

Le sauvetage et la transmission de la mémoire dans le cinéma argentin

Kostoula KALOUDI
Université du Péloponnèse,
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES THÉÂTRALES

La relation entre cinéma et Histoire a assurément pris un poids particulier dans la façon d'aborder et d'analyser les films. L'époque est déjà lointaine où le pionnier Marc Ferro formulait ses points de vue et soutenait que le film pouvait constituer un nouveau mode de lecture de l'Histoire, ouvrant ainsi une voie nouvelle à la recherche. Non seulement l'opinion de Marc Ferro n'est pas dépassée, mais elle est au contraire désormais acquise et reste toujours d'actualité (Ferro, 1993 : 11). Nous recherchons dorénavant dans chaque film une dimension de source historique, nous recourons aux images pour y trouver des informations peut-être dissimulées.

Depuis le début des années 2000, on assiste dans le cinéma d'Argentine, à une tendance à revenir sur les événements de la dictature de Videla : la résistance, la mobilisation des jeunes au sein de groupements de gauche, la vie dans la clandestinité, le terrorisme d'État, les enlèvements, les assassinats et les disparitions de citoyens. Ces films traduisent, à travers une histoire personnelle qui devient en même temps collective, la sensation du souvenir, la connaissance du passé, le besoin d'identité et de la mémoire. Au cours des années soixante-dix, le cinéma engagé participa à la lutte pour un monde meilleur, apportant son appui à la résistance et à la réaction contre l'inégalité sociale et l'injustice et faisant de la caméra une arme dans certains cas: « Militer en tant que cinéaste a consisté pour Gleyzer à faire personnellement la révolution caméra à la main comme d'autres la faisaient avec une arme. » (Manzi, 2013 : 11). Il existe donc un cinéma militant qui participe à la mobilisation politique de l'époque.

Nous sommes dans les années 70, en plein développement des organisations révolutionnaires d'Argentine. Celles-ci ont des liens avec des intellectuels de tous les domaines, même le cinéma. Il existe deux courants, d'un côté, les péronistes regroupés autour de cette première proposition large au' a été la Groupe Cine Liberación, et par ailleurs, avec en tête Raymundo Gleyzer, naît le besoin de faire un cinéma révolutionnaire en synchronie avec les propositions idéologiques de la gauche révolutionnaire. (Garçia, 2003 : 26).

Le cinéma argentin d'aujourd'hui qui se réfère à cette période semble se mobiliser en faveur d'un combat contre l'amnésie et le déni du passé et de l'histoire. Les histoires personnelles qui se développent à l'écran remémorent l'Histoire, et les événements sont

transformés en film, rendus chaque fois dans un style différent. Le réalisme, l'expérimentation, le documentaire se rencontrent et rappellent encore une fois, la relation particulière qui existe entre le cinéma et l'Histoire

La mémoire collective et le souvenir d'événements traumatisants qui ont marqué le passé de tout un pays ont souvent été portés au cinéma. Conflits, guerres civiles, dictatures militaires ont donné matière à des films de fiction et à des documentaires qui soulèvent la question de la faculté du cinéma de reconstituer le passé en en explorant une nouvelle approche. Cette reconstitution de la mémoire est dans certains cas, au-delà d'une quête esthétique et narrative, une tentative de rétablir la vérité autour de faits historiques récents que l'« histoire officielle » s'est obstinée à laisser dans la pénombre pendant des années. C'est également une réaction contre le silence qui étouffe les événements et contre l'impunité des responsables, et aussi une démonstration de la capacité du cinéma à transformer le souvenir traumatisant en images en lui conférant une substance nouvelle.

Le cinéma argentin a livré au cours de la dernière décennie des films importants qui se réfèrent à certaines des pages les plus sombres de l'histoire contemporaine du pays. Après des années de silence, la dictature militaire (1976-1983) est devenue le sujet de certains films tout à fait remarquables, tandis qu'émergeaient au grand jour pour la première fois des éléments et des témoignages qui apportaient une dimension encore plus tragique aux faits. Il convient de souligner que certains de ces films ont été tournés par de très jeunes réalisateurs, qui ont projeté de la sorte leur propre vécu en recherchant, au fond, le rétablissement de leur mémoire personnelle, tout en abordant aussi la mémoire de leur pays.

