es un filme de montaje a tres voces: visual, poética y musical » (Breteau Skira, 2017 : 83). Su película se presenta así como una auténtica *variación*, en el sentido musical del término, del cuadro de Picasso.

Para decir lo indecible y para mostrar lo invisible, Resnais, al entrar en la esfera expresiva de Picasso, activa un dispositivo representativo extraordinariamente singular y paradójico en la tradición de las representaciones de la historia en la era mediática: la imagen-icóno (la pintura) hace las veces de imagen-indicio (imágenes fotomecánicas)²². El resultado es un filme que ilustra de manera magistral el principio representativo que consiste en asociar de manera sistemática el cuadro de Picasso al suceso para que funcione como prueba de este último. Al mismo tiempo, ese deslizamiento representativo se lleva a cabo para atender mejor las necesidades de la imagen-símbolo: denunciar la barbarie de la guerra, de toda guerra.

Guernica (Emir Kusturica, 1978): imaginarse el horror

El segundo ejemplo de « cinematografización » del *Guernica* de Picasso que hemos elegido, en su relación al evento y a las imágenes fotomecánicas, es la película de fin de carrera de Emir Kusturica, también sencillamente titulada *Guernica* y que, realizada en el año 1978, recibió el primer premio de cine estudiantil del Festival de Karlovy Vary²³. Su acercamiento al cuadro se hace en un contexto en que su sentido ha ido evolucionando de nuevo con el tiempo y en particular se ha afianzado su valor de icóno especialmente a escala internacional en que se ha extendido su uso político. La guerra de Vietnam (1964-1976) reaviva potentemente este sentido del cuadro que sirve para denunciar los horrores de esta guerra perpetrada por el propio país al que se lo había confiado Picasso hasta que volviera la democracia en España. Es conocido al respecto el cartel propagandístico de protesta del artista estadounidense de origen lituano

22 Retomo aquí las denominaciones de la trilogía « indicio-icóno-símbolo » mediante la cual Charles Sanders Peirce (1960) diferencia tres categorías de signos según la relación que mantienen con el objeto que representan: una relación de huella para el indicio, de semejanza para el icóno y de mera convención para el símbolo.

23 Sobre las condiciones de realización de esta película, ver Breteau Skira (2017: 140-161).

Rudolf Baranik titulado « Stop the War in Vietnam Now! » de 1967 en que se reproduce el fragmento del *Guernica* que representa a un soldado muerto. También es muy famoso el atentado perpetrado en el MOMA el 28 de febrero de 1974, por uno de los miembros del grupo AWC, Tony Shafrazi, quien pintó en la superficie del cuadro en rojo sangre la frase « Kill lies all ».

La película de Emir Kusturica, *Guernica*, cortometraje de 25 minutos en blanco y negro, es una ficción en la cual el cuadro de Picasso ocupa un lugar céntrico, al ser la fuente del acto creador de un niño judío enfrentado con la perspectiva de la Shoah durante la Segunda Guerra Mundial. Cuenta la historia de Roger, que en el inicio del filme, es llevado por su padre a un museo donde descubre el cuadro de Picasso. No sabe nada de la Guerra Civil como evento histórico, excepto que cuando le pregunta a su padre quién hizo esto, éste le cuenta la anécdota famosa según la cual Picasso hubiera dicho que no lo hizo él sino los nazis, lo cual establece de entrada un vínculo entre dos realidades históricas, Guernica y el nazismo. No obstante, la visión de este cuadro lo impacta, hasta tal punto que va a ser su referente para un posterior gesto artístico. Dejado solo en su casa mientras sus padres van a sufrir una consulta médica para determinar su judeidad en el contexto sombrío de la Segunda Guerra Mundial, él empieza a realizar una operación de collage de fotos de familia que constituye su respuesta entre lúdica y trágica a lo incomprensible de la persecución de los judíos que está irrumpiendo en el seno de su familia.

Toda la película está envuelta en una dimensión onírica, que se plasma de entrada en una fotografía levemente sobreexpuesta culminando con la visita al museo, en la cual el director escenifica la fascinación visual ejercida por el cuadro sobre el niño. El onirismo poético se transformará en pesadilla a medida que progrese la narración, para culminar con la visión macabra del cuadro creado por el niño al final de la película. La dimensión onírica, conjugada al hecho de que la película adopte el punto de vista de Roger, descontextualiza la narración que parece a primera vista desconectada de sus referentes históricos, tanto el del bombardeo como de la persecución de los judíos.

Sin embargo, aunque no se escenifiquen de manera realista o incluso verosímil, ambas realidades históricas funcionan como un trasfondo implícito que le confiere todo su peso a la historia contada. A diferencia del niño, el espectador sí que conoce la trama histórica en la cual se fundamenta la ficción y puede colmar los vacíos que son en este caso, elipsis. La manera en que Kusturica acerca los dos eventos (Guernica / Shoah) es muy sutil. El cuadro de Picasso, representación artística de la imagen ausente, es la fuente para la representación artística de otro evento cuya característica es que funcionó también sin imágenes fotomecánicas, es decir bajo un régimen de imagen ausente. Esto se plasma en el cuadro realizado por el niño, para cuya elaboración ha ido cortando las fotografías familiares que conforman un gran *collage*. En la secuencia de creación de Roger, mediante un montaje paralelo se mezclan de manera dramática fragmentos del cuadro-matriz de Picasso (el recuerdo) y los fragmentos de las fotos de sus antepasados: « Un placer lúdico, casi demoníaco, se desprende de la acción del niño, que voluntariamente se divierte construyendo una imagen

“destruida” a semejanza de la de Picasso » (Breteau Skira, 2017 : 147). La película termina, después de la vuelta de los padres que toman la decisión de huir, con un plano secuencia que escenifica el cuarto principal de la casa que van a abandonar, con sus muebles cubiertos, cual mortajas, por unas sábanas blancas. Al final del plano, el niño aparece en la profundidad de campo para despedirse del lugar en el cual podemos imaginar que nunca más vivirán, mientras un último movimiento de cámara desvela en primer término la creación del niño. Esta terminará ocupando todo el campo visual y se quedará en plano fijo durante un largo momento final que nos invita como espectador a imaginar la barbarie que estas imágenes de sustitución sugieren.

En efecto, el cuadro del niño, tan desprovisto de referencialidad como el *Guernica*, ofrece la imagen de unos cuerpos desmembrados que anticipan de manera impactante la suerte que les reservarán los nazis a los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. En este dispositivo, el cuadro de Picasso, referente de la creación infantil, no solamente funciona desde un punto de vista histórico como evento anunciador de una barbarie mayor perpetrada por los nazis, más allá del bombardeo, sino también como modelo representativo para producir una imagen « malgré tout »²⁴ según la expresión acertadamente forjada por Georges Didi-Huberman para pensar la relación entre el evento histórico y su representación en una reflexión que se inicia con la idea de que « Pour savoir, il faut s’imaginer » (Didi-Huberman, 2003)²⁵. La imagen « a pesar de todo » no necesariamente es la imagen-prueba, voyeurista de cierta manera, sino que son varios los tipos de imágenes que pueden dar cuenta del horror que al fin y al cabo, de por sí, sigue siendo enigmático. Al igual que el documental de arte *Guernica* de Resnais, pero con otros medios y otros fines, el relato de Kusturica nos adentra en el proceso creativo de Picasso muy peculiar en su doble relación al evento y a la imagen ausente, como respuesta a un trauma histórico, con el gesto artístico del personaje ficcional Roger que « se imagina » el futuro holocausto mientras el director « imagina » para nosotros el horror.

Las variaciones Guernica (Guillermo García Peydró, 2012): interrogar la imagen

La tercera película y por ende, el tercer dispositivo que hemos elegido, es una película mucho más reciente. *Las variaciones Guernica*, realizada en 2012 por el español Guillermo García Peydró, muestra un dispositivo representativo muy distinto. De hecho, el contexto también ha cambiado mucho desde finales de los 1970 y con él, el lugar ocupado por el cuadro de Picasso en las memorias. Traído a España en 1981 e instalado desde el año 1992 en el museo de arte contemporáneo Reina Sofía, el lienzo ha entrado en una fase de cierta monumentalización. Su amplia circulación mediante reproducciones cada vez más numerosas o productos derivados, la distancia temporal con respecto al evento que representa, y un fenómeno de despolitización general, hacen que para una

24 « a pesar de todo ».

25 « Para saber, hay que imaginarse ».

gran mayoría no sea más que una imagen decorativa y calificada por García Peydró de « banalización turística » (Breteau Skira, 2017: 229).

No obstante, al mismo tiempo existen reductos de resistencia que, en un movimiento diametralmente opuesto, y como una respuesta a esta corriente, tratan de rescatar el valor original del cuadro en su dimensión de denuncia, de manera variada y en soportes variados, en la literatura, la prensa, el arte, internet, y obviamente el cine o, más generalmente mediante unos usos destinados a reactivar la radicalidad latente de su denuncia en un ámbito sociopolítico. Esto concierne el cuadro original, y por ejemplo, fue delante suyo, en el mismo museo Reina Sofía donde se reunió una treintena de sobrevivientes de la Guerra Civil en la víspera de una manifestación mundial contra la guerra de Irak. Pero también se extiende este valor casi sagrado del cuadro a sus reproducciones, de varias índoles. Nos acordamos de la cortina azul con la que se recubrió el tapiz que reproduce el *Guernica* en la sede de la ONU cuando Colin Powell se expresó para el consejo de seguridad en pleno conflicto iraquí en el año 2003²⁶. La web dedicada al *Guernica* y creada por el museo nacional Centro de Arte Reina Sofía consta de una categoría que pone de realce esta circulación de representaciones del cuadro con un uso político variado bajo el título « Geografía sin límite. Repensar el *Guernica* ». Este « desbordamiento más allá de los límites del museo forma parte de hecho de la historia del cuadro.

En el cine y audiovisual, su reactivación pasa a menudo por una indagación histórica en torno al evento a partir del cual se creó y por la búsqueda de nuevas fuentes o testimonios sobre el evento o sobre el mismo cuadro. Es el caso, por citar un solo ejemplo, del documental de Alberto Rojo del 2007, *Gernika: el bombardeo*, producido con motivo del 70 aniversario del acontecimiento, una tradicional película de montaje fundamentalmente dedicada a documentar el evento²⁷.

La película de Guillermo García Peydró dista mucho de este estilo e incluso podríamos decir que le da la espalda. Se trata de un ensayo documental de 26 minutos cuyo dispositivo es destinado a reactivar el valor de protesta inicial del cuadro contra « la mirada turística imperante » (García Peydró, 2015 : 1)²⁸ mediante una serie de 11 cuadros concebidos como variaciones en el sentido musical del término. El punto de partida es un fragmento de conferencia del historiador de arte Timothy Clark dada en el museo Reina Sofía en 2011, que recuerda a modo de prólogo y de manera didáctica lo que fue el evento histórico punto de partida del cuadro, el bombardeo. Pero enseguida, y como en el caso de Resnais y Hessens, la película se desvincula del referente histórico. La película de Peydró va a enfocar realidades históricas relacionadas con el presente de realización de la película (sean en Siria, Libia, Bahrein, Egipto, Estados Unidos, o Grecia).

26 Se pretextó que era por motivos « cromáticos » para la filmación de la alocución. Ver el reportaje « El “Guernica” de la ONU, tapado en tiempos de guerra », (*El País*, 2003)

27 En la bibliografía del libro de Cueto Asín (2017), se propone una lista de películas sobre el evento. Es la más actualizada en estos momentos.

28 El PDF del artículo me ha sido comunicado por su autor y la presente cita se encuentra en la p. 1 del mismo.

Cada variación remite por cierto a alguno de los aspectos relacionados con el *Guernica* como acontecimiento: la cuestión de la no intervención, o de la venta de armas, etc. Pero los eventos que ilustran estos aspectos son realidades ajenas al referente histórico Guernica, que el autor califica de « derivas autoritarias del actual contexto de crisis económica y política » (García Peydró, 2015 : 1), en un sistema de ecos que el espectador tendrá que descifrar, como por ejemplo la imagen de un discurso ofensivo de Gadaí, sin que se lo oiga, y cuya presencia se relaciona con una famosa frase atribuida a Franco sobre su intención de matar a media España si fuera necesario. El espectador tendrá las claves para entender estas variaciones solo cuando al final del documental se le proporcionarán las informaciones relativas a los eventos referidos.

El cineasta se vale de juegos de montaje, tanto visuales como sonoros (ruidos, voces, música) con la voluntad de provocar en el espectador un auténtico « shock ». Otra vez en este documental, el cuadro *Guernica*, con su estética no realista, sirve de matriz visual para alumbrar otras realidades históricas y problematizarlas como las problematizó en su momento Picasso:

A través de la asincronía y de un contrapunto de imágenes, sonidos y música, se recorren ecos de esa violencia calculada contra civiles que instauraron los bombardeos de Guernica en abril de 1937, y se alerta contra las derivas autoritarias del actual contexto de crisis económica y política (García Peydró, 2015 : 1).

No obstante, la relación que mantiene el documental de Guillermo García Peydró con la cuestión de las imágenes fotomecánicas es inédita. En efecto, los eventos o las realidades socioeconómicas aludidos en las 11 variaciones no se presentan con el mismo régimen de visibilidad que el *Guernica*, bajo el signo de la imagen ausente. Podríamos incluso decir que muy al contrario, todas se relacionan con imágenes fotomecánicas, sean fotografías, sean grabaciones audiovisuales profesionales o *amateur*. Y estas imágenes además han circulado de manera masiva gracias a los nuevos soportes y medios de comunicación, internet, redes sociales, teléfonos móviles, etc. En el mundo contemporáneo en que todo se puede filmar en cualquier momento, la imagen ausente se ha vuelto una auténtica rareza, y lo que predomina es a la inversa una abundancia de imágenes fotomecánicas. Esta plétora acaba produciendo un efecto de saturación que anula muchas veces el impacto emocional que puedan tener y su potencial carga de denuncia.

En *Variaciones en torno al Guernica*, el cineasta reflexiona y nos obliga a reflexionar sobre este hecho. En una serie de variaciones (1, 3, 5, 6, 7, 9), los eventos aludidos funcionan sin imágenes, o mejor dicho, se nos priva de las imágenes existentes. El espectador es invitado a ver en su lugar unos largos planos fijos de visitantes del museo, de espaldas, mientras están mirando el cuadro de Picasso con una banda de sonido que reproduce ruidos o palabras relacionados con el evento referido. De modo que lo debemos imaginar a partir de estos indicios sonoros, y convocar en nuestra memoria imágenes del mismo. Es

el caso por ejemplo de la variación (nº1) en torno a Siria que evoca la represión ejercida sobre los civiles que protestaron contra Bashar Al Assad. En primer lugar, oímos la descripción de los hechos filmados por teléfonos móviles, que precisa el número de víctimas (4000), antes de escuchar la entrevista de Barbara Walters para ABC News al presidente sirio del 7 de diciembre de 2011. Nos toca a nosotros colmar la ausencia de imágenes con nuestros recuerdos. La imagen ausente, en este caso, a partir de la cual el espectador debe « imaginarse » el evento, no es una imagen inexistente sino una imagen de la que se le priva.

En las demás variaciones, el proceso es de cierta manera inverso: se usan las imágenes fotomecánicas relacionadas con eventos o aspectos del mundo contemporáneo que se quieren denunciar, pero en un dispositivo que las saca de su circuito de difusión habitual. El director las aísla en un pequeño cuadro de la pantalla y las ubica en un dispositivo de documental previsto para la proyección de cine « que multiplica », dice « las dimensiones de la televisión o de la pantalla de ordenador de la que fueron sacadas » con el objetivo de provocar en el espectador « un efecto de dislocación y extrañamiento » (García Peydró, 2015 : 4). Este dispositivo permite que estas tomas recobren su potencia de imágenes fotomecánicas, al escapar del flujo informativo en el cual estaban inmersas para lucir de manera distinta mediante técnicas de montaje.

Al respecto, en la cuarta variación, las imágenes tan vistas de la represión de las manifestaciones en la plaza Tahrir en el Cairo (Egipto) del 17 de diciembre de 2011, filmadas por un anónimo y colgadas en la cadena Youtube, recobran una fuerza inusitada. Su confrontación con el *Guernica* de Picasso permite asociar el cuadro con imágenes fotomecánicas que, en cierta medida, colman el vacío de la imagen ausente, casi 80 años después, haciendo que el cuadro recobre su sentido originario a pesar de ser desvinculado del evento histórico que inspiró al pintor: « estas imágenes del presente, habitualmente vistas en noticiarios dentro de un anti-montaje que las anula, son reubicadas en nuevos contextos que las encienden de nuevo » (García Peydró, 2015 : 3).

Como subrayó Susan Sontag, en la era mediática, la imagen fotomecánica suele funcionar como una forma de certificado de autenticidad en relación con los acontecimientos en la medida en que « *être photographié confère à l'événement – pour ceux qui sont ailleurs, qui le reçoivent comme « actualité » – une réalité* » (Sontag, 2003 : 29)²⁹, *a fortiori* cuando se trata de una guerra. Según ella, el corolario de esta dimensión es que recordar un acontecimiento, es invariablemente recordar unas imágenes: « *L'idée que se font de la guerre ceux qui n'en ont pas d'expérience directe est principalement, aujourd'hui, un produit de l'impact créé par ces images* » (Sontag, 2003 : 29)³⁰. Al sustraerse a esta regla, dada la ausencia de imágenes fotomecánicas originarias del mismo, sin embargo, el bombardeo de Guernica como evento ha sobrevivido e incluso se ha impuesto

29 « ser fotografiado le confiere al evento realidad – para los que están en otro lugar o que lo reciben como una noticia – ».

30 « La idea que se hacen de la guerra los que no tienen una experiencia directa de ella es principalmente hoy en día producto del impacto creado por esas imágenes ».

como uno de los lugares de memoria de la guerra civil española, en particular en la medida en que el cuadro de Picasso ha funcionado paradójicamente con el mismo estatuto que la imagen fotomecánica. Pero éste, desprovisto de cualquier atisbo de referencialidad, ha sido el punto de partida a su vez de un principio de universalización que, como hemos comprobado en las tres películas mentadas, ha proporcionado una potente matriz generadora de puestas en relato de incansables masacres modernas de los inocentes. Estos relatos, desde la perspectiva de la imagen ausente, contribuyen a que el espectador « se imagine » la historia, y no solamente la del evento originario, con otras coordenadas que la de la tradicional imagen-prueba. Las tres películas que hemos analizado solo son la parte emergida de un más amplio iceberg de interrogaciones en torno a nuestra relación a la imagen.

Filmografía

- Guernica* (Alain Resnais y Robert Hessens, 1950)
Guernica (Emir Kusturica, 1978)
Las variaciones Guernica (Guillermo García Peydró, 2012)

Bibliografía

- ALCAINE, José Luis (consultado el 3 de febrero de 2019): « Un enigma cinematográfico tras el “Guernica” de Picasso », *El País*, 9/11/2011
https://elpais.com/diario/2011/09/09/cultura/1315519201_850215.html
 BARTHES, Roland, *La chambre claire*, París, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Éditions du Seuil, 1980.
 BERTHIER, Nancy, « Guernica o la imagen ausente », Vicente Sánchez-Biosca (dir.), *Imágenes en migración: iconos de la guerra civil española*, *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n° 60-61, octubre 2008-février 2009, p. 96-113.
 BERTHIER, Nancy, « Guernica, el collage y la memoria: un arte de la revelación », Sonia García López y Laura Gómez-Vaquero (dir.), *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio / Ayuntamiento de Madrid, 2009, p. 83-100.
 BERTHIER, Nancy (dir.), « Guernica, de la imagen ausente al icono », *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n°62, febrero-junio 2010.
 BERTHIER, Nancy, « *Guernica* d'Alain Resnais y Robert Hessens : révéler pour mieux représenter », David Lescot y Laurent Véray (dir.), *Les mises en scène de la guerre au xx^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 137-152.
 BRETEAU SKIRA, Gisèle, *Un tableau au cinéma. Guernica. Un cuadro en el cine*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 2017.
 CUETO ASÍN, Elena, *Guernica en la escena, la página y la pantalla*, Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2017.
 CUETO ASÍN, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
 DE PABLO, Santiago, « Queda en pie el árbol: La imagen cinematográfica del bombardeo de Guernica y el nacionalismo vasco », Nancy Berthier (dir.), *Guernica de la imagen ausente al icono*, *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n° 62, febrero-junio 2010, p. 83-103.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- FERRIER, Jean-Louis, *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un tableau*, Paris, Pluriel, [1985]1998.
- GARCÍA PEYDRÓ, Guillermo, « Las variaciones Guernica. Film-ensayo sobre arte », Marta Álvarez, Hannah Hatzmann, Inmaculada Sánchez Alarcón (dir.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2015, p. 265-277. El Pdf. del artículo me ha sido comunicado por su autor y la presente cita se encuentra en la p. 1 del mismo.
- GAUTREAU, Marion, « La prensa francesa frente a Guernica : el tratamiento fotográfico de un acontecimiento sin imagen », Nancy Berthier (dir.), *Guernica de la imagen ausente al icono*, *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n° 62, febrero-junio 2010, p. 19-32.
- GERVEREAU, Laurent, *Autopsie d'un chef-d'œuvre. Guernica*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 1996.
- KELLER, Ulrich, « L'événement démocratisé – La guerre de Crimée (1853-1856) », *L'Événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Hazan / Jeu de Paume / 2007, p. 29.
- OMS, Marcel, *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Paris, Cerf, coll. « 7^e Art », 1986.
- MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.
- PATTERSON, Ian, *Guernica ou la guerre totale*, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2007.
- PROUVOST, Jean, Editorial, *Paris-Soir*, 2 de mayo de 1931.
- SAND, Shlomo, *Le XX^e siècle à l'écran*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, 2006.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente con Nancy Berthier (dir.), *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.
- SANDERS PEIRCE, Charles, *Elements of Logic* [1903], *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2003.
- SOUTHWORTH, Herbert, *La destruction de Guernica. Journalisme, diplomatie, propagande et histoire*, Paris, Ruedo ibérico, 1975.
- STEER, Georges, « La tragédie de Guernica », *The Times* (ed. Londres), 28 de abril de 1937.
- VAN HENSBURGEN, Gijs, *Guernica. The Biography of a Twentieth-Century Icon*, Londres-Nueva York, Bloomsbury, 2004.
- VÉRAY, Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la Gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, coll. « Cinéma », 2008.
- VÉRAY, Laurent, « La propagande par les Actualités cinématographiques pendant la Grande Guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 173 (Janvier 1994), p. 19-33, Paris, Presses Universitaires de France.
- VÉRAY, Laurent, con David LESCOT (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XX^e siècle. Théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011.
- VUILLERMOZ, Émile, *Le Temps*, 24 avril 1917.
- « El "Guernica" de la ONU, tapado en tiempos de guerra », (consultado el 03 de febrero de 2019) *El País*, 31 de enero de 2003:
https://elpais.com/internacional/2003/01/31/actualidad/1043967604_850215.html
 (consultado el 03 de febrero de 2019) <https://guernica.museoreinasofia.es/relato/geografia-sin-limites>.

|

L'image absente

35

Le chaînon manquant d'un génocide.

Autour de *L'Image manquante*

(Rithy Panh, 2013)

Vicente Sánchez-Biosca
Université de Valence (Espagne)

Traduction de l'espagnol
Marianne Bloch-Robin

RÉSUMÉ. Le film *L'Image manquante* (Rithy Panh, 2013) puise dans la tradition d'un topique dont l'origine est à chercher dans la littérature autour de la Shoah, à savoir : le non-représentable. Cependant, dans le cas du génocide cambodgien, les images existantes se caractérisent, plus que dans d'autres exemples, par leur pénurie. Prenant en considération les images dont on s'est servi pour représenter ce génocide, cet article propose de les regrouper en quatre catégories en raison de leur énonciation, et ceci comme point de départ pour procéder à une analyse des stratégies visuelles utilisées par le réalisateur dans ce documentaire. Ayant recours à une imagerie non-réaliste basée sur des figurines d'argile placées dans une sorte de diorama, alors qu'une voix over hypnotique évoque les expériences traumatiques de l'auteur, Panh introduit un effet d'extranéité qui paradoxalement donne à la scène un intense ton émotionnel. Dans cette perspective, l'article s'attaque à une analyse en détail de trois séquences prenant en compte iconographie, montage et usage des images d'archives. Leur articulation constitue une quête originale d'un vocabulaire visuel et narratif capables à la fois d'échapper aux clichés et d'œuvrer comme exorcisme à l'égard du trauma personnel.

MOTS-CLÉS : génocide cambodgien ; stratégies visuelles ; montage filmique ; art et trauma.

ABSTRACT. Rithy Panh's *The Missing Picture* (2013) delves into a long-tradition conceit which originated in the Holocaust bibliography, that is: the non-representable. However, unlike the Holocaust, in the Cambodian case the images representing the genocide are even more scarce. Taking into consideration the pictures that have been used over the years to embody the genocide, this article proposes four categories of them according to their enunciation. Later, it interrogates the visual strategies used by the filmmaker in the said documentary. Recurring to an un-realistic imagery based on hand-carved clay figurines placed in a diorama-like setting and to a first-person

hypnotic voiceover, Panh introduces an estrangement that paradoxically imbues the narrative with an emotional tone. From such a perspective, the article proceeds to a close analysis of three sequences, focusing on iconography, editing and use of footage. The articulation of all of them constitutes an original search of a visual and narrative lexicon destined both to escape from the clichés and to perform an exorcism from personal traumatic experience.

KEYWORDS: Cambodian Genocide; Visual Strategies; Film editing; Art and Trauma.

L'image et son absence : généalogies

En 2013, le cinéaste franco-cambodgien Rithy Panh réalise un film intitulé *L'Image manquante*¹. Le titre entraine en résonance avec une longue tradition de défiance, d'incrédulité et de conscience de l'insuffisance de l'image pour rendre compte d'événements traumatiques. Le génocide cambodgien (1975-1979) faisait sans aucun doute partie de ces événements, car il avait décimé la population du pays : 1,7 million de morts de faim, de maladies, d'épuisement en raison des travaux forcés, ou exécutés. Le réalisateur du film avait vécu dans sa propre chair ces expériences extrêmes : l'évacuation de Phnom Penh décrétée par les Khmers rouges le jour même de la prise de la capitale, les travaux forcés dans des communes rurales et, peu à peu, la mort de presque toute sa famille, jusqu'à sa fuite pour rejoindre un camp de réfugiés. À première vue, en choisissant cette formulation d'« image manquante », Rithy Panh semblait revendiquer l'héritage des débats générés autour de la notion de représentabilité, dont le modèle indiscutable était l'Holocauste. Il se faisait plus particulièrement l'écho de ses derniers avatars dérivés de l'influence de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) et des polémiques qui avaient opposé d'influents personnages de la vie intellectuelle française tels que Lanzmann, Godard et Georges Didi-Huberman² (Didi-Huberman, 2004). Il n'est pas étonnant que ce *topos* de la littérature concentrationnaire puisse être appliqué aux génocides postérieurs du xx^e siècle (Indonésie, Bosnie, Rwanda, Cambodge) ou encore, rétrospectivement, au cas arménien (1915) ou même à des événements ayant précédé l'invention du dispositif photographique³.

Néanmoins, il y avait quelque chose d'étrange dans cette référence tardive du cinéaste à l'absence d'une image pleine ou convaincante. En effet, contrairement à la prise de conscience immédiate d'un court-circuit dans la représentation, mise en évidence par les spécialistes de la Shoah, Panh avait effectué

1 Ce texte a été conçu dans le cadre des projets de recherche « Représentations contemporaines de l'auteur de violences de masse : concepts, récits et images » (HAR 2017-83519-P) et « Figuras de perpetradores de violencias de masas: relatos e imágenes » (AICO/2018/136).

2 Cette longue polémique est résumée par l'un de ses participants, Georges Didi-Huberman, dans son texte, *Images malgré tout* (Didi-Huberman, 2004).

3 Voir, pour une perspective plus rétrospective : *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios* (Burucúa y Kwiatkowski, 2014).

des efforts titanesques pour rechercher des images afin de figurer un génocide oublié, escamoté ou nié. Pour ne citer que ses documentaires, en 1989, *Site 2* montrait le plus grand camp de réfugiés situé sur la frontière entre la Thaïlande et le Cambodge, toujours exposé aux incursions des Khmers rouges dissimulés dans la jungle, à un moment où la communauté internationale reconnaissait encore le régime. En 1992, à l'occasion du retour du Prince Sihanouk dans le pays, à la suite des accords de paix de Paris signés un an auparavant, il réalise *Cambodge, entre guerre et paix*. En 1996, après la découverte par la journaliste états-unienne Elizabeth Becker du cas d'une jeune intellectuelle torturée cruellement dans le camp S-21 en raison de sa liaison avec un cadre du Parti, le cinéaste avait reconstruit cette biographie à travers le fil conducteur de leurs lettres d'amour (*Bophana: une tragédie cambodgienne*). En 2000, dans *La Terre des âmes errantes*, il filmait un épisode à la fois révélateur et banal de la modernisation du pays : le tracé d'un câble de fibre optique pour l'entreprise Alcatel, qui, involontairement, ouvrait le passé traumatique d'une terre semée de cadavres, de mutilations causées par les mines antipersonnel et de vies brisées. Peu de temps après, il partait à la recherche de la voix des tortionnaires et de deux survivants par le biais de la reconstruction des crimes et de la violence exercée dans le quartier général, Tuol Sleng, dans le film *S-21 : la Machine de mort khmère rouge* (2003). Une fois approuvée la création des Chambres Extraordinaires au sein des Tribunaux Cambodgiens (CETC)⁴, dont le premier inculpé était le directeur du centre S-21, Duch (Kaing Guek Eav), Panh s'était attaché à compléter le portrait des tortionnaires ordinaires par une longue confrontation avec le bourreau (*Duch : le Maître des forges de l'enfer*, 2011). Ainsi, alors que *L'Image manquante* opère un changement de registre vers l'intimité du vécu, l'écho et les réminiscences de toutes ces images et de tous ces actes de mémoire persistent.

En lisant ces très courts résumés d'œuvres réalisées presque complètement seul et avec des moyens extrêmement limités, il n'est pas possible d'affirmer que Rithy Panh se soit retranché derrière le lieu commun de l'irreprésentabilité issu d'une bibliographie et d'une iconographie qu'il connaissait bien. Pourquoi ce recours à l'insuffisance visuelle fait-il irruption tardivement et avec une telle virulence, alors que Panh s'était déjà confronté à des images d'archives, reconstitutions, entretiens avec bourreaux et victimes et qu'il avait parcouru les théâtres des crimes et les lieux du traumatisme ? S'agirait-il d'un acte de contrition ou de la prise de conscience d'un échec par rapport à ce qu'il avait déjà réalisé ? Ou plutôt d'une réflexion intimiste sur les images qui construisent le sujet, sur leur puissance à l'heure d'incarner la mémoire vitale d'un homme qui a vécu des temps troublés et a été choqué par la catastrophe ?

4 En réalité, les films les plus originaux de Rithy Panh (surtout, *S-21 : la Machine de mort khmère rouge*), en stimulant un *re.enactment* des acteurs sur les théâtres du crime, produisent des documents sur les actions, les morts, la voix et les corps, qui seront utilisés plus tard comme source primaire, puisque les images originales de l'époque du génocide n'existent pas. Ainsi, par exemple, dans son film sur Duch, Panh projette-t-il des extraits de *S-21* à son interviewé dans le but de l'empêcher d'avoir recours à des échappatoires et l'obliger à répondre aux accusations dont il fait l'objet.

L'intime et le collectif se donnent rendez-vous dans *L'Image manquante*. Bien que le ton du film soit intimiste, presque le murmure d'une voix intérieure à la recherche d'un écho chez le spectateur, il a également recours à des catégories d'images déjà utilisées et en invente d'autres, plus originales. Au moment charnière où le cinéaste affronte son cinquantième anniversaire, il rassemble des images en tant que traces, émotions et récits de sa propre vie, afin de les inscrire dans un contexte qu'il a déjà abordé à de nombreuses reprises avec une portée plus générale. Le détonateur de *L'Image manquante* (mais pas sa seule origine) a été son *agôn* de 300 heures passées avec Duch, c'est-à-dire la proximité de la longue exposition à sa parole, à ses gestes et à sa capacité de séduction. Ce maître des interrogatoires, brillant professeur de mathématiques, cet homme froid qui contrôle ses émotions, avait plongé le cinéaste dans une crise d'angoisse paralysante. N'oublions pas que Duch, spécialiste en interrogatoires, qui va lui-même être jugé comme criminel, capable de demander pardon aux victimes, de collaborer avec le tribunal dans la reconstitution des faits, mais également de jouer avec la vérité en niant des évidences, constitue un adversaire-collaborateur difficile au cours d'un entretien prolongé, tout particulièrement si celui qui conduit cet entretien est marqué par sa condition de victime, celle-ci pouvant refaire surface à tout moment. Parce qu'une conversation d'une telle envergure doit être fondée sur un pacte faustien pour être fructueuse, un accord de confiance en la parole, même si l'on doute de l'autre. Il n'est pas étonnant que les rôles remplis autrefois par ces deux êtres qui ne s'étaient jamais rencontrés auparavant (bourreau et victime, respectivement) aient constitué l'arrière-plan imaginaire, la tentation, de la scène du tournage-entretien. La réponse du cinéaste à cette dure exposition allait s'exprimer à travers un diptyque étroitement imbriqué, bien que de natures différentes : d'une part, l'œuvre littéraire *L'Élimination*, écrite en collaboration avec Christophe Bataille, en réalité un journal intime du tournage de *Duch : le Maître des forges de l'enfer* et de son contexte, de la crise intérieure provoquée chez Panh et de la façon dont il avait réussi à se sauver grâce au montage et à la sonorisation ; d'autre part, le film *L'Image manquante*, qui, en excluant le bourreau, permettra au réalisateur de se tourner vers lui-même et de rechercher désespérément la compréhension du spectateur. Son proche collaborateur Christophe Bataille a déclaré plus tard à propos de Panh :

Je n'ai compris qu'au fur et à mesure qu'il était en péril vital. Que Duch l'avait clairement entraîné dans les zones mortelles. Après l'épreuve qu'avait été le tournage de *Duch, le maître des forges de l'enfer*, le projet de ce livre était sans doute une façon de se re-solidifier une identité (Ekchajzer, 2013).

Par conséquent, lorsque Rithy Panh réalise *L'Image manquante*, non seulement les échos et réfractions de toutes les images évoquées précédemment sont latents, mais encore ces images ont été insatisfaisantes. Il est donc difficile de ne pas voir dans la nouvelle tentative de l'auteur un besoin de trouver un

chemin différent, complémentaire de l'effort du Centre de ressources audiovisuelles Bophana⁵ pour permettre aux nouvelles générations de Cambodgiens de s'approprier l'histoire de leur pays, y compris les images de la période du Kampuchéa Démocratique⁶. *L'Image manquante* allait constituer, en ce sens, une tentative de rechercher l'effet cathartique et rédempteur d'une image à travers la jungle d'autres images dont les apparences sont trompeuses.

Modalités de l'image et image manquante

Quelles avaient été les images utilisées pendant presque trente-cinq ans pour incarner le génocide cambodgien ? Elles provenaient presque intégralement du centre de détention, de torture et d'exécution S-21 (sur lequel a été érigé l'actuel *Musée du crime génocidaire Tuol Sleng*) ou des *killings fields* du site d'exécution de Choeung Ek, grâce à l'arsenal d'informations que les responsables du centre n'avaient pas eu le temps de détruire dans leur fuite précipitée, et grâce aux clichés et aux films tournés par les libérateurs et à la reconversion immédiate de la prison en musée. Bien que les fouilles et les recherches aient mis au jour les 197 centres d'exécution et prisons répartis dans tout le pays, S-21 avait une fonction irremplaçable : il avait servi de centre névralgique de la répression contre les ennemis du parti et de la révolution, puisque les ordres provenaient directement de l'Angkar (l'Organisation des dirigeants, une entité presque mystique), sachant que le ministre – Son Sen, dans un premier temps, puis Nuon Chea, par la suite – constituait le maillon de la chaîne de commandement directement relié à Pol Pot lui-même. Étant donné que la persécution de l'ennemi interne était fondamentale dans un régime isolé du monde (excepté de la République Populaire de Chine) et en proie à une paranoïa conspirationniste, sa minutieuse documentation constituait une garantie de survie du régime.

Selon leur régime de visibilité, c'est-à-dire le rapport entre le regard qui les a créées et leur contenu, les images qui documentent ou représentent le génocide cambodgien peuvent être classées en quatre catégories⁷ (Sánchez-Biosca, 2015 : 152-169). La première est composée des *images prises par les bourreaux*, captées par le régime et destinées à identifier ses ennemis dans le but de les *détruire* ; *les plus importantes d'entre elles sont les photographies « à la Bertillon » de face et de profil, « volées » aux prisonniers pour les faire figurer sur les fiches appelées Biographies*, ainsi que les clichés d'experts, plus sélectifs, des cadavres des ennemis exécutés, exigés par les dirigeants comme preuve de la mort des enne-

5 Depuis sa fondation, le Centre Bophana a un double objectif : la collecte d'archives sur le Cambodge et la formation des jeunes Cambodgiens par la pratique et par un accompagnement professionnel sur le long terme. C'est dans cette perspective que cette formation est destinée dans plusieurs de ses projets concrets à s'emparer des images et des sons du passé pour en faire des documentaires.

6 Le Kampuchéa démocratique est le nom que les dirigeants khmers rouges, au pouvoir de 1975 à 1979, avaient donné à leur régime politique.

7 Nous avons consacré à l'étude de ces images une réflexion d'ensemble dans notre texte : « Le visage fluctuant des victimes. Images de l'affliction au Cambodge (1975-2003) » (Sánchez-Biosca, 2015 : 152-169).

mis internes les plus dangereux⁸. Dans un deuxième temps, les images prises par les libérateurs ont été captées par les opérateurs et photographes vietnamiens accompagnant les troupes ayant libéré Phnom Penh début janvier 1979. Ils furent les premiers à découvrir les traces du degré de criminalité atteint par le régime qui venait d'être vaincu, puis, avec leurs alliés prosoviétiques, à les diffuser à travers le monde. En troisième lieu, les images-preuves prises par des reporters (photographes ou cinéastes) de différents pays, qui brandissaient la nécessité d'une information sur le terrain, alimentée par la défense des droits de l'homme, pour mettre en place des plans sanitaires et d'autres d'alimentation infantile dans une zone injustement abandonnée par la communauté internationale. Ces reporters visitèrent et recensèrent les lieux du crime à des périodes où le laps de temps écoulé avait marqué les lieux puisqu'ils avaient été transformés en fonction de la stratégie de propagande des Vietnamiens : ces derniers avaient tout d'abord organisé un procès *in absentia* des dirigeants khmers rouges Pol Pot et de Ieng Sary (du 15 au 19 août 1979), et, parallèlement, créé le musée des crimes génocidaires de Tuol Sleng, qui allait ouvrir ses portes en 1980. Citons enfin une série de toiles, commandées au peintre Vann Nath par les nouveaux responsables du centre et réalisées dans un atelier de l'ancienne prison à partir de novembre 1979, afin d'être exposées dans le futur musée. Cette série picturale, dont la réalisation allait se prolonger pendant des décennies, reconstruit des scènes, qui se sont déroulées principalement dans la prison et ses dépendances, depuis le transport de prisonniers les yeux bandés, jusqu'à leur vie quotidienne soumise à la torture qui s'achevait par les exécutions dans les *killings fields* de Choeung Ek⁹.

Ces quatre catégories d'images sont des documents d'une très grande valeur pour l'historien. Néanmoins, elles sont toutes également insuffisantes et suspectes. Les bourreaux répertorient, à travers leurs clichés, un ennemi qui le devient à partir du moment où son empreinte photographique est intégrée à une fiche. Pour les bourreaux, documenter consistait à mettre en marche la machine répressive et c'est pourquoi ces images de détenus sont imprégnées du regard et de la fonction que leur assignait le dispositif d'anéantissement. Si nous considérons que l'ensemble de ces archives, dont plus de 5 000 unités sont conservées, n'avaient pas pour objectif l'ouverture d'une procédure judiciaire, mais la constitution d'un parcours de destruction (interrogatoires, délations, nouvelles arrestations et exécutions des prisonniers), il est clair que le regard et sa projection sur le support photochimique étaient une condamnation en soi. Ces images documentent au moins deux aspects : la logique de la machinerie

8 La bibliographie sur le système de fichage est très fournie. Nous retiendrons l'ouvrage classique de David Chandler (1999), ainsi que les études plus spécialisées, centrées sur la création de l'archive de détenus, *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia* (Caswell, 2014) et *Do nothing, sit still, and wait for my orders. The Role of Photography in the Archive Practices, Historiography, and Memory of Democratic Kampuchea 1975-1979* (Hamers, 2011) *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*, (Sánchez-Biosca, 2017).

9 Voir sur ce point les mémoires de Vann Nath, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21* (Vann Nath, 1998). Sur l'œuvre de cet artiste de S.21, *Vann Nath Tribute* (AAVV, 2013).

d'observation et de fichage de l'ennemi, d'une part, et, d'autre part, ce très bref instant où le prisonnier transféré au centre les yeux bandés était ébloui par une lumière aveuglante et réagissait au dispositif (mécaniquement ou volontairement) par une expression du visage qui immortalisait son image, pour ensuite procéder à sa destruction physique. Information précieuse, sans aucun doute, mais incontestablement insuffisante et, surtout, ambiguë.

La deuxième catégorie d'images, celles prises par les libérateurs, a le mérite d'avoir été captée sans préparation. Néanmoins, pour peu que nous reconstruisions le contexte de la découverte des camps, il apparaît clairement que les Vietnamiens augmentaient leur légitimité de façon directement proportionnelle au volume des atrocités commises par les Khmers rouges, tout particulièrement dans un contexte où les Nations Unies avaient condamné l'invasion de cet allié des Soviétiques. Une telle motivation politique conduit inévitablement à présenter les images, non seulement de façon intéressée, mais également à souligner le détail morbide, le motif répugnant, qui confirme la brutalité de l'ennemi. Il convient aussi d'ajouter que le tournage dut être préparé après la découverte des lieux le 10 janvier 1979. Le photographe Ding Fong et le cinéaste Ho Van Thay capturèrent de conserve leurs images dans un lieu ensanglanté, pestilentiel, avec des cadavres en voie de décomposition encore enchaînés aux lits métalliques sur lesquels ils avaient été torturés, sans avoir pris connaissance de la topographie de la prison. La pellicule pré-montée par les Vietnamiens révèle la forme de reportage qu'ils voulurent lui donner : un travelling avant introduit le spectateur dans l'enceinte par la grille d'entrée, guidé par le reporter, puis, quelques minutes plus tard, ce travelling s'inverse pour l'abandonner. En un mot, la structure du fragment a dû être le fruit d'un travail préalable de reconnaissance et d'un certain plan de tournage¹⁰.

La troisième catégorie d'images semble plus éloignée de la propagande, dans la mesure où elle invoque le regard testimonial de l'observateur. Néanmoins, au cours des premiers mois de 1979, le sol foulé par les reporters au Cambodge est miné : les Nations unies défendent encore la légitimité des Khmers rouges et condamnent l'occupation vietnamienne ; les visiteurs admis ou invités par le régime font partie des pays alignés (Cuba, RDA, URSS et ses satellites) ou sont enclins, pour des raisons politiques ou humanitaires, à défendre la légitimité (ou l'inévitabilité, comme moindre mal) des nouveaux dirigeants, ce qui les contraint à suivre leur parcours et, par conséquent, leur interprétation.

Enfin, les huiles de Vann Nath sont des reconstitutions, dans un style naïf, de scènes que le peintre avait vécues, dont il avait été le témoin, et d'autres que des survivants lui avaient racontées car, pendant son emprisonnement à S-21, Nath avait été isolé dans l'un des ateliers du bâtiment central. Bien qu'elles soient devenues des documents probatoires d'une valeur inestimable, ces représentations doivent être considérées comme des témoignages iconographiques en partie primaires et, dans la plupart des cas, indirects. Effectivement, elles naissent d'une connaissance et d'une expérience du contexte et elles ont été

10 Voir l'analyse de ce matériel dans « Non-Author Footage, Fertile Re-Appropriations. On Atrocity Images from Cambodia's Genocide » (Sánchez-Biosca, 2015).

confectionnées par une immersion dans ce même espace, puisque Nath, engagé à son tour après la chute des Khmers rouges par les nouveaux dirigeants, cette fois pour confectionner cette iconographie rétrospective, pouvait s'inspirer librement des cellules, couloirs, patios, etc., pour combler ce qui aurait échappé à sa mémoire ou à son expérience. Quoi qu'il en soit, leur attribuer un statut transparent et prétendre qu'ils reflètent ce qui s'est passé constituerait une exagération inacceptable.

En somme, bien que ces quatre catégories d'images constituent des documents précieux et irremplaçables, face à eux la suspicion doit être de mise et conduire à la critique et à l'analyse. Ce matériau visuel doit être considéré comme indicial, biaisé ou limité par ses propres conditions d'énonciation et de perspective, comme c'est le cas, en fin de compte, de n'importe quelle image. C'est donc sur cette toile de fond qu'il faudra envisager l'enquête de Rithy Panh, tout au long de sa trajectoire, sur le régime des Khmers rouges et son aboutissement à une image absente qui est à l'origine de la recherche de son film : un itinéraire où les autres images, celles qui existent, se croisent et se combinent avec celles qui ont été créés *ad hoc* pour stimuler l'itinéraire narratif. Ainsi, *L'Image manquante* cherche-t-elle des images dans lesquelles le sujet se reconnaisse, mais quelle est donc l'image manquante dans *L'Image manquante* ?

L'expression suggère une réponse automatique qui est en réalité une fausse piste : la recherche de cette image dans des archives afin de combler l'absence. Néanmoins, de notre point de vue, « image manquante » devrait être compris dans le sens de « chaînon manquant », c'est-à-dire le maillon qui manque dans une chaîne d'évolution et qui donne son sens à un processus généalogique, comme dans le cas de la théorie de Darwin sur l'évolution des espèces. En outre, sur le terrain du discours visuel, une image qui manque entraîne une faille dans l'enchaînement de ce discours. Ainsi, si cet enchaînement prend sens par sa succession et son déplacement, l'absence d'un maillon produira un court-circuit : quelque chose se brise dans la succession et empêche l'accomplissement du sens. Un tel manque, étant donné le thème du film, implique aussi une rupture dans l'histoire-iconographie du pays, une suspension dans la mémoire générationnelle et une impossibilité de s'accrocher à ces lieux de mémoire partagés que sont les photos et les films. En somme, une image ne manque pas parce que d'autres ne peuvent accourir à son secours et la remplacer ; elle manque parce qu'on ne la reconnaît pas.

Peut-être pourrions-nous approfondir les questions rhétoriques formulées par le cinéaste depuis l'intérieur du film : l'image absente est-elle celle du bourreau khmer rouge qui, d'après ce qu'affirme la *voice over*, a photographié ou filmé des exécutions ? Est-elle l'image de l'enfance perdue après l'évacuation de Phnom Penh, qui rendra impossible la reconstruction d'un foyer ? Ou, peut-être, celle de certaines scènes vécues sous une lumière infernale, surréaliste et sinistre, qui ont été dérobées au sujet et qu'il ne peut incorporer à sa mémoire, comme la mort de son père, de sa mère ou de ses frères et sœurs ? Ce qui fait sens, ce n'est pas tant l'identification concrète du manque que la perspective à partir de laquelle la conscience le ressent comme tel, lorsqu'elle essaie

de se penser dans l'histoire et de reconstruire sa biographie. L'image manquante constitue, de ce point de vue, une recherche, une recreation et une tentative de mise en ordre d'images de diverses origines et natures qui tourmentent le sujet qui les évoque, les invoque ou tente de les expulser de son être. Ainsi, ce film-décompte et articulation de souvenir, composé du haut des cinquante ans du cinéaste, devient un effort de reconnaissance de l'identité psychique et historique à travers une jungle d'images furtives, indélébiles, mais inconsistantes ; traumatiques, mais impossibles à représenter, sur lesquelles se construit un sujet fragilisé. Mais c'est également une bataille courageuse pour donner une forme matérielle à ces images qui ne sont pas au rendez-vous ou qui vivent peut-être à l'intérieur de la psyché, sans forme ni texture précises. La première façon de donner une forme à une image qui manque, c'est avec d'autres images. Entrons donc dans ces images.

Matériau mémoire

Le film commence parmi des bobines oxydées de celluloid, abandonnées dans un dépôt d'archives. C'est une matière presque impénétrable, un pur vestige, puisque, même si ces nitrates sont à portée de main, le support chimique semble illisible, tout juste un ensemble de cercueils de personnes disparues ou détruites, telle une métaphore du pays et de la perte de ses souvenirs. Une partie de ces bobines, peut-être la plus importante, provient de l'« ancien régime » du prince Sihanouk ou remonte même à la période coloniale française ; une autre contient peut-être des métrages du Kampuchéa Démocratique des Khmers rouges (1975-1979), c'est-à-dire que leur parcours va de la préhistoire de la catastrophe jusqu'à son aboutissement. Sur ces artefacts, une main met la bobine en mouvement, et, comme par magie, surgit, éblouissante, l'image colorée d'une danseuse vêtue d'un costume traditionnel des danses Apsara. Sa beauté est mise en valeur par les mouvements subtils de ses mains. Ce n'est pas un hasard qu'il s'agisse d'un passage du film *Apsara*, réalisé précisément par le prince aux multiples talents, Norodom Sihanouk, et interprété par sa propre fille Bopha Devi. En récupérant cette scène, Rithy Panh a peut-être souhaité rendre hommage à l'atmosphère cosmopolite, délicate et cultivée du Phnom Penh dans lequel il a été élevé et dont l'expression artistique emblématique était le ballet, synthèse de subtilité et de tradition. Il est certain que cet extrait est un condensé de tous les mystères qui entourent une image : sa mort prématurée, sa fulgurante résurrection lorsqu'un regard humain la ressuscite, sa condition de reliquat, son rôle dans un imaginaire traditionnel dont les origines plongent leurs racines dans un peuple, en convoquant art et ethnographie, transcendance et beauté. L'usage du ralenti confère à ce plan une condition presque irréelle, comme s'il s'agissait de l'épiphanie d'un monde enseveli dans l'oubli¹¹. Cette association entre l'image évoquée et la relique ou le fétiche accompagnera plusieurs passages du film ; les

11 Rachel Hughes a signalé très tôt la condition d'artefact de nombreux instruments de mémoire y compris la photographie. (Hughes, 2003: 23-44).

yeux du cinéaste s'y arrêteront, hypnotisés par des fragments de celluloid que ses doigts palpent, avant que les ombres ne prennent vie grâce à sa volonté. Un cinéaste qui fouille dans les arrière-boutiques d'un pays, qui poursuit ses éclats iconiques, ne peut se sentir étranger au caractère physique de ce matériau, caractère physique qui n'est autre que l'autre facette de sa fragilité.

Un plan tourné par le cinéaste succède à ces images : les vagues de la mer se brisent sur la caméra, comme si le sujet qui observait depuis l'objectif était plongé dans cette eau bleu vert, sans perspective, incapable de remonter à la surface et sur le point de faire naufrage. Les connotations sont ambiguës *per se*, mais dans ses interviews le réalisateur se réfère à ces plans comme une expression de l'anxiété qui l'étreint, une explosion des sens qui est à la fois aveuglante et angoissante (Bradshaw ; Duffaud, 2015). Quelle qu'en soit l'interprétation, il ne fait aucun doute que ces plans nous placent aux antipodes des précédents : ce sont des images débordantes, invasives, non domestiquées par le cadre, et le débit de lumière n'est limité ni par le dispositif ni par le faisceau. Comme si le dispositif s'était dissout et que l'œil se heurtait à une masse informe d'eau et de lumière. C'est là que la voix du narrateur commence sa confession (par la voix de l'acteur et dramaturge Randal Douc), elle vient à notre secours et suggère le parcours du film à partir de ce « *nel mezzo del cammin di nostra vita* » évoqué par les premiers vers de la *Divine Comédie* de Dante, dans lequel se donnent rendez-vous le retour de l'enfance, l'expérience accumulée, articulée ou non, au cours de la vie et la succession des pertes qui construisent l'être humain ayant vécu des « temps agités »¹² (Zylberman, 2014 : 104). À quatre reprises, ces plans ponctueront le récit, toujours placés à des moments stratégiques. À tel point que ces vagues percutant l'objectif de la caméra, dans leur condition d'image du présent, concluront le film.

Étant donné que les catégories d'images évoquées sont ressenties comme insuffisantes pour celui qui se lance dans le récit, Rithy Panh a recours à d'autres images qu'il fabrique ou qu'il crée, en espérant qu'elles capturent quelque chose de cette expérience qui échappe à la représentation. La première scène pourrait être baptisée « la création de l'homme » et illustre le procédé le plus original du film : des figurines d'argile modelées manuellement par l'artiste Sarith Mang. « Avec de la terre et de l'eau, avec les morts, les rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand-chose. Il suffit de vouloir » (Panh, Bataille, 2013 : 10). L'acte réalisé par ces mains qui sculptent l'argile est révélé par les détails d'une figurine avant que la vie ne lui soit insufflée. Ce rituel rappelle l'acte divin conçu sur l'Adam primitif, mais peut également être mis en relation avec l'âme qui vit dans ces figures selon le bouddhisme. Après la forme, la couleur : l'élégant, bien que sobre, costume assorti d'une chemise blanche et d'une cravate noire. C'est un acte simple, mais mystérieux, puisque, à partir du moment où cette figure est complète, la vie l'anime : c'est un homme. Et pas n'importe quel homme : c'est son père.

12 Lior Zylberman attribue à cette voix sa condition intime, qu'il assimile à une prière ou à une confession : « The Missing Picture-Film Review. Directed by Rithy Panh, 2013 » (Zylberman, 2014 : 104).

À travers cet acte de création, Rithy Panh crée une séquence à rebours de la tragédie : ce père, dont la vie a été enlevée par les Khmers rouges, revient à elle par l'œuvre de son fils, qui aimerait l'embrasser dès qu'il le voit ressusciter de l'abîme. C'est une figure touchée par la grâce. À partir de son incorporation à un petit décor, font irruption, comme par enchantement, les scènes du Phnom Penh de son enfance pendant les années soixante. Le décor de ces scènes a été conçu pour l'occasion, construit à échelle réduite de 2 x 2 mètres, et le tournage a été réalisé de nuit à partir d'un diorama, afin de préserver l'homogénéité de la lumière artificielle qui baignait les scènes d'une ambiance intime, comme le spectateur le voit clairement dans le générique de fin. C'est une sorte d'atmosphère envoûtante qui, pour le cinéaste, incarne le souvenir vécu, aussi bien olfactif que visuel, du Phnom Penh de ses premières années. On pourrait dire de cette reconstruction du souvenir qu'elle conserve quelque chose qui n'existe plus : la ville d'autrefois désormais disparue, la maison familiale abandonnée, plus tard transformée en karaoké, puis en maison close, et totalement défigurée. Ces décors sont à la fois chaleureux et porteurs d'un effet de distanciation brechtienne qui naît du caractère statique des figures d'argile dont l'expression est, en raison de leur nature, imperturbable face aux différentes situations représentées. Cette absence d'expressivité, facteur de distanciation, permet paradoxalement au spectateur d'y projeter la dose nécessaire d'intensité émotionnelle que la voix lui suggère¹³ (Dargis, 2014). Un petit théâtre infantile pour une période gommée de l'histoire. Ces menus espaces accompagneront tout le film, mais leurs images seront rapidement remplacées par un collage, une menace qui plane sur l'intimité des scènes chaleureuses.

