



HAL
open science

Cinéma et mémoire de la violence politique en Argentine : du devoir à la dissidence

Laurence Héricault Mullaly

► **To cite this version:**

Laurence Héricault Mullaly. Cinéma et mémoire de la violence politique en Argentine : du devoir à la dissidence. *Constructions comparées de la mémoire : littérature et cinéma post-traumatiques des années 1980 à nos jours*, Hermann, pp.269-285, 2018, 978-2-7056-9755-6. hal-03138548

HAL Id: hal-03138548

<https://hal.science/hal-03138548>

Submitted on 11 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOUS LA DIRECTION DE
I. BLETON, F. GODEAU, F. DUMONTET,
M. C. COELHO FERREIRA

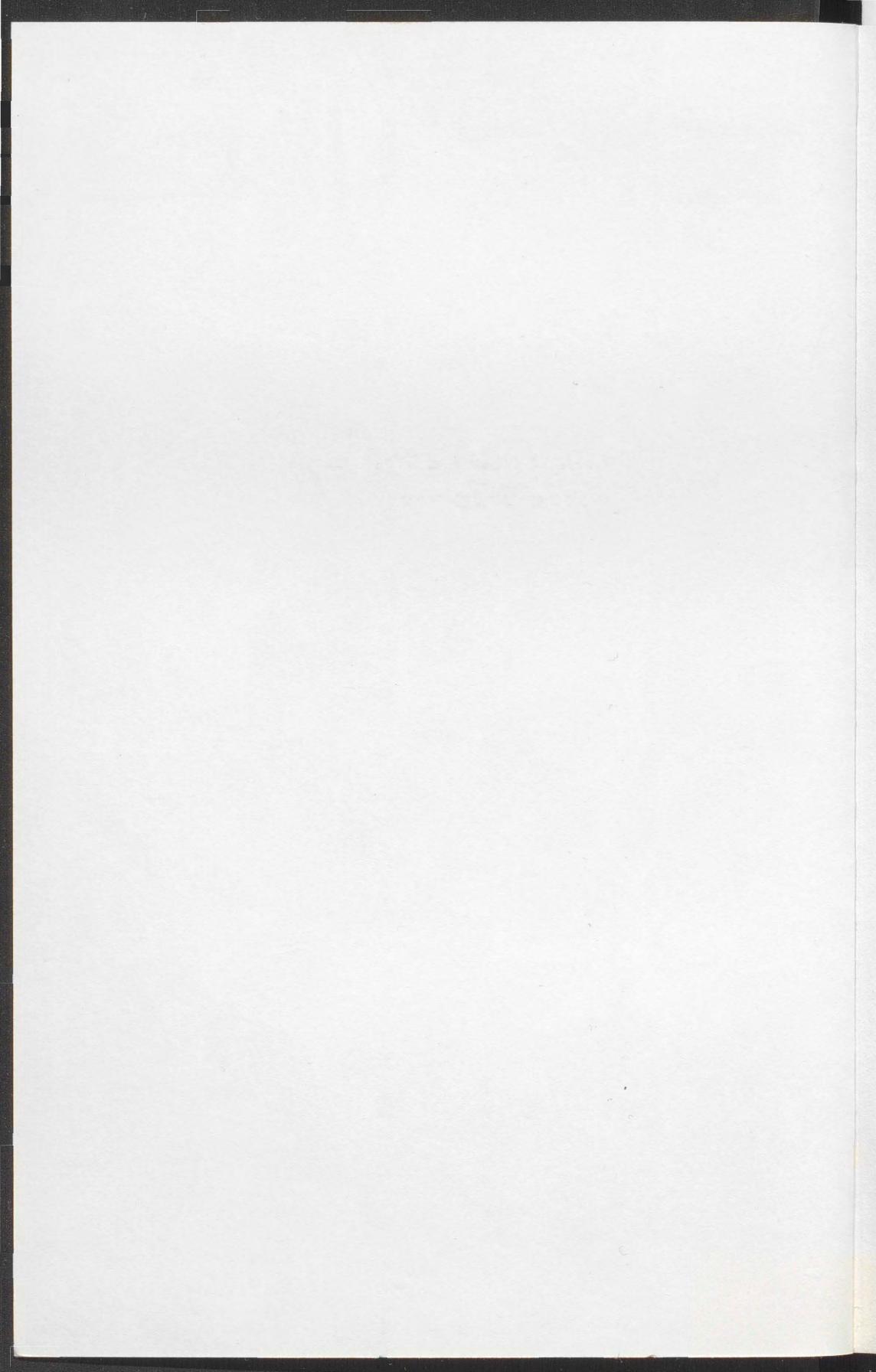
CONSTRUCTIONS COMPAREES DE LA MEMOIRE

*Littérature et cinéma
post-traumatiques des années 1980
à nos jours*



HERMANN

Échanges Littéraires



Collection « Échanges littéraires »
fondée et dirigée par Éric Doyon

CONSTRUCTIONS COMPARÉES
DE LA MÉMOIRE

LES ÉDITIONS DE L'ÉPIQUE

*Constructions comparées
de la mémoire*

Sous la direction de

J. Blot, F. Godan, F. Dumortier,
M. C. Gauthier-Ferron

www.editions-delepique.fr

ISBN : 978 2 7028 9733 4

© 2012, Éditions de l'Épique, 4 rue Laprimade, 75012 Paris

Tous droits réservés. Toute réimpression ou utilisation non autorisée sans la permission de l'éditeur est formellement interdite. Les copies ou réimpressions de ce livre sont strictement interdites. Toute réimpression ou utilisation non autorisée sans la permission de l'éditeur est formellement interdite. Toute réimpression ou utilisation non autorisée sans la permission de l'éditeur est formellement interdite.

Collection « Échanges Littéraires »,
fondée et dirigée par Éric Dayre

Ouvrage publié avec le soutien du CERCC (ENS de Lyon).

www.editions-hermann.fr

ISBN : 978 2 7056 9755 6

© 2018, Hermann Éditeurs, 6 rue Labrouste, 75015 Paris

Toute reproduction ou représentation de cet ouvrage, intégrale ou partielle, serait illicite sans l'autorisation de l'éditeur et constituerait une contrefaçon. Les cas strictement limités à l'usage privé ou de citation sont régis par la loi du 11 mars 1957.