Les jeunes Argentins ont un rapport bien différent avec la dictature et l'oppression : ils sont tombés dedans quand ils étaient petits. Il n'y a donc rien d'étonnant à constater qu'une immense partie des premiers films des réalisateurs argentins sont consacrés, de près ou de loin, à cette dictature. Les traumatismes sont nombreux et les plaies sont encore loin d'être refermés dans la société. (Messias, 2015 : 21).

Étant donné que les responsables ont été pour la première fois traduits devant les tribunaux et condamnés, ces films ont acquis un caractère particulièrement actuel et ont rendu aux familles des victimes la justice pour laquelle elles s'étaient battues. Au cours de la même période, le passé traumatisant, sujet tabou pendant de nombreuses années, revêt pour la première fois une dimension physique dans l'espace puisque des monuments sont élevés, comme dans le cas de l'ESMA¹ ou bien des cérémonies sont organisées en mémoire des victimes à l'occasion de l'anniversaire d'événements qui avaient eu pendant des années une

¹ L'École de mécanique de la Marine, lieu de détention.

dimension exclusivement négative, sans que jamais l'aspect humain ne soit exploré, non plus que la perte et la manière extrêmement violente dont ils avaient été envisagés par les gouvernements d'alors.

À partir de 1999, le cinéma argentin commence à présenter des films très divers qui, par la reconstitution du passé ou la quête de la vérité aujourd'hui, tentent de parler de la violence de la dictature militaire, des disparus, de la complicité silencieuse de la société avec le crime.

Marco Bechis, réalisateur qui passa quelque temps en 1977 dans un centre de détention moderne avant d'en sortir par miracle; Benjamin Avila, qui transpose les expériences personnelles de son enfance; Marcelo Pineyro, le producteur de *L'Histoire officielle*², le premier film à se rapporter aux événements: ce ne sont que quelques-uns de ceux qui ont tourné des films de fiction sur la dictature. Mais il existe aussi des documentaires remarquables qui proposent une écriture cinématographique personnelle parallèlement aux témoignages de ceux qui ont vécu les événements, comme le documentaire autobiographique *Encontrando a Victor* de Natalia Bruschtein et le film expérimental *Burnt Oranges* de Silvia Malagrino.

Les films dont nous allons parler abordent différents chapitres de la période de la dictature. La clandestinité, les disparitions et les enlèvements de citoyens, les centres de détention, la tentative de retour et la dissolution de la guérilla urbaine, les bébés volés de la dictature, l'exil, sont illustrés par le cinéma et un pan de l'histoire est transposé à l'écran.

***Garage Olimpo* : le terrorisme d'État : les enlèvements, les disparitions, les centres de détention clandestins**

Le film intitulé *Garage Olimpo* a été tourné en 1998 par le réalisateur Marco Bechis qui, malgré son désir de ne pas faire un film autobiographique, raconte en fait ses expériences personnelles³. En avril 1977, il est enlevé par un groupe paramilitaire devant l'école où il enseigne et est conduit au club Atletico, un centre de détention clandestin. Il est torturé et témoin de comportements inhumains envers les autres détenus. Expulsé d'Argentine, il rentre en Italie.

Le film se situe en 1976 à Buenos Aires, peu de temps après le coup d'état militaire, et raconte l'histoire d'une jeune fille, Maria, une bénévole qui enseigne à lire et à écrire aux

² *La historia oficial* (1985), réalisé par Luis Puenzo, avec : Norma Aleandro, Hector Alterio.