L'atmosphère se fissure, ébranlée par les images d'archive précédées d'un bruit de bombardement. Elles imposent une empreinte prémonitoire de la douleur : ce ne sont que quelques plans, des images socialisées de l'histoire qui, en perforant la beauté, la lecture et le jeu dans la maison paternelle, la culture et la vie familiale, sont censées incarner la souffrance représentée par l'éclatement de la guerre civile : « Puis, la guerre est venue », se souvient le narrateur [...]. « Il y a tant d'images qui passent, repassent dans le monde, qu'on croit posséder parce qu'on les a vues... » (p. 11-12). Ces images, qui commencent avec le coup d'État militaire de Lon Nol et couvrent la période comprise entre le début de la guerre en 1970 et la prise de la capitale par les troupes révolutionnaires le 17 avril 1979, avaient déjà été utilisées par Rithy Panh dans plusieurs de ses films précédents, comme si le cinéaste, tout en ayant accès à des centaines de plans, essayait d'en canoniser certains par un effet de répétition et de reconnaissance et de leur faire incarner un moment de l'histoire. Ces images, néanmoins, apparaissent altérées, étranges, à travers un ralenti qui les rend menaçantes, presque latentes.

En tout état de cause, les images d'archive qui seront utilisées dans le film appartiennent à des genres bien différenciés : certaines proviennent d'informations télévisées et capturent des instants de souffrance ; d'autres, la majorité,

13 Manohla Dargis (2014) fut la première à parler de distanciation brechtienne en comparant ce dispositif avec celui des poupées Barbie qui mettent en scène la mort du chanteur protagoniste de *Superstar: The Karen Carpenter Story* (Todd Haynes, 1988).

sont des images saturées de la révolution khmère rouge, mises en scène par les dirigeants avec l'aide de leurs conseillers chinois, des images qui exhibent leurs masses disciplinées, leurs poings levés compulsifs, leurs éternels applaudissements, leurs écoles de formation communistes, leurs cultures de rizières ou leurs fermes modèles. Ces films de propagande seront souvent modifiés par un filtre, aussi simple qu'efficace : la surimpression d'une ou plusieurs figurines sur leur déroulement. Ainsi, la subjectivité de l'homme s'efforçant de se souvenir à travers le prisme de l'enfance s'approprie l'image qui a servi pour identifier la période ou l'événement. Bien loin d'aller dans une même direction, ces images-collages sont disparates : la première projette la sévérité d'un Khmer rouge qui fait le guet sur des images d'archive de l'arrivée de guérilleros révolutionnaires à la capitale ; la seconde inscrit en surimpression sur le plan d'un film de propagande la figurine de l'opérateur cinématographique qui aurait pu tourner cette spectaculaire chorégraphie construite au prix de la faim et du travail d'esclaves ; la dernière incarne l'effroi que ce même décor provoque chez la figurine à la chemise fleurie qui représente Rithy Panh lui-même.



Il n'est pas inutile de rappeler que la recherche de dispositifs épurés ou d'une grande abstraction visuelle pour représenter le traumatisme a des antécédents dans les représentations visuelles et cinématographiques de films qui ont eu recours à l'animation¹⁴. Néanmoins, Rithy Panh rejette frontalement l'usage de l'animation : ses figurines se définissent par leur place dans la scène, non par leur mouvement, et cette absence de mobilité correspond précisément au caractère immuable de leur expression (Carpentier, 2013). C'est pourquoi il convient d'examiner plus en détail l'élaboration de certains épisodes clef du film en prêtant attention au rôle joué par la composition, le montage et la voix. Nous nous

14 Citons comme exemple *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) qui a eu recours à l'animation pour représenter ce que Raya Morag (2013) a appelé « trauma des bourreau » sous la forme des mémoires traumatiques d'un soldat israélien qui était de service pendant les massacres de Palestiniens qui ont eu lieu dans les camps de réfugiés de Sabra et Chatila durant la Guerre du Liban, en 1982. En réalité, le recours à la distance antinaturaliste de la bande dessinée remonte à l'œuvre d'Art Spiegelman et à son célèbre *Maus*, dont la première publication date de 1980 (Huysse, 2000).

proposons d'analyser trois scènes : celle de la mort du père du protagoniste, qui provoque chez son fils un sentiment obscur de confusion et de reproche ; celle du décès d'une fillette sous le regard paralysé du protagoniste ; et, enfin, les images compulsives d'un enterrement dans une fosse commune. Bien que ces scènes se situent toutes à la limite de la représentation, les moyens employés pour leur mise en image convoquent des stratégies créatives différentes.

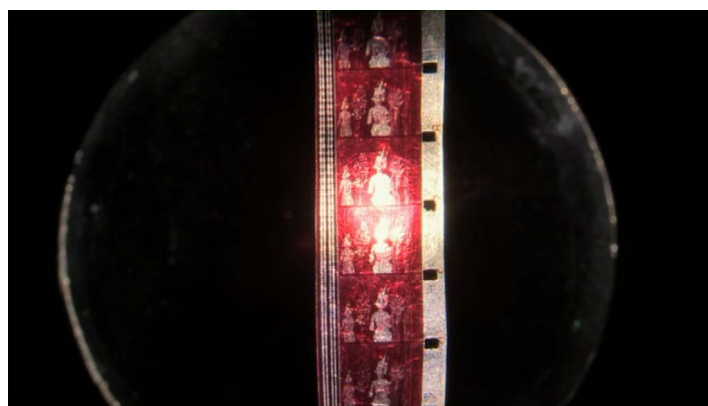
Scènes de mort : deux générations

Cet homme à la naissance-crédation duquel nous assistons au seuil du film allait d'abord décliner moralement et perdre sa volonté de vivre, puis se laisser mourir peu après. Un homme cultivé, ayant étudié pour être maître d'école, puis employé au Ministère de l'Éducation Nationale, vêtu d'un costume respectable, devait être pour les Khmers rouges un produit du « nouveau peuple », cette classe moyenne, cultivée et urbaine, née du capitalisme et condamnée par ses vices bourgeois à la rééducation ou, plus probablement, à l'extermination¹⁵. Il n'était donc pas étonnant que la déportation à la campagne, les exténuantes journées de travail, la faim et l'humiliation de celui qui savait qu'il était un vestige du passé, aient joué sur son moral, tandis que sa décadence physique s'accroissait : une sorte d'abandon qui le transformerait en une ombre songeuse et indolente, incapable de surmonter son destin tout tracé. Seul un geste de dignité, fatalement ultime, lui permettra de se dépasser : la décision de ne pas s'alimenter avec de la nourriture pour animaux ; l'affirmation, en somme, qu'il continuait à être un homme au prix de sa disparition. Ainsi, l'homme se laisse-t-il mourir devant les yeux d'un enfant de 13 ans qui en est stupéfait et lui reproche même d'abandonner sa famille à ces hommes en noir. Dans son texte, *L'Élimination*, Rithy Panh se souvient même de son appréhension à croiser son père, expression d'un reproche diffus (Panh, Bataille, 2012 : 129-130).

L'enterrer dignement était inconcevable dans ce contexte. Les ennemis de l'Angkar mouraient (de faim, d'exténuation ou exécutés) sans droits, leurs corps n'appartenaient pas aux familles, mais à l'Organisation et, par conséquent, ils ne leur étaient pas rendus. D'ailleurs, aucune cérémonie n'était autorisée. C'est pourquoi l'épouse du défunt et mère du jeune garçon avait fait le récit à son fils abasourdi de la façon dont un professeur aurait dû être honoré par ses collègues dans la société où ils avaient été éduqués. Il s'agit d'un récit virtuel, puisque ce qui est raconté n'a pas eu lieu. Malgré tout, les mots sont entrés dans les souvenirs du jeune orphelin avec la vivacité d'un événement réel. La parole de la mère exerce donc un pouvoir curatif car elle transcende la réalité sordide et la rachète en *un acte performatif* qui perdurera dans l'imagination jusqu'à aujourd'hui. Cet « enterrement de mots », comme le nomme Rithy Panh, se prolonge toute la nuit et, transformé en images intérieures, sort de sa cachette pour nous être rapporté (Panh, Bataille, 2012 : 131). Rithy Panh reconstruit les scènes d'agonie et de mort

15 Voir, parmi l'importante bibliographie, *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide under the Khmer Rouge* (Kierman, 1996) ; *Pourquoi les Khmers Rouges ?* (Locard, 2013).

dans de statiques tableaux de figurines. Par la suite, les fossoyeurs emportent le corps du défunt et un fondu enchaîné dévoilant un plan du même décor signale la disparition, le champ vide et la mort. Enfin, une image spectrale, floue, projetée des figures allongées dans une procession mortuaire sur le fond pour les représenter, par le biais d'une modification du point, nettes et vêtues de blanc, à l'exact opposé de la tenue imposée par les Khmers rouges, ce noir impersonnel de ce qui était appelé des « pyjamas ». Dans ce plan, le défunt est absent, mais les cérémonieux fossoyeurs paraissent avoir retrouvé leur condition humaine grâce à leur participation au rituel. Personne n'a pu voir cette image ni la précédente, puisqu'elles n'ont tout simplement pas existé. Elles ont été conçues en mots par le pieux récit de la mère, puis transformées en icônes par la mémoire du fils, puis encore en figurines modelées par Sarith Mang, et finalement filmés par Rithy Pan pour son œuvre. Ainsi, bien que l'invocation du récit n'efface ni la mort impitoyable, ni l'enterrement impersonnel, nous la recevons comme une image créée, une image intérieure, une image imaginée.





Les précédentes images de deuil laissent place à une imagerie sensiblement différente dans la séquence qui évoque l'agonie de la fillette, sa cousine. La séquence s'ouvre avec ces mots :

« Je ne souhaite à personne de voir un enfant mourir, les pieds enflés, le visage enflé, comme s'il ne restait que de l'eau.

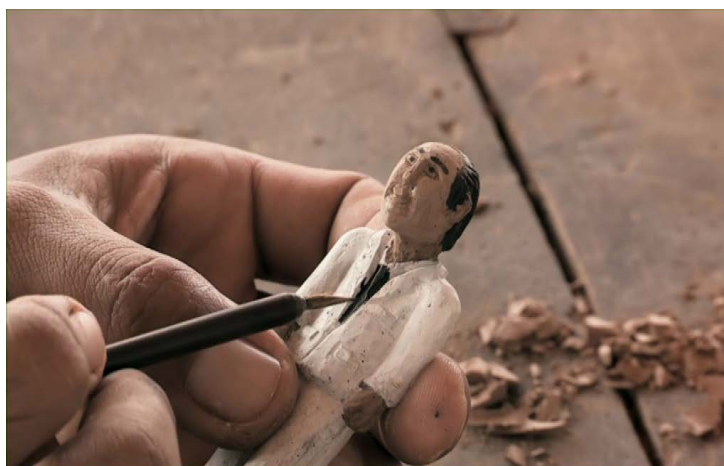
La petite fille tremble de faim alors elle vole du maïs. Le chef de groupe la surprend et la raccompagne chez nous – c'est un crime. La grand-mère lui interdit de manger ce maïs : Nous ne volons pas. Nous sommes fiers. La petite fille pleure et moi je ne comprends plus.

Dans la nuit, l'enfant croque du sel. Ses dents grincent. La faim, c'est la nuit. Elle a dormi à côté de moi, le ventre gonflé, les yeux fixes, elle soupirait. Elle appelait sa mère, elle appelait son père. Puis, elle s'est tue : et nous l'avons enterrée. Les deux autres enfants sont morts très vite aussi.

Je ne veux plus voir cette image de faim, de souffrance. Alors je vous la montre ».

Les images qui accompagnent ce passage ressemblent, au début, à la scène analysée précédemment : à l'intérieur d'une baraque, la figurine d'une petite fille est allongée sur une paille et, en pleine nuit, elle semble expirer, selon ce que nous raconte la voix. Rien dans ce tableau immobile n'illustre ce qu'énonce le narrateur : ni le ventre gonflé par la faim, ni les dents qui grincent, ni ses supplices à ses parents ; les soupirs non plus. La voix porte le récit ; l'image se limite à lui fournir un support sur lequel projeter les sentiments de douleur, la nuit interminable et les lamentations sans réponse. Il n'y a pas d'image capable de projeter les sentiments de douleur, la nuit interminable et les lamentations sans réponse. Il n'y a pas d'image capable de condenser ce cauchemar de la douleur. Ainsi, le narrateur, en se refusant à la voir, dit qu'il nous l'offre, peut-être pour que nous, spectateurs, assumions la responsabilité de la conserver. En revanche, l'image qu'il nous offre est inattendue : sur le corps, déjà sans vie, de la figurine recroquevillée dans sa dernière nuit, une main glisse un voile blanc, un suaire, comme si ses yeux étaient fermés avec miséricorde. Le geste est naïf et pudique, mais le plus surprenant arrive par la suite : sur ce corps couvert, enveloppé, émerge une vieille photo de famille ; trois enfants posent dans ce qui semble être un décor enfantin ; c'est une photo de bonheur. Il convient donc de se demander à présent quelle serait dans ce contexte l'image perdue à laquelle fait allusion le narrateur : celle qu'il refuse de montrer et qu'il finit cependant par offrir ? Ce qui est curieux, c'est qu'entre celle que sa douleur l'empêche de voir intérieurement et celle qu'il nous offre, intervient un geste humain ; sa dignité est condensée dans le voile et le filtre qui ouvrent la scène à une enfance retrouvée. Il s'agit, en somme, d'une image de rédemption : elle vient de l'ère du bonheur pour dissimuler un destin funeste ; pour ce faire, elle doit inverser la causalité historique.

Le départ de cette enfant, en compagnie de ses deux frères, de l'enfer de Khmers rouges est à l'origine de l'une des plus puissantes métaphores de la liberté : les trois figurines des enfants volent, légères, sur un firmament clair et ouvert, libérées pour toujours du poids mortel de la terre. Plus qu'une image de rédemption, il s'agit d'une rédemption par l'image.





Plénitude, syncrétisme, compulsion

Comme on pourra le déduire de ce qui précède, dans *L'Image manquante*, les images sont conçues comme des problèmes, jamais comme des évidences. Par conséquent, n'importe laquelle, indépendamment de sa source, éveille du scepticisme et de la méfiance, se révélant fatalement inconsistante pour offrir un support durable à la mémoire. Après la mort de sa mère, le narrateur comprend sa solitude définitive et le film montre des scènes de son enfance perdue comme une série inaccessible de représentations de son foyer : cuisine, salon, jardin et rencontres familiales. Néanmoins, ces décors teintés de nostalgie apparaissent comme si elles étaient des images mentales. D'un tel contexte surgit l'une des images les plus troublantes du film, qui combine immobilité et mouvement avec

une grande dose d'imagination. Le jeune Panh, qui a travaillé au bord d'une fosse commune, enterrant, jour après jour, les personnes qui périssaient d'exténuation, de maladie et de faim, réfléchit au moment du climax de son film :

« Il y a des choses que l'homme ne devrait pas voir ou connaître. Et s'il les voyait, ce serait mieux pour lui qu'il meure. Mais si l'un de nous voit ces choses ou les connaît, alors il doit vivre pour raconter. Chaque matin, je travaillais au-dessus de la fosse. Ma pelle cognait les os et les têtes. De la terre, il n'y a jamais assez. C'est moi qu'on va tuer. Ou bien c'est fait déjà.

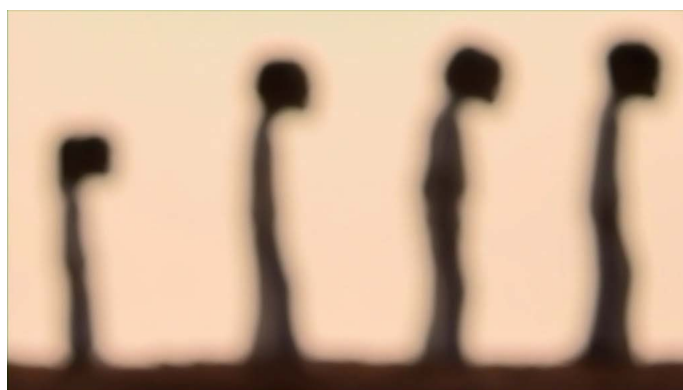
Bien sûr, je n'ai pas trouvé l'image manquante. Je l'ai cherché... en vain. Un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé. Alors, je fabrique cette image. Je la regarde, je la chéris. Je la tiens dans ma main comme un visage aimé. Cette image manquante, maintenant je vous la donne pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher ».

Le passage est complexe, car, si dans la première partie, le narrateur décrit la sordide tâche qu'il effectuait et qui lui imposait une familiarité avec la mort, dans la deuxième, il reprend le leitmotiv de l'image manquante et il s'adresse au spectateur sur un ton intime pour faire de lui le destinataire ultime de l'image métaphorique qu'il a inventée. Néanmoins, le texte est contredit par le flux des images. Au fond de la fosse ouverte, gît une figurine avec sa rigidité caractéristique. Sur elle, tombent des pelletées de terre qui la couvrent peu à peu, jusqu'à ce qu'elle soit enterrée complètement. Cela dit, à peine le petit corps a-t-il disparu sous la terre qu'un effet d'optique le déterre, comme si l'œuvre accomplie était réversible, comme si l'acte d'enterrer devenait cyclique, éternel, impossible à achever et se trouvait à l'origine d'une angoisse sans nom. Cette métaphore extrêmement puissante tente de capturer quelque chose qui échappe à la représentation et au récit ; quelque chose qui, en étant action, pivote sur elle-même pour rendre un repos impossible. Il s'agit, bien sûr, d'une image intérieure née de la perception et de réélaborations, mais le cycle démoniaque autour duquel tourne cet acte ne correspond ni à la perception ni au souvenir, mais à ce que Sigmund Freud a appelé, dans l'une de ses plongées dans les abîmes de la psyché humaine, *compulsion de répétition*, décrite dans ses textes des années 1920 liés à la pulsion de mort¹⁶ (Freud, 1981).

En premier lieu, la série iconique est ancrée dans une expérience vécue du camp de travail, c'est-à-dire dans une synthèse de quelque chose qui s'est répété de façon routinière dans un contexte d'irréalité et d'abandon de la volonté, ou, ce qui est la même chose, de façon automatique. En deuxième lieu, le cinéaste la considère lui-même une image-écueil qui, au lieu d'entrer dans une chaîne métonymique, butte sans cesse ; elle ne s'arrête pas à proprement parler, mais

16 Dans la théorie freudienne, les compulsions de répétition sont analysées à partir des névroses de guerre. Néanmoins, c'est à partir de *Au-delà du principe de plaisir* (1920) que Freud reformulera cette pulsion de mort qui le conduira à ce qui est connu comme la « seconde topique freudien » inaugurée par *Le Moi et le Ça* (1923) (Freud, 1981, 2507-2542 ; 2701-2728).

elle tourne en boucle sur elle-même. En ce sens, ce qui est le plus remarquable chez elle, c'est son mouvement pendulaire, plus encore que son contenu. Enfin, la distanciation que provoquent les figurines, liée à une association infantile avec les jouets, a un effet doublement déstabilisant, car elle désactive tout naturalisme et rend plus étrange le déclenchement mécanique de l'empathie.



Ce n'est pas un hasard si l'image de l'enterrement sans fin comme image traumatique condense l'idée même d'image manquante : non pas une image qui manque, mais une image en boucle, qui ne permet pas d'avancer, de se projeter sur une ligne de mémoire, parce que, chez elle, le faux-pas renvoie la biographie à la énième répétition. Malgré tout, ce n'est pas cette image-là que le cinéaste nous offre au terme de son itinéraire, pour que nous veillions sur elle. Cette

offrande est incarnée par la quatrième et dernière apparition de l'éblouissement marin, avec ses vagues, d'un vert bleuté, et son explosion de lumière. Ou peut-être n'est-il pas si évident que l'apparition finale corresponde à l'accomplissement du sens et que l'image perdue ne soit ni l'une ni l'autre, mais le maillon qui devrait les réunir et peut-être les recoudre. Si c'était le cas, cette image-manque se glisserait par un entrelacs de défaillances dans la chaîne de compréhension des événements et dans celui de leur reconstruction narrativo-biographique qui préserve aussi bien de l'insondable que de la mélancolie paralysante. Dans ce sens, l'image perdue est élaborée comme une sorte de tissu dans lequel les différentes failles engendrent un dispositif humain, narratif et conceptuel, désespérément désireux de trouver une issue à une mémoire angoissante. Aucune de ces deux tentatives n'est superflue. Si l'image de l'enterrement invoque le trauma, celle de la mer est angoissante malgré sa représentation lumineuse ; c'est pourquoi elle est inconcevable dans une composition fermée. Images errantes : c'est la condamnation, non pas de l'image absente, mais de sa recherche et, par conséquent, de sa création fatale.





Œuvres citées

- AAVV, *Vann Nath Tribute* (2013), Phnom Penh, Bophana Center, 2013.
- BRADSHAW, Nick (consulté le 20 avril 2018) : « Memories of murder: Rithy Panh on the Missing Picture of childhood », <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/memories-murder-rithy-panh-missing-picture>.
- BURUCÚA, José Emilio, KWIATKOWSKI Nicolás, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Buenos Aires, Katz, 2014.
- CARPENTIER Mélanie (consulté le 20 avril 2018) : « Entretien avec Rithy Panh », *Grand Écart* (25 mai 2013), <http://www.franceculture.fr/cinema/festival-de-cannes-2013-rencontre-avec-rithy-panh>
- CASWELL, Michelle, *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia*, Madison, University of Wisconsin Press, 2014.
- CHANDLER, David, *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*, Beverly, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1999.
- DARGIS, Manohla, « Returning, in His Own Way, to the Killing Fields. "The Missing Picture" Rithy Panh's Look at 1970s Cambodia », *New York Times*, 18 mars 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- DUFFAUD, Lisa (consulté le 30 avril 2018) : « Rithy Panh : L'image manquante, 2013 – CR de film de lecture », *Indomémoires*, 4/3/2015, <https://indomemoires.hypotheses.org/17375>, dernière consultation 30 avril 2018.
- EKCHAJZER, François, « Rithy Panh vit dans la mort, c'est un rescapé, Christophe Bataille écrivain », *Télérama*, 9 octobre 2013. <http://www.telerama.fr/television/rithy-pan-vit-dans-la-mort-c-est-un-rescape-christophe-bataille-ecrivain,103199.php>
- FREUD, Sigmund, *Obras completas, vol-III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.
- HAMERS, Michelle Q. (consulté le 1^{er} mai 2018) : *Do nothing, sit still, and wait for my orders. The Role of Photography in the Archive Practices, Historiography, and Memory of Democratic Kampuchea 1975-1979*, Thèse inédite, mars 2011, <http://www.michellehamers.com/downloads/ThesisMQH.pdf>
- HUGHES, Rachel, « The object artefacts of memory: photographs from Cambodia's genocide », *Media, Culture & Society*, vol. 25, 2003, p. 23-44.
- HUYSEN, Andreas, « Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno », *New German Critique*, n° 81, *Dialectic of Enlightenment*, automne 2000, p. 65-82.
- KIERMAN, Ben, *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide under the Khmer Rouge*, New Haven, Yale University Press, 1996.

- LOCARD, Henri, *Pourquoi les Khmers Rouges ?*, Paris, Vendémiaire, 2013.
- MORAG, Raya, *Waltz with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*, Londres, I.B. Tauris, 2013.
- PANH, Rithy, BATAILLE, Christophe, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2012.
- PANH, Rithy, BATAILLE, Christophe, *L'Image manquante*, Paris, Grasset, 2013.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Le visage fluctuant des victimes. Images de l'affliction au Cambodge (1975-2003) », *Témoigner entre histoire et mémoire* n° 121, octobre 2015, p. 152-169.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Non-Author Footage, Fertile Re-Appropriations. On Atrocity Images from Cambodia's Genocide », Diego Cavallotti, Federico Giordano et Leonardo Quaresima (éd.), *A History of Cinema without Names*, Udine, Mimesis, 2015, p. 137-145.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*, Buenos Aires, Prometeo, 2017.
- VANN, Nath, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21*, Bangkok, White Lotus, 1998.
- ZYLBERMAN, Lior, « The Missing Picture-Film Review. Directed by Rithy Panh, 2013 », *Genocide Studies and Prevention* 8-3, automne 2014, p. 104.

Entre absence d'images et preuves des crimes.

Sur le montage des images de l'histoire

Anita Leandro

École de Communication de l'Universidade Federal do Rio de Janeiro

RÉSUMÉ. Par des tactiques de rapprochement et d'écart, de collure et de césure, le montage est un procédé d'écriture qui nous permet d'affronter, au cinéma et ailleurs, le problème historiographique central de l'absence d'images, de preuves, de témoins. Traces fugaces et imperceptibles, les images du passé ont besoin d'un geste du présent, afin de pouvoir apparaître dans leur dimension proprement documentaire. Ce geste est politique et correspond à une prise de position vis-à-vis des archives qui interdit de réduire les images du passé à une fonction simplement illustrative de l'histoire. Le montage convoque alors l'image dans sa fonction proprement historiographique, en l'actualisant dans sa dimension testimoniale, voire probatoire. L'apport des procédés du montage à l'écriture de l'histoire sera ici évalué au travers des différentes étapes d'une investigation menée dans les archives des polices politiques au Brésil pour la réalisation du film *Photos d'identification* (Anita Leandro, Brésil, 2014, 73 min).

MOTS CLÉS : écriture de l'histoire ; montage cinéma ; archives ; répression ; Brésil.

ABSTRACT. By means of strategies to put together or apart, through joining and cutting, editing is a writing process which allows facing the historiographical main problem of the lack of images, evidences and witnesses. Fleeting and hardly perceptible, images from the past need to be arranged in the present so that they may appear as effectively documentary images. This arrangement is a political gesture in so far as it supposes deciding about the archives and avoids reducing images from the past to simple illustrations of history. Editing has to do with images in their properly historiographic function because it actualizes them as pieces of testimony or even as evidence. What editing does to the writing of history will be assessed through the different stages of an investigation that was realized into the archives of the political polices in Brazil for the making of the film *Photos d'identification* (Anita Leandro, Brésil, 2014, 73 min).

KEYWORDS: Historical Narrative; Film Editing; Archives; Repression; Brazil.

Introduction

Quand, dans le cinéma d'archives, les techniques du montage sont appliquées avec la rigueur nécessaire au traitement des sources documentaires, l'écriture cinématographique rejoint, sous certains aspects, celle de l'histoire. De même, quand l'historien de métier, lors de l'analyse des sources, procède à des associations et à des découpages dans la masse documentaire d'une époque donnée, une approche en termes de montage peut éclairer le travail des archives. Technique de suture et de césure à la fois, le montage est un mode d'écriture qui se prête à une herméneutique des documents historiques.

Les questions de montage ici développées ont été initialement formulées dans le cadre d'une recherche empirique dans les archives photographiques produites par la police brésilienne pendant la dictature militaire (1964-1985). Durant cette période, les prisonniers politiques étaient photographiés lors de chaque action répressive de l'État : filatures, perquisitions dans les planques, actes d'emprisonnement, interrogatoires, nécropsies, enquêtes judiciaires, examens médicaux, procès de bannissement et, même, au cours des séances de torture, comme le prouvent des photos de militants aux visages et corps marqués par les supplices, certains d'entre eux photographiés au seuil de la mort ou même après leur exécution. Travaillés au montage, ces matériaux d'archives jusque-là méconnus ont été montrés dans une installation et dans le documentaire cité plus haut.

Comme pour la mise en récit de ces documents, les étapes préalables au montage du film – recherche dans les archives et enregistrement de témoignages oraux – ont elles-mêmes été conçues comme des activités de montage en puissance. De la phase d'investigation permettant la réunion des fonds jusqu'au montage à proprement parler, en passant par le filmage de la parole, une approche du montage a guidé notre approche des archives : les documents ont été triés, restaurés, mis en série, recadrés, associés à d'autres documents et à la parole vivante, et enfin, étudiés « à la loupe » (Ginzburg & Poni, 1981 : 133), selon une méthode analytique dont l'intention était d'offrir au spectateur une expérience des archives. Pour cela, il fallait montrer ces photographies presque à l'état brut, en préservant leur valeur de trace et leur singularité même d'image fixe, archivée en support papier et sujette à des moisissures, jaunissements et autres marques d'usure, comme celles dues à des trombones, des plis et des déchirures. Face à des archives volumineuses mais néanmoins en ruines, car détériorées par l'usure du temps et précédemment pillées par ceux qui les avaient produites, nous nous sommes servi du montage pour ramener à la lumière les marques même d'une disparition. Il fallait se mettre à l'écoute du récit lacunaire contenu dans ces traces, restées jusque-là inaudibles et invisibles.

Entamée bien avant l'arrivée des archives à la table de montage, l'écriture a sollicité, dès le début de la recherche, les divers procédés de juxtaposition, croisement et découpage des sources visuelles et sonores. Ce montage, pour ainsi dire anticipé, a été perçu comme un moyen d'appropriation, de traitement et d'analyse des sources. La méthode historique offre des outils d'investigation

permettant d'étudier une image et de pouvoir ainsi juger de sa valeur historique. Outre sa dimension esthétique et technique, le montage d'archives est un mode d'écriture : sa capacité de réunir le passé et le présent, dans un problème commun, parfois dans une seule image, le rend ontologiquement apte à raconter l'histoire et à traiter les documents et les témoignages. Le montage suscite par-là des questions assez proches de celles que formule l'historien de métier. C'est un choix d'approche de l'image, une méthode d'interprétation et d'écriture complexe, que le documentaire d'histoire partage, comme nous allons le voir, avec l'historiographie.

Ce n'est peut-être pas un hasard si un vocabulaire technique de montage apparaît avec autant d'insistance dans la manière de penser l'histoire, comme l'a déjà remarqué Laurent Veray (2011). Dans un passage connu de *l'Archéologie du savoir*, par exemple, Michel Foucault se sert d'un langage très proche de celui du montage, afin de parler de l'aptitude de la discipline historique à travailler les archives à partir de leur intérieur. L'histoire élabore le document, « elle l'organise, le découpe, le distribue, [...] établit des séries, [...] décrit des relations » (Foucault, 1969 : 14). Une telle définition du travail de l'historien résume à elle seule l'essentiel des procédés techniques et esthétiques employés par le cinéma de montage, construit à partir de matériaux d'archives.

Avant Foucault, Walter Benjamin, dans sa « théorie du progrès », proposait déjà de reprendre dans l'histoire ce qu'il appelait, justement, le « principe du montage » (Benjamin, 1989 : 477) : au lieu de la compréhension de l'histoire, fût-elle marxiste, l'historien devrait, selon lui, savoir créer les conditions de visibilité des « très petits éléments » qui participent à la formation de l'histoire. En prenant le montage comme principe régulateur, cette pensée, pionnière par rapport à certaines propositions méthodologiques de la micro-histoire, invite l'historiographie à « découvrir, dans l'analyse du petit moment singulier, le cristal de l'événement total » (Benjamin, 1989 : 477). Cette méthode de travail capable de décomposer l'histoire en images, plus qu'en histoires, Walter Benjamin l'a appelée montage littéraire, c'est-à-dire une écriture qui, selon ses propres mots, n'aurait rien à dire, seulement à montrer.

Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant (Benjamin, 1989 : 476).

C'est presque mot à mot l'ambitieux projet de détournement de l'héritage littéraire et artistique de l'humanité qui sera tracé deux décennies plus tard par Guy Debord et Gil Wolman :

À vrai dire, il faut en finir avec toute notion de propriété personnelle en cette matière. [...] Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent

faire l'objet de rapprochements nouveaux » (Debord & Wolman, 1956 : 6)¹.

Dans le domaine de la micro-histoire, on parle aussi bien d'une écriture fondée sur les « jeux d'échelles » (Revel, 1996 : 19) que d'un « montage entre réflexion et document » (Ginzburg, 2002 : 11), comme c'est le cas pour l'alternance des réflexions de l'historien Carlo Ginzburg et des extraits du dialogue entre Menocchio et ses inquisiteurs dans *Le Fromage et les vers*. Revel revient à des procédés de découpage analytique et à la puissance du gros plan, tandis que Ginzburg met en pratique un montage alterné et une juxtaposition d'éléments narratifs. La liste des procédés techniques de montage évoqués dans le vocabulaire des historiens est longue et si nous attirons l'attention vers le dialogue implicite entre ces deux champs de la connaissance historique, c'est dans le but de mieux évaluer l'apport du cinéma à l'écriture de l'histoire. Le montage, lieu d'un réel corps-à-corps avec la matière, acquiert dans le documentaire d'histoire un statut épistémologique. En tant que moyen d'investigation permettant une interprétation des sources, il invite la discipline historique à une approche commune des documents d'archives. Le cinéma ne ferait point une histoire mineure, inférieure à celle des historiens, mais distincte de celle-ci, car écrite avec des outils particuliers. L'histoire écrite avec les moyens du cinéma serait plutôt plurielle, comme Godard l'a souvent soutenu dans ses films ; une histoire intervalaire, d'après Vertov (1972 : 131) ; voire matérialiste, comme on le voit dans les films de Farocki.

La collecte des sources

Une confrontation avec le manque d'images et avec le conséquent impératif du montage a lieu dès la première étape du travail du chercheur dans les archives, lors de la collecte des documents. Cette activité historique demande une acuité du regard et un sens de l'organisation des sources qui fait la spécificité même du montage d'archives, nécessairement orienté par le principe de l'unité du plan (un document est une trace unique, singulière) et par le respect de l'intervalle incontournable existant entre deux images (la jonction de deux documents témoignera toujours d'une interruption, d'une coupure). Une conception *a priori* du montage précède l'investigation sur le terrain, au cours même des activités de repérage, durant lequel on procède au rassemblement des sources et au tri des documents qui seront utilisés dans le film à venir. Classé selon des critères de conservation qui séparent souvent le document textuel et le document photographique, le matériel d'archives apparaît initialement au chercheur comme une trace encore sans histoire, puisque soustraite au contexte de sa production. Pour remonter à l'événement historique d'où provient le document, il

¹ Ce projet de montage, réitéré tout au long de l'œuvre debordienne, est clairement exposé dans l'un des cartons du film *La Société du spectacle*, de 1973 : « ce que le spectacle a pris à la réalité, il faut le lui reprendre. Les expropriateurs spectaculaires doivent être à leur tour expropriés ».

faut extraire ce dernier de l'isolement imposé par les méthodes d'archivage, en l'associant à d'autres documents du même fonds, ainsi qu'à d'autres fonds de la même époque et à des sources non archivées, comme des témoignages oraux par exemple. Pour qu'un document d'archives prenne sens, il faut le remettre dans le contexte historique de sa production. Cette tâche sollicite divers procédés de croisements car « les témoignages qu'il abrite se sont séparés des auteurs qui les ont engendrés » (Ricœur, 2000 : 213). Orphelins, les documents sont également muets, dépendant « des soins de ceux qui savent les questionner » (Ricœur, 2000 : 213). Pour aider cette matière fragile qui dort dans les archives, le chercheur doit agir en monteur. Les lieux d'archivage sont, pour le cinéma de remploi², l'antichambre de la salle de montage des sources de l'histoire.

Les historiens en ont déjà fait le constat : l'archive n'est pas exactement un stock, mais plutôt un manque (Farge, 1989 : 70). Et même quand on a stocké en grande quantité, comme cela a été le cas des militaires brésiliens, les archives demeurent néanmoins des vestiges. Ce sont des « indices matériels » (Ginzburg, 2009 : 143-179) qui ne se donnent pas à voir facilement et qui exigent de la part du chercheur le flair du chasseur et du détective³. L'investigation dans les archives demande un très long travail d'immersion, pouvant se prolonger sur plusieurs années, ce qui explique, du moins en partie, le peu de références à la documentation iconographique de la dictature dans les films brésiliens et dans les livres d'histoire pourtant nombreux sur cette période. Beaucoup de documents provenant des agences de répression brésiliennes demeurent jusqu'à nos jours inaccessibles, en raison du contrôle militaire, de la peur d'en parler ou même de l'état avancé de détérioration de certains fonds. À cela vient s'ajouter l'éparpillement des archives dans des villes et pays différents, selon la trajectoire des prisonniers, les déplacements des agents d'information et l'étendue de l'action des forces répressives, un même prisonnier ayant pu être interrogé aussi bien par la police que par les différents services militaires (armée de terre, marine nationale et armée de l'air). Le montage devient alors stratégique pour le rassemblement et la restauration de ces sources.

Le découpage opéré dans les archives pour le film *Photos d'identification* avait pour but de faire sortir de l'oubli la double histoire de l'assassinat du militant Chael Schreier pendant la torture, et du suicide de Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) durant son exil en Allemagne. Ce choix narratif était lié au caractère tragique de l'histoire de ces deux étudiants de médecine, mais aussi à la singularité des documents trouvés, concernant leur emprisonnement. Ils sont tombés ensemble dans les mains de la police le 21 novembre 1969 et leurs his-

2 Le cinéma de remploi ou « cinéma d'archives » comme il est également appelé, trouve sa principale caractéristique dans la spécificité de sa technique de composition : il est construit au montage, à partir de matériaux déjà existants. Pour plus de précisions conceptuelles sur cette notion, voir Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, 2013.

3 On retrouve chez André Labarthe une définition du travail des cinéastes similaire à celle donnée par Ginzburg à l'activité des historiens, liée au « paradigme indiciaire » (Ginzburg, 2009 : 151). Labarthe classe les cinéastes en deux catégories : celle des *chasseurs* (les cinéastes du direct) et celle des *piégeurs* (les cinéastes du dispositif). Cette pensée a été formulée par Labarthe lors d'un débat public le 8 novembre 2006, à l'occasion d'une rétrospective de ses films au Cinéma Utopia de Bordeaux.

toires singulières ont permis d'attirer, à présent, l'attention vers les preuves d'un crime resté impuni et les signes inquiétants de survivance de l'appareil répressif et de l'État d'exception⁴.

Pour reconstituer l'histoire de l'assassinat de Chael, une série de documents a été initialement réunie, dont six photographies signalétiques et leurs négatifs respectifs, craquelés et jaunis. Ces images ont été produites par la police au moment de l'arrestation de Chael et Dora, en compagnie de Roberto Espinosa, le commandant de la VAR-Palmares, organisation armée à laquelle ils appartenaient. Les photos, dont le tirage a été fait par la police, montrent en plan rapproché les visages de prisonniers de face et de profil, le numéro d'identité judiciaire signalé sur une fiche en carton rectangulaire attachée à une ficelle serrée autour de leur cou (figures 1 et 2).

64

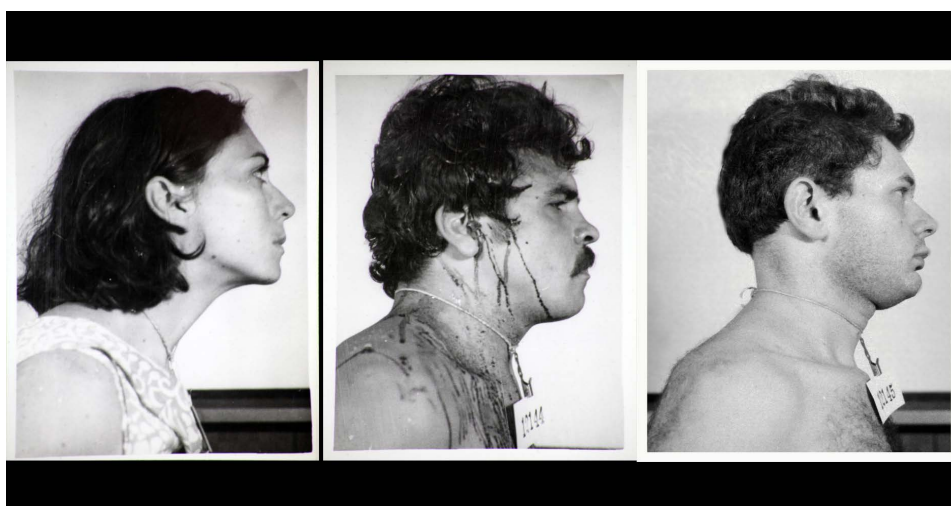
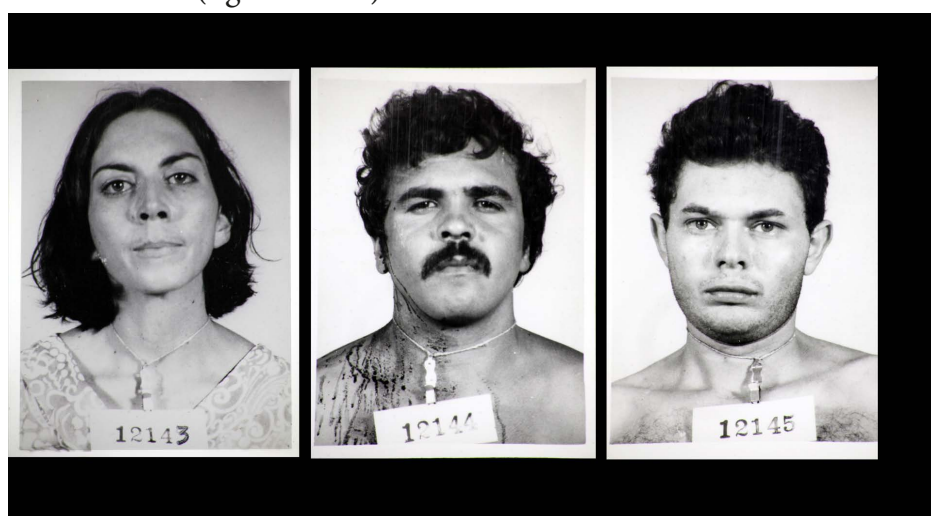
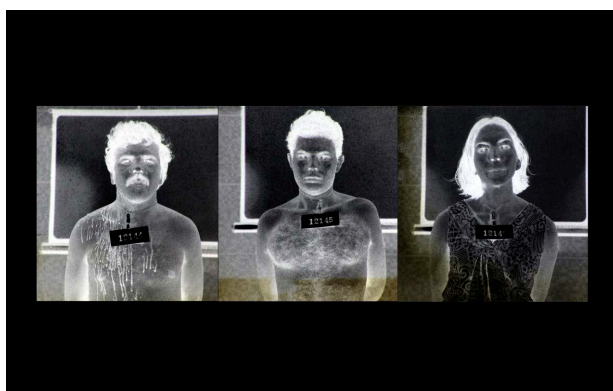


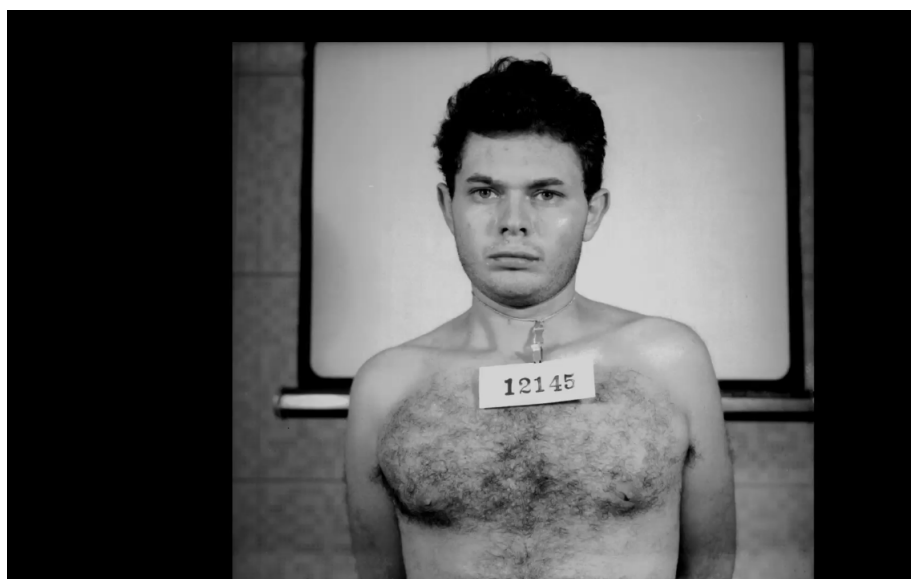
Fig. 1 et 2

4 Les événements racontés dans le film se passent entre 1969 et 1976, période de répression extrême au Brésil. Les crimes commis par les agents de l'État n'ont jamais été jugés et l'apologie de la torture et de l'extermination des militants de la gauche ressurgit de nos jours dans le discours de parlementaires de droite et d'extrême-droite, aujourd'hui majoritaires au Congrès, beaucoup d'entre eux ouvertement racistes, homophobes, misogynes et évangélistes.

Cependant, les négatifs de ces mêmes photos les montraient en un plan plus large, plan rapprochée taille. La police avait donc procédé à des recadrages au moment d'en faire le tirage (figure 3). Après la restauration de ces négatifs et leur transformation en image positive, plusieurs détails de la scène photographiée sont apparus. Dans le cas de Chael, on pouvait voir son torse nu et sans blessure apparente, ainsi que ses mains menottées dans le dos (figure 4). Cette nouvelle image venait démentir un document textuel produit à l'époque par l'un de ses meurtriers, le capitaine Lauria, selon lequel l'étudiant aurait été blessé en combattant. C'est donc l'application anticipée d'un procédé de montage à l'étape d'investigation qui nous a permis d'accéder à une archive ayant valeur de preuve, mais restée invisible aux historiens de la dictature durant 45 ans. Prises au tout début des interrogatoires, ces photos montrent bien que le prisonnier n'a pas été blessé au combat. Par le montage (ici, le simple procédé technique du virage au positif), ces images acquièrent une valeur probatoire qui expose le mensonge du document fabriqué par l'officier. Elles sont ce que, dans l'historiographie, on appelle les « témoignages non écrits », « involontaires », « témoignages malgré eux » (Bloch, 1953 : 38).



Ill. 3 et 4



Jamais consultés auparavant, ces négatifs ont survécu à l'action du temps et paraissent aujourd'hui comme un *lapsus* de l'histoire (Ginzburg & Poni, 1981 : 134). Il aurait suffi à la police de garder le tirage papier de la photo d'identification classique du prisonnier, cadré en plan rapproché du visage, comme on le faisait d'habitude. Mais exceptionnellement, on a préservé aussi les négatifs originaux, où l'on découvre maintenant tout un hors-champ volontairement exclu du système d'information. Le corps du prisonnier doit être détruit, de lui, la police ne garde que le visage, pièce d'identification suffisante, souvent accompagnée d'une fiche dactyloscopique. Face à des sources comme celles-ci, où l'évidence de l'histoire n'est point évidente (qui aurait pensé à chercher les négatifs originaux de ces photos de visages ?), le chercheur a besoin d'avoir un regard aiguisé quand il interprète l'image. Car c'est par « effraction dans l'histoire » (Bertin-Maghit, 2015 : 32), presque malgré soi, que ce genre de trace fait son irruption dans le présent. Ces documents ont également été reproduits et associés à d'autres sources documentaires, avant même de quitter les archives pour entrer dans un film. L'archive est bel et bien une « matière à être décryptée, lue » (Ricœur, 2000 : 209). Dans les archives, le chercheur est d'emblée lecteur, c'est-à-dire quelqu'un d'attentif à la littéralité des documents.

L'évocation de la première étape de cette recherche dans les archives de la police montre non seulement la complexité d'une opération de repérage des documents pour un film à venir, mais, surtout, combien l'application des procédures de montage au cours même de l'investigation permet d'anticiper une trame narrative nouvelle, encore méconnue des historiens. Confrontés à une approche en termes de montage, les documents de la police nous informent sur des aspects dissimulés de l'histoire. Le corps des victimes qui est privé de visibilité par le système de découpage de la police fait son apparition dans le présent, ce que l'on voit nous fait entendre une « voix inaudible » du passé⁵.

Le registre des témoignages

L'archive a besoin d'un regard contemporain qui la mette à jour. Dans le documentaire d'histoire, cet appel provient des sources primaires et de la parole vivante, comprise dans son vaste champ de production du discours historique, qui va de l'information fournie par le spécialiste au silence du survivant, en passant par la voix *off* ou par le chant, comme celui, engagé, de Giovanna Marini dans les films de Gianikian et Ricci Lucchi. Mais si « tout témoignage responsable engage une expérience poétique de la langue » (Derrida, 2005 : 9), chaque documentaire d'histoire, en fonction de son degré d'engagement vis-à-vis de la parole filmée, doit être en mesure de construire ses propres méthodes d'élaboration du discours historique. Si les méthodes traditionnelles d'entretien abou-

5 Pour son étude de la fresque peinte par Ghirlandaio en 1317 à la chapelle Sassetti, Confirmation de la règle franciscaine, l'historien de l'art Aby Warburg revient aux sources documentaires et littéraires contemporaines de l'œuvre picturale, en cherchant à y ausculter le retentissement de ce qu'il a appelé le timbre des « voix des défunts » (Warburg, 2003 : 106 et 123).

tissent le plus souvent à limiter la langue aux frontières du système d'information et de communication, comment atteindre, dans le cinéma, cette « poétique du témoignage », une parole singulière qui au lieu d'assurer une valeur de certitude, d'assurance, de connaissance historique, manifesterait, au contraire, un secret, une résistance à tout dire ?

Dans *Photos d'identification*, il était question d'éviter le système de question-réponse et d'assurer aux personnages la possibilité d'une expérience du témoignage. Le filmage est alors devenu le lieu d'une confrontation directe de la parole du témoin avec les traces documentaires de son histoire, réunies au cours de l'investigation. Les documents aideraient les personnages à se poser eux-mêmes des questions. Et par cette coprésence des documents et de la parole vivante, le tournage anticiperait des opérations associatives du montage, en acceptant par-là d'accueillir un témoignage inattendu, car formulé à partir de la situation filmée, et qui ne serait peut-être, lui aussi, qu'une simple trace du passé. À la voix inaudible des morts, contenue dans les documents, se joint le souvenir défaillant des vivants et les silences de leur mémoire traumatique que le dispositif de filmage rend sensibles.

L'entretien classique, appuyé sur le système traditionnel de questions-réponses, s'est trouvé remplacé par une interaction de la personne filmée avec les documents concernant son passé. Une autre forme d'élaboration de la mémoire et d'organisation du matériau s'est mise ainsi en place, grâce à ce montage direct, anticipé, des sources. Solidaire de l'activité mnésique du témoin, le dispositif de filmage de la parole juxtaposait des sources orales et documentaires dans l'espace même du tournage, en rendant présentes des « corrélations passées » (Benjamin, 1989). Il en est ainsi de la première confrontation d'Espinoza aux photos de Chael prises par la police quelques heures à peine avant de le tuer. Chael, qui est resté caché dans la planque où il vivait avec Dora et Espinoza pendant tout le mois précédant leur emprisonnement, apparaît sur ces photos avec vingt kilos de moins. Recherché par la police, il a décidé de faire un régime alimentaire très rigoureux, afin de changer son apparence et de pouvoir sortir dans la rue sans être reconnu. Dora était déjà morte au moment du tournage et seul Espinoza était au courant de ce régime. Cette histoire aurait été difficilement révélée sans la mise en présence de la photographie au moment de l'enregistrement de son témoignage. Contemporains l'un de l'autre, le document et le témoin se sont relayés dans l'élaboration de la mémoire. Le témoin s'est souvenu de ce que le document évoque et ce dernier s'est actualisé grâce à ce souvenir. Entre eux s'est établi un dialogue qui se passe d'intervieweur. Et en même temps qu'elle inscrit le document dans le présent, cette rencontre produite par le tournage a replacé la parole du témoin, sinon dans le passé, du moins devant ses ruines.

L'association des sources écrites et du témoignage oral est un procédé méthodologique habituel dans la recherche historique et dans le cinéma. Mais ce croisement entre documents et parole vivante est le plus souvent accompli par l'intervieweur. Historien ou réalisateur, c'est lui qui détient le privilège de formuler des questions et qui, plus tard, écrira l'histoire, sous la forme d'un texte

ou d'un film. Dans le cinéma et dans l'histoire, prédominent l'entretien directif et l'analyse *a posteriori* des sources. Il est rare que les documents puissent être présentés au témoin, comme l'a fait Rithy Panh, par exemple, en filmant les bourreaux, les geôliers et les chefs de police responsables du génocide cambodgien⁶. Aussi bien sur la table de montage du documentariste que dans le bureau de l'historien, les témoignages sont coupés et remontés avant d'être, finalement, associés, au moment de l'écriture, aux documents historiques.

Filmés séparément, les deux témoins vivants de *Photos d'identification* ont reçu, dans l'ordre chronologique des événements vécus, des documents photographiques où eux-mêmes figuraient. Ils ne connaissaient pas ces photos prises par la police et ont réagi avec émotion à ce qu'ils découvraient peu à peu, au cours du tournage. Au lieu de répondre à des questions, ils les formulaient eux-mêmes en observant ces images et en s'adressant tout d'abord à leur passé. Ils parlaient pour eux-mêmes et leur questionnement était suscité par l'éveil de la mémoire que produisait ce face-à-face avec l'archive. La présence des images rendait possible un retour en puissance du passé. Les documents interpelaient le personnage, tandis que l'équipe, hors cadre, observait la scène en silence, en y intervenant seulement pour donner à la personne filmée un nouveau document à analyser. Cette écoute de la parole a exigé des personnages un travail solitaire de mémoire et d'interprétation des sources. Tous les actes de parole du film ont été ainsi associés à l'archive et organisés à partir de cette confrontation du témoin aux documents.

La mise en présence des documents lors du tournage a évité chez les deux témoins filmés la reproduction de discours préétablis sur les événements vécus. Aussi bien Guarany qu'Espinoza avaient déjà publié leurs mémoires ou donné plusieurs entretiens sur leurs histoires respectives. La présence du document sur le plateau du tournage les invitait à reprendre le travail de mémoire par un autre bout, au risque de l'« épreuve du réel » (Niney, 2000) que signifiait pour eux la situation filmée. D'un autre côté, le dispositif contribuait à mettre en valeur la dimension proprement matérielle de l'archive, ainsi que le caractère silencieux du témoignage de chaque document photographique. L'action synchrone de l'archive et de la parole vivante à l'intérieur d'un même plan fait entendre un double silence : celui du document, éveillé par une parole actuelle, et celui du témoin, provoqué par la rencontre avec les images du passé. Un dialogue entre présent et passé, en direct, se substitue aux pratiques assez courantes de restriction de la parole à l'information et de réduction de l'image à l'illustration.

La médiation de la parole par les documents de l'histoire offre au témoin un certain recul par rapport à ces souvenirs traumatiques. Devant l'archive, les personnages de *Photos d'identification* ont pu analyser les photographies et parler d'autre chose que d'eux-mêmes. Ils ont aussi pu simplement garder le silence, comme à la fin du film, quand Guarany quitte le plateau du tournage en laissant

6 Lors du procès de Duch, le chef de police des Khmer rouges, responsable de la prison S21, où périrent 12 380 prisonniers politiques, Rithy Panh a insisté auprès de la cour internationale sur la nécessité de convoquer aussi les archives, mais les juges n'ont pas voulu le faire (Leandro, 2016).

le spectateur devant un mur blanc. Très ému par le souvenir du suicide de Dora, sa compagne, il est soudain sorti de la pièce, en emportant avec lui un paquet de photographies qu'il était en train d'analyser⁷. Lorsqu'il est revenu sur le plateau, les yeux rouges, en essayant de reprendre le fil de son récit, les photos qu'il tenait toujours dans ses mains ont attiré son regard et l'ont soutenu dans l'évitement de la caméra. Son silence est son témoignage. Et ce qu'il tait engage « quelque chose du corps qui n'a pas le droit à la parole » (Derrida, 2005 : 34). Mais si le silence lui-même peut devenir témoignage, comme ici, c'est que le contrechamp du témoin n'est plus le présent bavard du filmeur (le discours historique), mais le murmure lointain du passé lui-même, évoqué par la mise en présence de la trace matérielle de l'événement.

Placée entre le témoin et l'équipe de tournage, l'archive fonctionne comme une « médialité pure » (Agamben, 1995 : 129), en ceci qu'elle n'a rien à dire et peut s'offrir silencieusement au personnage en tant qu'alibi, au sens premier du mot, c'est-à-dire un ailleurs, un lieu extérieur qui échappe au contrôle du tournage et où les mots peuvent enfin se taire. Si les matériaux « suggèrent eux-mêmes un certain mode d'écriture et de raisonnement » (Ginzburg, 2002 : 9), la reprise de l'archive au moment du tournage ne fait, en vérité, qu'anticiper l'élaboration du récit de l'histoire. N'oublions pas que c'est grâce aux quatre mille documents posés par Rithy Panh devant Kaing Guek Eav durant les trois cents heures de tournage de *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, France, 2011) qu'il devient possible d'obtenir une vérité à partir de la parole dissimulée de cet ancien chef de police⁸.