CONSTRUCTIONS COMPARÉES
DE LA MÉMOIRE

LITTÉRATURE ET CINÉMA POST-TRAUMATIQUES
DES ANNÉES 1980 À NOS JOURS

Sous la direction de

I. Bleton, F. Godeau, F. Dumontet,
M. C. Coelho Ferreira



hermann

Depuis 1876

Collection « Échanges Littéraires »,
fondée et dirigée par Éric Dague

CONSTRUCTIONS COMPARÉES DE LA MÉMOIRE

Littérature de l'entre-deux-guerres
des années 1930 à nos jours

Sur la direction de

I. Blon, F. Godart, P. Dumontier,
M. C. Cochon-Ferris

www.editions-hermann.fr

ISBN : 978 2 7056 5735 8

© 2012, Hermann Éditeurs, 5 rue Laromiguière, 75015 Paris

Tous droits réservés. Toute réimpression ou utilisation non autorisée sans la permission écrite de l'éditeur est formellement interdite. Les copies effectuées pour l'usage privé ou de citation sont autorisées. Le 11 juin 1997.

XVIII

CINÉMA ET MÉMOIRE DE LA VIOLENCE POLITIQUE EN ARGENTINE : DU DEVOIR À LA DISSIDENCE¹

par Laurence H. Mullaly²

Réfléchir aux représentations de la violence politique et à la (re)construction de la mémoire en Argentine conduit à passer outre les frontières disciplinaires de l'histoire et la philosophie, auxquelles échoyait traditionnellement le champ de la mémoire, et à s'ouvrir à l'apport de la sociologie et la psychologie sociale, des sciences politiques, de la communication et des médias. La mémoire collective mobilise excessivement, à en croire Catherine Coquio qui, dans son ouvrage *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* (2015), analyse les limites de la culture de la mémoire dans une perspective comparatiste peu habituelle. Dans son épilogue, elle précise que la question de fond est moins celle de la mémoire que celle de « la transmission possible après la destruction » (Coquio, 2015 : 272).

1. Le présent article est le fruit d'un travail sur les questions de mémoire et identité dans le cinéma argentin entamé depuis plusieurs années et dont certaines parties ont été publiées : « Génesis y renacimiento de la filiación en *Restos* de Albertina Carri », *Les générations dans le monde latino-américain*, Tauzin-Castellanos Isabelle (dir.), MSHA, Pessac, 2017, p. 217-226 ; « Expansión de la militancia argentina de los años 60-70 en el siglo XXI : las hacedoras de memoria », C. González Scavino y Sarria Buil (eds.), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y los setenta desde el siglo XXI*, Postmetropolis-Prohistoria ediciones, Madrid-Buenos Aires, 2016, p. 295-316.

2. [NdÉ] Laurence H. Mullaly a écrit son article en utilisant l'écriture inclusive, dont les marqueurs ont été supprimés par l'éditeur pour la présente publication.

C'est précisément la problématique de l'actualisation du passé qui est en jeu dans les représentations cinématographiques de la mémoire de la dictature. Censurée, tue, oubliée, ou au contraire, « patrimonialisée » et devenue cult(ur)e d'État, la mémoire, ou plutôt les mémoires, sont à l'origine de nombreux travaux interdisciplinaires qui s'interrogent sur la façon dont elles sont et/ou dont il faudrait qu'elles soient prises en charge au niveau sociétal.

Un détour par la réflexion de Maurice Halbwachs et Charles Blondel sur la volonté de l'élite³ s'avère éclairant. Postulant la préexistence de cadres au sein desquels nous nous constituons pour vivre en société, ils envisagent la volonté comme la décision d'accomplir une action qui dépend de nous, au moins dans la conscience que nous en avons ; la notion de résistance intervient alors pour différencier la masse, dont l'obéissance peut impliquer un effort, et l'élite constituée de l'ensemble de celles et ceux qui s'engagent dans des voies nouvelles, s'inspirant dans leur activité créatrice d'idéaux collectifs qu'ils et elles transformeraient : « Eux-mêmes (les créateurs) sont les esclaves en même temps que les inventeurs de ces idéaux » (Halbwachs, 2015 : 241).

L'articulation complexe entre action volontaire – liberté? – et impératifs collectifs se trouve posée au moment d'analyser la trajectoire de la cinéaste argentine Albertina Carri dont la « puissance de passion », selon le terme de Halbwachs, est à la fois ce qui lui permet de « s'ouvrir plus largement à certaines actions collectives » et ce qui la pousse à vouloir échapper à toute forme d'aliénation. Héritière malgré elle d'un passé traumatique, elle a grandi et est devenue cinéaste dans une société dont la réappropriation des souvenirs a été un enjeu de refondation politique. Consciente de la récupération discursive et des abus de ce que Beatriz Sarlo considère comme une « industrie de la mémoire » (Sarlo, 2005), Albertina Carri, fille de disparu(e)s, s'attaque dans ses films à ce qui fait consensus, quitte à bousculer la pensée collective et la portée testimoniale sacralisée du documentaire. En effet, *Los rubios* (*Les blonds*, 2003) et *Restos* (*Traces*, 2010) interrogent la construction de la mémoire collective en Argentine, une mémoire dont les cadres sociaux ont évolué depuis le retour de la démocratie en 1983, au gré de revirements politiques toujours d'actualité.

3. On peut trouver ce dialogue dans la quatorzième leçon de son cours sur *La psychologie collective*, intitulée « La volonté et les impératifs collectifs » (Halbwachs, 2015 : 233-246).

Les propositions formulées par la sociologue argentine Elizabeth Jelin (1941) qui a consacré depuis l'exil la plus grande partie de ses recherches interdisciplinaires et collectives aux *Mémoires de la répression*⁴, constituent un point d'entrée essentiel. En reconfigurant l'apport des productions européennes à l'aune de la réalité, de la pensée et des pratiques latino-américaines et plus particulièrement argentine, ses travaux mettent en perspective les conflits que génère la (re)construction de la mémoire. Considérant que la mémoire est la façon dont les sujets construisent et donnent un sens à leur passé, Jelin analyse les effets sociaux significatifs des œuvres artistiques au sein du champ artistique contemporain, notamment dans *Los trabajos de la memoria* [*Les travaux de la mémoire*], publié en 2002, au moment où Carri tourne *Los rubios*. L'une des questions sous-jacentes pourrait être ainsi formulée : si la mémoire est un mécanisme culturel qui contribue à renforcer le sentiment d'appartenance à une communauté, un groupe, comment aborder la mémoire déçue des vaincu(e)s de l'histoire argentine dont les traumatismes, exhibés ou tus, hantent toujours les vivant(e)s ? *Los rubios* et *Restos* d'Albertina Carri peuvent être envisagés comme deux tentatives de se saisir et de matérialiser ces préoccupations, à la fois individuelles et collectives.