³Il a déclaré à propos de *Garage Olimpo*: « J'avais ce film en tête dès le jour où j'ai décidé de me consacrer au cinéma », (Dossier de press, Océan Films : 1999).

habitants d'un bidonville. Un matin, un groupe d'hommes armés en civil fait irruption dans la maison où elle vit avec sa mère et enlève Maria. Les yeux couverts d'un bandeau noir, Maria est emmenée dans un centre de détention clandestin, le Garage Olimpo, où elle va subir des tortures psychologiques et corporelles jusqu'à sa mort.

À travers l'histoire de Maria, le film reconstitue avec réalisme le système d'enlèvements et de disparitions arbitraires et le régime de terreur qui régna en Argentine de 1976 à 1982 environ. L'histoire d'une jeune femme victime du terrorisme d'État et de la guerre sale est celle de milliers de citoyens argentins mobilisés dans des organisations politiques de gauche au cours des années soixante-dix. Cependant, le film ne suit pas une narration linéaire ni ne se limite pas à l'histoire d'un seul être humain. Il évoque des événements historiques réels qui mettent le spectateur soucieux de comprendre devant une reconstitution exacte et complexe, pour un film, de la situation politique en Argentine en 1976. L'assassinat du chef de la police Cardozo⁴, l'une des dernières opérations spectaculaires des Montoneros, la disparition d'Azucena Villaflor et d'autres fondatrices de l'organisation des Mères de la place de Mai, les vols de la mort, sont rendus à travers les personnages et l'évolution du film, parallèlement à la description des centres de détention et du plan d'extermination des subversifs comme les appelait le régime.

Bechis commence la narration du film par la fin de l'histoire, l'explosion de la bombe placée dans l'appartement de Cardozo, le chef de la police de Buenos Aires présenté dans le film comme le directeur du centre de détention, une explosion dans laquelle il est lui-même tué et sa femme blessée. Le film suit un mode narratif réaliste, si violent qu'il est parfois difficilement supportable pour le spectateur. Pourtant, les faits qu'il montre sont absolument vrais. De 1976 à 1982 environ, 340 centres de détention clandestins fonctionnèrent à Buenos Aires et dans d'autres grandes villes d'Argentine⁵. Le Garage Olimpo du film est en réalité inspiré de deux camps de détention réels⁶.

Deux modes différents de narration, déterminés par la mise en scène et par l'éclairage, dominant dans le film à partir du moment où Maria est emprisonnée au Garage Olimpo. Il existe deux mondes parallèles, celui du centre dans lequel vivent seulement des victimes et des bourreaux, et le monde extérieur de la ville de Buenos Aires. Le film ne décrit pas seulement l'extermination physique et morale des détenus, mais aussi le mécanisme de persécutions, d'enlèvements et de disparitions mis en œuvre par les bataillons d'assaut. La

⁴ L'assassinat de Cardozo a eu lieu à Buenos Aires le 17-06-1976 (Lewis, 2002 : 68).

⁵ <http://www.desaparecidos.org/arg/centros/>, consulté le 12-09-2017.

⁶ El Olimpo et Automotores Orletti.

mère de Maria, interprétée par Dominique Sanda, se lance dans une tentative désespérée de retrouver sa fille. Ce faisant, elle va rencontrer d'autres femmes, des mères et des épouses à la recherche de leur enfant et de leur mari, et elle deviendra membre d'un petit groupe qui coordonne ses efforts de recherche, référence claire aux mères de la place de Mai. L'appel au secours lancé à l'Église, sans résultat, l'assassinat de la femme la plus active dans la recherche de son mari, la tentative de rencontrer des journalistes étrangers, tout repose sur des faits réels. La mère de Maria quittera le groupe de femmes et vendra sa maison pour une bouchée de pain à l'un des assaillants avant d'être abattue de sang-froid et que son corps soit abandonné sur un terrain vague.

Les transferts constituent une procédure qui rythme la vie du centre de détention, soulevant des questions chez Maria et les autres détenus. Ce n'est qu'à la fin du film que le metteur en scène nous révèle leur but réel, tandis que la scène se répète plusieurs fois dans le film, montrant les détenus transférés dans un autre lieu de détention. Particulièrement violents également, les plans sur les endroits où s'entassent des vêtements ayant appartenu aux détenus.