Dans *Photos d'identification*, le jeu de confrontation des documents avec la parole a rendu possible une mémoire de l'acte photographique lui-même, qui n'avait pas encore été élaborée. Les témoins décrivent le hors-champ des photographies placées devant eux, en évoquant leur contexte historique et le dispositif de répression à l'origine de ces images. Le témoin tisse des liens entre les différents documents ; il va chercher les détails dans l'image, en ramenant à la surface une matière animée par le souffle de sa parole. Le contact direct du témoin avec les traces du passé donne accès à une histoire sous-jacente des documents qui ne saurait pas être sollicitée autrement.

Ce relais, établi entre le document et la parole, ouvre l'archive à de nouvelles interprétations. Produite par les agences de répression, l'image des prisonniers politiques participait au Brésil à une campagne nationale de diabolisation du communisme et des résistants, identifiés, dans la propagande de l'État, à des « terroristes », des « assassins », comme on le voit sur les affiches des « recherchés », amplement distribuées par la police dans tous les espaces publics à l'époque de la dictature (figure 5). La propagande justifiait ainsi par

7 Ce sont des photographies prises à l'aéroport du Galeão, à Rio de Janeiro, en janvier 1971, au moment de la remise en liberté de 70 prisonniers, dont Guarany et Dora. Ils ont été échangés contre l'ambassadeur suisse, Giovanni Bucher, le dernier des quatre diplomates kidnappés par la guérilla brésilienne.

8 Rithy Panh décrit ainsi son approche de Duch : « Pendant des heures il parle sans rien dire. Puis il s'avance, reconnaît une photo. Se retranche. Hésite. [...] Grâce au cinéma, la vérité advient : le montage contre le mensonge » (Panh, 2011 : 146-147).

avance l'extermination du citoyen de gauche, devenu dans le langage technique de la répression « l'ennemi interne », expression utilisée dans des régimes génocidaires et adoptée par les militaires brésiliens⁹. Même si l'État était responsable de tortures, d'assassinats et d'actes de terrorisme, le « terroriste » était, dans un sens commun, le militant de gauche, identifié par la propagande d'État, depuis 1930 au moins, comme « subversif », « élément indésirable » (Magalhães, 2008 : 21, 28). Il fallait donc que la reprise de ces photos d'identification puisse percer cette couche idéologique qui entourait le document. Et qui, mieux que le témoin, aurait pu accomplir cette tâche au moment du tournage, quand l'archive se présente encore dans sa dimension *hypomnésique*, en attente d'une extériorité qui lui assure la « possibilité de la mémorisation » (Derrida, 1995 : 26) ?



III. 5

Le montage final

Le principe du montage participe à la réunion des sources, en tant que méthode d'organisation des documents découverts dans les archives. Il peut effectivement intervenir lors de l'enregistrement des témoignages. Dans ces deux étapes préliminaires du travail avec les sources, le montage est un procédé d'investigation commun aux historiens et aux documentaristes. Mais c'est dans le montage à proprement parler que l'écriture de l'histoire par le cinéma touche à des questions spécifiques de méthode et se situe auprès de l'historiographie comme le lieu, peut-être, d'une nouvelle heuristique. Les procédés de montage rendent possible la découverte d'aspects imperceptibles du document.

9 Pour plus de précision sur la généalogie de la figure de l'ennemi interne dans la pensée conservatrice brésilienne, voir Chirio, 2018 et Magalhães, 2008.

À la table de montage, les possibilités de traitement des données de l'histoire se multiplient.

Contrairement à l'histoire des historiens, faite pour être lue, l'histoire écrite à la table de montage demande surtout à être vue et entendue, ce qui pose des questions éthiques et esthétiques d'un autre ordre. Comme tout ne peut pas être montré ou dit, le montage doit parfois procéder par soustraction d'images, selon une logique d'ascèse qui répond à des exigences morales. En même temps, il faut parfois faire voir l'invisible et faire entendre l'inaudible. Le montage procède alors à des recadrages, des répétitions, des changements de vitesse, en guettant, au contraire, tout ce qui gît dans chaque image, afin de pouvoir rendre sensible une absence. L'activité historiographique du montage au cinéma est régie par un double mouvement de soustraction et d'addition. Dans *Photos d'identification*, ce procédé oriente la reprise des photos de prisonniers nus, produites par la police lors des examens médicaux faits sur réquisition judiciaire à l'occasion des procédures de bannissement.

Nous avons trouvé dans les archives de la police des photos de Dora nue, prises en décembre 1970 dans le contexte de ces examens médicaux, au moment de son départ vers l'exil. En arrivant au Chili, Dora est filmée pour deux documentaires tournés à Santiago en 1971 – *Brazil: a Report on Torture* (Saul Landau et Haskell Wexler) et *No es hora de llorar* (Pedro Chaskel et Luiz Alberto Sanz) – les premiers films à dénoncer la torture au Brésil, après *On vous parle du Brésil: Tortures*, de Chris Marker, de 1969¹⁰. Dans les deux films chiliens, repris en partie dans *Photos d'identification*, Dora raconte les tortures qu'elle a subies, nue, lors de son arrestation, en 1969, en rappelant heure par heure le déroulement de ces interrogatoires qu'elle a vécus seule et aux côtés de Chael et Espinosa.

Dans *No es hora de llorar*, principalement, un film très austère, construit autour du témoignage de cinq Brésiliens – dont Dora – qui viennent de sortir de prison, les personnages, placés face à la caméra et cadrés en plan rapproché, décrivent les séances de torture, sur un ton à la fois grave et technique. Dora récapitule en détail la violence extrême de ces interrogatoires, les coups, l'électrocution sèche et avec de l'eau, les sévices sexuels et la torture psychologique sous la menace d'armes à feu. Derrière la caméra, l'intervieweur est le cinéaste brésilien Luiz Alberto Sanz, qui avait lui aussi été emprisonné au Brésil, torturé, et qui venait d'être remis en liberté, en échange de l'ambassadeur suisse, en même temps que ceux qu'il filme. Ce partage d'une histoire commune entre filmeur et filmés paraît donner au récit de Dora encore plus de gravité, car elle n'a pas besoin de tout expliquer à son interlocuteur et peut garder le silence à certains moments. La reprise des paroles de Dora au montage devait préserver cet aspect de son témoignage, ce ton en même temps sec et poignant de sa description, presque scientifique, de la torture. Le montage se trouvait face à une source orale unique puisque Dora s'est suicidée en 1976 et que les crimes qu'elle dénonçait n'ont pas été jugés.

10 *On vous parle du Brésil : tortures*, court-métrage de 24 minutes, est composé d'une série de témoignages enregistrés à Cuba, où étaient exilés les 15 Brésiliens échangés en septembre 1969 contre l'ambassadeur nord-américain Charles Burke Elbrick, séquestré par la guérilla.

Le montage disposait alors d'un témoignage enregistré en 1971, qui évoquait quelque chose de vécu par le témoin en 1969, et d'une série de photos de cette même personne, nue, de dos, de face et de profil, prises par la police en 1970, à sa sortie de prison. Bien que complémentaires, ces différentes sources étaient légèrement anachroniques. Dora parlait de la torture en 1969, mais les photos qui la montraient nue avaient été prises un an plus tard dans un autre contexte. Cacher cet anachronisme aurait réduit le document photographique à une illustration de la parole de Dora. Bien qu'efficace du point de vue narratif, cette solution de montage posait néanmoins un problème sur le plan de l'approche historique des sources. Entre l'histoire illustrée, produite par un montage classique à la Koulechov, où la valeur documentaire des images disparaîtrait au bénéfice d'un récit achevé, et le matérialisme historique, assuré au contraire par un *montage littéraire* à la Benjamin, grâce auquel les documents portés au premier plan donneraient à voir l'inachèvement même du passé, c'est cette deuxième approche de l'écriture de l'histoire qui a été choisie au montage. L'anachronisme des sources a été communiqué au spectateur en ramenant au premier plan la date de la prise de la photographie apparaissant au fond du cadre, affichée par la police sur les carrelages du mur derrière la prisonnière (figure 6).



Ill. 6

La reprise de ces photos posait un deuxième problème. Montrer l'image d'une femme nue, trente-huit ans après sa mort, sans une parole qui l'autorise, serait revenu à perpétuer le geste de l'appareil de répression, car ce dénudement servait surtout à rabaisser les prisonniers. En même temps, ces photos contenaient des vestiges des horreurs vécues par Dora qu'il fallait absolument associer à sa parole. Car tout anachroniques qu'elles soient, ces traces documentaires étaient intimement liées à son témoignage. Dora avait passé près de huit mois, nue dans une cellule, et ces photos montraient que les méthodes d'humiliation persistaient encore au moment de sa sortie de prison, quand la torture des pri-

sonniers n'avait plus pour but leur confession mais la satisfaction du vice des tortionnaires. Il fallait donc exposer l'image sans surexposer le corps, ce que le montage a fait au moyen de recadrages à l'intérieur des photographies (figures 7 et 8).



Ill. 7 et 8

À la place de la nudité de Dora, le montage donnait alors à voir une information historique – la date de cette série de photos – et quelques détails de ces mêmes documents. Les recadrages ont mis en évidence des attitudes du corps – une épaule courbée, des lèvres crispées, des yeux baissés qui évitent

l'objectif (figure 9) – des signes que l'on peut traduire comme des marques laissées par la torture mais aussi comme un geste de résistance de la prisonnière, un refus d'être photographiée. Au spectateur de trancher devant l'*ambiguïté du réel* à laquelle le montage donnait accès. Mais puisqu'il voyait moins, montage bressonien oblige¹¹, le spectateur pouvait mieux concentrer son attention sur la parole. Le découpage des photos produisait l'écho d'un témoignage lointain et dans chaque détail se reflétait ce qui était dit. Le rapprochement de ces deux traces du passé – parole et document photographique – montrées en tant que telles, dans leur matérialité documentaire, a fait voir une séance de torture autrement invisible, de même qu'il a fait entendre le silence qui traverse le témoignage de Dora. Au lieu d'illustrer une parole, la matière visuelle a interagi avec elle, en contrepoint.



Ill. 9

À propos des procédés de la micro-histoire, Jacques Revel, repris par Sylvie Lindeperg dans son étude sur *Nuit et brouillard* (Lindeperg, 2007 : 10), a dit que « le choix d'une échelle particulière d'observation produit des effets de connaissance » (Revel, 1996 : 19). On vient de voir comment le changement d'échelle peut produire, outre des effets de connaissance, une connaissance autre, qui donne accès aux lacunes mêmes de l'histoire, ses plages de silence qui placent l'écriture devant les intervalles incontournables entre les choses dites – ici, par un témoin et par une série de photos. Le témoignage de Dora sur la torture, formulé en 1971, a attendu plus de quatre décennies avant d'être associé à ces photos venues, enfin, le relayer, le soutenir, l'inscrire de nouveau dans le temps

11 La loi bressonienne pour la modulation du son et de l'image à la table de montage est régie par une sorte de relais entre les sens de la vue et de l'ouïe : « Si l'œil est entièrement conquis, ne rien ou presque rien donner à l'oreille. Et à l'inverse, si l'oreille est entièrement conquis, ne rien donner à l'œil. On ne peut être à la fois tout œil et tout oreille » (Bresson, 2008 : 62).

présent. Même anachroniques, ces sources s'attendaient l'une l'autre. On comprend mieux le sens de la belle formule godardienne, qui dit qu'au montage « on rencontre le destin » (Godard, 1989 : 244).

En même temps liaison et coupe franche, le montage désarchive les documents et ouvre au présent la possibilité d'élaborer une mémoire, d'écrire un récit sur le passé. En composant des nouvelles séries de documents au moment même de l'investigation dans les archives, cette recherche a réuni des textes et des photographies séparés au cours des processus d'archivage et de préservation. Ces matériaux ont été par la suite confrontés à la parole de témoins, lors d'un tournage. Le montage a ensuite restauré ce qui avait été effacé par l'action du temps, en retirant l'archive de l'oubli. Au moyen de recadrages dans l'image, de découpages des textes et paroles, de tirages en positif à partir des négatifs d'origine, le montage est parvenu à une densification historique des documents. En revenant aux méthodes de la micro-histoire, il a ramené au premier plan les documents et leurs lacunes. C'est le suivi attentif de ces traces, au travers du montage, qui nous a permis d'identifier dans la masse documentaire de la dictature militaire au Brésil des vestiges de crimes commis par l'État, enfouis dans les archives.

Œuvres citées

- AGAMBEN, Giorgio, *Moyens sans fin*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1995.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Le Cerf, 1989.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien. Cahiers des Annales*, n° 3, Paris, Armand Colin, 1952.
- BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du rempli dans l'art du film*, Paris, Klincksieck, 2013.
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 2008.
- CHIRIO, Maud (consulté le 20/06/2018) : « Lutter contre l'ennemi interne : la longue histoire d'une obsession de la droite brésilienne ». <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68827>
- DEBORD, Guy & WOLMAN, Gil, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, Bruxelles, mai 1956.
- DERRIDA, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 1995.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- GINZBURG, Carlo, « De près, de loin. Des rapports de force en histoire ». Entretien avec Carlo Ginzburg. Entretien réalisé par Philippe Mangeot, *Vacarme* n° 18, Paris, janvier, 2002, p. 4-12.
- GINZBURG, Carlo, « Sinais : Raízes de um paradigma indiciário », *Mitos, emblemas, sinais*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 143-179.
- GINZBURG, Carlo & PONI, Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, Paris, Gallimard, décembre 1981.

- GODARD, Jean-Luc, « Le montage, la solitude, la liberté », *Godard par Godard*, tome II, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 242-248.
- LEANDRO, Anita. « A história na primeira pessoa : em torno do método de Rithy Panh », *E-compós*, Brasília, v. 19, n. 3, set/dez 2016.
- LINDEPERG, Sylvie, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- MAGALHÃES, Fernanda, *O suspeito através das lentes. O DEOPS e a imagem da subversão (1930-1945)*, São Paulo, Fapesp-Humanitas-Imprensa Oficial, 2008.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essais sur le principe de réalité au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- PANH, Rithy, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2011.
- REVEL, Jacques (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, EHESS/Gallimard/Éditions du Seuil, 1996.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- VERAY, Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire*, Paris, Scéren, 2011.
- VERTOV, *Articles, journaux, projets*, Paris, Union Générale Éditions, 1972.
- WARBURG, Aby, « L'Art du portrait et la bourgeoisie florentine », *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 2003.

El testimonio y sus límites.

La experiencia en el límite de lo visible en *48* de De Sousa

Elena Arroyo Serrano
Universidad Autónoma de Madrid, España

RESUMEN. En el film *48* de Susana de Sousa, tanto los testimonios de quienes sufrieron la violencia del Estado Novo durante la dictadura de Salazar como las imágenes de archivo repletas de indicios de esa misma violencia, apuntan hacia un acontecimiento fuera de cuadro. No existen pruebas fotográficas de tales capítulos ominosos de la historia y tampoco es posible reconstruir con exactitud lo ocurrido a través de la palabra de los testigos. Siendo así, ¿con qué contamos para elaborar una imagen que nos permita reconocer al otro –y la experiencia del otro– en nosotros? ¿Es posible servirse de este vacío para traer al presente un otro tipo de imagen que restituya lo humano otrora negado? Y si es así, ¿qué características tendría esa imagen? Tratamos aquí de explorar, a través del análisis de *48*, qué se abre para nosotros, los espectadores, cuando no hay más apoyo que el de la ausencia.

PALABRAS CLAVE: imagen-ausente; imagen-relámpago; imagen-prueba; testimonio; De Sousa.

RÉSUMÉ. Dans le film *48* de Susana de Sousa, aussi bien les témoignages de ceux qui ont souffert de la violence d'Etat pendant la dictature de Salazar que les images d'archives remplies d'indices de cette même violence, sont révélateurs d'un événement hors cadre. Il n'existe pas de photographies prouvant ces chapitres abominables de l'histoire; il n'est pas non plus possible de reconstruire avec exactitude ce qui est arrivé à travers la parole des témoins. Partant de là, sur quoi nous appuyons-nous pour élaborer une image qui nous permette de reconnaître l'autre -et l'expérience de l'autre- en nous ? Est-il possible d'utiliser ce vide pour faire advenir dans le présent un autre type d'image restituant l'humain autrefois nié ? Et dans ce cas, quelles seraient les caractéristiques de cette image ? Il s'agit ici, à travers l'analyse de *48*, d'explorer ce qui s'ouvre pour nous, spectateurs, quand il n'y a pas d'autre appui que celui de l'absence.

MOTS CLÉS : image-absente ; image-foudre ; image-preuve ; témoignage ; De Sousa.

ABSTRACT. In De Sousa's *48* both the testimonies of those who suffered the violence during Salazar's dictatorship and archive images filled with the signs of this very violence point to an out of frame event. There is no photographic evidence of those ominous chapters of history, and it is not possible to make a reconstruction of what happened through the words of witnesses. Taking that into account, what can we relate to in order to draw an image that allows us to recognize the other -and their experience- as belonging to us? Is it possible to use this emptiness to bring to the present a different kind of image that restores that humanity which was previously denied? And if so, what kind of image would it be? By analyzing *48*, this article explores what is left to the viewer when they have nothing but absence to rely on.

KEYWORDS: Image-Absent; Lightning-Image; Image-Proof; Testimony; De Sousa.

48 es el tercer trabajo¹ de la cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias quien se ocupa de recuperar archivo y testimonios para contraponer a la memoria oficial que dejó el régimen de Salazar. El título hace alusión a los años que duró la dictadura, un largo periodo donde se sucedieron numerosas violaciones a los derechos humanos tanto en el territorio nacional como en las colonias. La PIDE/DGS fue el órgano encargado de vigilar a la población civil y represaliar cualquier tipo de oposición interna al régimen. Su actividad fue de una llamativa intensidad (llegaron a elaborar cuatro millones de fichas policiales) bien alimentada por legiones de informadores dispuestos a denunciar al vecino al precio de unos pocos escudos. Como consecuencia del celo de vigilancia y control, un número elevado de presos políticos se diseminó por las cárceles y los centros de reclusión portugueses. De 1933 a 1974 están registrados cerca de treinta mil detenidos. Por cada nuevo ingreso, los funcionarios completaban una página con los datos biográficos del preso o la presa ilustrándola al pie con una fotografía antropométrica (de frente, tres cuartos y perfil). Datos e imagen se actualizaban por cada nueva detención.

Un conjunto de estas fotografías conforma el corpus visual de *48*. La selección responde principalmente al hecho de poder contar al mismo tiempo con el testimonio oral de quienes aparecen retratados en dichas imágenes. Los testigos tienen que estar vivos, tienen que querer/poder testificar, tienen que exponerse públicamente y sufrir la frustración que surge de dar la palabra sin que esta sea aval de verdad ni que haya seguridad alguna de que llegue a sus destinatarios.

Jacques Derrida, en una conferencia leída en Buenos Aires en 1996 en torno a la figura de Paul Celan y que lleva por título *Hablar por el otro*, nos recuerda este callejón sin salida del testimonio, de la palabra que el testigo dice sin ninguna garantía de llegar a aquel a quien se dirige, incluso cuando esa palabra es remitida a sí misma. « Sin embargo es gracias a esa incertidumbre que el testimonio encuentra su razón porque de ser probado aquello de lo que testimonia, paradójicamente, corre el riesgo de perder su estatuto testimonial. En cuanto es

¹ Los largometrajes de De Sousa en la misma temática que aquí nos ocupa son: *Processo-Crime 141/53. Enfermeiras no Estado Novo* (Portugal, 2000), *Natureza Morta* (Portugal, 2005), *48* (Portugal, 2010) y *Luz Obscura* (Portugal, 2017).

confirmado, un testimonio ya no es confirmado *como* testimonio » (Derrida, 1996 : 18).

En 48 se suceden los testimonios de los/as expresos/as políticos/as del Estado Novo². Refieren en primera persona la violencia sufrida durante los años de reclusión. Hablan, en esa forma fragmentada, por momentos inacabada, oscura, entrecortada, en que tristemente se reconoce la fractura de quien ha vivido una experiencia extrema. Relatan sobre el momento en que fueron tomadas las fotografías que tienen delante de sí, sobre las ropas o el peinado que portan, las expresiones faciales, las palabras que recuerdan que fueron dichas por ellos o por los torturadores, el momento de su detención, el interrogatorio, las vejaciones, el olvido, el dolor, la clandestinidad (si la hubo) y el 25 de abril de 1974³, día en que acabó todo.

A través de la polifonía de los testimonios, una polifonía que se desarrolla como si se tratara de una única voz dado que en conjunto refieren una experiencia colectiva, es posible hacerse una idea del proceder violento e intimidatorio ejercido por el régimen en los centros de detención, así como del sufrimiento padecido por quienes eran objeto del mismo. Pero la impresión que nos hacemos de todo ello, lo sabemos, será siempre incompleta. No hay, en ningún caso, una imagen capaz de probar aquello que nos dicen los testigos e, incluso, en el caso de que la hubiera, no hay seguridad de que aquella que se mirara fuera la misma imagen por todos vista y compartida.

Lo que este texto se propone responder es, dado que no podemos contar con imagen-prueba alguna y tampoco con la exactitud de la palabra de los testigos, qué podemos pedirle al encuentro que se produce en 48 entre el pasado y el presente, la imagen de archivo y el testimonio.

Siguiendo la reflexión de Derrida arriba apuntada, comprendemos que una imagen-prueba que viniese a confirmar el relato quebrado de los testigos no haría sino anular su pertinencia cuando no su misma posibilidad. ¿Cuál sería la necesidad de dar testimonio de aquello que ya ha sido probado? La falta de datos verificables abre la posibilidad al testimonio como la imagen-prueba⁴ ausente abre la posibilidad a un gesto de confianza, un ver que no es *ver*, a través del otro. Pero antes de pasar a analizar el alcance de los testimonios en 48, es necesario analizar en qué consiste ese *ver sin ver* que es el movimiento mental que realiza el espectador para acceder a aquello que excede lo visible.

2 El *Estado Novo* es uno de los nombres que recibe en portugués la dictadura de Salazar.

3 Es la fecha en que los militares junto al pueblo provocaron la caída del régimen de Salazar en lo que se ha dado en llamar La Revolución de los Claveles.

4 A diferencia del término acuñado por Nancy Berthier en su artículo *Guernica o la imagen ausente* (2008: 96-113) para hablar de la falta de imágenes materiales que dieran fe del acontecimiento de la destrucción de la ciudad vasca, preferimos hablar de *imagen-prueba ausente* para distinguir entre lo que sería una imagen-material, fotográfica o filmica (que es la que realmente falta) y una imagen-mental que se presenta justamente por interposición de una ausencia.

Ver sin ver

Son muchos y muy prolijos los ensayos que señalan qué de lo visible apunta a lo invisible y también extensas las propuestas sobre cómo encarar modos de ver más allá de la superficie plana de la representación. Son menos los ensayos que evidencian que eso que llamamos ver no es solo el resultado de una operación del nervio óptico sino que también interviene el movimiento mental del sujeto que ve.

80

Entre los ensayos que abordan las operaciones imagéticas en el campo del espectador se encuentran los trabajos de Marie-José Mondzain. Para la pensadora francesa, el momento donde se produce una confrontación de un sujeto con una imagen-ausente es el momento donde nace el espectador como tal. La imagen no es sino que acontece y acontece en el ámbito de una relación entre las partes. Por tanto, la huella de un acontecimiento real impreso en una fotografía importa menos que la visión que produce mentalmente el espectador confrontado con esa estampa. La movilización que experimenta, ese *ver sin ver* y someter a juicio lo que le es dado a ver, es posible cuando el espectador, más que a imágenes concretas, se enfrenta a una imagen invisible.

Lo invisible en una imagen física contribuye a espolear el deseo de ver de quien mira. Gregorio de Nisa nos recuerda que « el objeto de deseo del ver debe huir hasta el infinito para continuar siendo objeto de deseo⁵ » (Mondzain, 1996: 96). Es la visión, en tanto creadora de una ilusión sin referente real, que compone la imagen en su sentido iconográfico. Por contraste, la imagen-prueba será entonces un objeto paralizante porque propone explícitamente todo lo que en ella hay sin ocultar nada. El espectador, nos alerta una vez más Mondzain, « se ve privado de movilidad cuanto más lo visible pretende manifestar la compacidad pseudo-sustancial de una verdad⁶ » (Mondzain, 2007: 205).

Esa necesidad de imagen-prueba que sea garante de verdad es, en lo que concierne a nosotros, la imposición hegemónica de toda representación del pasado. Beatriz Sarlo es categórica al respecto. Actualizando las palabras de Susan Sontag nos dice que siempre « es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar » (2005 : 26). Todo recuerdo del pasado es siempre una construcción. Frente a la imposibilidad de una verdad histórica existe la posibilidad de una ficción, una representación que muestre sus propios límites para no ser cómplice de lógicas totalitarias. El arte no debe tener como finalidad hacer pensable lo impensable o imaginable lo inimaginable sino más bien abrir la puerta al encuentro de lo humano.

Trasladando esta reflexión al objeto que nos ocupa, se pone de manifiesto que no se trata aquí de cómo, en ausencia de una imagen-prueba, el relato de los testigos reconstruye fielmente una memoria traumada sino más bien qué se logra como consecuencia de esa misma ausencia.

5 « Qu'est-ce que l'objet du désir de voir ! ? Et il [Grégoire de Nysse] répond : l'objet du désir de voir, c'est un objet qui doit se dérober à l'infini pour continuer à être l'objet du désir ».

6 « Plus le visible prétend manifester la compacité pseudosubstantielle d'une vérité, plus la vision sera réduite à n'être que de la communication saturée et plus le sujet sera privé de toute mobilité ».

Si Sarlo confiesa que « solo encontró en la literatura [léase arte] (tan hostil a que se establezcan sobre ella límites de verdad) las imágenes más precisas del horror del pasado reciente y de su textura de ideas y experiencias » (Sarlo, 2005 : 161), nosotros podemos añadir que es en el campo cruzado del reconocimiento entre quien *hace ver* y quien *accede a ver*⁷, en el pacto entre el autor (en este caso, como veremos, el testigo) y el espectador, que se produce una suerte de restitución. Lo que acontece en esa acogida de *la verdad del otro* en ausencia de una imagen-prueba es otra imagen que nada tiene que ver con el recuerdo fiel de un acontecimiento sino con el reflejo de un espacio ético donde se restituye algo de la humanidad en otro tiempo afectada.

La imagen-mental que produce el espectador de 48 viene de la mano de la construcción cinematográfica donde observamos tres elementos estrechamente relacionados. Estos elementos son : la evanescencia de las fotografías que traen al presente rostros envueltos en un halo fantasmagórico, la posición cruzada en que se encuentra el espectador con respecto al plano visual y al plano sonoro, y los rostros que lo enfrentan y cuya vulnerabilidad lo *conmueve*.

Apariciones y desapariciones

Lo que el espectador de 48 mira son exclusivamente las fotografías de frente, perfil y tres cuartos procedentes de los archivos de la PIDE/PDG. Los retratos se suceden uno detrás de otro como muestra aleatoria de una lista que bien podría ser interminable. Emergen del o se sumergen en el negro de la pantalla con una inquietante lentitud sostenida por larguísima fundidos y encadenados que no hacen sino desmaterializar los contornos precisos de los cuerpos en ellas representados. Apariciones y desapariciones que remiten a la fugacidad de toda existencia pero también a la evanescencia de todo recuerdo, a la dificultad de fijar cualquier memoria. Las imágenes fotográficas vacilan en la pantalla levemente animadas por un incesante temblor. Son fotografías refilmadas durante unos breves segundos y sometidas durante el proceso de montaje a una operación de ralentí. Este procedimiento expande el instante de la toma a la duración necesaria para que cobre cuerpo cada uno de los testimonios. De este tratamiento nace la sensación de que lo que vemos es una aparición.

Las fotografías ponen cara a las voces que escuchamos pero aquellas pertenecen a un tiempo sido mientras que estas corresponden a un tiempo presente. Este hiato produce un asalto a la lógica de lo inteligible. La fractura espacio-temporal nos sitúa, sitúa al espectador, en una posición suspendida, una distancia que, a diferencia del efecto de distanciamiento brechtiano, lo empuja a aceptar por los sentidos lo que no puede acomodar por medio de una crítica

7 Ligera modificación de la fórmula empleada por Mondzain en *Homo spectator...* (Mondzain, 2007: 241) « reconnaissance entre celui qui *fait voir* et celui qui *voit* ». Nosotros añadimos el verbo *acceder*. La palabra *acceder* recoge tanto en español como en francés, dos acepciones oportunas para lo que aquí está en juego: 1. Entrar o pasar a un lugar y 2. Consentir en lo que alguien solicita o quiere.

objetiva y racional. De las imágenes siente emanar una suerte de latido fantasmagórico. De las voces, que alguien viene de otro espacio-tiempo a hablarle.

Se podría apuntar que esta no es sino la esencia del cine trayendo a colación la definición que en su día diera André Bazin en su famoso ensayo *¿Qué es el cine?*: una especie de embalsamamiento de cuerpos que reviven con cada nueva proyección. Pero lo fantasmagórico, lo que *aparece* y relampaguea en *48* no es la conciencia de un tiempo en fuga sino de un tiempo histórico en el sentido de una situación repetida a lo largo de la historia. El pasado ignorado, anónimo, sin voz, que pertenece a los muertos, parece encarnarse aquí en un puñado de caras que además fijan por momentos su mirada en nosotros. Los rostros que nos miran –que nos apelan–, nos obligan a tomar posición⁸.

Por cada testimonio, miramos una, dos... cuatro imágenes en función tanto del tiempo fílmico (para mantener activa la atención del espectador) como del número de tomas de control realizadas al preso o la presa durante su encarcelación. Cuando esto sucede, es posible comparar un antes y un después. En ese lapso de tiempo nos llega una segunda imagen derivada de una ausencia: la imagen entrevista de la violencia acaecida fuera de cuadro que emerge de la comparación entre las diferentes tomas. En la segunda observaremos caras abotargadas, ojeras pronunciadas, miradas graves, desaliño, bozo crecido, flacidez, calvicie, etc. La ausencia, sentimos, es también la del tiempo sustraído durante el cautiverio a unas vidas en libertad. Un robo que se nos manifiesta también a través de los testimonios y que se hace aún más flagrante en el caso de las mujeres que nos relatan la falta de hijos debido a que perdieron su edad fértil durante el confinamiento.

A lo largo de la película observamos que ningún testigo se repite. Se repiten, sí, algunos retratos que dan pie al espectador a reconstruir constelaciones familiares cuando, sobre la palabra que testimonia en relación al padre, la madre, el compañero o la compañera, se nos muestran las fotografías de estos igualmente extraídas del archivo policial. Cuando el padre, la madre, el compañero o la compañera toman la palabra ellos mismos, se repetirán las fotografías previamente vistas. Gracias a esta articulación de interrelaciones, el espectador alcanza a comprender dos cosas. Por un lado, la potencia destructiva de la maquinaria del poder policial; un poder capaz de cercar a todos los miembros de una misma familia. Por otro, que todos los testigos, en tanto miembros de un clan, en tanto hijos, hermanas, padres o compañeras a un tiempo, testimonian por el resto.

No hay una razón aparente, ni narrativa, ni cronológica, por la que dar la palabra a un testigo antes que a otro, ni justificación para poner punto y final a esta sucesión. La selección de presos y presas en *48* no hace sino mostrar su carácter lacunario. Lo acontecido excede lo representado. Pero si bien no hay motivo aparente para el orden de esta sucesión, De Sousa los intercala a fin de

8 Didi-Huberman rescata esta expresión: « tomar posición frente a las imágenes » del efecto de distanciamiento teorizado por Brecht. Para el dramaturgo alemán la imagen aparece cuando el espectador comprende que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera que la imagen representa. (Didi-Huberman, 2015).

crear una progresión dramática con la que organizar la estructura interna del film. Según avanza el metraje, los relatos se endurecen al mismo tiempo que la imagen se ausenta.

Poco a poco percibimos que las fotografías de frente y perfil que nos encaran aparecen en la pantalla a intervalos cada vez más distanciados y permanecen allí, nítidos, durante menos tiempo. La fotografía de uno de los expresos que está testimoniando se desvanece. Poco después, tres testigos más tomarán, uno detrás del otro, la palabra. Las fotografías de frente y perfil del archivo de la PIDE/PDG no aparecerán ya más. En su lugar, un negro al que densifican breves y arbitrarios destellos que por momento parecen alumbrar un paraje estepario, un cercado, un árbol muerto, una cuneta, una noche cerrada. Podríamos decir que estas imágenes fugaces funcionan por sí solas como signo de desolación y símbolo de desamparo. Para otros públicos, como el español, podrían llegar a remitir al imaginario colectivo sobre los campos baldíos donde yacen diseminadas las fosas aún enterradas, ocultas a la vista, de la Guerra Civil, (el caso portugués como laguna del resto de regímenes dictatoriales). Sin embargo, las imágenes que a destellos densifican el negro, tan solo remiten a la nada. El paisaje baldío espesa la nada pero es la nada la que habla. Una nada que viene a decirnos una vez más que son infinitos los testimonios no recogidos, incontables los ausentes, insondable la historia a la sombra de las pruebas. La pantalla en negro, paradigma de la imagen-ausente, de la ausencia misma, nos recuerda que el verdadero testigo, el testigo integral, es el *muselmann*⁹, aquel que muere como persona en los campos de exterminio nazi. El *muselmann* no puede regresar de la muerte para dar fe de su pérdida, pero justamente y siguiendo a Giorgio Agamben, su ausencia señala su misma posibilidad.

Vale la pena detenerse un instante en alguno de los tres últimos testimonios del film de De Sousa que se desarrollan sobre la oscuridad de la pantalla. Los primeros dos serán ex-presos políticos de las colonias. Lo reconocemos por el acento y porque uno de ellos nos dice que estuvo preso en la cárcel de Machava (Mozambique). Además, recordamos que el intertítulo del comienzo nos informaba de que los archivos policiales de la PIDE en las colonias fueron destruidos. No hace falta mucho más para entender que de los presos políticos de las colonias no existen imágenes materiales. No hay fotografías que testimonien la existencia del resistente africano, del negro de las colonias. No tienen la opción (¿casualidad recurrente de la historia?), como otros prisioneros blancos, portugueses de Portugal, a una imagen que pudiera ser rescatada por otros. Esa falta acentúa una diferencia transversal de toda la historia cultural de occidente: la de la raza, la cultura y la clase –otras veces será el género–. Esa ausencia subraya la desigualdad entre quienes tienen derecho y quienes no a disponer de una imagen pública. Si, como dice Didi-Huberman, « basta con que una imagen se haga pública, se *torne cosa pública* –res pública– para que entre en un pie de igualdad en los circuitos del derecho, los juegos del poder y el campo

9 En *Si esto es un hombre*, Primo Levi nos hace saber, ignorando la razón, que con el término « *Muselmann* » (Musulmán), los veteranos del campo designaban a los débiles, los ineptos, los destinados a la selección. (Primo Levi, 2002: 52).

conflictivo de la cosa política » (Didi-Huberman, 2014: 95), ¿qué pasa cuando no hay imagen?

Amós Mahanjane, el primero de los expresos de las colonias en tomar la palabra, es una voz audible. Una voz que toma la palabra y relata su experiencia: lo que ha visto, lo que ha oído, lo que ha vivido. Habla con cruda desnudez –más si cabe que el resto– de las torturas sufridas. « Chico podía golpearte. Después de un rato te ordenaba quitarte la ropa e inclinarte. Entonces traía un alambre para metértelo por el culo, eso hacía ». Al dejar a un lado el rencor, su testimonio conmueve. La ausencia de amargura es en sí una muestra de humanidad que contrasta con la inhumanidad padecida.

Mahanjane recuerda con una precisión inusitada los sonidos, los nombres, las dinámicas... La imagen mental surge cristalina de su relato: « Por la mañana siempre me traían papilla. *Cu-cu-cu*, llegaba la papilla. Cinco o diez minutos después se oía el tintineo de las llaves de Chico... *chiquichiquichi*. Hacía cundir el pánico...¹⁰ » (01:14:54). Y si en otros momentos previos del film surgía del fundido de dos fotografías tomadas en dos tiempos (antes y después de la tortura) una imagen-relámpago¹¹ del horror vivido fuera de campo, aquí la imagen-relámpago vendrá por la palabra: « Yo era un hombre joven a quien empezaba a salirle barba. [...]. Al salir ya tenía barba, pero una cara rota, deformada » (01:14:00). Entre ambas frases queda elíptico el tiempo del sufrimiento.

En otra parte de su relato este testigo va a testimoniar por quienes no pueden hacerlo. Se trata de un relato en abismo porque cuenta algo que no ha presenciado por él mismo sino que lo ha escuchado de otros. « Yo no lo vi por mí mismo, otras personas me lo contaron » –dice. Otros que como él ahora, fueron testigos y relataron lo que vieron con la necesidad de que tales sucesos no caigan en el olvido. Todos ellos acuden a la palabra como única vía para suplir la falta de pruebas materiales. Mantienen así viva una suerte de transmisión oral que, sabemos, caerá en el olvido cuando no haya ya quién la transfiera a alguien dispuesto a escuchar.

La nada en la pantalla se abre a la fugacidad brevemente destellante del campo baldío, el árbol muerto, el cercado, la noche cerrada. El ambiente sonoro cambia e inmediatamente intuimos que no hay relación entre el espacio cerrado en que se encuentra la voz que habla y el espacio abierto parcialmente entrevisto en las imágenes. La voz tiene eco, reverbera en un lugar vacío. Si hasta ahora sentíamos que las estancias donde situábamos las voces eran lugares cotidianos, aquí la voz reverbera en un espacio que nuevamente, pero ahora de la mano del sonido, nos emplaza en la nada.

De Sousa cuenta con fotografías del archivo policial para poner cara al último testigo que ya no es un expreso de las colonias. Sin embargo, decide mostrarlas bajo el velo de la oscuridad: a medio camino entre aparecer como ima-

¹⁰ Las palabras en cursiva son transcripciones onomatopéyicas articuladas por el testigo.

¹¹ Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia...* argumenta que « articular el pasado históricamente no significa reconocerlo “tal y como ha sido” [en palabras de Ranke]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro » (Benjamin, 2008: 307). En lo sucesivo, utilizaremos el término imagen-relámpago para referirnos a las imágenes mentales que puede entrever el espectador gracias a la construcción fílmica.

gen-huella y desaparecer como imagen-ausente. Un límite por el que han transitado todas las imágenes-huella durante el film. La decisión cae por su propio peso. De Sousa no puede mostrar con nitidez ninguna imagen fotográfica después de habernos hecho atravesar la nada. Lo que queda, parece decirnos, es un umbral, algo parcialmente entrevisto que nos toca a nosotros desentrañar.

La última frase audible se rompe en un sollozo: « solo queda el recuerdo... El mal recuerdo de las cosas que has vivido... Y que nunca te sacarás de la cabeza... » (01:28:05). El enunciado confirma la imposibilidad de todo testimonio, de toda memoria. La voz que no es ya palabra sino llanto quebrado, no consigue articular inteligiblemente el sufrimiento humano.

El punto de vista del verdugo

Que no haya en estas tres últimas ocasiones fotografías que vengan a sostener el testimonio oral de los exprisioneros, no impide que podamos sentir el rostro de quien habla. El rostro en 48 no son exclusivamente caras humanas sino que, como nos recuerda Lévinas, « está presente en su negación a ser contenido. En este sentido no podría ser comprendido, es decir, englobado. Ni visto, ni tocado, porque en la sensación visual o táctil, la identidad del yo envuelve la alteridad del objeto que precisamente llega a ser contenido » (Lévinas, 2002: 207). El rostro desborda lo visible, la mirada y la objetivación. El rostro es una imagen-ausente no en el sentido de una imagen-prueba sino de aquello invisible que se ofrece al pensamiento para ser visto. Judith Butler explica bien esta cuestión del rostro como lo que excede cualquier tipo de enunciado. Siguiendo a Lévinas nos recuerda que es aquello para lo que no hay palabras que puedan funcionar. « El rostro parece ser una especie de sonido, el sonido de un lenguaje vaciado de sentido, el sustrato de una vocalización sonora que precede y limita la transmisión de cualquier rasgo semántico » (Butler, 2002: 159). Por tanto, los rostros en 48 enfrentan al espectador tanto en el plano visual como en el plano sonoro.

En el plano visual, las imágenes fotográficas nos miran a los ojos, como fantasmas, se dice, pidiéndonos cuentas. Nos miran del mismo modo que en su día los presos y presas se enfrentaban al objetivo que los cosificaba para la administración. Nos enfrentan pidiéndonos cuentas porque el lugar que ocupamos hoy es el lugar que una vez tomó como posición el verdugo recordándonos una vez más que los verdugos son nuestros semejantes, que nosotros podíamos haber sido ellos. El espectador reproduce la mirada de quien una vez deseó matar a quien tenía enfrente dado que el fotógrafo o los fotógrafos que tomaron las imágenes que hoy miran formaban parte, ellos también, del aparato de represión policial.

Un testigo nos cuenta que si bien no podía negarse a ser fotografiado, al menos sí podía controlar la expresión con que manifestar resistencia a tal proceso de cosificación. Por él sabemos que a los verdugos les encantaba ver la cara de sufrimiento de los presos y que por eso a veces se buscaba una expre-

sión de desprecio haciendo una mueca con los labios. Por una testigo nos llegan las vejaciones perpetradas por el fotógrafo mismo: « Yo solo notaba el flash, muchas veces, en la cara. Me agarraron por los sobacos y me tiraron al suelo. Me daban puñetazos y patadas todo el tiempo... Era la misma persona que me hacía las fotos » (00:55:33).

A la pregunta que en circunstancias similares se hace Jean-Claude Bernardet sobre « cómo escapar de las implicaciones ideológicas de las imágenes originales que son imágenes tomadas del poder¹² » (Bernardet, 1981: 36), y que Ramos Monteiro responde apuntando que « el paso del tiempo, unido a los dispositivos que exponen radicalmente las contradicciones del material, revela lo que en este tipo de imágenes hay de resistencia » (Monteiro, 2015: 5), pensamos que es justamente en relación a la ausencia, a aquello que esas mismas imágenes no muestran, que el poder se exhibe y nos permite –siempre que haya conciencia de la misma– prestarle resistencia.

En el caso de las fotografías antropométricas el poder se hace visible ahí donde el cuerpo es mera carne (cuerpo objeto privado de subjetividad), ahí donde muestra el resultado de su propia represión, ahí donde no da voz, ahí donde clasifica. En el caso de otro tipo de imágenes fotográficas, como las de los fastos que De Sousa recuperaría del archivo propagandístico del Estado Novo para su film *Natureza Morta* (2005), se hace visible en la ausencia del pueblo. En que el pueblo no aparezca se reconoce la voluntad del poder, el gesto de dominación. El número de huellas que perduran para la historia, ya lo hemos ejemplificado en relación al archivo policial desaparecido de las colonias, es directamente proporcional a la importancia político-social de lo que exponen esas mismas huellas según el entramado de valores que hace perdurar esa misma historia. « No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie » (Benjamin, 2008: 309).

La palabra nos dice

La palabra *nos* dice. « Me acuerdo » enuncia la primera voz y de esta ocasión en adelante el espectador escuchará la misma premisa incluso cuando sea una negación: « No me acuerdo ». Quien habla lo hace en presente y dice *yo* confrontando un recuerdo vago a la evidencia de las fotografías. Quien habla está frente a estas lo mismo que el espectador y aspira, una vez más lo mismo que el espectador, a ver más allá intentando representarse una imagen que se fuga. Las dificultades de quien habla intentando hacer memoria y poner palabras a lo inenarrable son en un punto semejantes a las que experimenta el espectador intentando dar forma a una imagen-prueba que no está. « Me acuerdo » enuncia la primera voz, en presente y dice *yo*. No habiendo nadie más que el espectador en la sala de proyección, ¿a quién corresponde la voz que habla?

12 « Como escapar às implicações ideológicas das imagens originais, que são imagens tomadas da óptica do poder? ».

El conocimiento generalizado de los procesos de construcción de una pieza audiovisual resulta una traba a la hora de ver una película como si se desconociese tal proceso. Este saber nos predispone a comprender las voces que escuchamos en presente y alrededor como voces grabadas durante el tiempo del rodaje que se reproducen durante la proyección. Sin tal conocimiento de los hilos de la construcción cinematográfica, lo que escuchamos son unas voces incorpóreas que hablan en tiempo presente desde el mismo lugar desde el cual nosotros miramos. Agamben, relejendo los *Escritos Literarios* de Foucault, nos aclara a quién, en última instancia, pertenece esa voz que escuchamos: « Tomar *verdaderamente* en serio el enunciado *yo hablo* significa, de hecho, dejar de pensar el lenguaje como comunicación de un sentido o de una verdad por parte de un sujeto que aparece como titular y responsable de ellos » (Agamben, 2000: 147).

Quien escucha con atención, despojando del orden de toda gramática o de forma completamente literal, oirá *yo* y por ese *yo* sentirá estar hablando. Esa experiencia de escucha atenta del enunciado es quizás una de las herramientas más potentes si no de identificación, al menos sí de empatía. Esta empatía se ve subrayada por el rostro invisible del otro que se nos presenta a la vuelta de la palabra articulada, esto es, en el gesto del decir donde se reconocen la debilidad y la precariedad del otro.

En 48, De Sousa acentúa las huellas del decir en la construcción de la banda sonora, prestando atención a esos sonidos que habitualmente se desprecian porque interrumpen el flujo inteligible del discurso. Ella misma explica en una conversación mantenida con Gonzalo de Pedro que durante el proceso de montaje dirige la atención hacia el sonido. « Fueron construidos dieciséis silencios [...]. Las personas hablan, hacen ruidos [etc.]. Al principio yo estaba muy preocupada, pero me di cuenta de que esos sonidos eran fundamentales para la existencia del espacio fílmico¹³ ». Pero si bien De Sousa se fija en los ruidos para recrear los diferentes lugares donde se ubican cada uno de los testigos, pasa por alto que es en la voz¹⁴, más allá de su color, donde se construye el espacio del intercambio humano. El gesto del decir se expresa en el quebranto de las palabras, la angustia de las respiraciones, la emergencia de las pausas y el ahogo que viste de densidad los silencios. Es en estos signos, que son voz, que el rostro oculto, velado, ausente, se ofrece a la escucha atenta del espectador. « Y sin embargo y a pesar de que uno escucha *a través del* otro, *al* otro, aun así no hay forma de hacer caer la distinción entre el Otro y uno mismo » (Butler, 2006: 42). Nadie testimonia por el testigo.

13 La entrevista tuvo lugar en el marco del encuentro fotográfico internacional PhotoEspaña el 31 de mayo de 2011. El registro del encuentro puede verse en la web de la organización (consultado el 20/05/2018): « PhotoEspaña presenta 48. Una película de Susana de Sousa Dias ». <https://vimeo.com/25149812>

14 En un pasaje de *Política* (1523 a 10-18), Aristóteles plantea que la voz, a diferencia del lenguaje, es signo del dolor y del placer y que por tanto pertenece también a otras especies mientras que la palabra sería lo que le es propio al hombre. Nosotros aquí nos apoyamos en Lévinas y Butler para hablar de la voz como el lugar donde el lenguaje manifiesta sus límites y permite entrever al sujeto trascendente por encima del sujeto lingüístico.

Cierto, nadie testimonia por el testigo¹⁵, pero en 48 esta suerte de identificación traslada el foco del reconocimiento del espectador del plano visual al plano sonoro. Situado en este cruce entre la mirada del verdugo y la voz del testigo, el espectador de 48 se ve obligado a tomar posición. Frente al gesto visible de dominación se inclina, en el mejor de los casos, por el gesto propio de la confianza. Y si bien, de esa escucha atenta no tiene por qué nacer necesariamente el sentimiento de plena identificación con la primera persona que habla, al menos, de ese movimiento de acercamiento al otro, sí es ineludible tomar la decisión de si creer o no creer al otro.

El reconocimiento del otro

Dice Derrida que « no hay otra opción que creer o no creer porque la verificación o la transformación en prueba pertenecen a un espacio al margen de la experiencia en sentido clásico; la experiencia del testimonio se sostiene en el espacio del juramento, del *sacramentum*, del mismo juramento que une al testigo y a sus destinatarios » (Derrida, 1996: 19). Ese *sacramentum* –la habitación secreta de Dios–, es el espacio de la relación basado en el reconocimiento, o dicho de otro modo, el espacio común en que se da un encuentro y porque se da, es sagrado. Si el testigo necesita comunicar lo vivido a otro aún tropezando una y otra vez con los límites del lenguaje o de la memoria, el espectador desea hacer nacer de la ausencia, una imagen que recupere el gesto perdido de lo humano reconociendo a un otro cuya experiencia lo excede. Deseo y necesidad de restablecer lo humano allí donde lo inhumano asoma. Deseo (Poros) y necesidad (Penia) son, recordemos, los padres de Eros. Se trata de un gesto inaugural con el cual nace a un tiempo como sujeto-espectador y como sujeto-autor. Es un acto de amor.

En este acto de amor el espectador es autor. Desde el deseo propio y por mediación de la necesidad de otro que quiere *hacer ver*, trasciende la ausencia de imagen-prueba y crea para sí una imagen-mental aunque esta no sea en absoluto la imagen de la verdad de un pasado, ni de la autenticidad del sufrimiento experimentado por otro, ni tampoco una imagen concreta sino quizás tan solo una forma informe de sentir.

El espectador de 48 comparte autoría antes con los testigos que con De Sousa. La genialidad de la realizadora está en desaparecer del primer plano de ese hacer ver que llamamos creación. Su gesto es el de dar la palabra a los testigos incluso cuando esa misma palabra está altamente transformada. Una manipulación que se aprecia entre otros recursos en la organización de los contenidos, el establecimiento de las pausas, la eliminación de las preguntas de la entrevista original o la construcción de la progresión emotiva que nos acongoja. El gesto de desaparición de De Sousa, su esconder los hilos del artificio para que le sea posible al espectador acoger la palabra de los testigos, traslada el habi-

15 Famoso verso de Paul Celan (*Niemand / zeugt für den / Zeugen*) comentado por Derrida (Derrida, 1996: 19).

tual diálogo entre autor-espectador hacia el eje testigo-espectador. La cineasta no intenta representar lo irrepresentable, ni construir un archivo de memoria que apunte a verdad histórica alguna. En cambio, da paso a lo humano creando un espacio de mediación para un encuentro que ha de producirse en la sala. El cine aquí se convierte en un medio sin fin: su centro es el gesto y no la imagen¹⁶. Lejos del orden semántico de la lectura de imágenes concretas, estamos ya en un orden ético y político.

Ético y político es también el gesto del espectador de 48 cuando desplaza su empatía del plano visual al plano sonoro. Si, sobre las imágenes proyectadas en la pantalla, tiene lugar, como veíamos, la visibilidad del poder policial, sobre la escucha se sostiene la invisibilidad de una autoridad. « El reconocimiento de una autoridad es un gesto invisible que coloca a un sujeto en el ver de otro¹⁷ » (Mondzain, 2007: 220). La autoridad es el reconocimiento por parte del espectador de que hay algo o alguien que lo excede y porque lo excede en una relación libre entre iguales (no hay coacción, coerción, exigencia, violencia, obligación), al verse a sí mismo en defecto, confía.

El reconocimiento mutuo de los sujetos implicados en el acto de ver funda el espacio ético de relaciones en 48. No se trata por tanto ya de lo que resta en acto a la posibilidad o imposibilidad sino de lo que excede a los sujetos implicados en ese mismo acto.

En 48 asistimos al proceso de identificación de las figuras del testigo y del espectador así como al proceso en que ambos son autores de una imagen-relámpago, la tercera y de mayor alcance, que viene en auxilio de la imagen-prueba ausente. Esta imagen-relámpago es el recuerdo de lo humano sagrado, la relación de confianza, en el instante mismo en que peligra. Esta imagen que nace de la relación, por la relación, en la relación, es un icono político. De tal forma que podemos decir sin temor a error que es en este espacio donde se produce la imagen que el espectador nace como sujeto ético y político.

Para Mondzain, lo que constituye lo político, es aquello que establece los protocolos de subjetivación. No hay sujeto sin imagen¹⁸. Esta imagen no es la de una trascendencia invisible, un más allá del límite de lo humanamente posible, sino todo lo contrario. Se trata de la imagen no-vista de lo que es inmanente al ser humano, a saber, el ser-en-relación. Lo más hermoso de este nacimiento, de este *tener lugar* de una imagen justamente ahí donde se ausenta otra, es que sea posible después de una experiencia de violencia extrema frente a la cual las víctimas, hoy testigos, perdieron su ser-sujeto, su imagen compartida. Es *la otra*

16 Alusión a la tesis de Agamben en *Medios sin fin. Notas sobre política* « *El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética* ». Y también « *Al tener por centro el gesto y no la imagen, el cine pertenece esencialmente al orden de la ética y de la política* » (2001: 54). Cursivas en el original.

17 « *La reconnaissance d'une autorité est un geste invisible qui place un sujet dans le regard de l'autre* ».

18 En la entrevista realizada por Michaela Fiserova a Marie-José Mondzain titulada *Image, sujet, pouvoir* leemos: « *Si le sujet se construit, alors on comprend que ce que les Pères désignaient du mot d'*eikon* était quelque chose qui était constituant des relations entre les sujets. Donc, ce qui est constituant du politique, c'est-à-dire du vivre ensemble au sens grec, l'est parce que c'est constituant des procédés, des protocoles de subjectivation. Il n'y a pas de sujet sans image* ».

posibilidad emergiendo de las cenizas¹⁹ : la imagen iconográfica que asoma del negro ceniciento, de la nada de la pantalla. No nos resistimos a traer aquí la imagen poética de la llama que alumbrá mientras se consume las sombras en la pared de las cavernas. Pinturas de carbón (y sangre): comienza la historia.

Infancia y experiencia en la casa del espectador

90

En *Infancia e historia* Agamben, al mismo tiempo que afirma que el hombre contemporáneo es incapaz hoy de tener y transmitir experiencias, dibuja las coordenadas en que aún le sería posible en sentido clásico. El sujeto moderno solo es capaz de experimentar el mundo por medio de un conocimiento basado en pruebas. Este modo de proceder viene a ser incompatible con un padecer en el límite de lo inteligible, condición primera de toda experiencia para el mundo antiguo. Para los antiguos una experiencia no puede ser reproducida, calculada, ni predicha; de ella no resulta ninguna certeza, sino que comienza ahí donde queda suspendido el conocimiento lógico y el lenguaje. Tener una experiencia en sentido clásico supone trascender los límites del marco lingüístico asomándose fuera de sí.

Para Agamben, el lugar donde le es posible hoy al sujeto contemporáneo trascender los límites lingüísticos y escapar a la regulación de un conocimiento pautado por la lógica positivista, es la infancia, es decir, allí donde el hombre, sin haber nacido aún como sujeto que habla, establece con el mundo una relación escindida entre la lengua y los discursos (Agamben, 2007: 7-89). Esa infancia a la que se refiere el filósofo no ocurre durante la niñez sino que se produce cada vez que se dan las circunstancias en que el hombre queda expropiado del sujeto lingüístico. La infancia « es una mera etapa indeterminada que puede, en el mejor de los casos, ser interminable, en la medida en que es el presente de cada momento donde el sujeto se inscribe en el linaje de los que están en condiciones de ser a causa de su gesto²⁰ » (Mondzain, 2007: 118). Para la pensadora francesa, es en la imagen donde reside la potencia inaugural del sujeto humano, o dicho de otro modo, el sujeto nace cuando nace como espectador.