Préciser dans quel contexte ont été produits le documentaire *Los rubios* et le court-métrage *Restos* permettra de comprendre les conditions d'émergence des discours sur la mémoire et des discours de la mémoire en Argentine. Dans un deuxième temps, envisager la spécificité de l'approche cinématographique dans son rapport à la mémoire officielle éclairera la singularité de la démarche d'Albertina Carri, pour qui : « La Historia está escrita de retazos, de documentos y de conjeturas, objetivas y subjetivas, y una película no es más que eso y tanto como eso, una conjetura y un documento a la vez⁵ » (Carri, 2010).

*

4. Dans sa version originale, *Memorias de la represión*, il s'agit du titre de la collection d'ouvrages publiés à partir de 2012 chez Siglo XXI Editores.

5. « L'Histoire est écrite à partir de bribes, de documents et de conjectures, objectives et subjectives, et un film n'est rien d'autre que cela, à la fois conjecture et document. » (Notre traduction.)

En espagnol, les verbes « recordar » et « acordarse » ont en commun le cœur (*cor, cordis*) et signifient « passer de nouveau par le cœur, siège des facultés de la mémoire », mais aussi, « se réveiller », et encore « rendre présent ». En français, l'étymologie renvoie à l'action de « venir en aide, remédier à, survenir, se présenter à l'esprit ». L'expression « se souvenir de quelque chose, de quelqu'un » est formée sur le modèle de « se rappeler », qui signifie « avoir de nouveau présent à l'esprit » ; se souvenir correspond donc à la faculté d'évoquer les faits passés, de garder quelque chose pour en tenir compte, avec une nuance affective pour exprimer la reconnaissance, l'intérêt ou l'affection, au contraire de la rancune⁶. Or, en Argentine comme dans la plupart des pays d'Amérique Latine ayant connu un régime dictatorial, parler de mémoire revient à parler de violence politique et chaque acte de mémoire acquiert une tonalité morale et politique, le devoir de mémoire pesant lourd sur les épaules des survivant(e)s et des descendant(e)s (Pérotin-Dumon, 2007). Depuis le retour de la démocratie, le souvenir est considéré comme un acte de mémoire contre l'impunité des responsables militaires et civils. La mémoire est brandie comme un suaire et un étendard, en particulier par les membres de l'organisation des droits humains H.I.J.O.S, acronyme de « Fils et filles pour l'identité et la Justice et contre l'Oubli et le Silence », fondée en 1994 pour assurer la relève des Mères et Grands-mères de la Place de Mai, dont la mobilisation avait commencé pendant la dictature dès 1977.

Au sortir de la dictature, qui, entre 1976 et 1983, « réorganisa » le pays, c'est-à-dire s'employa à éradiquer toute trace de « chaos » et de subversion pour rétablir l'ordre, et fut soutenue, de façon plus ou moins tacite, par une frange importante de la société, le rapport de la CONADEP (Commission Nationale sur les Disparitions de Personnes) intitulé *Nunca Más (Plus jamais ça, 1984)* a constitué une somme de témoignages et de documents qui ont servi de base pour entamer des actions en justice, et a été perçu dans la société comme l'un des signaux de la restauration d'un ordre démocratique. Toutefois, le pacte de silence institutionnalisé dès les années 1986-1987 et pendant presque deux décennies, par l'effet de discours et de pratiques contradictoires émanant du pouvoir politique, traduit

6. *Dictionnaire étymologique de la langue française* (sous la direction d'Alain Rey), Paris, Larousse, 2000. La source étymologique des verbes espagnols est le *Diccionario de uso del español* de María Moliner, 2^e édition, Madrid, Gredos, 1998.

les conflits de mémoire et les difficultés rencontrées pour refonder la démocratie⁷. L'impunité accordée aux responsables amnistiés et l'établissement d'une dérégulation de l'exercice du pouvoir pendant les deux mandats de Carlos Menem, dont l'orientation néolibérale favorable aux classes dominantes s'est traduite, entre autres, par une politique de l'oubli, a marqué une régression pour les victimes et les démocrates en général. Dans le même temps, les révélations de plusieurs responsables tortionnaires à propos des vols de la mort au-dessus du Río de la Plata, des enlèvements des bébés d'opposants politiques arrachés à leur mère ou nés en captivité et adoptés par des dignitaires du régime militaire, de l'opération Condor, etc., ont enrichi la mémoire collective en multipliant les sources et les points de vue sur la structuration de la violence d'État.

La période de désastre économique auquel a conduit la gestion financière libérale adoptée depuis la chute du péronisme, poursuivie pendant la dictature et relancée par les gouvernements lui succédant, a abouti en 2001, à la crise du *corralito* qui a produit une très brutale dégradation des conditions de vie de la classe moyenne et une paupérisation accrue des classes populaires. De toutes parts, la société argentine a alors manifesté sa révolte par de nouvelles formes de mobilisations : les *cacerolazos* (la protestation des casseroles), les actions des *piqueteros* (les barreaux de routes), le tri et le recyclage par

7. « Porque la secuencia que se inicia durante el alfonsinismo con el dictado de las leyes de Punto Final (1986), Obediencia Debida (1987), hasta llegar a los sucesivos indultos presidenciales decretados por el presidente Carlos Menem en 1989 y 1990, lejos de "consolidar" la "democracia" mediante la "reconciliación nacional" – como se decía desde el poder – implicó un trágico retroceso, ya que al deshacer institucionalmente lo iniciado con el Juicio a las Juntas el poder político negaba lo que había basamentado la refundación democrática. Esto ubica una coyuntura muy precisa que debilita el régimen democrático, lo que se agudiza a medida que transcurre la década de 1990 » (Bracamonte, 2003 : 157). « Car la séquence qui commence sous le gouvernement d'Alfonsín avec la promulgation des lois du Point Final (1986), du Devoir d'Obéissance (1987), jusqu'aux grâces présidentielles successives décrétées par le président Carlos Menem en 1989 et 1990, loin de "consolider" la "démocratie" au moyen de la "réconciliation nationale" – selon la formule énoncée par le pouvoir – provoqua une régression tragique, car en défaisant institutionnellement ce que le Procès des Généraux avait permis d'initier, le pouvoir politique niait ce qui avait créé les bases de la refondation démocratique. C'est cette conjoncture très précise qui affaiblit le régime démocratique, processus qui s'accroît tout au long des années 1990. » (Notre traduction.)

des familles entières vivant dans la rue (*cartoneros*), les émeutes de la faim, le troc, etc. Ce climat de crise s'est accompagné d'un sursaut sociétal face aux injustices qui réveillaient le souvenir des atteintes aux droits humains subies à peine quinze ans plus tôt.