Nous revoyons à la fin du film la scène déjà vue au début, celle du dépôt de la bombe et de son explosion. L'assassinat du directeur a pour effet de déclencher le transfert de tous les détenus, dont Maria. Ainsi est-il révélé au spectateur le sens véritable des transferts et l'ensemble de la procédure qui conduit les détenus à la mort : la piqûre de somnifère, l'embarquement dans des camions, le chargement des corps drogués dans des avions militaires. Vient ensuite un intertitre qui nous apprend ce que le metteur en scène a refusé, par respect pour le spectateur et envers la mémoire des milliers de disparus, de montrer à l'écran, sachant que cela était impossible⁷.

***HIJOS* : Les enfants volés de la dictature**

Le deuxième film de Bechis, *Hijos* doit son titre à l'organisation constituée par les enfants des disparus⁸, exigeant la vérité sur les circonstances de la mort de leurs parents et réclamant la punition des coupables afin que le souvenir du passé soit maintenu vivant. Le film de Marco Bechis aborde un sujet qui a bouleversé la société argentine et ramené la question des disparus. Le film repose sur une histoire qui pourrait être vraie et décrit la quête obstinée qui pousse Rosa d'Argentine en Italie, à la recherche de son frère jumeau perdu, une

⁷ « De 1976 à 1982, durant la dictature militaire, des milliers de citoyens argentins ont été jetés à la mer, drogués mais vivants. Les responsables de ces crimes sont restés jusqu'à ce jour en liberté ».

⁸ Hijos et Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, organisation fondée en Argentine en 1995.

quête qui la conduit jusqu'à Xavier. Il se peut finalement qu'il n'y ait pas de lien de parenté entre les deux enfants, mais Xavier est lui aussi un « enfant volé de la dictature » (Donda, 2009) qui, face à la révélation des faits, quitte sa famille adoptive et rentre en Argentine. La quête d'identité, l'importance de la vérité, la notion de famille, les racines d'un individu qui constituent sa personnalité ramènent le passé à une narration contemporaine. Si le *Garage Olimpo* reconstituait le passé, *Hijos* rappelle que ce passé continue d'exister dans le présent, hantant de culpabilités, de fantômes et de questions tout un pays et sa nouvelle génération. La lenteur du rythme du film inspire la mélancolie, la lumière est basse et hivernale et ce sont les espaces froids et impersonnels qui dominent.

Le film se termine sur une rencontre du documentaire et de la fiction, apportant un témoignage capital. Xavier et Rosa sont revenus à Buenos Aires et participent à une marche qui a pour but de faire révéler l'identité véritable d'un militaire tortionnaire qui continue de vivre en liberté. Il s'agit d'une marche réelle de l'organisation des HIJOS, qui charge sentimentalement la fin du film. Sans utiliser l'émotion au profit de la narration, dans un film sobre mais extrêmement fort, Bechis parvient à parler, loin des mélodrames, de l'un des chapitres les plus traumatisants des effets de la dictature, resté ouvert jusqu'à ce jour.

Enfance clandestine : la clandestinité, la tentative de retour

L'enfance, non pas comme paysage idéalisé des souvenirs et de l'innocence, ni même comme retour à un lieu sûr et sans danger, constitue le cadre narratif du film *Enfance clandestine* de Benjamin Avila. Comme le souligne Sophie Dufays :

Dans les films de fiction qui mettent en scène un enfant, cette focalisation est la clé d'une narration allégorique à plusieurs niveaux, où l'enfant et son histoire familiale singulière incarnent le jeu de la mémoire privée et publique, soit le deuil intime et collectif du peuple argentin. (Dufays, 2015 : 170).