Ambas reflexiones nos conducen a pensar que siempre que se produzca un desfase entre aquello visto y aquello dicho, aquello experimentado como límite de un exterior que nos excede y las leyes lingüísticas a las que nos acogemos para poder sobrevivir, estamos frente a una situación constituyente. Este escenario se da en todo acto de creación, ya sea el gesto creador del universo del infante, el del artista o el del testigo. « Comenzar a ver por primera vez, decir por primera vez, mostrar por primera vez son esos gestos de los artistas que

19 Alusión al *incipit* del poema de Paul Celan analizado por Derrida: « Cenizas-La Gloria detrás / de tus manos estremecidas-anudadas / ... (*Aschen-glorie hinter / deinen erschütterten-verknöten / ...*) » (1996: 18).

20 « L'enfance n'est alors qu'une étape indéterminée et qui peut, dans le meilleur des cas, être interminable pour autant qu'elle est le présent de chaque moment où le sujet s'inscrit dans la ligne de ceux qui sont en mesure d'être la cause de leur geste ».

permanecerán fieles a la potencia inauguradora que su infancia puede conservar²¹ » (Mondzain, 2007: 118).

El acto de creación del espectador de 48, su gesto infantil, tiene lugar cuando, en ausencia de imagen material y sostenido por una autoridad que lo excede, se arriesga a imaginar, escapa de la posición del verdugo frente a las fotografías que son muerte y resurrección –una aporía–, interrumpe el sentido gramático de su *yo* para padecer el *yo* de otro, y avanza con deseo al encuentro amoroso para colmar la necesidad de otro. El espectador de 48 es sujeto de una « experiencia muda (ciega) y pura » (Agamben, 2011: 65) una experiencia en la infancia del lenguaje y la infancia interminable del espectador deseoso del mundo.

Desentrañar la imagen en cuestión

Para concluir, me gustaría traer a colación un apunte de Judith Butler en *Vidas Precarias*. La pensadora encuentra que « el punto donde las imágenes pueden interpelarnos, es precisamente en el de observador excluido de la representación, el que está mirando, el que no es captado por ninguna imagen pero cuya responsabilidad es capturar y someter, si es que no desentrañar, la imagen en cuestión » (Butler, 2006: 169). Esa imagen en cuestión no es en 48 una imagen cerrada, unívoca, completa, independiente sino más bien todo lo contrario. Es una imagen-especular de la toma de posición del espectador, una imagen-presencia del haber tenido lugar el testimonio, una imagen-fe frente a la ausencia, una imagen-relámpago, una no-imagen. La imagen en 48 no es, acontece y acontece cuando el sujeto-espectador se pone en juego en el centro de un campo de fuerzas. La clave para acceder a ver será el deseo. El deseo de ver lo que no está (la imagen y los rostros) y de alejarse de lo que sí está (la visibilidad del poder). En su inquietud, el espectador deberá atender a la palabra fracturada de un otro, a quien concede el reconocimiento de una autoridad, que intenta –necesita– hacerle ver aquello que no está, es decir, la imagen de un acontecimiento de violencia extrema de que ha sido objeto. De esta relación, que es una relación ética, amorosa, en el campo cruzado del deseo y la necesidad, surge el gesto creador del espectador. La imagen resultante –ausente-presente– es el resultado especular de su propio gesto que restituye la humanidad del otro al acogerlo. Esta imagen es, en el sentido benjaminiano, una imagen-relámpago que trae del pasado, en un instante, el recuerdo de lo sagrado. No es posible calibrar si el testigo colma o no con esta imagen, que es reflejo de lo humano que habita en el espectador, su necesidad de transmitir la experiencia vivida bloqueado por el trauma de esa misma experiencia, pero tal vez sí pueda afirmarse que se alcanza a colmar otra necesidad, en este caso silenciada, que es la de una comunión. Por su parte, el espectador se verá reconfortado no solo

21 « Commencer, voir pour la première fois, dire pour la première fois, montrer pour la première fois, tels sont les gestes des artistes demeurés fidèles à la puissance inaugurante que leur enfance a pu maintenir ».

por su gesto inaugural que lo hace nacer como autor sino también por tener acceso a una experiencia, en sentido clásico, que lo arma para la vida. Mientras tiene lugar 48, el espectador nace una vez más como sujeto escindido consciente de una evidencia que lo excede.

Œuvres citées

92

- AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-textos, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre el concepto de historia. Obras*, I, 2. Madrid, Abada, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude, « Os anos JK: como fala a história? », *Novos Estudos Cebrap*, nº 1, São Paulo, 1981, p. 32-36.
- BERTHIER, Nancy, « Guernica o la imagen ausente », *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Vol. 2, nº 60-61, Valencia, 2008, p. 96-113.
- BUTLER, Judith, *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- DERRIDA, Jacques, « Hablar por el Otro », *Dossier Celan. Diario de Poesía*, 39, Buenos Aires, 1996, p. 18-20.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado libros, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014.
- FISEROVA, Michaela y MONDZAIN, Marie-José (consultado el 20 de mayo de 2018): « Image, sujet, pouvoir » http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=500.
- LÉVINAS, Emmanuel, « Paz y proximidad », *Laguna*, 18, Canarias, Universidad de La Laguna, 2006, p. 143-151.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 2002.
- LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*. Barcelona, Muchnik Editores, S.A., 2002.
- MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator : Voir, faire voir*, Paris, Bayard, 2007.
- MONDZAIN, Marie-José, « Image, icône, économie », *Les cahiers du collège iconique, Communications et débats VI*, Service des Publications Institut National de l'Audiovisuel, INA, direction de l'Inathèque de France, 1996, p. 96.
- RAMOS MONTEIRO, Lúcia, *La mirada del verdugo. Apuntes sobre 48 (2009) de Susana de Sousa Dias y Retratos de identificación (2014) de Anita Leandro*, III Coloquio Internacional de Cine Documental, Quito, Mayo, 2015.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

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

Maria-Benedita Bašto
Sorbonne Université, CRIMIC

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Catarina Mourão, « Notas da realizadora », 2015

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

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

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

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

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

4 Toutes les traductions du texte sont de notre responsabilité.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

99

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

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

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

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

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

13 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

105

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

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

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

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

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

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

22 *Ibid.*

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

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

23 *Ibid.*

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

25 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Œuvres citées

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

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

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

Uma longa viagem de Lucia Murat: marcas da relação prisão-liberdade no período ditatorial brasileiro

115

Gabriela Santos Alves
& Ursula Dart

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasil

RÉSUMÉ. Dans le panorama de l'audiovisuel brésilien, de nombreux films traitent de la période dictatoriale et contribuent ainsi à la formation d'une mémoire collective. Pourtant, une lacune subsiste que nous souhaitons combler : le rôle joué par la réalisatrice et la représentativité féminine. En ce sens, nous proposons une réflexion sur le film *Uma longa viagem* (2011), de la cinéaste Lucia Murat, en concentrant l'analyse sur les stratégies de représentation utilisées par la réalisatrice qui est aussi scénariste de l'œuvre. Le film traite de l'amour au sein d'une fratrie, de l'absence et de la distance entre frères et sœurs. Il utilise comme stratégie narrative les lettres qu'un des frères a envoyées à leur mère, en plus d'interviews et de commentaires en voix *off*. En même temps qu'il brosse un tableau du trauma vécu par la famille, il interroge la ténue et délicate ligne qui sépare les notions de prison et de liberté.

MOTS CLÉS : *Uma longa viagem*, Lúcia Murat, femmes, dictature, Brésil.

RESUMO. No cenário audiovisual brasileiro são vários os filmes que tratam do período ditatorial e que contribuem para a formação de uma memória coletiva sobre esse tema. Julgamos importante, contudo, analisar uma lacuna ainda presente: o papel da realizadora e o da representatividade feminina nesse recorte. Assim, propomos uma reflexão sobre o filme *Uma longa viagem* (2011), da cineasta Lucia Murat, com foco nas estratégias de representação utilizadas pela diretora, que também é roteirista da obra. O filme trata do afeto entre irmãos, da ausência e das distâncias entre eles e utiliza como estratégias narrativas as cartas de um deles enviadas à mãe, além de entrevistas e comentários em voz over que, ao mesmo tempo em que retratam o trauma vivido pela família, questionam a ténue e delicada linha que separa as noções de prisão e liberdade.

PALAVRAS CHAVE: *Uma longa viagem*; Lucia Murat; mulheres; ditadura; Brasil.

« Depois de uma revolução derrotada, eu tentava sobreviver »

116

Na tela, vemos um escritório, sentada de costas para a câmera acostada a uma escrivaninha, está uma mulher de cabelos grisalhos na altura dos ombros folheando *On the Road*, de Jack Kerouac. Lentamente, a câmera começa a se afastar enquanto ouvimos uma voz de mulher em *off* contar que ela ainda se deliciava com a loucura dos *beatniks*, mas que depois de uma revolução derrotada, o que ela tentava mesmo era sobreviver. O foco não é corrigido e aquela mulher se torna aos poucos indefinida para nós, sem nitidez, inacessível. A porta daquele ambiente se fecha para o público marcando que as memórias dos anos sessenta estão num espaço diferente daquele do filme. Quem está diante de nós e dá seu relato é a cineasta Lucia Murat e tal cena nos deixa claro que o que teremos naquele filme é um olhar da própria cineasta sobre si mesma, sobre suas memórias e traumas a partir do tempo presente. O filme é o *Uma longa viagem* (2011), sétimo longa metragem de sua carreira. Arriscamos dizer que esse é o filme de Murat com o mais forte viés autobiográfico de sua carreira, se considerarmos que, além de Lucia se colocar em primeira pessoa, ela se lança num processo de produção de si (VEIGA, 2016), arriscando-se ao colocar diante dela, no contracampo, ela mesma. Se em seu primeiro filme *Que bom te ver viva* (1989), Lucia lança mão do recurso de utilizar uma atriz para funcionar como seu alter ego e só através dela desafiar o público com suas memórias e provocações, por outro lado, em *Uma longa viagem*, mais de vinte anos passados, Lucia assume o lugar em frente às câmeras para lidar diretamente com seu vivido. Em voz *over*, logo no início da obra, Lucia se aponta :

Dos cinco filhos, éramos três que crescemos nos anos 60 que queríamos mudar o mundo ou, pelo menos, que ele nos deixasse ser como éramos : libertários. Com histórias tão diferentes, nunca deixamos de ser os três, os que puseram a ordem de cabeça para baixo, os que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas, mas o que fazer diante da morte além de chorar ininterruptamente? Foi porque perdemos Miguel que Heitor precisou falar, que eu resolvi recuperar as cartas que mamãe tinha guardado e comecei a fazer esse filme (Murat, 2011 : 1'15 »).

Murat assume a morte de seu irmão Miguel como gatilho para a produção do filme. Em sua narrativa, encontramos quatro personagens : os irmãos Lucia, Miguel, Heitor e a mãe. A história de vida de Miguel se enreda com as dos dois irmãos e com a da mãe. Enquanto Heitor narra suas experiências vividas em vários pontos do planeta, Lucia como cineasta busca cruzar essas histórias com a sua própria. Heitor, solto e viajando o mundo; Lucia, presa pelo Exército Brasileiro; Miguel já falecido; a mãe sonhando ainda com a família tradicional dos anos 1950.

Nessa escrita de si, Lucia costura relatos de sua vida que tangenciam a experiência de vida de seu irmão mais novo, Heitor, o que viajou o mundo entre os

anos 1970 e 1978 enquanto ela estava presa (1971-1974). Heitor foi enviado para Londres pela família para que ele não se envolvesse em manifestações e passeatas, seguindo o caminho da irmã. Com Heitor na Europa, a família conseguiu o que desejava: Heitor não se envolveu em lutas sociais. Por outro lado, ele mergulhou numa longa viagem de oito anos a partir de seu encontro com as drogas e com o misticismo indiano. Para contar essas memórias e tentar traçar uma reflexão conjunta com o espectador acerca desses cruzamentos de histórias, Lucia opta por entrevistar seu irmão (e ela também aparecendo em cena) tendo como ponto de partida as cartas escritas por ele para a família, especialmente, aquelas endereçadas a mãe, ao irmão Miguel e a ela mesma, correspondências que foram guardadas pela mãe durante cerca de quarenta anos.

Os relatos de seu irmão sobre suas situações vividas em diversos pontos do planeta associados à leitura das cartas escritas por ele (encenadas pelo ator Caio Blat) funcionam como uma estratégia para a cineasta fazer seus próprios testemunhos, voltando o olhar para si, revisitando histórias e memórias dos anos em que ela esteve sob o poder da polícia política brasileira.

Em *Uma longa viagem* Lucia rememora suas histórias provocando um cruzamento das suas linhas de vida e as dos quatro personagens, interseccionando-as no tempo e no espaço (« Quando hoje estou nos lugares por onde Heitor passou, vejo que na vida nos cruzamos no espaço, mas nunca no tempo »¹). A partir daquilo que Heitor relata em cena, Lucia se posiciona nos tempos passado e presente. No passado, a cineasta como presa política, como uma jovem militante dos movimentos de esquerda do país, e, hoje, no presente, através do cinema, como sujeito que se reelabora na narrativa a partir de suas memórias e traumas provocados pelo período em que foi torturada e presa pelos agentes da repressão. Essas posições que Lucia marca em seu filme deslocam uma memória social que intenta silenciá-la e esquecê-la mas que ela, num movimento de reação contrária a essa suposta hegemonia da história dos vencedores, enfrentando uma sociedade que prefere não se « indispor » com um passado já dado, elabora um testemunho de si mesma capaz de criar espaços para subjetividades mais libertárias.

Buscando sobreviver, vinda de um lugar de onde pouco se ouvem ruídos, de onde pouco se escuta falar sobre, Lucia e os/as sobreviventes da ditadura militar brasileira se aglutinam em lugares simbólicos, estruturando um território demarcado por seus afetos. Considerados pela sociedade « englobante »² como terroristas, subversivos, delinquentes, irrecuperáveis, esses sobreviventes disputam sua representatividade no cenário da composição de uma memória

1 MURAT, Lucia. Trecho do filme *Uma longa viagem*, 2011. Em voz *over*, a cineasta conta sobre a cidade de Cannes a partir de um comentário feito por Heitor, na cena anterior : « O Cinema se tornou parte de minha vida e me ajudou a sobreviver. Talvez por isso não tenha vergonha dos *paparazzi*, da multidão ansiosa em torno das celebridades, das ridículas formalidades, do muito de *business* que é feito para que o circo continue girando. Quando hoje estou nos lugares por onde Heitor passou, vejo que na vida nos cruzamos no espaço, mas nunca no tempo » – 19'10 »

2 Michael Pollak traz este termo quando trata das lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas entendendo que elas passam despercebidas pela « sociedade englobante ». In *Memória, esquecimento e silêncio. Estudos históricos*, Rio de Janeiro, V. 2, No. 3, 1989, p. 08.

coletiva sobre o tema buscando inserir suas histórias, memórias e traumas individuais. Ao narrá-los para uma sociedade, para um público, os/as sobreviventes causam um deslocamento das representações que embasam a construção de uma memória coletiva e nacional, aquela que parte dos interesses do regime vencedor e que busca ser hegemônica.

Para Lucia Murat, que sofreu na pele as torturas legitimadas pelo governo ditatorial brasileiro, o cinema é um lugar onde e através do qual ela se reinventa como sujeito, funcionando o cinema como uma escrita do eu sendo esta um veículo de transformação de si (MCLAREN, 2016), mas é também um lugar que a cineasta demarca um território com uma bandeira hasteada, um marco sinalizando a necessidade de se revisar vários pontos da história brasileira que são tecidos ainda no tempo presente, numa franca disputa de representações onde essas memórias individuais, subversivas e proibidas possam minar uma memória oficial que busca sempre calar, esquecer e silenciar os « executados »³ e sobreviventes bem como Rago nos sinaliza : « Revisitar o passado é enfrentar as disputas pela memória que se aprofundam desde então, dar sentido ao vivido, processar a experiência e elaborar o luto, inscrevendo-se a si mesma e aos companheiros definitivamente na contra-história do país » (RAGO, 2013, p. 138).

Os sobreviventes e todos que sofreram indiretamente àquele trauma carregam consigo marcas profundas capazes de dilacerar o sujeito. Embora possam ser escassas (ou até inexistentes) as ferramentas para representar ou expressar o que se passou, viveu, viu e sentiu nesse período atroz, no íntimo de cada um dos sobreviventes restou calcificado algo que não se identifica, mas que se relaciona com o vivido. Não se trata de algo visível como cicatrizes ou tatuagens que ficam numa superfície corporal, epidérmica, mas algo que se aloja numa intimidade tão profunda que ao próprio sujeito é difícil identificar esta « coisa » sem nome, indizível. O sujeito é desestruturado por este trauma a tal ponto que esse emaranhado « sem-forma » passa a fazer parte do seu « si » fazendo com que o próprio sujeito se desconheça.

A partir da calcificação do trauma no íntimo de cada sobrevivente, ao sujeito é necessário se ajustar, se enquadrar, se refazer sob a batuta deste inimigo sem forma e não localizado. O trauma que os/as sobreviventes desses eventos carregam para toda a vida é certamente a herança mais profunda que qualquer catástrofe poderia causar. É um aprisionamento com uma durabilidade que toca o eterno, uma marca tão profunda que esfacela, que desmantela o sujeito que, caso tenha forças para tal, pode passar o restante de sua vida buscando e tentando remontar seus fragmentos para seguir seu caminho como sujeito e não como um indivíduo que se sujeita ao que lhe é imposto pelo trauma. Diante de tantas lacunas emocionais e de tantas faltas (« de falta de imagens, falta de documentos, falta de verdade, falta de memória » (MARTINS, A. F.; MACHADO, P., 2014), o sujeito perde o domínio sobre si mesmo. Essa amarra com o lem-

3 Geoffrey H. Hartman em seu *Holocausto, testemunho, arte e trauma* nos traz : « Não podemos permitir que apenas as imagens feitas pelos executores habitem a memória ». In *Catástrofe e representação: ensaios*. SELIGMAN, Marcio, NESTROVSKI, Arthur (orgs.). São Paulo : Escula, 2000, p. 216.

brado e não lembrado onde os nós não são visíveis exige desses indivíduos um forte trabalho pessoal, de rememoração, de análise e de práticas e cuidados de si para desatá-los.

Partindo da noção de Freud, que considera o trauma como uma verdadeira lacuna na memória⁴, uma fenda percebida pelo sujeito como uma « ferida » que precisa cicatrizar, embora, ao mesmo tempo, não o deva ser, sob risco de morte ou loucura, entendemos que é a ausência desse pedaço da memória que destrutura o sujeito. Sem controle sobre uma parte de seu passado vivido, o indivíduo vulnerável pode assumir para os outros e até para si mesmo uma roupa emprestada, dada, imposta, determinada. Assim, para reconstruir-se como sujeito, ainda que sob o risco da loucura, faz-se imperioso recuperar o vivido ressignificando no tempo presente seus traumas através de práticas e cuidados de si. Trata-se de uma dinâmica ininterrupta onde o que é esquecido passa a ser lembrado e o que é lembrado, esquece-se.

Se para alguns dos torturados/as testemunhar o vivido significa humilhação, vergonha, discriminação, isolamento social ou uma série de consequências emocionais e sociais, para outros parece ser o testemunho o único caminho para seguir existindo. Nesse caso, narrar o vivido parecer ser, além de reviver uma dor ou visitar algo que se lembra ou o que está esquecido, um enfrentamento à uma sociedade emoldurada pelo colorido dos vencedores que alijam-os para um esquecimento e silenciamento de si mesmos, pois são proibidos de lembrar-se. Lucia Murat se identifica com a última proposta : a do testemunho. Em seus filmes, ela traça uma linha nesse sentido e firma como direção o enfrentamento para o seu próprio existir. Revivendo o que se lembra e buscando lidar diretamente com seus traumas ou aquilo que não lhe é possível lembrar, a cineasta se inscreve em seus filmes utilizando o testemunho como principal estratégia a fim de se reconstruir como sujeito e dar para o público outros pontos de se olhar uma história, invertendo as perspectivas tradicionais históricas (COLLING, 2004).

4 « O trauma é justamente uma ferida na memória. (...) O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos « limites » da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. » SELIGMAN, Marcio. *A história como trauma*. In *Catástrofe e representação: ensaios*. SELIGMAN, Marcio, NESTROVSKI, Arthur (orgs.). São Paulo : Escula, 2000, p. 84.



Ill. 1

Em sua filmografia, nos parece que Lucia narra seu vivido de forma mais evidente em *Que bom te ver viva* (1989), *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012). Nessas obras, é possível percebermos que Lucia lida com suas memórias utilizando diversos recursos narrativos : uso de material de arquivo, uma atriz que funciona como seu alterego, sua própria presença e voz em cena, entrevistas com seu irmão e com suas amigas ex-militantes. Em cada um desses títulos, a cineasta modula o uso de tais recursos, como em *Que bom te ver viva* (1989) quando Lucia prefere narrar suas memórias e de outras mulheres que como ela foram torturadas pelo regime e desafiar o público através de um alterego (a atriz Irene Ravache). Murat coloca Ravache encarando diretamente a câmera para que não reste dúvida para o espectador que aquelas frases são dirigidas a ele: « Essa é minha história e vocês vão ter que me suportar! » ou « Afinal, onde você estava nos anos sessenta? », ou em *Uma longa viagem* que Lucia prefere se colocar em cena narrando para o público em primeira pessoa seu vivido, ou, ainda, em *A memória que me contam* filme no qual a cineasta lança mão do uso de material de arquivo em vários momentos do filme deixando transparente que aquelas memórias são dela, de seus amigos íntimos e também de um coletivo. Dessa forma, Lucia se faz presente em seus filmes dando seu testemunho, invertendo a perspectiva histórica, pois aqui o ponto de vista da história é o de uma mulher, ex-militante, que foi torturada e presa pelo regime ditatorial brasileiro.



III. 2

É sabido que o silêncio, o não falar sobre aqueles horrores sofridos, contribui para uma espécie de apagamento desse período da história e do/a próprio/a sobrevivente. Para evitar o apagamento e silenciamento de sua própria história, Murat luta em sentido contrário, criando em sua filmografia camadas de outras existências mobilizando afetos e construindo um lugar para ela mesma a partir do qual ela revisita suas memórias e traumas, provocando e modificando no tempo presente a si mesma e o próprio público. Nesse território demarcado pela cineasta, o exercício de poder e força são dela e não da repressão, um lugar de afetos que se mobiliza e se direciona ao encontro do esquecimento e silenciamento (de si mesma até) proposto por uma memória social cujos contornos foram dados pelos vencedores. Entre apagamentos e manutenção de palavras quem terá contado esta história? Se os vencedores colocam suas memórias nos principais meios de comunicação, em seu próprio filme é Lucia Murat que detém o poder da fala testemunhando suas histórias, memórias e traumas.



III. 3

Para a cineasta, as marcas que a tortura provocou em seu íntimo não podem e nem devem ser esquecidas, ainda se isto fosse possível, pois o que aconteceu jamais deve tornar a acontecer. Como ela mesma diz: « Acho que esse horror a gente deve preservar a vida inteira ». ⁵ Esse seu esforço numa via de mão dupla onde a cineasta trafega entre a memória e o trauma, se equilibrando entre aquilo que ela lembra e aquilo que lhe escapa, que é indizível, está presente em praticamente toda sua filmografia. Se em *Que bom te ver viva, Uma longa viagem* e *A memória que me contam*, o testemunho de Lucia se dá de forma mais evidente, no restante de sua filmografia é possível perceber a violência e a intolerância como pano de fundo de grande parte de suas tramas. Desde *Brava gente brasileira* (2000) que conta a história de um cartógrafo português que chega ao Brasil no século XVIII passando a lidar com uma cultura desconhecida para ele, ao *Praça Paris* (2017) que leva para um consultório de psicologia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro a história de uma personagem moradora de periferia e toda a violência sofrida durante sua infância e em seu dia a dia, Lucia lida com suas memórias e seus traumas pessoais provocados pela dura experiência com a violência sofrida durante o período em que foi presa e torturada.

Nesta esteira das imagens, Murat materializa os corpos tidos como indivíduos anônimos e os revela como sujeitos que seguem desafiando a história que se contrói no presente a respeito de um passado vivido por eles. Suas histórias ficam inscritas nos filmes de Lucia bem com a sua, extrapolando aquilo que é circunscrito a uma memória individual para uma outra agora coletiva. As imagens produzidas pela cineasta desenham um corpo sólido de memórias de pessoas que até então tinham seus corpos utilizados para contar a história dos vencedores que desenhavam e nomeavam os lugares que esses corpos poderiam ocupar. Nos filmes de Murat, ao contrário, quem desenha espaços e lugares para estes sujeitos é a própria cineasta quando rompe fronteiras entre individual/coletivo, privado/público e razão/emoção, possibilitando assim o surgimento de outras subjetividades.

« Plantar, colher, fenecer, recomeçar » ⁶

Plantar, colher, fenecer, recomeçar, frase atribuída a uma tia de Lucia, demarca no filme o momento em que o Brasil passou a viver a chamada fase da abertura política. Essa fase culminou com a promulgação da Constituição de 1988 e teve seu início em 1974, mesmo ano em que Lucia saiu fisicamente da prisão. Sobre suas memórias do período vivido no claustro, da relação com sua família durante esse tempo e das marcas causadas pelo trauma a todo seu núcleo familiar, em especial à sua mãe e aos irmãos Miguel e Heitor, algumas

5 MURAT, Lucia. Trecho de entrevista concedida ao programa 3a1 da TVBrasil em 2012. Visualizado em dezembro de 2017 no <https://www.youtube.com/watch?v=CAvioUUj6PQ> - 28'50".

6 MURAT, Lucia. *Uma longa viagem*, 2011 - 34

delas nos parecem mais urgentes no processo de rememoração e constituição narrativa de Lucia e, por consequência, guiarão nossa análise: a suposta desestrutura familiar causada por sua prisão e as relações de gênero que envolvem uma mulher presa. Como é possível recomeçar após a experiência da prisão e da tortura? Que marcas a prisão deixou no corpo de Lucia, mesmo estando fisicamente fora do claustro? Em que medida a experiência de Lucia, e que ela reelabora no filme, traduz as relações de gênero construídas no sistema prisional? E a mãe, a mulher que está fora do claustro mas que mesmo assim o vivencia em seu cotidiano?

Nos primeiros minutos do filme ouve-se Heitor dizer por três repetidas vezes: « minha irmãzinha querida » e logo em seguida a afirmação: « Lucia não destruiu família alguma ». A opção de Lucia por iniciar sua longa viagem — que também é a de Heitor, a de sua mãe e a de Miguel — com fotos da família e com as cartas enviadas à mãe aponta para uma forte relação de afeto entre eles, e que além do sentimento familiar, têm em comum o fato dos três irmãos terem sido presos em algum momento de suas vidas, ou em vários, como o caso de Heitor. A prisão de Lucia, contudo, tem muito mais peso e significado para a família do que as dos irmãos, a ponto de ser o estopim da ida de um deles para o exterior. A família, em um curto espaço de tempo, perdeu sua nuclearidade e passou a conviver, de perto e cotidianamente, com a rotina do sistema prisional, além da distância e ausência não só dela mas também de Heitor. Por outro lado, na frase « Lucia não destruiu família alguma » reside o primeiro dos vários depoimentos que contribuem para a construção da que consideramos a principal linha narrativa tecida no filme : ela reelabora essa relação com seu passado e demarca um território comum em sua filmografia — o de uma jovem que se tornou cineasta após ter vivido o cárcere e a tortura durante o período ditatorial brasileiro e que, além de ter sobrevivido a ele, dedicou-se a construir narrativas pessoais a partir de sua vivência feminina. Com a frase, ela nos invoca, espectadores, a acompanhar essa viagem que atravessa a história de sua família.

Presa em março de 1971, Lucia permaneceu três anos no cárcere ao mesmo tempo em que seu irmão era mantido afastado da família, residindo fora do Brasil e vivenciando diversos tipos de experiências, em especial as várias viagens que fez pelo mundo até chegar a seu destino final: a Índia. No filme, o ator Caio Blat interpreta Heitor durante esse tempo passado, narrando suas experiências através da leitura de trechos das cartas enviadas à família e também de imagens de arquivo e de documentos audiovisuais que nos remetem à época e aos locais visitados. Lucia optou por projetar essas imagens em estúdio, mesmo local em que o personagem geralmente aparece, não sendo raros os momentos em que as imagens se sobrepõem sobre o corpo de Blat. Elas permitem que os lugares e memórias sejam revisitados a partir de uma perspectiva afetiva nessa proposta de direção desenhada por Lucia, na qual Heitor-personagem e Heitor no tempo presente nos são apresentados fora de uma proposta geográfica ou meramente ilustrativa, compondo um importante arco dramático do filme, o principal deles. A construção desse arco dramático, que dedica grande parte do tempo de tela do filme a Heitor, evidencia uma estratégia de representação construída por

Lucia para falar de si mesma e de sua experiência no cárcere calcada na ideia da ausência. *Uma longa viagem* não trata da prisão de Lucia como tema central mas constrói sua narrativa a partir disso e desenvolve-se a partir de alguns de seus desdobramentos, em especial as viagens e os deslocamentos de Heitor. Assim, tanto essa ausência quanto a personalidade dos depoimentos são marcas narrativas fortes e que conduzem nossa proposta de entendimento do filme, afinal o pessoal é político!

Sobre o que nos é dito durante o filme da experiência de Lucia na prisão, é importante destacar que a diretora opta na maioria das vezes por apresentar-se ao espectador já no tempo presente, quando aparece em vários planos, seja por sua aparição física na tela ou por ouvirmos sua voz enquanto ela entrevista Heitor. Como memória do tempo passado, do período em que esteve presa, Lucia resgata, logo nos primeiros minutos da narrativa, uma foto em que aparece ao lado de Angela Davis, filósofa e professora americana reconhecida por sua grande contribuição na luta pelo direito das mulheres, pela não discriminação racial e também em prol do abolicionismo penal. Angela, acusada de terrorista de alta periculosidade, foi condenada pela justiça americana também em 1971 e sua aparição no filme não nos parece ocasional:

Me apaixonei por Angela Davis e George Jackson e por toda a história. Presa como ele, sentia a força daquelas cartas que falavam de um amor que não podia se realizar. Eu queria ser Angela Davis. Eu chorei muito quando a conheci num pequeno teatro de Nova Iorque ao assistir uma peça que a homenageava. Só um pouco menos do que chorei quarenta anos antes numa cela da vila militar. Tínhamos conseguido que entrasse clandestinamente um rádio na cadeia e a gente ouvia todo dia de manhã bem cedinho as poucas e censuradas notícias brasileiras e algumas internacionais.⁷

Seguindo esse caminho apontado por Lucia, partimos da leitura de Angela Davis, em especial de seu livro « Estarão as prisões obsoletas? », para tratar de questões de gênero e a forma como o sistema prisional se estrutura a partir dele, tema discutido por Angela no quarto capítulo da obra.

Foi me dito que nunca sairei da prisão se eu continuar a lutar contra o sistema. Minha resposta é que se deve estar viva para sair da prisão e nosso padrão atual de cuidados médicos é equivalente a uma sentença de morte. Não há escolha senão continuar... As condições internas da instituição continuam a invocar memórias de violência e opressão, muitas vezes com resultados devastadores. Ao contrário de outras mulheres encarceradas que se apresentaram para revelar suas impressões da prisão, eu não me sinto 'mais segura' aqui porque 'o abuso parou'. Não parou. Mudou de forma e seguiu de forma diferente mas é tão insidiosa e penetrante na prisão como sempre foi no mundo em que conheço fora dessas paredes. O que acabou foi minha ignorância dos fatos

7 MURAT, Lucia. *Uma longa viagem*, 2011 – 6'43

sobre o abuso e minha vontade de tolerá-lo em silêncio (BUNNEY apud DAVIS, 2018: 65).

Com a citação acima, extraída do livro de Marcia Bunney, Angela abre o capítulo e inicia sua proposta de reflexão sobre o claustro feminino. Dela, várias passagens se apresentam em consonância à experiência de Lucia, desde a necessidade de estar viva e de não ter escolha senão continuar até as memórias de violência e opressão e seus resultados devastadores. A ação de Lucia diante de seus próprios resultados é seguir a carreira de cineasta e expor, por meio de seus filmes, sua experiência de trauma. Em *Uma longa viagem*, a maneira escolhida para não tolerar o abuso em silêncio é roteirizar, produzir e dirigir o filme, colocando seu corpo e afetos na construção da narrativa, e não só a si mesma mas também a seu núcleo familiar que convive com a relação prisão-liberdade. Estaria Lucia livre após ter deixado fisicamente a prisão? Estaria sua mãe livre por não estar no claustro? Estaria Heitor livre enquanto vive no exterior por decisão da família e percorre tantos destinos pelo mundo?

A montagem do filme evidencia algumas dessas propostas da relação prisão-liberdade: em uma das passagens a narrativa se passa em 1972, momento em que Heitor retorna ao Brasil para uma visita, e é justamente quando Lucia fala de sua experiência na cadeia militar. Em seguida, após tratar brevemente do movimento das Diretas-Já, Lucia se questiona como é possível ligar o presente com o passado. Na sequência, Heitor é preso em Amsterdã e há um corte para um depoimento dele em que afirma, no tempo presente, que achou a prisão boa, já que tinha cinema, televisão e tocava rock o dia todo. Em seguida Lucia rememora o tempo em ficou presa em Bangu e quando Heitor, já no Brasil e extraditado, vai visitá-la. Por fim, enquanto ele volta a viajar, ela permanece presa.

Quando o recorte temporal da narrativa já se passa em 1974, Heitor novamente está de volta ao Brasil após várias outras viagens enquanto Lucia finalmente sai da prisão. Na sequência seguinte, ouve-se Caetano Veloso cantando « eu não vou morrer tão cedo » enquanto Lucia vivencia momentos ao ar livre e fala da importância da liberdade. Já Heitor volta a viajar e novamente é preso por tráfico de drogas. Não se revela, por parte da família de Lucia, uma grande preocupação com as prisões do irmão, o que evidencia um dos argumentos construídos por Angela Davis em seu texto, quando a autora trata da expansão contemporânea das prisões em todo o mundo e da necessidade de se examinar aspectos históricos e ideológicos da punição estatal imposta às mulheres:

Desde o final do século XVIII, quando, como vimos, a prisão começou a emergir como a forma dominante de punição, as mulheres condenadas foram representadas como essencialmente diferentes dos homens presos. (...) a criminalidade masculina sempre foi considerada mais « normal » do que a criminalidade feminina. Sempre houve uma tendência a se considerar as mulheres que foram publicamente punidas pelo Estado por seus maus comportamentos como significativamente mais aberrantes e muito mais ameaçadoras (DAVIS, 2018: 71).

Dessa criminalidade feminina, que do ponto de vista social fere mais, agride mais e que é considerada mais aberrante e ameaçadora que a de um homem, outra importante diferença de gênero no sistema prisional merece atenção: as formas de punição feminina que não foram reconhecidas como tal, apesar de rotineiras. Exemplo disso, discorre Angela, são os encarceramentos de mulheres em instituições psiquiátricas em proporções maiores que as dos homens, pois enquanto os desvios deles são considerados como atos criminosos os desvios delas são relacionados à loucura. Dessa relação prisão-loucura, Lucia afirma que « mais digno teria sido ficar louca depois de estar presa », reflexão presente também *Que bom te ver viva* (1989), primeiro longa metragem da diretora em que o questionamento « como é possível sobreviver sem enlouquecer? » aparece em várias passagens do filme e nas experiências de várias mulheres que vivenciaram em seus corpos a tortura sexual.

O caráter da punição baseado no gênero, ou seja, na forma como se deve punir uma mulher, reflete e aprofunda ainda mais a estrutura de gênero opressora da sociedade em geral. Atrelada à prática da punição que não é reconhecida como tal, esse caráter ganha ainda mais força. As práticas cotidianas das mulheres presas, e as das que vivenciam o claustro mesmo estando fora dele, evidenciam aspectos significativos dessa organização do ato de punir voltados às mulheres. No filme, se tem por um lado a prisão de Lucia e todos seus desdobramentos, como a suposta desestruturação de seu núcleo familiar e o afastamento de Heitor como uma punição explícita ao seu ato transgressor, e por outro a figura de sua mãe, presente mesmo sem ser posta em quadro. Pelas falas dos irmãos é possível perceber a condição dela nesse cenário: rememorando o tempo que esteve presa, Lucia se ressentia por tudo o que a mãe precisou passar: certamente o enfrentamento ao preconceito em relação à filha presa, as idas à prisão, a ausência e distanciamento de seus filhos. As cartas enviadas por Heitor e que motivam Lucia a realizar o filme, são destinadas a ela, a mãe, e não ao pai, por exemplo. A ele cabem os agradecimentos de Heitor pelo apoio financeiro. Nesse sentido, ela também vive uma experiência de claustro, condição que Marcela Largarde, em *Los cautiverios de las mujeres*, denomina de cativa e que percebe como território comum a todas as mulheres, visto que todo cativo implica uma prisão:

O conceito de liberdade traduz-se em definir mulheres como presas. No mundo patriarcal das relativas liberdades masculinas e da natural capacidade dos homens e das instituições tanto para obrigar quanto para proibir as mulheres, elas estão presas, embora que não tenham cometido delito algum. Mesmo no nível simbólico, o delito, ou a falta cometida pelas mulheres e que as coloca na qualidade de presas, é sua diferença genérica na relação com o paradigma patriarcal (LAGARDE, 2014: 641).

O claustro da mãe, condicionado pelo distanciamento e pela saudade, certamente foi amenizado pela soltura de Lucia e, mais ainda, quando traz Heitor

de volta para casa, após ter ido à Índia buscá-lo, já em 1978, ano que se encerra a longa viagem desses irmãos mas que, de certa forma, dá início a outra, já que, como afirma a própria Lucia, todos eles precisarão viver com os efeitos colaterais.

Sobre esses efeitos e suas consequências, um trabalho necessário e importante para o resgate e construção da memória sobre as violências e práticas repressivas promovidas pelo Estado durante a ditadura no Brasil foi a criação da Comissão Nacional da Verdade em 2011, que formulou vinte e nove recomendações para que o Estado possa promover justiça com relação aos crimes ocorridos no período. Acatar e instituir essas recomendações são fundamentais para que o Estado e a sociedade possam se reconciliar com seu passado autoritário, impedindo que a impunidade, as violações de direitos humanos e as práticas violentas e repressivas persistam no presente ou voltem a acontecer.

Em 2013 Lucia deu seu depoimento à CNV e decidimos por finalizar este texto com um trecho de sua fala. Ditadura nunca mais. Tortura nunca mais.

A tortura era uma prática da ditadura e nós sabíamos disso pelo relato dos que tinham sido presos antes. Mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu vim a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros. Mas porque o horror é indescritível. Quando cheguei no DOI-CODI, não sabia onde estava, só fui descobrir mais tarde, que era o Quartel do Exército, localizado na Rua Barão de Mesquita, que existe até hoje. [...]

De tempos em tempos, me baixavam do pau de arara. Lembro que o médico entrou e me examinou. Aparentemente fui considerada capaz de resistir pois a tortura continuou. Mas quando eu saí do pau de arara, eu estava parálitica. Minha perna direita tinha inchado muito e depois foi diagnóstica uma flebite. Eu não conseguia mexer a perna, estava muito machucada, com febre muito alta e com os pulsos abertos por causa do pau de arara.

Eu não sei bem o que se passou quando eu voltei. As lembranças são confusas ... eu não sei muito bem como era possível, mas sei que tudo ficou pior. Eles estavam histéricos. Eles sabiam que precisavam extrair alguma coisa em 48 horas senão perderiam o meu contato. Gritaram, me xingaram, me puseram de novo no pau de arara. Mais espancamento, mais choque, mais água e dessa vez entraram as baratas.

Passados esses primeiros dias, eu fui largada no corredor de capuz. Eu estava meio desmaiada, meio dormindo até que fui levada para a enfermaria. Com certeza eu fui salva por circunstâncias não pela vontade deles. Podíamos morrer a qualquer momento, por isso nos mantinham incomunicáveis em todo este período e por isso negavam nossa prisão. Para eles que eram dos de nossas vidas e de nossas mortes seria apenas mais um acidente como tantos que aconteceram.

Na enfermaria, os médicos que me trataram eram os mesmo que nos assistiam na sala de tortura : Amilcar Lobo e Ricardo Faial.

Melhorei. A perna desinchou. Eu fui transferida para a base aérea de Salvador. Eu estava com a perna muito fina, sem controle no pé, a cintura torta, como se eu tivesse tido paralisia infantil. Achei que as torturas tinham terminado quando me avisaram que eu voltaria para o Rio.

Quando eles entraram na cela em Salvador, já meu puseram o capuz. Fui levada aos trancos para o avião e durante todo o trajeto era ameaçada de ser jogada para fora. Me levantavam da cadeira, me levavam até um lugar onde devia ser a porta de emergência do avião, fingiam que abriam, diziam que iam abrir, voltavam, me sentavam e recomeçavam.

Em algum momento me perguntaram pelo Paulo, nome de guerra de Stuart Angel Jones, meu companheiro. E eu percebi que ele tinha caído. Depois, no Rio, nunca mais me perguntaram por ele. Stuart tinha sido assassinado. Eu só soube depois.

Assim um dia me mandaram eu me vestir. Nós usávamos um macacão na prisão. E eu fui levada por um grupo de soldados da Polícia do Exército para Auditoria da Marinha.

Quando eu cheguei na Auditoria, eu não andava, minha perna continuava atrofiada, eu tinha hematomas e ferimentos pelo corpo. Me levaram para uma sala onde estavam meus pais e meu advogado. Sempre rodeada pelos soldados da PE, eu pedi por favor para que eles tentassem me tirar do DOI-CODI e me levassem para o Hospital Militar. Eu sabia também que aquele momento era a única chance que eu teria de denunciar as torturas com uma prova real. Eu era a prova real da tortura.

Eles não podiam mais me matar porque eu já estava oficialmente presa, o que, no entanto, não tinha a menor importância pra mim. Importante era eu sabia que eu ia voltar a ser torturada e que eles deveriam estar furiosos com o meu depoimento.

E é impressionante a capacidade deles de sempre inventarem alguma coisa diferente, alguma coisa que vai te deixar pior ainda.

Quando cheguei na sala de tortura, estavam todos juntos e enlouquecidos. Releio este depoimento e vejo que a todo momento eu digo que foi a pior coisa que eu vivi na vida. Bom, de novo, este momento foi o pior momento que vivi na vida. Eles me fizeram representar o que eu tinha feito na Auditoria, como se tivesse sido uma representação, uma mentira, uma palhaçada. Eles gritavam: Ah, agora faz mais cara de choro. Não está suficiente. Você fez mais cara de choro que essa lá. Manca mais, cara, você mancou muito mais, filha da puta.

Eu fiz tudo que eles mandaram. Eu fiz tudo. A sensação é que eu tinha perdido inteiramente minha identidade porque quando a dor

é transformada em piada com a sua ajuda, é como se nada mais tivesse sentido (MURAT, 2013).

Œuvres citées

- DAVIS, Angela, *Como o gênero estrutura o sistema prisional. Estarão as prisões obsoletas?* Tradução de Marina Vargas, Rio de Janeiro, Difel, 2018.
- COLLING, Ana Maria, *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro, Rosa dos tempos, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *A coragem da verdade*. São Paulo, Martins Fontes, 2017.
- LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 5ª edição, México, D.F., Siglo XXI, UNAM, 2014.
- MARTINS, A. F., MACHADO, P., Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura, *Galaxia*, São Paulo, *Online*, n. 28, p. 70-82, dez. 2014.
- MCLAREN, Margareth, A. *Foucault, feminismo e subjetividade*, São Paulo: Intermeios, 2016.
- NESTROVSKI, Arthur, SELIGMAN-SILVA, Marcio (dir.). *Catástrofe e representação: ensaios*, São Paulo, Escuta, 2000.
- POLLAK, Michael, « Memória, esquecimento e silêncio », *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, no. 3, 1989.
- RAGO, Margareth, *A aventura de contar-se. Feminismos, escrita de si e invenções de subjetividade*. Campinas, Editora Unicamp, 2013.
- SELIGMAN, Marcio, NESTROVSKI, Arthur (orgs.), *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SELIGMAN, Marcio, « A história como trauma », in SELIGMAN, Marcio, NESTROVSKI, Arthur (dir.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- VEIGA, Ana Maria, « A história oral visita o cinema: *Que bom te ver viva* e *Los Rubios* » *Revista Observatório*, Palmas, v. 2, no. 1, p. 118-137, 2016.
- VEIGA, Roberta, « Autobiografia 'não-autorizada': por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa », *Revista Doc On-line*, n. 19, 2016, <http://www.doc.ubi.pt>, p. 42-59.

Filmografia

Brava gente brasileira (2000)

Que bom te ver viva (1989)

Uma longa viagem (2011)

A memória que me contam (2012)

Praça Paris (2017)

Interview

MURAT, Lucia. Trecho de entrevista concedida ao programa 3a1 da TVBrasil em 2012. Visualizado em dezembro de 2017 em <https://www.youtube.com/watch?v=CAvioUUj6PQ> – 28’50”.

Témoignage

MURAT, Lucia, PANDOLFI, Dulce, Trecho de depoimento concedido à Comissão Nacional da Verdade em 2013, visualizado em novembro de 2017 em <https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk> – 16’43”.

Quand les souvenirs affleurent : mémoire de la répression franquiste dans le film *Santaella* (2008) de Daniel Touati

131

Julie Herbreteau

RÉSUMÉ. Réalisé en 2008, *Santaella*, le premier film du documentariste français Daniel Touati, met en images le processus d'ouverture de la fosse commune du village éponyme, dans laquelle environ trente hommes victimes de la répression franquiste furent enterrés au cours des premiers mois de la Guerre d'Espagne. Mené à l'initiative de l'association *Foro por la Memoria*, le travail de fouilles et d'exhumation des corps libère la parole des proches des victimes, qui confient à la caméra leurs souvenirs des actes de répression commis au village. Le film évoque le passé à travers les témoignages auxquels il accorde une place centrale. En ne recourant à aucune image d'archive, Daniel Touati rejette tout élément susceptible de rendre objective l'approche sensible du passé qu'il privilégie, et concourt ainsi à la prégnance du discours mémoriel dont son film est porteur.

MOTS-CLÉS : documentaire ; Guerre d'Espagne ; mémoire ; témoignages ; fosses communes.

ABSTRACT. Realized in 2008, *Santaella*, is the first documentary of the French film maker Daniel Touati. The film relates the process of opening of the common grave of Santaella, where about thirty men victims of the Franco's repression were buried at the beginning of the Spanish Civil War. Led by the association *Foro por la Memoria*, the work of excavations and exhumation of the bodies leads the relatives of the victims to entrust their memories of the repression to the camera. The evocation of the past since the present of narration is based on these testimonies, which occupy a central place in the film. By not using any archive footage, Daniel Touati rejects any element that could objectify the sensitive approach of the past he defends, and contributes to strengthen the memory discourse which his film carries.

KEYWORDS: Documentary; Spanish Civil War; Memory; Testimonies; Common Graves.

L'image d'archives, garante de la vérité historique dans le cinéma documentaire ?

L'aptitude du cinéma documentaire à traiter des sujets historiques tient tout à la fois à sa façon d'appréhender le réel et à la teneur didactique de son propos, qui engagent sa crédibilité et invitent les spectateurs à lui accorder leur « assertion sérieuse consentie » (Lioult, 2004 : 34)¹. La démarche du réalisateur d'un documentaire historique emprunte beaucoup à celle de l'historien : l'un et l'autre s'intéressent à des événements passés dont l'étude peut les conduire à consulter les mêmes sources et archives. Tout document, de quelque nature que ce soit et d'usage courant lors de la période historique étudiée, peut être appréhendé comme trace, comme archive de cette époque, et, à ce titre, il est susceptible de retenir l'intérêt de l'historien et du documentariste pour ce qu'ils sont en mesure d'en dire ou d'en révéler. Le documentariste peut se référer à ces sources lors du travail préparatoire à la réalisation de son film, mais il peut aussi choisir d'intégrer des archives (écrites, radiophoniques, photographiques, audiovisuelles) au montage de son film. Le document d'archives en vient alors à désigner tout document préexistant à la réalisation du film, intégré au récit qui se construit de fait sur une double temporalité, celle du temps de la réalisation et celle du temps de l'archive. Plus qu'une illustration, ce document authentique qui rend compte d'une époque a valeur de preuve et « sa force indiciare – son inégalable capacité à reproduire le réel – [...] entraîne à la considérer comme le “reflet de la réalité vécue et perçue” » (Bertin-Maghit, 2011 : 10).

Néanmoins, il convient de se demander si, aussi apte soit-elle à refléter la réalité d'une époque, l'image d'archives doit toujours être considérée comme dépositaire et garante de la vérité historique dont le film veut se faire écho. Pour Bertin-Maghit, c'est à tort que l'on accorde un si grand crédit à l'image d'archives, dont il souligne le « statut illusoire » (Bertin-Maghit, 2011 : 10). C'est, par exemple, omettre le fait que le montage, la bande-son ou la voix-off qu'on lui associe peuvent altérer la signification d'une archive. Certes, si « depuis l'invention du cinéma, l'archive est devenue la trace par excellence », il ne faut pas ignorer pour autant que « d'une archive, on pourra toujours donner l'image qu'on veut » (Beuchot, 2003 : 16). Inversement, l'absence d'images d'archives peut-elle, ou doit-elle, entraîner une certaine méfiance chez le spectateur ? Le récit documentaire qui n'en convoque pas ne court-il pas le risque d'être jugé moins fiable, moins véridique ? Dès lors que l'on documente une période au cours de laquelle les prises de vue étaient d'usage, l'image d'archives ne devient-elle pas un attendu ?

¹ J'adresse mes remerciements à Daniel Touati, pour sa disponibilité et son attention lors des différents entretiens qu'il m'a aimablement accordés dans le cadre de la préparation de ce travail.

Les archives photographiques et filmiques de la Guerre d'Espagne

Les interrogations précédentes rendent compte du fait que notre rapport à l'image évolua au fil du temps et, dans ce processus, la Guerre d'Espagne marqua un tournant majeur : « une convention fort généralisée prétend que la guerre d'Espagne fut une guerre photogénique, peut-être la guerre la plus photogénique que les caméras aient enregistrée » (Sánchez-Biosca, 2011 : 31). Si profusion d'images du conflit il y eut, elle est à mettre en relation avec les progrès technologiques ayant contribué à l'essor du photojournalisme international et au développement des actualités filmées. Dès la Guerre franco-prussienne, et surtout depuis la Première guerre mondiale, la photographie instaura un nouveau rapport à l'événement en le documentant par l'image. Dans les années 1930, l'Allemand Stefan Lorant promut le reportage photographique comme vecteur de l'information : « l'idée nouvelle de Lorant est d'encourager des reportages, c'est-à-dire de faire raconter une histoire par une succession d'images » (Freund, 1974 : 115). C'est avec l'éclatement de la Guerre d'Espagne que le conflit armé bénéficia d'une couverture médiatique qui impliquait l'image, *a fortiori* dans la presse spécialisée (*Vu*, *Regards* ou *Life*, notamment). Dès lors, l'image prit pleinement part à l'information dont elle devenait garante, comme le souligne Vicente Sánchez-Biosca :

La guerra de España había creado un horizonte de expectativas que reclamaba imágenes para que cualquier suceso accediese al estatuto de noticiable. Sin tales imágenes o sus semejantes, ya nada podía resultar convincente². (Sánchez-Biosca, 2016 : 3)

Mais tous les événements de la Guerre d'Espagne ne furent pas captés par des caméras ou des appareils photographiques, loin s'en faut. Il en fut ainsi pour le bombardement de Guernica par la Légion Condor le 26 avril 1937, qui échappa à toute prise de vue. Le récit de l'événement se construisit donc autour d'une « image absente » qui eut « des conséquences fondamentales sur [sa] représentation immédiate » (Berthier, 2010 : 92-93).

L'exemple de Guernica suffit à révéler que la captation photographique et filmique des événements de la Guerre d'Espagne ne fut que partielle, confirmant la thèse d'Henry Rousso au sujet des archives, selon laquelle « le manque est la règle et [...] la trace est l'exception » (Beuchot, 2003 : 64). C'est parce que l'image est trace qu'elle constitue une preuve en devenir. À condition pour cela que les événements dont on veut rendre compte aient été filmés ou photographiés, et quand bien même le furent-ils, encore faut-il pouvoir disposer de ces images d'archives. L'on comprend alors qu'il soit si peu aisé d'illustrer par l'image d'archives les exactions perpétrées dans le cadre de la politique de répression de

2 « La Guerre d'Espagne avait créé un horizon d'attente qui exigeait des images pour qu'un événement accédât au statut d'information. Sans de telles images ou équivalents, rien ne semblait convaincant. »

régimes totalitaires, tels que la dictature franquiste en Espagne. S'intéresser aux faits de répression infligés aux Républicains par les représentants du camp franquiste, c'est nécessairement mettre à l'épreuve notre rapport au document et à l'archive, les auteurs de ces exactions ayant pris soin de ne pas en laisser trace. Dès lors, comment le film documentaire est-il en mesure d'appréhender *a posteriori* la question de la répression, en l'absence d'images d'archives ? De quels recours use-t-il alors pour documenter des faits de répression ?

Santaella de Daniel Touati

Toutes ces questions sous-tendent notre analyse du film *Santaella* (2008), premier long-métrage du documentariste français Daniel Touati. En compétition dans différents festivals internationaux en France, en Espagne et en Amérique Latine³, et récompensé par le prix du documentaire historique aux Rendez-vous de l'histoire à Blois, le film fut également diffusé sur la chaîne Public Sénat en 2009. Il introduit le spectateur dans ce village andalou de la province de Cordoue qui donne son titre au film, au moment où l'on procède à l'ouverture d'une fosse commune dans laquelle furent enterrés trente hommes victimes de la répression franquiste, au cours des premiers mois de la Guerre d'Espagne, entre les mois d'août et octobre 1936. Précisons que l'expression « répression franquiste » est utilisée, ici, par commodité: il s'agit des massacres perpétrés par les troupes phalangistes à Santaella au début de la guerre civile, et non de la répression qu'exerça contre les anciens républicains le régime franquiste après la guerre civile, à partir de 1939.

Le tournage du film débuta en 2004, pour suivre dans un premier temps le processus d'exhumation menée à Santaella en juin et juillet 2004 à l'initiative de l'association *Foro por la Memoria*⁴. Daniel Touati était alors étudiant en maîtrise d'histoire. C'est dans le cadre de la préparation de son mémoire de recherche qu'il commença à s'intéresser à l'ouverture des fosses communes en Espagne. Il rencontra un membre du *Foro por la Memoria*, qui lui fit part de celle à venir de la fosse commune de Santaella. Daniel Touati eut alors l'idée de constituer des archives filmiques, dont il pourrait intégrer des extraits choisis à son mémoire. Ce matériel filmique s'organisa finalement sous la forme d'un film documentaire, dont le tournage fut mené sur une période de près de trois ans, entre 2004 et 2006, et se déroula en trois étapes. La première correspond au moment des fouilles et de l'ouverture de la fosse en 2004. La seconde eut lieu un an plus tard, en 2005, à l'occasion de l'inauguration du monument commémoratif érigé dans le cimetière de Santaella et de la cérémonie organisée en hommage aux victimes. Lors de la dernière étape du tournage, en 2006, Daniel Touati poursuivit

3 Les Escales documentaires (La Rochelle), Festival du Film de Lama (Corse), Festival Extremadoc (Cáceres, Espagne), Festival Atlantidoc (Montevideo, Uruguay), Festival Bogocine (Bogotá, Colombie).

4 L'ouverture de la fosse commune de Santaella fit l'objet d'au moins deux autres documentaires : *Crónica del silencio* (2005), réalisé par *Foro por la Memoria*, et *El grito del silencio. Las fosas comunes del franquismo* (2006), de Dominique Gautier et Jean Ortiz.

ses entretiens et recueillit la majorité des témoignages que compte le film ; il effectua également des prises de vue de la ville et des paysages environnants.