«A partir del despojamiento económico y social provocado por la aplicación irrestricta de políticas neoliberales, ¿qué acontece cuando las fronteras de los espacios familiar y nacional se desdibujan, cuando se rompen los pactos, cuando procesos de fragmentación social alteran la organización familiar y social que garantiza la construcción de una historia identificatoria⁸?» (Amado, 2009 : 150)

Face à l'impossible réunion familiale-nationale, et même, à sa déréliction historique et sociale, la révolte évoquée par Ana Amado dans l'introduction de son ouvrage *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* [*L'image juste, cinéma argentin et politique (1980-2007)*], renvoie à l'insubordination incarnée par la figure d'Antigone et qui se manifeste dans les représentations et les actes de discours dont sont porteurs les enfants des disparu(e)s. Plutôt que de suivre le sillon tracé par leurs parents qui avaient adhéré à l'idéal de la collectivité dans les années soixante-dix au sein des mouvements militants, c'est la voie de la singularité et de la subjectivité qui entraîne la génération suivante. Les généalogies rompues ont ainsi produit des récits qui revendiquent moins une identification aux victimes du passé et à leur vérité, dont les survivant(e)s se montrent parfois les gardiens les plus intransigeants, qu'une identité altérée.

«Le survivant n'est pas l'incarnation de «la vérité», son récit en effet incarné ne donne accès à aucune «vérité immédiate» [...] Il énonce un mal de vérité né d'une destruction de la réalité qui veut détruire aussi la mémoire des témoins. La hantise des survivants est le symptôme du mal de vérité. [...] Vérité est le nom donné à tout ce qui de la vie, de la mort et du sens a été emporté, mais qui doit se penser et se dire pour qu'un monde existe.» (Coquio, 2015 : 35)

8. «À partir du saccage économique et social provoqué par l'application sans aucune limite de politiques néolibérales, que se passe-t-il quand les frontières des espaces familial et national se brouillent, quand sont rompus les pactes, et quand les processus de fragmentation sociale altèrent l'organisation sociale et familiale qui garantissait la construction d'une histoire identificatoire?» (Notre traduction.)

Au début des années 2000, la production des cinéastes de la post-mémoire argentine s'inscrit dans un contexte inédit mobilisant à d'autres fins le témoignage et la biographie. En effet, durant les mandats de Néstor Kirchner (2003-2007) et de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), s'instaure un cadre révisionniste exaltant les valeurs du militantisme politique des années 1970, dont les deux mandataires sont eux-mêmes issus. Or, selon les sociologues Eliseo Verón et Silvia Sigal :

« Todo discurso político contiene, como una de sus dimensiones fundamentales, la recuperación de la historia. Cada posición política reconstruye la historia a su manera, con el fin de enraizar el movimiento social o partido en la lógica de un desarrollo y mostrar su "necesidad". La historia aparece, entonces, como metáfora del presente⁹. » (Sigal & Verón, 2008 : 182)

Le boom testimonial se trouve alors favorisé par le pouvoir en place, qui s'approprié et institutionnalise la revendication de « mémoire, vérité et justice » et plus particulièrement le militantisme politique des années 1970 avec lequel les liens sont recréés à des fins idéologiques. Plaçant au cœur de leur politique mémorielle la reconnaissance des atteintes aux droits humains et le retour d'une judiciarisation de la vérité historique, une nouvelle période de réhabilitation de la militance, du militantisme et de l'activisme politique s'engage.

La deuxième vague de témoignages est constituée de récits à la première personne des victimes ayant survécu ou de récits d'observateurs(trices) – témoins, intermédiaires, agents de la mémoire par procuration (*memoria vicaria, delegativa, por cuenta de terceros*) – qui s'autorisent à prendre la parole, au sens que donne Bourdieu à ce verbe dans *Ce que parler veut dire* (1985). Pourtant, pour certaines figures d'autorité symbolique, ce déferlement aboutit à une forme de « saturation de la mémoire » (Sarlo, 2005) dans une société où l'écoute, rendue possible, se concrétise par la reconnaissance des témoins, l'instauration de lieux de mémoire, de dates-anniversaire, la création et le soutien aux associations (Les Mères de la Place de Mai et H.I.J.O.S) et aux

9. « Tout discours politique contient, et c'est un de ces fondements, la récupération de l'histoire. Chaque position politique reconstruit l'histoire à sa façon, afin d'enraciner le mouvement social ou le parti dans la logique d'un développement et de prouver la « nécessité » de son existence. L'histoire apparaît alors comme une métaphore du présent ». (Notre traduction.)

projets culturels, etc., solidement ancrés – semble-t-il alors – par la continuité historique du kirchnérisme (2003-2015).

*

Ainsi, l'écart entre les cadres sociaux de la mémoire constitués depuis la transition démocratique (1983) et ceux qui s'instaurent pendant le kirchnérisme est à prendre en considération pour analyser les films produits car il permet d'éclairer le rôle, l'impact et les limites du témoignage qui rendit d'abord compte d'un besoin de vérité et de justice, puis fut re-signifié en fonction des circonstances socio-politiques. La mémoire s'envisageant comme un fait social complexe, le souvenir, perçu dans un premier temps comme un impératif dont la fonction – utopique – serait de combler, reconstituer, réparer aussi « la mémoire empêchée », « la mémoire manipulée », et « la mémoire abusivement commandée », selon les termes de Paul Ricoeur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), est envisagé sous d'autres angles, de même que le silence.

« El silencio, a diferencia del olvido, puede funcionar como modo de gestión de la identidad que resulta del trabajo de reinsertarse en el mundo de la vida "normal". Puede también expresar la dificultad de hacer coincidir el testimonio con las normas de la moral imperante, o la ausencia de condiciones sociales favorables que autorizan, solicitan o abren la posibilidad de escucha¹⁰. » (Jelin, 2002 : 80 n. 1)

L'évolution des représentations de la violence politique dans le cinéma argentin rend compte de cette pluralité et des attentes idéologiques qu'elle recouvre. À titre d'exemple, *La historia oficial* (*L'histoire officielle*, Luis Puenzo, tourné en 1984) signala le délicat retour à la démocratie et après sa présentation à Cannes en 1985 et l'Oscar du Meilleur film étranger en 1986, devient l'un des plus gros succès

10. « Le silence, à la différence de l'oubli, peut fonctionner comme un mode de gestion de l'identité résultant d'un travail de réinsertion dans la vie "normale". Il peut aussi exprimer la difficulté de faire coïncider le témoignage avec les normes de la morale dominante, ou l'absence de conditions sociales favorables qui autorisent, sollicitent et rendent l'écoute possible. » (Notre traduction). Jelin résume ici les analyses de Michael Pollack, dans Pollack, 1990, et dans Heinich et Pollack, 1986.

du cinéma national. La protagoniste, issue des classes moyennes et enseignante d'histoire découvre qu'elle a adopté un bébé volé et prend douloureusement conscience que, comme une large part de la société, elle a été complice de façon plus ou moins tacite de la répression menée par la junte militaro-civile, s'accommodant, parce qu'elle en bénéficiait, de sa politique libérale, et ne réagissant que lors du désastre de la guerre des Malouines initiée en 1982 contre l'Angleterre. Le personnage d'Alicia opère donc comme une métaphore de la société argentine et offre une voie de réconciliation intime et collective tout en dénonçant les crimes que la dictature commettait depuis des années.