La clandestinité et la tentative de retour des Montoneros en 1979 sont vues à travers les yeux d'un garçon de dix ans, fils d'un couple revenu en Argentine sous des noms d'emprunt afin d'organiser un réseau de résistance contre la dictature. L'histoire est rendue à travers le regard de Juan, qui choisit le prénom d'Ernesto en référence à Che Guevara. Le héros transmet le danger, la peur et le désespoir qui alternent avec les émotions et les joies qu'il vit en entrant dans l'adolescence, dans un flou quasi onirique qui transmet un sens de la réalité que seul un enfant peut avoir dans une situation aussi tendue et dangereuse. La mobilisation politique, l'amour mais aussi la violence que vit Ernesto à la fin du film quand il est confronté à l'assassinat de ses parents, passent de l'enfant au spectateur. Le film présente

dans ce cas aussi les souvenirs personnels du réalisateur et se termine sur un gros plan du héros, dont le regard est tourné vers la caméra. Le point de vue d'Ernesto est illustré par des dessins intercalés dans le film chaque fois que Juan se trouve en grand danger, présentant les événements sous forme de bande dessinée; qui remplacent l'image réaliste et les plans filmés. Juan semble ne pas pouvoir concevoir la réalité, l'importance du danger, et se réfugier dans son imagination, dans un autre monde où les couleurs et les contours sont différents, où tout change.

Après une période d'exil à Cuba, la famille devra passer dans la clandestinité pour rentrer en Argentine, parce que les deux parents de Juan sont traqués. L'organisation leur fournit de faux papiers pour qu'ils puissent voyager et Juan décide que son nouveau prénom sera Ernesto, en l'honneur d'Ernesto Che Guevara. La famille s'installe dans la banlieue de Buenos Aires, et quand Juan arrive chez eux, ses parents ont monté une petite entreprise d'emballage et de livraison de fruits secs. Cette entreprise est en réalité une couverture pour masquer les va-et-vient des parents de Juan, les trajets avec la camionnette, les visites fréquentes à de supposés « associés », mais elle fonctionne aussi comme planque où se tiennent les rencontres illégales du groupe. Les parents de Juan lui expliquent que derrière un faux mur de caisses se trouve la cachette dans laquelle il devra se réfugier avec sa sœur Victoria, âgée d'un an, au cas où la maison serait assiégée.

Les vrais prénoms des enfants du film ont aussi, toutefois, une dimension symbolique. Juan n'a pas ce prénom par hasard, car il renvoie au général Juan Perón, que les Montoneros considéraient comme leur chef et avaient quasiment sanctifié, au même titre que sa femme. De même, des membres et des combattants des Montoneros, mais aussi des révolutionnaires du PRT-ERP donnaient à leurs filles le prénom de Victoria, voulant signifier par là la victoire qu'ils étaient sûrs de remporter un jour (Donda, 2010 : 69).

Lorsque Juan est inscrit à l'école sous le nom d'Ernesto, l'institutrice, voulant le mettre à l'aise, incite ses camarades à chanter pour son anniversaire; mais lui met du temps à comprendre, parce qu'il ne s'est pas habitué à sa fausse date de naissance. Réagissant maladroitement, il invite ses nouveaux amis à une fête chez lui sans demander l'autorisation de ses parents qui, au départ, quand ils l'apprennent, réagissent négativement, parce qu'ils considèrent qu'une telle chose met tout le monde en danger et viole aussi les règles de la clandestinité. La fête, qui est finalement organisée et qui, pour quelque temps, ramène le quotidien de Juan à une illusion de normalité, est pour lui l'occasion de revoir sa grand-mère, qui arrive chez lui sans prévenir. La présence de la grand-mère, qui n'a pas vu son petit-fils et

sa fille depuis des années, va provoquer des moments de tension entre la grand-mère de Juan et sa mère.

Le conflit entre la mère et la fille est très fort, la première accusant la seconde d'égoïsme et d'irresponsabilité. La mère de Juan répond à son tour à propos de la position de sa mère et ne semble pas partager son anxiété pour le danger qui menace les enfants. Chez les Montoneros et au sein du PRT-ERP, l'idée était communément répandue que dans le cas où des membres du groupe qui avaient des enfants perdaient la vie, leurs camarades se changeraient d'élever en les adoptant de manière informelle.