Le processus naissant d'ouverture des fosses communes en Espagne

La réalisation du documentaire se déroula dans un contexte fortement marqué par l'actualité et la médiatisation grandissantes des travaux de fouilles et d'exhumation des corps des victimes de la répression franquiste enterrés dans des fosses communes en Espagne, à la faveur du travail mené par les associations telles que *Foro por la Memoria* ou la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)*. En 2000, Emilio Silva fondateur de la ARMH entreprit d'engager l'ouverture de la fosse commune de Priaranza del Bierzo, dans laquelle avait été enterré son grand-père. Cette initiative pionnière en Espagne insuffla une dynamique sans précédent cristallisant des enjeux personnels et familiaux relatifs à la légitimité de la récupération des corps et à la sépulture de parents victimes de la répression franquiste, d'une part, et des enjeux politiques, liés à la question de la gestion collective de la mémoire en Espagne, d'autre part⁵.

L'ouverture des fosses communes permit ainsi de mettre à jour l'ampleur de la répression franquiste, de proposer une cartographie des fosses existantes et d'estimer avec plus de précision le nombre de victimes, notamment grâce aux travaux monographiques menés à l'échelle locale, provinciale ou communautaire (Juliá, 2006 : 407). Les ouvertures de fosses ayant cours dans toute l'Espagne depuis le début des années 2000, corrélées à la préparation puis à l'adoption en 2007 de la loi dite de la mémoire historique⁶ sous la présidence socialiste de José Luis Rodríguez Zapatero, élu à la tête du gouvernement en 2004, conféraient à cette question une actualité qui souleva un intérêt croissant chez les documentaristes, comme le rappelle Arturo Lozano Aguilar : « *La fosa común devino un modelo iconográfico privilegiado para representar una novedosa y superlativa [sic] consecuencia de las nuevas guerras: la represión de la población civil sin ninguna finalidad militar* » (Lozano Aguilar, 2016-2017 : 36).

Le sujet de l'ouverture des fosses communes renvoie immédiatement et immanquablement à la question de la répression franquiste, dont elle est en soi vestige. Les exhumations des corps et la collecte des ossements permettent de mettre à jour et de rendre tangibles des faits de répression dont le régime

5 L'initiative pionnière d'Emilio Silva conjugue ces deux aspects. L'ouverture de la fosse commune de Priaranza del Bierzo permit d'exhumer treize corps, dont celui de son grand-père. Elle fut également l'occasion de solliciter l'engagement effectif de l'État dans les travaux de fouilles et d'identification des victimes. Voir à ce sujet : Emilio Silva, *Las fosas de Franco. Crónica de un desagravio*, Madrid, Temas de Hoy, 2006.

6 Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

7 « La fosse commune devint un modèle iconographique privilégié pour représenter une conséquence sans précédent des nouvelles guerres : la répression de la population civile, sans finalité militaire. »

franquiste avait pris soin de ne pas laisser trace, et dont la réalité reposait, faute d'autres preuves matérielles, sur l'expérience du vide et de l'absence afférente à la disparition d'un proche pour l'entourage des victimes. À défaut d'images d'archives, l'ouverture des fosses communes permet non seulement d'évoquer, mais aussi de rendre compte des faits de répression dans lesquels elles trouvent leur origine. Ce mode de représentation emprunte en ce sens à celui qui fut proposé pour pallier l'absence d'images du bombardement de Guernica :

136

L'événement en tant que tel restait implacablement hors champ (du point de vue de sa représentation visuelle) ; néanmoins, ces impressionnantes images d'incendies et de ruines suggéraient très fortement l'ampleur du bombardement. L'événement (la cause) était donc logé en creux dans ces images suggestives (la conséquence). (Berthier, 2010 : 94)

De la même façon, la représentation visuelle des fosses communes suggère, de fait, la violence des actes de répression qui en sont la cause, et permet au documentaire d'évoquer de façon médiate la réalité de la répression.

La parole des témoins et l'évocation discursive du passé

Il en est ainsi dans le film de Daniel Touati, qui a pour sujet central l'ouverture de la fosse commune de Santaella, en 2004. Celui-ci ne comporte aucune image d'archives. Ce choix du réalisateur a une incidence sur la trame narrative de son film, qu'aucun insert ne vient altérer. Bien au contraire, le récit de *Santaella* reste ancré dans le présent de narration, dans la mesure où les événements se déroulant à l'écran sont toujours ceux filmés par le réalisateur, ce qui confère au propos du film son unité de temps.

L'évocation de l'exécution sommaire des hommes enterrés dans la fosse repose dans le film sur les plans consacrés au travail en cours de fouilles et d'exhumation des corps, et à la prédominance de la parole, qu'il s'agisse de celle d'intervenants participant aux fouilles (avocat, archéologue, représentant de l'association *Foro por la Memoria*, maire de Santaella) ou des témoignages de proches des victimes, qui nous livrent leurs souvenirs de la guerre depuis le présent d'annonce. Ces témoignages sont ceux des personnes qui attestent « indivisément [de] la réalité de la chose passée et de [leur] présence sur les lieux de l'occurrence » (Ricœur, 2000 : 204), à savoir dans le film les proches des victimes, âgés, confiant leur expérience propre des premiers mois de la guerre civile à Santaella à la caméra de Daniel Touati.

Les différents témoignages constituent dans le film un faisceau convergent d'informations qui permet une reconstitution, sinon exacte, du moins très cohérente de la chronologie des événements survenus dans le village de Santaella au cours de l'année 1936, depuis l'arrivée des Phalangistes le 14 août, aux exécutions perpétrées à la fin du mois d'octobre de la même année. L'on peut toutefois

s'interroger sur la connaissance acquise de certaines circonstances de l'arrestation ou de l'exécution des victimes, dont les proches ne furent pas directement témoins. C'est d'ailleurs l'une des questions que Daniel Touati adresse dans le film à Dolores Humanes lorsque celle-ci explique que son frère Francisco est mort non pas fusillé, mais d'un malaise cardiaque, dans le véhicule le conduisant sur son lieu d'exécution. Un autre témoin, Álvaro Gonzalo Martínez, raconte quant à lui que son père fut arrêté et conduit à la mairie, et qu'on l'assassina alors qu'il essayait de s'en échapper par la porte arrière du bâtiment. Ces faits auxquels Dolores Humanes et Álvaro Gonzalo Martínez n'assistèrent pas personnellement leur furent rapportés, par des témoins ou acteurs des événements. D'emblée, le récit de ce qui s'était passé reposa donc sur un mode de transmission oral, auquel les entretiens du film offrent une forme de continuité.

Les sources orales sont particulièrement précieuses dans l'étude de faits de répression et pour Santos Juliá, il n'est d'ailleurs, le plus souvent, pas d'autre façon d'appréhender l'histoire des vaincus (Juliá, 2006 : 408). Interrogé par un journaliste de *Canal Córdoba* face à la caméra de Daniel Touati, Javier Moreno, le coordinateur des fouilles de Santaella, confirme cela : « *en otras zonas del Estado, hemos encontrado fosas gracias a los testimonios orales. La verdad es que es curioso ver cómo en esos pueblos guardan la memoria de estos acontecimientos*⁸ ». La validité et la recevabilité du témoignage oral valent aussi pour l'historien, comme l'affirme Paul Ricœur :

Il ne faudra toutefois pas oublier que tout ne commence pas aux archives, mais avec le témoignage, et que, quoi qu'il en soit du manque principal de fiabilité du témoignage, nous n'avons pas mieux que le témoignage, en dernière analyse, pour nous assurer que quelque chose s'est passé, à quoi quelqu'un atteste avoir assisté en personne, et que le principal, sinon parfois le seul recours, en dehors d'autres types de documents, reste la confrontation entre témoignages. (Ricœur, 2000 : 182)

Dans le film, le témoignage de Juana Río Estepa met d'ailleurs en évidence le fait qu'il ait pu y avoir des falsifications de documents dans le but d'occulter les violences commises par le camp franquiste. Elle se rappelle ainsi avoir été interpellée dans la rue par un homme sortant de l'établissement dans lequel les autorités franquistes avaient établi leur tribunal :

¡Estás muy guapa! [...] Quiero que le digas a tu padre, que es el mayor de los hermanos, o a tu abuela, que venga uno u otro a firmar que tu tío ha muerto de neumonía.” Digo: “eso, ¡nunca!” Dice: “es que estás muy guapa, y te puede salir un novio y enterarse de que tú tienes un

8 « Dans d'autres régions d'Espagne, nous avons trouvé des fouilles grâce aux témoignages oraux. À dire vrai, il est curieux de voir comment ces villages conservent la mémoire de ces événements. »

tío ajusticiado.” Digo: “no, mi tío no fue ajusticiado. Mi tío fue asesinado. A mi tío lo fusilaron.”⁹

Le récit de cette anecdote invite à considérer avec prudence les sources officielles émanant des autorités franquistes, car ainsi que l’expliquait Ignacy Schiper, « l’Histoire est écrite, en général, par les vainqueurs. Tout ce que nous savons des peuples assassinés est ce que leurs assassins ont bien voulu en dire » (Wieviorka, 1998 : 18). Le travail de confrontation des sources qui incombe à l’historien ne saurait par conséquent ignorer la parole des vaincus, contrastant ou contredisant l’histoire officielle, dont elle tend à révéler les non-dits.

Le recours ou non à l’archive

Le film documentaire est lui aussi en mesure d’opposer différentes sources, et peut à cette fin recourir à l’archive. Il en est ainsi dans le documentaire intitulé *Crónica del silencio* (2005), réalisé par *Foro por la Memoria*, tourné au même moment et évoquant les mêmes événements que Daniel Touati dans *Santaella*. Le film *Crónica del silencio* convoque en effet une archive de presse écrite, lue par une voix-off. Il s’agit d’un article publié le 17 août 1936 dans le journal *El defensor de Córdoba: diario católico*, et relatant l’entrée des Phalangistes dans le village :

El día 15 de agosto de 1936 a las doce horas, se izó la bandera bicolor en los edificios públicos de Santaella. La tranquilidad está plenamente garantizada con las fuerzas de Falange, que sin el menor descanso, prestan valiosos servicios en colaboración con la Guardia Civil¹⁰.

L’utilisation de cette archive dans le documentaire *Crónica del silencio* crée un contraste fort entre la sollicitude de la Phalange et de la Garde Civile à l’égard de la population de Santaella décrite dans l’article, et la responsabilité des exactions commises qui incombait précisément aux représentants de ces deux institutions et que le documentaire dénonce. La force critique du documentaire *Crónica del silencio* s’en trouve par conséquent accrue.

Daniel Touati fit pour sa part d’autres choix, et rejeta volontairement l’utilisation des archives, tout comme l’intervention d’historiens sollicités d’ordinaire pour apporter leur éclairage de spécialistes dans les films documentaires :

9 « “Tu es très jolie! [...] Je veux que tu dises à ton père, qui est l’aîné, ou à ta grand-mère, que l’un deux vienne signer pour acter que ton oncle est mort d’une pneumonie”. Je dis : “ça, jamais !” Il dit : “mais tu es très jolie, et tu pourrais avoir un fiancé et il pourrait apprendre que tu as un oncle qui a été condamné à mort”. Je dis : “non, mon oncle n’a pas été condamné à mort. Mon oncle a été assassiné. On a fusillé mon oncle”. »

10 « Le jour du 15 août 1936, à midi, le drapeau bicolore fut hissé sur les bâtiments publics de Santaella. La tranquillité est pleinement garantie par les forces de la Phalange qui, sans relâche, rendent de précieux services conjointement à la Garde Civile. »

Dès qu'il y avait un élément qui pouvait objectiver, je l'enlevais. Ce n'est pas un film historique, c'est vraiment un film sur la mémoire. Ce qui m'intéresse, c'est comment le passé se dévoile maintenant, comment l'ouverture d'une fosse commune bouleverse un village et comment ce bouleversement crée un pont entre 1936 et aujourd'hui dans le cœur de ces personnes âgées qui étaient enfants en 36¹¹.

Si Daniel Touati s'explique sur son choix de ne pas avoir recouru aux archives, de ne pas en avoir inséré au montage de *Santaella*, il convient de souligner que celles-ci ne sont toutefois pas complètement absentes de son film. En effet, à deux reprises, des témoins illustrent leur récit en présentant des photographies face à la caméra. Il s'agit de Dolores Humanes et Tomás Serrano, qui brandissent les photographies encadrées de leurs frères et père, respectivement. Le père de Tomás Serrano était le maire républicain de Santaella. Il apparaît sur deux photographies, un portrait réalisé en studio qui se trouvait à la mairie et qui fut restitué à ses enfants lorsque ses locaux furent vandalisés au moment de l'entrée des Phalangistes, et une photographie de groupe, dont Tomás Serrano indique que quatre hommes parmi ceux photographiés furent également fusillés. Les deux frères de Dolores Humanes furent victimes de la répression. Francisco succomba à un malaise cardiaque alors qu'il allait être fusillé, et Manuel fut terrassé par la peur d'être arrêté à son tour et en mourut.

Ces photographies nous montrent des hommes dont le visage presque juvénile contraste avec celui, aujourd'hui âgé, de leurs frère et sœur. Ce décalage temporel, inscrit dans le plan cinématographique par la présence conjointe de ces photographies et des témoins, suffit à signifier les soixante-dix années qui se sont écoulées depuis la disparition de ces hommes. De la même façon, l'attachement des témoins à ces portraits révèle toute la douleur, ravivée au moment de l'ouverture de la fosse commune, de l'absence d'un être aimé, dont le souvenir demeure pourtant omniprésent et auquel la photographie offre une matérialité. La place que trouvent les portraits des frères de Dolores Humanes sur les tables de nuit qui entourent le lit de sa chambre à coucher en est tout à fait révélatrice. Au-delà de ces archives photographiques personnelles, les séquences finales du film présentent également des photographies. Il s'agit cette fois de clichés récents, pris au moment des fouilles et exposés lors des *I Jornadas Recuperación de la Memoria*, organisées à Santaella en mai 2005, soit un an après l'ouverture de la fosse commune. L'exposition tendait à retracer le processus de fouilles et d'exhumations. Dans les deux cas, la présence de ces photographies peut être qualifiée d'intra-diégétique, dans le sens où elles s'inscrivent pleinement dans la narration et ne remettent aucunement en cause son inscription dans le présent.

11 Propos recueillis le 12 avril 2018.

L'unité de temps et de lieu du récit filmique

Il s'agit là précisément d'une caractéristique essentielle de *Santaella*. En effet, le film de Daniel Touati se caractérise par l'ancrage du récit filmique dans le seul espace-temps commun à tous les intervenants du film, à savoir le village de Santaella au moment des exhumations. Cette concomitance des fouilles et de la collecte des témoignages se matérialise formellement dans la construction de certains plans, cadrés sur les intervenants faisant face à la caméra et dont la voix se mêle au bruit intra-diégétique de la pelle mécanique qui nous parvient depuis le hors-champ. Le récit filmique se construit donc sur une unité de lieu et de temps, *hic et nunc*, qui, comme le rappelle Pascale Krief, est d'ordinaire propre au reportage, dont le documentaire se distingue par sa capacité à embrasser d'autres temporalités et à construire une « épaisseur du temps » (Krief, 2012 :15). Cela se vérifie dans le film *Santaella*. En effet, le présent d'énonciation ne contraint ni l'évocation du passé, ni, quoique moindre, la projection dans l'avenir.

Celle-ci est suggérée par les plans montrant des enfants en train de jouer dans les rues de Santaella, et surtout par la séquence tournée dans le local où se réunissent *los Hijos del rock*, un groupe de jeunes, parmi lesquels se trouvent des descendants de victimes enterrées dans la fosse commune, auxquels Daniel Touati donna la parole pour recueillir leur opinion quant au processus d'exhumation en cours dans le village.

Pour sa part, l'évocation du passé se fait de façon discursive, à travers les prises de parole des témoins. Près de soixante-dix ans après les faits dont ils font le récit, leur témoignage se nourrit de leurs souvenirs d'enfants ou d'adolescents, et demeure empreint des blessures résultant des circonstances violentes de la disparition de leurs proches, une évocation d'autant plus douloureuse que « le souvenir s'offre à nous comme un présent qui revient » (Gusdorf, 1950 : 45). Leur émotion est perceptible et l'amour voué à leurs parents intact, ainsi qu'il transparaît par exemple des mots de Rafael Muñoz pour son père disparu, « *el ser más querido que he podido tener*¹² ». Pour Daniel Touati, *Santaella* fait le récit de la douleur restée intacte de ces enfants retrouvant le corps de son père soixante-dix ans après son assassinat. L'acte de communication que suppose le témoignage est relativement récent pour les témoins du film, puisqu'il se produit au moment des exhumations, dont la médiatisation engagea de surcroît un travail pour recueillir la parole.

C'est en cela que l'ouverture de la fosse commune semble avoir libéré la parole, puisque les actes de répression perpétrés par les représentants du camp franquiste avaient instauré un tel climat de peur que les habitants s'étaient retranchés dans le silence, évoqué par Juana Río Estepa en réponse aux questions de Daniel Touati :

12 « L'être le plus cher que j'ai pu avoir. »

— *¿Se hablaba de los fusilados de Santaella en el pueblo?*
 — *No, en aquellos tiempos no se podía hablar de nada.*
 — *¿Cuándo empezó a mejorar la situación?*
 — *Con el tiempo. Con el tiempo, con el tiempo. Con los años. Y sufriendo y callando*¹³.

Les exhumations revêtent en ce sens une charge métaphorique, dans la mesure où les corps des victimes affleurent dans le même temps que les souvenirs de leurs proches trouvent à s'exprimer en public. La valeur métaphorique du processus d'exhumations est d'ailleurs suggérée par une série de plans ponctuant le film, présentant en gros plan les outils utilisés et évoquant les différentes étapes des fouilles : la pioche, le détecteur de métaux, la pelle mécanique, la brouette, le tamis et le pinceau. Ces plans s'entremêlent aux séquences d'entretiens, ce qui, au-delà de la simultanéité des fouilles et du travail de compilation des témoignages, contribue à appréhender l'ouverture de la fosse commune comme une métaphore de l'affleurement de la mémoire, de la libération de la parole.

Si le récit filmique se caractérise par son inscription dans le présent, il se définit également par son ancrage géographique, signifié d'emblée par le titre du film, un toponyme, qui semble annoncer que son propos se circonscrit au village de Santaella¹⁴. L'importance donnée au lieu se perçoit dans les séquences sans paroles consacrées aux paysages, filmées du plan général au gros plan : la terre, les cultures, les rues de la ville, le ciel, le vent, sont autant d'images qui reconstruisent visuellement l'environnement commun aux intervenants du film, et suggèrent la permanence du paysage, théâtre des exécutions passées et décor des fouilles actuelles. Le premier témoignage présenté dans la séquence initiale du film, celui de Valle Serrano, fille du maire républicain de Santaella, corrobore cet ancrage local :

*que en otras partes ocurrió otra cosa, pues no lo sé. Os voy a contar la historia de mi pueblo, que es lo que vi. Lo demás no lo sé*¹⁵.

Ce témoignage de Valle Serrano est inscrit entre deux séquences présentant des paysages, la première offrant un plan général sur une plantation d'oliviers puis, par l'intermédiaire d'un fondu enchaîné, un gros plan sur la terre, la seconde présentant différents plans en contre-plongée du ciel où tournoient des oiseaux. Ces séquences de paysages qui ceignent le témoignage de Valle Serrano lui font écho par l'image, et appuient l'inscription du récit filmique dans la localité de Santaella.

13 « _ Est-ce qu'on parlait des fusillés de Santaella au village ?

_ Non, à cette époque on ne pouvait parler de rien.

_ À quel moment la situation a-t-elle commencé à s'améliorer ?

_ Avec le temps. Avec le temps, avec le temps. Avec les années. Dans la souffrance et en se taisant. »

14 Le premier titre auquel avait songé Daniel Touati était « Les racines de Santaella ». Il choisit finalement le toponyme pour intituler son film. Propos recueillis le 12 avril 2018.

15 « Qu'ailleurs il se soit passé autre chose, je ne sais pas. Je vais vous raconter l'histoire de mon village, ce que j'ai vu. Le reste, je ne sais pas. »

Une approche métonymique de la question de la répression franquiste

142

Cet ancrage local annoncé dès le titre et réitéré par ce premier témoignage confirme le fait que l'évocation de la répression franquiste s'inscrit dans une histoire locale, et relève en ce sens de la micro-histoire. Ceci pose la question de la représentativité des faits portés à l'écran : dans quelle mesure les actes de répression commis à Santaella en 1936 sont-ils représentatifs d'événements survenus à l'échelle du territoire national ? Il s'agit alors d'éprouver la capacité du film documentaire à embrasser « la totalité du passé » en traitant un sujet singulier, qui de façon métonymique, « conjugue détail et synthèse » pour devenir à la fois « fragment et totalité » (Beuchot, 2003 : 15). De même que le documentaire *Une maison à Prague* (1998) de Stan Neuman fonctionne comme une métonymie de la capitale communiste de la Tchécoslovaquie, de même que le documentaire *Récits d'Ellis Island* (1980) de Robert Bober retrace de façon métonymique l'histoire de l'immigration nord-américaine (Beuchot, 2003 : 15-16), de même, *Santaella* retrace des événements passés (les faits de répression) et documente des faits présents (l'ouverture d'une fosse commune) représentatifs de ce qui s'est passé et a cours aujourd'hui à l'échelle nationale.

Ce sont en premier lieu les indices internes au film et faisant référence à une réalité extérieure à celle de Santaella qui retiennent notre attention. Ces indices sont peu nombreux dans le film. L'on trouve en premier lieu le carton initial, rédigé par Daniel Touati et présentant le contexte historique dans lequel sont survenus les faits de répression commis à Santaella. Il propose une mise en perspective de l'ouverture de la fosse commune de ce village en signifiant qu'elle participe d'un processus plus large en Espagne :

La guerre civile espagnole éclate le 18 juillet 1936, elle aboutit à la dictature franquiste qui va durer près de quarante ans.

Dès les premiers mois de la guerre, à Santaella, une trentaine d'hommes sont exécutés et leurs corps abandonnés dans une fosse commune.

Ils font partie des milliers de disparus que l'on cherche aujourd'hui à exhumer dans toute l'Espagne.

Interrogé sur son choix d'avoir inséré ce carton au montage, Daniel Touati répondit qu'il lui semblait important de mettre en contexte le propos de son film, pour donner aux spectateurs un minimum d'éléments de compréhension¹⁶. La seconde référence à un contexte géographique plus large est faite par l'un des intervenants du film, Juan Luis Castro, qui participe aux fouilles de Santaella en tant qu'archéologue : « *en casi todos los pueblos de España, hay fosas comunes. [...] Toda España, actualmente, continúa siendo una fosa común de la guerra*

16 Propos recueillis le 12 avril 2018.

*civil*¹⁷ ». Il n'est pas surprenant que ces mots soient prononcés par un archéologue. Sa présence à Santaella relevait à la fois de l'exercice de son métier et de son engagement au sein de *Foro por la Memoria* (il était par ailleurs affilié au Parti Communiste d'Espagne, dont l'association est proche). En cela, il est en mesure de rendre compte de la situation du processus d'ouverture des fosses communes à une échelle plus grande que celle, locale, de Santaella.

Au-delà de ces références intra-diégétiques, les liens que le spectateur est en mesure d'établir entre l'approche de l'histoire locale proposée par le documentaire et l'histoire de l'Espagne tiennent aussi, bien sûr, à des références exogènes. *Santaella* est sorti en 2008, dans un contexte, nous l'avons vu, fortement marqué par l'actualité de l'ouverture des fosses communes et la question de la mémoire historique. L'intérêt que porta Daniel Touati à ces sujets s'inscrit lui-même dans une dynamique qui se traduit par la fécondité du thème de l'exhumation des fosses communes dans la production documentaire. Arturo Lozano Aguilar étudia ce corpus documentaire et put établir une typologie des « modèles narratifs de mémoires audiovisuelles » (Lozano Aguilar, 2016 : 41) distinguant trois types de messages associés au motif des fosses communes, celui de la dénonciation (auquel le film *Crónica del silencio*, réalisé par *Foro por la Memoria* en 2005, se rattacherait), celui de la concorde, et enfin celui du deuil. Dans cette dernière catégorie, se distinguent les films abordant la question de la récupération des corps depuis une perspective intime, à l'instar de *Santaella*, ou de *Así en la tierra como en el cielo* (2002) d'Isadora Guardia, « *una película muy cercana a los familiares de los desaparecidos y al acto íntimo de recuperación y homenaje de sus restos*¹⁸ » (Lozano Aguilar, 2016 : 46). La construction du récit filmique, les choix esthétiques, l'importance concédée aux témoignages et l'absence d'image d'archives sont autant de caractéristiques communes à ces deux films et qui concourent à la prégnance du discours mémoriel dont ils sont porteurs.

En conclusion, l'ouverture de la fosse commune de Santaella et la prédominance des témoignages recueillis à cette occasion par Daniel Touati permettent d'aborder la question de la répression franquiste à travers les souvenirs qu'en gardent les habitants du village et qu'ils livrent face à la caméra. En éludant toute archive, tout commentaire de spécialiste, au profit des témoignages, Daniel Touati privilégie une approche sensible et subjective du passé de la répression à travers ses « traces mnésiques », mobilisées autour de l'unique « trace matérielle » mise à jour, la fosse commune (Todorov, 2000 : 133). Ainsi, les souvenirs individuels des témoins se répondent et se font écho, et participent du récit collectif du passé auquel le film documentaire donne forme. Ce récit collectif, en ce qu'il se construit sur les souvenirs d'expériences vécues et ressenties, révèle toutes les répercussions que la répression a eues sur la population civile, au-delà des exécutions sommaires. Le climat de peur cultivé par les autorités franquistes, le silence et les formes d'exclusion subies par la population sont

17 Dans presque tous les villages d'Espagne, il y a des fosses communes. [...] Toute l'Espagne, aujourd'hui, continue d'être une fosse commune de la Guerre Civile. »

18 « Un film très proche des familles des disparus et de l'acte intime de récupération de leurs restes et de l'hommage qu'on leur rend. »

autant de déclinaisons de la politique de la répression mise en œuvre. Ce récit des événements de Santaella s'inscrit dans un présent de narration qui ancre le propos du film dans un espace-temps défini par l'ici et maintenant depuis lequel les faits passés sont évoqués de façon rétrospective. Il assoit le discours mémoriel qui se cristallise autour de l'ouverture de la fosse commune du village, un événement qui soulève par nature la question de la transmission du passé et la façon dont se construit la mémoire collective de la Guerre d'Espagne, ainsi que le met en évidence Ulrich Winter :

*Las fosas comunes no son el lugar de un pasado definitivo. Las excavaciones suponen más bien el cruce entre memoria testimonial (en los testigos), memoria comunicativa (en la transmisión de la memoria entre los testigos y los familiares) y memoria cultural (en la conmemoración de la Guerra Civil por parte de la comunidad nacional de memoria)*¹⁹. (Winter, 2005 : 24-25)

Le processus d'ouverture des fosses communes initié au début des années 2000 et l'approbation de la loi dite de la mémoire historique en 2007 eurent des répercussions sur la façon d'appréhender et de représenter le passé historique, dont le film documentaire offre un reflet. Le récit des témoins permet une évocation discursive du passé depuis le présent de narration. C'est en fixant la trace que constituent ces récits oraux que *Santaella* documente l'affleurement des souvenirs des témoins et que le film a, de ce fait, vocation à devenir lui-même archive de ce processus d'émergence de la mémoire de la répression concomitant de l'ouverture des fosses communes en Espagne.

Œuvres citées

- BERTHIER, Nancy, « Guernica ou l'image absente », SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, BENET, Vicente J. (dir.), *Les enjeux du cinéma espagnol. De la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 91-104.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Volume II *Archives, témoignage, mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- BEUCHOT, Pierre, BOBER, Robert, CAILLAT, François, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire : les traces et la mémoire*, Paris, ADDOC / L'Harmattan, 2003.
- CAPARRÓS LERA, Josep María, CRUSELLS, Magí, SÁNCHEZ BARBA, Francesc (dir.), *Memoria histórica y cine documental. Actas del IV Congreso internacional de Historia y Cine*, Centre d'Investigacions Film-Història, 2015. [en ligne] <www.ub.edu/congresocine/wp-content/uploads/2015/06/ACTAS-IV-CONGRESO-INTERNACIONAL-DE-HISTORIA-Y-CINE-DOCUMENTAL.pdf> (consulté le 24/05/2018)

19 « Les fosses communes ne sont pas le lieu d'un passé définitif. Les fouilles supposent au contraire un carrefour entre mémoire testimoniale (pour les témoins), mémoire communicative (pour ce qui est de la transmission de la mémoire des témoins et des proches) et mémoire culturelle (pour ce qui est de la commémoration de la Guerre Civile par la communauté nationale de mémoire). »

- CERDÁN, Josetxo, FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, « Memoria y documental de la Guerra Civil española y el Franquismo. De la memoria patética a la memoria sentimental », *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 51 (Ejemplar dedicado a Imagen, Cine y Guerra Civil), 2016-2017, p. 58-73. [en ligne] <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/59190/58-73.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (consulté le 24/05/2018)
- CERDÁN, Josetxo, FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, « Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente », *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n° 23 (enero-junio 2017), 2017, p. 187-198. [en ligne] <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=379>> (consulté le 24/05/2018)
- DUPAYAGE, Lauriane, *L'ouverture des fosses communes espagnoles dans le film Santaella*, mémoire de recherche réalisé sous la direction de Marie Franco, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2011.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- GUSDORF, Georges, *Mémoire et personne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.
- JULIÁ, Santos (dir.), *Víctimas de la Guerra Civil*, Madrid, Temas de Hoy, 2006.
- KRIEF, Pascale (dir.), *Le temps dans le documentaire*, Paris, ADDOC / L'Harmattan, 2012.
- LIOUT, Jean-Luc, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.
- LOZANO AGUILAR, Arturo, « Exhumación de fosas. Nuevos avatares audiovisuales de la memoria de la guerra civil en el siglo XXI », *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 51 (Ejemplar dedicado a Imagen, Cine y Guerra Civil), 2016-2017, p. 36-56. [en ligne] <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/59189/36-56.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (consulté le 24/05/2018)
- MILLS-AFFIE, Édouard : « Le documentaire et les images d'archives ». <https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/le_documentaire_et_les_images_d_archives_penser_le_cinema_documentaire_lecon_5.6971> (consulté le 24/05/2018)
- PERIS BLANES, Jaume, « La vieja memoria del testigo: a propósito del uso de los testimonios en los documentales contemporáneos sobre la guerra civil », *Espejulo: Revista de Estudios Literarios*, n° 41, 2009. <<http://webs.ucm.es/info/espejulo/numero41/gcivcine.html>> (consulté le 24/05/2018)
- RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Migration d'images et icônes de la mémoire. L'apport de la guerre d'Espagne », BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Volume II *Archives, témoignage, mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 31-43.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Persistencias y paradigmas de la mirada: imagen, cine y Guerra Civil », *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 51 (Ejemplar dedicado a Imagen, Cine y Guerra Civil), 2016-2017, p. 2-4. [en ligne] <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/59187/2-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (consulté le 24/05/2018)
- SILVA, Emilio, *Las fosas de Franco. Crónica de un desagravio*, Madrid, Temas de Hoy, 2006.
- TODOROV, Tzvetan, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

WINTER, Ulrich, « “Localizar a los muertos” y “reconocer al otro”: *Lugares de memoria(s)* en la cultura española contemporánea », RESINA, Joan Ramón, WINTER, Ulrich (dir.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2005.

La cámara que tiembla: sobre el bombardeo al Palacio de La Moneda y algunas imágenes que nos mueven

Elizabeth Ramírez-Soto
Escuela de Cine de San Francisco State University

RESUMEN. Mientras las icónicas imágenes del bombardeo al Palacio de La Moneda el 11 de septiembre de 1973 han sido incesantemente reproducidas y revisitadas en películas de ficción y de carácter documental, hasta el punto de convertirse en una suerte de « carga de representación » con la cual el cine chileno debe lidiar, existen otras imágenes de aquel día que han sido escasamente vistas. Este artículo busca reflexionar sobre el poder afectivo de las imágenes de archivo a partir del material bruto capturado el mismo día del golpe de estado por el periodista Juan Ángel Torti, quien donó su registro a la Cineteca Nacional de Chile en 2010 y cuyos trece minutos de duración son reproducidos íntegramente en el documental de escuela *La conciencia de golpe* (Manlio Helena-Urzúa, 2009, 45min). El artículo plantea que, debido a la distancia asumida por la cámara temblorosa de Torti, a su impresionante elipsis – la ausencia de La Moneda en llamas y del día después del bombardeo – y a sus cualidades materiales (16mm, color, sin sonido), las imágenes tomadas el 11, 13 y 14 de septiembre carecen virtualmente de información, pero constituyen hoy una experiencia profundamente afectiva del pasado.

PALABRAS CLAVE: documental; memoria; archivo; golpe de estado en Chile; dictadura

ABSTRACT. While the iconic images of the bombardment of La Moneda Palace on September 11, 1973 have been relentlessly reproduced and revisited in fiction and non-fiction film, to the point they have become the “burden of representation” of Chilean cinema, there are other images from that day that have been scarcely seen. This article seeks to reflect about the affective dimension of archival images, looking at the “raw” footage registered by the journalist Juan Ángel Torti the same day of the military *coup*. Torti donated his piece to the Cineteca Nacional de Chile in 2010 and its 13min. length are reproduced entirely in *La conciencia de golpe* (Manlio Helena-Urzúa, 2009, 45min.) a documentary made by a film student. The article suggests that due to the distance

inscribed in Torti's footage by the shaking camera, the impressive ellipsis of the document (notably, the absence of La Moneda in flames and the lack of images for the day after the bombardment) – as well its material qualities (16mm, color, no sound), this footage provides little information, yet constitutes today a profoundly affective experience of the past.

KEYWORDS: Documentary; Memory; Archive; Military Coup in Chile; Dictatorship

La elección democrática de un presidente marxista en un país del cono sur, junto a las particularidades de la vía chilena al socialismo liderada por Salvador Allende (1970–1973) y su violento fin, hicieron que una enorme parte de la comunidad internacional siguiera de cerca lo que sucedía en Chile a principios de los setenta. Para algunos historiadores, una de las razones por las que el golpe de estado chileno ocurrido el 11 de septiembre de 1973 impactó tan profundamente en el exterior fue la amplia circulación que tuvieron las espectaculares imágenes del bombardeo al Palacio de La Moneda y de los acontecimientos que le sucedieron en diversos medios de comunicación alrededor del mundo. Según el historiador británico Alan Angell, por ejemplo, la circulación de estas imágenes brutales en periódicos y pantallas de televisión del globo, otorgaron a dicho evento el extraño privilegio de ser, probablemente, el primer golpe de estado televisado. De este modo y « Aun en países geográficamente más remotos que Chile, social y culturalmente, dichas imágenes llevaron directamente a los hogares una visión de lo que estaba ocurriendo en Chile el 11 de septiembre y después de este » (Angell, 2013: 59).

En efecto, como han profundizado estudios recientes, el interés internacional por registrar y comprender el proceso chileno de la vía chilena al socialismo fue anterior al 11 de septiembre y continuó incluso después del golpe, con equipos de filmación europeos, entre ellos alemanes y franceses, informando y denunciando los hechos que siguieron al derrocamiento de Allende (Villarroel y Mardones, 2012: 131-142; Bossay, 2014: 109-112; Amaral, 2015; 2017). Para Claudia Bossay, la Unidad Popular podría caracterizarse por una « obsesión » por registrar, fenómeno al que denomina como *hyper-recording* (Bossay, 2014: 110). Explica la autora que diversos factores facilitaron dicho fervor por la imagen (principalmente documental, por cierto), tales como la rápida comprensión de la función del cine como herramienta política, el activismo de los cineastas chilenos, y la presencia de los diversos equipos periodísticos y de filmación extranjeros, todos elementos que configuraron dicha « obsesión [que] posibilitó la gran cantidad de imágenes – tanto de ficción como de no ficción – de televisión, fotografía y cine que se generaron en esos años » (Bossay, 2014: 110).

Por estas razones, el caso chileno ha quedado meticulosamente documentado y sus figuraciones de la atrocidad son abundantes. De este modo, el evento original – el bombardeo a La Moneda que señala el golpe de estado – es una suerte de directo anverso de otro histórico bombardeo, el de Guernica, el cual ha inspirado la publicación de este dossier sobre « la imagen ausente ». Como señala Nancy Berthier, del violento ataque a la ciudad ocurrido en 1937

no quedaron registradas más que sus ruinas; el evento, por lo tanto, sucedió en un estricto « fuera de campo » de representación (Berthier, 2008: 31). Por ende, según la autora, serían las imágenes de las consecuencias del ataque (los restos, la destrucción), pero no las del acontecimiento en sí – ausentes, sin representación fotográfica inmediata –, las que evocarían la dimensión de la atrocidad causada (Berthier, 2008: 31). Por el contrario, el *hyper-recording* del golpe militar chileno produjo la existencia de un extenso repertorio de imágenes del bombardeo a La Moneda y al menos de los comienzos de la violencia que caracterizaría la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Sin embargo, a pesar de la diversidad de estas imágenes, los discursos sobre el pasado reciente del país han insistido con porfía a lo largo de las décadas en la misma secuencia: la escena en blanco y negro de los Hawker Hunter atacando La Moneda, tal y como aparecen en la famosa trilogía *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán y el Equipo Tercer Año (1975–1979). Dicha secuencia es el resultado del montaje entre imágenes capturadas desde un baño por el cineasta y montajista Pedro Chaskel (quien editó la trilogía en su exilio cubano) y las tomas registradas desde el Hotel Carrera por parte del equipo alemán proveniente de la República Democrática Alemana, liderados por Walter Heynowski y Gerhard Scheumann del estudio H&S, específicamente, el camarógrafo Peter Hellmich y el sonidista Manfred Berger¹.

He señalado en otro lugar que a partir del golpe de estado se vuelve evidente que el cine chileno tendrá que soportar el peso de ser lo que el cineasta Raúl Ruiz llamó « el ejemplo simbólico de la crisis de la política universal » (Ranvaud, 1979: 16) refiriéndose a los fracasos de los proyectos socialistas y a sus efectos en el cine político en general (Ramírez-Soto, 2019)². Por consiguiente, sostengo que la pregunta que ha acechado al documental chileno contemporáneo puede plantearse en estos términos: « ¿Cómo lidiar con esta *carga de representación*? O, en otras palabras, ¿cómo lidiar con La Moneda en llamas? » (*ibíd.*).

La reproducción incesante de dichas imágenes en numerosas producciones cinematográficas y televisivas, ya sea de carácter documental o de ficción, así como también en publicaciones escritas, ha provocado que dicha secuencia haya perdido de alguna manera « su densidad histórica » (Barros, 2016: 129). Este artículo se enfoca en un registro del periodista Juan Ángel Torti capturado el mismo 11 de septiembre y los días subsiguientes, pero que, a diferencia de las imágenes ya comentadas, ha sido escasamente visionado y utilizado como material de archivo en documentales contemporáneos que reflexionan sobre el pasado dictatorial. Propongo que si la reproducción incesante de las imágenes del bombardeo del 11 de septiembre de 1973 ha logrado que este evento pierda su intensidad, las imágenes de Torti pueden contribuir a devolverle la densidad histórica y afectiva. Para comprender el valor afectivo de este material de archivo es preciso analizar la tardía circulación de estas imágenes y su

1 Para detalles sobre el registro filmado por el equipo de H&S y el metraje de Chaskel, ver especialmente Villarroel y Mardones (2012: 139-140).

2 Las traducciones del inglés han sido realizadas por la autora.

función en el documental de escuela *La conciencia de golpe* (Manlio Helena-Urzúa, 2009, 45 min.) que tiene como objetivo central precisamente la *revelación* de estas imágenes de archivo y el *descubrimiento* actual de dicho material por los espectadores. Por ende, el siguiente estudio de las imágenes de Torti oscilará entre el análisis de las imágenes originales y su puesta en escena contemporánea por el documental de Helena-Urzúa.

El material en cuestión corresponde a un registro bruto, sin editar, a color y sin sonido, filmado por Torti durante los días 11, 13 y 14 de septiembre de 1973 con una cámara Paillard-Bolex de 16mm. En los poco más de trece minutos de metraje, se documentan desde el techo de una fábrica los aviones Hawker Hunter sobrevolando Santiago el día del golpe, el humo que cubrió el cielo de la ciudad y la gente atravesando rápidamente las calles vigiladas. Dos días después, las imágenes registran La Moneda convertida en ruinas, los escombros de la Universidad Técnica del Estado (UTE, actualmente Universidad de Santiago de Chile), también violentamente atacada, y escenas de la vida cotidiana de la ciudad ocupada por los militares. Aunque dicho material de cámara circula en diversas plataformas en línea como *Registro 11 de septiembre*³, el título obstruye el valor afectivo de aquello que el documento captura y a la vez omite. Este artículo plantea que, debido a la distancia asumida por la cámara temblorosa de Torti, a su impresionante elipsis – la ausencia de La Moneda en llamas y del día después del bombardeo – y a sus cualidades materiales (16mm, color, sin sonido), este registro carece virtualmente de información, pero constituye hoy una experiencia profundamente afectiva del pasado⁴.

El material fue donado por el mismo Juan Ángel Torti en 2009 al Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos y en 2010 a la Cineteca Nacional de Chile, dos instituciones que han comenzado a recuperar los fragmentos audiovisuales del pasado reciente del país dispersos alrededor del mundo. Anteriormente, Torti, quien residió varios años en Francia trabajando como periodista para la agencia France-Presse, había facilitado sus imágenes a un estudiante de cine de la Universidad París VIII, Manlio Helena-Urzúa, quien no solo las incluiría en su documental titulado *La conciencia de golpe*⁵, sino que construiría su narración alrededor de la revelación misma de dicho material. Me interesa indicar que la circulación del registro de Torti apunta a varias de las características del abundante material de archivo audiovisual relacionado con la dictadura chilena: en primer lugar, a su extraordinaria dispersión a causa del exilio; segundo, a su descubrimiento por nuevas generaciones de realizadores o de investigadores de cine, cuyo empeño individual antecede muchas veces el de las instituciones; tercero, a su frágil y precario estatus en el *archivo* (guardados

3 Disponible en línea en las plataformas de la Cineteca Nacional de Chile <http://www.ccplm.cl/sitio/registro-11-de-septiembre/> y del Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile, <http://archivopatrimonial.usach.cl/audiovisual/registro-11-de-septiembre-juan-angel-torti>

4 Mi lectura sobre la dimensión afectiva de este material está influenciada por el « giro afectivo » en los estudios de cine, y especialmente, por el trabajo desarrollado por Laura Marks en *The Skin of the Film* (2000) y *Touch* (2002), además del trabajo más reciente de Jaimie Baron, *The Archive Effect* (2014) sobre el documento de archivo como experiencia del pasado.

5 Disponible en línea <http://cinechile.cl/pelicula-2700>

muchas veces en armarios y bodegas de sus propios realizadores o productores, en formatos obsoletos); y por último, a su paulatina accesibilidad debido al desarrollo de tecnologías y plataformas digitales, y también a los esfuerzos siempre insuficientes de las instituciones por rescatarlo.

Desgraciadamente, al igual que muchas otras figuras clave en la historia audiovisual del país, el nombre de Juan Ángel Torti ha sido prácticamente relegado al olvido. Pionero de la televisión chilena, su rol fundacional en la gestación de dicho medio ha quedado plasmado en su breve libro narrado en primera persona titulado *Televisión chilena: sus primeros pasos (1959-1973)* (2005). Con estudios de dirección y producción de televisión en Estados Unidos y Europa (incluyendo la desaparecida *Office de Radiodiffusion- Télévision Française, ORTF*, en Francia), participó en la creación de los primeros canales de televisión chilenos, y durante la Unidad Popular se encontraba trabajando como Jefe de Producción en el Canal 9 de la Universidad de Chile (cargo que ya había desempeñado anteriormente en la década de los sesenta bajo la dirección del cineasta Helvio Soto). Como relata en sus memorias, el caos que invadía virtualmente todas las esferas de la vida chilena también se había apoderado del canal de televisión. Ante la voluntad del Rector de la Universidad de Chile Edgardo Boeninger de reemplazar a la gran mayoría de los periodistas del canal que eran de izquierda, Torti, junto a un grupo de partidarios de Salvador Allende se tomaron las dependencias de la estación. « De noche nos quedábamos por turnos a hacer guardia con ponchos y bufandas en los techos del Canal. Nuestras únicas armas, por si nos venían a atacar los de “Patria y Libertad”, eran unos simples palos de escoba. ¡Por suerte no vinieron nunca! », escribe el periodista (Torti, 2005: 53)⁶. La situación duró hasta los primeros días de septiembre de 1973, cuando se vieron obligados a desalojar las dependencias ante la resolución de los tribunales y la voluntad de Allende: « Deben entregarlo, porque hay que respetar la ley », fueron las palabras del presidente a la comitiva del canal, recuerda Torti (ibíd.). El último programa que emitió ese equipo fue uno de carácter cultural titulado *Casos y cosas*, tres días antes del golpe de estado (ibíd.). Aunque ahí concluye el libro con las memorias de Torti sobre la televisión chilena, su relato de los días que siguieron es retomado en *La conciencia de golpe*. En el documental, el periodista relata, sentado en un café parisino, que en el momento del golpe se encontraba trabajando como corresponsal *freelance* (independiente) para la televisión holandesa y alemana. Destaca que lo hacía « con mi pequeña cámara Paillard-Bolex de 16mm, en Chile en ese entonces no era fácil tener una cámara de 16mm... ».

Me detengo en estas palabras de Torti porque la fragilidad que evoca su descripción está presente en la materialidad misma del celuloide donde se inscriben estas imágenes mudas y descoloridas. El paso de la historia está grabado en la textura de la película desgastada por el tiempo, lo que contribuye a transformar sus fragmentos en una experiencia afectiva del pasado. Helena-

6 El « Frente Nacionalista Patria y Libertad » fue un grupo paramilitar de extrema derecha que se organizó en contra del gobierno de la Unidad Popular. Al respecto, ver por ejemplo, Garay Vera y Díaz Nieva (2016).

Urzúa reconoce el valor intrínseco que posee este material, por lo que deja correr los trece minutos tal y como fueron filmados por Torti, reproduciendo sus imágenes íntegramente, las que son comentadas e interpretadas por los diversos entrevistados a quienes escuchamos sorprenderse y conmoverse al ver este registro inédito. Es importante destacar que el objetivo explícito de Helena-Urzúa es el de dotar de palabra a estas imágenes originalmente silenciosas a través del testimonio: « este escenario mudo necesitaba la palabra », explica al comienzo de su documental.

152

También es preciso aclarar que *La conciencia de golpe* es un trabajo problemático por varias razones. Entre ellas, el lugar de enunciación del director a través de una narración en primera persona – en una insistente *voice over* – se escuda en un posicionamiento diaspórico que nunca queda del todo claro. ¿Desde dónde habla realmente este realizador de segunda generación que se apropia de los códigos cinematográficos del documental de retorno del exilio, sin explicitar su posición? Además, Helena-Urzúa parece renegar, o al menos desconocer, los esfuerzos incesantes por la búsqueda de la verdad y de la justicia, no solo de organizaciones de derechos humanos y de civiles, sino también de una larga tradición documental cuando señala que desea encontrar respuestas « jamás buscadas ». Explica su proyecto de reconstrucción de « historia no oficial » en estos términos:

El peso de aquellas imágenes descubiertas las sentí en mi espalda, así como la responsabilidad de encontrar las respuestas jamás buscadas. La necesidad de denunciar una época que no viví, desataron las ansias de despertar su historia en su letargo. De esta forma, se instaló el desencanto en mí y la urgencia de una reconstrucción.

Finalmente, el documental parece continuar con una lógica del empate o de equilibrio discursivo característica de los discursos sobre la transición chilena a la democracia que buscan lo que ha sido descrito como una « representación simétrica de buenos y malos respecto del Golpe, comunistas y fascistas, víctimas y victimarios » (Corro, 2012: 231). En este caso, el documental contiene entrevistas de personas que presenciaron el día del golpe desde sus respectivas funciones, siempre cerca de las locaciones filmadas por Torti. Se incluye principalmente el testimonio de simpatizantes del gobierno de Allende, tales como una militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR, un escolta del presidente, académicos y estudiantes de la UTE. Además contiene el relato de Manuel Martínez, camarógrafo de Televisión Nacional de Chile y responsable de varias de las imágenes disponibles de ese día, y cuenta con el testimonio de una vendedora que apoya y celebra la intervención de la Junta militar y el legado de Pinochet, y cuya presencia en esta plétora de voces no se justifica realmente más allá de este deseo de equilibrio discursivo. Con todo, la reutilización que el joven realizador hace del archivo original capturado por Torti y las reflexiones que este metraje suscita acerca de la dimensión no solo histórica sino también

afectiva de este tipo de registro, hacen de *La conciencia de golpe* un documental que vale la pena examinar.

Es precisamente aquí donde radica la importancia del documental de Helena-Urzúa: en la *revelación* de este valioso material, *hallazgo* alrededor del cual se sostiene la producción. La centralidad del archivo está dada desde un comienzo, puesto que la película abre con las imágenes de una mesa de edición desde donde se proyectan los primeros minutos del metraje de Torti en su formato original de 16mm. Sobre las imágenes de los aviones atravesando la ciudad de Santiago y posteriormente de La Moneda en ruinas, escuchamos la voz de Helena-Urzúa, quien nos explica el encuentro azaroso con este registro mientras entrevistaba a Torti acerca de la televisión chilena. Continúa el relato con la consiguiente entrega del material por parte del periodista, la responsabilidad que sintió el documentalista al enfrentarse a él, y la necesidad que sintió de dotar estas imágenes silenciosas de « la palabra », es decir, de una narración histórica, de un discurso que lo anclara, de una voz que lo interpretara. El ejercicio es literal: el director reproduce íntegros los trece minutos del metraje y son los entrevistados los que interpretan estos fragmentos a través de sus testimonios. La factura del documental es bastante convencional, construyéndose sobre la base de estos testimonios filmados a la manera de « cabezas parlantes ». Aunque el material de Torti es el que abre la producción, las entrevistas se apropian del documental hasta que más o menos en la mitad de la película, el realizador retorna al metraje entregado por el periodista. La reproducción ahora completa del registro original es precedida nuevamente por la mesa de edición desde donde éstas se proyectan. Significativamente, antes de sumergirnos en el archivo, la pantalla se va completamente a negro. Por unos segundos permanece así; no vemos nada. Solo escuchamos las voces de los testigos que resaltan el carácter inédito del material, y los oímos decir frases como: « primera vez que veo estas imágenes » o « no había visto estas imágenes tan fuertes ». El montaje apunta a un par de características cruciales de este tipo de material que me gustaría destacar. Como ha señalado Jaimie Baron, investimos al documento de archivo de cierta rareza, así como de autoridad, debido a su vínculo privilegiado con el pasado (2014: 6). Ambas cualidades están relacionadas tanto a una promesa de verdad, nunca satisfecha del todo, como a la de una « experiencia de revelación de evidencia », es decir, ante el archivo esperamos experimentar una verdad de un pasado que desconocíamos (Baron, 2014: 6-7). En palabras de Baron,

El metraje ha sido « encontrado » y por lo tanto, posee el aura de haber sido directamente excavado desde el pasado. Este sentido de « hallazgo » del metraje amplifica su autoridad histórica porque aquello que ha sido « encontrado » no ha sido (ostensiblemente) fabricado o modificado por la cineasta que reutiliza el material. Paradójicamente, entonces, algo « viejo » obtiene parte de su poder prometiendo algo « nuevo », algo que no conocíamos o que nunca antes habíamos visto (Baron, 2014: 6-7).

En este caso, el carácter novedoso del material de Torti está dado principalmente por el acercamiento tangencial al evento original del bombardeo, tantas veces visionado, y que aquí permanece siempre fuera de campo. Es esta misma aproximación oblicua donde radica la fuerza afectiva del registro, que permite tanto a los entrevistados como a los espectadores actuales inscribir sus propios recuerdos o lecturas de las imágenes aquí reveladas. Agreguemos que para Baron el documento de archivo no solo permite comprender el pasado, sino también percibirlo (Baron, 2014: 1). Siguiendo a la autora, entendemos el material de archivo principalmente como « una experiencia de recepción » (Baron, 2014: 7) que radica en la espectadora, puesto que el documento de archivo permite, ante todo, una experiencia del pasado (Baron, 2014: 1). El énfasis en el documento ya no solo como un objeto sino como una experiencia, permite acercarse a este tipo de registros « como eventos, encuentros que nos “afectan” tanto en un nivel intelectual como emocional » (Baron, 2014: 174). En concreto, planteo que el material de Torti carece virtualmente de información dura y, sin embargo, facilita un intenso encuentro con el pasado, no solo por lo que logra capturar de aquel acontecimiento histórico sino también por aquello que omite.

El registro del mismo día 11 de septiembre es captado desde muy lejos del Palacio de La Moneda. Y es precisamente esta distancia manifiesta de la cámara temblorosa de Torti la que logra transmitir el manto de amenaza que cubría a la ciudad de Santiago ese día. Es significativo que en el documental de Helena-Urzúa el periodista describa lo que recuerda de esta jornada a través de las sensaciones: « Ahí estoy en el techo de la fábrica filmando, al fondo está La Moneda y es un día nublado terrible, muy feo y ahí pasan los aviones que van a bombardear el palacio presidencial... ». Discutiendo otras representaciones de la atrocidad, Nancy Berthier y Vicente Sánchez-Biosca preguntan: « ¿Hay una imagen para el miedo? » (Berthier, Sánchez-Biosca, 2012: 4). Podríamos decir que aquí, en un primer momento, la figuración del miedo se inscribe a través de los movimientos cortos y rápidos de la cámara distante de Torti que realiza paneos y sobre todo zooms, con un aparato estremecido que busca capturar sobre todo los aviones que se escabullen rápidamente a través de edificios en el momento del bombardeo. Como el palacio permanece en un total fuera de campo, es el humo lo que logra registrar el lente. Aunque la cámara se acerca gradualmente a la casa de gobierno, nunca lo hace realmente. Al contrario de las espectacularmente brutales imágenes de La Moneda en llamas exhibidas por *La batalla de Chile*, en el registro de Torti las imágenes del ataque mismo nunca son mostradas, solo evocadas por estas tomas tangenciales del antes y el después del acontecimiento en sí. Además de los aviones, Torti insiste en filmar la humareda posterior al bombardeo, ya sea desde la Alameda, la principal avenida de la capital, o bien desde las calles aledañas a La Moneda, no encuadrando jamás la casa de gobierno siendo consumida por las llamas.

El miedo no está inscrito solamente en estas imágenes (principalmente a través de los movimientos de cámara y en el emplazamiento geográfico del camarógrafo), sino especialmente en aquellas imágenes que faltan. No me refiero aquí tan solo a la falta de tomas de La Moneda ardiendo, sino a otra

« imagen ausente »: a la omisión del día 12 de septiembre. Ni el material de archivo mismo ni las voces remarcan en esta ausencia. Esta carencia de imagen, no obstante, amplifica el horror del día después. La enorme elipsis que existe entre el humo y las ruinas de La Moneda es donde se instala el miedo. Aunque no lo sabemos con certeza, es posible inferir que la ausencia de imágenes del día posterior al golpe obedece al cumplimiento del toque de queda decretado a través del Bando n° 16, emitido el mismo 11 de septiembre. Dicho mandato de la Junta militar prohibió la circulación de los ciudadanos durante todo el 12 de septiembre en la provincia de Santiago, estableciendo que « no habrá clases, movilización colectiva ni se trabajará en las industrias, empresas, comercio y oficinas públicas, salvo los servicios esenciales para lo cual se otorgarán los salvoconductos necesarios » (Garretón Merino *et al.*, 1998: 69-71). Los académicos explican que este mandato particular « tenía un profundo sentido político: dejar la calle libre a los militares durante más de 12 horas y quizás por ello no habla de sanciones ni de amenazas a los contraventores. En los hechos, entre el 11 de septiembre y el 31 de diciembre, 143 personas fueron asesinadas... por estar en la calle » (Garretón Merino *et al.*, 1998: 38). Ya para el día siguiente, el toque de queda solo rigió entre las 18.00 y las 6.30 horas, lo que probablemente explica el retorno a las calles de Torti junto a su pequeña cámara Paillard-Bolex, así como la existencia de imágenes de las jornadas del 13 y 14 de septiembre. Aquello que pasó el día después del golpe – escenas de atrocidad y represión – permanece entonces en un fuera de campo radical en este registro. Esta otra « imagen ausente » – la del día que falta – parece desplazar al evento original; la dimensión del horror es tal, que no hay aquí huella alguna de lo ocurrido. O por decirlo de otra manera, la ausencia misma de la jornada, este vacío total que pasa paradójicamente inadvertido (tanto por Torti, como por Helena-Urzúa y sus entrevistados, así como por el propio documento), es la prueba palpable del horror.