À une première tendance à mettre en avant les victimes les plus innocentes de la dictature comme dans *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera (*La nuit des crayons*, 1986) succéda une deuxième vague du souvenir qui abordait des aspects moins consensuels de la mémoire collective. Les films *Un muro de silencio* de Lita Stantic (*Un mur de silence*, 1993) ou *Garage Olimpo* de Marco Bechis (1999) reçurent un accueil beaucoup plus mitigé, la confrontation avec certains aspects d'un passé très proche, dont l'expérience des militant(e)s de la gauche révolutionnaire, tardant à se faire, sans doute en raison de l'absence d'un contexte idéologique et politique favorable, comme l'évoquait Pollack.

*

C'est dans ce contexte qu'émergèrent à la fin des années 1990 des films emblématiques de ce que la critique considéra comme le Nouveau Cinéma Argentin. Albertina Carri, l'une de ses figures les plus marquantes, s'est insurgée depuis ses débuts au cinéma contre les tendances et les discours hégémoniques. Comme d'autres membres de sa génération qui s'autorisent à explorer les zones de turbulences de la mémoire, elle est influencée et concernée par la dénonciation des crimes commis contre les droits humains et par la fidélité due aux victimes disparues ainsi que par leur réhabilitation. Toutefois, sa quête se caractérise avant tout par une mise à distance et une réflexivité peu communes.

Née en 1973, Albertina Carri est la troisième fille d'Ana María Caruso et Roberto Carri, sociologues et cadre militants Montoneros¹¹ qui furent séquestrés, torturés et assassinés par un groupe clandestin paramilitaire

11. Organisation révolutionnaire politico-militaire péroniste qui pratiquait la lutte armée entre 1970 et 1979.

aux ordres de la Junte Militaire. Carri fait partie d'une génération qui a grandi pendant la dictature; le traumatisme collectif dont elle n'avait sans doute pas conscience dans ses toutes premières années est une empreinte indélébile, de même que l'absence de ses parents déclarés « disparus » par les autorités avant qu'elle ait eu quatre ans.

Comme plusieurs artistes et cinéastes dont la date de naissance sert souvent un peu trop facilement de repère générationnel, et parmi lesquel(le)s on compte María Inés Roqué, Nicolás Prividera, Liliana Arraya, Eugenia Monti et Ana Mohaded, Albertina Carri est confrontée à l'héritage de ce passé qui participe de la construction de son identité, et à certaines questions qui mêlent la part intime et la part publique des souvenirs de ses parents militants. Que faire des souvenirs de ses parents qu'elle a à peine connus mais qui sont devenus les figures mythiques d'un idéal révolutionnaire brisé par la dictature? Comment mettre en récit la douleur d'un deuil d'autant plus difficile à entamer que les restes des corps de ses parents n'ont toujours pas été retrouvés? Le langage cinématographique peut-il exorciser les fantômes et les fantasmes attachés à ceux-ci? Le cinéma peut-il "réparer les vivants"?

Dès ses premiers pas de cinéaste, Carri s'est attachée à questionner la (re)construction de la mémoire de la dictature dans un pays où l'oubli a constitué un cadre social institutionnalisé jusque dans les années 1990, époque à laquelle elle-même entamait ses études de cinéma. La gestation de son premier film documentaire, *Los rubios* (*Les blonds*) doit être replacée dans le contexte évoqué précédemment de la crise du tournant du millénaire qui explique aussi en partie sa réception.

Los rubios (2003) suscite des réactions très tranchées, en particulier parmi les figures intellectuelles désormais en charge de veiller sur le passé, soulignant le caractère novateur et inattendu, voire dérangeant, du film. Et de fait, plutôt que de rendre hommage à ses parents à travers un portrait exemplaire, la jeune cinéaste choisit de se confronter à l'impossibilité de se souvenir. Plutôt que de figer à travers une mosaïque de témoignages les hauts faits de ses parents militants révolutionnaires, en passe d'être requalifiés en victimes héroïques, comme l'espéraient certain(e)s survivant(e)s et même descendant(e)s, Albertina Carri s'immisce dans les replis de la mémoire envisagée comme matériau contradictoire, labile et plurivoque. La cinéaste sort du cadre du témoignage et aborde de façon hors norme le besoin de se délivrer d'une double injonction paradoxale : l'impossibilité d'oublier et l'impossibilité de se souvenir véritablement. Les dédoublements énonciatifs et

l'ensemble du dispositif filmique ne cessent de souligner qu'il n'y a ni vérité conforme à l'histoire, ni version conforme à la vérité, mais la nécessité pour chaque individu de rétablir une cohérence pour construire son identité. *Los rubios* semble dévoiler les stratégies de tout un chacun, mais aussi du corps social, de mettre en récit le temps perdu, comme si le langage pouvait pallier la carence, ce que Halbwachs, dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, résumait en ces termes : « La mémoire ne fait pas revivre le passé, mais elle le reconstruit. » Contrairement à ce qui a été perçu par certains critiques, les émotions et les affects charriés depuis sa toute petite enfance sont le point d'ancrage du film d'Albertina Carri. Le point de départ est la douleur de l'absence, et le film s'attèle à éclairer cette « présence de l'absence » (Ricœur, 2000), un creux en soi et un vide historique qui ne pourra être comblé, car si récit il y a, c'est, par fragments, celui de l'impossible narration de ce manque indicible qui assume pourtant de prendre en charge « la fiction que sont ses parents » (Carri, 2003).

*

Sept ans après la sortie de *Los rubios*, dans un contexte politique beaucoup plus favorable à la re-connaissance du militantisme politique des années 1970, Albertina Carri est cette fois sollicitée par la Secretaría de Cultura Argentina, avec vingt-quatre autres cinéastes, pour tourner un court-métrage de huit minutes célébrant le Bicentenaire de l'Indépendance de l'Argentine : « 25 regards, 200 minutes, sur une même histoire ». Carri accepte le défi et détourne la commande en interrogeant les relations entre mémoire, politique et histoire depuis le présent.