Faisant contraste avec le climat de danger, de tension, de secret qui se fait de plus en plus fort dans la famille et est transposé dans le film à travers les réactions des personnages, vient le premier sentiment, le premier soupçon d'amour que Juan ressent pour une fille de son âge. Pour Juan, la promesse d'une relation plus étroite avec Maria, la fille dont il a commencé à tomber amoureux, se profile dans l'excursion scolaire qui sera aussi son dernier moment d'innocence et d'enfance, avant que se produisent les événements dramatiques qui clôtureront le film. Le sentiment d'inquiétude revient avec le retour de Juan, quand sa mère l'attend pour lui annoncer qu'ils doivent quitter la maison et ensuite chercher refuge, avec le reste de la famille, dans une planque à Buenos Aires.

À partir de ce moment, le film devient particulièrement violent et suit un rythme plus rapide que dans la partie précédente. Les plans durent moins longtemps et transmettent un sentiment spasmodique de précipitation et d'angoisse. Les gestes des parents de Juan sont plus marqués et lui-même semble se trouver dans un état de vertige entre le rêve et la réalité. D'autres camarades de ses parents, anonymes et pourchassés, se trouvent dans la cachette avec leurs enfants, qui demeurent silencieux, non sans échanger des regards qui trahissent leur peur⁹.

Bien qu'ils soupçonnent que les bataillons de la mort se trouvent déjà sur leurs traces, les parents de Juan reviennent chez eux pour ramasser les armes, les proclamations et l'argent, avec leurs quelques vêtements, et pour chercher une autre cachette. Le père de Juan quitte la maison au petit matin du jour suivant. À partir de ce moment, le film ne suit plus la succession logique du temps. La scène suivante est celle où Juan donne à manger à sa sœur en écoutant les nouvelles à la télévision en noir et blanc, où il apprendra aussi l'assassinat de son père par la police après un échange de coups de feu. Désormais, jusqu'à la fin du film, les passages brusques du rêve à la réalité coexistent avec les dessins intercalés qui expriment

⁹ Pour la clandestinité vue par les yeux d'un enfant, cf. aussi le récit autobiographique: *Manèges*, (Alcoba, 2007).

l'incapacité de l'enfant à concevoir la véritable dimension des événements. La mort de son père se transforme en cauchemar dans lequel Juan lui-même gît, mort, ayant en guise de tête l'appareil de télévision, tandis que ses camarades et Maria lui disent au revoir. On ne peut pas calculer le temps que Juan passe avec sa sœur, tenant une arme, jusqu'au moment où les cris de sa mère le réveillent.

Le film n'entreprend pas de représenter la maison assiégée et l'assaut du groupe paramilitaire. Ici aussi, c'est le regard de l'enfant qui domine, avec son refuge dans l'imagination pour supporter ce qui se passe et la terreur qu'il ressent. Le siège de la maison est donné de manière elliptique, sans que le réalisateur montre comment sa mère résiste et est blessée, la destruction des lieux, la violence envers Juan, l'enlèvement de Victoria. Juan se cache avec sa sœur derrière le faux mur de la remise fabriqué par ses parents. Les plans deviennent sombres, et quand ce n'est pas l'obscurité totale qui règne, on peut distinguer ici aussi des détails avec les yeux du jeune garçon. On entend sa respiration et les pleurs du bébé, tandis que nous parvenons à distance les cris menaçants des assaillants et des bruits de coups de feu. Le son joue un rôle très important, nous transmettant le sentiment de peur de Juan et nous mettant à sa place dans cet espace, et intensifiant le sentiment d'angoisse. Il n'est pas fait non plus de tentative de représentation quand le groupe d'hommes découvre les enfants et pénètre dans leur cachette. Les dessins remplacent de nouveau les plans et montrent sans cohérence et très rapidement les faces sauvages des hommes, les armes, Juan terrifié, entremêlés de souvenirs de moments heureux mais aussi avec le visage mort de Che Guevara, avec les dessins de la maison et de la rue sous la forte pluie sous laquelle se tient Maria, assistant à tout ce qui se passe. Nous apercevons Juan prisonnier maintenant sur le siège arrière d'une Ford Falcon.