Ahora bien, aunque en el material mismo no es fácil determinar con exactitud cuándo finaliza una de las jornadas y cuándo comienza la otra, las tomas eventualmente reemplazan el humo y las calles aledañas a La Moneda para detenerse en las ruinas de la casa de gobierno; es precisamente la cercanía con la cual se filman los escombros lo que indica el paso del tiempo. Solo ahora vemos el palacio dentro del cuadro: la cámara transmite cierto control y es capaz incluso de detenerse en los detalles. En un principio nos muestra algunas tomas generales de la casa gubernamental ocupada por los bomberos y por donde circulan algunos camarógrafos y reporteros. Sobre todo realiza primeros planos del balcón presidencial, de las ventanas completamente destruidas, de las paredes teñidas de negro, de las huellas de los numerosos disparos incrustadas en las paredes del palacio y de los edificios colindantes. Hay también algunos zooms a las metralletas que sostienen los soldados (en este movimiento de cámara vuelve a inscribirse el miedo). Se ven, además, planos generales que buscan remarcar la presencia militar: un camión con detenidos recostados sobre sus cuerpos; soldados armados empujando a los curiosos que se agolpan a mirar los restos

del palacio gubernamental después de un día de encierro e incertidumbre; los tanques en medio de las calles de Santiago.

En general, el coro de voces en *La conciencia de golpe* solo elucubra sobre aquello que las imágenes muestran, sin mucha certeza ni manejo de información. Son voces que en su mayoría hablan de recuerdos, impresiones, sensaciones (« Era otro Chile, cambió... », dice uno de ellos; « era otro estado de ánimo, era otra situación »). En algunas oportunidades, las interpretaciones de aquello que se ve son contradictorias, lo que apunta no solo a lo ideologizado que continúa siendo el discurso sobre el pasado dictatorial, sino también a la extraordinaria maleabilidad de las imágenes de archivo. Como argumenta Stella Bruzzi, aunque capture un evento histórico que efectivamente ha ocurrido, el material de archivo « no es fijo, sino infinitamente accesible a través de la interpretación y re-contextualización, transformándose en un punto de referencia mutable, inestable. Entre la fuente factual y su representación existe una dialéctica necesaria que reconoce las limitaciones y la credibilidad del documento mismo » (Bruzzi, 2006: 26). Me detendré en dos secuencias del registro de Torti, resignificado en el documental de Helena-Urzuá, en las cuales el carácter mutable y abierto a la interpretación que define al material de archivo se vuelve patente: un encuentro entre los soldados y el equipo de filmación, y un momento en que varias personas se aglomeran a escuchar a una mujer civil. En el primer caso, el documento nos muestra lo que parece ser simplemente un corto diálogo entre un soldado y uno de los miembros del equipo que sostiene un micrófono frente al uniformado junto a un tanque. Es la voz de Torti en *La conciencia de golpe* que relata aquello que el documento original no revela:

Acá estamos filmando frente al edificio de las Fuerzas Armadas y un oficial nos quiere detener porque hay algunos militares...unos soldados que empiezan a hacer algunas declaraciones [...] ese es el militar que está hablando, y logramos que el oficial entendiera que no, que éramos de la televisión extranjera... me dijo que paráramos de inmediato de filmar.

La imagen es breve, y nuevamente es aquello en el fuera de campo – esta vez narrado por el testigo principal – lo que completa este fragmento del pasado. La acción involucra un peligro mortal, lo sabemos. Pero más allá de la brevedad de este segmento particular, no hay nada en la imagen misma que nos hable de la violencia, de aquel peligro de detención real del cual habla Torti. En este sentido, el material del periodista se contrapone significativamente a los registros de los camarógrafos de los ochenta, cuyas cámaras valientes se mojaban, se agitaban, y corrían junto a otros cuerpos que se manifestaban en contra de la dictadura por las mismas calles de Santiago. Estas cámaras de video de la llamada resistencia audiovisual ya no capturan el miedo, sino el coraje de sus realizadores y el de todo un movimiento social antidictatorial de carácter trans-

versal⁷. El registro de Torti concluye con una secuencia que también nos permite hablar de la inestabilidad del archivo: una mujer joven se sienta sobre un podio y lee a viva voz un documento rodeada de numerosas personas, acto que despierta interpretaciones contrapuestas en los testimonios. Dice la vendedora: « lo que podrían estar hablando ahí era dónde ubicar comida, o dónde comprar algo, o los bandos ». Torti (posiblemente) explica en tanto, « todos los días se leían listas de prisioneros que quedaban en libertad, podría estar leyendo ella una de esas listas, por la atención que está prestando la gente ». Otra voz, más pesimista, sostiene, « tiene que estar dando información sobre los desaparecidos, los detenidos, los muertos ». Lo concreto es que estas imágenes solo muestran a la mujer y las caras de la gente que la rodea. Sí, todos parecen escucharla con atención, pero no hay nada en las expresiones de estos rostros que nos indiquen qué tipo de información es la que está entregando el documento, puede ser información terrible (nombres de personas muertas), o bien más optimista (nombres de personas liberadas), pero la imagen misma no nos dice mucho al respecto.

Por más que interroguemos el archivo, en *La conciencia de golpe* la promesa de verdad del documento encontrado no es consumada. La promesa de *revelación* de un pasado desconocido e inaccesible ofrecido por el documental no es cumplida del todo porque el archivo nunca es suficiente; es incompleto, fragmentario e inestable. Los testimonios de los entrevistados por Helena-Urzúa, igualmente incompletos y poblados de vicisitudes como la memoria, intensifican la maleabilidad del documento. Lejos de la información, el valor del registro de Torti de este pasado « nunca antes visto » radica, por un lado, en la materialidad misma de la película, desgastada, frágil, urgente; por otro, en aquello que la imagen omite. Si la reproducción incesante de las imágenes del bombardeo del 11 de septiembre de 1973 ha logrado que este evento pierda su intensidad, las imágenes capturadas por Torti parecen capaces de devolverle cierta densidad histórica y afectiva. La intensidad está en aquello que la cámara indica, pero nunca nos muestra: en el fuera de campo de La Moneda en llamas, pero sobre todo, en la elipsis del 12 de septiembre. La imagen ausente de aquella jornada nos conmueve porque su omisión invoca el alcance absoluto del horror inaugurado por el bombardeo y de la permanencia de su legado de violencia.

Œuvres citées

ANGELL, Alan, « Las dimensiones internacionales del golpe de estado chileno », *Revista de Ciencia Política*, 51, 2, 2013, p. 57-78.

7 Para una mayor discusión al respecto, ver Ramírez-Soto (2019), donde elaboro esta idea a partir de lo que Vivian Sobchack ha llamado las « miradas en peligro » de directores que coexisten en proximidad a la muerte y la violencia (2004: 251-252). Para una historia de los audiovisuales de la década de los ochenta y su rol en la resistencia a través del video, ver Liñero (2010).

- AMARAL DE AGUIAR, Carolina (consultado el 13 de junio 2018): « Noticias del “fin del mundo”: el Chile de la Unidad Popular y el golpe de Estado en la TV francesa », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 2015. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67986>
- AMARAL DE AGUIAR, Carolina, « Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras », *Archivos de la Filmoteca*, 73, 2017, p. 17-30.
- BARROS, César, « Declassifying the Archive: The Bombardment of *La Moneda* Palace and the Political Economy of the Image », ed. Matthew Bush and Tania Gentic, *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*, New York, Routledge, 2016, p. 127-145.
- BARON, Jaimie, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London y New York, Routledge, 2014.
- BERTHIER, Nancy (consultado el 13 de junio 2018): « Guernica ou l'image absente », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 89-90, 1, 2008. <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2008-1-page-30.htm>
- BERTHIER, Nancy, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Introducción », *Retóricas del miedo: Imágenes de la guerra civil española*, ed. Nancy Berthier y Vicente Sánchez-Biosca, Madrid, Casa de Velásquez, 2012, p. 1-10.
- BOSSAY, Claudia, « El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: Dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia », *Comunicación y Medios*, 29, 2014, p. 106-118.
- BRUZZI, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, 2ª ed, London, Routledge, 2006.
- CORRO, Pablo, *Retóricas del cine chileno: ensayos con el realismo*, Santiago, Cuarto Propio, 2012.
- GARRETÓN MERINO, Manuel Antonio, GARRETÓN MERINO Roberto, GARRETÓN MERINO, Carmen, *Por la fuerza sin la razón: Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*, Santiago, Lom, 1998.
- GARAY VERA, Cristián, NIEVA DÍAZ, José (consultado el 20 junio 2018): « Frente Nacionalista Patria y Libertad (1970-1973). Caracterización de una identidad política », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 32, 2016. <http://journals.openedition.org/alhim/5589>
- LIÑERO, Germán, *Apuntes para una historia del video en Chile*, Santiago, Ocho libros, 2010.
- MARKS, Laura, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.
- MARKS, Laura, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- RAMÍREZ-SOTO, Elizabeth, *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-dictatorship Documentary*, Oxford, Legenda, 2019.
- RANVAUD, Don, « Interview with Raúl Ruiz », *Framework*, 10, 1979, p. 16-18.
- SOBCHACK, Vivian, « Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary », *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004, p. 226-257.
- TORTI, Juan Ángel, *Televisión chilena: sus primeros pasos (1959-1973)*, Santiago, Ediciones Emegé Comunicaciones, 2005.
- VILLARROEL, Mónica, MARDONES, Isabel, *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*, Santiago, Cuarto Propio, 2012.

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 juntes 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.

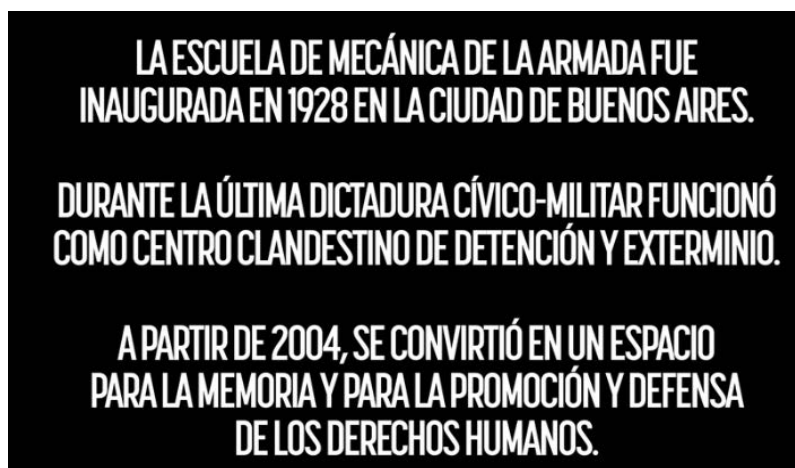


Fig. 1 : Texte-incipit d'introduction de chaque chapitre, in ÁVILA, Benjamín, *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*

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” »

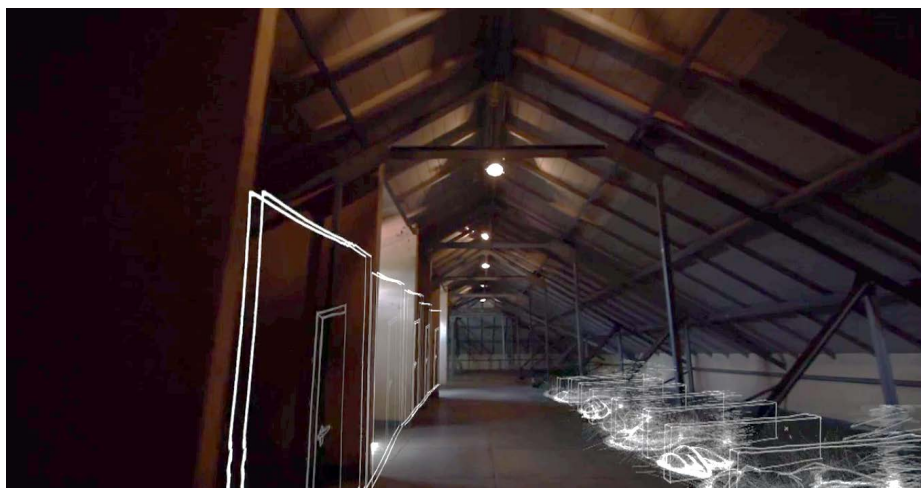


Fig. 8 : Plan général et dessins de María Giuffra, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” »

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” »

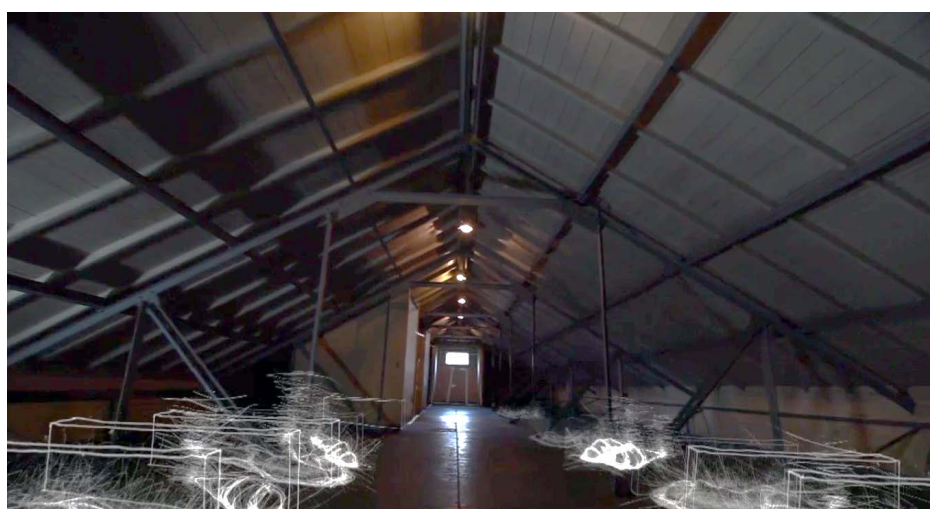


Fig. 10 : Plan général et dessins de María Giuffra, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” »

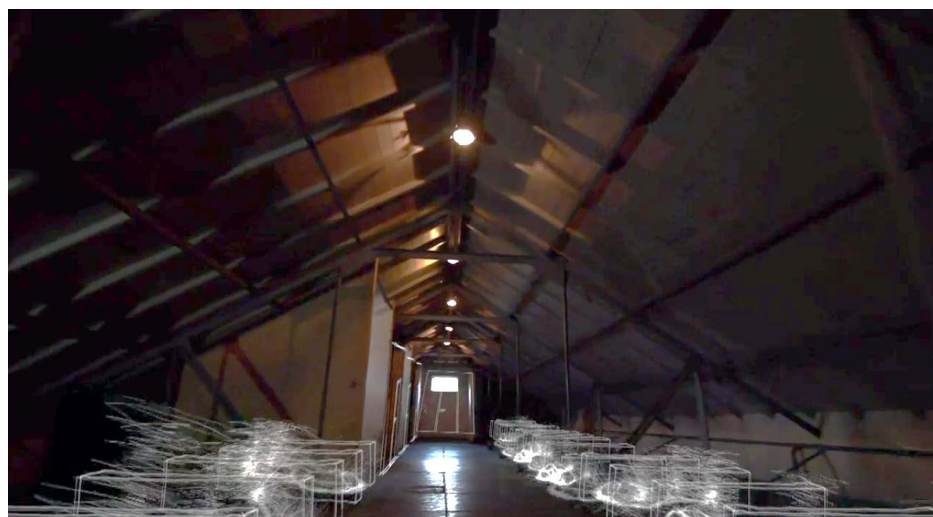


Fig. 11 : Plan général et dessins de María Giuffra, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP3 “Un átomo en el universo infinito congelado” »

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

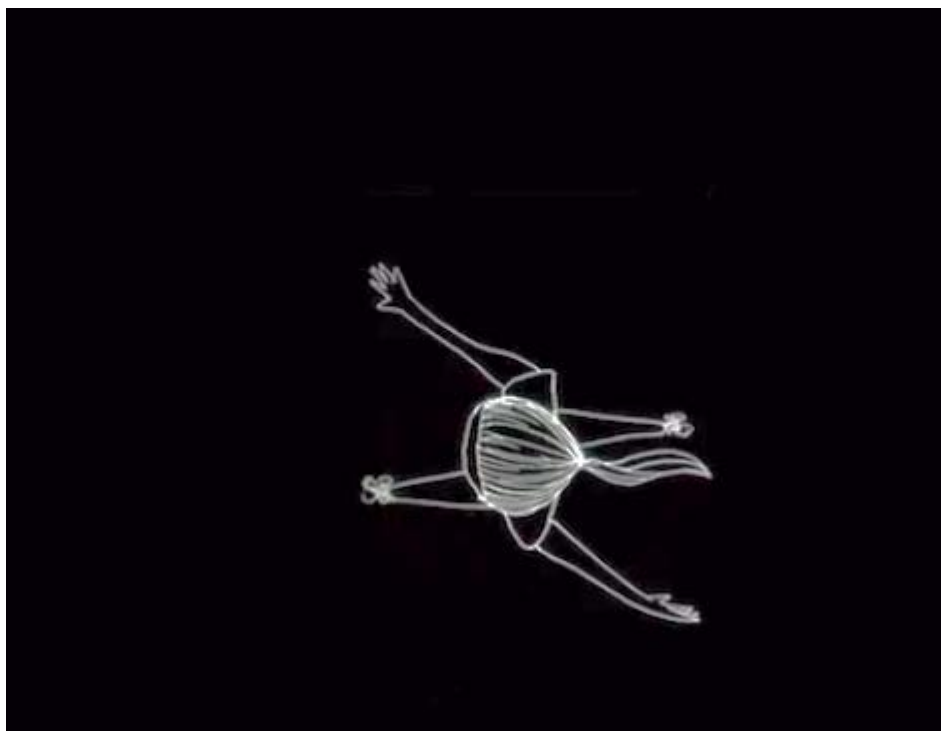


Fig. 12 : Plongée verticale sur le dessin de María Giuffra, in ÁVILA, B., *Ex-ESMA, Retratos de una recuperación*, « Ex-ESMA CAP4 “Conmorir” »

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 irréprésentable 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'irréprésentable 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>

Moments de résistance et de frustration audiovisuelle dans les actualités cinématographiques grecques lors de la dictature des colonels (1967-1974)

Thanassis Vassiliou (Athanasios Vasileiou)
Université de Poitiers

Résumé. La présentation audiovisuelle de la dictature des colonels (1967-1974) passe par les images et les sons des actualités de la période. Ces films courts qui ne dépassent que très rarement les 15', recyclent toujours les mêmes motifs : manifestations militaires et religieuses, discours « politiques » (*sic*), défilés de mode, football, expositions « artistiques » (*sic*). De cet univers audiovisuel immuable et a-temporel, les événements historiques de résistance sont écartés afin de ne pas inquiéter l'ordre étatique. Pourtant, il existe des moments où l'événement de résistance arrive à faire trace sur l'écran, témoignant d'une frustration audiovisuelle surprenante. Pour reprendre les vocabulaires foucauldien et rancierien, ce sont ces moments où les documents deviennent monuments, « qui portent mémoire par le fait même de ne s'être souciés que de leur présent » que nous nous proposons d'étudier dans le présent article.

MOTS-CLÉS : actualités cinématographiques, archives audiovisuelles, dictature des colonels, histoire de la Grèce moderne, résistance

ABSTRACT. The audiovisual presentation of the Greek military junta (1967-1974) runs through the images and sounds of the newsreels of the time. These short films, rarely longer than 15 minutes, constantly recycle the same motifs: military and religious events, "political" (*sic*) speeches, fashion shows, football, "artistic" [*sic*] exhibitions. In this immutable and atemporal audiovisual universe, historical instances of resistance are shoved to the margins so as not to disrupt the order of the state. However, there are moments when the event leaves a trace on the screen, testifying to a surprising audiovisual frustration. To borrow the vocabulary of Foucault and Ranciere, it is these moments, when newsreels become monuments "which carry memory due to the mere fact that they cared about nothing but their present", that will be studied in this article.

KEYWORDS: Newsreels, Audiovisual Archives, Greek Military Junta, History of Modern Greece, Resistance

L'archive filmée est aussi une archive des manières de filmer »¹ (Lindeperg, 2013 : 27)

La réduction du réel au visible

Les archives audiovisuelles des régimes autoritaires, des temps de dictature ou de colonisation sont autant d'archives des regards portés par les vainqueurs sur l'Autre, l'ennemi ou le colonisé, le hors-la-loi ou l'esclave. Ce sont des images du passé qui viennent nous dire : « voilà ce qu'on montrait à cette époque, voilà comment on filmait l'actualité pour et par nous ». Les vaincus sont soit complètement réifiés (images des colons), soit complètement absents (images de dictatures ou de régimes autoritaires), sauf dans le cas où il s'agit des ennemis du pays².

La volonté qu'ont les vainqueurs de maîtriser le réel est indiscutable et elle passe toujours par sa réduction au visible. S'appuyant sur l'illusion d'une caméra « objective », qui garantit des images d'une réalité se montrant « telle quelle », les vainqueurs instaurent une « religion de l'objectivisme audiovisuel ». Il s'agit de la « capacité de la caméra à tout filmer "sans y être apparemment pour rien", [illusion qui est] la figure préférée de toutes les propagandes, qui par définition prétendent que leur point de vue n'en est pas un mais que c'est l'évidence objective (garantie par Dieu qui est de leur côté) » (Niney, 2009 : 82). Cette « religion » détermine le caractère des actualités cinématographiques : sans auteur, sans point de vue, préoccupées seulement de ce qu'elles « ciblent » (le sujet qu'il faut « couvrir »), elles sont des reportages et non des documentaires. L'anonymat des prises de vues et l'univocité des voix *off* cachent les choix qui sont faits et surtout la routine qui réduit tous les sujets au même « format » pré-vu. Ces reportages dits « objectifs » sont donc le résultat d'une vision préfabriquée, standardisée.

C'est cette dernière caractéristique qui nous a conduit à réexaminer et à réanalyser que les actualités de la période de la dictature grecque, objet de la présente étude. Nous avons écarté la production des films de fiction de la période car celle-ci ne fait pas partie des exemples audiovisuels dont on exige que ce qui est montré existe effectivement. La fiction parle du monde sur le mode du « comme si » et réclame une « suspension de notre incrédulité »³ (Niney, 2009 : 63). Nous avons également écarté les documentaires dont la réalisation est revendiquée par un auteur qui envisage son sujet comme une enquête personnelle et qui est constamment à la recherche des formes filmiques les mieux

1 Sylvie Lindeperg, *La voie des images, quatre histoires de tournages au printemps-été 1944*, Paris, Verdier 2013, p. 27.

2 Voir les œuvres des grands cinéastes du remontage de ce type d'images d'archives, de Vincent Monnikendam à Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi en passant par Peter Forgacs, Artavazd Pelechian et, bien sûr, Marcel Ophüls et Chris Marker.

3 *Idem*, p. 63.

à même de rendre compte de la complexité de la situation. Autrement dit, dans la mesure où un documentariste cherche à montrer l'expérience singulière du problème abordé par son film et non une vision sans failles qui donne de fausses certitudes pour satisfaire le public et dissiper les doutes, nous ne pouvons pas intégrer ce type d'œuvres à la liste des exemples standardisés qui nous intéressent ici. Cela dit, ce serait l'occasion d'une autre étude, fort intéressante, qui exigerait un déplacement de point de vue considérable.

Introduction historique

La périodisation de l'histoire contemporaine de la Grèce pose un certain nombre de problèmes. À la dictature de Metaxas (1936-1939) succède une guerre civile (1946-1949)⁴ puis une dictature (1967-1974). Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, la Grèce est ainsi le seul pays européen non-communiste à connaître guerre et dictature. Tous ces moments s'entremêlent et de nombreux événements créent un « croisement de possibles » (Veyne, 1971 : 51). La grande confusion et le manque d'informations rendent difficile la compréhension et la périodisation de ce moment complexe qui manque d'une intelligibilité historique (De Certeau, 1975 : 133).

Démêler l'écheveau de ces intrigues historiques est un travail de maîtrise du temps passé qui révèle aussi la fragilité de cet instrument du savoir humain qu'est l'histoire⁵ (Le Goff, 2014). Car celle-ci n'est jamais immuable. Il arrive que des découvertes *a posteriori* montrent que des moments ont eu lieu, qui ne s'inscrivent pas du tout dans les caractéristiques de la « période ». Ces moments modifient la « forme » de la période, qu'ils viennent tout à la fois enrichir et mettre en cause. Ce sont de petites surprises qui, comme des étincelles, éclairent et assurent le mouvement, lent mais certain, de l'Histoire.

Avant d'aborder la question de la représentation audiovisuelle de la période de la junte en Grèce (1967-1974), il nous paraît nécessaire de donner un aperçu du contexte historique et de proposer une périodisation qui commence avec la fin de la guerre civile et la défaite des communistes, le 28 août 1949, continue avec la période de grande instabilité politique qui a suivi et se termine par le coup d'État du 21 avril 1967.

4 La guerre civile s'achève le 30 août 1949, jour de l'écrasement de l'Armée Démocratique de Grèce (DSE) par l'Armée gouvernementale, aux monts de Grammos et de Vitsi, près des frontières gréco-albanaises et gréco-macédoniennes. L'armée gouvernementale, redynamisée par l'aide américaine, compte cinq fois plus de soldats que la DES. Elle lance la troisième et la plus véhémente offensive avec le plan « Pysros C' » (après les deux premières, « Pysros A' » et « Pysros B' », qui ont eu lieu au début du mois d'août, dont le succès a été discutable). La plupart des soldats de la DSE reculent et trouvent refuge en Albanie, en Bulgarie et en Roumanie. Pourtant, un certain nombre de maquisards regagnent le territoire grec et exercent une action plus ou moins importante les mois suivants, provoquant l'inquiétude des forces gouvernementales. Néanmoins, il s'avère très vite que les communistes, sans aide des pays qui les accueillent, disparaissent. Ainsi, au début de 1950, ils ne posent aucun obstacle aux gouvernements des conservateurs qui se préparent. Voir *Νεότερη Ελλάδα, μια Ιστορία από το 1821* [Grèce Moderne, une Histoire depuis 1821], Thanos Veremis & Ioannis Koliopoulos, Athènes, éd. Patakis, 2013, p. 258.

5 Voir Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Points, 2014.

La guerre de Trente Ans

À la fin de la guerre civile (1946-1949), la société grecque est à nouveau extrêmement polarisée. Un système d'isolement des vaincus, qui pourrait rappeler l'*apartheid*, se met en place et déchire le pays. Les communistes et leurs sympathisants sont traités comme des ennemis intérieurs ou comme des citoyens dangereux. Plus de 100 000 personnes quittent la Grèce pour les pays du Rideau de fer. Jusqu'au milieu des années 1960, des milliers de sympathisants de gauche sont envoyés dans des îles isolées où ils sont enfermés, pour y être « indoctrinés » dans des conditions déshumanisantes. S'ouvre alors une période de forte instabilité politique qui s'étend jusqu'en 1963, pendant laquelle la législation anticommuniste s'assouplit et une partie des prisonniers politiques et des exilés rentrent au pays. Malgré ces mesures libérales, le KKE (Parti communiste grec) reste « hors-la-loi » après le décret 509/1947 du 27 décembre 1947 voté par le gouvernement conservateur de Themistoklis Sofoulis. Est défini comme « illégal tout parti potentiellement capable, par son idéologie et ses actions, de renverser le gouvernement⁶ ».

Les années 1950 sont profondément marquées par les conséquences de la guerre civile. Malgré la défaite des communistes et le climat de guerre froide, où l'anticommunisme est très présent, la gauche parvient à séduire l'électorat. Sous la bannière de l'EDA (Gauche Démocratique Unie) et avec l'aide et l'expérience des membres du KKE, la coalition des forces de gauche parvient à s'imposer, contre toute attente, comme un acteur politique important aux élections de 1958.

À gauche, l'EDA recueille l'héritage du mouvement de résistance à l'occupation allemande et à la guerre civile. Il soutient la démocratisation de la vie sociale et politique. Aux élections législatives de 1952, il obtient 9,5 % des voix, ce qui constitue une base solide, en attendant le score impressionnant de 24,5 % de 1958 qui place, pour la première fois dans l'histoire de la Grèce, un parti politique de gauche en deuxième position lors d'élections⁷. Le résultat de 1958 provoque une agitation considérable au sein du gouvernement conservateur de l'ERE (Union Nationale Radicale)⁸, dirigé par Konstantinos Karamanlis qui, malgré sa majorité absolue et stable (41,1 %), commence à s'inquiéter sérieusement.

Avant les élections de 1961, Karamanlis, frustré par cette montée fracassante et inattendue de la gauche, n'hésite pas à mettre en place, à l'aide des forces de l'ordre et de l'armée, le « plan Périclès ». Ce plan est un mécanisme de répression contre les partisans de l'EDA⁹, qui consiste en des répressions violentes lors des

6 KKE redevient légal en 1974, après la chute de la dictature.

7 Il faut mentionner pourtant que l'EDA profite de l'absence d'une représentation du centre aux élections de 1958.

8 L'« Union Nationale Radicale » (ERE), est un parti conservateur, formé le 4 janvier 1956 par Konstantinos Karamanlis.

9 EDA, pour les élections législatives de 1961, fusionne avec le « Front Pandémocratique d'Agriculteurs » et se présentent sous le nom « PAME ».

rassemblements, des menaces psychologiques exercées par la police sur les électeurs potentiels, des agressions contre les membres du parti et deux meurtres¹⁰.

Les résultats des élections de 1961, juste après la mise en place du plan « Périclès », sont les suivants : 41 % pour ERE, 33,6 % pour EK (Union du Centre), qui s'est recomposé sous la figure de Georgios Papandreou, et 14,6 % pour PAME (ex-EDA¹¹). Georgios Papandreou, dirigeant de l'EK, conteste le déroulement des élections et initie ce qu'il appelle la « lutte intransigeante ». PAME, qui fait partie des composantes n'ayant pas reconnu le résultat des élections, y participe. Cette mobilisation ébranle l'image de l'ERE et, deux ans plus tard, en 1963, l'EK de Georgios Papandreou forme le premier gouvernement de l'histoire de la Grèce qui ne soit pas de droite, avec une majorité instable de 42 %, contre 39,4 % de l'ERE de Karamanlis (et 14,4 % pour EDA).

Pourtant, l'amélioration des conditions sociales et l'évolution vers une politique moins radicale¹², avec l'arrivée de Papandreou, ne durent que très peu de temps, laissant cet espoir de démocratisation inabouti. La crise atteint son paroxysme avec l'assassinat du député de l'EDA Grigoris Lambrakis, en mai 1963¹³. Les fortes tensions politiques s'accroissent après le désaccord entre Papandreou et le jeune roi Konstantinos, en juillet 1965. En effet, le roi tout juste couronné a refusé le ministre de la Défense proposé par Papandreou.

Papandreou démissionne. Son départ ouvre une grande crise constitutionnelle qui se traduit par la succession, à un rythme dangereux, de gouvernements « éphémères », produits de divisions interminables et de conflits internes. Parallèlement, a lieu la plus grande mobilisation du peuple grec dans l'histoire contemporaine du pays : de juillet à octobre 1965, plus de 400 manifestations sont organisées qui rassemblent des centaines de milliers de personnes exprimant leur colère contre le roi et le régime autoritaire qu'il ressuscite. On appellera cette période les « *Iouliana* » (événements de juillet) ou l'« Apostasie de 1965 » et, plus tard, on fera le parallèle en la qualifiant aussi de « mai '68 grec ». En vain. Ce n'est que la préparation du terrain pour la dictature des colonels : nouvelle période de démocratie mutilée.

C'est pour cela que la phrase d'Alexandros Kotzias à propos d'une « Guerre grecque de Trente ans »¹⁴ (Kornetis, 2015 ; 42) est tout à fait pertinente : du début de la guerre civile (1944) à la chute de la dictature des colonels (1974), ce sont toujours les mêmes principes qui caractérisent cette période historique : répressions, anticommunisme, division du tissu social.

10 Trois jours avant les élections, le 26 octobre 1961, Dionysis Kerpiniotis et Stefanos Beldimiris, membres du parti EDA jeunesse, sont tués par les forces de l'ordre.

11 Voir note n° 7.

12 Malgré ces nouvelles mesures, le KKE (PC grec) est toujours considéré comme illégal.

13 Député de l'EDA en 1961, Grigoris Lambrakis a été une figure emblématique de la gauche du début des années 1960. Il est renversé par une motocyclette-triporteur le 22 mai 1963, pendant un *meeting* pour la paix à Thessalonique. Dans le coma, il meurt cinq jours plus tard, le 27 mai. Son assassinat est le sujet du roman de Vassilis Vassilikos, *Z* (1966), adapté par Costa-Gavras pour le cinéma (1969).

14 Alexandros Kotzias, *Αντιποίσις Αρχής*, Athènes 1979, cité par Kostis Kornetis, *Τα Παιδιά της Δικτατορίας* [Les enfants de la dictature], Athènes, éd. Polis, 2015, p. 42. (Ma traduction)

Le coup d'État n'a pas été une surprise

Lors du coup d'État du 21 avril 1967, les colonels mettent en place le « plan Prométhée », plan d'urgence établi par l'OTAN en cas de menace communiste. Le parlement est dissout, la loi martiale promulguée, la censure et la surveillance des citoyens instaurées. Le régime autoritaire de la junte met en œuvre un système d'oppression afin que soient garantis la « loi et l'ordre ». Un mécanisme d'expulsion et de coercition des citoyens interrompt le processus politique. Environ trois mille personnes sont emprisonnées, accusées de trahir la nation, plus de huit mille sont internées dans les camps de concentration installés sur des îles difficiles d'accès – une réalité qui n'avait jamais complètement disparue depuis la fin de la guerre civile. Les tortures (re)deviennent une pratique quotidienne, assurée par la police militaire.

La facilité avec laquelle la dictature grecque s'impose n'est pas uniquement liée à la capacité organisationnelle des colonels. Robert V. Keeley, conseiller de l'ambassadeur des États-Unis en Grèce, Phillips Talbot, rédige une note à son supérieur, après sa première rencontre avec Konstantinos Kollias, récemment nommé Premier ministre par le dictateur Papadopoulos. Ses propos sont révélateurs. Keeley écrit : « Juste en les touchant du doigt, les colonels s'effondreront, du moment qu'on leur déclare que leur gouvernement n'est pas acceptable par les États-Unis¹⁵ » (Papachelas, 2017 : 352). Stylianos Pattakos, l'un des trois militaires qui ont ourdi et exécuté le coup d'État du 21 avril 1967 et bras droit du dictateur Papadopoulos, confirme, des années plus tard, la fragilité du nouveau régime : « Vous, les résistants, qu'est-ce que vous faisiez de 2h30 du matin à 17h30, le jour du coup d'État ? Vous n'avez pas honte de protester maintenant ? Vous auriez pu nous faire tomber à midi, à 14h à 15h ou 16h, le 21 avril. Par conséquent, vous vouliez ce coup d'État. Plus exactement, nous savions que vous le vouliez, c'est pourquoi nous l'avons fait »¹⁶.

Le coup d'État n'était pas le fruit d'une coalition entre militaires, industriels et bourgeois désireux de se répartir les biens, mais bien une prise de pouvoir par une petite équipe d'officiers, issus de la classe moyenne. Leur volontarisme a littéralement surpris l'armée qui organisait un autre coup d'État en même temps : un groupe de généraux, avec l'accord et le soutien du roi, se préparait depuis quelques mois. Les colonels s'étaient déjà déclarés favorables et prêts à aider le mouvement. Cependant, au lieu d'y participer depuis leurs postes subalternes, les colonels ont décidé d'agir avant les généraux, en utilisant à leur profit toutes les informations qu'ils avaient eues jusque-là. D'où l'extrême fragilité de la tentative.

Derrière la réussite du coup d'État grec, ne se cache aucun secret stratégique exceptionnellement innovant – si ce n'est l'audace d'une poignée de militaires.

15 Alexis Papachelas, *Ο Βιασμός της Ελληνικής Δημοκρατίας, ο αμερικανικός παράγων, 1947-1967* [*Le viol de la démocratie grecque, le facteur américain, 1947-1967*], Athènes, éd. ESTIA, 2017, p. 352 (ma traduction)

16 Émission télévisuelle de Alexis Papachelas, *Νέοι Φάκελοι* [*Des nouveaux fichiers*], chaîne « Skai », le 23/04/2012, lien <https://www.youtube.com/watch?v=oS4FK7ihLD4> [00:52:00 – 00:52:34] (ma traduction)

Trente ans de démocratie mutilée, d'expulsions, d'emprisonnements, d'assassinats, d'accusations et de menaces psychologiques ont formé le socle d'une idéologie de répression étatique. Idéologie qui s'appuyait sur l'anticommunisme et la glorification métaphysique de l'esprit grec, que le coup d'État a juste poussée à l'extrême.

L'idéologie de la junte a reproduit fidèlement les mécanismes répressifs qui lui ont été, en quelque sorte, légués par les politiques antérieures, et a essayé de tester leurs limites. Comme l'affirme très justement en 1968 Lucius D. Battle, diplomate américain (*Foreign Service Officer*), observateur avisé très impliqué dans les affaires grecques, la Grèce était habituée à ces sortes d'épreuves non-démocratiques :

La Grèce n'a pas de tradition en tant que pays démocratique. Elle a été plus souvent gouvernée par des gens comme ceux qui la dirigent aujourd'hui [les colonels] et elle n'a essayé qu'occasionnellement la vraie démocratie. Le fait qu'on l'appelle « le berceau de la démocratie » consiste en une perception de l'histoire très restreinte, qui ignore ce qui s'est passé réellement dans le passé.¹⁷ (Papachelas, 2017 : 352)

Battle n'a pas tort. De l'assassinat d'Ioannis Kapodistrias, en 1831, gouverneur du premier État grec indépendant, à la dictature d'Ioannis Metaxas (1936-1939), en passant par le déchirement issu de la Grande catastrophe d'Asie Mineure¹⁸ (1922), l'histoire de la Grèce après la guerre d'indépendance (1821-1829) contre l'Empire ottoman est truffée de guerres civiles, de monarchies, de répressions et de conspirations.

À l'échelle du temps long, de l'acquisition de l'indépendance grecque après quatre siècles d'occupation ottomane, ou à celle du temps présent, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, un lourd passé de guerres et répressions pèse sur la conscience du peuple grec.

Propagande et actualités

Parmi les nombreux fronts sur lesquels les colonels doivent combattre, il y a : le roi et les généraux de l'armée, qui se sentent trahis, non pas à cause de la dissolution de la démocratie, mais parce qu'eux-mêmes n'en tirent plus les fils ; la diplomatie américaine, qui suit de près ce changement et qui se montre hésitante ; le peuple, qui pourrait réagir et se soulever à tout moment. Les colo-

17 Alexis Papachelas, *Ο Βιασμός της Ελληνικής Δημοκρατίας, ο αμερικανικός παράγων, 1947-1967* [*Le viol de la démocratie grecque, le facteur américain, 1947-1967*], *op. cit.*, p. 333 (ma traduction)

18 On désigne par les termes « Grande Catastrophe » ou « Catastrophe d'Asie Mineure » (1922) la phase finale de la Deuxième guerre gréco-turque qui se terminera par le massacre ou l'expulsion des chrétiens d'Anatolie. La Grèce connaîtra ainsi une période de profonde instabilité politique jusqu'à la chute de la monarchie en 1924.

nels parviennent à rassurer le roi, l'armée et les Américains en leur vendant l'anticommunisme partagé par les dirigeants des deux rives de l'Atlantique, tout en gagnant du temps pour mieux s'organiser. La répression sème la terreur dans la population car les nouveaux maîtres du pouvoir craignent l'éveil du peuple. La communauté de sécurité arrête, enferme et torture les militants de gauche, connus des colonels, fichés par la police et recherchés par les militaires. Qu'allait-il se passer avec le reste du peuple ? Avec ceux qui ne s'étaient pas encore exprimés ? Comment les colonels pourraient-ils anticiper et étouffer toute velléité de révolte ? La peur d'une arrestation possible et la rumeur qui circulait dissuadaient bon nombre de citoyens. C'était pourtant insuffisant. Il fallait mettre en place une propagande efficace.

Les colonels aspiraient à rester au pouvoir le plus longtemps possible. La propagande devait donc être de longue durée. Il fallait instaurer une propagande d'intégration :

Une propagande qui « vise à obtenir des comportements stables et se reproduisant indéfiniment, qui adapte l'individu à sa vie quotidienne, qui cherche à créer les pensées et les comportements en fonction du milieu social [...] elle est permanente, car il n'est plus possible de laisser l'individu à lui-même.[...] Il s'agit alors de prouver que les auditeurs, les citoyens en général, sont les bénéficiaires de ces développements socio-politiques, d'abord imprévus¹⁹ » (Ellul, 1990 :89).

Plus complexe que la *propagande d'agitation*, qui s'adresse aux sentiments les plus simples et les plus violents de surexcitation et de haine, mais qui, en contrepartie, n'obtient que des effets de courte durée, la propagande d'intégration vise à un modelage total, à une uniformisation en profondeur. Bien que dépourvus d'expérience dans ce domaine, les colonels parviennent, tant bien que mal, à fabriquer l'image qu'ils voulaient communiquer au peuple. Leur arrivée coïncide avec celle de la télévision, mais, pendant les premières années, l'image audiovisuelle du régime est véhiculée par les actualités cinématographiques.

En 1967, presque aucun foyer grec ne possède de poste de télévision. D'après une estimation approximative, seules 2 000 personnes ont regardé, en février 1966, les premiers jours de diffusion du programme télévisuel, alors que la population du pays est d'environ neuf millions à la fin des années 1960. Les militaires communiquent principalement *via* la presse, la radio et les actualités cinématographiques. Les premières tentatives de la télévision datent de 1960. Mais, ce ne sera qu'après une période d'expérimentations qu'un programme sera régulièrement diffusé à partir de 1966, *via* EIR (Fondation de radiophonie nationale) et TED (Télévision de l'Armée). Celui-ci est composé principalement d'émissions, de feuilletons et de films étrangers. Une petite partie est consacrée au journal télévisé, diffusé par EIR et contrôlé par les militaires, mais le matériel

19 Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990, p. 89.

télévisuel est très lourd et il n'y a que très peu d'images de reportages filmés à l'extérieur. La souplesse d'une équipe de tournage des actualités cinématographiques est incomparable par rapport à celle d'une équipe télévisuelle.

La censure commence dès le premier jour et des militaires sont placés à des postes importants afin de tout contrôler. Les actualités cinématographiques, comme le reste des *mass media*, sont ainsi mis au service de la propagande d'intégration anticommuniste partout en Grèce. La même année, le nombre des salles de cinéma, où les actualités sont projetées avant le film programmé, s'élève à 347, chiffre record pour le pays. Les actualités sont également envoyées aux ambassades et consulats étrangers pour être projetées à la diaspora grecque à travers le monde.

En Grèce, l'histoire de la production des actualités commence tout de suite après la « Grande Catastrophe » d'Asie Mineure, en 1922 (Ellul, 1990 :89), et continue pendant la période de l'entre-deux-guerres sous forme de presse filmée, voire de films de montage qui utilisaient du matériau filmique tourné « sur le vif » sur les lieux des événements. Quant aux actualités cinématographiques de l'État, elles sont apparues en 1936, pendant la dictature de Metaxas (1936-1939). Leur but était de diffuser une propagande fasciste comme en Allemagne et en Italie. Au cours des années 1940, la production étatique grecque s'arrête. Cependant, des images tournées par des équipes de tournage (d'abord italiennes et par la suite allemandes et américaines) ont continué à être produites, ainsi que celles réalisées par des équipes des *majors* américaines, comme la Fox, dont le président était le grec Spyros Skouras. Durant cette même période, dans les salles de cinéma grecques, on projette les actualités italiennes et allemandes qui informent le public du succès des forces de l'Axe sur les divers fronts. Parfois aussi, certains reportages concernent la Grèce²⁰.

À partir des années 1950, le Secrétariat Général de la Presse et de l'Information renouvelle le personnel du département audiovisuel et embauche des opérateurs, des journalistes, des correcteurs de textes, des monteurs, et acquiert du nouveau matériel, afin que les actualités puissent à nouveau être projetées dans toutes les salles de cinéma en Grèce, une fois par semaine. Après le coup d'État, la dictature des colonels trouve ainsi une infrastructure déjà opérante et en prend facilement le contrôle grâce au renouvellement du personnel avec des places privilégiées pour les militaires. La production des actualités continuera après la chute de la dictature et jusqu'à la fin des années 1970, lorsque la télévision prendra le relais.

La durée des actualités varie entre huit et quatorze minutes environ, présentant entre dix et quinze événements, choisis dans l'actualité hebdomadaire, sous forme de reportage. Sauf lorsqu'il s'agit d'événements « importants » – concernant les chefs militaires de la junte, les matchs de football ou les festivités grandiloquentes –, la durée de chacun des reportages ne dépasse pas la minute.

20 Fotos Lambrinos, *Χούντα είναι. Θα περάσει;* [C'est la Junte. Va-t-elle passer ?], Athènes, éd. Kastanioti, 2013, p. 21-23.

Le profil thématique des actualités se développe principalement autour de quatre axes²¹ :

- Les manifestations militaires : visites de camps militaires ; messes en l'honneur des saints patrons des divers corps de l'armée ; sermons lors du rituel religieux qui accompagne le recrutement de tout nouveau soldat au moment de son engagement militaire ; parades militaires (souvent avec la participation de membres de l'OTAN) ; anniversaires de la libération des villes et défaites des communistes.

- Les activités des militaires en civil: des apparitions mondaines aux discours qui s'organisent dans les villes de province à un rythme effréné ; des innombrables colloques aux visites à l'aéroport d'Athènes pour accueillir les visiteurs étrangers (en majorité étatsuniens) qui viennent confirmer que la situation politique a changé en mieux après la « révolution » (c'est le mot employé par les dictateurs pour désigner le coup d'État), en passant par les matchs de football. Les membres du gouvernement cherchent donc à donner une image d'eux-mêmes hyperactive et rassurante.

- La partie « artistique » : les défilés de mode, de coiffure, de maquillage, mais aussi les expositions d'artistes complètement inconnus, les festivals de musique (jusqu'à la pompeuse Olympiade de la Chanson) ainsi que toute manifestation traditionnelle ou folklorique.

- Tous les sports et, principalement, le football. Il n'y a pas d'actualité sans au moins un reportage sur un match de football ; sa longueur dépendant de l'importance du match, mais aussi, et surtout, de la présence ou pas d'un membre du gouvernement dans le stade.

Mis à part ces thématiques, qui déterminent la spécificité des actualités, d'autres, moins récurrentes, sont tout de même à signaler : les « travaux publics », la « politique sociale », les « changements institutionnels », le va-et-vient des « dignitaires de l'OTAN », le rôle du clergé, le tourisme et le divertissement.

Le nombre des thématiques, très restreint, confère un caractère répétitif aux actualités, tout en réduisant l'envergure des choix possibles. Le spectateur s'habitue à un univers audiovisuel immuable, peu varié, répétitif, voire stagnant et presque atemporel. Rien, en dehors de cet espace informatif clos, ne semble pouvoir trouver de place. Même les événements historiquement importants comme les funérailles de Georgios Papandreou le 3 novembre 1968 et celles du poète Giorgos Seféris le 22 septembre 1971, durant lesquelles des centaines de milliers de personnes ont envahi les rues d'Athènes, transformant les obsèques en manifestation pacifique contre le régime, n'ont pas été filmés. Bien sûr, les assassinats de Martin Luther King, de Robert Kennedy et de Che Guevara, la mort de Gagarine, les événements de mai 1968, les manifestations contre la guerre du Vietnam ainsi que la prise de pouvoir par Kadhafi, ont également été occultés dans les programmes des actualités de l'époque. C'est que leur caractère

21 *Idem*, p. 29-32.

va à l'encontre de la création de la normalité, de l'uniformité et de l'homogénéité auxquelles aspire une propagande d'intégration.

En fait, ce n'est pas tant l'idée d'une manifestation pacifique « communiste » qui gêne, que le style de vie différent que celle-ci propose. La propagande des actualités n'a pas peur du communisme qu'elle peut détourner à son profit en falsifiant très facilement les événements. De nombreux reportages en témoignent. Les *dekemvriana*, le blocus de Kokkinia²² ou les batailles des résistants pendant la Seconde Guerre mondiale, moments glorieux de la gauche, sont commémorés, filmés et montrés comme des exploits des collaborateurs et des dénonciateurs grâce auxquels la menace communiste a été miraculeusement évitée. Ce qui est interdit, escamoté, esquivé, c'est tout ce qui inquiète et donne la possibilité au spectateur de penser à ce qui se passe dans le hors-champ, à ce qui pourrait lui être caché. Bref, tout ce qui ne peut pas être audiovisuellement manipulable. D'ailleurs, il faut souligner que le caractère immuable des actualités ne semble pas être affecté par les différents changements de régime : ni après le plan d'assouplissement progressif du régime à partir de 1970²³, ni pendant l'occupation de l'École de droit en février 1973, ni pendant le soulèvement de l'École Polytechnique en novembre 1973 ou encore le durcissement du régime après la prise de pouvoir par Dimitrios Ioannidis. Rien ne peut modifier le caractère sclérosé des actualités : c'est comme si l'Histoire ne pouvait pas entrer dans le cadre. Un cadre qui va toujours du positif au plus positif, qu'il s'agisse d'un discours au Parlement, de l'annonce des offres du mois de janvier ou d'un match de football du championnat grec. Tant que cet édifice audiovisuel protecteur est assuré, le citoyen/spectateur est parfaitement adapté au régime, parfaitement intégré.

La construction des actualités cinématographiques est assez simple. D'une part, nous avons affaire à des exemples audiovisuels qui suivent la logique du reportage : des images sans auteur, sans point de vue, accompagnées d'un commentaire en *voix-off* qui confirme : a) l'« objectivité » des prises de vues ; b) leur omniscience (je sais tout, je suis partout, je vois tout) ; c) l'objectif premier qui est de produire « non des opinions mais un public consensuel, non une réflexion mais une unanimité, moins des connaissances qu'une identification au double sens de reconnaissance de soi et du monde » (Niney, 2002 : 94). Aussi, des sons d'ambiance préenregistrés se répètent de manière identique, de reportage en reportage (applaudissements, hurlements ou cris d'approbation) ainsi que de la musique. Notons que le son synchrone est utilisé avec beaucoup de précaution. Autrement dit, nous avons le résultat d'une vision indubitable et incontestable, dont le point de vue se transforme en évidence objective : voir,

22 Le 17 août 1944, à Kokkinia (quartier du Pirée), 75 résistants (72 hommes et 3 femmes) ont été exécutés par les nazis, aidés par des collaborateurs grecs qui les désignaient, portant des cagoules.

23 En 1970, Papadopoulos prend l'initiative d'une réforme du régime qui devait conduire à des élections prévues en 1973. Ces élections étaient annoncées comme ouvertes à tous les partis politiques existant avant la dictature. L'objectif de Papadopoulos était de sévir une brutale mise à l'écart de la vie politique. Les soulèvements de l'École Polytechnique et le coup d'État de Dimitrios Ioannidis, en novembre 1973 ont mis fin à l'accomplissement de ce plan.

c'est croire. On entre ainsi en plein dans la propagande qui sert de voile, pour citer Jacques Ellul :

La propagande doit [...] servir de voile [...] Elle doit toujours être le rideau de fumée des batailles navales. La manœuvre s'effectue à l'abri d'un écran verbal protecteur sur lequel l'attention du public se fixe. La propagande est donc nécessairement une déclaration de ce que l'on ne fera pas, de ce que l'on n'a pas d'intention de faire comme si c'était une intention vraie (Ellul, 1990 : 72).

Il existe pourtant des moments qui échappent à la règle, des moments qui font sortir de l'uniformité et de la normalité de cette image rassurante.

Moments de gêne

Les reportages semblent alors incapables d'opérer comme voile de la réalité et de respecter les principes propagandistes, car quelque chose de l'événement filmé *résiste*. Dans la plupart des cas, il s'agit des moments historiquement gênants pour la dictature, qui vit alors une frustration politique, et qui se traduisent par des instants de frustration audiovisuelle. Nous en avons choisi deux que nous trouvons assez représentatifs. Le premier²⁴ concerne l'attentat du résistant Alekos Panagoulis contre le dictateur Papadopoulos le 13 août 1968, puis son procès en novembre de la même année²⁵. Le second représente les huées spontanées de la part de jeunes qui ont été forcés d'assister à la fête du deuxième anniversaire de la « Révolution » du 21 avril 1967, au stade panathénaïque, le 21 avril 1969

Attentat d'Alekos Panagoulis contre Georgios Papadopoulos : « Conférence de presse de Georgios Papadopoulos au sujet de la tentative d'assassinat de la part d'Alekos Panagoulis »²⁶ (4 août 1968-16 août 1968)

Il s'agit d'un extrait de 53 secondes, composé de treize plans, tous filmés dans le bureau de Papadopoulos, où se trouvent de nombreux journalistes. Il y a deux plans rapprochés du dictateur [fig. 1]. Les autres plans sont de taille moyenne ou large [fig. 2] et montrent Papadopoulos face aux journalistes. Le

24 http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3739&thid=17381

25 Son action a échoué et il a été arrêté. Il a été torturé à de multiples reprises et n'a jamais donné de noms. Jugé par des tribunaux militaires grecs le 3 novembre 1968, il a été condamné à mort avec d'autres membres de la « Résistance Nationale », le 17 novembre 1968, et transporté ensuite à l'île d'Égine pour son exécution. Mais, grâce à l'intervention de la communauté internationale et à ses amitiés, les dictateurs n'ont jamais osé exécuter la peine. Le 25 novembre 1968, il a été déporté d'Égine dans les prisons militaires de Bogiati.

26 Ces titres sont choisis après-coup par des archivistes spécialistes qui ont fait le travail d'identification des actualités cinématographiques de la période. Pour le spectateur de l'époque, ces titres n'existent pas.

montage est très mauvais, puisqu'il ordonne les plans de façon aléatoire, sans aucun souci de continuité ni même de respect des règles de base (il n'y a qu'un seul champ/contre-champ). La musique qui accompagne discrètement l'extrait se retrouve dans la majorité des actualités. Il s'agit d'une musique assez légère, presque farfelue, indifférente.