« Penser 200 años de historia en 8 minutos es al menos un gran desafío, por no decir que es un imposible absoluto, y como todo imposible, un disparador de recovecos. En esa búsqueda de rincones poco transitados me encontré pensando en la materialidad de la historia, en los restos materiales como biografía de una época y en la memoria 'material que significa una película. La historia está escrita, basada, memorizada y relatada a partir de restos materiales; los documentos en que se inspira la épica del relato histórico¹². » (Carri, 2010)

12. « Penser 200 ans d'histoire en 8 minutes est au moins un énorme défi, pour ne pas dire un impossible absolu, et comme tout ce qui est impossible, un déclencheur

Une fois de plus, elle n'adhère pas à l'attente institutionnelle du pouvoir en place, alors incarné par la figure populiste de la présidente de la Nation Cristina Fernández de Kirchner, et qui tend à mythifier les militant(e)s d'un passé enfin reconnu, tout en atténuant la dimension politique et armée de leur combat. Se saisissant de l'occasion d'intervenir dans l'espace public, Carri propose un voyage poétique aux limites de l'abstrait pour évoquer le cinéma militant et armé des années 1970 qui semble délaissé malgré l'intérêt déclaré pour certaines de ses figures emblématiques. *Restos* exhume ces archives oubliées dont l'ancrage dans la mémoire collective ne peut donc avoir lieu tant que la société ne s'en préoccupe pas.

Au moyen d'un texte rédigé par Marta Dillon, et qui est prononcé en voix *off* dans le court-métrage, Carri revient sur l'origine, l'intention et le destin d'un corpus filmique qui matérialise la disparition physique des personnes l'ayant conçu. Métaphore de la résistance passée dont Carri revendique l'héritage, *Restos* possède une structure dialogique à plusieurs niveaux. Le court-métrage est d'abord discours audiovisuel tissant de multiples correspondances sensorielles et sémantiques et invitant à relancer le dialogue entre la génération des parents morts et des survivant(e)s et la génération de leurs enfants, mais aussi de le poursuivre avec la génération suivante, celle des petits-enfants. D'ailleurs le court-métrage est issu de la rencontre et du travail de deux femmes dont l'identité s'est construite sur les bases de la disparition et de la transmission rompue et recréée, Albertina Carri et Marta Dillon. Fille de Marta Taboada, avocate et militante assassinée par la dictature, Marta Dillon est journaliste, activiste des droits humains et écrivain ; c'est aussi une figure emblématique du quotidien national *Página 12*, fondé en 1987 et qu'elle rejoint en 2002, dont elle dirige le supplément féministe *Las 12* et le supplément de la diversité sexuelle *Soy*, depuis 2008. S'enroulant autour de la voix de l'actrice d'Analía Couceyro, présente depuis son premier long-métrage, *No quiero volver a casa* (*Je ne veux pas rentrer à la maison*, 2000) et qui pose d'entrée une question d'actualité : « Accumuler des images, c'est résister ? »,

de détours. Lors de cette recherche de recoins peu explorés, je me suis mise à réfléchir à la matérialité de l'histoire, aux restes matériels comme biographie d'une époque et au film comme mémoire matérielle. L'histoire est écrite, basée, mémorisée et racontée à partir de restes matériels ; les documents dont s'inspire l'épique du récit historique.» (Notre traduction.)

les huit minutes de *Restos* interpellent les différents secteurs de la société et tout particulièrement les pouvoirs publics, ceux-là mêmes qui ont passé commande du court-métrage, autour de la question de l'archive, de sa constitution et de sa fonction. Que fait-on des traces, des restes d'un pan du patrimoine historique déjà largement décimé? À quoi sert d'archiver ces images si on ne les voit pas?

*

Ces huit minutes peuvent être ressenties comme une mise en abyme de l'essence du cinéma, de sa capacité à invoquer les spectres de différents temps en un même plan, de capter le souffle de plusieurs temporalités en latence et d'interpeller la perception des spectatrices et spectateurs, autrement dit de partager un moment de cette recherche du temps perdu sans cesse revisité.

À l'image, apparaît un homme nu au milieu des bois bruissant de sons sur lesquels se pose la voix d'Analía Couceyro disant le texte de Marta Dillon.

D'emblée, les questions du rôle et de l'actualité du cinéma militant sont posées : la reconnaissance et la sauvegarde des archives sont-elles des gages de la transmission de la mémoire? Une fois ces images de la résistance retrouvées et remises aux descendant(e)s, que deviennent-elles? « ¿Acumular imágenes es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante¹³? »

Le montage crée des associations entre les plans de pellicules rayées et ceux tournés dans la nature puis dans les bâtiments où sont entreposées des centaines de bobines de films abandonnées aux intempéries et donc menacées de disparaître une seconde fois. À la menace de l'usure matérielle s'ajoute la menace de la destruction volontaire. Les gros plans de pellicules en train de brûler et le bruit de la matière incendiée élargissent notre perception : métonymie mémorielle convoquant la mémoire universelle d'autres désastres humains (la Shoah, l'Inquisition, les génocides), l'autodafé re-présente et ré-actualise les tragédies de l'histoire.

13. A. Carri, *Restos*, <<https://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsqwY>>, 0:41 : « Accumuler des images, est-ce résister? Est-il possible maintenant de leur rendre leur geste de défi? » (Notre traduction.)

L'intertexte historique national ici convoqué par la matérialité des pellicules se consumant, renvoie aussi au destin des cinéastes militants du Cine de la Base, dont Raymundo Gleyzer et Jorge Cedrón, et à celui de Pablo Szir, du Grupo Cine Liberación qui, avec l'aide de Lita Stantic, adapta au cinéma l'essai que Roberto Carri, le père d'Albertina, avait publié en 1968 et intitulé *Isidro Velázquez : formas prerrevolucionarias de la violencia* [*Isidro Velázquez, formes pré-révolutionnaires de la violence*]. En 2017, le film et ses géniteurs sont toujours portés disparus.

«La máquina de amputar del terrorismo de estado seccionó [las películas] con métodos diversos. Tal vez los perpetradores todavía conserven algunos títulos, trofeos de una guerra que también se jugó en el imaginario. Eliminadas como rastros de los perseguidos, sumergidas en lavandina para mutilar sus escenas; destruidas, veladas o quemadas por las mismas manos que las habían creado, como quien arrasa el campo de trigo para asegurarse el hambre del enemigo. Otras quisieron ser salvadas, escondidas en latas de títulos inocentes, desmembradas, enviadas a supuestos lugares seguros de los que nunca volvieron. La mayoría quedaron perdidas, desaparecidas ellas también¹⁴.»

La disparition évoquée par les images et le texte dit retentit dans les bruits : une respiration sous-marine accompagnant les plans silencieux de la cinémathèque fantôme fait le lien avec les plans suivants où l'on assiste, dans un état d'impuissance fascinée, à la désagrégation d'un reste de film plongé dans un bain de Javel. Un peu après la destruction par le feu vient la destruction dans l'eau, l'effet de synesthésie favorisant le déploiement interprétatif de ces plans d'autant plus troublants qu'ils sont esthétiquement beaux. Toute la mémoire de la répression est ici mise à jour, dévoilée dans un acte créatif qui transcende la dénonciation. Ces plans font revenir à la surface des mémoires les rituels mortifères et les crimes contre l'humanité métaphorisés. Comme

14. *Ibid.*, 3:34 : «La machine à amputer du terrorisme d'État a sectionné [les films] par divers moyens. Il se peut que ceux qui ont perpétré ces crimes conservent toujours certains titres, trophées d'une guerre qui s'est également jouée dans l'imaginaire. Éliminés comme les traces des persécutés, plongés dans des bains d'eau de Javel pour en mutiler les scènes; détruits, voilés ou brûlés par les mêmes mains qui les avaient créés, comme on ravage son champ de blé pour s'assurer que l'ennemi souffrira de la faim. D'autres purent être sauvés, cachés dans des boîtes aux titres innocents, démembrés, envoyés en lieu sûr dont ils ne revinrent jamais. La plupart de ces films sont portés disparus eux aussi.» (Notre traduction.)

dans un ralenti qui allongerait la durée et augmenterait la perception, les bouts de pellicule plongés dans cette eau délétère se décomposent lentement, les particules se détachant comme des lettres d'imprimerie et rappelant celles qui composèrent les manifestes révolutionnaires et les tracts militants, la littérature, les scénarios, la poésie, le théâtre. La dislocation des corpus textuels qui viennent s'échouer au fond de l'aquarium renvoie à celle des corps des « subversifs » drogués et jetés vivants dans l'eau du Río de la Plata depuis les avions militaires. À la septième minute, comme une dernière occurrence, des jets d'encre rouge sang, bleu, violet se répandent dans tout l'aquarium, la voix s'est tue et le piano a pris le relai, comme une prière audio-visuelle profane, une ultime remémoration de la vie et de la mort adressée aux spectatrices et spectateurs.

Tout au long de ces huit minutes se tissent des correspondances entre les images, le texte et les sons. Ces interactions entre le sens et les sens revisite la mémoire sur un mode dynamique : *Restos* fait retour sur la destruction, l'oubli et le silence et cherche à mobiliser au présent. L'évocation des militant(e)s de gauche des années 1970 est prise en charge par un discours à la tonalité épique qui semble s'inscrire dans les cadres sociaux d'une mémoire devenue officielle au cours des trois mandats du couple Kirchner, au point d'en constituer leur *ethos*. En effet, les valeurs et les convictions caractéristiques de l'idéologie militante révolutionnaire sont présentées comme le moteur de l'action politique qui conduisit l'Argentine et une large part du continent latino-américain à la Libération par le Socialisme :

« Esas películas no buscaban espectadores. El mero espectador, se decía entonces, era un cobarde o un traidor. Buscaban militantes que las vieran en sindicatos, escuelas, centros vecinales, iglesias, universidades, incluso a la intemperie, en el corazón de las villas. Obras mutantes, dinámicas, crecían con las voces que se iban sumando en cada proyección. En el debate se completaban¹⁵. »

15. *Ibid.*, 2:00 : « Ces films ne recherchaient pas de spectateurs. Le simple spectateur, disait-on alors, était un lâche ou un traître. Ils cherchaient des militants qui les verraient dans des syndicats, des écoles, des maisons de quartier, des églises, des universités, en plein air même, au cœur des bidonvilles. Des œuvres mutantes, dynamiques, qui croissaient avec les voix qui s'ajoutaient à chaque projection. C'était dans le débat qu'elles se complétaient. » (Notre traduction.)

L'insurrection armée – assumée comme une nécessité par les différents groupes, dont Montoneros et ERP – se trouve dès lors légitimée à l'occasion de la célébration des 200 ans d'indépendance de la Nation argentine : « Mensajeras del dolor y del estallido, demostraban que la acción era posible, *la violencia necesaria*. Así había sido en los últimos 200 años. Esa era la huella de las luchas de liberación¹⁶. »

Il y a certes une convergence avec la rhétorique kirchnériste et la volonté d'institutionnaliser un pan de l'histoire jusqu'alors mal-traité, mais il convient d'en rappeler la limite. La trajectoire d'Albertina Carri signale en effet une inquiétude, une attention et une mise en doute de toute forme d'hégémonie. Si le moment historique est favorable et qu'elle s'en saisit pour agir, la cinéaste se montre avant tout soucieuse de ne pas s'installer dans une mémoire figée et muséifiée, telle que l'analyse Tzvetan Todorov quand il analyse les mauvais usages du passé dans *Les abus de la mémoire*. La dissidence de Carri se manifeste par le choix de mettre en lumière les tensions et les contradictions au sein d'une même famille ou d'un même groupe, pour tracer une généalogie tournée vers le futur. Pour elle, la mémoire et le cinéma ne font pas revenir les absent(e)s mais expriment l'empreinte de leur absence. Les plans de l'acteur Esteban Lamothe, tour à tour, acteur, cinéaste, monteur, projecteur, spectateur, constituent un des fils rouges du court-métrage et l'une des marques de la cinéaste qui veut dévoiler la réalité de l'entreprise cinématographique, sa matérialité, sa fragilité, son rapport au pouvoir, son irréductible capacité à générer émotions, pensées, réactions, actions. Carri met à distance l'acte artistique autant que l'acte de mémoire et montre que le cinéma en tant qu'artefact culturel peut témoigner de l'héritage des disparu(e)s, mais que c'est un travail sans fin ni possible destination finale.

*

Les régimes de la mémoire, entendus comme la relation et l'action publique sur le passé, comme l'appropriation du passé dans l'espace politique et idéologique, produisent de nouveaux cadres interprétatifs du passé qu'ils reformulent, et qui sont voués à se normaliser et

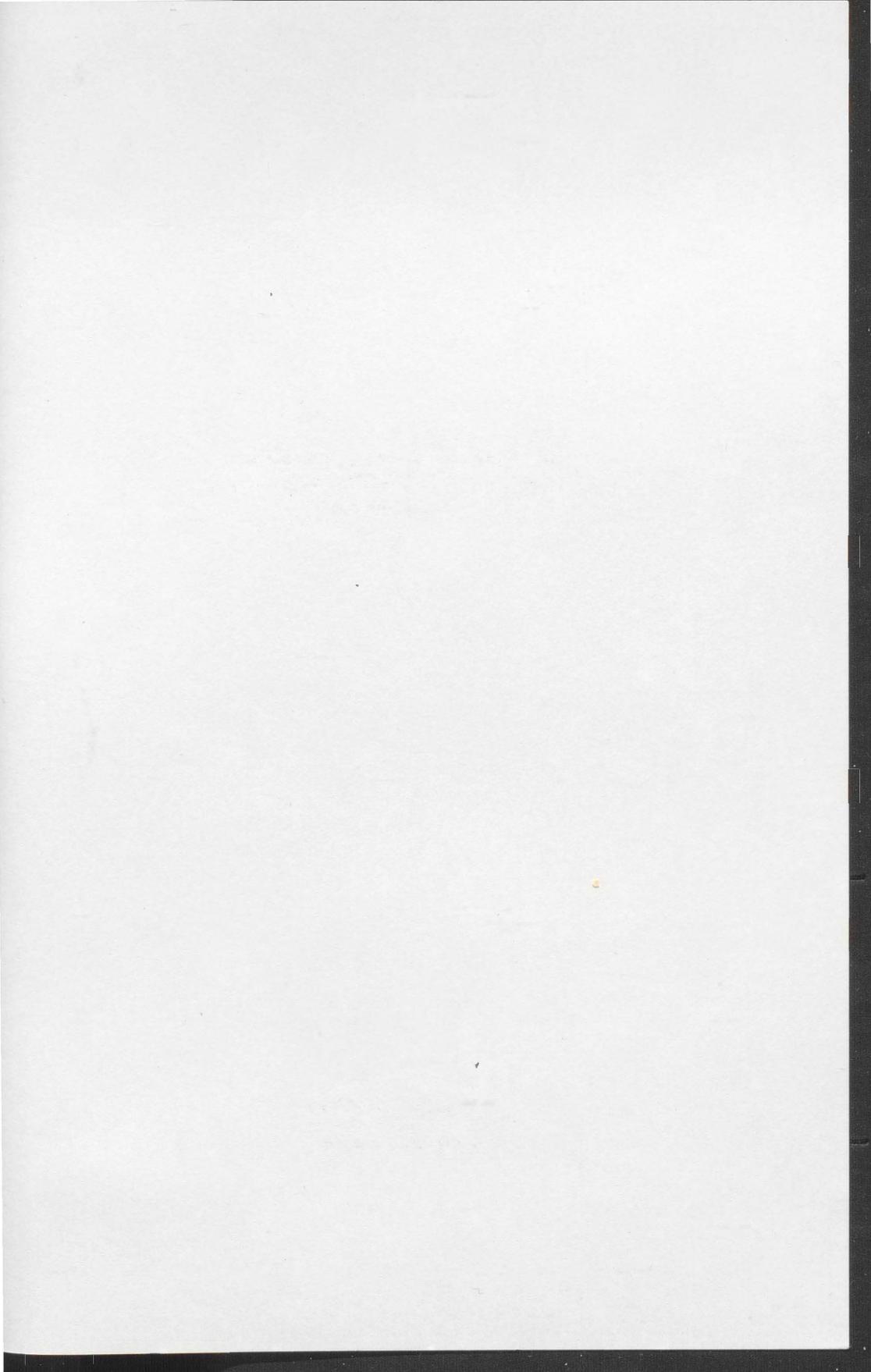
16. (C'est nous qui soulignons). *Ibid.*, 2:31 : « Messagers de la douleur et de la révolte, [les films] prouvaient que l'action était possible, la violence nécessaire. Ainsi en avait-il été pendant les 200 dernières années. » (Notre traduction.)

à s'institutionnaliser. Tournant le dos à un cinéma cathartique dont l'ambition est de consoler tout en renforçant le consensus autour de lieux communs de la mémoire, Carri s'insurge contre la violence symbolique qu'exerce tout pouvoir en place lorsqu'il constitue l'archive (Derrida), c'est-à-dire lorsqu'il s'arroge le discours sur le passé. Dans sa pratique, la cinéaste questionne les critères et les enjeux politiques et idéologiques sur lesquels s'est construite la valeur esthétique des discours artistiques considérés comme canoniques et dans un mouvement dynamique puisant aux sources de l'élan révolutionnaire passé, elle propose de produire des contre-archives mouvantes, dissidentes, ouvertes à la confrontation sociale. Carri habite un espace intermédiaire « où cette nouvelle représentation permet de ne plus rester fasciné, halluciné, mais d'en être partie prenante dans la conscience de l'éloignement » (Paveau, 2013).

Dans la même collection

Achévé d'imprimer en septembre 2018
par la Sté ACORT Europe
www.cogetefi.com

Dépôt légal à parution
Imprimé en France



SOUS LA DIRECTION DE
I. BLETON, F. GODEAU, F. DUMONTET, M. C. COELHO FERREIRA

CONSTRUCTIONS COMPARÉES DE LA MÉMOIRE

*Littérature et cinéma post-traumatiques
des années 1980 à nos jours*

Comment la littérature, le cinéma, l'art en général construisent-ils la mémoire après les dictatures ou les traumatismes historiques ? En parallèle avec les problématiques que rencontrent l'histoire et le droit pour discerner la « vérité » des faits historiques, il s'est agi ici de mettre au jour les « protocoles » bâtis dans la fiction pour utiliser le témoignage, ses formes (oralité/écrit/image), ses fonctions, ses contenus (témoignages de bourreaux ou de victimes), sa réception (formelle/informelle) et sa place dans la construction de la mémoire collective, eu égard à sa valeur et sa validité pour les destinataires.

Avec les contributions de :

Laura Alcoba, Isabelle Bleton, Maria da Conceição Coelho Ferreira, Catherine Coquio, Elsa Crousier, Mariana Delfini, Fabienne Dumontet, Jaime Ginzburg, Florence Godeau, Jean-Louis Jeannelle, Elizabeth Jelin, Annick Louis, Laurence H. Mullaly, Gisele Novaes Frighetto, Ana Paula Pacheco, Sylvie Rollet, Marie Rosier, Désirée Schyns, María A. Semilla Durán.

ÉDITIONS  HERMANN
Depuis 1876



978 2 7056 9755 6



9 782705 697556

www.editions-hermann.fr

35 €