Le passage illustré s'arrête quand Juan se trouve au camp de concentration et qu'il est interrogé par un homme au visage fruste et au comportement particulièrement agressif. Après le passage du rêve et des dessins, le film revient au réalisme, parce que la violence, les menaces, les tortures et les disparitions, notamment de jeunes gens qui se trouvent au seuil de l'adolescence, sont des faits réels. Les sons créent ici aussi une atmosphère ambiante sombre tandis que nous entendons un goutte-à-goutte insistant, les voix cavernueuses des hommes qui nous font comprendre que Juan se trouve dans sous-sol, les hurlements lointains, les sirènes, les moteurs des voitures qui démarrent en trombe.

Juan est finalement conduit chez sa grand-mère, comme tant d'autres enfants de disparus qui ont échappé à la mort et à l'adoption illégale, portant néanmoins en eux le traumatisme de la violence qu'ils ont vécue et de la séparation avec leurs parents. À la fin du

film, répondant à la voix effrayée de sa grand-mère, Juan, regardant la caméra, répondra « Je suis Juan », laissant pour toujours Ernesto et acceptant sa véritable identité.

Burnt oranges : l'exil, la perte

Le film *Burnt Oranges* (2005) de la réalisatrice argentine Sylvia Malagrino est un documentaire expérimental qui évoque la perte, la mémoire, l'Histoire et les blessures du passé. La réalisatrice raconte son retour dans la ville de Buenos Aires après des années d'exil, en quête de ses souvenirs. Les souvenirs d'un ami disparu pendant la dictature militaire de 1976, de toute une génération qui avait cru en l'utopie de la révolution, mais aussi ses souvenirs personnels d'enfance et de jeunesse.

Le récit à la première personne par elle-même, les images tournées en caméra super 8 de la fin des années soixante-dix mêlées aux images-fragments de la ville actuelle, les visages des milliers de disparus, tout cela crée une atmosphère mélancolique irréaliste. Le film reconstitue les associations d'idées personnelles de la mémoire, traduit les sentiments de la narratrice, tout en livrant un commentaire politique. À travers une narration subjective qui se déroule dans un mélange d'images et de sons qui jonglent entre le passé et le présent sans prévenir le spectateur, sont soulignés le sens de la mobilisation politique, le sacrifice personnel et la vision d'un monde meilleur.

La réalisatrice est à la recherche de ses souvenirs personnels et tente de surmonter le traumatisme de la perte. Les oranges brûlées, gâteau de son enfance, la ramènent comme une autre madeleine de Proust à son passé mais aussi à celui de son pays. Film qui semble fait en obéissant au sens du rêve et non de la logique, essai poétique sur des notions telles que la fraternité, la solidarité, le dévouement aux idéaux, *Burnt Oranges* traite aussi de la relation entre art et révolution. Rejetant toute convention narrative, la réalisatrice aborde une histoire personnelle et collective en montrant comment un cinéma différent s'oppose à l'uniformité, rappelant qu'il est indispensable de préserver la mémoire.

Encontrando a Victor : le vécu personnel, la mémoire

Natalia Bruschtein tourne le documentaire *Encontrando a Victor* en 2004. Reconstituant l'histoire de son père Victor, disparu à Buenos Aires en 1977, elle tente, à travers les témoignages et les photographies, de trouver des réponses à ce qu'elle cherche. Des réponses qui concernent les choix de son père, la mobilisation et la foi dans ses idéaux, mais aussi sa décision de rester en Argentine alors que sa mère s'enfuyait au Mexique avec elle-même, alors âgée d'un an à peine. Recherchant Victor à travers le cinéma, elle évoque la