Fig. 1



Fig. 2

Sans aucun son synchrone, on entend la voix *off* nous informer sur la conférence de presse :

« Je ne voudrais rien dire d'autre », a souligné le Premier ministre « concernant la préparation et la réalisation de cet incident, qu'il y a l'ambition d'un acte antinational, et une offense contre les intérêts du peuple grec ». Par la suite, Monsieur le Premier ministre a souligné /coupe sonore/ le Premier ministre Georgios Papadopoulos, après

avoir assuré aux représentants de la Presse que « les mots d'ordre de notre pays continueront à être la tranquillité, l'ordre, la sécurité, la joie et que les frontières seront toujours ouvertes pour les étrangers qui souhaitent passer leurs vacances en Grèce », il a répété, en se référant au referendum : « le referendum pour la nouvelle constitution va avoir lieu bien que les ennemis de la démocratie qui se présentent avec le masque de la démocratie ne le veulent pas »²⁷

L'absence de son synchrone constitue un choix qui est, à première vue, assez surprenant. Faire voir, en plan rapproché ou moyen, le dictateur qui parle et en même temps attribuer son discours à une autre voix qui vient après-coup, non pas le reproduire tel quel mais le synthétiser en citant des fragments de son discours, c'est avouer que rien n'est présenté dans un souci de réalisme, que son et image sont « dé-synchronisés », que tout a été corrigé avant d'être diffusé.

Aussi, opter pour une voix *off* qui passe de la troisième personne à la première personne, glissant sans cesse d'un point de vue subjectif (je décris en tant qu'autre) vers un point de vue objectif (je cite, je deviens lui), c'est donner à la voix la possibilité de tout gérer, de se substituer à la réalité. La valeur du texte prend ainsi des proportions extrêmement importantes. Autrement dit, peu importe si l'on cite ou si l'on reproduit les paroles de quelqu'un d'autre : le texte paraît plus important que l'énonciateur, il est comme détaché de lui, il est *en soi*, suffisant et d'une puissance presque absolue. Le fait que même le dictateur a besoin d'une « correction » de son discours manifeste l'inquiétude du régime qui veut tout contrôler²⁸.

Quant au texte, il s'agit de deux passages hétérogènes et collés sans raccord ou, mieux encore, *hors raccord*, comme un collage, divisant les trois informations différentes en deux parties. La première partie, inquiétante, qui évoque le caractère antinational de la tentative d'assassinat sans nommer le coupable, transforme l'attentat contre la dictature en menace contre le peuple. La deuxième, rassurante, parlant d'abord d'une Grèce heureuse qui attend les touristes étrangers et annonçant ensuite le referendum pour la nouvelle constitution qui protégera la démocratie du pays, dévalorise ostensiblement l'événement de l'attentat, donnant une plus grande place au discours rassurant qui n'a aucun rapport avec le vrai sujet de l'attentat.

Ainsi, nous pouvons dire que la structure de l'extrait met en question l'événement même de l'attentat, voire l'acte de résistance. D'abord, l'énonciation du nom de Panagoulis est complètement niée ; elle n'a pas de place dans les citations que le texte final garde du discours du dictateur. La référence au fait est vague et approximative, et très vite mise à l'écart au profit de la communication d'autres informations, beaucoup plus rassurantes. N'occupant pas la place primordiale qu'un tel événement méritait (il s'agit d'une conférence de presse

27 Traduction personnelle : difficile à retranscrire fidèlement tant la version initiale est elle-même peu cohérente.

28 La voix de Papadopoulos en son synchrone est un phénomène assez rare dans les actualités de la dictature et se fait presque toujours par fragments : une partie résumée par la voix et quelques passages en son synchrone.

concernant l'attentat et non le referendum ou la situation heureuse et paisible du pays), l'attentat finit par devenir un sous-texte du discours rassurant. Le discours est uniquement là pour dissimuler, mais la gêne qui surprend le régime contamine même la construction audiovisuelle. Le texte rassurant ne peut pas juste se poser *sur* la vérité de la résistance : il *cloche*.

La coupe brusque au milieu du commentaire, qui fait que la voix répète les mêmes mots pour passer d'un texte à l'autre – « le Premier ministre a souligné / le Premier ministre, après avoir assuré... » – déstabilise l'homogénéité des images – même si le montage est mauvais, on se trouve dans le même espace sans jamais se sentir désorienté par les plans –, tout en les rendant inquiétants. Comme si le passage d'un moment de résistance contre la dictature à la sécurité que celle-ci assure contre la résistance ne pouvait s'effectuer que dans la coupure radicale, dans la brusquerie. Exactement comme dans la réalité. Alekos Panagoulis a été affreusement torturé, mentalement et physiquement après son arrestation, le mécanisme de répression de la junte atteignant, avec lui, son paroxysme. C'est comme si l'écart colossal qui sépare un acte de résistance d'un acte de répression se trouvait là, dans l'intervalle, dans cette brèche ouverte du faux raccord sonore, dans ce non-dit de torture, lequel pourtant fait *trace*.

« Procès d'Alexandros Panagoulis, dirigeant de l'organisation "Résistance Nationale", pour la tentative d'assassinat de Georgios Papadopoulos, par le Tribunal Militaire » (31 octobre 1968 – 6 novembre 1968)²⁹

C'est un extrait de 36 secondes, composé de huit plans, tous filmés dans le tribunal. Les quatre premiers, de taille moyenne ou large, concernent la salle avec le jury militaire et le public [image 3] ; les quatre autres sont des plans rapprochés sur des objets trouvés apparemment chez Panagoulis, parmi lesquels on peut distinguer un pistolet (en gros plan), des détonateurs de dynamite et un uniforme [fig. 4]. Panagoulis ne figure dans aucun de ces plans. Cette fois, la musique est angoissante, pompeuse et grandiloquente.



Fig. 4

29 http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsb?get_ac_id=1218&thid=2806

Fig. 5

À nouveau sans son synchrone, on entend la voix *off* qui prend en charge la description :

Le déserteur Alexandros Panagoulis est présenté au tribunal militaire afin d'être jugé avec ses collaborateurs pour la tentative d'assassinat contre le Président du Gouvernement. Le tribunal militaire s'est réuni publiquement. A été attribué à Panagoulis et à ses collaborateurs la possibilité qu'ils se défendent librement et sans aucune contrainte.³⁰

Dans ce deuxième extrait, qui clôt l'histoire de Panagoulis dans les actualités cinématographiques de la junte, c'est la disjonction entre l'image et le son qui surprend. La voix *off* ne cite pas les propos de qui que ce soit, mais elle décrit des choses que l'on ne voit jamais sur l'image. On ne voit ni Panagoulis, ni ses collaborateurs, et l'énonciation de leurs noms semble n'avoir sa place dans la bande sonore que pour souligner, encore une fois, une « désynchronisation ». La figure de l'homme torturé, réduite sur l'image à un amas d'objets hétéroclites, privée de place, de corps, crie par son absence.

La croyance des dictateurs en l'*autosuffisance du texte*, qui peut faire office de preuve même lorsque l'image ne le confirme pas, s'effondre dans cet extrait. Le texte peut ignorer l'absence matérielle, mais non l'image. Dans ce moment de crise provoqué par l'attentat de Panagoulis, la production audiovisuelle des actualités ne peut pas cacher son hébétude. Dans le cas de Panagoulis, la relation mot-image ne peut pas suivre le principe du « voir ce qu'on entend et entendre ce qu'il faut voir » (Bulgakowa, 2015 : 109). En effet, l'absence de Panagoulis sur les images ne peut pas être comblée par la parole. Bien que le verdict du procès (truqué) ait été une condamnation à mort, le 17 novembre 1968, les dictateurs n'ont jamais osé exécuter la peine, grâce à l'intervention de la communauté internationale.

« Deuxième anniversaire de la Révolution³¹ du 21 avril 1967 à la cathédrale, au stade panathénaique, à la municipalité de Moskhato et au stade Kaftantzogleio » (17 avril 1969 – 23 avril 1969)

C'est un extrait de 5 minutes 17 secondes³² et, comme le mentionne le titre, il s'agit d'une sorte de panorama de quatre anniversaires à quatre endroits différents. L'importance que les dictateurs donnent à cet événement se reflète sur la durée que les actualités lui attribuent (la moitié de la durée des nouvelles de la semaine). La partie qui nous intéresse concerne l'anniversaire du stade

30 Traduction personnelle : difficile à retranscrire fidèlement, tant la version initiale est elle-même peu cohérente.

31 S'agissant de propagande, le régime des colonels ne parlait pas de coup d'État, mais de révolution.

32 http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3304&thid=13226

panathénaïque qui semble être le plus spectaculaire. Elle est placée à la fin du reportage.

Le dispositif est plus ou moins le même que dans les deux extraits précédents : prépondérance de la voix *off*, musique agréable et parfois stimulante, applaudissements préenregistrés. Le montage, au début, est assez bien fait et semble suivre l'événement chronologiquement : on voit des jeunes qui se rassemblent à la fin de la journée en dehors du stade, avant d'y entrer et de le remplir [fig. 5, 6] ; on passe ensuite à l'arrivée des militaires [image 7] avant qu'un gros plan sur Papadopoulos apparaisse [image 8], marquant le passage de la fin du jour à la nuit. Le récit audiovisuel est construit de manière classique, respectant le déroulement de l'événement.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Pendant cette introduction, cette fois, la voix *off* décrit « objectivement » les images :

« Pendant la célébration du deuxième anniversaire de la révolution du 21 avril 1967, les jeunes ont été mis en avant. Dans le rassemblement spectaculaire qui a eu lieu dans le Stade Panathénaïque, ils ont ovationné le Premier ministre Georgios Papadopoulos qui est arrivé pour adresser aux jeunes, comme un père à ses enfants, un message plein d'espoir... »³³

À ce moment-là, apparaît le plan rapproché sur le dictateur [fig. 8] :



Fig. 8

33 Traduction personnelle : difficile à retranscrire fidèlement, tant la version initiale est elle-même peu cohérente.

Pendant cinq secondes apparaît, pour la première fois dans l'histoire des actualités, un Papadopoulos le regard légèrement inquiet, immobile, comme surpris devant ses micros, hésitant à commencer son discours. À la fin du plan, après cinq secondes de silence, on l'entend à peine dire « Les jeunes... », avant que le mixage sonore n'étouffe complètement sa voix et que la coupe du montage-image ne fasse apparaître un plan du stade en plein jour [fig. 9]. La voix *off* reprend immédiatement, alors que se succèdent trois plans diurnes du stade, dont un de l'acropole [fig. 10] – sans aucune raison apparente :

Profondément ému par la présence des jeunes grecs, M. le Président a promis le développement de la culture. Il a demandé aux jeunes de se préparer pour l'avenir et a déclaré que les jeunes grecs sont les meilleurs du monde. Il leur a demandé de ne pas se laisser emporter par la prospérité mais, grâce à la foi en les idées gréco-chrétiennes, de devenir des exemples pour le monde entier, et M. le Président a conclu en disant : « entrant dans cette troisième année de la Révolution, nous réussirons le progrès maximal pour vous, pour vous, jeunes grecs ! »³⁴

La dernière phrase de Papadopoulos est montée en son synchrone [fig. 11]. Suivent des applaudissements (en sons préenregistrés), le dictateur salue la foule dans une apothéose qui clôt l'extrait [fig. 12].



Fig. 9

34 Traduction personnelle : difficile à retranscrire fidèlement, tant la version initiale est elle-même peu cohérente.



Fig. 10, 11 et 12

Dans ce troisième et dernier extrait, montage-image et montage-son témoignent d'une frustration particulière. D'abord, le premier gros plan de Papadopoulos est un plan nocturne, inséré dans un bloc de plans diurnes. Sans lui, le récit de l'extrait n'aurait aucune faille chronologique. Ensuite, il s'agit d'un plan qui nous montre un dictateur perplexe, comme s'il ne pouvait pas gérer la situation. Sans ce plan, le spectateur ne se demanderait jamais si quelque chose d'inattendu se passait devant lui. Autrement dit, le montage, au lieu de protéger le dictateur, l'expose. Finalement, on a affaire à un choix qui, au lieu de respecter la continuité préétablie, la bouleverse complètement, comme s'il voulait la mettre en cause. Le plan est *attente*, temps pur, et quand Papadopoulos se met à parler, prononçant à peine deux mots, le mixage, comme dans un geste de mépris absolu et involontaire, baisse le niveau de la voix et prépare la coupe de l'image qui arrive aussitôt après. La voix *off* du commentateur reprend le relais et le dictateur disparaît.

Par la suite, et jusqu'à la fin de l'extrait, tout est montré comme il faut : l'autosuffisance du texte, qui remplace les propos du dictateur, se charge de la suite, comme pour le sauver de ce moment d'inquiétude, avant de lui « redonner la parole » en son synchrone ; les applaudissements reprennent ; lui, fier, salue la foule excitée et l'assemblée qui le soutient. Mais rien ne peut être sauvé en réalité. Ce plan est une erreur formidable ; une pure apparition qui déchire le voile de la propagande tout en s'ouvrant au temps.

L'univers audiovisuel des actualités de la junte, hautement répétitif et atemporel, recyclant sans cesse les mêmes motifs et rejetant ainsi dans le hors-champ tout événement qui pourrait *faire temps*, s'effondre en cinq secondes. Le temps d'un silence, d'une inquiétude, d'une autre logique, vient battre en brèche l'édifice protecteur d'une mémoire collective qui stagne depuis deux ans déjà.

Ce jour-là, en effet, s'est manifestée une résistance particulière, lorsque les jeunes, obligés de se rassembler dans le stade, n'ont pas laissé Papadopoulos parler. À chaque fois que celui-ci prononçait une phrase, les jeunes se mettaient à hurler, exprimant une approbation exagérée qui perturbait complètement le dictateur. Ce spectre de résistance surgit par erreur là où l'on aurait très aisément pu le couper au montage.

Qu'il s'agisse donc de collage sonore de textes différents ou de glissements d'énonciations, d'images qui infirment le texte, ou de montage qui perturbent la linéarité d'un événement, les moments de crise sont comme incapables de se (re)présenter comme des entités audiovisuelles cohérentes, préfabriquées, standardisées.

Dimension « monumentale » des archives audiovisuelles

Le contraste entre le caractère complexe des événements historiques de la période de la dictature et celui, simplificateur, des actualités qui les couvrent est étonnant. Pourtant, ces archives, en tant que documents qui « officialisent une

mémoire » et produisent une « histoire faite avec des traces que les hommes de mémoire avaient choisi de laisser », laissent à leur insu apparaître des moments de doute sur leurs propos invariables, figés et atemporels. Ces *fentes d'opposition* les font passer du statut de « documents » à celui de « monuments » au sens ranciérien³⁵ : « le monument, entendu au sens premier du terme : ce qui garde mémoire par son être même, ce qui parle directement, par le fait que cela n'était pas destiné à parler [...] ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucié que de son présent » (Rancière, 2012 : 26).

Il s'agit donc de (re)voir ces images plus attentivement, en cherchant leur dimension « monumentale », cette preuve qui surgit par un *trou narratif* qui n'est justement pas préfabriqué, ni standardisé, ni prévu.

Nous sommes là face à un nouveau dispositif qui soulève inévitablement des questions intéressantes : quelle instance narrative peut créer des *frustrations* audiovisuelles dans lesquelles l'État est victime de sa représentation ? Qui décide de cette esthétique de l'insuffisance ? Pourquoi ces moments ne peuvent-ils s'inscrire audiovisuellement dans une forme pré-conçue/pré-pensée et donnent-ils l'impression de pures créations du montage/mixage ? Nous pourrions dire qu'en regardant ces images, nous sommes peut-être devant ce que décrit Jean-Louis Comolli : « au moment même où il se donne comme menacé par le réel de la situation filmée, le leurre triomphe : la situation est projetée [et non filmée] comme si elle n'était pas filmable » (Lindeperg, 2013 : 203). Le document devient monument.

Œuvres citées

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éd., 2015.

ELLUL, Jacques, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990, p. 89.

DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio. Histoire », 1975.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

KATRIS, Yannis, *Η Γέννηση του νεοφασισμού στην Ελλάδα (1960-1970)* [La naissance du néofascisme en Grèce (1960-1970)], Athènes, éd. Papazisi, 1974.

KORNETIS, Koštis, *Τα Παιδιά της Δικτατορίας* [Les enfants de la dictature], Athènes, éditions Polis, 2015.

LAMBRINOS, Fotos, *Χούντα είναι. Θα περάσει; [C'est la Junte. Va-t-elle passer ?]*, éditions Kastanioti, Athènes, 2013.

LIBERATOS, Mickhalis, *Από το EAM στην EDA [De l'EAM à l'EDA]*, éditions Stokhaštis, Athènes, 2011.

35 Qui est, à la base, une idée foucauldienne. Foucault disait que l'histoire a pour tâche de décrire aussi le monument et de ne plus se contenter de transformer les monuments en documents. Voir Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

- LE GOFF, Jacques, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2014.
- LINDEPERG, Sylvie, *La voie des images : quatre histoires de tournage au printemps-été 1944 [Spectres de l'histoire : dialogue avec Jean-Louis Comolli]*, Lagrasse, Verdier, 2013.
- NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck, 2002.
- NINEY, François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- PAPACHELAS, Alexis, *Ο Βιασμός της Ελληνικής Δημοκρατίας, ο αμερικανικός παράγων, 1947-1967* [*Le viol de la démocratie grecque, le facteur américain, 1947-1967*], Athènes, éd. ESTIA, 2017.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1971.

Les auteurs

Marianne BLOCH-ROBIN

Maître de conférences en civilisation de l'Espagne contemporaine au département d'Études romanes, slaves et orientales de l'UFR LLCE de l'université de Lille. Membre du laboratoire de recherche CECILLE EA 4074.

Marianne.bloch-robin@univ-lille.fr

Alberto DA SILVA

Maître de conférences en Civilisation Contemporaine et Cinéma brésilien, UFR Études ibériques et latino-américaines, Sorbonne Université. Membre du CRIMIC EA 25 61.

a.dasilva8888@gmail.com

Rodrigo NABUCO DE ARAUJO

Maître de conférences en civilisation de l'Amérique latine et du Brésil, Département de Langues romanes, UFR Lettres et Sciences Humaines, Université de Reims Champagne-Ardenne. Membre du CIRLEP EA 4299.

Rodrigo.nabuco-de-araujo@univ-reims.fr

Nancy BERTHIER

Professeur des universités à la faculté des lettres de Sorbonne Université. Ancienne élève de l'ENS, agrégée d'espagnol, doctorat sur le cinéma de propagande sous Franco et inédit de l'habilitation à diriger des recherches sur le cinéma et la révolution cubaine. Travaille sur les relations entre arts visuels et histoire (Espagne, Cuba, Mexique), image et mémoire et sur l'imaginaire politique. Actuellement directrice de l'UFR d'études ibériques et latino-américaines.

CV et liste des publications sur : <http://www.paris-sorbonne.fr/article/berthier-nancy>

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

Professeur des universités à l'université de Valence (Espagne), il a été professeur invité dans plusieurs universités (Montréal, Paris 3, Paris 1, NYU, São Paulo, entre autres). Directeur de la revue *Archivos de la Filmoteca* entre 1992 et 2012, il a consacré ses dernières années à l'étude des rapports entre les événements dramatiques de l'histoire et l'image, notamment dans trois cas : la guerre civile espagnole, la Shoah et le génocide dans le Kampuchéa Démocratique des Khmers rouges. À l'heure actuelle il dirige, avec Anacleto Ferrer, un projet de recherche (REPERCRI) autour de la figure du bourreau des crimes de masses dans le domaine de la production culturelle.

Anita LEANDRO

Chercheuse et réalisatrice, elle est aujourd'hui maîtresse de conférences à l'école de communication de l'Universidade Federal do Rio de Janeiro ; ses recherches portent principalement sur les témoignages filmés et les images dans l'histoire du cinéma de montage. Auteure de nombreux articles, elle a notamment publié *Le personnage mythique au cinéma* (Presses du Septentrion, Lille, 2001). Son film, *Retratos de Identificação* (2014) a été choisi par de nombreux festivals en Europe comme au Brésil et a remporté le prix Arcoiris dans le Festival del Cinema Latino Americano de Trieste ainsi que le premier prix au festival de cinéma documentaire Cachoeira Doc.

Elena ARROYO SERRANO

Cineasta y doctoranda del programa Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, España. Posgraduada en dirección de cine por la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba, y especialista en Fotografía y Arte Contemporáneo por la Universidad Politécnica de Valencia. Desarrolla su labor profesional en documentales de carácter independiente a través de la realización, el guión, el montaje y la consultoría especializada. Compagina su labor profesional con la investigación y la docencia. Como docente imparte cursos, talleres y seminarios sobre la teoría y la práctica en el cine documental.

Maria-Benedita BASTO

Maître de conférences à l'UFR d'Études ibériques et latino-américaines de la faculté de lettres de Sorbonne Université, chercheuse au CRIMIC, chercheuse associée à l'IMAF/EHESS et à l'IHC/Université Nouvelle de Lisbonne. Croisant histoire, cinéma et littérature, son travail porte sur des problématiques coloniales et postcoloniales autour des (trans)mémoires et de l'archive, des imaginaires impériaux, des épistémologies subalternes et des circulations et constitutions des savoirs dans le monde lusophone. Publications récentes : « Escritas e imagens para uma epistemologia nómada. Ruy Duarte de Carvalho e James C. Scott entre resistências subalternas, oralidades e cinema não etnográfico », dans M. Lança *et al.* (eds), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*, Buala, Lisbonne, 2019, p.111-134; « Hayden White reading Giambattista Vico: the false in the true and the ironic conditions of historiographic liberty », *Práticas da História*, 6, 2018, p.31-39.

Gabriela SANTOS ALVES

Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasil. Pós doutora em Comunicação e Cultura (Eco/UFRJ). Realizadora audiovisual, atua como roteirista, diretora, curadora e cineclubista. Áreas de interesse acadêmico : cultura audiovisual, teoria feminista, cinema, memória e gênero. No campo da realização audiovisual dirigiu e roteirizou o curta metragem « C(elas) » (2017), que trata da relação entre mater-

nidade e ambiente prisional; desenvolveu roteiro de longa metragem sobre o mesmo tema (2017) e atualmente supervisiona roteiros de documentários sobre a condição de refugiados no Espírito Santo/Brasil e sobre o trabalho de artistas visuais mulheres para o enfrentamento à violência contra a mulher na cidade de Vitória, ES/Brasil.

Ursula DART

Mestranda em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasil. Especialista em Documentário de Criação pela Universidade Autônoma de Barcelona – Espanha. Integra o grupo de pesquisa CIA (Comunicação, imagem e afeto/CNPq). Dirigiu curtas metragens como « Na parede, na toalha, no lençol » (1999), que conta a história do movimento cineclubista no Espírito Santo; « Meninos » (2009), que traz o dia a dia de um menino de 9 anos, morador de um bairro de periferia da Grande Vitória; « Uma volta na lama » (2010), que através de um recorte biográfico narra algumas histórias de uma conhecida rua da boemia capixaba. Atua também como produtora executiva de filmes de longa e curta duração.

Julie HERBRETEAU

Professeuse agrégée d'espagnol et docteur en études hispaniques, sa thèse de doctorat analyse les relations entre les représentations cinématographiques de la Guerre d'Espagne et la mémoire du conflit. Elle poursuit ses travaux de recherche sur les liens qu'entretiennent les œuvres littéraires et cinématographiques et les événements historiques de la Guerre d'Espagne et de la dictature franquiste, en conjuguant deux approches, celle de l'analyse de l'image et celle de la narratologie. Elle est l'auteur de plusieurs articles consacrés notamment aux films *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008) et *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1989) ainsi qu'au roman *La forja de un rebelde* (Arturo Barea, 1941-1946).

Elizabeth RAMÍREZ-SOTO

Assistant Professor en la Escuela de Cine de San Francisco State University. Su libro *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary* será próximamente publicado por Legenda (Inglaterra). Es co-editora del volumen de ensayos *Nomadías: El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (Metales Pesados, 2016), dedicado a la obra de directoras chilenas en el exilio. Sus ensayos sobre cine, video y televisión han sido publicados en revistas académicas como *Quarterly Review of Film and Video*, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, *Rethinking History* y *Aisthesis*, entre otras. Obtuvo su Ph.D. en Estudios de Cine y Televisión por la University of Warwick.

Camille POUZOL

Membre du laboratoire du CRIMIC de Sorbonne Université et professeur certifié d'espagnol à Grenoble, Camille Pouzol est l'auteur d'une thèse doctorale, soutenue en décembre 2017, intitulée : « Ernesto Che Guevara et le Neuvième art (1968-2012) : l'étoffe d'un héros » sous la direction de Nancy Berthier. Il a également publié plusieurs articles sur le Che Guevara en bande dessinée et des comptes-rendus d'ouvrages dans des revues hispanistes telles que *Tebeosfera*, *Pandora : revue d'études hispaniques* ou *Iberic@l Revue d'études ibériques et ibéro-américaines du CRIMIC* de l'Université Paris Sorbonne.

Thanassis VASSILIOU (Athanasios VASILEIOU)

Maître de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université de Poitiers, il est membre du laboratoire FoReLLIS (<http://forell.labo.univ-poitiers.fr/>). Il a publié récemment une étude sur la relation entre la peinture et le cinéma de Théo Angelopoulos, sous le titre « Penser le cinéma en peintre, l'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture » (Presses Universitaires de Provence, 2016), et travaille actuellement sur les archives de la junte grecque (1967-1974), explorant la « Mémoire audiovisuelle » de cette période-là. Il a aussi travaillé en tant que cadreur, réalisateur et scénariste pour la télévision et le cinéma.

VARIA

211

Françoise Heitz et Audrey Louyer
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

La 27^e édition du festival de Biarritz Amérique latine « Cinémas et Cultures » était, du 24 au 30 septembre 2018, placée sous le signe de l'Uruguay. L'édito de Michel Veunac, maire de Biarritz, souligne que « ce petit pays, bien qu'enserré entre deux géants du sous-continent américain (le Brésil et l'Argentine), a conservé une forte identité, que ce soit par le football, le tango, la littérature, mais aussi depuis plusieurs années par sa production cinématographique ». Il souhaite un excellent premier festival au nouveau Président, Serge Fohr, et au nouveau Délégué général, Antoine Sebire. Ce dernier rappelle que « tandis que certains veulent ériger des murs, le Festival Biarritz Amérique latine bâtit depuis vingt-sept ans des ponts au-dessus de l'Atlantique ». Il sera rendu compte ici des trois tables rondes portant sur l'Uruguay. Une rencontre littéraire avec l'auteure cubaine Karla Suárez eut également lieu. Et une exposition de photos montrait les visages contemporains de l'Uruguay, à la frontière entre documentaire et fiction, empruntant de nouveaux chemins d'expressions.

Le concert de Daniel Mille Quintet, « Cierra tus ojos » rendit un vibrant hommage à Astor Piazzolla. D'autres concerts fort variés animèrent les soirées du Village tout au long de la semaine, comme l'électrotango de Luciano Supervielle, la samba-pagode de Roda do Cavaco, les rythmes traditionnels du Venezuela et les sonorités contemporaines de Monsalve y los Forajidos (latin, jazz, afro, funk), la salsa de Porto Rico de Salsafon, les rythmiques cubaines de la Dame Blanche (hip-hop, cumbia, reggae) et la Nueva cumbia du groupe colombien Kumbia Boruka.

Dans la catégorie des films hors compétition, on trouvait : *Benzinho* (Brésil, Gustavo Pizzi), *Cassandra The Exotico !* (France, Marie Losier), *Las Herederas* (Paraguay, Marcelo Martinessi), *Los silencios* (Brésil, Colombie, France, Beatriz Seigner), *Mai da bai* (Chili, Imanol Eppherre, Eider Ballina Mondragón et Ann Baskaran), *Mi mejor amigo* (Argentine, Martín Deus), *Mon Père, Retablo* (Pérou, Allemagne, Norvège, Álvaro Delgado) et *Pachamama* (France, animation, Juan Antín). Un hommage à Hugo Santiago présentait deux de ses films : *Les Autres* et *Les Trottoirs de Saturne*. La projection Arte (partenariat entre le festival et ARTE France) permettait de découvrir le documentaire *Astor Piazzolla, Tango nuevo* (David Rosenfeld). Enfin, le film de clôture était le célèbre *Guantanamo* des Cubains Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío (1995). En outre, plu-

sieurs courts-métrages étaient présentés par Kimuak (« jeunes pousses » en basque, sélection de courts-métrages produits en Euskadi) et par l'Agence Culturelle de la Région Nouvelle-Aquitaine (ALCA).

Le 25 septembre eurent lieu les rencontres de l'IHEAL, dont nous rendons compte ici en partie.

Rencontres de l'Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, 25.09.2018

214

« Uruguay : une terre de progressisme ? »

Olivier Compagnon rappelle que ces rencontres sont complémentaires de la projection de films, comme celle de *Por esos ojos* et annonce que l'après-midi la discussion pourra s'établir avec son réalisateur, Gonzalo Arijón.

Il présente ensuite les invités, Florencia Dansilio, Lorenzo Jalabert d'Amado, Valentina Litvan et Denis Merklen (tous universitaires)¹ et d'emblée déclare qu'il s'agit d'interroger les clichés : l'exception uruguayenne et l'idée que c'est un pays profondément progressiste, même s'il est un fait que c'est le plus égalitaire des pays d'Amérique latine.

Il faut rappeler qu'il s'agit d'un État tampon, construit en 1825 pour éviter de nouvelles luttes entre le Brésil et l'Argentine, suite à la guerre qui les avait opposés. C'est donc un pays artificiel, « sans identité nationale » et sous domination anglaise au XIX^e siècle.

C'est aussi un pays peu peuplé (20 habitants / km²).

Les paysans indiens étaient entre 5.000 à 6.000, très motivés par l'Indépendance, mais après celle-ci, les colons s'installèrent et privèrent les Indiens de leurs terres, suivant en cela la logique de l'extermination des Indiens commune à tout le continent. Le pays tend à redécouvrir son passé, ce qui est un point commun avec l'Amérique latine en général : il s'agit de la revendication d'un passé, non d'un présent puisque les Indiens ont disparu. En revanche, les Noirs sont présents dans la société, avec leur musique très vivante. C'est l'inverse de l'Argentine, où le passé noir n'est plus présent, mais où il y a encore des Indiens.

Indépendamment du passé indien et noir, l'Uruguay a toujours autopromulé l'image d'un pays blanc et de très fortes migrations : douze millions d'Européens sont partis s'installer en Amérique latine, ces flux transforment l'Uruguay à la fin du XIX^e siècle. Les Français viennent pour le commerce (autour de 1850), mais ce n'est pas une migration durable (à part quelques familles comme celle de Supervielle). Ensuite, les Italiens fuient la pauvreté et s'installent massivement (ce sont de petits paysans pauvres). Il y eut une petite production agricole, mais la population se concentra bien vite sur la capitale. 50 % de la population habite à Montevideo au XIX^e siècle. En 1900, José Enrique Rodó, figure

¹ Comme il est malaisé pour les auteures du compte rendu d'attribuer chaque réplique à un intervenant, c'est ici une synthèse de la rencontre qui est présentée.

internationalement reconnue, écrivain membre du Parti colorado de José Battle y Ordóñez, publie son essai *Ariel*, qui est un marqueur pour toute l'Amérique latine.

Qu'en est-il de la francophilie de l'Uruguay, dont on sait qu'elle est aussi présente au Brésil ou en Argentine ? Amusante anecdote symbolique, le pays va jusqu'à transformer la date de sa fête nationale (25 août, date de l'Indépendance de 1825) en choisissant provisoirement le 14 juillet en signe d'opposition à l'Allemagne pendant la guerre.

L'école joue un rôle de socialisation. Elle suit le modèle français et l'enseignement de la langue française est important. Le rôle de l'école est une donnée fondamentale, qui fait que le contact avec la culture est moins folklorique et plus institutionnalisé. Mais aujourd'hui l'enseignement du français n'est plus obligatoire, celui de l'anglais se développe comme partout. Le changement de cap a eu lieu dans les années cinquante.

Un conflit économique et politique existe entre la ville portuaire (partie européenne de l'Uruguay, liée au parti *colorado*) et le pays rural (élites de propriétaires terriens plus portés vers l'Angleterre, et qui penchent vers le parti *blanco*). Aujourd'hui, la gauche est beaucoup plus urbaine.

Quant au progressisme, l'Uruguay a tenté de construire un État social au début du xx^e siècle, sans équivalent dans les autres pays d'Amérique latine. Alain Touraine écrit qu'il invente un modèle démocrate et social. C'est peut-être un peu exagéré, mais en partie vrai. On édicte toute une série de lois concernant la condition ouvrière (lois de protection du travail) et féminine (le vote féminin). Il faut rappeler que l'Uruguay à l'époque est un pays riche et que les immigrants s'intègrent facilement.

Non seulement les lois sont votées mais deviennent réalité, contrairement au Brésil. La petite taille du pays constitue un avantage, car il est plus facile à gérer, et c'est l'une des explications de la spécificité de l'Uruguay. Non seulement il y eut, comme ailleurs, séparation de l'Église et de l'État, mais une sécularisation rapide. Noël par exemple s'appelle : « le jour de la famille ». Des cercles littéraires ont été très créatifs. La première génération littéraire est de 1900, marquée par quelques personnages isolés. Elle revendique une modernité ouverte sur l'extérieur.

1930 est la date de la première Coupe du Monde de football organisée par le pays, qui la remporte contre l'Argentine : c'est un marqueur majeur dans l'histoire de l'Uruguay. On peut rappeler le rôle important du Président José Battle y Ordóñez. Des structures furent mises en place pour que les citoyens pratiquent le sport. On peut parler de « diplomatie sportive » afin que la voix du pays soit entendue dans le concert des nations. Le premier président de la FIFA est uruguayen.

La normalité démocratique se remet en place après la seconde guerre mondiale. Il y a un gouvernement collégial, politiquement stable, mais deux partis qui sont mal armés. C'est alors que le conservatisme s'accroît. Les élites sont conservatrices et les grands partis traditionnels se livrent à des querelles intestines. Le parti *colorado* verrouille les innovations. Par ailleurs, les gauches se

développent en Amérique latine et recherchent un nouveau modèle dans le sillage de la révolution cubaine. Les Tupamaros constituent un mouvement qui émerge en 1963, composé de jeunes militants qui se dégagent du PS traditionnel. Ils prônent l'action directe et la guérilla urbaine, laquelle dure jusqu'en 1972. La déstabilisation du pouvoir et l'autoritarisme précèdent la dictature. Les revues littéraires reflètent cette évolution, avec une politisation très forte, les écrivains deviennent anthropologues ou économistes. Onetti représente la professionnalisation de l'écrivain, journaliste qui s'intéresse à la vie du pays. *Marcha* est la revue de cette génération critique. On doit souligner le rôle d'Eduardo Galeano (*Les veines ouvertes de l'Amérique latine*), qui inscrit l'Uruguay dans l'Amérique latine, même s'il doit assez rapidement s'exiler en France. C'est aussi la génération de la chanson engagée, révolutionnaire, avec une projection internationale des intellectuels de gauche (Daniel Viglietti² par exemple).

O. Compagnon passe la parole au public. Une intervention insiste sur l'importance de l'émigration basque, laquelle fait découvrir le football uruguayen en Europe, grâce aux liens que les exilés conservent avec ceux qui sont restés au pays. Grâce à ces rapports, l'Uruguay fut invité aux Jeux Olympiques de 1924 à Paris.

En 1968 se cristallise la posture critique, et de l'autre côté, c'est le premier pas vers l'autorité : des mesures de sécurité sont édictées, qui vont resserrer l'espace démocratique. On assiste à la mobilisation populaire et de la jeunesse. C'est la création d'une confédération syndicale forte. Des grèves importantes ont lieu contre l'inflation et la perte du pouvoir d'achat. Le Front de gauche se crée, ferment important dans la société civile et, de l'autre côté, les hommes politiques au pouvoir n'ont plus de projet. Le Président Jorge Pacheco gouverne par mesures d'exception (*medidas prontas de seguridad*).

La dictature de 1973 ressemble par certains côtés à celle du Chili ou de l'Argentine, elle aussi est impulsée par les États Unis. Mais il y a alliance des partis conservateurs avec les militaires. La forme d'administration de la violence est donc carcérale : les prisonniers politiques sont torturés, mais on dénombre moins de morts. La répression n'est pas totalement clandestine. Les citoyens sont classés A/B/C en fonction de leur proximité par rapport au régime. Il s'agit, comme en Chili ou en Argentine, d'éradiquer le marxisme. Mais le régime militaire ne peut pas s'empêcher de chercher une légitimité (le référendum qui le renversa fut d'ailleurs aussi décidé par Pinochet). Le Président lui-même appelle les militaires et les invite à prendre le pouvoir. La fin de la dictature se produit parce que les militaires organisent un référendum, qui provoque la chute du gouvernement. Le respect des urnes empêchera désormais les gauches d'organiser un projet révolutionnaire.

Le cas uruguayen est donc civilo-militaire. C'est le Président Bordaberry qui provoque la dictature par la dissolution des Chambres et en appelant les militaires. Ce ne sont pas les militaires qui viennent déloger le gouvernement en place, ce qui constitue la grande différence avec le cas chilien. Peut-être y

² Né en 1939, le chanteur est décédé en 2017.

a-t-il aussi un conflit générationnel : les perdants sont tous très jeunes. Du côté du pouvoir, c'est la génération précédente, conservatrice, qui résiste. Beaucoup d'intellectuels deviennent des militants, qui vont réapparaître une fois sortis de prison ou revenus de l'exil. Après la dictature, c'est la diversité parmi les intellectuels.

À partir de 1976, les militaires trouvent appui de l'autre côté du Río de la Plata, en Argentine, par des échanges entre les deux dictatures. Le Plan Condor est très opérationnel. Les militants se trouvent souvent pris au piège en fuyant au Chili ou en Argentine.

L'exil déborde le cadre des militants : on observe les migrations de tous ceux qui fuient le régime autoritaire et en crise économique. Ils trouvent refuge au Mexique, au Venezuela. En Europe, ils se rendent en France, en Suède, parfois en Espagne, qui connaît les derniers moments du franquisme. De façon surprenante, une autre terre d'accueil est l'Australie : même s'il n'y a pas de liens historiques entre les deux pays, ce sont les politiques d'accueil qui font les terres d'exil. En France par exemple, des comités de soutien se créent en faveur des prisonniers. Mais les Chiliens y seront mieux accueillis que les Uruguayens, car en France, les Tupamaros sont souvent vus comme des rebelles contre une démocratie. Ils sont inspirés par la révolution cubaine (il y a des marxistes, des catholiques, des socialistes), contrairement aux *montoneros* argentins, très impliqués dans leur rapport à Perón.

Dans l'assemblée, M. l'ambassadeur rappelle qu'après le 25 août 1825, qui marqua la victoire contre le Brésil, aucun Uruguayen ne participa aux entretiens entre l'Argentine, le Brésil et l'Angleterre.

Il évoque aussi l'importance de la franc-maçonnerie en Uruguay, ce qui corrobore ce qui a été dit plus tôt à propos de la laïcité. Enfin, il rappelle la figure du héros italien Giuseppe Garibaldi, qui vécut plus de dix ans en Uruguay et adopta les chemises rouges, élément mythique et symbole de la révolution.

Le 27.09 se déroula une table ronde sur le cinéma uruguayen, qui réunissait des cinéastes dont les œuvres n'étaient pas en compétition, à l'exception d'Álvaro Brechner.

Table ronde cinéma uruguayen 27.09.2018³

Nicolas Azalbert (conseiller à la sélection), modérateur, commence par remercier l'Institut de la Cinématographie d'Uruguay pour son appui qui a permis cette rétrospective ainsi que l'ambassadeur d'Uruguay, présent durant toute la semaine, qui assiste à cette table ronde et à de nombreuses projections.

Il rappelle que le cinéma uruguayen est en pleine renaissance depuis les années 2000 (entre autres grâce à la loi d'appui au cinéma de 2008), car durant longtemps, quand un film sortait sur les écrans, c'était si rare qu'on avait presque oublié le précédent. Toutefois, comme il s'agit d'un petit pays (3,5 millions d'ha-

3 Les intervenants étant très nombreux, il nous semble plus aisé de faire une brève synthèse de leurs réflexions sans mentionner forcément à chaque fois qui exprime tel ou tel point de vue.

bitants), le marché est peu important (quand même dix-sept films l'an dernier). De nombreux films qui ont été choisis pour la programmation ont des points en commun et dialoguent entre eux. Le premier point commun serait-il le désir d'émancipation ?

Il présente les cinéastes : Mauro Sarser et Marcela Matta (*Los Modernos*, 2016), Andrés Varela, co-scénariste et producteur de *Mundialito* (2010), Juan Ignacio Fernández Hoppe (*Las Flores de mi familia*, 2012), Guillermo Rocamora (*Solo*, 2013), José Pedro Charlo (*El Círculo*, 2008), Federico Veiroj (*La vida útil*, 2010), et Álvaro Brechner (*Compañeros*, en compétition officielle), et leur demande leur opinion sur ce point commun qu'il voit dans les différents films uruguayens présentés au festival.

Cette convergence n'apparaît pas si évidente aux réalisateurs qui avancent l'idée que les points communs sont peut-être plus visibles de l'extérieur. Ils s'accordent à insister au contraire sur la richesse qui ressort de la diversité, qui leur semble plus prégnante dans le cinéma uruguayen actuel. Certes, un exemple de libération apparaît dans le film *Compañeros*, qui a fait l'ouverture du festival, où la fin du film coïncide avec la fin de l'enfermement des personnages.

NA souligne qu'il y a au moins un point commun, qui est le niveau modeste des personnages (le film le plus représentatif en la matière fut sans doute *Whisky*, sorti en 2004, qui n'est pas présenté ici cette année), à l'exception du film *Los Modernos*, où il s'agit d'intellectuels, chose peu commune dans le cinéma du pays. L'un des réalisateurs fait remarquer que dans les dix ou vingt dernières années, à part les *biopics* de personnages hors norme produits par l'industrie du cinéma, le cinéma indépendant (d'une façon générale et pas seulement en Uruguay) préfère mettre en scène des personnages plus simples dans lesquels le spectateur peut se reconnaître.

AV Les sujets ont à voir avec l'évolution du pays, de la société : la dictature a été abordée à partir de multiples points de vue dans les arts, en littérature, au théâtre, au cinéma. Toute la société a fait le même effort pour soigner cette blessure. Maintenant, apparaissent d'autres centres d'intérêt de la part d'une nouvelle génération qui n'a pas vécu ces événements⁴. Nous qui avons la quarantaine, sommes les derniers à chercher à les comprendre. Notre société évolue et cela change notre façon de raconter, nos mythes, et même le football, qui est à la base de notre identité et est devenu à nouveau le lieu où l'on construit les nouvelles valeurs générationnelles.

Une petite polémique s'installe entre ceux qui pensent que le cinéma uruguayen expérimente de nouvelles voies et ceux qui ont l'impression qu'il continue à faire du cinéma à l'ancienne. Dans *Los Modernos*, l'avant-garde est plus dans la thématique que dans la structure et la narration, qui restent classiques.

NA Je souhaiterais que nous parlions un peu de la production⁵. Parmi les films présentés, il y en a qui sont des premiers films, et l'on sait que c'est très difficile d'en réaliser un deuxième. Comment les cinéastes qui ont réussi à en faire

4 Rappelons que la dictature militaire a duré de 1973 à 1984.

5 Cette partie concernant les conditions de production en Uruguay a été écourtée, car il nous a paru qu'elle sortait un peu des centres d'intérêt d'un public international.

un deuxième y sont-ils parvenus, et comment ceux qui ont échoué pour l'instant essaient-ils d'y parvenir ?

MM Pour l'instant, en ce qui nous concerne, nous n'avons pas pu faire un deuxième film. Espérons que ce sera possible en coproduction, ce qui est le seul moyen d'y parvenir.

FV Mon quatrième film, comme *La vida útil*, a pu se faire avec le soutien initial d'un apport privé. Il est fondamental pour le réalisateur de savoir que le tournage, qui est la partie la plus coûteuse, peut se faire sans problèmes. J'ai eu la chance de pouvoir réaliser le film sans dépendre de fonds d'État. Pour le deuxième film, qui a eu un tournage d'environ trois semaines, *La vida útil*, tous les frais engagés ont été payés, mais plus tard. Aujourd'hui, on continue à le voir ici et ailleurs, et c'est pareil pour les autres films, les traces qu'ils laissent derrière eux font que je peux toucher les droits, on me fait confiance et ainsi je peux m'endetter et ensuite, vendre le film pour qu'une majorité de gens puisse le voir. J'ai reçu le soutien d'Ibermedia, de l'Institut du cinéma et d'un fonds de la Mairie de Montevideo, et il y a aussi des fonds internationaux.

JIFH En tant que réalisateur, je développe mon travail essentiellement dans l'aire du documentaire. En premier lieu, parce que c'est vraiment ce qui me plaît, de par son langage, les possibilités qu'il offre, et il se trouve aussi que la période entre l'idée et la possibilité de la concrétiser est beaucoup plus courte.

AV exprime le vœu que le public uruguayen aille au cinéma, sans considérer uniquement les prix reçus dans les festivals d'autres continents.

Un autre cinéaste rappelle qu'ils en discutaient la veille avec l'ambassadeur : pourquoi peut-on faire des séries, mais est-il si difficile de faire des films ? Dans d'autres pays, la Télévision s'associe à la production, joue un rôle important, ce qui n'est pas le cas en Uruguay. C'est dommage car ce serait une plate-forme pour les acteurs, mais les chaînes de télévision ne s'intéressent absolument pas au cinéma du pays. Tous veulent un cinéma qui s'exprime dans la diversité, qui échappe au schéma binaire et faux intellectuel vs stupide. Mais le problème essentiel reste le manque de moyens financiers pour produire plus et mieux.

Le lendemain, dans le cadre des rencontres littéraires, eut lieu un hommage à Juan Carlos Onetti.

Hommage à Juan Carlos Onetti (28.09.2018), avec deux grands spécialistes de son œuvre : Juan Carlos Mondragón et Antonio Muñoz Molina

Thierry Clermont (écrivain et critique littéraire au *Figaro*), modérateur de la table ronde, présente les intervenants en disant que l'échange aura lieu en français, tous deux parlant un français impeccable. Il y a déjà eu au festival des hommages à des auteurs disparus (Carlos Fuentes, Octavio Paz), mais cette fois-ci, comme le focus portait sur l'Uruguay, il a semblé tout à fait indispensable de rendre cet hommage à Juan Carlos Onetti. De plus, l'illustration cinématographique *Jamás leí a Onetti* (Pablo Dotta, 2010) complète l'hommage. Thierry Clermont souligne que bien qu'ayant lu avec assiduité les livres d'Onetti,

il n'est pas sûr de les avoir bien compris, car l'écriture est très particulière. Il passe la parole à J.C. Mondragón.

JCM Pour moi, ce n'est pas un problème de compréhension, mais de croyance. Il faut le lire avec la foi et après, on se laisse aller pour comprendre la sociologie, le journalisme, l'histoire... Pour éprouver un choc esthétique et émotionnel, il n'est pas nécessaire de comprendre, car ce n'est pas une écriture mimétique de la société uruguayenne. C'est un voyage que j'ai entrepris très jeune, en étant au collège, et qui m'a fait entrer dans un champ magnétique. Plus tard, j'ai découvert la littérature du boom latinoaméricain, mais Onetti, c'est mon histoire à moi, le territoire de la lecture de mon enfance. Toutefois quand je suis parvenu au stade de l'écriture, j'ai dû le faire avec Onetti et contre Onetti, pour ne pas refaire une littérature mimétique, une autre Santa María. J'ai profité de ma condition de Professeur de littérature et je l'ai pris comme un objet d'étude et cela m'a aidé comme écrivain à trouver mon propre chemin, dépassant ainsi de beaucoup une expérience de lecture.

AMM C'est intéressant de voir la diversité des expériences, car moi je ne l'ai pas découvert depuis Montevideo. Étant espagnol, je me souviens avoir découvert des titres par hasard, parce que c'était en 1975, j'étais étudiant à l'Université, et j'avais l'envie de devenir écrivain, mais c'est très difficile de trouver son chemin. J'étais chez mes parents, à Úbeda, et j'ai vu à la télévision un entretien avec un écrivain dont je ne savais rien. Cet homme de près de soixante ans parlait très lentement, d'une façon vraiment différente de ce que j'avais l'habitude d'entendre. Cela s'éloignait totalement du modèle des auteurs espagnols, qui étaient autoritaires, en Espagne c'était l'époque de Camilo José Cela ! Ma génération s'est rebellée contre ce modèle de l'écrivain, qui avait quelque chose d'officiel et de profondément antipathique. Et donc, l'influence d'Onetti a été pour moi antérieure à la lecture, j'ai voulu devenir comme lui, et j'ai eu de la chance, car à l'époque en Espagne, ce n'était pas si facile de trouver ses livres. Par exemple, j'ai dû voler *El astillero* (*Le chantier*). Notre rébellion n'était pas seulement contre ce que le franquisme représentait idéologiquement, mais aussi esthétiquement. Les écrivains latinoaméricains représentaient une liberté, une façon d'écrire autrement. C'était la langue espagnole avec une musique totalement différente.

TC lit la note écrite par François Delprat et Jean-Marie Lemogodeuc dans *Littératures de l'Amérique latine*, qui indique la reconnaissance internationale tardive du romancier et conteur Onetti (Prix Cervantes en 1980), pourtant fondateur avec Felisberto Hernández de la narration uruguayenne contemporaine. « En rupture avec la tradition littéraire de l'époque, il incarne une marginalité consciente qui ne fait pas prévaloir l'engagement social, mais considère la littérature comme une fin en soi. » Les auteurs de l'ouvrage soulignent l'importance de l'hebdomadaire *Marcha*, dont Onetti fut rédacteur de 1939 à 1941.

On va maintenant entrer dans le vif du sujet en parlant de l'œuvre, en évitant de parler trop du personnage, souvent présenté de façon anecdotique, voire caricaturale, ce qui est une trahison. L'œuvre, ce sont d'abord trois villes.

JMC Oui, c'est vrai. Montevideo, ce sont les origines, et il y a un lien très fort avec Buenos Aires où il a vécu. Dans cette dernière ville, en rupture avec une lit-

térature naturaliste traditionnelle, il a commencé à écrire des romans de métropole, qu'il associait à la modernité. Mais il ne pouvait pas oublier Montevideo, qu'il aimait, avec sa tradition très spéciale, c'était l'origine, à partir de Bartolomé Hidalgo, de ce qu'on appelle la littérature *gauchesca*, on a aussi des discussions sur l'origine du tango, et puis il y a l'influence française : Lautréamont, Jules Laforgue et Jules Supervielle, qui sont canoniques dans la littérature d'Amérique latine. Lautréamont compose *Les chants de Maldoror* en rentrant à Paris, à vingt ou vingt-et-un ans, et c'est l'inauguration de la modernité. Cela a nourri tous les écrivains, Onetti aussi. C'est un lecteur de Faulkner et il crée Santa María comme l'expérience du troisième royaume, entre l'intériorité et le fantasme. Et après, il y a une autre lecture, plus secrète, souterraine, celle de Céline, et qui dit : si vous vous demandez pourquoi mon héros est un médecin, pensez au docteur Destouches. Et à partir de toutes ces influences, il organise ses stratégies d'écriture.

AMM Pour parler aussi des circonstances biographiques, un point important est qu'Onetti était très pauvre, il a exercé plusieurs métiers, et donc c'est une expérience très différente des autres écrivains du Río de la Plata. Le point de vue d'Onetti, c'est celui de quelqu'un qui a connu la faim, contrairement à tous les autres, excepté Roberto Arlt. Le tango, avec sa langue populaire, est une expérience absolument fondatrice. Il a écrit son premier roman, *Para esta noche (Une nuit de chien)*, où il raconte comment, pour des raisons politiques, il devait rester à Buenos Aires. Et comme il ne pouvait pas aller à Montevideo, il a inventé Santa María. Ce n'est pas comme lorsque Gabriel García Márquez parle de Macondo, comme si Macondo existait déjà. Dans *La vie brève*, le protagoniste, qui est journaliste et travaille à Buenos Aires, invente la ville de Santa María. Et ensuite, quand on lit les contes ou les autres romans, il y a une statue de Brausen, le fondateur de la ville. Celui qui a inventé la ville est devenu le père fondateur, et l'on parle de lui comme de Dieu. La création de Santa María est donc le résultat de sa nostalgie de Montevideo. C'est une invention absolument libre, comme les Conquistadors lorsqu'ils fondaient une ville. Comme William Faulkner, il a créé son propre territoire.

TC Après avoir parlé de la ville, vous avez abordé les personnages. Ses personnages ont des noms qui ont une sonorité superbe.

JCM À propos des personnages, il suit ce que disait Cervantes : leur donner des noms « altos, sonoros y significantes ». J'ai cherché l'origine des noms comme Brausen, d'autres continueront à chercher. Mais au-delà des noms, c'est le caractère des personnages qui compte : il pensait qu'à partir de l'adolescence, la vie commence à s'abîmer, c'est une sorte de baroque existentiel. Il regardait comment parfois les pulsions de la vie humaine sont plus fortes que les conditions historiques. Et après, à la suite de Roberto Arlt, comme le disait Antonio, il a cherché dans la périphérie de la société. Ses personnages travaillent dans des cabarets, s'ils sont journalistes, ce ne sont pas des stars de la télévision, ils écrivent de petits articles pour les journaux de province, et on trouve aussi les limites de la prostitution. La fin de notre vie, cela va être le carnaval (théorie de l'existence dans *La vie brève*), ensuite cela va être un chantier en déclin, c'est

l'invention d'un modèle destiné à l'échec. Malgré tout, dans *La vie brève*, titre en lien avec Manuel de Falla, chaque personne a la possibilité de vivre plusieurs vies dans le parcours d'une seule. Il y a cette possibilité de rédemption.

AMM Oui, je suis d'accord. C'est le cas de Brausen dans *La Vie brève*, quand il est à Buenos Aires, il entend dans l'appartement d'à côté la vie de la prostituée, et il commence à imaginer une autre vie. Onetti a donc créé une biographie et une topographie très précise de Santa María, on a toujours les mêmes références spatiales, les mêmes rues, les mêmes traces. C'est pourquoi lire Onetti, c'est relire Onetti, parce qu'on doit avoir la perception des choses et des personnages qui reviennent, qu'on a connus dans une histoire et qui reviennent dans une autre. Cela peut être un personnage principal dans un ouvrage et un personnage secondaire dans un autre, c'est comme dans l'œuvre de Proust, on les reconnaît. De plus, de nombreuses histoires d'Onetti sont racontées par un personnage, je crois qu'il a pris cette idée de Faulkner. Le personnage du médecin me rappelle Onetti lui-même, il ne fait rien, seulement écouter et regarder.

TC On a un peu parlé de l'écriture, vous avez évoqué la musique, j'ai été sensible au fait qu'il sache utiliser de cette façon le rythme, la cadence, en l'adaptant aux personnages, aux faits. Quand il cite un tango, il est parfaitement adapté à l'atmosphère, à la situation, aux personnages, dans *Junta cadáveres (Ramasse-vivantes)* par exemple. Merci de nous parler de la musique dans l'écriture.

AMM Je me souviens que Woody Allen disait qu'il y a des styles qu'on reconnaît immédiatement : par exemple, avec une seule image de Buñuel, vous reconnaissez Buñuel. Quand vous écoutez Saverio Spock, vous reconnaissez que c'est lui qui joue du piano, avec une seule phrase musicale, parce qu'il n'y a que lui qui joue comme ça. Le miracle, c'est qu'on reconnaît le style, mais ce n'est pas maniériste. C'est difficile de définir cette musique parce que quand on lit Onetti, on a l'impression de suivre la phrase dans le moment où elle est écrite. On a la perception du mouvement musical de la phrase. Vous lisez la phrase et vous voyez comment il invente dans le mouvement de l'écriture. Comme dans le jazz, on voit que la phrase est improvisée au moment où on l'écrit. C'est comme un miracle, car on a l'idée du mouvement musical de l'écriture. C'est pour cela qu'on doit lire Onetti autrement que les autres écrivains. Il me semble qu'on doit le lire comme on lit de la poésie. Il ne faut pas perdre la concentration, sinon on est perdu.

TC Je suis tout à fait d'accord. La poésie commence souvent avec les titres.

JCM Oui, Les titres sont poétiques. Dans *La Vie brève*, il y a plusieurs musiques qui correspondent à la Buenos Aires des années cinquante, il y a des musiques de jazz, le tango évidemment (il a souvent dit son admiration pour le tango et pour Gardel), et puis il y avait aussi, à cause de tous les immigrants à la suite de la guerre, dans les quartiers espagnols, Miguel de Molina. Molina, c'est « El café de Chinitas », et il y a aussi une dizaine de références à la chanson populaire française, car grâce aux Français qui étaient là-bas, il y avait aussi la possibilité d'écouter la musique française de l'entre-deux guerres. Après, il y a le travail de l'écriture, comme un orfèvre, qui rappelle le travail d'un Flaubert.

TC Ce matin, Antonio, vous disiez que vous vouliez absolument parler de la générosité d'Onetti, à la fois humaine et littéraire.

AMM On dit toujours qu'Onetti était un misanthrope, que c'était difficile de communiquer avec lui. Dans mon expérience, Onetti a été une des personnes les plus généreuses que j'ai rencontrées dans ma vie. J'étais un jeune écrivain qui venait de publier un roman et il l'a lu sans condescendance, avec un respect absolu. Comme je le disais, à cette époque, pour des écrivains comme Cela, ceux de la vieille garde, nous étions comme des ennemis, de jeunes parvenus. Onetti était exilé en Espagne et je me souviens qu'en 1987, je venais de publier mon second roman, *El invierno en Lisboa* (*L'hiver à Lisbonne*), qui a été écrit entièrement sous son influence. J'habitais à Genève, pas encore à Madrid, et Felisberto Hernández qui était un bon ami d'Onetti, m'a appelé par téléphone et m'a dit : « j'ai discuté avec Onetti, il avait ton roman près de son lit, et il m'a dit que je devais lire ce roman. » Et pour moi, ce fut une émotion incroyable. Trois ans après, je suis allé à Madrid pour un hommage à Bioy Casares. Et à la fin de cet événement, une femme est venue vers moi et m'a dit : « je suis Dolly, la femme de Juan Carlos Onetti, et il m'a dit de vous demander de venir nous rendre visite. » Je suis allé le voir et après, j'ai publié *El Jinete polaco*, qu'en France on appelle *Le Royaume des voix*, et j'ai eu une critique très mauvaise dans *El País*. Et trois jours après, un ami m'appelle et me dit : « est-ce que tu as lu le journal ? Il y a un article d'Onetti ». Et il citait des phrases de mon roman. Et je crois que c'est important de dire cela, car Onetti l'a fait aussi pour de nombreux jeunes écrivains. Jamais il ne jouait au rôle si irritant du « vieux maître ». C'était une espèce de camaraderie, que je n'ai jamais trouvée chez un autre écrivain.

TC Nous n'avons pas encore parlé de quelque chose d'important, le journalisme. Onetti a été journaliste et cela se ressent dans son écriture. Et deuxième chose, le roman policier a pu lui servir d'inspiration. Il semble qu'il lui reste quelque chose de Dashiell Hammett ou de Chandler.

AMM Il était passionné de romans policiers, sa bibliothèque était composée presque uniquement de polars. Quant au journalisme, il a été le directeur de *Marcha*, où beaucoup d'articles comportaient une sorte de déclaration esthétique. C'était une poétique antirégionaliste, antifolklorique, contre la passion des origines, le gaucho etc. Et quand on compare Onetti avec n'importe lequel des écrivains latinoaméricains, on se demande où il habite, parce que les éléments régionalistes ont disparu. Il y a à la fois une sorte d'atemporalité et une absence de précision géographique, une universalité naturelle. Es-tu d'accord ?

JCM Oui, et pour en revenir aux influences, finalement, il n'a pas écrit de polar. Il faisait la part des choses, il pouvait lire *En el séptimo círculo*, tous les romans anglais etc., mais au moment de se mettre à l'écriture, c'était silence, exil et astuce. Ses maîtres sont Céline, Flaubert, Faulkner, Walt Whitman. Dans le roman policier, comme Borges, ce qu'il aimait, c'était la rhétorique.

AMM Je crois que ce qu'il prend du polar, c'est la poétique du mystère. Dans *Los adioses* (*Les adieux*), il y a un mystère, même s'il n'est pas policier. C'est aussi le cas du conte *Jacob y el otro*⁶⁶, il y a toujours un mystère à dévoiler.

TC J'aurais aimé qu'on parle aussi de cette question qu'on me pose souvent, mais à laquelle je ne sais pas vraiment répondre : « comment commencer à lire Onetti ? »

AMM C'est vrai que c'est difficile, parce qu'on veut devenir un militant de la littérature, parce que c'est un devoir de gratitude. Je crois qu'on doit commencer par des contes plutôt que par les romans, et même on peut commencer par des histoires séparées, qui n'appartiennent pas au grand cycle de Santa María, par exemple *Los adioses*, qui est une nouvelle. Pour moi, la nouvelle, c'est le vrai lieu de la perception narrative parce qu'elle a tous les avantages du conte et aussi tous ceux du roman. Après, on découvre des connexions, on découvre que chaque histoire entre dans son grand projet de Santa María.

JCM Mon expérience a été la même. Mais je pense qu'on peut aller sur Youtube, on écoute *Para una tumba sin nombre* (*À une tombe anonyme*), après on prend un bon whisky, c'est une préparation corporelle, on est dans un état second, et à partir de là, la lecture devient limpide, transparente. Ce n'est pas *Plus belle la vie*, pour entrer au ciel, il faut faire des efforts...

AMM Qu'est-ce que la littérature ? C'est quelque chose qu'on va lire au moins deux fois. C'est seulement la deuxième fois qu'on se rend compte de la façon dont le livre a été écrit, de la forme qu'il a.

TC Justement, j'ai entendu une phrase qu'on lui attribue : il aurait dit que la littérature, c'est raconter la vérité avec de beaux mensonges. Cela doit figurer dans un entretien, car il en a fait énormément, et il ne se répète pas. Dans le beau reportage réalisé chez lui en 1990 par José María Berzosa et Ramón Chao, sur FR3, pour l'émission « Océaniques », il prenait le temps de la réflexion avant de répondre. Ce qui est impressionnant, ce sont les silences.

AMM Oui, quand il fumait et quand il parlait, c'était presque le rythme de l'écriture, dans laquelle on retrouve cette lenteur.

TC Non seulement vous êtes des spécialistes d'Onetti, vous avez préfacé un grand nombre d'ouvrages sur lui, mais vous avez votre œuvre propre. Je voudrais savoir pour chacun de vous deux lequel de vos livres vous semble le plus onettien.

JCM En ce qui me concerne, c'est un livre secret, qui n'a jamais été traduit, *Night and day*, j'ai pris le titre d'une chanson de Cole Porter qui parle d'une obsession, et moi j'essaie de sortir de l'obsession onettienne, et mon narrateur raconte un extrait de *La vida breve*, qui est pour moi le roman le plus important d'Onetti.

AMM Dans mon cas, l'influence a presque toujours été présente, il y a des éléments dans mes romans qui viennent directement d'Onetti, par exemple une partie des histoires qui se passent dans une ville qui s'appelle Mágina, qui n'est pas vraiment Ūbeda, ma ville natale, mais une création personnelle, comme on

66 Alvaro Brechner a réalisé à partir de cette nouvelle, *Jacob et l'autre*, le film *Mal día para pescar* (*Sale temps pour les pêcheurs*, 2008), présenté au Festival dans le cadre du Focus Uruguay.

peut voir dans une maquette. Et aussi, à la fin de mon roman *El Jinete polaco*, il y a une espèce de prière du protagoniste pour que son amour soit sauvé, il prie Dieu et aussi Brausen, on m'a parfois demandé qui était ce saint ! Par ailleurs, il y a aussi une attention aux autres, car chez Onetti, même si l'on dit qu'il est triste, il est toujours plein de tendresse.

Il n'y a pas de dialogue avec le public, car les intervenants dédicacent leurs ouvrages et les « aficionados » peuvent ainsi s'entretenir brièvement avec eux.

Fictions longs-métrages (8 films en compétition)

Compañeros (Álvaro Brechner, Uruguay), *Cómprame un revólver* (Julio Hernández Cordón, Mexique, Colombie), *Deslembro* (Flávia Castro, Brésil), *Dry Martina* (Che Sandoval, Chili, Argentine), *La Flor* (Mariano Llinás, Argentine), *La Muerte del maestro* (José María Avilés, Équateur), *Les Oiseaux de passage* (Cristina Gallego et Ciro Guerra, Colombie, Mexique), et *Malambo, el hombre bueno* (Santiago Loza, Argentine).

Le jury était présidé par Laurent Cantet, réalisateur connu de sept longs-métrages, parmi lesquels *Ressources humaines* (2000), *Vers le sud* (2005), *Entre les murs* (2008, Palme d'or à Cannes), *Retour à Ithaque* (2014, *Abrazo* du meilleur film au festival de Biarritz). Il était entouré de l'actrice Marie Gillain, la directrice de la photographie Agnès Godard, l'écrivain Mathias Énard (Prix Goncourt 2015 pour *Boussole*), de Sophie Mirouze (déléguée générale du Film de La Rochelle), et de la réalisatrice franco-chilienne Marcela Saïd (dont le film *Mariana, los perros*, a reçu l'an dernier le Prix du jury au Festival de Biarritz⁷).

Abrazo du meilleur film

Pájaros de verano [*Les oiseaux de passage*], doté par le Festival pour la distribution en France (Colombie, Mexique, Danemark, France), Cristina Gallego et Ciro Guerra. Le jury tient à saluer l'ampleur du film, qui tient du western et de la tragédie antique, ce qui n'est pas sans rappeler Coppola ou Scorsese.

Dans les années 1970, en Colombie, une famille d'indigènes Wayuu se retrouve au cœur de la vente florissante de marijuana à la jeunesse américaine. Quand l'honneur des familles tente de résister à l'avidité des hommes, la guerre des clans devient inévitable et met en péril leurs vies, leur culture et leurs traditions ancestrales. C'est la naissance des cartels de la drogue.

Cristina Gallego et Ciro Guerra créent en 2001 la compagnie Ciudad Lunar. Ensemble, ils produisent les longs-métrages *L'Ombre de Bogotá* et *Les Voyages du Vent*, ainsi que *L'étreinte du serpent*, qui est devenu le premier film colombien à être nommé pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère.

Prix du Jury, doté par le Festival pour la distribution en France : *La Flor*, de Mariano Llinás (Argentine), 808', 6 histoires.

7 Voir le compte-rendu dans le n° 8 de *Savoirs en Prisme*.

Prix du syndicat Français de la Critique de Cinéma : *Deslembro*, de Flávia Castro (Brésil, France, Qatar).

Prix du public, parrainé par Air France : *Compañeros*, d'Álvaro Brechner (Uruguay, Argentine, Espagne).

Documentaires

226 |

Le jury, présidé par Catalina Villar, était composé de Bénédicte Thomas et Roméo Langlois.

Prix du meilleur documentaire, doté par France Médias Monde : *Bixa Travesty*, de Claudia Pricilla et Kiko Goifman (Brésil).

Mention spéciale du jury : *Modelo Estéreo*, du Collectif Mario Grande, (Colombie, France).

Prix du public : *Locura al aire*, d'Alicia Cano et Leticia Cuba (Uruguay, Mexique).

Courts-métrages

Le jury, présidé par Jayro Bustamante, était composé d'Aurélie Chesné et Caroline Maleville.

Prix du meilleur court-métrage, doté par France-Télévisions : *O Orfão*, de Carolina Markowicz.

Mention spéciale du jury : *El Verano del león eléctrico*, de Diego Céspedes (Chili).

Jury Lizières

Invitation à une Résidence par le Centre de Cultures et de Ressources Lizières.

Martina Juncadella, pour *Un personaje volador* (Argentine).

Juanita Onzaga, pour *The landscapes that you seek* (Colombie).

Comptes rendus

227

Nathalie Dartai-Maranzana
et Jean-François Lattarico (dir.) :
Rivalités de plumes entre Espagne et Italie

Mathilde Albisson

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, EA 3979 LECOMO – CRES
 mathilde.albisson@sorbonne-nouvelle.fr

Cet ouvrage, dirigé par Nathalie Dartai-Maranzana et Jean-François Lattarico, est le fruit d'un travail collectif mené par le CRISOL 16/17 (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Siècle d'Or et la Littérature des XVI^e et XVII^e siècles), portant sur la circulation des textes et des idées entre l'Espagne et l'Italie. Les huit contributions réunies dans ce livre traitent de différents phénomènes de réécriture, d'adaptation et d'imitation de textes littéraires des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, produits dans les péninsules ibérique et italienne. Comme rappellent les directeurs du volume en introduction, les relations entre l'Espagne et l'Italie connaissent à cette époque une période faste, aussi bien sur le plan de la politique que de la littérature. C'est des relations littéraires dont il est question dans cet ouvrage, qui propose une réflexion sur les influences mutuelles entre la littérature espagnole et la littérature italienne. Il s'intéresse plus particulièrement aux modifications subies par les textes sources dans le pays récepteur. La problématique privilégiée est celle de la rivalité suscitée par ces échanges intellectuels et littéraires, une rivalité qui s'avère créatrice. En effet, les différents travaux montrent que ces confrontations de plumes permirent de réactiver certains genres, d'en faire émerger d'autres et de créer des connexions et des approches nouvelles entre des modalités littéraires variées.

Les huit chapitres sont adroitement répartis en trois blocs thématiques. Le premier, intitulé « D'un modèle à l'autre », est consacré à la réception de genres propres à une péninsule dans la région voisine par le biais des phénomènes de traduction et de translinguisme¹.

La contribution de Jean-François Lattarico, qui ouvre cette partie, traite de la réception italienne de *Lazarillo de Tormes* dans l'Italie du XVII^e siècle. L'auteur analyse les transformations opérées dans trois traductions italiennes du célèbre

1 Le translinguisme désigne le fait d'écrire dans une autre langue que sa langue maternelle.

roman picaresque espagnol. Le premier traducteur, Pompeo Vizzani (1597), a adapté l'œuvre au contexte de la Contre-Réforme et à la réalité bolonaise de son temps, au moyen de coupes, d'ajouts et de transpositions. La version réalisée par Barezzo Barezzi (1622) présente à son tour de profonds changements. Le traducteur est intervenu dans la structure des chapitres et a ajouté de nouveaux fragments et commentaires, qui ont pour effet de dilater considérablement le bref récit original. Quant à la traduction de Giulio Stozzi, rédigée vers 1608, elle s'avère plus fidèle que les deux autres, mais, contrairement à celles-ci, elle demeura manuscrite². Ces différentes versions témoignent à la fois de l'intérêt suscité par l'opuscule anonyme en Italie et de la vitalité de la pratique de la traduction dans cette région.

Elvezio Canonica étudie une tragédie inédite, en vers espagnols, *Reina Matilda* (1597), de Juan Dominico Bevilaqua, un auteur actif dans le royaume de Naples à la fin du xvi^e siècle³. Cette pièce offre un exemple d'écriture translingue italo-espagnole, un phénomène peu étudié d'après l'auteur, en raison de l'approche essentiellement nationaliste de l'histoire littéraire occidentale. Canonica réalise tout d'abord une analyse détaillée de la tragédie (structure, versification et schéma narratif), dans laquelle il met en évidence les emprunts à la tradition littéraire italienne, concrètement, aux œuvres du Tasse. En effet, quoique l'argument soit issu de l'histoire ibérique, cette pièce suit un modèle tragique et une intrigue similaires à ceux du *Re Torrismondo* du célèbre poète italien. Le chercheur expose ensuite les particularités de la langue de cet auteur : italianismes, formes et locutions typiquement espagnoles, formes fantaisistes et hypercorrection.

L'étude réalisée par María del Rosario Martínez Navarro, qui clôt cette première partie, met en parallèle la littérature satirique anti-aulique espagnole et italienne qui, tantôt critique la figure du courtisan et ses activités, tantôt expose les périls et inconvénients de la cour. Martínez Navarro fait ressortir les similitudes entre plusieurs écrits anti-auliques d'auteurs espagnols (Castillejo, Garcilaso, López de Villalobos) avec des écrits analogues dans la littérature italienne, dont elle souligne l'influence sur leurs émules hispaniques.

Le deuxième volet aborde la question des controverses littéraires italo-espagnoles et le transfert de genres.

Les textes polémiques puisent souvent dans le vaste champ de la littérature polémique elle-même, élaborée en d'autres temps et en d'autres lieux, et à propos d'autres sujets. La contribution de Muriel Elvira nous en offre un exemple éloquent. Pour rédiger ses propres textes éristiques, Francisco Fernández de Córdoba, abbé de Rute (Cordoue), emprunta à la controverse italienne du *Pastor Fido* des arguments et un modèle formel pour défendre deux nouveaux genres : la *comedia nueva* et la poésie des *Solitudes* de Góngora. Fernando de Córdoba adapta les arguments allégués par Giambattista Guarini

2 Il convient de préciser qu'à ce jour, contrairement à ce qu'avance Lattarico, la date de l'édition princeps de *Lazarillo de Tormes* est encore inconnue des chercheurs (« celle de Strozzi est de loin la plus proche de la version primitive de *la princeps de 1552* », p. 32).

3 Rappelons qu'à cette époque, le royaume de Naples dépendait de la monarchie hispanique.

pour défendre sa tragicomédie pastorale *Il Pastor Fido* dans *Il Verato* (1588) et *Il Verato secondo* (1593), dans la controverse qui l'opposa à Jason Denores. L'abbé cordouan emprunta aux *Verati* non seulement leurs arguments mais aussi leur structure et leur plan.

Enfin, Alexandre Roquain examine les réseaux lexicaux entre le prologue de l'épopée *La hermosura de Angélica* (Madrid, 1602) de Lope de Vega et le discours adressé par ce dernier au poète et mécène Juan de Arguijo, qui figure dans la même édition. Dans ces deux textes liminaires, le Phénix cite l'auteur du *Roland furieux* – œuvre à laquelle il emprunte l'argument de son épopée. Lope reconnaît sa dette envers l'auteur italien mais aussi, d'après la thèse soutenue par Roquain, il s'approprie les vers du Tasse pour rivaliser en castillan avec son illustre modèle.

La troisième et dernière partie présente plusieurs modalités de dépassement du texte ou du genre originel italien.

La contribution de Rafaèle Audoubert et Pascaline Nicou est consacrée à la fortune du poème épique et chevaleresque *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo (1483) dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, où il fit l'objet de plusieurs traductions. La première, publiée en 1525, est incomplète et constitue plutôt un recueil de florilèges héroïques. Elle fut suivie par quatre autres versions. La dernière, réalisée dans les années 1626-1628, est l'œuvre de Francisco Quevedo. Contrairement aux premiers traducteurs, qui firent une lecture héroïque de l'œuvre en éliminant le registre bas et en moralisant le texte, Quevedo respecta l'esprit de l'original italien tout en tournant en dérision certains aspects du genre épico-chevaleresque. Audoubert et Nicou voient dans cette réécriture parodique un écho à la crise de la noblesse espagnole qui, à partir du règne de Philippe III, vit disparaître certaines valeurs et idéaux de la chevalerie.

Suzy Béramis dissèque la deuxième églogue de Garcilaso, dans laquelle il adapte des références littéraires provenant d'œuvres de l'italien Sannazaro (*La Arcadia* et *De partu virginis*). Elle montre que le poète espagnol a donné à ces sources littéraires des fins nouvelles : l'éloge de la maison du duc d'Albe, le protecteur du poète.

Le volume se referme sur la contribution de Philippe Meunier, qui analyse une comédie de cour de Lope de Vega, ayant suscité assez peu d'intérêt de la part de la critique, *La selva sin amor* (1627). L'œuvre du célèbre dramaturge, entièrement chantée, est un cas unique dans le répertoire dramatique espagnol moderne. Elle a bénéficié, comme explique Meunier, des progrès techniques de la scénographie italienne. Au-delà de ces aspects inédits en Espagne, il montre que cette pièce est aussi un pastiche de l'églogue pastorale, particulièrement cultivée en Italie. Lope a subverti avec humour les clichés linguistiques caractéristiques du genre, et plus particulièrement ceux que l'on retrouve dans l'*Aminta* du Tasse et du *Pastor Fido* de Guarini.

Hormis un manque d'harmonisation des normes éditoriales, nous sommes face à huit excellents articles, qui ont le mérite de mettre en lumière des textes peu connus et de renouveler l'approche d'autres œuvres plus célèbres, en les

abordant sous un angle original, celui de l'adaptation et de l'imitation. Sans épuiser toutes les modalités possibles de transtextualité, ce volume dresse un panorama suggestif de ces fructueuses connexions littéraires entre les deux péninsules. Excepté le premier article, les sept autres étudient la réception d'un texte ou d'un genre italien en Espagne. Doit-on interpréter ce déséquilibre comme le signe que la répartition des échanges entre les deux régions était inégale ? Peut-être. Quoi qu'il en soit, si la littérature italienne semble davantage rayonner que la littérature hispanique, les contributions réunies dans cet ouvrage montrent bien que les auteurs espagnols surent non seulement adapter le modèle italien mais aussi se l'approprier, voire le dépasser, au service de créations nouvelles et personnelles. En résumé, *Rivalités de plumes* est un ouvrage d'une indéniable qualité, qui représente un apport notable aux études transversales.

Référence complète

Nathalie Dartai-Maranzana et Jean-François Lattarico (dir.), *Rivalités de plumes entre Espagne et Italie, xv^e-xvii^e siècles*, Paris, Classiques Garnier (Coll. « Rencontres ») 2018, 272 p.

Toni Morrison

L'Origine des autres

Catherine Chauche

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

*L'Origine des autres*¹ rassemble six conférences prononcées par l'auteure américaine Toni Morrison en 2016 à Harvard sur le thème de la « littérature de l'appartenance ». Ce court recueil de textes qui gardent la fluidité de la langue orale livre une méditation approfondie sur le besoin que l'humain a d'un Autre dans le but de redéfinir son propre moi devenu étranger à lui-même. La majuscule de cet Autre désigne, ici, l'étranger absolu et, tout particulièrement, celui qui a alimenté le racisme blanc depuis les débuts de l'histoire américaine.

La préface, très éclairante, est confiée au jeune écrivain et journaliste Ta-Nehisi Coates², engagé dans la lutte contre le racisme anti-Noirs et dont T. Morrison pense qu'il vient combler le vide intellectuel laissé par James Baldwin³. Tout d'abord, Coates inscrit ce recueil parmi les ouvrages qui, au cours du xx^e siècle, ont analysé le rôle du racisme dans la guerre de Sécession et ses conséquences jusqu'aux incarcérations massives, hélas toujours actuelles, de citoyens américains noirs. Ensuite, il met l'accent sur le concept de race analysé par Barbara Fields et Karen Fields dans *La Fabrication de la race*⁴ et trop souvent présenté comme « une caractéristique du monde naturel ». Ce qui n'a pas manqué de fausser tous les débats autour de la question du racisme. Enfin, Coates situe très précisément le contexte politique et social dans lequel ces conférences ont vu le jour : en cette dernière année de la présidence de Barack Obama, plusieurs enquêtes diligentées par les deux ministres de la Justice sont venues souligner la brutalité policière à l'égard des Noirs au cours d'incidents habituellement considérés anecdotiques.

La réflexion de T. Morrison se déploie sur six conférences ou chapitres aux intitulés explicites : « Embellir l'esclavage », « Être ou devenir étranger », « L'obsession de la couleur », « Configurations de la noirceur », « Raconter

1 Morrison, Toni, *The Origin of Others*, Harvard University Press, 2017 ; *L'origine des autres*, traduction française de Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgeois, 2018.

2 Dans *The World and Me*, 2015, traduit sous le titre *Une colère noire*, Ta-Nehisi Coates insiste sur « la nature indélébile du racisme blanc ».

3 James Baldwin (1924-1987) : ses romans, essais et pièces de théâtre explorent la question raciale mais aussi celle de l'intégration des homosexuels.

4 Karen Fields & Barbara Fields, *Racecraft: The Soul of Inequality in American Life* (2012).

l'Autre », « La patrie de l'étranger ». Cette enquête s'appuie en premier lieu sur l'expérience personnelle de T. Morrison et sur des documents historiques, puis s'élargit à sa propre conception de la littérature.

Au départ, elle voit dans la race un critère de différenciation dont elle a fait l'expérience directe dans son enfance : son arrière-grand-mère, « le chef sage, incontestable et majestueux de la famille », en découvrant que la toute jeune Toni et sa sœur étaient moins noires de peau qu'elle-même, avait décrété que ces petites avaient été « trafiquées », c'est-à-dire qu'elles étaient « inférieures, sinon complètement Autres ».

Tout comme la richesse, la classe sociale ou le genre, la différenciation permet d'isoler comme des ennemis les personnes les plus vulnérables qui n'appartiennent pas à notre clan et, en même temps, d'affirmer notre propre identité. C'est la thèse du racisme scientifique développée en 1851 par Samuel Cartright : ce dernier attribue au Noir une « léthargie mentale » qui ne peut être réveillée que par l'exercice forcé que lui impose un maître blanc. La « fabrication » de l'esclave passe la plupart du temps par la force brute comme en témoigne le journal fort détaillé de Thomas Thistlewood qui, au XVIII^e siècle, met sur un même plan les comptes-rendus de ses rendements agricoles et ceux de ses activités sexuelles qui ne sont en réalité que des viols. Quant aux récits d'esclaves comme ceux de Mary Prince et Harriet Jacobs⁵, ils montrent combien, en s'interdisant toute compassion afin de ne pas effacer leur propre différence, les maîtres finissent par se dégrader eux-mêmes autant qu'ils dégradent leurs esclaves.

Son exploration de divers documents, mémoires et témoignages sur l'histoire africaine-américaine va permettre à T. Morrison de fonder sa création romanesque sur des faits réels et en même temps de s'en démarquer par le biais de son imagination. Mais auparavant elle dénonce la manière dont les auteurs blancs américains ont utilisé la couleur dans leurs écrits. Cela commence avec « l'embellissement de l'esclavage » dans *La Case de l'Oncle Tom* de Harriet Beecher Stowe qui montre les Noirs heureux de servir ; non seulement cette approche atténue la crainte que suscite l'Autre mais en même temps elle déculpabilise le lecteur blanc. Ensuite, T. Morrison dénonce l'obsession de la couleur, le « colorisme » issu des lois ségrégatives mises en place aux XVIII^e et XIX^e siècles, et répertorie les diverses façons dont les écrivains occidentaux les plus connus — Faulkner dans *Le bruit et la fureur*, Hemingway dans *En avoir ou pas* et *Le jardin d'Eden*, Joseph Conrad dans *Au cœur des ténèbres*, et Albert Camus dans *L'Étranger* — se servent de la couleur de peau pour mieux révéler un personnage principal, presque toujours blanc, ou tout simplement pour relancer leur récit. Elle leur reproche surtout la vision d'une Afrique « métaphysiquement vide » réceptacle de tous leurs fantasmes, « en même temps innocente et corrompue, sauvage et pure, irrationnelle et sage. »

5 Harriet Jacobs, *Incidents in the Life of a Young Slave Girl*, 1861.

Deux auteurs retiennent cependant son attention, l'Américaine Flannery O'Connor⁶ et le Guinéen Camara Laye⁷. La première, qui n'a pas suivi la pente du colorisme, a décrit « de manière minutieuse comment et pourquoi les Noirs sont si indispensables à une définition blanche de l'humanité » dans la nouvelle *Le Nègre factice*, très beau récit d'apprentissage. Le second imagine le destin d'un protagoniste blanc déclassé qui se retrouve en Afrique dans la position de l'esclave noir, « marginal, ignoré, superflu, étranger », dans le roman intitulé *Le Regard du roi*, une fable qui invite à dépasser les préjugés véhiculés par la littérature occidentale.

T. Morrison reconnaît qu'écrire de la littérature non coloriste est une tâche à la fois « libératrice et difficile ». Dans *Paradise* (1997) et *Home* (2011), elle se retient d'évoquer la couleur des personnages, tout en laissant filtrer certains codes appliqués aux Noirs. Elle pratique également « l'effacement de la couleur » : dans *A Mercy* (2008), qui se déroule deux ans avant le procès des sorcières de Salem, elle montre que les Indiens ou les homosexuels pouvaient aussi être des esclaves. Avec le roman *Beloved* (1987), qui lui valut le prix Nobel en 1993, T. Morrison réussit à « raconter l'Autre » en partant de faits réels — le procès de la jeune Margaret Garner qui avait tranché la gorge de sa fille plutôt que la voir endurer son propre sort —, puis en imaginant le retour de l'enfant morte : « cette enfant était pour moi l'âme de l'art, ainsi que son squelette. Le roman fournit une vaste friche contrôlée, une occasion d'être et de devenir l'Autre. L'étranger. »

À l'issue de sa dernière conférence, T. Morrison ne cache pas son inquiétude quant à l'avenir d'un monde où les déplacements de population, liés à la mondialisation et au risque d'effondrement des États-nations, ne peuvent qu'engendrer « une relation difficile avec notre propre extranéité, et avec notre propre sentiment d'appartenance qui se désintègre à vive allure. » Gageons que nous saurons peut-être utiliser à bon escient les trois ressources qui, selon Toni Morrison, sont à notre disposition pour accéder les uns aux autres en toute bienveillance : le langage et l'image, qui en façonnent une troisième : l'expérience.

Référence complète

Toni Morrison, *L'Origine des autres* [titre original : *The Origin of Others*, Harvard University Press, 2017], avant-propos de Ta-Nehisi Coates, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Laferrère, Paris, Christian Bourgeois, 2018, 91 pages.

6 Flannery O'Connor (1925-1964), romancière et nouvelliste catholique du Sud des États-Unis, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009.

7 *Le Regard du roi*, Paris, Plon, 1954. Contrairement à ce qu'affirme T. Morrison, Camara Laye (1928-1980), écrivain de langue française, est originaire de Guinée et non du Ghana (où il fut ambassadeur).

Roland Carrée

Gosses d'Italie

Françoise Heitz

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, EA 4299

Dans cet ouvrage résultant de sa thèse remaniée, au titre inspiré par le film d'Ozu (*Gosses de Tokyo*, 1932), Roland Carrée nous donne à revisiter le cinéma italien ayant les enfants pour protagonistes. Dès l'introduction, il rappelle la prédilection du cinéma péninsulaire pour l'enfance, où celle-ci se trouve confrontée aux dures réalités de la vie. Un passage de relais s'effectue en 1991, avec le dernier film de Comencini (*Marcellino*), qui cède la place à la nouvelle génération, celle qui s'est formée à la Télévision (Nanni Moretti, Benigni). Pour les cinéastes des deux dernières décennies, la référence au néoréalisme est inévitable, mais il est nécessaire de s'en détacher. Construit en deux parties (« Regards sur le monde » et « L'imaginaire à l'épreuve du réel »), l'ouvrage convoque un très vaste corpus et pose d'emblée le concept opératoire d'Agamben sur les définitions du mot « témoin » : « *testis* », celui qui se pose en tiers, et « *superstes* », celui qui a vécu un événement et peut en témoigner. Par rapport à l'enfant des films de Vittorio De Sica ou de Rossellini, où « le personnage est devenu une sorte de spectateur » (Deleuze), celui des films étudiés se permet d'agir sur les événements, même de façon infime. Se rapprochant d'un « *superstes* », il répond ainsi à l'expression de « témoin et demi », à preuve les petits héros de *Liberio* (*Anche libero va bene*, Kim Rossi Stuart, 2006) ou de *L'Été où j'ai grandi* (*Io non ho paura*, Gabriele Salvatores, 2003). Pourtant, les enfants ne doivent pas se faire remarquer : ils se cachent pour observer (contrairement aux enfants du cinéma néoréaliste, où ils apparaissent dans des lieux publics et ouverts), et sont parfois des témoins « auriculaires » (*La Course de l'innocent*, *La corsa dell'innocente*, Carlo Carlei, 1992). Cette attitude est motivée par l'urgence d'échapper à la violence des adultes, puisque par exemple les témoins gênants sont supprimés par la mafia, comme dans les deux films précités. Dans un contexte où les enfants apprennent à ouvrir les yeux, *La vie est belle* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997) fait figure d'exception, défendant le point de vue discutabile que le bonheur des enfants vaut bien le sacrifice de la réalité. Dans cette grande entreprise

de dissimulation de la réalité (celle du camp de concentration), l'adulte apparaît comme un nouveau Pinocchio.

Ces enfants-là ne participent pas au flux de paroles des adultes : ils ne crient et ne pleurent presque pas, ce qui implique une forme d'implicite et dessine parfois des personnages mutiques comme Claudio dans *Liberò*, ou Martina dans *L'Homme qui viendra* (*l'uomo che verrà*, Giorgio Diritti, 2009). Les endroits obscurs se prêtent à la découverte des failles de la société italienne : la grotte dans *La Course de l'innocent*, l'ancien bunker dans *L'Été où j'ai grandi*, ou de façon plus générale, de tout ce qui doit rester tabou (la sexualité, la délinquance, la vulnérabilité du père...) Pour s'affranchir de la vie de l'enfance, il est impératif de franchir une frontière. Analysant *L'Œillet sauvage* (*Uova di garofano*, Silvano Agosti, 1992), l'auteur rappelle une citation de Giovanna De Luca :

Le point de vue infantile au cinéma propose une double vision du réel : de près et de loin. Le regard de loin est celui de l'adulte sur lui-même dans la révision mnémonique de son enfance ; celui de près est proprement infantile, replié dans l'impression du moment présent avec lequel le spectateur se relie sensoriellement (de manière sensorielle ?).

Zooms, raccords sur le regard, champs/contre-champs homme/enfant, jeu sur les lunettes, sont quelques moyens formels qui insistent sur le dévoilement d'une sombre réalité (travail inhumain, horreur de la guerre, pauvreté, prostitution enfantine). Ce sont pour la plupart des enfants (vivant ?) dans une grande misère affective qu'il nous est donné de voir, cachant leurs larmes devant des adultes qui ne manifestent aucune crainte d'être jugés : *Les Enfants volés* (*Il ladro di bambini*, Gianni Amelio, 1992, *Vincere* (Marco Bellocchio, 2009). Parfois, ils ont l'impression de ne plus faire partie de leur famille (*L'estate di mio fratello*, Pietro Reggiani, 2005). Désormais, la cellule familiale n'est plus un lieu de réconfort, les jeunes héros se réfugient dans la marge, ou bien dans l'horizon merveilleux et mythique de la mer (*Liberò*, *Les Enfants volés*).

Le rêve et le jeu sont des possibilités d'accomplissement, l'enfant lançant un défi au monde qui l'entoure (*Fiorile*, Paolo et Vittorio Taviani, 1993), quand l'espace imaginaire métamorphose l'espace réel, face aux adultes qui refusent la prise de risque, assumée par les enfants (*Certi bambini*, Andrea et Antonio Frazzi, 2004).

Roland Carrée tisse des liens entre différents films de son corpus, mettant en lumière par exemple la régression de l'adulte atteint du syndrome de Peter Pan dans *La vita è bella* comme dans *Aprile* (Nanni Moretti, 1998), marquant aussi l'infantilisme du peuple sous l'ère de Silvio Berlusconi.

L'évasion des enfants vers des univers ludiques (parfois dangereux, car les déconnectant du réel, comme celui des jeux vidéo dans *La guerra di Mario*, Antonio Capuano, 2005), leur permet de prendre de la hauteur, d'habiter d'autres territoires. Tous les « incompris » (*Incompreso*, Luigi Comencini, 1966) trouvent une échappatoire dans le rêve, dont on sait qu'il trouve dans le 7^e art

son expression la plus aboutie (dérèglements spatio-temporels, métamorphoses, discontinuités...). Les enfants, souvent ici en manque de (re)pères, toujours se racontent des histoires dont ils sont les héros : *L'Été où j'ai grandi* ou *Question de cœur* (*Questione di cuore*, Francesca Archibugi, 2009). Le rêve s'effectue aussi les yeux ouverts : *Rouge comme le ciel* (*Rosso come il cielo*, Cristiano Bortone, 2006). La mise en scène suggère parfois que la jeune génération parvient à vaincre l'obscurité (*Fiorile*). Sensible aux films d'animation, l'auteur évoque par exemple *La Mouette et le chat* (*La gabbianella e il gatto*, Enzo D'Alò, 1998), où « le dessin ainsi que l'écriture font office de doux agents de transition entre le réel et l'imaginaire des enfants ».

La solution pour bien grandir pourrait dès lors consister

dans une optique plus miyazakienne que carrollienne, en un retour, depuis le monde imaginaire, à un monde quotidien plus anecdotique, mais chargé des leçons qui auront été apprises au cours de l'aventure fantasmée.

Référence complète

Roland Carrée, *Gosses d'Italie, L'enfance dans le cinéma italien des années 1990 et 2000*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, collection « Sociétés », 2018, 300 p.

David Roas et Ana Casas

Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea

Audrey Louyer

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

David Roas est écrivain et professeur titulaire de théorie de la littérature et de littérature comparée à l'université autonome de Barcelone. Très actif au sein du Grupo de Estudios de lo Fantástico (G.E.F.) il dirige également *Brumal*, une revue scientifique consacrée à la recherche sur le fantastique. Il est l'auteur de plusieurs essais, chapitres d'ouvrages et articles sur ce thème. Ana Casas, pour sa part, est docteure en littérature espagnole de l'université de Neuchâtel (Suisse). Elle travaille actuellement à l'université d'Alcalá et a publié plusieurs articles et chapitres d'ouvrages sur le fantastique en Espagne. Tous deux participent activement, depuis 2012, à l'organisation d'un colloque international portant sur le fantastique en Espagne ou dans le monde hispanophone à l'université autonome de Barcelone, dont la troisième édition a eu lieu en 2017.

Cet ouvrage, comme son titre l'indique, est consacré à la prose espagnole contemporaine d'expression fantastique. Il est divisé en douze travaux qui, chacun à sa manière, décrivent et analysent une facette du fantastique espagnol. Chacun des chapitres qui composent l'ouvrage se termine par une bibliographie : celle-ci complète le travail mené par les deux chercheurs tant du point de vue de la production de fiction que de la réflexion théorique.

Tout d'abord, les auteurs soulignent le fait que le fantastique espagnol est devenu populaire dans les années 1980, à travers les deux figures de proue que sont José María Merino et Cristina Fernández Cubas, tout en insistant sur le développement du phénomène :

En primer lugar hay que hablar de la importante transformación que se produce en la narrativa española a principios de los años 80, manifestada en tres ámbitos esenciales : el cambio de actitud respecto al género cuento (se habla explícitamente de un 'renacimiento' de la narrativa breve), una de cuyas manifestaciones de mayor vitalidad será la fantástica ; la reivindicación de la fantasía y la imaginación frente

al realismo social y testimonial ; y lo que podríamos denominar una recuperación del gusto de narrar » (p. 14)

Cette insistance sur une renaissance locale ne les empêche pas pour autant de rappeler l'influence de grands auteurs du fantastique classique tel qu'Edgar Allan Poe ou Lovecraft.

Le deuxième chapitre est spécifiquement consacré à Cristina Fernández Cubas, qui combine dans son écriture des thèmes et motifs classiques tels que les spectres, les doubles, les changements d'identité, la rupture des limites spatiales et temporelles, avec des techniques plus récentes comme la métafiction. Ses nouvelles sont ancrées dans le quotidien et c'est sur la transgression de ce quotidien que repose l'effet fantastique. Une attention toute particulière est attachée à la nouvelle « El ángulo del horror ». L'écriture de Fernández Cubas repose sur deux procédés essentiels que sont le dénouement laissant apparaître le fantastique, et l'ambiguïté insoluble dont le lecteur est témoin à la fin de la lecture. Plusieurs nouvelles sont analysées en détail pour illustrer ces procédés. Les auteurs critiques démontrent que, malgré la prépondérance du monde de l'enfance dans ces nouvelles, rien n'y évoque l'écriture d'un Lewis Carroll : ce fantastique laisse en fait place à l'horreur.

Les auteurs développent ensuite une série de réflexions sur l'épiphanie du monstre, les termes « épiphanie » et « fantastique » ayant une étymologie commune. Dans cette perspective, ils insistent sur le rôle des sens dans la perception de la manifestation du fait impossible car ils priment sur la logique ou l'intellect dans l'accès à la connaissance (p. 66). La présence d'un monstre dans les nouvelles espagnoles contemporaines relèverait ainsi de trois niveaux de transgression identifiables : le niveau ontologique, le niveau moral, et enfin celui du triomphe de l'imagination sur le réel.

Le quatrième chapitre porte sur l'œuvre de José María Merino, qui a écrit des romans et aussi des nouvelles, et selon lequel le fantastique est le genre le plus réaliste qui existe. Une analyse détaillée de « La noche más larga », du recueil *Cuentos del reino secreto* (1982), permet de se familiariser avec le texte et de noter l'altération progressive de la description du réel. Souvent, ce qui prédomine, c'est l'acceptation finale du phénomène surnaturel par les personnages. Comme le remarquent les auteurs, on tomberait, selon la définition de Todorov, dans le merveilleux, car le phénomène s'impose et doit être admis. Or, ce n'est pas le cas chez Merino. Cette écriture propose en effet une évolution du domaine des fables et des légendes vers un univers plus urbain, plus moderne et moins lié à la tradition orale, et c'est bien un effet fantastique qui est créé chez le lecteur. Ce chapitre est particulièrement centré sur la question de l'espace.

Les auteurs se consacrent ensuite à d'autres écrivains constituant cette génération, à commencer par Juan José Millás qui souligne, chez l'être humain, « *una concepción de la realidad como construcción arbitraria de nuestra imaginación* » (p. 108). Il semblerait donc que nous ayons établi, à cause de notre finitude, des limites arbitraires, sans lesquelles cependant il nous est impossible de vivre. Le fantastique est alors inséré par des altérations minimales qui affectent le cours ou

l'évolution des événements. Millás dénonce ainsi cette conception de la réalité qui n'a rien de stable. Les auteurs critiques soulignent deux processus du fonctionnement du fantastique : d'une part, la réalité peut être altérée et bouleverser la vie des personnages, devant par conséquent admettre que l'impossible a eu lieu. D'autre part, les personnages agissent parfois d'une manière qui échappe au sens, et le climax de cette seconde dynamique mène à la folie du personnage. Le propos est étoffé par plusieurs analyses du recueil *Ella imagina* (1994).

C'est ensuite à Javier Tomeo que les auteurs s'attachent, soulignant de manière plus directe le contexte de rédaction du recueil *El cazador*, publié en 1967, pendant la période franquiste. L'écriture de cet auteur est proche d'un absurde de type kafkaïen mais qui évolue petit à petit vers le fantastique. L'analyse présentée met l'accent, à ce propos, sur la différence établie par Rosalba Campra, une spécialiste du domaine, entre le fantastique et l'absurde. Javier Tomeo invente un bestiaire mythologique, avec ses propres monstres, faisant parfois penser au Moyen-âge. L'analyse de quelques textes montre que l'auteur propose une réflexion sur l'identité de l'individu, en tant qu'il est compris comme un « être social ».

Javier Marías tient une place à part dans la littérature espagnole, en ce sens qu'il ne développe pas l'écriture fantastique dans ses romans, mais dans ses nouvelles. Roas et Casas proposent alors un parcours à travers huit nouvelles selon le prisme du fantôme dans la tradition des *ghost stories* étudiée par Gillian Beer. Marías a cette particularité qu'il donne voix au fantôme, ce qui, certes, n'est pas nouveau dans l'histoire de la littérature fantastique, y compris dans la tradition en langue espagnole, si l'on pense par exemple à l'Uruguayen Horacio Quiroga. Mais Marías ne se contente pas de jouer avec cette thématique pour la réinventer, il réfléchit en même temps sur le temps et l'espace, la connaissance et l'oubli, et plusieurs autres de ses thèmes de prédilection présents dans son œuvre.

Roas et Ana Casas consacrent ensuite un chapitre à Ignacio Martínez de Pisón, dont l'écriture postmoderne repose sur le principe de l'inquiétante étrangeté, à partir du principe de « répétition non délibérée » développé par Freud (p. 157). Ici, c'est une analyse de détail du fantastique du langage qui est proposée, avec une attention toute particulière portée à la dynamique de création et de destruction, l'amour, le sexe et la pulsion de mort. L'auteur configure et développe un fantastique intérieur qui repose à nouveau sur la perception des personnages. Son bestiaire symbolise alors l'instinct des êtres humains. Martínez de Pisón semble illustrer l'opposition à l'ordre établi comme un défi à la raison ; néanmoins, la frontière devient ténue entre la pathologie et le fantastique et donne lieu à une réflexion sur l'influence de l'environnement, implacable, sur l'être humain.

Les trois derniers chapitres de l'ouvrage sont plus transversaux. Le premier s'intitule « Explorateurs de l'irréel » et propose une synthèse générale, en référence à des auteurs qui sont nés entre 1960 et 1975. S'appuyant sur le recueil *Perturbaciones*, Roas et Casas nomment les principaux auteurs contemporains. Mais ils n'oublient pas pour autant les auteurs de la tradition fantastique espagnole, tels que Zorrilla, Bécquer, Galdós, Pardo Bazán ou Valle-Inclán.

Les années 1980 – 2000 correspondent aux « années de normalisation » : cela indique qu'en dépit d'une longue pratique, l'écriture fantastique commence seulement dans ces deux décennies à être reconnue. Deux éléments ont une influence toute particulière sur ce développement : l'audiovisuel et les progrès des sciences, dans la mesure où la mécanique quantique, par exemple, nous présente la réalité comme instable et chaotique, une réalité qui est une construction, allant ainsi à l'encontre de la vision newtonienne et prévisible des événements à venir. Dans cette synthèse, quatre points principaux sont développés : la juxtaposition conflictuelle de différents ordres de réalité, l'altération de l'identité, le fait de donner la parole à autrui comme voix de « l'autre rive » et enfin, le lien entre le fantastique et l'humour. Dans ce développement, trois processus de transgression linguistique sont analysés : l'impertinence sémantique, la re-signification et la polyvalence des déictiques, faisant suite à un travail déjà développé par Ana Casas dans un article sur le sujet, publié dans la revue *Insula* (n° 165). En ce qui concerne l'humour, décliné selon deux voies possibles, l'ironie et la parodie, les auteurs critiques signalent d'abord une contradiction : l'humour crée d'ordinaire une distance, alors que le fantastique, pour que son effet soit réussi, doit impliquer le lecteur. Cette contradiction n'est qu'apparente dans la mesure où l'emploi de l'humour permet d'illustrer la distorsion du réel et de contribuer ainsi à l'inquiétude des lecteurs.

Les deux derniers chapitres de l'ouvrage s'attachent enfin au micro-récit en Espagne. La culture du micro-récit est présente dans les recueils de textes, mais aussi dans les blogs, les journaux, et à la radio. Roas et Casas observent une affinité entre l'écriture brève et l'effet fantastique, notamment à cause des ellipses, et proposent un parcours en termes de thématiques et de motifs, en évoquant différents auteurs contemporains qui réélaborent les thèmes classiques du fantastique. Nos auteurs insistent sur deux modalités de l'effet fantastique : la perception et le langage. En effet, la brièveté des textes induit une concentration du sens sur un petit nombre de mots. Aussi Roas et Casas prennent-ils le parti de reproduire les textes intégraux et d'en proposer une analyse détaillée. Ils mettent ainsi en évidence les possibilités rhétoriques du fantastique, telles que l'hyperbole, la réalisation au sens propre d'une expression figurée, la métaphore ou la comparaison. Il s'agit aussi d'analyser les dénouements et les différents indicateurs qui mènent à l'effet fantastique. Sur le plan de l'énonciation, le fantastique dépasse l'énoncé et génère notamment une double transgression, verbale et dialectique.

Le dernier chapitre s'intéresse à la réécriture fantastique des mythes dans le micro-récit. Ainsi, les récits mythologiques sont réélaborés selon la modalité fantastique « recontextualisée ». Les auteurs en veulent pour exemple des mythes tels que ceux d'Andromède, de Narcisse, de Morphée ou du Minotaure. On retiendra néanmoins cette différence que le mythe correspond à un surnaturel normalisé tandis que le fantastique relève d'un surnaturel exceptionnel. Le recours fondamental est celui de l'ellipse narrative, et les auteurs illustrent enfin l'idée d'ouverture et de fermeture de l'horizon d'attente, à partir du titre du micro-récit jusqu'à son dénouement.

Finalement, dans son ensemble, l'ouvrage, par son approche à la fois historique, générique, linguistique, générale et détaillée propose un panorama assez large de la littérature fantastique espagnole contemporaine. C'est donc un outil précieux pour tout lecteur qui souhaiterait replacer dans un contexte plus vaste les recueils qu'il peut être amené à lire, et également comprendre de manière précise quels sont les mécanismes sur lesquels repose l'effet fantastique, avec les outils d'analyse qui ont été retravaillés, précisés, interrogés et réélaborés avec finesse depuis les fondements posés par Todorov. Non, le fantastique, du moins le fantastique espagnol, n'est pas mort avec l'émergence de la psychanalyse.

Référence complète

David Roas et Ana Casas, *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, Málaga, EDA Libros, 2016, 262 pages.

Francisco Gil Craviotto

El oratorio de las lágrimas

Sylvie Schertenlieb
professeure en classes préparatoires, Caen

Francisco Gil Craviotto est né en 1933 à Turón, localité andalouse de la province de Grenade.

Romancier, journaliste et traducteur, il a commencé à se faire connaître dans les années 1950 par diverses chroniques publiées dans la presse locale, puis en 1959 par le recueil de récits, *Raíces y tierra* (*Racines et terre*) qui reflète son attachement à sa terre d'origine et l'acuité critique de son regard sur les réalités sociales, culturelles et politiques.

Son aversion pour la violence institutionnelle du régime franquiste l'amène à s'installer à Paris en 1964 où il exerce comme professeur d'espagnol dans différents établissements puis à la compagnie Bull. À partir de 1979, dans le cadre des services culturels de l'Ambassade d'Espagne, il enseigne le castillan aux enfants d'immigrés et exilés espagnols et enrichit son cercle d'amitiés littéraires tout en maintenant le lien avec la presse andalouse.

En 1993, il revient à Grenade et inaugure avec le roman *Los cuernos del difunto* (*Les Cornes du défunt*, 1996) un nouveau départ de sa carrière d'écrivain et de chercheur. Plusieurs livres se succèdent et proposent dans une langue riche mais dénuée de préciosité une représentation à la fois incisive et sereinement humaniste de cette Espagne profonde encore marquée par le lourd héritage d'oppression et de conservatisme des années du franquisme.

Francisco Gil Craviotto traduit également plusieurs auteurs français – Voltaire, Guy de Maupassant, Octave Mirbeau en particulier – et il écrit de multiples articles de critique littéraire ainsi que des prologues pour des catalogues d'exposition.

Pour son entrée, en 2012, à l'Académie des Belles Lettres de Grenade, il a consacré son discours de réception à « la Seine, fleuve littéraire ».

El oratorio de las lágrimas est un roman assez court (189 pages) qui s'inscrit dans un espace fictif, le village andalou de Nelda, et une unité temporelle bien marquée, l'été 1945, déjà assez loin de la fin de la guerre civile espagnole

(1936-1939) mais dans un contexte qui en reflète et concentre toutes les lignes de partage entre vainqueurs et vaincus. Ces deux camps fratricides sont respectivement incarnés par les protagonistes, Juan et Carmen, tous deux âgés de quinze ans.

Le narrateur nous annonce, en prologue, la reconstitution de leur idylle d'été à partir des cahiers où l'un et l'autre ont consigné, parallèlement mais avec des points de vue de classe et de tempérament nettement contrastés, la naissance, le déroulement et le dénouement de leur improbable rencontre amoureuse.

248

Ces adolescents sont en quelque sorte, comme certains commentateurs n'ont pas manqué de le relever, les avatars espagnols, dans les premiers temps « purs et durs » du franquisme, du couple mythique formé par Roméo et Juliette et les familles de ces deux adolescents sont l'émanation même de ces deux Espagne qui se sont livrées à un âpre affrontement caïniste et qui, au-delà du conflit, entretiennent une mutuelle animosité vengeresse. Comme fille de « rouges », Carmen est vouée au sort des pauvres idéologiquement stigmatisés et elle entre au service d'une famille oligarchique de Nelda, représentative de la caste des vainqueurs : confits en dévotion, âpres au gain et campés sur les plus orthodoxes principes du régime triomphant, les membres de cette famille accueillent toutefois avec une condescendante charité la jeune Carmen qui va s'employer à subvertir, sous d'humbles dehors de servilité consentie, cet ordre domestique pétri de respectabilité hypocrite. Pour protéger et exfiltrer son père, maquisard blessé au cours d'une opération de guérilla, Carmen ourdit une supercherie, un faux miracle de Vierge pleureuse – d'où le titre –, qui mettra en évidence la crédulité irrationnelle, la cupidité de son entourage et la chape d'obscurantisme qui pèse sur cette Espagne du « sabre et du goupillon ».

Très vite une approche sensuelle entre Carmen et Juan, le « *señorito* » de la famille, va s'épanouir en jeux érotiques transgressifs : Carmen, affranchie, lucide et fine stratège, en règle la musique et Juan, aussi timoré que tourmenté par ses sens, s'abandonne aux manipulations les plus subtiles et machiavéliques de sa partenaire d'un été devenant le complice involontaire d'un dénouement d'une savoureuse truculence.

El oratorio de las lágrimas s'inscrit dans la lignée des romans de la mémoire historique qui ont éclos en Espagne à partir des années 1980-1990¹.

La singularité de ce roman tient à sa structure, à l'entrecroisement des points de vue donnés sur les mêmes événements et acteurs de l'histoire à partir des journaux intimes des deux personnages protagonistes. Cette composition

1 Ceux-ci sont très nombreux. Citons ici quelques-uns des plus célèbres : *Luna de lobos* (*Lune de loups*, Julio Llamazares, 1985), *Maquis* (Alfons Cervera, 1997), *La voz dormida* (*Voix endormies*, Dulce Chacón, 2002). Ces trois romans sont analysés par Elvire Díaz dans *Oubli et mémoire, La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*, Presses Universitaires de Rennes, 2011. Voir aussi Geneviève Champeau, « Les romans de la mémoire renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin hispanique*, 118-1/2016, 195-214. Citons également le roman de Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (*Les soldats de Salamine*, 2001) qui connut un grand succès, ainsi que son adaptation cinématographique par David Trueba (2003). Rappelons le rôle de précurseur de Ramón J. Sender qui, à une autre époque, avait déjà ouvert la voie à une dénonciation féroce du camp des vainqueurs dans son célèbre roman *Requiem por un campesino español* (1953), publié depuis l'exil et interdit par la censure franquiste.

singulière orchestrée par le narrateur, depositaire de ces cahiers intimes, offre au lecteur une position de surplomb, un poste d'observation qui lui permet de suivre la même matière factuelle en deux versions bien contrastées. Une certaine homogénéité d'écriture neutralise quelque peu les contrastes sociologiques mais l'auteur n'a sans doute pas souhaité exagérer les disparités de moyens expressifs conventionnellement attribuables aux deux scripteurs. Les journaux intimes marquent en revanche plus nettement l'histoire personnelle, le système de pensée, les aspirations et conditionnements propres à chaque personnage. Le « perspectivisme » mis en œuvre est d'une remarquable efficacité pour déceler, au sein d'une société travaillée par les béantes blessures de la guerre civile et par de séculaires disparités, les ressorts des comportements individuels et collectifs.

Un humour discret et subtilement corrosif, bien en harmonie avec cette évocation d'une Espagne figée dans ses valeurs passéistes et d'une autre Espagne en quête de justice réparatrice, colore ce roman. Le lecteur féru de littérature espagnole ne pourra manquer d'y retrouver l'influence de l'humanisme cervantín, revendiquée par l'auteur. Mais au-delà de son ancrage historique et hispanique, ce roman aborde la problématique du conflit, plus universelle cette fois, entre ordre social et désir individuel, que l'histoire singulière de Juan et Carmen incarne avec une malicieuse vivacité.

Référence complète

Francisco Gil Craviotto, *El oratorio de las lágrimas (L'Oratoire des larmes)*, Grenade, éditions Alhulia, 2008, 189 pages.