disparition d'autres membres de sa famille, mais aussi l'idéalisme de son père en des temps de violence et de danger. Malgré la mélancolie et la blessure que ce documentaire si personnel transmet au spectateur, il se termine sur un sentiment d'acceptation de la part de la réalisatrice face à son histoire et à son passé. Nathalie Bruschtein a ensuite tourné en 2015 le documentaire intitulé *El tiempo suspendido*, qui décrit des instantanés de la vie de sa grand-mère Laura Bonaparte qui, après avoir lutté pendant des années pour maintenir vivant le souvenir de ses enfants et des disparus, est atteinte à la fin de sa vie par la maladie d'Alzheimer. Parallèlement, à travers des documents et des archives, c'est toute la lutte d'une femme pour la justice et le rétablissement de la vérité qui se révèle. Laura Bonaparte a dit à propos de sa lutte pour la justice et la mémoire: « Et même si je ne cesserai jamais d'être une victime du génocide qu'a subi mon pays, si mon deuil s'éteint avec moi, ils ne seront pourtant pas arrivés à m'enfermer dans cet espace où la mort côtoie la défaite » (Mary, 1991 : 192).

Conclusion

Le cinéma peut reconstituer le passé, entreprendre un voyage dans le temps, faire revivre des événements majeurs ou minimes, reproduire à travers l'image la marche parallèle de la mémoire collective et personnelle, devenir la « forme cinématographique de l'Histoire » selon la formule d'Antoine de Baecque (De Baecque, 2008 : 9). Souvenirs, témoignages, événements historiques se rencontrent à l'écran, maintenant vivant le dialogue entre ces deux approches du monde: le cinéma et l'Histoire.

Les films que nous avons cités reconstituent et décrivent des événements tragiques. Cependant, la quête obstinée de la mémoire et sa préservation sont une forme de justice pour les morts et les disparus mais aussi pour tous ceux qui continuent à s'opposer. Les créateurs des films refusent l'amnésie collective, l'histoire personnelle rencontre la mémoire collective et le cinéma donne consistance à des voix et des témoignages qui, sinon, se perdraient dans le temps. Le spectateur découvre le passé. Il cultive le souvenir qui doit continuer d'exister pour que soient préservés les derniers éléments qui donnent un sens à l'existence humaine. Et c'est là la « triple attribution de la mémoire », « à soi, aux proches, aux autres » (Ricoeur, 2000 : 163), par laquelle nous « entrons dans le champ de l'histoire » (*op.cit.*). Cet objectif, dans le cas que nous avons examiné, c'est le cinéma qui parvient à le servir.

Bibliographie

- ALCOBA Laura, (2007), *Manèges- petite histoire argentine*, Paris, Éditions Gallimard.
- DE BAECQUE Antoine, (2008), *L'histoire-caméra*, Paris, Éditions Gallimard.
- DONDA Victoria, (2009), *Moi, Victoria, enfant volée de la dictature argentine*, Robert Laffont.
- DUFAYS Sophie, 2015, « L'enfant : corps-temoin de l'histoire dans *Enfance clandestine*, Paris, Cinémaction no 156, Le Nouveau du cinéma argentin, Éditions Charles Corlet, 170-175.
- FERRO Marc, (1993), *Cinéma et Histoire-nouvelle édition refondue*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio /Histoire.
- GARCIA Santiago, (2003), « La base est là-entretien avec Nerio Barberis », Toulouse, Cinémas d'Amérique Latine no 11, Presses Universitaires du Mirail Toulouse, 26-37.
- MANZI Joaquin, (2013), *Aux armes cinémas ! Argentine : 1966-1976 : le PRT-ERP et la Cine de la Base*, Paris, Presses Univrsiteires de France/Cned.
- MARY Claude, (1999), *Une voix argentine contre l'oubli-Laura Bonaparte*, Paris, Plon, Collection « Une femme, un peuple ».
- MESSIAS Thomas, (2015), *Le nouveau cinéma argentin*, Levallois-Perret, Playlist Society.
- LEWIS H. Paul, (2002), *Guerillas and generals-The "Dirty war" in Argentina*, Westport, Connecticut, London, Praeger Publishers.
- RICOEUR Paul, (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil.