Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES HISPANIQUES ET HISPANO-AMÉRICAINES »

La logique concentrationnaire dans le cinéma de fiction argentin et chilien

Une étude de Prisioneros Desaparecidos *(1979) de Sergio Castilla et d'*Habeas Corpus *(1986) de Jorge Acha*

Présentée et soutenue publiquement le 30 juin 2021 par

Lolita TODESCHINI

Sous la direction de Cecilia González Scavino

Membres du jury

Gustavo BERNSTEIN, Auteur, Scénariste et Président de l'Association Civile Jorge Luis Acha
Carolina ESPINOZA CARTES, Enseignante, Docteure, UNED, Espagne
Franck GAUDICHAUD, Professeur des Universités, Université de Toulouse Jean Jaurès.
Olga LOBO CARBALLO, Professeure des Universités, Université de Grenoble Alpes.

Remerciements

Nous tenons à remercier, tout d'abord, notre directrice de thèse, Madame Cecilia González Scavino, de nous avoir guidée, encouragée et suivie durant toutes ces années.

Nous remercions également Carolina Espinoza Cartes, Olga Lobo Carballo, Gustavo Bernstein et Franck Gaudichaud d'avoir accepté de faire partie du jury de notre thèse.

Nous souhaitons également remercier Jorge Diez et Guillermo Silveira d'avoir accepté de répondre à nos questions.

Nous remercions également Natalia Urzúa, Bernard Chamayou, Jérémy Todeschini, Jérémy Kartner, Justine Rivers-Moore et Karen Hooker Losada pour leurs corrections, aides techniques et conseils.

Nous adressons toute notre reconnaissance à Cristian Rueda pour nous avoir encouragée et avoir fait preuve de patience tout au long de ce travail.

Enfin, nous remercions nos amis et notre famille de nous avoir soutenue tout au long de ces années.

Introduction 9

I. La logique concentrationnaire dans le cinéma de l'exil chilien 21

A. Contextualisation 25

1. Le cinéma latino-américain dans un monde bipolaire 25

1.1 La Guerre froide et le tiers-monde 25

1.2. La naissance du Nouveau Cinéma Latino-américain 29

2. Le Nouveau Cinéma chilien 41

2.1 L'industrie cinématographique chilienne 41

2.2 Le cinéma d'auteur 43

2.3 L'affirmation d'un mouvement nouveau 45

2.4 Les années de l'Unité Populaire 49

B. Filmer pendant la période dictatoriale 55

1. La production d'images de la dictature 55

1.1 L'exportation d'images 55

1.2 Le cinéma de l'inxilio 62

2. Le cinéma de l'exil 67

2.1 La production dans les pays d'accueil 67

2.2 La solidarité cubaine 70

2.3. Un panorama sur Santiago assiégée par les militaires : Noche sobre Chile de Sebastián Alarcón 73

2.3.1. Recréer l'identité chilienne 73

2.3.2. L'inclusion de moments historiques dans le récit 76

2.3.3. Le contexte chilien à travers les personnages 81

2.3.4. La construction de la logique concentrationnaire 85

2.3.5. El valiente pueblo de Chile 88

C. Prisioneros Desaparecidos de Sergio Castilla : La torture à l'écran 92

1. Reconstituer le Chili et la dictature de Pinochet 94

1.1 Les marqueurs de l'identité chilienne 94

1.2. La présence du gouvernement de facto 98

1.3. La reconstruction de témoignages 100

1.4. Une esthétique marquée par la tension documentaire 103

2. Le point de vue des bourreaux 109

2.1 El Jefe, l'incarnation de l'idéologie de la junte 110

2.2 El Peluca et les autres soldats 121
3. Les relations entre bourreaux et détenu·e·s 131
3.1 Un montage de témoignages multiples 132
3.2 Les rapports de soumission 136
3.3 Résister au système répressif 143
4. L'immersion dans l'espace concentrationnaire 148
4.1 Un montage chronologique 148
4.2 Un dispositif qui dépasse le lieu 151
4.3 L'omniprésence de la torture 157
4.4 Les sorties possibles du centre 166
5. Conclusion 167

II. La logique concentrationnaire dans le cinéma post-dictatorial argentin 171

A. Contextualisation 175
1. Le cinéma de la transition démocratique (1983 – 1989) 177
1.1 L'ouverture démocratique et le temps des procès : 1984 – 1987 178
1.2 Le retour en arrière et la mise en place d'une politique d'impunité : 1987 – 1989 184
1.3 La relance de l'industrie cinématographique 185
2. Le cinéma en temps d'impunité (1989 – 2003) 193
2.1 La série de décrets de grâce présidentielle et l'oubli : 1989 – 1995 193
2.2 Le sursaut contre l'oubli : 1995 – 1999 196
2.3 La création d'un nouveau cinéma 200
3. Le cinéma et le devoir de mémoire (2003 – 2007) 209
3.1 La reconstruction mémorielle post-crise économique 209
3,2. Le cinéma d'une nouvelle génération 215
B. L'évolution de la représentation de la logique concentrationnaire 219
1. Structurer un scénario à partir de témoignages 219
2. La construction de l'intrigue 229
3. La représentation des détenu·e·s-disparu·e·s 232
4. La représentation des espaces concentrationnaires 239
5. Les enjeux esthétiques 243
C. Habeas Corpus de Jorge Acha : Variations sur le thème de la fuite de l'esprit 250
1. Le récit d'un corps enfermé 252
1.1 Quatre jours au sein d'un centre de détention clandestin 252
1.2 Le fantasme et la mer 253

1.3 L'Église et les références bibliques 260
1.4 La renaissance 266
2. Le titre — Habeas Corpus — Du corps disparu au corps visibilisé 270
3. L'immersion dans un centre de détention clandestin de la dictature argentine 275
3.1 Un corps emprisonné dans le système concentrationnaire 275
3.2 Les références à la période dictatoriale 279
4. L'intertextualité littéraire : le rêve d'une évasion 283
4.1 La libération onirique 284
4.2 Le voyage de l'esprit 294
4.3 Le corps morcelé et le temps de l'attente 305
5. L'esthétique onirique 309
5.1 Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson 310
5.2 Un chant d'amour de Jean Genet 313
5.3 Kenneth Anger : Un cinéma expérimental homoérotique 319
6. Conclusion 326

Conclusion générale 329

Bibliographie 337

Annexes 369

Introduction

En 1955, Henri Michel et Olga Wormser réfléchissaient sur les spectateur·rice·s[1] visé·e·s par le documentaire *Nuit et Brouillard :* « il faut qu'en voyant ce film, les déportés reconnaissent leurs épreuves, mais aussi que les spectateurs ordinaires comprennent ce qu'avaient de systématique, dans un mélange de barbarie cruelle et d'expérimentation scientifique, les phénomènes concentrationnaires. »[2] De cette manière, les scénaristes ont distingué deux types de publics : un premier qui se compose de spectateur·rice·s ayant vécu une expérience similaire à celle décrite à l'écran, le second est constitué de personnes extérieures à l'expérience concentrationnaire. Les réalisateur·rice·s qui choisissent de travailler sur cette thématique font donc face à deux exigences : une première pédagogique, destinée à informer le·la spectateur·rice qui n'a pas vécu les évènements et une seconde mémorielle, qui évoque le souvenir de l'expérience. Cette réflexion montre d'emblée les multiples visées à l'œuvre dans les productions artistiques et culturelles consacrées à la représentation des espaces concentrationnaires et à la reconstruction de la logique qui les anime.

Dans le cas de l'expérience concentrationnaire nazie, Alain Resnais a réalisé *Nuit et Brouillard* (1955), dix ans après la libération des camps. La diffusion de *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann est survenue, quant à elle, quarante ans après la chute du régime. Malgré le fait qu'aucun des deux réalisateurs ne sont des survivant·e·s des camps et la distance temporelle avec les faits représentés, la création de ces deux œuvres a été possible grâce à un travail fondé sur des témoignages et des archives.[3] Ces premières bases permettent, en effet, de construire un scénario à partir de deux points de vue temporels distincts : une représentation directe d'images du passé et le récit présent d'une expérience subjective passée. Grâce aux images de l'époque, les cinéastes peuvent alors apporter une base documentée au récit des témoins qui peut s'altérer avec le temps. En effet, la mémoire est à l'épreuve de notre imagination qui pallie les oublis de notre esprit. Dans le cas des témoins, elle est également soumise à une mémoire collective qui peut déformer le souvenir de

---

1 Nous avons choisi d'utiliser un langage inclusif pour l'écriture de ce travail.

2 Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2004, p.216.

3 *Ibid.*, p.63.

l'expérience individuelle.[4] Les archives aussi peuvent être empreintes de subjectivité. Le reportage ou le travail photographique sont, par exemple, tous les deux l'œuvre d'un·e auteur·rice qui rend compte de sa représentation de l'image de l'objet. Il s'agit alors pour les cinéastes de proposer une œuvre teintée de ces marques de subjectivité. Le film n'en est pas pour autant inutilisable, car même si le récit mis à l'écart n'est pas exactement celui des rescapé·e·s, il contribue tout de même à reconstruire une mémoire collective.[5]

Les œuvres que nous avons choisies représentent des espaces d'enfermements différents de l'expérience nazie. José Santos-Herceg s'est appliqué à travailler sur la pertinence de l'utilisation du terme camp de concentration dans le cas de la dictature d'Augusto Pinochet au Chili (1973-1990).[6] Selon lui, si ce terme est repris dans un premier temps pour décrire les premiers instants du régime autoritaire,[7] il n'a plus lieu d'être utilisé aujourd'hui. À partir du 11 septembre 1973, les militaires ont, en effet, eu recours à des méthodes répressives envers les opposant·e·s au régime, c'est-à-dire les militant·e·s de gauche sympathisant·e·s ou non du régime de Salvador Allende. Dès les premières heures du coup d'État, les autorités ont assassiné, torturé et séquestré des milliers de personnes comme le rapporte la *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Cette dernière est mise en place en 1991 pour enquêter sur les violations des Droits Humains au Chili dès le retour à la démocratie. Aussi, dans un premier temps, plusieurs milliers de personnes sont arrêtées et détenues dans l'*Estadio Nacional* et l'*Estadio de Chile*.[8] Si le philosophe admet que certains aspects de l'expérience nazie et de la répression chilienne sont comparables, il met en exergue les nombreuses différences entre les deux types de structure. Le terme de camp de concentration aurait d'abord été utilisé à des fins politiques afin d'alerter la solidarité nationale sur la répression chilienne. La

---

4 Voir Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2000, 690 p.

5 Voir Halbwachs Maurice, *La mémoire collective,* Paris, Les Presses universitaires de France, 1950, 170 p. / Aleida Assman, « Memory, individual and collective », in Robert E. Goodin, Charles Tilly (eds.), *The Oxford Handbook of contextual political Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp.210-240.

6 José Santos-Herceg, « *Konzentrationslagern* (campos de concentración) en Chile. Sobre la (im)pertinencia del nombre », *Hermenéutica intercultural, revista de filosofía*, n°26, 2016, pp.29-56.

7 Nous revenons notamment sur l'utilisation de ce terme dans le chapitre « I.B.1.1 L'exportation d'images de la dictature ».

8 Corporación Nacional de la Reparación y Reconciliación, *Informe de la Comisión Nacional de la Verdad y de la Reconciliación,* Santiago du Chili, 3 vol., 1996.

comparaison à l'expérience nazie intervient comme un symbole qui met en avant un archétype de l'horreur extrême.

Exprimant un point de vue différent, Pilar Calveiro utilise la dénomination « camps de concentration »[9] pour nommer ces espaces, qui relèvent d'une logique similaire aux camps nazis. La bureaucratisation de l'extermination de masse est, par exemple, l'un des paramètres que l'on retrouve aussi bien dans le cas chilien qu'argentin. Lorsque le 24 mars 1976, le gouvernement de Isabel Martinez de Perón est renversé par un coup d'État, une junte militaire prend le pouvoir et met en place un système de répression à l'encontre des militant·e·s des organisations guérilleras de gauche (1976-1983). Or, pour la politologue, la disparition forcée est un système répressif qui existe en Argentine depuis les années soixante, avec la disparition de Felipe Vallese, considéré comme le premier disparu de ce pays en 1962, et plus largement, durant la dictature du général Juan Carlos Ongania (1966-1969). Cette pratique ponctuelle s'est ensuite généralisée à partir de la mise en service de la Triple A, un groupe paramilitaire mis en place par l'État, puis, en 1975, avec l'« Opération Indépendance » :

> Ce n'est qu'en février 1975, quand un décret du pouvoir exécutif a donné l'ordre d'*anéantir* la guérilla, donnant un coup d'envoi à l'« Opération Indépendance », qu'a réellement débuté dans la région de Tucumán une politique institutionnelle de la disparition de personnes, avec le silence complice du gouvernent péroniste, de l'opposition radicale et de nombreux secteurs de la société. Certains, comme c'est souvent le cas, ne savaient rien ; d'autres ne voulaient pas savoir. Et c'est précisément à ce moment que sont apparues les premières institutions indissolublement liées à cette forme particulière de répression : les camps de concentration et d'extermination […]. Le coup d'État de 1976 a marqué un tournant décisif : la disparition et le camp de concentration et d'extermination n'étaient plus une forme de répression, mais l'outil répressif par excellence que le pouvoir mit entre les mains de l'armée.[10]

Sous la gestion des forces armées, ces espaces prennent une dimension systémique au sein de la société argentine. Leur gestion est hiérarchisée et compartimentée à l'image de l'organisation militaire. Ce qui retient notre attention dans l'analyse proposée par Pilar Calveiro, c'est avant tout la volonté

---

9 Pilar Calveiro, *Violencias de estado: la guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, 328 p.
Pilar Calveiro, *Pouvoir et disparition, les camps de concentration en Argentine,* Paris, La Fabrique, 2006, 222 p.

10 *Ibid.,* pp.46-47.

d'« anéantissement » d'une partie de la société. Certes, il ne s'agit pas ici d'une sélection « raciale », mais l'idée de collectifs de population reste tout aussi présente. Pour Daniel Feierstein, c'est justement cette pratique de génocide social qui permet de rapprocher l'expérience nazie à l'argentine, car elles sont toutes les deux associées à « *una tecnología del poder y al aniquilamiento como un modo de destrucción y reorganización de las relaciones sociales.* ».[11] Effectivement, les dictatures argentines et chiliennes ont ce désir de restructuration radicale et complète d'une société. La junte militaire argentine s'est elle-même attribué le nom de « *Proceso de Reorganización Nacional* ». Le sociologue Carlos José Pérez Ramos reprend, lui aussi, ce terme pour définir la politique répressive du gouvernement d'Augusto Pinochet qui, selon lui, « *buscaba reorganizar las relaciones sociales y de poder a nivel nacional: desarticulando y destruyendo la red de relaciones político sociales contrahegemónicas que estaba en proceso de institucionalización; pero también eliminando física y simbólicamente a sus agentes.* ».[12]

C'est donc à partir de ces réflexions que nous souhaitons reprendre le concept de logique concentrationnaire amené par Daniel Feierstein dans ses recherches. C'est depuis cette définition du génocide comme pratique de la réorganisation sociale que le sociologue a développé les caractéristiques de la logique concentrationnaire qui en découle : « *El campo de concentración fue el dispositivo fundamental de esta operatoria, de este procedimiento de transformación - destrucción y refundación - de relaciones sociales*. ».[13] Ce dispositif opérait tant sur les interné·e·s que sur l'ensemble du tissu social. Ainsi, comme le décrit Bruno Bettelheim dans *Le cœur conscient,*[14] l'expérience de ces situations de violence extrême a profondément impacté les comportements et provoqué la rupture des personnalités.

Dans notre thèse, nous reprenons ainsi les terminologies et concepts proposés par les sociologues et politologues pour définir le sujet de représentation cinématographique des films qui constituent notre corpus. Néanmoins, si nous

---

11 Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, p.28.

12 Carlos José Perez Ramos, « El genocidio en Chile : a construcción sociodiscursiva de la verdad », in Daniel Feierstein (comp.), *Terrorismo de Estado y genocidio en América Latina*, Buenos Aires, Prometeo libros: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo, 2009, p.207.

13 Daniel Feierstein, *op. cit.,* p.362.

14 Bruno Bettelheim*, Le coeur conscient*, Paris, Hachette littératures, 2000, 383 p.

utilisons le terme « camp » pour définir les espaces mis à l'écran, nous désirons tout de même établir une distinction entre les différentes infrastructures. La diversité des constructions, qui ont été utilisées notamment par le régime d'Augusto Pinochet, nous permet de distinguer, en effet, deux types d'installations : les camps de « prisonniers » comme ceux de Pisagua ou de Chacabuco qui « concentrent » une masse plus ou moins importante de détenu·e·s et les centres de détention clandestins de torture et d'extermination comme ceux de Tejas Verdes et Londres 38. Ces derniers sont similaires aux lieux utilisés par la junte militaire argentine. Ils concentrent beaucoup moins de captif·ve·s à l'inverse des camps. Le principal intérêt de ces espaces est l'obtention de renseignements dans le but de détruire une partie de la société dite « subversive ». Les méthodes employées proviennent de doctrines contre-insurrectionnelles développées lors de la guerre d'Indochine et la guerre d'Algérie.[15] Elles correspondent également à l'application de la doctrine de sécurité nationale développée par les États-Unis. Elles rentrent dans un dispositif global à l'échelle du Cône Sud dans le cadre de l'Opération Condor.[16]

Du constat de ces similitudes dans les dispositifs de répression chiliens et argentins, nous avons souhaité travailler un corpus composé d'une œuvre de chaque pays : *Prisioneros Desaparecidos* (Cuba — 1979) de Sergio Castilla et *Habeas Corpus* (Argentine — 1986) de Jorge Acha. Ces deux fictions cinématographiques proposent une immersion au cœur de l'expérience concentrationnaire dans des centres de détention clandestins de torture et d'extermination. Contrairement aux créations de Resnais et Lanzmann, ces longs-métrages ont été filmés dans une période d'immédiateté ou de proximité des faits. Le premier est issu du corpus du cinéma de l'exil chilien, il n'est pas séparé temporellement, mais physiquement du territoire représenté. Le second a été réalisé en Argentine, mais après la chute du régime autoritaire. Pour construire leurs scénarios, les deux réalisateurs se sont appuyés à la fois sur des témoignages, des documents audiovisuels de l'époque et, dans le cas de Jorge Acha, sur un corpus littéraire et cinématographique dépassant le contexte argentin.

---

15 Voir Marie-Monique Robin, *Escadrons de la mort, l'école française*, Paris, La Découverte, 2004, 453 p.

16 Opération de répression coordonnée à l'échelle du Cône Sud.
Voir John Dinges, *Les années Condor : Comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents,* Paris, Edition La découverte, 2004, 299 p.

Au-delà de l'attention particulière que nous portons au travail de ces deux cinéastes autour de la représentation des spécificités qui constituent la logique concentrationnaire, nous réalisons dans cette thèse une étude de la production cinématographique chilienne de l'exil et argentine de l'après-dictature. En effet, nous pensons que l'analyse de ces deux films est indissociable du contexte historique et culturel dans lequel ils s'insèrent. La construction d'un cinéma chilien de l'exil a été possible grâce à l'établissement préalable d'un nouveau mouvement cinématographique. Issus des idées révolutionnaires de libérations nationales des années soixante, les cinéastes ont créé un cinéma militant qui a pris son envol au moment de l'arrivée en 1970 de Salvador Allende au gouvernement. Avec le coup d'État du 11 septembre 1973, un grand nombre d'entre eux·elles a été contraint à l'exil. Paradoxalement, la production de création a connu son « boom » au cours de cette période.[17] Les réalisateur·rice·s ont été obligé·e·s de s'adapter à de nouvelles conditions. Le documentaire, qui jusqu'à lors était privilégié, a dû être remplacé dans certains cas par la fiction. C'est dans ce contexte à partir de témoignages de rescapé·e·s que Sergio Castilla a réalisé *Prisioneros Desaparecidos*.

Dans la continuité de cette étude, il nous a paru pertinent de nous intéresser au processus de la construction d'un cinéma de mémoire dans la période d'après-dictature. Pour cela, notre corpus nous a dirigée vers le cinéma argentin qui propose la construction d'une réflexion mémorielle cinématographique très fournie. Nous avons choisi d'amplifier notre période d'étude sur les décennies qui ont suivi le retour à la démocratie afin de pouvoir observer l'évolution des stratégies de représentation des cinéastes. Cette étude nous a entre autres permis de constater que le film de Jorge Acha présente des similitudes avec des œuvres qui ont été créées dans un contexte de politique mémorielle différent.

Il nous a paru particulièrement intéressant d'étudier ce corpus qui, au contraire du cinéma sur les camps de concentration nazis, ne peut prendre appui sur des archives audiovisuelles. Si des images filmées des camps de prisonniers existent, il n'en existe pas à notre connaissance de l'intérieur des centres de détention clandestins en fonctionnement. Dans le cas argentin, seules les photographies de Víctor Basterra ont constitué une preuve du fonctionnement des centres. Néanmoins, ces images ne présentent pas le fonctionnement du dispositif répressif au quotidien,

[17] Jacqueline Mouesca, *El documental chileno,* Santiago, LOM Ediciones, 2005, p.100.

mais les portraits des détenu·e·s-disparu·e·s et des membres du groupe responsable du centre détention de l'ESMA à Buenos Aires.[18] En outre, les rescapé·e·s ont témoigné que durant leur séjour dans les centres de détention, il·elle·s ont été majoritairement privé·e·s de la vue. Le port de la *venda* constitue l'une des premières actions pour le contrôle des corps des détenu·e·s.[19] Cette perte de sens a amené une désorientation des victimes, dont la perte de la conception de l'espace temps.

C'est à partir de ce constat que nous avons choisi de construire notre hypothèse de lecture de ce corpus : comment est-il alors possible pour les cinéastes de construire des œuvres de fiction qui représentent néanmoins les centres de détention clandestins à partir de ces témoignages écrits et oraux ? De cette première question est survenu le désir de faire un état des lieux des productions de fictions travaillant autour de cette thématique de représentation. Nous avons pu alors établir un corpus correspondant à cette problématique : *Prisioneros Desaparecidos* (1979) de Sergio Castilla, *Habeas Corpus* (1986) de Jorge Acha, *La Noche de los lápices* (1986) d'Héctor Olivera, *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis et *Crónica de una fuga* (2006) d'Adrián Caetano. Nous avons également détaché trois autres œuvres qui, même si elles ne représentent pas les centres de détention clandestins, proposent une étude de la logique concentrationnaire : *Noche sobre Chile* (1977) et *Santa Esperanza* (1980) de Sebastián Alarcón et *Así nace un desaparecido* (1977) d'Angelina Vázquez.

Si nous avons choisi d'analyser davantage les deux premières œuvres en tant que corpus principal, c'est parce qu'elles ont moins été étudiées que les suivantes. Ces deux films présentent à la fois des points de rencontre et de divergence dans leur construction. Le découpage narratif a particulièrement retenu notre attention. Les deux longs-métrages mettent à l'écran une intrigue répartie sur trois journées pour *Prisioneros Desaparecidos* et quatre jours dans le cas d'*Habeas Corpus.* Malgré cette volonté de représentation chronologique similaire, nous avons remarqué que les deux œuvres présentaient des stratégies esthétiques et filmiques très différentes pour appréhender du sujet. Loin d'un travail narratif conventionnel, nous avons

---

[18] Emilio Crenzel, « Las fotografías del *Nunca Más:* verdad y prueba jurídica de las desapariciones », in Claudia Feld, Jessica Stites Mor (comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente,* Buenos Aires, Argentine, Paidós, 2009, p.287.

[19] Voir Corporación Nacional de la Reparación y Reconciliación, *op. cit.*
CONADEP, *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas,* Buenos Aires, Eudeba, 2008, 496 p.

remarqué que chacune de proposition de ces films affectait notre perception. Ces réalisateurs visent à immerger le·la spectateur·rice dans la logique concentrationnaire au même titre que les détenu·e·s et les bourreaux. C'est de ce constat qu'une seconde hypothèse de lecture nous est apparue : le public lui-même est placé dans ces films dans la position de témoin oculaire, et partage cette expérience d'emprisonnement.

À partir de ces problématiques, nous désirons inscrire notre thèse dans une réflexion autour de la capacité du cinéma à reconstruire des expériences de violence extrême. Ainsi, nous souhaitons rejoindre entre autres les travaux de Claudia Feld sur la représentation de la disparition forcée dans le registre audiovisuel[20] et le travail de Jaume Peris Blanes autour de la place du témoin dans la représentation des espaces concentrationnaires chiliens.[21] Les travaux proposés par ces chercheur·se·s ont contribué à comprendre l'importance du témoignage dans la construction audiovisuelle tant dans le cinéma argentin que dans le cinéma chilien. Ces travaux ont permis entre autres de déterminer les limites de la représentation et les stratégies employées.

Nous voulons rejoindre également les études spécifiques réalisées sur Sergio Castilla par Verónica Cortínez[22] et sur Jorge Acha notamment par Pablo Piedras, Jorge Sala ou encore Ezequiel Iván Duarte qui a soutenu une thèse sur l'œuvre du cinéaste en 2020 à l'Université de la Plata.[23] Nous souhaitons également dans une perceptive plus large rejoindre les travaux de Jacqueline Mouesca[24] sur le cinéma

---

20 Claudia Feld, *La télévision comme scène de la mémoire de la dictature en Argentine : une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée de personnes,* Thèse de doctorat : Université de Paris VIII: 2004, 450 f.

21 Jaume Peris Blanes, *Historia del testimonio chileno : de las estrategias de denuncia a las política de memoria,* Valencia, Espagne, Universidad de Valencia, 2008, 420 p.
Jaume Peris Blanes, *La imposible voz : memoria y representación de los campos de concentración en Chile : la posición del testigo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Proprio, 2005, 344 p.

22 Verónica Cortínez, *Cine a la chilena: Las peripecias de Sergio Castilla*, Santiago du Chili, RIL editores, 2001, 173 p.

23 Ezequiel Iván Duarte, *Na(rra)ciones imaginarias: figuraciones de la historia en la obra de Jorge Acha,* Thèse de doctorat : Journalisme et communication social : Université de la Plata : 2020.

24 Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile : veinticinco años de cine chileno (*1960-1985), Madrid, Ediciones del Litoral, 1988, 204 p.
Jacqueline Mouesca, *El documental chileno, op. cit.*

chilien, de Fernando Martin Peña[25] sur son travail sur le cinéma argentin et Octavio Getino[26] et Ignacio Del Valle Dávila[27] sur leurs recherches sur le cinéma latino-américain.

Pour mener notre étude, nous avons établi une méthodologie développée en deux étapes. La première a consisté en un travail de recherches au Chili et en Argentine au cours duquel nous avons effectué des recherches bibliographiques. Durant ces différents séjours, il nous a également paru important de nous rapprocher de certains organismes de défense des Droits Humains et nous rendre sur différents lieux de mémoires tels que d'anciens centres de détention clandestins (Olimpo, ESMA, La Perla, Mansión Seré, Club Atlético, D2, Londres 38) afin de pouvoir appréhender les espaces et la logique concentrationnaire. À cette occasion, nous nous sommes également entretenue avec des témoins et des survivant·e·s.

Au cours de la seconde étape, nous avons effectué de nombreuses recherches pour obtenir le matériel nécessaire à l'étude de notre corpus. Lorsque nous avons débuté notre travail, certains films n'étaient pas encore accessibles, notamment ceux en provenance du corpus chilien. Nous avons donc entrepris des correspondances avec des cinéastes et des membres des cinémathèques afin d'obtenir une copie des films en question. Puis, nous avons pris contact avec plusieurs des membres du tournage des deux films. Notre correspondance avec Jorge Diez, Guillermo Silveira et Gustavo Bernstein a permis d'obtenir des informations au cours d'entretiens à partir desquels nous avons développé notre analyse.

Pour mener à bien notre étude, nous nous sommes concentrée sur un travail en deux axes correspondant à deux périodes et contextes. Dans une première partie, nous nous sommes focalisée sur l'espace de dénonciation créé au sein du cinéma de l'exil chilien. Pour cela, nous avons entrepris un travail de recontextualisation

---

25 Fernando Martin Peña, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, 329 p.

26 Octavio Getino, *Cine argentino : entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ed. CICCUS, 1998, 363 p.
Octavio Getino, Fernando Solanas, *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, 204 p.
Octavio Getino, Susana Vellegia, *El cine de las historias de la Revolución , aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Grupo Editor Altamira, Buenos Aires, 2002, 189 p.

27 Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental,* Cuarto Propio, Santiago, 2014, 438 p.

autour d'une étude historique et cinématographique de la création d'un nouveau mouvement de cinéma sur le continent latino-américain. Cette étude générale nous a permise de nous intéresser ensuite au développement et à la production d'un nouveau cinéma national duquel est issu le film de Sergio Castilla. Nous nous sommes centrée sur le travail des cinéastes durant la période dictatoriale et la construction d'un cinéma politique luttant contre le terrorisme d'État. Dans le cadre de notre travail sur le cinéma de l'exil chilien, nous nous sommes également arrêtée sur un autre film représentatif de cette période *Noche sobre Chile* (URSS-1977) de Sebastián Alarcón. Cette œuvre nous a permise de construire une base de réflexion afin de passer sur un troisième chapitre entièrement consacré entièrement à l'analyse de *Prisioneros Desaparecidos* de Sergio Castilla.

Dans une seconde partie, nous nous sommes concentrée sur l'émergence d'un cinéma de mémoire argentin. Pour cela, nous avons entrepris une étude sur trois décennies afin de comprendre comment les politiques mémorielles ont influencé la représentation de la disparition forcée et de la logique concentrationnaire. Nous avons ensuite procédé à la mise en regard de trois films emblématiques de cette période : *La Noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis et *Crónica de una fuga* (2006) d'Adrián Caetano. Cette étude préalable nous a permise d'étudier l'évolution des stratégies de représentation des espaces concentrationnaires au cours des décennies. Avec ce travail préliminaire, il nous a été possible d'observer les différentes méthodologies de construction d'un cinéma de mémoire. Grâce à ce travail, nous avons dirigé notre étude sur un troisième chapitre consacré à l'analyse d'*Habeas Corpus* de Jorge Acha.

À l'aide cette méthode de travail, nous avons réussi à replacer les deux œuvres qui constituent notre corpus dans une étude d'abord contextuelle selon les pays d'origine des réalisateurs, mais aussi globale à l'échelle de la région. Car, si les Histoires des deux pays restent différentes, nous observons une production cinématographique plus vaste au cours de l'exil chilien et plus développée au retour à la démocratie en Argentine. Cette étude fera l'objet d'une conclusion comparée des analyses de *Prisioneros Desaparecidos* et *Habeas Corpus* afin de répondre à nos hypothèses de lecture.

I. La logique concentrationnaire dans le cinéma de l'exil chilien

Viejos amigos vienen y van
Pasan los años los veo igual
Y lo imposible se torna realidad

Óscar Castro - Teatro Aleph
El exiliado Mateluna (1980)

Le 11 septembre 1973, les membres de l'équipe de Raúl Ruiz arrivent devant les locaux de *Chile Films* pour démarrer un nouveau tournage. Loin d'imaginer la réalité du coup d'État, il·elle·s doivent rebrousser chemin face au gardien qui les empêche d'accéder au studio.[28] Quelques heures plus tard, alors que l'armée bombarde le palais de la Moneda, un escadron pénètre dans *Chile Films* et détruit toutes les copies de films qu'il juge « subversives ».[29] L'institut, symbole d'un cinéma en plein essor, tombe aux mains des putschistes. Dans les rues, les mort·e·s jonchent les pavés et de nombreux·ses Chilien·ne·s sont arrêté·e·s et détenu·e·s dans le Stade national. Plus d'un million de ressortissant·e·s prennent la route de l'exil.[30] Parmi eux·elles se trouvent plusieurs cinéastes qui rejoignent leurs collègues se trouvant à l'étranger. Depuis les pays d'accueil, il·elle·s créent ensemble un « cinéma de la résistance »[31].

Dans ce premier chapitre, nous nous concentrons sur l'analyse d'une fiction issue de ce corpus : *Prisioneros Desaparecidos* (Cuba, 1979) de Sergio Castilla. Ce long-métrage est le résultat d'un travail collectif entre exilé·e·s chilien·ne·s. Grâce aux témoignages de rescapé·e·s de l'expérience concentrationnaire, le réalisateur immerge les spectateur·rice·s dans la réalité d'un centre de détention clandestin. Le récit est construit chronologiquement sur trois jours et permet ainsi au réalisateur d'exposer en détail la répression au sein de cet espace.

---

28 Pia Torres López, citée par Sergio Trabucco, C*on los ojos abiertos, el Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano*, Santiago, LOM, 2015, p.463.

29 Sergio Villegas, *El estadio, once de septiembre en el país del Edén*, Santiago, LOM, 2013, p.31.

30 Jaime Llambías Wolf*, Notre exil pour parler : les chiliens au Québec*, Montréal, Fides, 1988, p.36.

31 Miguel Littin in Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littin, Orlando Lubbert, Cristian Valdés, José Miguel Varas, « Orientación y perspectivas del cine chileno », *Araucaria de Chile n°11*, Madrid, Ediciones Michay, 1980, p.120.

Nous nous intéressons ici aux caractéristiques d'un art qui se construit hors de son territoire d'origine. L'exil est une séparation physique, un déracinement culturel et personnel qui demande un effort de réadaptation à un nouveau milieu.[32] Cependant, comme le met en avant Jacqueline Mouesca, il est impossible de faire abstraction de la dimension politique du cinéma de l'exil chilien :

> *Está el hecho, desde luego, de que un conjunto importante de gente del cine partió al exilio tras el golpe militar de septiembre de 1973, pero esto no habría sido lo revelante, si no fuera por la extrema magnitud del trauma que aquel acontecimiento produjo, el cual, a su vez, tuvo proporciones que estaban en el relación directa con la enorme significación histórica que tenía la experiencia de la Unidad Popular. Hoy está de moda desacreditarla, pero más allá de sus excesos y equivocaciones subsiste una realidad incontestable: fue la única tentativa concreta que se vio en el siglo XX para fundir los propósitos revolucionarios del socialismo con el ideal tradicional de la democracia.*[33]

Le film de Castilla est le fruit d'une idéologie révolutionnaire qui s'est développée sur le continent latino-américain au cours de la période de guerre froide. Les arts et particulièrement le cinéma ont été influencés par ces nouvelles idées. La création d'un nouveau cinéma chilien provient d'un travail de coordination entre les différents pays du continent. Grâce aux festivals de Viña del Mar et aux accords entre les institutions, les Chilien·ne·s ont créé un cinéma national qui contribue à une réflexion globale. Au cours de cette période d'exil, la proximité entre les Cubain·e·s et les Chilien·ne·s a permis la réalisation d'un grand nombre de création dont *Prisioneros Desaparecidos.* Ainsi, notre étude démarre par une recontextualisation historique et cinématographique. Nous désirons comprendre ici quelles sont les bases idéologiques du cinéma de l'exil avant de l'étudier plus en profondeur. Comment les cinéastes se sont adapté·e·s à un environnement qui n'est pas le leur ? Quelles stratégies ont-il·elle·s utilisées pour construire une représentation de la culture chilienne ? Comment construire un cinéma de dénonciation à partir de témoignages ? Comment mettre en image la logique concentrationnaire à partir de ces récits ?

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à la création d'un récit à partir de témoignages de rescapé·e·s. Ce point d'étude nous paraît primordial, car l'apport

---

[32] Francia Andrade Quiroz, « Insilio e inxilio, otras formas de vivir en Venezuela » in *Democrazia e Sicurezza – Democracy and Security Review*, an IX, n°1, 2019, pp.256-258.

[33] Jacqueline Mouesca, *Érase una vez el cine. Diccionario: realizadores / actrices / actores / películas. Capítulos del cine mundial y latinoamericano,* Santiago, LOM, 2001, p.122.

testimonial permet aux cinéastes exilé·e·s de rejoindre le mouvement de solidarité internationale. Si cette contribution offre la possibilité dans un premier temps de dénoncer les violations de Droits Humains, elle rejoint ensuite la création d'une mémoire collective. Ainsi, nous nous concentrons sur la mise en image des témoignages et leur influence sur la structure du récit.

Au-delà de sa volonté d'intervention dans un contexte immédiat, le film de Castilla utilise cette base scénaristique pour développer une réflexion plus vaste. *Prisioneros Desaparecidos* apparaît tardivement dans le processus de représentation de la dictature mis en place par les cinéastes. Néanmoins, ce détachement temporel permet une prise de recul sur la situation. Au contraire des premiers courts-métrages de l'auteur, le film ne s'enferme pas dans une intention uniquement pamphlétaire. Nous pensons que *Prisioneros Desaparecidos* dépasse la situation chilienne pour engendrer une réflexion plus universelle. La représentation de logique concentrationnaire nous amène ici à nous interroger sur la capacité humaine à pouvoir torturer.

A. Contextualisation

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le monde va avoir de nouveaux dirigeants : face à une Europe affaiblie par le conflit, deux grandes puissances, les États-Unis et l'URSS dominent la scène internationale. Alors qu'une guerre idéologique oppose ces deux puissances, les pays qui ne sont pas ralliés à l'un des blocs s'organisent pour construire une réalité alternative. Cet espoir de changement séduit de nombreux·ses Latino-Américain·e·s qui tentent de penser et de construire une nouvelle société loin de l'emprise d'un néo-colonialisme qu'ils dénoncent.[34] La culture, les arts et les systèmes politiques sont entièrement repensés.[35] Cependant, la politique interventionniste des États-Unis va interférer dans ces projets comme au Chili, le 11 septembre 1973.

Le Nouveau Cinéma Chilien s'inscrit dans ce processus de transformation de la société. Il rejoint, à l'échelle continentale, un mouvement plus vaste de renouveau : le Nouveau Cinéma Latino-américain.[36] Afin de comprendre, comment se sont construits ces nouveaux modèles, nous revenons dans cette partie sur les conditions de création de ce nouveau courant cinématographique en faisant à la fois une étude sociopolitique du contexte régional, et une étude historique et théorique de la construction du Nouveau Cinéma Latino-américain.

1. Le cinéma latino-américain dans un monde bipolaire

1.1 La Guerre froide et le tiers-monde

En 1948, lors de la neuvième conférence panaméricaine de Bogotá, vingt et une nations du continent signent la charte de l'Organisation des États Américains qui

---

[34] Marcos Roitman Rosenmann, *Por la razón o la fuerza: Historia y memoria de los golpes de estado, dictaduras y resistencias en América Latina*, Madrid, Siglo XXI, 2019, p.36.

[35] Voir Cecilia González, Stéphane Boisard, Eugénia Palieraki, *Mobilisations sociales et effervescences révolutionnaires dans le Cône Sud – 1964-1976*, Paris, Puf, 2015, 208 p.

[36] Voir Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Madrid, Ediciones Akal, 2016, 625 p.

permet la création de la tribune régionale.[37] En pleine période de guerre froide, l'objectif de cette institution est de prévenir la mise en place et le développement du communisme dans la région. De nombreux gouvernements suivent à la lettre les aspirations politiques de l'organisation : ainsi, la même année, le Chili interdit le Parti Communiste sur son territoire.[38] En 1954, lors de la dixième conférence panaméricaine à Caracas, les États adoptent la déclaration de solidarité[39] pour le maintien de l'intégrité politique des États américains contre l'intervention du communisme international. Cette charte permet aux États-Unis d'asseoir son hégémonie sur l'Amérique du Sud. Entre 1962 et 1968, douze coups d'État[40] sont provoqués dans la région et, en 1963, les Nord-Américains installent l'École des Amériques à Fort Gulick au Panama. Cette institution militaire forme aux méthodes contre-insurrectionnelles les armées et les forces policières des pays membres de l'OEA.[41] Cependant, malgré les premières sanctions prises en 1962 par l'OEA contre le régime cubain, une nouvelle vision du communisme, et plus largement des politiques de gauche, s'étend sur le continent et à travers le tiers-monde.[42]

Si, dans un premier temps, la notion de tiers-monde naît dans une vision de comparaison économique selon les différents degrés de développement des pays, elle est, dans un second temps, reprise pour décrire une réalité alternative au monde bipolaire qui prédomine lors de la guerre froide. Les années cinquante sont une époque marquée par les luttes pour l'indépendance des territoires. La décennie qui débute par la guerre de Corée va ensuite passer par une série de changements politiques : la révolution bolivienne, la victoire de Diên Biên Phu face à l'armée française, l'arrivée de Gamal Abdel Nasser à la présidence égyptienne, les guerres de libération de l'Algérie et du Vietnam, le mouvement de rébellion au Sahara

---

37 Isabelle Vagnoux, « Washington et les régimes sud-américains » in Stéphane Boisard, Armelle Enders, Geneviève Verdo (coord.), *L'Amérique Latine des régimes militaires,* Vingtième siècle, revue d'histoire, numéro 105, Paris, Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, Janvier-mars 2010, pp.17-32.

38 William Sater, Simon Collier, *Historia de Chile, 1808-2017*, Santiago, Ediciones Akal*,* 2019*,* p.439.

39 Ignacio Del Valle Dávila, « Chapitre I. La nouveauté et la latino-américanité dans le projet du Nouveau cinéma latino-américain » in *Le nouveau cinéma latino-américain : (1960-1974),* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 4.
Disponibilité et accès : https://books.openedition.org/pur/41838

40 Daniel Feierstein, *Introducción a los estudios sobre genocidio,* Buenos Aires, Argentine, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2016, p.262.

41 Marcos Roitman Rosenmann, *op. cit.*

42 Aldo Marchesi, *Hacer la revolución: Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro*, Buenos Aires, Siglo XXI, p.56.

Oriental contre l'occupation espagnole, la déclaration de l'indépendance de la Guinée et la Révolution cubaine. Les pays qui jusqu'à lors n'avaient pas pris parti dans la guerre froide se réunissent en 1955 lors de la conférence de Bandung.[43] À cette occasion, ils mettent en place le mouvement des non-alignés qui rassemble d'abord des pays d'Asie et d'Afrique. Lors de cet évènement, les représentant·e·s de vingt-neuf nations cherchent une solution pour accélérer le processus de paix en Indochine. Leurs statuts d'ex-pays colonisés et leur neutralité dans le conflit entre les deux blocs vont marquer l'entrée des pays du « tiers-monde » sur la scène internationale.

Quatre ans plus tard, les yeux sont rivés sur l'Amérique latine lorsque les guérillero·a·s du Mouvement du 26 juillet dirigé·e·s par Fidel Castro renversent le régime de Fulgencio Batista. Grâce à la victoire de la lutte armée, la révolution devient un véritable objectif et une solution pour la libération des peuples.[44] Les années soixante sont ainsi marquées par la naissance de nombreux groupes révolutionnaires de lutte armée sur tout le continent latino-américain tels que les Tupamaros en Uruguay en 1961, la Farc en Colombie en 1964 ou encore les Montoneros en Argentine en 1966.[45]

Alors que la Révolution cubaine est à son commencement, les tensions avec les États-Unis s'intensifient jusqu'à la crise de la Baie des cochons en 1962 et la mise en place du blocus. Mais en 1966, La Havane redevient le centre d'attention du tiers-monde, car elle reçoit la conférence tricontinentale[46] qui, outre son rôle international, rallie l'Amérique latine aux pays du tiers-monde en créant l'Organisation de Solidarité avec les Peuples d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine et l'Organisation Latino-Américaine de Solidarité. Au cours de cette conférence, les pays représentés désignent les États-Unis comme leur principal ennemi et justifient cette décision en se positionnant dans une lutte contre l'impérialisme, le néo-impérialisme, le colonialisme et le néo-colonialisme. Cette prise de position politique intervient dans une période de changement démographique et sociologique à l'échelle mondiale. La guerre du Vietnam provoque une prise de conscience de la majorité de la population et déclenche de nombreuses manifestations. Lors de sa prise de parole, Ernesto

---

43 Mariano Mestman (coord.), *op. cit.* p.38.

44 Aldo Marchesi, *op.cit.*, pp.45-70.

45 Voir Claudio Pérez, Pablo Pozzi, *Historia oral e historia política: Izquierda y lucha armada en América Latina, 1960-1990*, Santiago, LOM, 698 p.

46 Aldo Marchesi, *op. cit.,* pp.115-138.

Guevara salue la lutte menée par le peuple sud-vietnamien contre l'impérialisme étasunien. Il invite les populations mondiales à prendre exemple sur cette résistance. Il pense que cette insurrection est la solution pour mener à bien une révolution à l'échelle planétaire : « *Cómo podríamos mirar el futuro de luminoso y cercano, si dos, tres, muchos Vietnam florecieran en la superficie del globo.* ».[47] Comme au Vietnam, les guerres d'indépendances doivent prendre la forme de guérillas pour permettre une victoire globale contre l'impérialisme. Ainsi, au centre du débat latino-américain, la révolution cubaine s'établit comme un modèle pour tout le continent et propose une nouvelle vision du socialisme portée par Fidel Castro et Ernesto Guevara qui se conjugue avec la vision latinoamericaniste[48] de Simon Bolivar et José Martí[49].

Au niveau international, l'occident est largement critiqué par la jeunesse qui développe un mouvement contre-culturel.[50] La contestation attire la nouvelle génération de l'après-Seconde Guerre mondiale qui porte un regard nouveau sur un monde qu'il faut changer. Les révoltes étudiantes de mai 1968 en France, en Allemagne ou en Italie rejoignent celles de Tlatelolco[51] la même année et le Cordobazo en Argentine, un an plus tard. Cependant, ces mouvements sont fortement réprimés. La manifestation mexicaine s'achève par un bain de sang, avec la mort de trois cents étudiant·e·s sous les balles des militaires et Ernesto Guevara, qui préparait alors les Boliviens à une nouvelle révolution, est exécuté par les autorités. La mise à mort sans procès préalable de l'internationaliste argentin provoque l'inverse de l'effet escompté et attise la radicalisation de cette génération.

Ces marques de radicalisation politique interviennent au cours d'une époque de renouveau culturel et social sur tout le continent latino-américain : les médias de

---

47 Ernesto Che Guevara, « Mensaje a los pueblo del mundo a través de la Tricontinental », in Ernesto Che Guevara, *Obras escogidas, 1957-1967,* La Havane, Nuevo Milenio, 2019*,* p.767.

48 Ángela Sierra González, « La(s) Filosofía(s) de los nuevos republicanismos latinoamericanos, los movimientos neo-constituyentes y la unidad panamericana », in Ángela Sierra González (ed.), *Discursos políticos, identidades y nuevos paradigmas de gobernanza en América Latina*, Laertes, 2016, p.13

49 Voir José Martí, *Nuestra América*, Buenos Aires, Losada, 1939, 268 p.

50 Voir Theodore Rozsak, *El nacimiento de una contracultura, reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelone, Kairós, 1970, 320 p.

51 Voir Eugenia Allier Montaño, Erandi Mejía Arregui, « El 68 mexicano, entre la historia y la memoria », in Carolina Abadía Quintero, Antonio J Echeverry Pérez, *De mayos del 68 a la Cali del 70. Ensayos en perspectiva latinoamericana de una década que transformó al mundo,* Cali, Universidad del Valle, 2020, pp.17-43

masse se développent avec l'arrivée de la télévision, de la publicité et de la presse illustrée ; les universités s'ouvrent aux nouvelles disciplines des sciences sociales telles que la psychologie ou la sociologie et de nouvelles théories sont enseignées ; les nouvelles formes politiques qui apparaissent sont théorisées ; la nouvelle chanson fait son apparition en mettant en avant une identité à la fois folklorique et engagée ; le théâtre expérimental est en vogue ; la littérature connaît son « Boom » en construisant une nouvelle narrativité ; des écoles de cinéma et des écrits théoriques sur la nécessité de nouveaux codes audiovisuels apparaissent.[52] Les artistes et les intellectuel·le·s latino-américain·e·s proposent une rupture pour mettre en place un art novateur et d'avant-garde. Cette vision anti-impérialiste a pour objectif la décolonisation des esprits sous forme d'expression artistique populaire. Les activités artistiques et intellectuelles visent un horizon révolutionnaire. C'est dans ce contexte que naît le Nouveau Cinéma Latino-américain.

1.2. La naissance du Nouveau Cinéma Latino-américain

Les années soixante et soixante-dix sont marquées par un réel changement des consciences. Mais ce sont les grands bouleversements révolutionnaires qui s'opèrent dans le tiers-monde qui sont à l'origine, selon Claudia Gilman[53], du processus de radicalisation mondial de la population. Très vite, le discours des intellectuel·le·s rejoint celui des figures politiques et des nombreux·ses penseur·se·s tels que Frantz Fanon qui analysent la situation d'oppression des sociétés du tiers-monde. Pour le psychiatre martiniquais, la domination coloniale détruit toute forme de culture nationale pour imposer la culture des colon·e·s. Cette référence amène les propres colonisé·e·s à qualifier leur culture comme inférieure. Pour pallier cette situation, il faut que le processus de décolonisation soit mené par le peuple lui-même :

> Nous pensons que la lutte organisée et consciente entreprise par un peuple colonisé pour rétablir la souveraineté de la nation constitue la manifestation la plus pleinement culturelle qui soit. Ce n'est pas uniquement le succès de la lutte qui donne par la suite validité et vigueur à la culture, il n'y a pas mis en hibernation de la culture pendant le combat. La lutte elle-même, dans

---

[52] Pour plus de précision sur les productions et créations de l'époque voir Isaac Léon, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*, *entre el mito político y la modernidad filmica,* Lima, Universidad de Lima [Ebook], 2016, pp.ixxii-xciii.

[53] Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil : debates y dilemas del escritor revolucionario en América latina,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p.38.

> son déroulement, dans son processus interne développe les différentes directions de la culture et en esquisse de nouvelles. La lutte de libération ne restitue pas à la culture nationale sa valeur et ses contours anciens. Cette lutte qui vise à une redistribution fondamentale des rapports entre les hommes ne peut laisser intacts ni les formes ni les contenus culturels de ce peuple. Après la lutte il n'y a pas seulement disparition du colonialisme, mais aussi disparition du colonisé.[54]

Les nouvelles manifestations culturelles participent à la lutte de décolonisation, car elles rendent possible une existence nationale. Le Nouveau Cinéma Latino-américain, dans sa volonté de libération nationale, prend en compte la diversité qui constitue sa région géographique[55]. Ainsi, c'est à partir de sa culture que chaque pays a créé son nouveau cinéma. Il s'agit d'un renouveau à la fois national et continental. Ce sentiment latinoaméricaniste est l'héritier de la période des guerres d'indépendances. Il est très présent à la fois dans la nouvelle génération, chez les intellectuel·le·s et les artistes. Ces dernier·e·s s'engagent dans de nouveaux projets pour un retour à un intérêt pour la culture populaire. En effet, pour que la représentation de l'identité soit complète, il est nécessaire que toutes les couches du peuple participent à la création comme au développement de leur propre culture.[56] Cependant, les disparités sociales présentes sur le continent, et notamment le fort taux d'analphabétisme au sein des classes les plus défavorisées, est un frein à leur émancipation face aux politiques de domination. Paulo Freire est un ambassadeur de cette lutte pour leur affranchissement. Ce pédagogue brésilien rejoint les nouvelles positions théologiques plus progressistes revendiquées lors du deuxième concile œcuménique du Vatican. Il participe à la mise en place et au développement de la théologie de la libération sur le continent. Les partisant·e·s de son idéologie mettent en place un travail d'éducation dans les quartiers pauvres des villes, au sein des communautés marginalisées et dans les campagnes.[57]

Le travail d'éducation se développe au sein de Centres populaires culturels comme au Brésil. C'est dans ces lieux que le mouvement étudiant donne naissance au riche

---

[54] Frantz Fanon, *Les damnés de la terre,* Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002, p. 233.

[55] Ignacio Del Valle Dávila, « Chapitre I. La nouveauté et la latino-américanité dans le projet du Nouveau cinéma latino-américain » *op. cit.*, 72.

[56] Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance: op. cit.*, p.16.

[57] Voir Stéphane Boisard, « La théologie de la libération » in Cecilia González, Stéphane Boisard, Eugénia Palieraki, *op. cit.*, pp.98-167.

courant culturel dont fait partie le Cinéma Novo.[58] Cette effervescence de productions permet aux artistes de participer à la création d'œuvres cinématographiques. Certain·e·s réalisateur·rice·s comme Raúl Ruiz avec *Tres tristes Tigres* (1968)[59] s'inspirent d'œuvres littéraires. D'autres créent des scénarios en collaboration avec des auteurs, comme c'est le cas dans *Tiempo de Morir* (1966) de Carlos Ripstein avec l'auteur colombien Gabriel García Marquez.[60] D'autres encore composent les bandes originales des films comme la musicienne Violeta Parra qui illustre les courts-métrages de Sergio Bravo[61]. Ainsi, les cinéastes repensent toutes les bases du cinéma, du contenu des œuvres à l'esthétique, de la mise en place des projets à leurs diffusions, du théorique à la mise en pratique.

Le Nouveau Cinéma Latino-américain, prend comme base les réflexions politiques de lutte contre l'impérialisme et le néo-colonialisme. Ainsi, dans un premier temps, son nom est à la fois une provocation, car il reprend la notion du nouveau-monde européocentré. Il se réapproprie cette notion pour exprimer la libération du continent face aux colonisateurs. Cette idée de nouveauté rejoint celle du projet révolutionnaire de l'homme nouveau d'Amérique latine exprimé par Ernesto Guevara :

> *Haremos el hombre del siglo XXI nosotros mismos.*
> *Nos forjaremos en la acción cotidiana, creando un hombre nuevo con una nueva técnica.*
> *La personalidad juega el papel de movilización y dirección en cuanto que encaran las más altas virtudes y aspiraciones del pueblo y no se separa de la ruta.*
> *Quien abre el camino es el grupo de vanguardia, los mejores entre los buenos.*[62]

Le nouveau cinéma propose dans cette optique un projet de création d'une nouvelle société par le biais d'une culture libérée du joug de l'hégémonie occidentale. Ce nouveau mouvement cinématographique prend position contre l'impérialisme des États-Unis et l'industrie hollywoodienne.[63] Le cinéma nord-américain monopolisait le

---

[58] Ignacio Del Valle Dávila, « Chapitre IV. L'articulation des discours nationaliste et latino-américaniste dans l'œuvre de Glauber Rocha » in *Le nouveau cinéma latino-américain : (1960-1974)*, *op. cit.*,17.

[59] Iván Pinto, « Chile, crítica y crisis en el Nuevo Cine » in Mariano Mestman (coord.), *op. cit.*, pp.263-269.

[60] Isaac Léon, *op. cit.*, p.lxxxiv.

[61] Verónica Cortínez, Manfred Engelbert, *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 2014, p.82.

[62] Ernesto Che Guevara, « El socialismo y el hombre en Cuba » in Ernesto Che Guevara, *op. cit.,* p.488.

[63] Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance, op. cit.*, p.26.

marché latino-américain. Il se caractérise par la production et la diffusion d'une majorité de films de fiction. Pour réinventer un art proche du peuple et qui le représente au mieux, le nouveau cinéma latino-américain va prendre le chemin du documentaire. En 1962, l'Argentin Fernando Birri, théorise cette démarche dans son article *Brevísima teoría del documental social en Latinoamérica* :

> *El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, […] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro.*
> *El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones.*
> *Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo.*
> *De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.*
> *¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera.*
> *(Esta es la función revolucionaría del documental social en Latinoamérica).*
> *[…] El documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños.*[64]

La fonction révolutionnaire du cinéma latino-américain apparaît lorsqu'il représente la réalité du sous-développement. Cette représentation sert d'arme contre l'ancien cinéma, héritier du colonialisme qui se concentrait uniquement sur une vision bourgeoise du continent. Grâce au documentaire, les cinéastes peuvent se concentrer sur les réalités que vivent leurs pays respectifs. Pour ce faire, les réalisateur·rice·s jouent avec différentes stratégies de représentation pour atteindre l'effet escompté. En se posant en qualité de simples observateur·rice·s, il·elle·s intègrent les spectateur·rice·s comme étant témoins de la vie des observé·e·s. Au contraire, il·elle·s peuvent aussi mettre en avant un mode plus interactif avec les personnages à travers un dialogue avec eux·elles. Cette interactivité se révèle par une pratique plus réflexive, où les artistes sont totalement inclu·e·s au sein de leurs œuvres en les commentant en voix off. Une autre utilisation sonore est possible : les cinéastes, devenant des narrateur·rice·s omniscient·e·s, exposent simplement les faits à travers des images illustratives. L'objectif de cette recherche esthétique est de sortir les spectateur·rice·s de la passivité.[65] Le cinéma devient alors un moyen de réflexion qui participe activement à la libération des consciences :

---

64 Fernando Birri, *La Escuela Documental de Santa Fe*, Rosario, Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, 1964, pp.12-13.

65 Isaac Léon, *op. cit*, pp.1-17.

> *Del lado de los receptores, conferir al público una participación activa en la construcción de significados constituye una elección no sólo derivada de las opciones ideológicas de los emisores-autores, que procuran que cada espectador se convierta en un actor del cambio social más allá del espacio de proyección, sino que obedece a un imperativo moral. "Liberar" al espectador de la magia alienadora del espectáculo constituye el paso necesario para su liberación de las condiciones opresivas en las que se desenvuelve su vida.*[66]

Le Nouveau Cinéma Latino-américain devient une arme politique d'éducation du peuple dans un objectif révolutionnaire de libération des esprits.[67] La constitution d'un mouvement qui lui est propre lui permet de provoquer une décolonisation mentale. Elle lui donne les outils nécessaires pour se libérer du joug de l'oppression qui lui occulte la réalité dans laquelle il vit.

Les cinéastes veulent aussi créer un public nouveau grâce à l'alliance des arts et la défense de la culture populaire.[68] La réappropriation de la culture et sa diffusion en vue de l'instruction du public se dessinent aussi en mettant en avant l'histoire et le patrimoine de chaque pays. Il s'agit de l'exploitation d'une nouvelle matière qui, jusqu'à présent, n'était que très peu mise en évidence. Selon Getino et Vellegia, ce réveil des populations doit s'opérer en opposition au « cinéma-spectacle » qui les aliène et les endort. Les cinéastes se lancent dans la recherche d'une nouvelle esthétique qui leur permet de représenter une réalité crue et « objective » :

> *Como otras veces sucediera en la historia del cine, con el cine político de los 60 las cámaras se vuelven hacia la realidad histórica de cada país, no sólo en calidad de tema, sino para hacer de ella la materia prima del sentido que ha de generar una nueva poética, una nueva estética y un nuevo programa comunicacional. Este programa pone en el centro de las preocupaciones la relación obra-espectador, cine-sociedad, volviéndose a la historia no con la pretensión naïve de registrar "la realidad tal cual es" - de la que hiciera gala las diferentes vertientes del realismo cinematográfico- sino "la realidad tal como debe ser". El mismo contiene el doble movimiento de negar lo que es y afirmar aquello que deseamos que -la realidad- sea.*[69]

---

66 Octavio Getino, Susana Vellegia, *op. cit.*, p.19.

67 Tomás Crowder-Taraborrelli, Antonio Traverso (eds.), *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: De los años cincuenta a la década del dos mil*, Santiago, LOM, 2017, p.20.

68 Alfredo Guevara, « Realidades y perceptivas de un nuevo cine », *Cine cubano*, N°1, 1960, pp.3-10.

69 Octavio Getino, Susana Vellegia, *op.cit*, pp 17 -18.

S'inspirant des nouveaux cinémas qui émergent également dans les pays européens, il·elle·s redoublent d'inventivité pour présenter des œuvres riches quant à leur diversité de registre, format, rythmique, cadrage, sons ou montage. Quatre principaux mouvements influencent les cinéastes : le cinéma soviétique de l'époque classique, le néoréalisme italien, le cinéma-vérité et la Nouvelle Vague.[70] Ces courants permettent aux réalisateur·rice·s de développer un registre réaliste au sein de leurs œuvres tout en mêlant les genres et les techniques pour créer un cinéma révolutionnaire représentant les sociétés latino-américaines comme jamais elles l'avaient été auparavant. Ce cinéma indépendant revient à une esthétique plus ancienne avec l'utilisation de pellicules 16 millimètres qui permettent la diffusion de films au sein de syndicats, d'universités, d'usines, de partis politiques ou encore de communautés paysannes. Ce format, au contraire des bobines 35 millimètres utilisées dans les salles commerciales, permet le développement d'un cinéma alternatif accessible même pour les couches les plus défavorisées.[71]

L'ancien cinéma industriel de la région qui était diffusé était en majorité mexicain et argentin. Or, c'est dans ce dernier pays que naissent les premières théories sur la nécessité d'un nouveau cinéma. Alors qu'en 1957, l'Argentine crée l'*Instituto Nacional de Cinematografía*, l'industrie cinématographique connaît une crise. Dans le nouveau cinéma qui prend vie dans ce pays, on distingue trois mouvements et périodes : Le Nuevo Cine argentino de 1960 à 1965, le cine político de 1968 à 1976 et enfin le cinéma du Grupo de los Cinco de 1969 à 1971.[72]

Si les deux premiers mouvements laissent entrevoir à la fois un cinéma intimiste et un cinéma social, c'est le dernier qui marque le Nouveau Cinéma Latino-américain avec le court-métrage *Tire Dié* (1960) de Fernando Birri. Le réalisateur se forme en Italie et est très influencé par le néoréalisme italien. Il crée en 1956, l'*Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*[73], la première école de documentaire du continent. Le cinéaste choisit d'abord de créer son institut dans un cadre universitaire, car il peut ainsi toucher la nouvelle génération, plus sensible aux

---

70 Isaac Léon, *op.cit.*

71 Angelina Peralva, Ismail Xavier, « "La politique et la poésie c'est trop pour un seul homme". A propos de Glauber Rocha : cinéaste brésilien (1939-1981) », *Cultures & Conflits*, N°59, 2005, pp.185-203.

72 Voir Fernando Martin Peña, *op. cit.*

73 Ignacio Del Valle Dávila, « Chapitre III. La « clé » de l'École documentaire de Santa Fe » o*p. cit.*

thèmes progressistes et critiques. Cette structure lui donne une autonomie qu'il ne peut trouver ailleurs. La filière est rattachée aux sciences sociales et propose une formation à la fois théorique et pratique allant vers un cinéma engagé pour la création d'une identité nationale au service de la conscience de classe. Le cinéma social créé par Birri doit analyser et renseigner les problèmes locaux, représenter le sous-développement et s'approprier une représentation réaliste des classes populaires. Avec le *Taller Experimental de l'Escuela Documental de Sante Fe*, nom donné à l'Institut par le cinéaste et ses élèves, Birri a pour vocation de redonner avec ses étudiants une nouvelle vie au cinéma national. L'école reconnue à l'échelle continentale veut construire une industrie locale à la répercussion nationale. Son statut universitaire lui permet de mettre en place une éducation populaire. Chaque étudiant doit mener un projet cinématographique. Il donne à tout·e·s la possibilité d'étudier l'art audiovisuel indépendamment de son niveau d'étude et donc de sa classe sociale. Avec la première production de l'Institut *Tire Dié* (1960), Birri et ses étudiants proposent une nouvelle esthétique pour le Nouveau Cinéma Latino-américain qui mêle tous les préceptes qui sont développés dans l'école. Le film est primé lors de la quatrième édition du *Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE* à Montevideo en 1960.[74] L'esthétique développée par Birri, bouleverse les codes et provoque la rupture tant désirée avec l'ancien modèle.

Quelques années plus tard, un autre film marque l'histoire du mouvement audiovisuel. Il s'agit de *La hora de los hornos* (1968) Fernando Solanas et Octavio Getino. Représentants d'un nouveau courant plus radical, les deux cinéastes créent le *Grupo Cine Liberación*. Ce nouveau mouvement, proche de la gauche péroniste, propose un approfondissement du travail de Birri. Ils publient en 1969 un article « *Hacía un tercer cine* »[75] où ils définissent leurs objectifs et les caractéristiques politiques et esthétiques auxquelles ils aspirent. Ainsi, le texte est précédé d'un sous-titre : « *Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* » et d'une citation de Frantz Fanon « *…hay que descubrir, hay que inventar* » qui déterminent déjà l'importance du caractère politique de leur organisation. En mettant en avant leurs valeurs anti-impérialistes et leur volonté de

---

[74] Fernando Birri, *Fernando Birri : el alquimista democrático, por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano : [35 años de escritos teóricos y poéticos 1956-1991]*, Buenos Aires, Sudamérica , 1999, 280 p.

[75] Grupo Cine Liberación / Octavio Getino, Fernando E. Solanas, « Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo », *Hojas de cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano,* Mexico, SEP, 1988, pp.29-62.

créer un nouveau mouvement, ils rejoignent parfaitement les discours et idées défendues par les tiers-mondistes. Le texte se compose d'une introduction suivie de différentes parties qui définissent à la fois la nécessité et la manière de mettre en place un cinéma différent. Ils y proposent de combattre frontalement l'impérialisme. Les auteurs utilisent des arguments d'autorité en citant tant des cinéastes reconnus comme Godard ou Glauber Rocha, des penseurs comme Bolivar, Marx, Ernesto Guevara ou encore Mao Tsé-Tung. Ils prennent en compte les évènements sociaux de la dernière décennie qui ont amené au changement des consciences et à l'intervention des masses. La notion de *tercer cine* rappelle à la fois la séparation bipolaire du monde au cours de cette période, mais aussi la volonté de mettre le tiers-monde en lumière. Le terme « *tercer* » est d'abord choisi par les réalisateurs en opposition à un « premier cinéma » industriel et à un « second » d'auteur destiné à l'élite bourgeoise. Même si Solanas et Getino s'opposent à cette représentation, ils reconnaissent le caractère avant-gardiste des cinéastes argentins des années cinquante et l'importance de l'apparition d'un nouveau genre documentaire initié par Birri et *Tire Dié.* Cependant, ils s'opposent à la perfection que requiert un cinéma bourgeois, qui freine les cinéastes dans leur création et les empêche de mettre en place un cinéma militant proche du peuple. Le caractère élitiste annihile tout dialogue avec le public. Être proche du peuple est une nécessité pour ce nouveau cinéma, c'est une condition indispensable à une prise de conscience décoloniale. En se rendant directement auprès du public et en diffusant les films directement dans son espace, les cinéastes permettent la mise en place d'un échange. De ce fait, à l'inverse du réalisateur santafesino, ils refusent l'intégration de leur art dans l'industrie cinématographique et revendiquent un travail en 16 mm, pour une facilité d'accès et de diffusion. Enfin, les réalisateurs affirment la nécessité d'une collaboration à l'échelle continentale avec d'autres mouvements cinématographiques similaires dans la région. Ils défendent la diffusion des œuvres au niveau international. Conscients de la complexité de la création d'un nouveau courant, les œuvres du *tercer cine* sont empreintes de dichotomies. Elles mettent en parallèle leur caractère universel et régional, l'avant-gardisme et la tradition ou encore le documentaire et la fiction. Avec *La Hora de los hornos* (1968)*,* Solanas et Getino présentent un long-métrage dense, d'une durée de 4 heures, divisé en trois parties usant de différentes méthodes pour impacter le public. La première partie expose les faits et va directement au choc émotionnel en présentant des images fortes. Une fois l'attention des spectateur·rice·s captée, les cinéastes passent à une phase de témoignages qui valident la réalité des faits et apportent du contenu au film. Cette

approche provoque d'abord un réveil en sursaut du public afin que la phase éducative qui suit prenne tout son sens et soit efficace.[76]
Le mouvement de *tercer cine* va également permettre la création d'un groupe qui critique la position péroniste : le *Cine de la Base* mené par Raymundo Gleyzer qui, à l'inverse, utilise les structures narratives traditionnelles du premier cinéma pour présenter des thématiques de critique sociale.[77] Enfin, la fin de la décennie est marquée par la création du *Grupo de los Cinco* qui tout en étant proche des autres organisations propose une méthode et une esthétique totalement différentes. Les cinéastes qui rejoignent ce groupe viennent du milieu publicitaire et mettent en place un cinéma expérimental aux moyens limités.[78]

Les manifestes pour le développement de nouveaux cinémas sur le continent voient progressivement le jour tout au long des années soixante. Mis à part le cas argentin, trois autres artistes se détachent dans l'élaboration de théories qu'ils adaptent selon les caractéristiques de leurs pays : Glauber Rocha, Julio García Espinosa et Jorge Sanjínes.

Le premier, chef de file du Cinéma Novo, publie plusieurs ouvrages de réflexion autour de la situation de l'industrie cinématographique du Brésil et la nécessité de la mise en place d'un nouveau courant. Les écrits de Rocha sont postérieurs à ceux de Solanas et Getino. Il revendique la construction d'un cinéma d'auteur révolutionnaire en opposition au cinéma commercial. Lors de son discours à Gènes en janvier 1965 pour la cinquième *Reseña del Cine Latinoamericano*, le Brésilien expose sa théorie de l'esthétique de la faim.[79] D'après lui, la violence présente dans une société telle que la sienne est essentiellement une manifestation de la faim. De ce fait, le Cinéma Novo doit représenter cette esthétique de la violence. Néanmoins, il remarque que le public européen qui, certes, est réceptif à ces paramètres esthétiques n'est pas l'interlocuteur recherché : il ne peut comprendre ce que les Latino-américain·e·s traversent réellement de par leur passé colonial. Glauber Rocha réfléchit au caractère universel de son propos pour ne pas se fermer à une vision locale, mais

---

[76] Voir David Oubiña, « Argentina : el profano llamado del mundo » in Mariano Mestman (coord.), *op. cit*, pp.82-104.

[77] Isaac Léon, *op. cit.,* p.cvii.

[78] Fernando Martin Peña, *op. cit.,* p.195.

[79] Daniela Stara, « Por una reconstrucción crítica de Glauber Rocha », *Cinémas d'Amérique latine*, N°24, 2016, pp.40-53.

pour pouvoir aussi être en accord avec l'ensemble du continent. Il cherche par ce biais à créer une union entre les cinéastes de la région pour créer un mouvement commun. Le Cinéma Novo ne part pas de l'application d'une théorie, mais se focalise sur une pratique directe loin de la doctrine qui réprime et enferme la création artistique.

Alors que la Révolution cubaine est en pleine installation, Alfredo Guevara publie « *Reflexiones en torno a una experienca cinematografíca* »[80] en 1969. Dans cet article, il présente les premiers principes de la création d'une nouvelle industrie cubaine. Effectivement, la situation particulière de l'État caribéen permet aux cinéastes de se projeter dans la création d'un projet institutionnel grâce à la disposition de fonds dédiés au développement de l'art. Ainsi, Guevara, qui est également le président de l'*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* créé en 1959,[81] exprime dans cet article le besoin de rompre avec l'hégémonie de l'esthétique étasunienne en s'ouvrant à la nouveauté et en ouvrant la porte à une diffusion plus variée. Il rejoint ses collègues latino-américain·e·s en affirmant qu'il est nécessaire de se focaliser sur un cinéma du réel, révolutionnaire et anticolonial en accord avec les idées de la Révolution. Son homologue Julio García Espinosa publie quant à lui plusieurs articles complémentaires à ces préceptes comme « *Por un cine imperfecto* ».[82] Il y précise la politique culturelle à adopter en insistant sur la nécessité pour les auteurs d'utiliser leur art pour la révolution et le peuple. Il propose l'abandon d'un art qui s'accomplit par lui-même. Il s'agit pour le Cubain de sortir du système élitiste de l'art cinématographique pour s'ouvrir au peuple de telle manière que celui-ci puisse s'approprier cet outil. L'objectif est l'abolition de hiérarchie entre les spectateur·rice·s et les détenteur·rice·s du savoir. Cependant, conscient que ce cinéma parfait n'est pas encore atteignable, il propose dans un premier temps de se concentrer sur la mise en place d'un cinéma imparfait, voué à disparaître.

Enfin, Jorge Sanjinés se tourne lui aussi vers un cinéma comme outil d'expression du peuple. Au contraire de Rocha et Espinosa, il publie son ouvrage « *Teoría y*

---

80 Alfredo Guevara, « Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica I » in *Hojas de cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, op.cit.*, pp.39-46.

81 Isaac Léon, *op. cit.,* p.clxxxiii.

82 Julio García Espinosa, « Por un cine imperfecto », in *Hojas de cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, op.cit.*, pp.63-78.

práctica de un cine junto al pueblo » en 1979.[83] Malgré sa publication tardive, sa réflexion n'est pas moins importante. L'élaboration théorique complète une expérience pratique antérieure. Avec le grupo *Ukamau,* il fait le constat que contrairement à leurs suppositions, le peuple est conscient de la misère dans laquelle il vit. De ce fait, la représentation ne doit pas passer la mise en avant d'une réalité quotidienne, mais sur les causes de cette misère, à savoir l'impérialisme Etats-Unien. Sanjinés décide de ne pas travailler avec des acteur·rice·s professionnel·le·s. Chaque participant·e·s interprète son propre rôle pour atteindre plus de réalisme. Ainsi, les créations du grupo *Ukamau* privilégient la participation collective populaire dans une pratique horizontale. Cependant, la proximité du réalisateur bolivien avec Eisenstein et le cinéma soviétique classique le guide d'abord vers une esthétique et un rapport au public particuliers. Par conséquent, le cinéaste va à la recherche d'une identification à un groupe social, à une masse. Cette reconnaissance pose la figure de l'auteur·rice comme un simple lien qui permet de mener le peuple à s'exprimer au travers du cinéma.

L'ensemble de ces cinéastes se retrouvent à diverses occasions pour partager leurs idées, diffuser leurs œuvres et débattre sur la création d'un nouveau mouvement commun. Aussi, en 1958, a lieu le premier Congrès Latino-américain de Cinéastes Indépendants à Montevideo. Il rassemble des professionnels argentins, brésiliens, chiliens, boliviens, péruviens et uruguayens. Cette rencontre a pour but de résoudre en partie les problèmes de productions et de distributions des films indépendants produits dans les pays en question. Pour ce faire, à partir des comptes-rendus des différentes situations nationales, les membres présents déterminent les besoins, les souhaits communs et la ligne de conduite pour le développement du cinéma indépendant dans chaque pays. Pour cela, les cinéastes doivent responsabiliser leurs gouvernements respectifs sur la protection de la distribution et la réduction des taxes douanières concernant le matériel nécessaire à la production. La diffusion entre les pays doit intégrer le Marché Commun Latino-américain et s'effectuer également au cours d'échanges entre les cinéastes. Il est indispensable de mettre en place des écoles spécialisées dans la cinématographie pour former des artistes et techniciens locaux. Pour assurer la concrétisation de ces décisions dans chacun des

[83] Jorge Sanjinés, Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI, 1979, 250 p.

pays présents, les membres du congrès créent l'*Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes* (ALACI) dont un représentant par pays est élu.[84]

Les congrès continuent par la suite d'abord en Italie lors des Expositions du Cinéma Latino-américain de 1960 à 1965[85] puis, en 1967, les cinéastes reviennent en Amérique latine, à Viña del Mar au Chili pour le premier *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.*[86] Si la production latino-américaine reste moindre cette année-là, il y a tout de même une cinquantaine de cinéastes participant·e·s représentant neuf pays du continent. Cette rencontre aboutit à la création d'un centre latino-américain du Nouveau Cinéma dans chaque pays incluant un catalogue et un rapport sur le marché local.[87]

Suite à cette première édition, le terme de Nouveau Cinéma se développe et reste employé pour définir le renouveau de l'art cinématographique du continent. Les éditions suivantes se tiennent dans différentes villes d'Amérique latine et sans régularité dans le temps : En 1968 à Mérida, en 1969 à Viña del Mar, 1974 à Caracas, 1977 à Mérida et 1979 à La Havane[88]. Dès 1979, les rendez-vous deviennent annuels dans la capitale cubaine. Toutes les rencontres s'accordent sur la volonté de décolonisation de l'Amérique latine. Cependant des tensions naissent entre différentes délégations concernant le mode opératoire à mettre en avant. Lors de la troisième édition à Viña del Mar, une partie des cinéastes chilien·ne·s est réticente face aux propositions de radicalisation du groupe argentin *Cine Liberación* :

> Cette prise de position provoqua quelques polémiques entre les cinéastes partisans de la radicalisation du projet du NCL et ceux qui préféraient suivre une voie plus large, moins catégorique et pas forcement engagée dans la lutte armée. Bien qu'il serait erroné de croire qu'il y eut deux « groupes » opposés à l'intérieur du festival, on peut dire que la deuxième position fut soutenue notamment par la délégation chilienne. D'après Miguel Littin, à cause de l'absence d'un message explicitement révolutionnaire son film *Le chacal de Nahueltoro* (1969) fut accusé par les étudiants argentins et par Alfredo Guevara de « ne mener à rien ». Les cinéastes chiliens, pour leur part, furent très critiques à l'égard de Solanas et Getino et de leur

84 Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance*, *op. cit.*, p.41.

85 *Ibid.*

86 Voir Marcia Orell Gracía, *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universidad de Valparaiso, Pontificia Universidad Católica de Valparaiso, 2006, p.33-45.

87 Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance, op. cit*. p.68.

88 *Ibid.*

film L'H*eure des brasiers,* en raison du ton grandiloquent de l'œuvre et de sa défense du péronisme.[89]

Les tensions au sein du festival se sont également produites dans la même direction sur la question du programme. Alors que les Chilien·ne·s proposaient de rester sur l'analyse du Nouveau Cinéma et les moyens de diffusion et de production, les Cubain·e·s et que les Argentin·e·s se sont concentré·e·s sur l'étude d'un fond plus politique. Le conflit perdurant l'année suivante, il n'a pas été possible d'assurer une continuité des rencontres avant l'édition de 1974 à Caracas.

2. Le Nouveau Cinéma chilien

Alors que le Nouveau Cinéma Latino-américain se caractérise par sa relative unité et les spécificités des cinémas des pays qui le constituent, le Chili rompt avec ses collègues de la région pour se développer à part. Ce conflit naît à l'aube de l'avènement de l'Unité Populaire et de son représentant socialiste Salvador Allende. Pour saisir l'importance et l'ampleur du Nouveau Cinéma Chilien, nous allons tout d'abord nous concentrer sur l'histoire et le parcours de ce cinéma national pour ensuite comprendre la création de ce mouvement artistique.

2.1 L'industrie cinématographique chilienne

La production cinématographique industrielle chilienne prend forme avec la création de la *Chile Films*. Le 16 juillet 1942, le gouvernement chilien signe le décret suprême n° 2581[90] qui permet la création de la *Chile Films* l'année suivante. Cette initiative gouvernementale se crée au sein de la filiale de la *CORFO*, *Corporación de fomento de la Producción*, un plan mis en place par le Frente Popular pour l'industrialisation du territoire et qui fait suite à la grande dépression de 1929.[91]

---

[89] Ignacio Del Valle Dávila, « Chapitre I. La nouveauté et la latino-américanité dans le projet du Nouveau cinéma latino-américain » in *Le nouveau cinéma latino-américain : (1960-1974),* o*p. cit.*, 73.

[90] Disponible sur : https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1013562

[91] Gabriel Salazar, Julio Pinto, *Historia Contemporánea de Chile III*, *la economía : mercados, empresarios y trabajadores.*, Santiago, LOM, 2002, pp.36-37.

Le gouvernement installe dans les locaux de la *Chile Films* les studios les plus avancés d'Amérique du Sud.[92] Il crée aussi une école d'acteurs qui devient la première académie de la région[93] et fait appel à des scénaristes nationaux pour mettre en marche la production.[94] Le premier film *Romance de medio siglo* (1944) a pour particularité d'avoir été réalisé par l'Argentin Luis Moglia Barth, mais il a été écrit et joué par une équipe chilienne.[95] Le réalisateur est le fondateur d'*Argentina Sono Films*, studio et maison de production qu'il a créé dix ans auparavant,[96] et avec qui *Chile Films* met en place une assistance technique et un échange commercial. Ainsi, entre 1945 et 1946, quatorze longs-métrages sont produits et nombre d'entre eux sont réalisés par des Argentins qui viennent tenter leur chance chez leur voisin. Cependant, même si tous les moyens sont mis en place pour développer l'industrie nationale, le cinéma de fiction nord-américain a beaucoup plus de succès et dès 1948, *Chile Films* est considérée comme une affaire peu rentable. L'année suivante, les studios de l'avenue Colón sont démontés et de moins en moins de films sont produits. Entre 1951 et 1961, seulement treize longs-métrages voient le jour dont cinq réalisés par des étrangers.[97]

Si le cinéma de fiction prend difficilement son envol, le documentaire est à l'inverse revalorisé dans les années 1950. En effet, *Chile films* a produit peu de nombreux longs-métrages depuis sa création, mais la maison de production s'est spécialisée dans la création de « *noticieros* », bulletins d'informations, de très bonne qualité. Elle y voyait, outre son service d'information, l'opportunité d'une expérience de formation pour déboucher sur la création de longs-métrages. Minoritaires pourtant dans leur production, les *noticieros* de *Chile Films*, de *Chile Sur*, ou encore de la filiale

---

92 « La cinematografía chilena da un paso decisivo », Santiago, *En viaje*, n° 119, septembre 1943, p.76.

93 « Bajo el meridiano de la "Chile Films" surgen estrellas del cine nacional », Santiago, *En viaje*, n° 123, janvier 1944, p. 137.

94 Le premier scénario est rédigé à quatre mains par le célèbre écrivain Francisco Coloane et le scénariste Carlos Vattier.
Carlos Ossa Coo, *Historia del cine chileno 4: nosotros los chilenos,* Santiago, Quimantú, 1971, p.50.

95 « Con el actor Florindo Ferrario se ha cometido una infamia. Algo más pueden dar Inés Moreno, Francisco Flores, Nieves Yanko, Orlando Castillo y Hernán Castro. En medio de todos, una sola promesa: Chela Bon. » Critique parue originairement sur *Revista Vea*, Nº 288, 18 octobre 1944.
Disponible sur : https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/una-pelicula-menos-que-regular-romance-de-medio-siglo/

96 César Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Laertes, 2004, p.72.

97 Carlos Ossa Coo, *op. cit.,* pp.55-65.

argentine *Emelco*, engendrent une nouvelle génération de cinéastes qui vont révolutionner le cinéma national.[98]

2.2 Le cinéma d'auteur

Face à la crise de l'industrie nationale, les cinéastes chilien·ne·s se réunissent, dès 1953, pour défendre et promouvoir le cinéma indépendant. Pour valoriser leur parole, il·elle·s créent *Diprocine*, une association de réalisateur·rice·s et de producteur·rice·s qui assure la continuité de la *Asociación de Producción Cinematográfica Chilena* et qui permet à tou·te·s les travailleur·se·s du cinéma de se réunir. En 1955, ils présentent un projet de loi au congrès pour permettre d'obtenir un soutien de la part de l'État. Ce texte est entre autres porté par Patricio Kaulen, Armando Rojas Castro, Jorge Délano, Jorge Di Lauro, José Bohr et Alejo Álvarez.[99] Mais les efforts répétés par la *Diprocine,* il·elle·s n'obtiennent pas l'effet escompté dans le gouvernement de Jorge Alessandri Rodríguez.[100]

Cependant, si le cinéma chilien prend un nouveau souffle au milieu des années 50, c'est grâce à la nouvelle génération d'étudiant·e·s. En effet, il leur est d'abord possible d'étudier à la *Universidad Católica de Santiago* dès 1953, où est créée une académie de cinéma et de photographie puis à l'*Instituto Fílmico* dirigé deux ans plus tard par Rafael Sánchez.[101]

En 1954, des étudiant·e·s majoritairement d'architecture de la *Federación de la Universidad de Chile* décident de mettre en place un ciné-club sous la direction de Pedro Chaskel et Sergio Bravo, qui est diplômé en 1956 par l'*Instituto Fílmico*. Se développe alors un intérêt accru pour les arts scéniques, visuels, la musique et le folklore. Dans cet esprit, le ciné-club, cherche à promouvoir un cinéma indépendant et qui modifie la notion d'industrie audiovisuelle. Les spectateur·rice·s deviennent alors des cinéphiles, et non plus de simples consommateur·rice·s, qui ont une réflexion et qui peuvent débattre sur les œuvres. Les étudiant·e·s de l'*Universidad de*

---

98 Jacqueline Mouesca, *El documental chileno, op. cit.*, pp.55-59.

99 Alicia Vega, *Re-visión del cine chileno*, Santiago, Aconcagua, 1979, p. 39.

100 Ascanio Cavallo, Carolina Díaz, *Explotados y benditos : mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Uqbar Editores, Santiago, 2007, p.21.

101 Jacqueline Mouesca, *El documental chileno, op. cit.*, p.64.

Chile se retrouvent ainsi tous les samedis autour de projections et de débats critiques. Des films du néoréalisme italien de l'après-guerre, du cinéma moderne ouest-européen, ou encore du cinéma documentaire du Britannique John Grierson qui développe une nouvelle image de la classe travailleuse sont diffusés. Le genre documentaire est alors accepté comme un genre à part entière.[102] En 1955, une revue est créée pour promouvoir cette nouvelle vision du cinéma : *Séptimo Arte*.[103]

Cependant, le ciné-club étant un espace uniquement réservé à la diffusion et à la réflexion, Sergio Bravo crée trois ans plus tard le *Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile* avec la collaboration de Pedro Chaskel, Enrique Rodríguez et René Kocher cinéaste de l'*Instituto Fílmico*.[104] Le centre devient officiel en 1959 et, grâce au concours matériel et pécuniaire de l'Université, le groupe peut s'installer dans un espace qui lui est dédié. Il forme des ateliers de travail, achète de la pellicule vierge et développe les négatifs.[105] Ce nouveau lieu de réunion permet aux jeunes cinéastes qui souhaitent mettre en place un cinéma chilien d'auteur de produire des films expérimentaux et indépendants pour se professionnaliser. Ces dernier·e·s ont pour la plupart une expérience dans le cinéma documentaire. Il·elle·s sont militant·e·s d'extrême gauche et ont pour objectif de récupérer les évènements de l'histoire. Le travail des membres du centre ne se limite pas qu'aux cinéastes, de nombreux écrivain·e·s et musicien·ne·s participent aux créations. Sergio Bravo réalise de nombreux courts-métrages qui réinventent le cinéma chilien de l'époque. Après sa rupture avec le ciné-club, il filme *Mimbre* (1957) et *Trilla* (1959) en collaboration avec Violeta Parra.[106] La représentante de la *nueva canción chilena* travaille également au cours de ces mêmes années avec Jorge Di Lauro et Nieves Yankovic pour la réalisation de leur film *Andacollo* (1958).[107] Ces créations défendent et montrent pour la première fois à l'écran la culture populaire traditionnelle. En travaillant en commun avec d'autres artistes, les cinéastes portent cette idée comme étendard :

---

[102] *Ibid.,* p.65-66.

[103] Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *Breve historia del cine chileno, desde sus orígenes hasta nuestros días,* Santiago, LOM Ediciones, 2010, p.283.

[104] Claudio Salinas, Hans Stange, *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*, Santiago, Uqbar, 2008, p.35.

[105] Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile, op. cit.*, p.16.

[106] Jacqueline Mouesca, *El documental chileno*, *op. cit.*, p.67.

[107] Sergio Trabucco, *op. cit.*, p.100.

Ambos fenómenos expresivos de formas de la cultura popular tradicional se proponen como culturalmente admisibles para una objetividad escópica técnica formalmente experimental y no pintoresca, o para una visión que ensaya, como virtud política del medio de exposición, pensar el espacio dramático como espacio cultural válido, como territorio cinematográfico autosuficiente.[108]

La proposition faite par les réalisateur·rice·s est celle d'un cinéma documentaire qui n'est plus au service d'une institution, mais qui existe comme un art à part entière. Cette nouvelle vision permet de prendre ses distances avec les bulletins d'information qui avaient servi jusqu'à lors de terrain d'essai. Dans ces courts-métrages, les cinéastes sont uniquement observateur·rice·s des évènements. La voix off dans *Andacollo* met Nieves Yankovic en position de cinéaste-narratrice qui guide les spectateur·rice·s à travers le commentaire des actions. Ces œuvres révèlent l'affirmation de la recherche d'une nouvelle esthétique imprégnée de l'influence du néoréalisme et la mise en place d'un tel propos laissant transparaître les prémisses d'un cinéma engagé.

Ces premières expériences du cinéma documentaire vont se retrouver dans le triptyque argumentaire *Tres miradas en la calle* (1957) de Naum Kramarenco. Lui-même issu du cinéma documentaire, il travaille sur ce projet avec ses collègues Correa, Di Lauro ou encore Chaskel.[109] Sa première œuvre de fiction est alors teintée de ce même néoréalisme qui est accentué par la présence d'acteur·rice·s non professionnel·le·s.

2.3 L'affirmation d'un mouvement nouveau

Les vagues de protestations sociales mondiales, qui culminent dans les années soixante, et la mise en place de nouveaux modèles politiques deviennent la source de préoccupation des artistes. L'un de leurs plus grands représentants, Joris Ivens, voyage en 1962 au Chili.[110] Le cinéaste hollandais qui a entre autres filmé la Guerre d'Espagne, la Révolution chinoise et l'insurrection vietnamienne tourne *À*

[108] Pablo Corro Penjean, *Experiencia; técnica y territorio en el documental chileno de fines de los cincuenta,* Lit. lingüíst., Santiago , n. 34, 2016, p. 55-70. Disponible en <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112016000200003&lng=es&nrm=iso>.

[109] Jacqueline Mouesca, *El documental chileno, op.cit.,* p.70.

[110] Ascanio Cavallo, Carolina Díaz, *op. cit.*, p.27.

Valparaíso (1965). Il est assisté de Sergio Bravo et Chris Marker développe les scénarios. Il renouvelle son séjour deux ans plus tard pour filmer la campagne électorale présidentielle de Salvador Allende. À l'occasion de ces deux voyages, il forme des technicien·ne·s et des cinéastes au film documentaire artistique et militant. Une véritable recherche esthétique se développe. Le passage du réalisateur va marquer les esprits et révolutionner le cinéma national en apportant un œil nouveau et plus affirmé politiquement.

Du point de vue institutionnel, le Chili n'échappe pas à la vague d'espoir d'un changement social. Ainsi la question cinématographique commence à être réellement prise en compte sous le nouveau gouvernement de Eduardo Frei Montalva dès 1964. Le nouveau président démocrate chrétien, après une campagne électorale qui a eu pour mot d'ordre « Revolución en Libertad », veut mettre en place un état de « bien-être » qui pour faire face à la crise sociale sous-jacente met en place un programme de répartition des terres, de nationalisation des entreprises et de création d'écoles, de logements sociaux et d'aides sociales.[111] Dans cette optique, il se montre plus clément que ses prédécesseurs par rapport aux demandes des cinéastes. Premier représentant de *Diprocine* en 1966, Hernán Correa fait une nouvelle proposition de loi qui est adoptée et qui permet aux producteurs de récupérer 52 % de la valeur des entrées, le remboursement d'impôts et l'annulation de la taxe pour l'importation de matériel.[112] Le gouvernement propose aussi la création d'un Institut d'industrie cinématographique à partir de *Chile Films* et un fond pour le développement. Néanmoins, le congrès s'oppose à ces propositions qui ne voient jamais le jour.[113]

Dès 1962, les deux premières chaînes télévisées nationales voient le jour. Il s'agit du *canal 9* dirigé par la *Universidad de Chile* et le *canal 13* de la *Universidad Católica*.[114] Avec l'arrivée de la télévision dans le pays au début de la décennie, les cinéastes s'assurent un revenu, du matériel et un lieu potentiel de diffusion leur permettant de développer en parallèle un cinéma plus alternatif. Car, les réalisateur·rice·s chilien·ne·s indépendant·e·s se projettent vers d'autres horizons et commencent à se

---

[111] Voir Carlos Huneeus, Javier Couso (eds.), *Eduardo Frei Montalva : un gobierno reformista. A 50 años de la "Revolución en Libertad"*, Editorial Universitaria, 2016, 449 p.

[112] Ascanio Cavallo, Carolina Díaz, *op. cit.*, p.21.

[113] Ignacio Del Valle Dávila, *Cámara en trance*, *op. cit.,* p.416.

[114] Verónica Cortínez, Manfred Engelbert, *op. cit.*, p.93.

réunir avec leurs homologues latino-américain·ne·s lors des premières rencontres en Uruguay et en Italie. Les productions du *Centro Experimental de la Universidad de Chile* sont de plus en plus engagées notamment sur la question de la représentation des inégalités sociales. Elles emploient un langage très cru pour l'époque. Plusieurs courts-métrages explicites voient le jour tel que *Por tierra ajena* (1964) de Miguel Littin, *Yo tenía un camarada* (1964) de Helvio Soto[115] ou encore *Aborto* (1965) de Pedro Chaskel.[116] La production de courts comme de longs-métrages s'accroît durant cette décennie et prend au fil des années un virage de plus en plus politisé. En 1969, *Herminda de la Victoria* de Douglas Hübner[117] représente des scènes d'affrontements directs entre la population et la police. Le film rend hommage à Herminda, une enfant de quelques mois qui meurt sous l'attaque des forces de l'ordre.

En outre, c'est au cours de cette décennie que le Nouveau Cinéma Chilien se révèle officiellement au monde. Du 1er au 8 mars 1967, le ciné-club de Viña del Mar, présidé par Aldo Francia, met en place le premier *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*.[118] Cette rencontre fait suite en réalité à une série d'initiatives menée par le même cinéaste et son groupe. Ils créent d'abord en 1962 une salle pour accueillir un ciné-club, *le Cine-Arte,* puis une revue *Cine-foro* deux ans plus tard.[119] Cette revue met en avant le cinéma indépendant. Les futurs critiques José Román ou Kerry Oñate y font leurs premiers essais. L'année suivante naît le premier *Festival de Cine Aficionado de Viña del Mar.*[120] Son amateurisme glisse vers le professionnalisme lorsque pour la quatrième édition, le rassemblement devient le *Festival de cine chileno y primer Encuentro de cineastas chilenos.* Il devient en 1967 la grande rencontre internationale. Neuf courts-métrages chiliens sont présentés dont cinq documentaires : *Faro Evangelistas* (1964) de Rafael Sánchez, *Por la tierra ajena* (1965) de Miguel Littin, *Electroshow* (1965) de Patricio Guzmán, *Andacollo* (1967) de Jorge Di laura et Nieves Yankovic, *Carbón* (1965) de Fernando Balmaceda ; trois fictions : A*borto* (1965) de Pedro Chaskel, *Yo tenía un camarada*

---

115 Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia, op. cit.,* p.30.

116 *Ibid.*, p.107.

117 Jacqueline Mouesca, *El documental chileno, op. cit.*, p.74.

118 Marcia Orell García, *op. cit*, p.33.

119 *Ibid.,* p.22.

120 Verónica Cortínez, Manfred Engelbert, *op. cit.* p.148.

(1964) de Helvio Soto, *El día* (1966) de Agustín Squella ; et un film d'animation : *Érase una vez* (1967) de Pedro Chaskel et Héctor Ríos. Cinq sont présentés en bobines de 35 mm et les quatre autres en 16 mm.[121]

Lors de l'ouverture du festival, Aldo Francía prononce un discours qui exprime sa volonté d'union entre les cinéastes du continent : *« Queremos unirnos para dar nacimiento al cine nuevo. Queremos unirnos para comenzar la integración latinoamericana. Queremos unirnos, porque todos somos hijos de una sola tierra. »*[122]

Les artistes présent·e·s vont à la fois partager et mettre en commun leurs expériences, d'abord en faisant un point sur la situation de chaque pays puis en actant la création d'un *Centro Latinoamericano del Nuevo Cine* ayant pour siège permanent Viña del Mar. le lieu est composé d'une commission exécutive avec un·e représentant·e de chaque pays, une coordination générale et un secrétariat exécutif. Un centre est également prévu dans chacun des États pour assurer la mise en place d'une semaine de cinéma latino-américain, la construction d'un catalogue complet du nouveau cinéma, l'étude de marché pour le 16 mm et la possibilité de diffusion de films à la télévision. Ce travail de diffusion et d'échange de production rapproche les artistes entre eux.[123] Les connexions qui se mettent en place pendant le festival entre les cinéastes du continent permettent aussi un travail conjoint l'année suivante entre les Chilien·ne·s et les Argentin·e·s. En effet, 1968 est une année très importante pour le Nouveau Cinéma Chilien, car des productions incontournables voient le jour tel qu'*El Chacal de Nahueltoro* (1968) de Miguel Littin, *Caliche Sangriento* (1968) de Helvio Soto, *Valparaíso, mi amor* (1968) de Aldo Francia et *Tres Tristes Tigres* (1968) de Raúl Ruíz.[124] Les deux derniers films comptent avec la participation de Diego Bonacina, présent lors du festival qui rejoint les équipes de tournage à la caméra et à la photographie.[125] L'ancien élève de Fernando Birri confirme par la suite ses liens avec le Chili en devenant professeur à l'école de cinéma de Viña del Mar.[126]

---

[121] Marcia Orell García, *op.cit*, p.35-36.

[122] *Ibid.*, p.33.

[123] *Ibid.*, p.45.

[124] Verónica Cortínez, Manfred Engelbert, *op. cit.* p.110.

[125] Sergio Trabucco, *op.cit,* p.297.

[126] *Ibid.*, p.251.

En 1969, Aldo Francia et son équipe renouvellent leur expérience en appelant à un deuxième festival à Viña del Mar. C'est au cours de cet évènement que, contrairement à ce qui s'était passé au précédent, le nouveau cinéma chilien a pris de l'assurance :

> *Entonces ya existían las primeras películas chilenas, y el problema se planteaba de otra manera. La cosa ya no era hacer o no hacer cine, sino dar o no dar una imagen de América Latina, de nuestro país. Hacer un cine que fuera a la vez de indagación de la manera de ser latinoamericana, y al mismo tiempo un cine de vanguardia, un cine contemporáneo. Un cine militante, al servicio de un movimiento político, o un cine que se queda fuera. Todo esto está planteado directamente en La hora de los hornos, de Solanas, que nos puso contra la pared y nos dejó sin aliento. Acentuado también, un poco indirectamente, por la presencia de los cubanos, que plantean la cosa así y nos dejan llenos de sentimientos de culpa.*[127]

Le dénominateur commun entre tous les participants à ce festival est l'engagement pour le développement des cultures nationales et contre l'impérialisme culturel. Avec la projection de son film, Fernando Solanas expose avec Octavio Getino sa théorie *Hacía un tercer cine.* Les Chilien·ne·s présent·e·s découvrent alors une nouvelle façon de mettre en place une esthétique militante, mais aussi une nouvelle catégorie de cinéma indépendant de toutes celles qui existent.[128]

Cette période s'achève par la présentation du premier court-métrage documentaire des frères Castilla, *Mijita* (1970) qui se concentre sur les conditions de vie des femmes dans les quartiers défavorisés de la capitale chilienne. Ce film très engagé va être diffusé pour la première fois dans une petite commune de la Patagonie chilienne, en août, avant d'être officiellement diffusé à la télévision en décembre, après l'élection du candidat de l'Unité Populaire Salvador Allende.[129]

2.4 Les années de l'Unité Populaire

---

[127] Entrevista a Raúl Ruiz por Luis Bocas : *No hacer más una película como si fuera la última* in *Araucaria de Chile n°11,* Madrid, Ediciones Michay, 1980, p.106.

[128] Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *op. cit.*, p.164.

[129] Verónica Cortínez, *op. cit* p.30.

L'année 1970 marque un tournant à la fois dans l'histoire politique chilienne, et dans l'histoire du cinéma chilien. Depuis 1968, les relations entre les étudiant·e·s et le gouvernement sont très conflictuelles, après une révolte cette année-là, un coup d'État est empêché de justesse l'année suivante et un accroissement des grèves depuis 1967 comprenant entre autres celle des fonctionnaires de la chaîne de télévision *Canal 9*.[130] La crise sociale, accentuée par les inégalités au sein de la société chilienne va, le 4 septembre 1970, grâce à l'union des partis de gauche, permettre à L'Unité Populaire de gagner les élections présidentielles. Le nouveau président Salvador Allende offre alors un nouvel espoir pour les plus démuni·e·s et pour les cinéastes du Nouveau Cinéma Chilien.

En effet, la majorité des intégrant·e·s du secteur audiovisuel s'est rassemblée au cours de la campagne électorale dans un Comité de soutien au parti vainqueur. Miguel Littin publie à la suite de l'élection d'Allende[131] : « *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* »[132] dans le journal communiste *El siglo* puis dans la revue *Punto final*. Originellement, l'objectif de Littin était de montrer le soutien des cinéastes au nouveau gouvernement, une initiative qui va être critiquée par ses pairs qui lui reprochent son manque de précision et une grande ambiguïté. Le réalisateur part notamment des réflexions théoriques telles que l'esthétique de la faim, le cine imperfecto et la loi de création de l'ICAIC pour ensuite réduire son analyse au cas chilien. Malgré les divergences, ce texte va servir au gouvernement de ligne politique concernant le cinéma et c'est à travers de Chile Films qu'il va appliquer les préceptes de Littin et placer ce dernier à la tête de l'entreprise publique.[133] Des ateliers de création, *talleres de Cine Documental*,[134] sont créés pour la réalisation d'œuvres collectives. Deux cours sont dispensés, le premier est spécialisé sur la théorie et la technique de réalisation et le second sur la théorie et la technique de montage. Environ 210 personnes de tout horizon participent à cette expérience encadrée par Patricio Castilla, Fernando Bellet et Patricio Guzmán. La volonté de rapprocher le cinéma du peuple va permettre l'union d'artistes et d'ouvrier·e·s dans la conception de films en 16 mm. Chile Films se tourne également vers la création de *noticieros* sur

---

130 Verónica Cortínez, Manfred Engelbert, *op. cit.* p.92.

131 Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance, op. cit,* pp.395-397

132 Disponible sur : https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular/

133 Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia, op. cit.,* p.55.

134 Voir Sergio Trabucco, *op. cit.,* pp.372-376.

le modèle cubain, pour investir les médias. Le caractère révolutionnaire des journaux audiovisuels va néanmoins constituer un frein pour leur diffusion. Plusieurs cinémas les refusent pour des motifs politiques.[135]

Cependant, le manque de coordination et de ressources va mettre fin au bout de quelques mois à la nouvelle école informelle qui se développe dans les locaux de l'entreprise. Miguel Littin, débordé par les tensions, qui paralysent les projets, démissionne au bout de dix mois. Le nouveau président Fernando Navarro,[136] qui n'est pas cinéaste, mais économiste, se concentre sur la production de quelques documentaires et la prestation de service. Deux des huit projets longs-métrages initiés par Littin sont conservés. Il s'agit de fictions historiques, la première porte sur José Manuel Balmaceda, ancien président chilien de la fin du XIXe siècle. Elle est confiée à son petit neveu Fernando Balmaceda. La seconde se focalise sur Manuel Rodríguez, connu pour être le fondateur de la nation chilienne. Elle est remise à Patricio Guzmán. Ces films ne voient pas le jour, car l'insuffisance matérielle et financière ne permet pas aux cinéastes de mener à bien ces œuvres historiques. Suite à la mise en place de la politique socialiste du gouvernement d'Allende, les États-Unis et l'Europe mettent un embargo sur le Chili. L'approvisionnement en matériel et en films devient alors très compliqué. Lors de la crise économique de 1973, Eduardo Paredes,[137] membre du parti socialiste et proche de Allende, devient le nouveau directeur de Chile Films. L'entreprise se tourne alors vers des fournisseurs d'Europe de l'Est, de Cuba, du Brésil, de l'Argentine et de la Bolivie.

Les productions comme les thématiques changent au cours de cette période. Les réalisateur·rice·s mettent en avant la création d'une histoire populaire qui s'oppose à l'histoire officielle qu'il·elle·s jugent bourgeoise. Les personnages mis en avant doivent permettre au peuple de se libérer conformément au programme de l'Unité Populaire. C'est le cas, tout d'abord, du propre président Salvador Allende dont le mandat est un sujet très exploité.[138] *El primer año* (1972) de Patricio Guzmán produit à l'*Universidad Católica* revient sur sa première année à la tête de l'État et la visite de Fidel Castro. *Diálogo de América* (1972) de Álvaro Covacevic produit par *Chile*

---

[135] Jacqueline Mouesca, *op. cit*, p.57.

[136] *Ibid.*

[137] Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance*, *op. cit*., p.428.

[138] Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *op. cit.,* p.192.

films, met aussi en avant cette rencontre avec le chef d'État cubain. *Compañero Presidente* (1971) de Miguel Littin, produit également par l'entreprise nationale, porte à l'écran un entretien entre Régis Debray et le Président élu depuis deux mois. Le cinéma, en particulier par le biais de *Chile Films,* sert donc à l'Unité Populaire de moyen de promotion. Ainsi, les changements opérés par le parti socialiste au sein du peuple doivent être mis au premier plan tout comme son caractère révolutionnaire. La nouvelle culture nationale doit être construite par le peuple et pour le peuple à travers la lutte de classes. Aussi les ouvrier·e·s sont projeté·e·s au-devant de la scène comme défenseur·se·s du gouvernement : *La respuesta de octubre* (1672) de Patricio Guzmán[139] relate la résistance des travailleur·se·s du Cordón Industrial de Cerrillos face à une grève des transporteur·se·s visant à déstabiliser le gouvernement de l'Unité Populaire ; *Nuestro frente de batalla es la producción* (1971)[140] de Sebastián Domínguez revient sur la croissance de la production accomplie par des ouvrier·e·s dans un souci de conscience politique d'élévation de l'économie du pays ; *Crónica del salitre (*1971)[141] d'Angelina Vázquez s'ouvre sur la remise en marche de la vieille presse à imprimer de Luis Emilio Recabarren pour ensuite revenir sur l'histoire du mouvement ouvrier dans les mines de nitrate du nord du Chili et leur soutien au gouvernement de Allende. La nouvelle nation est construite par le parti socialiste et le peuple qui œuvrent pour la réussite de son représentant. De plus, conformément aux idées révolutionnaires de décolonisation, une nouvelle culture se développe et remplace celle de l'élite bourgeoise. Le folklore, réel représentant de l'identité populaire chilienne, devient le sujet de productions comme *Poesia popular, la teoría y la práctica (*1972) de Raúl Ruiz et Valeria Sarmiento et *Cancionero popular* (1973) de Douglas Hübner[142].

L'objectif des créations des années du gouvernement de l'Unité Populaire rappelle les théories de la libération qui amènent à l'émancipation du peuple. Pour mettre en place cet affranchissement, treize salles de cinéma sont équipées ainsi que quatre unités mobiles de projection qui permettent la diffusion dans les quartiers populaires

---

139 Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance*, *op. cit.,* p.473.

140 Jacqueline Mouesca, *El documental chileno*, *op. cit.,* p.76.

141 *Ibid.*

142 Pour plus de détails sur les productions voir : Alicia Vega, *Itinerario del Cine Documental Chileno 1900-1990*, Santiago, Estudios y Artes de la Comunicación, Universidad Alberto Hurtado, 2006, 367 p.

et les lieux ouvriers.[143] À partir de 1973, des rétrospectives sont organisées autour des cinémas d'Europe de l'Est et de Cuba. Des productions de nouveaux documentaires proviennent des Universités et des organisations politiques et syndicales comme de *l'Universidad de Chile, l'Universidad Católica, l'Universidad Técnica del Estado,* l'École de Valparaíso et la *Central Única de los Trabajadores*.[144] Même si la production de documentaires est majoritaire, la création de fictions est en hausse. Les productions sont indépendantes et malheureusement la plupart ne voient pas le jour au Chili, mais lors de la période d'exil des cinéastes après le coup d'État de 1973. Plusieurs films naissent tout de même durant cette période : *Operación Alfa* (1972) de Enrique Urteaga avec la participation de Bonacina qui revient sur le complot d'un groupe d'extrême droite pour assassiner le Général Schneider et pour déstabiliser l'élection de Allende. *Los testigos* (1971) de Charles Elsesser qui dénonce les abus commis par des marchands de sommeil qui prétendent vendre des terrains aux habitant·e·s de quartiers populaires, mais qui en réalité profitent de leur état pour les endetter. *Voto más Fusil* (1971) de Helvio Soto revient sur l'évolution politique au Chili de 1937 avec la création du Front Populaire à l'élection de 1970 du parti de Allende.[145] Le titre du film, comme un avertissement, alerte sur une possible riposte de l'extrême droite face à cette victoire socialiste. *Ya no basta con rezar* (1972) d'Aldo Francia revient sur l'engagement d'un prêtre sous le gouvernement de Frei qui se retrouve dans une situation délicate entre sa volonté de défense des plus défavorisé·e·s et les consignes d'une institution religieuse qui privilégie l'élite bourgeoise.[146]

Malheureusement, les craintes de Helvio Soto se confirment, car le 11 septembre 1973, le gouvernement de l'Unité Populaire est renversé par un coup d'État militaire. Le palais de la Moneda est bombardé, Salvador Allende se suicide et une junte militaire dirigée par le Général Augusto Pinochet Ugarte prend le pouvoir. Ce même jour à 13 h, les forces militaires entrent dans les locaux de *Chile Films* détruisant les archives et registres de la comptabilité : « *La visita tenía otro objetivo primordial : la destrucción de toda película que oliera a izquierdismo o progresismo* »[147] témoigne

[143] Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance, op. cit.,* p.430.

[144] Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia*, *op. cit.,* p.68-69.

[145] Jacqueline Mouesca, *El documental chileno, op. cit.,* p.79.

[146] Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *op. cit.*, p.168.

[147] Sergio Villegas, *op.cit*, p. 151.

Marcel Llona, présent durant les faits. En effet, cette opération militaire, comme toutes celles opérées durant le gouvernement *de facto,* a cherché à annihiler toute trace d'idéologie de gauche. Les fonctionnaires de l'armée ne prennent donc aucun risque et détruisent tout ce qui peut éventuellement contenir les traces de cette opinion sans réelle distinction. Ainsi, les *noticieros* filmés depuis 1945 sont incendiés, de même que les documentaires sur la répression contre les communistes du président González Videla, le coup d'État avorté du *Tancazo*, le projet de nationalisation du cuivre, la visite de Fidel Castro et les funérailles de Recabarren. Toute production soulevant des soupçons est également détruite, que ce soit à cause de son titre ou de sa nationalité. Le laboratoire et de la pellicule vierge sont aussi supprimés.

Certains films réussiront tout de même à être sauvés *in extremis*, cachés ou sortis clandestinement du pays. Eduardo Paredes, alors directeur de Chile Films et proche de Salvador Allende, est arrêté à la Moneda et exécuté. De nombreux·ses réalisateur·rice·s sont arrêté·e·s : Patricio Guzmán est détenu au Stade National[148] puis s'exile ; Sergio Trabucco est torturé et détenu dans les centres de *Tejas Verde* et *Londres 38* avant de parvenir à s'exiler ;[149] en novembre 1974, Jorge Müller, caméraman de *La Batalla de Chile*, et Carmen Bueno, sa compagne, sont porté·e·s disparu·e·s[150] ; Douglas Hübner, Pedro Chaskel, Álvaro Ramírez, Luis Vera, Gonzalo Jutiniano s'exilent comme de beaucoup d'autres cinéastes.[151]

Le gouvernement de facto va récupérer *Chile Films* pour l'utiliser comme média au service de la chaîne nationale de télévision. Il ferme les départements de cinéma dans les universités et écoles. La loi de protection du cinéma nationale qui a été promulguée lors du gouvernement de Eduardo Frei est abrogée, ce qui rend impossible la production indépendante. Enfin, un comité de censure examine toute production avant sa diffusion ce qui réduit considérablement la création. De ce fait, un exode des cinéastes a lieu dès les premiers jours de la dictature conséquence d'une décision personnelle ou d'une expulsion.[152]

---

[148] Jacqueline Mouesca, *El cine documental chileno, op. cit.* p.81.

[149] Voir Sergio Trabucco*, op. cit.,* pp.509-519.

[150] Jacqueline Mouesca, *El cine documental chileno*, *op. cit.,* p.82

[151] *Ibid.*, p.85

[152] Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *op. cit.*, pp.206-226.

B. Filmer pendant la période dictatoriale

Malgré la répression de la junte militaire, il a été possible dans quelques cas d'exporter des images de la dictature. Le but de notre étude étant le cinéma de l'exil chilien, recenser l'intégralité des travaux réalisés par des cinéastes étranger·e·s ou au sein dans le pays nous éloignerait de notre sujet. Néanmoins, il nous paraît important de détacher quelques œuvres ayant contribué à la construction d'une représentation de la logique concentrationnaire. Dans ce sous-chapitre, nous exposons d'abord les images qui ont été filmées sur le territoire puis le travail effectué par les cinéastes en exil. Nous revenons notamment au cours d'une brève analyse sur *Noche sobre Chile* (URSS, 1977) de Sebastián Alarcón. Il s'agit d'un long-métrage de fiction filmé hors du pays qui s'appuie sur des images du coup d'État et des témoignages.

1. La production d'images de la dictature

1.1 L'exportation d'images

Lors de son séjour à Cuba, Patricio Guzmán a fourni des images du tournage de *La Batalla de Chile* à Chris Marker pour la conception du documentaire français *La spirale* (France, 1976) de Armand Mattelart, Valérie Mayoux et Jacqueline Meppiel :

> *Los únicos obreros de La Espiral vienen de La Batalla de Chile. Cuando yo estaba montando en Cuba, Chris me pidió que le enviara imágenes de obreros. Yo le mandé una reunión del Cordón Cerrillos. Chris Marker llegó a Santiago junto con el equipo de Costa Gavras. Este último venía para rodar Estado de Sitio, una obra de ficción sobre los Tupamaros. Chris aprovechó este viaje para conocer Chile. Pero Chris no pertenecía al equipo de Gavras.*[153]

Ainsi, grâce aux images de *Chile Films* conservées à Cuba, aux *rushes* reçus et aux archives des agences médiatiques, les Français·es ont effectué un montage à

[153] Milton Godoy Orellana, Jimena Paz Obregón Iturra, «A cuarenta años de *La batalla de Chile*. Entrevista con Patricio Guzmán acerca de su trabajo documental y la dictadura cívico-militar chilena, 1973-2013», *Tiempo Histórico*, n°6, 2013, p.147.

propos de la complicité des États-Unis dans la mise en place du coup d'État.[154] De même, de nombreux Européen·ne·s réalisent en parallèle d'autres documentaires à partir d'images qu'il·elle·s ont réussi à tourner au Chili. C'est le cas entre autres du reportage de Miguel de la Quadra-Salcedo pour la *TeleVisión Española, Datos para un informe - Toque de queda* (Espagne, 1973) et de *Septembre chilien* (France, 1974) de Bruno Muel et Théo Robichet.[155] Les deux derniers documents ont notamment permis de partager les premières images de répression des opposant·e·s au régime et leur détention dans l'*Estadio Nacional* de Santiago. Les Européens ont réussi à y accéder au cours d'une visite organisée par les militaires. Alors que le reportage espagnol expose les faits sans commentaire, les Français dirigent leur documentaire à des fins de dénonciation. Ils recueillent, en effet, les témoignages de personnes ayant subi ou assisté à des arrestations, des séances de tortures, des viols et des exécutions. Les cinéastes construisent un parallèle entre le discours rassurant la junte et la répression violente dont sont victimes tant les étranger·e·s comme les Chilien·e·s. Pour cela, ils utilisent la terminologie « camp de concentration » pour qualifier le stade. En effet, le choix de ce terme traduit de l'allemand *Konzertrationslagern* est utilisé d'abord pour établir une comparaison marquante avec une situation passée. Il ne s'agit pas ici de définir la logique de ce type d'espace, mais plutôt de marquer les consciences par rapport à la situation chilienne[156]. En effet, les cinéastes appartiennent au groupe Medvekine composé entre autres de Chris Marker et Joris Ivens. Leur engagement politique influe sur leur représentation du coup d'État. De ce fait, les réalisateurs insistent sur les conditions de détention et affirment également que seul un dixième des prisonniers « les plus présentables » est visible dans les gradins. Ils dénoncent de cette manière la manipulation de la junte qui cherche à rassurer l'opinion internationale.

Le recours au terme issu de l'allemand permet de comparer la nature de la junte et de ses agissements avec la politique du IIIe Reich. Ce terme générique permet d'inclure toute forme de camps construits par les nazis au cours de la Seconde Guerre mondiale et d'insister sur l'horreur de la situation. Effectivement, même s'il comprend différentes structures, c'est la notion d'extermination qui frappe en premier

---

[154] Armand Mattelart et Didier Bigo, « "la spirale" Entretien », in *Cultures & Conflits, n°*74, été 2009.[En ligne], [Consulté le 10 avril 2021] Disponibilité et accès : http://journals.openedition.org/conflits/17293; DOI: https://doi.org/10.4000/conflits.17293

[155] Gonzalo Barroso Peña, *La dictadura de Pinochet a través del cine documental. 1973-2014,* Thèse de doctorat : Histoire et histoire de l'art et territoire : UNED: 2017, pp.189-190
Disponibilité et accès http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:ED-Pg-HHAT-Gbarroso/BARROSO_PENA_Gonzalo_Tesis.pdf

[156] José Santos-Herceg, *op. cit.*, pp.35-38.

l'imagination des Européen·ne·s. Les images de la libération des camps de concentration nazis et le documentaire *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais sont encore présents dans l'esprit des spectateur·rice·s du continent. Enfin, les cinéastes évoquent d'autres lieux cités en témoignages telles que l'École militaire où des cas de tortures et d'exécutions sont également rapportés. Ces centres de détention clandestins de torture et d'extermination ne sont pas reconnus en tant que tels dans les premiers documents qui reportent le coup d'État.

Cette construction terminologique et philosophique dans les productions audiovisuelles s'effectue à travers différentes étapes thématiques de réalisation. Cette évolution du propos est notamment observable à travers le travail des journalistes allemands Walter Heynowski et Gerhard Scheumann.[157] Ils ont construit une série de documentaires d'abord sur le gouvernement de Allende avec *Bürger meines Landes!* (*¡ Ciudadanos de mi patria!* - RDA, 1974), *Im Feuer bestanden* (*Más fuerte que el fuego* - RDA, 1978) ; puis sur le coup d'État avec *Der Krieg der Mumien* (*La guerra de los momios* - RDA, 1974), *Mitbürger!* (*Conciudadanos* - RDA, 1974), *Der weiße Putsch* (*El golpe blanco* - RDA, 1975) et *Die Toten schweigen nicht* (*Los muertos no callan* - RDA, 1978); et enfin sur le régime militaire et l'anticommunisme avec *Ich war, ich bin, ich werde* (*Yo he sido, yo soy, yo seré* - RDA, 1974), *Psalm 18* (*Salmo 18* - RDA, 1974), *Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind* (*Un minuto de sombra no nos ciega* - RDA, 1975), *Geldsorgen* (*Líos con la plata* - RDA, 1975) et *Im Zeichen der Spinne* (*Con el signo de la araña* - RDA, 1983). Dans leurs montages, les deux journalistes est-allemands rapprochent également le gouvernement *de facto* avec le nazisme. Aussi, dans *La guerra de los momios*[158], les étoiles du drapeau du pays d'Amérique du Nord sont comparées au svastika et dans *Más fuerte que el fuego*, le général Gustavo Leigh avoue son admiration pour la *Luftwaffe.*[159]
Dans *Yo he sido, yo soy, yo seré*, le caméraman Peter Hellmich, le preneur de son Manfred Berger et probablement Miguel Herberg pénètrent dans les camps de prisonnier·e·s de Pisagua et Chacabuco. À l'aide de leur nationalité, ils réussissent à

---

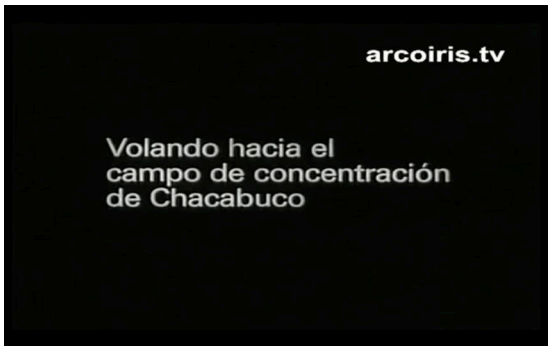
[157] L'origine des images de ces films est soumise depuis plusieurs années à une polémique. En effet, Miguel Herberg réclame la paternité des images utilisées par les journalistes allemands. Son documentaire *Chile 73 o al historia que se repite* (1983) comprend notamment les mêmes images que *Ich war, ich bin, ich werde.* En 1975, un procès à Rome a confronté les journalistes.

Voir Perrine Val, *Les relations cinématographiques entre la France et la RDA : entre camaraderie et exotisme (1946-1992)*, Thèse de doctorat : Histoire de l'art : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne : 2018.

[158] Nous utiliserons les titres en espagnols pour se référer aux documentaires des journalistes.

[159] Gonzalo Barroso Peña, *op.cit*, p.187.

mentir sur leurs véritables objectifs et obtiennent un laissez-passer pour aller filmer « les mines de nitrates » dans le nord du pays. Effectivement, la première partie du film se concentre sur leur stratégie pour tromper la vigilance du dictateur et des autorités, et particulièrement d'un général chargé de la région d'Antofagasta. Il n'a pas été permis aux journalistes de s'entretenir avec tous les prisonnier·e·s. Surveillés continuellement, ils n'ont pas pu dévoiler leurs identités ni interroger les détenu·e·s sur les mauvais traitements qu'ils subissent. Néanmoins, grâce à ce documentaire, les premières images des centres en fonctionnement sont dévoilées au monde occidental. Aussi, les journalistes allemands y mêlent des entretiens avec des militaires, des membres de la junte, dont Augusto Pinochet et des prisonnier·e·s. Ils incluent des images d'archives, des photographies et des prises effectuées à l'insu des autorités dans les centres ou dans le stade national de Santiago aux premiers jours du coup d'État. Dès les premiers instants, ils utilisent eux aussi le terme de « camp de concentration » pour qualifier les centres de Chacabuco et Pisagua. Dans un premier temps avec les images aériennes du camp de Chacabuco et la mention « *campo de concentración de Chacabuco* » compare l'infrastructure à l'expérience nazie :





Cette ancienne colonie de mineurs isolée dans le désert d'Atacama est composée de baraquements, constituée de fils barbelés, de miradors et de surveillants militaires. Des prisonnier·e·s de tout le pays ont été déporté·e·s. Cet isolement physique est démontré à la fois par la position géographique des deux camps, mais aussi de l'impossibilité pour certaines de communiquer avec le monde extérieur. Les cinéastes insistent également sur les conditions climatiques extrêmes dans lesquelles il·elle·s évoluent et qui contribuent à la maltraitante physique et psychologique dont il·elle·s souffrent. Enfin, les journalistes allemands mettent en lumière un autre aspect semblable à la logique concentrationnaire nazie : la détention préventive qui suspend tous les droits des prisonnier·e·s. En effet, au

cours des entretiens avec les détenu·e·s, l'absence de procès et de charges contre eux·elles ressort. Or, si les ressortissants allemands comparent explicitement la situation chilienne aux camps du IIIe Reich, ils reprennent également la terminologie militaire pour définir ces lieux : « *Los Konzentrationslagern, fueron, sin duda, lugares de "concentración" de individuos: allí se juntaba mucha gente por períodos relativamente breves de tiempo. La descripción es, entonces, correcta y el nombre sería adecuado.* »[160] En effet, les cinéastes insistent sur l'incarcération transitoire au sein de ces lieux sans condamnation préalable établie. Cependant, les journalistes établissent uniquement un constat de l'existence de telles infrastructures. Ils ne proposent pas dans ce documentaire un travail approfondi sur la vie quotidienne et les conditions d'enfermement. Sans possibilité de parler librement avec les détenu·e·s et faute de témoignages complets, ils ne font que citer certains détails dont ils auraient eu connaissance para la suite.

Néanmoins, leur long-métrage de dénonciation n'est pas sans conséquence. Ainsi, dans *Un minuto de sombra no nos ciega*, ils débutent par une note issue du quotidien conservateur *El Mercurio* :

> *"El Mercurio", portavoz de la oligarquía, el 7 de Abril de 1975 :*
> *"Se estrena en la televisión de Alemania Oriental 'El golpe blanco', documental de los realizadores de filmes anteriores como 'La guerra de los momios' y 'Yo fui, yo soy, yo seré', quienes sorprendieron la buena fé de la autoridades chilenas, filmando, cuando estuvieron aquí, incluso lugares de detención."*
> *Al día siguiente pide en su editorial que se aumente en forma drástica la vigilancia de todos los extranjeros que entran al país.*
> *Semanas más tarde se proclama la nueva ley sobre extranjeros.*
> *Parece imposible seguir filmando.*[161]

Suite à la diffusion de ces documentaires, le régime a restreint l'accès aux étranger·e·s sur son territoire. Malgré ces mesures, quelques cinéastes parviennent à voyager au Chili pour continuer à rapporter les faits du gouvernement *de facto.* Les conséquences de la répression et le silence prolongé des autorités quant au sort de certain·e·s détenu·e·s effacent peu à peu la figure des prisonnier·e·s politiques au profil de celle des disparu·e·s. Les témoignages des proches des victimes constituent la principale base de construction des films de dénonciation. Aussi, la disparition forcée est d'abord évoquée dans *Un minuto de sombra no nos ciega* à

---

[160] José Santos-Herceg, *op. cit.*, p.39.

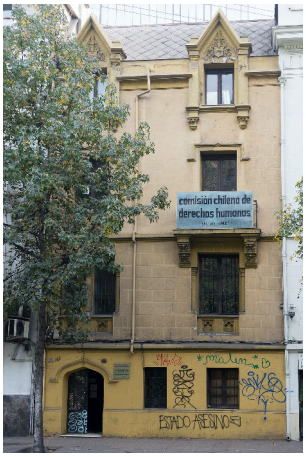
[161] Walter Heynowski, Gerhard Scheuman, *Un minuto de sombra no nos ciega,* RDA, 1976, 00:09-00:29.

travers les témoignages de personnes à la recherche de leurs proches. Les journalistes rappellent à la fois l'existence des camps de concentration, mais présentent également un autre type de structure, dans lequel les détenu·e·s sont torturé·e·s et exécuté·e·s. Grâce au témoignage de proches qui évoquent les conditions d'arrestation et partagent l'information qu'il·elle·s détiennent, plusieurs centres de détention clandestins sont identifiés comme *Tres Álamos* ou l'*Escuela de Artillería de Linares*. Les cinéastes illustrent ces propos en présentant une photo extérieure d'un lieu potentiel de détention et de torture clandestin :

Extrait d'*Un minuto de sombra no nos ciega*



Le bâtiment aujourd'hui



© Carlos Figueroa Rojas

L'architecture d'inspiration gothique et les éléments de détails de la façade nous permettent d'en conclure qu'il s'agit du centre de détention clandestin *Clínica Santa Lucía*. Malgré une erreur dans le numéro, 162 et non 176, les informations fournies par les documentalistes telles que le nom de la rue, calle *Santa Lucía*, les forces responsables du lieu, la DINA, l'ambulance présente devant l'édifice, le documentaire permet de rendre visible des lieux que la junte souhaite garder dans la clandestinité. Aussi, le 8 octobre 1976, l'assemblée des Nations Unies présente son rapport sur la situation de violations des Droits Humains au Chili[162] et reconnaît à la fois *Tres Álamos* et *Clínica Santa Lucía* comme des centres de détentions où les prisonnier·e·s sont torturé·e·s. Cette déclaration sort officiellement les centres de leurs clandestinités.

[162] Asamblea Naciones Unidas, « Informe del consejo económico y social. Protección de los derechos humanos en Chile. Nota del Secretario General », 8 octubre 1976, 234 p. [En ligne], [Consulté le 23 février 2021] Disponibilité et accès https://daccess-ods.un.org/TMP/9313637.61425018.html

Grâce à un allègement des mesures de restrictions, Miguel Littín et Patricio Guzmán réussissent à revenir au Chili pour filmer clandestinement les exactions de la junte. Ils réalisent respectivement *Actas general en Chile* (Espagne — 1986) et *En nombre de Dios* (Chili, Espagne — 1987). Pour le premier film, Littín s'introduit illégalement au Chili et réalise une série documentaire en quatre chapitres pour la *TeleVisión Española* : *Miguel Littín : Clandestino en Chile/Norte de Chile : Cuando fui para la Pampa/ De la frontera al interior de Chile: la llama encendida/Allende : El tiempo de la Historia.* En couvrant l'intégralité du pays, le cinéaste a le souhait de produire un quadriptyque complet sur la situation. Pour une meilleure diffusion, il travaille également avec Gabriel García Márquez qui publie un livre la même année : *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile.* L'ouvrage a été publié en Espagne, à Cuba, en Colombie, en France, en Italie, en Allemagne, au Mexique, aux États-Unis, et au Chili par le biais de la revue *Análisis.*[163]

Le cinéaste s'attache particulièrement à la figure des détenu·e·s-disparu·e·s dans le premier épisode de la série. Pour compléter les témoignages des proches et des survivant·e·s, le réalisateur propose un entretien exclusif avec un ancien membre des forces armées. L'agent Andrés Antonio Valenzuela Morales était en service auprès de la brigade d'intelligence de l'aviation. L'ancien militaire témoigne face à la caméra. Il décrit toutes les étapes du processus d'appréhension allant de la séquestration aux tortures. Le réalisateur reproduit à l'aide de photographies du même interrogé la traque des victimes que l'homme détaille. Cette première voix du côté des bourreaux confirme les récits des victimes de la répression. Cet entretien permet une reconnaissance des faits qui ont été jusqu'à lors niés par la junte. Ainsi, le réalisateur permet d'ouvrir la brèche de la vérité et compléter le travail de mémoire initié par les associations de défense de Droits Humains.

Grâce à la production du même canal de télévision espagnol, Patricio Guzmán voyage lui aussi au Chili. Il reste pour sa part focalisé sur les violences engendrées par la junte et le rôle de l'Église dans la lutte pour la défense des Droits Humains. L'équipe de tournage part ainsi à la rencontre de différentes initiatives comme celle de la *Vicaría de la Solidaridad* et son travail avec les victimes de torture. Le médecin de l'organisme Mariano Olivares expose devant la caméra des photos de mutilations subies par les victimes. Les clichés permettent une représentation des stigmates des

[163] Jacqueline Mouesca*, El documental chileno, op. cit.*, p.105.

violences de la torture plus concrète pour les spectateur·rice·s qui ont été jusque là confronté·e·s aux récits oraux. Grâce à cette confrontation directe avec la réalité, le réalisateur choque les esprits du public afin d'obtenir une réaction de sa part. L'exilé présente la répression sous deux aspects. La première à travers les manifestations des proches des disparu·e·s exigeant la vérité quant à leur sort et la seconde avec la captation d'arrestations de citoyen·ne·s pour avoir exprimé leur mécontent ou tenter d'aider les victimes, comme c'est le cas pour la *Vicaría*. La caméra de l'équipe va également mettre en avant les décisions arbitraires de mise en détention notamment avec l'appréhension de deux membres de l'équipe de tournage. Le cinéaste signale la chute progressive de la junte avec les mobilisations de masses qui se déploient régulièrement à son encontre. Chose impossible dans les premières années du régime, ces protestations démontrent l'affaiblissement du pouvoir et la force de la population.

Pour finir, les cinéastes chilien·e·s qui sont resté·e·s sur place ont eu l'occasion de travailler avec leurs compatriotes exilé·e·s notamment avec la création de *Recado de Chile* (1978).[164] L'équipe de réalisation est divisée en deux parties. La première est mise en place au Chili. Elle est composée de Carlos Flores del Pino, Guillermo Cahn, Alfonso Luco, Jaime Reyes, José Román, Raquel Salinas, José de la Vega. La seconde est située à Cuba avec Pedro Chaskel, Nelson Villagra et Fedora Robles. Cette création en deux temps s'est également centrée sur le témoignage des familles de disparu·e·s depuis le Chili. Le travail depuis l'extérieur a permis d'apporter un regard complémentaire sur la situation. Afin de pouvoir le présenter à un public étranger, les exilé·e·s ont ajouté aux images d'origines des images d'archives afin de contextualiser le film.[165]

1.2 Le cinéma de l'*inxilio*

Suite au coup d'État, la réalisation de film a été considérablement réduite sur le territoire chilien. Néanmoins, un véritable travail de résistance a été mené sur place afin de pouvoir continuer à créer. À l'instar de l'exil, l'*inxilio* nous paraît une notion intéressante sur laquelle s'arrêter. Si le terme *inxilio* n'est pas officiellement répertorié par la Real Academia Española, il est cependant depuis des années mis

[164] Gonzalo Barroso Peña, o*p. cit.,* p.196.

[165] Ignacio Albornoz Fariña, *op. cit.,* p.325.

en opposition au terme exil. Ce dernier terme provient du latin *ex(s)ilium* qui signifie « sauter hors de » et il est composé du suffixe *ex- «* hors de » et de la racine *solum* « sol, terre, base ». Il suggère donc un départ du territoire d'origine, de « base » vers un autre lieu. Au contraire le néologisme *inxilio* garde la même racine, mais comprend le suffixe *in-* « dans ». L'exil, lorsqu'il s'agit d'un départ douloureux et imposé par les conditions répressives, est accompagné de répercussions d'adaptation plus ou moins facile et un déracinement. Dans le cas de l'*inxilio,* le déracinement est également présent, car il comprend une rupture entre la société dans laquelle il se trouve et sa position contre le régime :

> *El inxiliado, sencillamente no es un ciudadano, porque para considerarse como tal, debe someterse al régimen, y es en este punto, cuando la persona entra en el insilio, porque no puede resistir, no ser parte de ese mundo.[…] El inxilio, así como el exilio, es una forma de expulsión del ser humano, una separación territorial. Con el exilio, la expulsión es hacia afuera, con el inxilio, hacia adentro. […] Todos los tipos de inxilio tienen consecuencias devastadoras para el ser humano: familias desagregadas, parejas separadas, hijos perdidos. Es un estado con muchas aristas, y Latinoamérica lo sabe; Venezuela, Colombia, Argentina, Chile, Perú, son países donde los ciudadanos en algún momento, fueron y son apartados en su propia tierra por regímenes autocráticos como un castigo por insumisión, o por grupos subversivos que controlan territorios, o, sencillamente, obligados a encerrarse en sus casas para proteger la vida. […] el inxiliado ha llegado a la resignación y en ese sentido, optó por invisibilizarse para no sufrir ataques físicos, es decir, encarcelamiento, secuestro o golpes.*[166]

Les personnes en *inxilio* sont isolées sur leur propre territoire et subissent des conséquences similaires aux exilé·e·s. Aussi, nous avons choisi de définir les productions audiovisuelles produites au Chili durant le régime pinochetiste comme appartenant à cette réalité. En effet, il nous paraît nécessaire de distinguer les créations en faveur du régime, ou qui ne se heurtent pas la censure, à une production clandestine, en dehors du réseau de diffusion traditionnel. Le *Consejo de Calificación Cinematografíca* de la junte est chargé d'interdire toutes productions ne correspondant pas aux valeurs du gouvernement. De cette manière, 650 films sont interdits de diffusion.[167]

Parmi eux, nous pouvons détacher le long-métrage de fiction de Pablo Perelman, *Imagen latente* (1987) qui malgré le refus de l'institution va connaître une excellente réception à l'étranger. Le cinéaste reçoit de nombreuses récompenses dont le prix Fipresci au *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* de La Havane,

---

166 Francia Andrade Quiroz, *op. cit.*.

167 Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *op. cit.*, p.223.

celui du meilleur film au festival de *Salsamaggiore Terme*, et ceux du jury à Nantes et au festival Cine Latino de New York. Il a également été diffusé dans les salles au Mexique, à Cuba, au Canada et aux États-Unis et à la télévision en Grande-Bretagne, en Allemagne et en Espagne. Il rejoint les films des réalisateur·rice·s exilé·e·s afin de nourrir le travail des organisations de défense des Droits Humains dans les pays d'accueil. C'est à la chute de la dictature en 1990 qu'il est présenté pour la première fois aux Chilien·ne·s sur leur territoire.[168]

Pablo Perelman s'est inspiré de son histoire personnelle pour créer le scénario du long-métrage. Le personnage principal, Pedro est à la recherche d'explications concernant la disparition de son frère. La thématique de l'absence est omniprésente tout au long du film comme le suggère le titre de l'œuvre. Le personnage se retrouve dans un questionnement personnel et prend conscience de l'existence d'autres victimes. Ainsi, il replonge dans ses souvenirs grâce à des photographies et rencontre des groupes de familles de disparu·e·s. Il initie un véritable travail de recherche en récoltant des témoignages et photographiant le centre *Villa Grimaldi* où son frère aurait été séquestré. Le cinéaste mêle la fiction à la réalité en insérant des archives personnelles comme des photos de famille et en donnant au protagoniste ses initiales. Le personnage est l'alter ego du cinéaste qui vit par procuration cette recherche à travers la fiction. Le réalisateur utilise aussi des images qu'il a tournées en 1973 pour reconstituer la trame historique.[169]

Après un temps d'exil au Mexique de 1975 à 1979, Pablo Perelman revient au Chili où il poursuit son travail de cinéaste dans le milieu de la publicité. Grâce à ce média, certain·e·s professionel·le·s du cinéma peuvent continuer à exercer au cours de la première décennie du gouvernement *de facto*. En effet, entre 1978 et 1982, la consommation de biens audiovisuels augmente notamment avec l'achat de téléviseurs.[170] L'introduction de la publicité dans les foyers chiliens devient une préoccupation majeure pour les entreprises. Un nouveau format apparaît avec le

---

[168] Constanza Johnson et Daniel Olave, « Pablo Perelman: "Los cineastas somos considerados una tropa de niños en el quehacer artístico chileno" » publié dans *Revista Enfoque*, nº16, septembre 1990. [En ligne], [Consulté le 20 mars 2021] Disponibilté et accès https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/pablo-perelman-los-cineastas-somos-considerados-una-tropa-de-ninos-en-el-quehacer-artistico-chileno/

[169] Wolfgang Bongers, « Archivo, Cine, Política: Imágenes Latentes, Restos y Espectros en Films Argentinos y Chilenos » in *AISTHESIS*, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, n° 48, 2010, pp. 80-81.

[170] Gaspar Galaz, Milan Ivelic, *El video arte,* Valparaiso, Ediciones universitarias de Valparaiso, 1988, 109 p.

développement du média télévisuel : la vidéo. Grâce à son coût peu élevé, à sa facilité de manipulation, d'édition et de montage, les réalisateur·rice·s s'emparent rapidement de ce nouvel outil. Effectivement, les bandes magnétiques requièrent moins de manipulation que les bobines de pellicule et le rendu peut être quasiment instantané. Aussi, deux cents documents audiovisuels voient le jour en 1984, puis le double deux ans plus tard.[171] Malgré la création du *Consejo de Calificación Cinematografíca* en 1982, les postes de télévision dans les foyers et les magnétoscopes permettent un champ de possibilité de diffusion plus étendu.

Parmi le grand nombre de productions de l'époque, nous retenons deux documents vidéo[172] : *Testimonio I* (1977) de Hernán Fliman Kiblisky et *No olvidar* (1982) de Ignacio Agüero (Grupo Memoria). Ces documentaires se concentrent principalement sur la disparition forcée et les conditions de détention clandestines.
Hernán Fliman a travaillé comme documentaliste pour la télévision nationale. Sa connaissance du média a facilité son entrée dans le domaine publicitaire. Il est considéré comme le pionnier de l'archivage vidéo de témoignages de survivant·e·s de l'expérience concentrationnaire.[173] Dans *Testimonio I*, il recueille les témoignages de prisonnier·e·s politiques libéré·e·s suite à la loi d'Amnistie[174] de 1978.[175] Cette même année, des ossements sont retrouvés à Lonquén[176] dans la province de Santiago. Cette découverte révèle officiellement le mécanisme de disparition forcée. Durant trois ans, le Grupo Memoria a réalisé clandestinement *No Olvidar*. En apprenant la découverte des ossements, Ignacio Agüero se rend à une des marches en hommage aux victimes, il rencontre la mère d'une des familles des disparu·e·s :

---

171 Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *op. cit.*, p. 210.

172 Pour plus d'informations sur cette période, voir Germán Liñero, *Apuntes para una historia del video en Chile*, Santiago, Ocho Libros, 2010.pp.27-160

173 Jacqueline Mouesca, *documental chileno, op.cit,* p.93.

174 Décret-loi 2191 promulgué le 18 avril 1978. Cette loi amnistie toutes les personnes ayant été accusées de délit entre le 11 septembre 1973 et le 10 mars 1978.
Disponible sur : https://www.usip.org/sites/default/files/file/resources/collections/commissions/Chile90-AmnestyLaw_decree2191.pdf

175 Marcy Campos Pérez, « Para una historización de la relación entre cine y memoria. Las producciones sobre la dictadura de Pinochet (fines de los 70 e inicios de los 80) », *Amnis*, N°18, 2019, 27. [En ligne], [Consulté le 30 avril 2021]
Disponibilité et accès : URL: http://journals.openedition.org/amnis/4553

176 Voir Mario Amorós, *Después de la lluvia : Chile, la memoria herida*, Santiago, Cuarto propio, 2004, p.425.

Fui a Isla de Maipo y desde allí caminamos una hora hasta Lonquén, había mucha gente y fue la primera vez que yo vi a los familiares de los detenidos desaparecidos con las fotos de sus deudos colgadas en sus pechos. Muchas mujeres de edad, madres. […]
Y estando ahí en la romería, me presentaron a la familia Maureira, que había perdido a cinco de sus miembros, la mamá perdió a su esposo y a cuatro de sus hijos, imagínate el drama de esa mujer. La conocí a ella y supe que ella iba todos los domingos a poner flores en los hornos, ella iba todos los domingos a poner flores en los hornos.[177]

À partir de cette rencontre, il décide de filmer une de ces marches en accord avec la famille Maureira. Grâce à son travail dans la publicité, il réussit à utiliser en secret une des caméras de son entreprise. Mais après avoir effectué les premières prises, le gouvernement fait dynamiter le lieu. Malgré la destruction du site, Ignacio Agüero a continué à effectuer des prises parmi les familles des victimes. Grâce à une association et l'organisation politique Mapu dont il est membre, il réussit à monter le film en Europe. À son retour, il a investi dans un projecteur 16 mm afin de diffuser clandestinement son film.[178]

Si la manipulation de la vidéo et les biens audiovisuels sont plus accessibles, leur acquisition est rare à l'échelle individuelle. Après 1983 et les premiers soulèvements populaires, de nombreux collectifs de vidéastes voient le jour.[179] Alors que certain·e·s s'orientent vers le *vidéoart*, d'autres recherchent la construction d'une mémoire audiovisuelle à travers la création d'archives. Les caméras deviennent une arme de résistance populaire contre le régime autoritaire. Les vidéos se concentrent sur les manifestations, les violences policières, le travail des organisations sociales et les actions d'associations de défense des Droits Humains. Même si la diffusion en salle est quasiment impossible, les vidéastes parviennent à envoyer des documents audiovisuels à l'étranger.[180] À partir de cette période, de nombreux·ses cinéastes exilé·e·s sont autorisé·e·s a revenir sur le territoire.[181]

---

[177] Ignacio Agüero, « No Olvidar ». [En ligne], [Consulté le 23 mai 2020] Disponibilité et accès https://cinechileno.wordpress.com/2009/01/03/no-olvidar-de-ignacio-aguero/

[178] Ignacio Agüero, *op. cit.*

[179] Nous retiendrons notamment Área de comunicaciones de la Pastoral Obrera, CADA, Cine-mujer, Cine-ojo, Cine Qua Non, Colectivo Valdivia, ICTUS TV, Proceso, Teleanálisis, Video-filmación, pour les principaux.

[180] Jacqueline Mouesca, *El documental chileno*, *op. cit.*, p.85.

[181] Il s'agit entre autres de Pedro Chaskel, Álvaro Ramírez, Douglas Hübner, Luis Vera et Gonzalo Justiniano.
Jacqueline Mouesca, *El documental chileno, op. cit.,* p.85.

2. Le cinéma de l'exil

2.1 La production dans les pays d'accueil

Durant la période dictatoriale, la production de films héritiers des valeurs du Nouveau Cinéma Chilien a continué à se développer dans les pays d'accueil des cinéastes. Beaucoup d'entre eux se réfugient en France, dans les deux Allemagnes, en Suède, en Finlande, au Canada, ou encore à Cuba.[182] Avec l'exil, les artistes découvrent une nouvelle façon de travailler, avec des équipes composées de membres exilés, mais aussi de locaux. Beaucoup travaillent aussi dans de meilleures conditions avec un matériel plus moderne que celui qu'il·elle·s avaient au Chili. Certaines maisons de production financent les projets qui atteignent une qualité inégalée auparavant. Les cinéastes veulent continuer à se servir de leur art comme d'un moyen de diffusion dans le monde de la situation chilienne. Ainsi, la création d'œuvres entre 1973 et 1983 est croissante :[183]

Date	Nombre de productions
1973	1
1974	6
1975	15
1976	13
1977	14
1978	18
1979	23
1980	20
1981	20
1982	22
1983	23

Source : Jacqueline Mouesca, *El documental chileno,* Santiago, LOM Ediciones, 2005, p.100.

[182] Zuzana Pick a réalisé des entretiens avec plusieurs d'entre-eux·elles au Canada, Europe et Amérique latine.
Voir Zuzana Pick, « Hablan los cineastas chilenos », *Literatura chilena*, Los Angeles, Ediciones de la Frontera, an 8, n° 27, janvier- Mars 1984, pp. 27-31.

[183] Jacqueline Mouesca, *El documental chileno, op. cit.*, p.100.

Les cinéastes commencent, pour ceux·elles qui ont pu sauver leurs bobines, à monter les projets filmés au Chili.[184] Patricio Guzmán effectue un travail sur quatre ans pour monter *La Batalla de Chile* (1975 – 1979).[185] Le documentaire en trois parties revient sur les dernières années du gouvernement Allende jusqu'au bombardement du palais de la Moneda.

Puis, il·elle·s se concentrent sur les traumatismes récents : le coup d'État, les violences subies sous le gouvernement de facto, la torture, le passage dans les centres de détention et les assassinats. Au cours de cette période, le caractère de certaines productions est pamphlétaire. Elles dénoncent la situation chilienne, dans le but de dévoiler au monde les atrocités commises par le gouvernement militaire. Ainsi, des films aux titres agressifs voient le jour : Sergio Castilla présente le documentaire *Pinochet : fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo* (1974) en Suède[186] et Juan Farías produit un court-métrage d'animation en République Démocratique d'Allemagne *Hitler-Pinochet* (1976).[187]

D'autres sont moins virulentes, mais restent tout au moins dans cette dynamique de dénonciation dans un but de mettre en place un élan de solidarité avec le Chili. C'est le cas de *Prisioneros Desaparecidos* (1979), de Sergio Castilla et *Noche sobre Chile* (1977) de Sebastián Alarcón qui plongent les spectateur·rice·s au cœur des centres de répression.[188]

Six ans après le coup d'État, Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littin, Orlando Lübbert, Cristian Valdés et José Miguel Varas se réunissent à l'occasion du festival international de Moscou. Au cours d'une table ronde, ils parviennent à échanger sur les perceptives de la production cinématographique hors du Chili. Si Miguel Littin qualifie le cinéma de l'exil comme

---

[184] Alors que Jacqueline Mouesca étudie ces films comme faisant partie du cinéma de l'exil, Zuzana Pick les distinguent des autres productions effectuées à l'étranger.
bid. pp.101-104.
Zuzana Pick, « La imagen cinematográfica y la representación de la realidad. Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile », *Literatura chilena, creación y crítica,* Los Angeles, Ediciones de la Frontera, 1981-1994, vol. 10, an 8, n° 27, janvier-mars 1984, p.38.

[185] Jacqueline Mouesca, *El documental chileno, op.cit*, pp.80-81.

[186] Verónica Cortínez*, op. cit.,* p.49.

[187] Jacqueline Mouesca, *El documental chileno*, *op.cit,* p.101.

[188] Nous présentons des analyses détaillées de ces films dans les sous-chapitres suivants.

un « *Cine de la Resistencia* »[189], d'autres réalisateurs débattent à propos d'une nouvelle direction à prendre :

> *Pero, pensando en lo que pasa ahora, en el extranjero, creo que hay que tener mucho cuidado con un elemento que es el espectador. Las circunstancias en que nosotros estamos trabajando. Yo ya no puedo salir con películas retóricas o panfletarias porque esa película ya nadie la va a ver.*[190]

La nécessité de changer de sujet se fait surtout sentir concernant la représentation du coup d'État. En effet, si un certain nombre des membres des équipes de tournage restent chilien·ne·s, les réalisateur·rice·s travaillent aussi avec des locaux. La diffusion ne se faisant pas au Chili, il·elle·s marquent aussi l'histoire du cinéma des pays d'accueil. Il est donc nécessaire de s'adapter à ce nouveau public qui à la fois comprend des exilé·e·s et des personnes qui ne connaissent pas, ou peu, la culture chilienne. Cette nouvelle préoccupation provoque des divergences au sein des réalisateurs. Tous ne sont pas ouverts à cette proposition changement. Néanmoins, ils reconnaissent tout de même qu'il est nécessaire de continuer à travailler sur la mémoire chilienne. Par peur que le sujet abordé lors de l'exil soit redondant, les cinéastes s'accordent sur le développement de deux nouveaux thèmes : Celui des Chilien·ne·s exilé·e·s et l'adaptation d'œuvres littéraires latino-américaines. L'isolement des cinéastes concernant le quotidien de leurs compatriotes qui sont resté·e·s au pays ne permet plus de se concentrer sur la réalité. Les cinéastes ont l'impression que les sujets des productions se répètent. La question de la condition des exilé·e·s est donc un sujet qui convient parfaitement à la récupération et la construction de la mémoire du peuple. Le témoignage, qui jusqu'à présent n'était pas très utilisé par les cinéastes est exploité et devient une source à part entière de matériel pour la conception des films. Cette base testimoniale reste un lien avec le Chili. Elle est à la fois directement mise à l'écran dans les films documentaires ou sert de base pour la construction des œuvres de fiction :

> *Yo empecé con documental, llegó un momento en que yo ya no tenía material. Lo que le está pasando a Patricio Guzmán. Llegó el momento en que tuvimos que salir al cine de ficción, al cine argumental. Ahora ese cine argumental comenzó con un retrato de lo que había*

---

189 Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littin, Orlando Lübbert, Cristian Valdés, José Miguel Varas, *op.cit*, p.120.

190 Prise de parole de Sebastián Alarcón
Ibid. pp.13.

sucedido en Chile, llevándose a la pantalla. Cine de ficción pero "documentalista" llamémoslo así.[191]

Si les créations de fiction sont peu nombreuses au début de la période d'exil, elles sont ensuite peu à peu utilisées par les auteur·rice·s. Elles deviennent un moyen pour construire un cinéma sans matériel documentaire à portée de main. Toutefois la recherche de réalisme reste toujours un point esthétique et narratif très important. Le témoignage, dans ce cas, assure la légitimité de la construction d'une œuvre de fiction. Les cinéastes s'évertuent à filmer des paysages similaires et y ajoutent de nombreux symboles culturels.

Enfin, les productions se focalisent sur la notion même de l'exil et de la vie des propres exilé·e·s sur leur terre d'accueil. Selon Jacqueline Mouesca, le cycle du cinéma de l'exil chilien se ferme à partir de 1983, l'« *año de las protestas* ». La censure des livres et des revues est abolie et certain·e·s artistes et intellectuel·le·s peuvent revenir au Chili. Cependant, peu de cinéastes rentrent réellement, car il n'y a pas de réelles infrastructures avec lesquelles travailler pour obtenir un travail de qualité.[192] C'est ainsi que le cinéma chilien a connu son essor au cours de la période d'exil : 178 films sont créés entre 1973 et 1983.[193]

2.2 La solidarité cubaine

Mise à part la proximité politique entre Fidel Castro et Salvador Allende, les cinéastes ont choisi Cuba comme pays d'accueil en raison des liens étroits qu'ils ont construits avec leurs collègues insulaires. Le manifeste des cinéastes de l'Unité Populaire écrit par Miguel Littin témoigne de cette admiration que portent les réalisateur·rice·s chilien·ne·s. Dès 1971, les relations entre les deux pays se sont accentuées dans ce sens. Les directeurs de l'ICAIC et de *Chile Film*, Alfredo Guevara et Miguel Littin, mettent en place une convention entre les deux institutions

---

[191] *Ibid.*, pp.123-124.

[192] Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia*, *op. cit,* p.156.

[193] 176 selon la chronologie de Zuzuna Pick et 178 selon Mouesca.
Zuzana Pick, *«* Cronología del cine chileno del exilio *», Literatura chilena, creación y crítica,* Los Angeles, Ediciones de la Frontera, 1981-1994, vol. 10, an 8, n° 27, janvier-mars 1984, p.15-21.
Jacqueline Mouesca, *Érase una vez, op. cit.,* p.122.

pour faciliter l'échange, la diffusion, la projection et la promotion de films. L'accord permet : l'acquisition de matériel, opération facilitée par les lois actées sous le gouvernement de Frei, la coproduction, la mise à disposition d'archives sonore de L'ICAIC, l'échange de matériel pédagogique, la mise en place d'une semaine du cinéma cubain au Chili et du cinéma chilien à Cuba, la possibilité de formation de cinéastes chilien·ne·s à l'ICAIC et le développement d'un système de projection mobile au Chili.[194] Cette même année, une délégation composée de Pedro Chaskel, José Román, Guillermo Cahn, Claudio Sopiaín, Luisa Ferrari de Aguayo, Michèle et Armand Mattelart voyage à La Havane. À cette occasion, ils peuvent interviewer leurs homologues Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea et Manuel Octavio Gómez pour la revue *Primer Plano.*[195] Puis, des collaborations se mettent en place entre les deux pays dès la première année de la convention. Miguel Torres reste une année complète au Chili et réalise *Introducción a Chile* (1972) avec l'équipe de *Chile Films*. À la même période, son compatriote Santiago Álvarez va lui aussi mener à bien deux projets : *¿ Cómo, por qué y para qué se asesina a un General ?* (1971) et *De América soy hijo… y a ella me debo* (1972). Lorsque Leornardo Navarro reprend la direction de *Chile Film*, il effectue lui-même un voyage à Cuba pour renouveler la convention entre les deux pays. Il met en place une nouvelle collaboration sous forme de coproduction pour un projet de fiction et concrétise l'envoi des *noticieros* et la distribution de la rue *Cine Cubano.* Dans cette dernière, une place est attribuée au cinéma chilien avec entre autres jusqu'au coup d'État la présence d'interviews de Littin, Sopiaín, Flores, Cahn, Martínez, Roman et Chaskel.[196]

Au cours de la période d'exil, quinze films ont vu le jour à Cuba. Deux d'entre eux ont été filmés au Chili puis montés sur l'île : le film de fiction *La tierra prometida* (1974) de Miguel Littin et le documentaire la *Batalla de Chile* de Patricio Guzmán. N'ayant plus de *rushes* de scènes tournées au Chili, les deux cinéastes ont par la suite travaillé sur des œuvres de fiction tournées en coproduction avec d'autres pays. Littin a produit trois autres œuvres : *El recours del método (Riva el présidente)* (1978) en coproduction avec le Mexique et la France, *La viuda de Montiel* (1979)

---

[194] Ignacio Del Valle Dávila, « Les tentatives d'adaptation du modèle cinématographique cubain au Chili pendant le gouvernement de l'Unité populaire », in Victor Barbat et Catherine Roudé (dir), *De l'Unité populaire à la transition démocratique : représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013,* actes des journées d'étude, Paris, 9-10 octobre 2013, p.4.

[195] Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance*, *op. cit.,* p.444.

[196] Ignacio Del Valle Dávila, « Les tentatives d'adaptation du modèle cinématographique cubain au Chili pendant le gouvernement de l'Unité populaire », *op. cit.,* p.6-7.

avec le Mexique, la Colombie et le Venezuela et *Alsino y el condor* (1982) avec le Nicaragua, Costa Rica et le Mexique. Guzmán a changé de thème avec *La Rosa de los vientos* (1983) qu'il a coproduit avec le Venezuela et L'Espagne. Une autre fiction a été produite par l'ICAIC, *Prisioneros Desaparecidos* (1979) que Sergio Castilla a tourné avec son frère le directeur de photographie Patricio Castilla. Ce dernier a également dirigé deux documentaires collectifs à Cuba *Nombre de Guerra : Miguel Henríquez* (1975) et *La piedra crece donde cae la gota* (1977). Enfin, les œuvres restantes sont toutes des documentaires créés par Pedro Chaskel : *Recado de Chile* (1979), *Los ojos de mi papa* (1979), *¿ Qué es… ?* (1980), *Una foto recorre el mundo* (1981), *Constructor cada día compañero* (1982) et *Che, hoy y siempre* (1983).[197]

Comme d'autres de ses compatriotes, Pedro Chaskel a travaillé en partenariat avec l'ICAIC. Il a d'abord collaboré avec Guzmán sur *La Batalla de Chile* avant d'intégrer officiellement l'Institut. Le gouvernement cubain a favorisé l'accueil des cinéastes et leur intégration. Alfredo Guevara a mis à disposition l'ICAIC et a proposé des financements pour aider les cinéastes dans leur création. Grâce à la solidarité entre les deux pays, les réalisateur·rice·s ont bénéficié de logements, d'accès à une assistance médicale et aux écoles pour leur famille.[198] Cuba a continué à collaborer sur son territoire avec les cinéastes en exil. Les collaborations et les amitiés ont permis entre autres un mouvement solidaire d'entre-aide entre les cinéastes. Un travail conséquent a été mis en place dans les pays d'accueil afin de faire connaître la situation chilienne.

Certains films de la production de l'exil ont été très peu, voire jamais, diffusés au Chili depuis le retour à démocratie. C'est le cas notamment de *Noche Sobre Chile* de Sebastián Alarcón et *Prisioneros Desaparecidos* de Sergio Castilla. Ces réalisateurs ont choisi de mettre en avant les témoignages des victimes du terrorisme d'État à travers la fiction. Dans le cadre de notre étude, nous consacrons les deux prochains sous-chapitres à leur analyse. Comment les réalisateurs ont-ils reconstruit la réalité chilienne depuis leur pays d'exil ? Comment ont-ils mis en image les témoignages ?

---

[197] Zuzana Pick, *« Cronología del cine chileno del exilio », op. cit.*

[198] Ignacio Albornoz Fariña, « Approcher l'insaisissable vérité » : entretien avec Pedro Chaskel autour de ses documentaires cubains, Doc On-line, SI 2019, septembre de 2019, pp. 318-335. [En ligne], [Consulté le 10 février 2020]
Disponibilité et accès https://www.academia.edu/40845888/Approcher_linsaisissable_vérité_entretien_avec_Pedro_Chaskel_autour_de_ses_documentaires_cubains

2.3. Un panorama sur Santiago assiégée par les militaires : Noche sobre Chile de Sebastián Alarcón

Noche sobre Chile (URSS-1977) est un long-métrage de fiction qui représente les premiers jours du coup d'État chilien. Le film débute dans la matinée du 11 septembre 1973. Roberto, un jeune militant communiste, est poursuivi par les militaires dans les rues de Santiago, il court se réfugier chez Manuel, un ami architecte. Même s'il parvient à rejoindre l'appartement de son compagnon, il est très vite rattrapé par ses poursuivants. Les militaires arrêtent Manuel et Roberto réussit à leur échapper en passant par le balcon. Deux récits se mettent en place à partir de ces deux personnages : d'un côté, les spectateur·rice·s assistent à l'arrestation et la détention dans l'*Estadio nacional* de Manuel Valdivia, et de l'autre, il·elle·s suivent l'organisation de la résistance militante.

Nous avons choisi de détacher ce film de fiction de la production du cinéma de l'exil chilien, en raison du travail de reconstruction effectué par le Sebastián Alarcón. Le réalisateur propose à la fois une immersion dans la ville de Santiago du Chili et à l'intérieur du stade national. Nous allons nous demander comment *Noche sobre Chile* s'intègre-t-il dans le corpus de film de dénonciation du régime autoritaire et comment le cinéaste développe-t-il un début de réflexion autour de la logique concentrationnaire.

2.3.1. Recréer l'identité chilienne

Au cours de ses études au Chili, Sebastián Alarcón a obtenu une bourse pour aller étudier en URSS. Sur place, il commence des études de cinéma documentaire avant de s'orienter vers la fiction. *Noche sobre Chile* est son premier long-métrage.[199] Il a été filmé en Union Soviétique uniquement avec des acteur·rice·s russophones. Néanmoins, malgré les différences culturelles, le réalisateur a réussi à reproduire l'identité chilienne dans son œuvre. À ce propos, Miguel Littín déclare à l'occasion d'une table ronde au festival international de Moscou en 1979 :

---

[199] Hans Ehrmann, « Sebastián Alarcón : el chileno desconocido », *Enfoque*, Santiago, Ediciones del Instituto Chileno-Canadiense de Cultura, 1983-1991, vol.3, N° 17, décembre 1990, p.20.

> *Estaba Chile ahí, los personajes… Incluso en una película de Sebastián que no está hablada en castellano, pero está Chile, en espíritu chileno y elementos de la cultura chilena que se transmite, como si la cultura chilena en el cine se hubiese universalizado. Yo no creo que esté dispersa. Creo que es como una semilla que brotó en todas partes del mundo y se ha hecho internacionalista*.[200]

Effectivement, le réalisateur a apporté beaucoup de soin à la mise en place d'une scénographie vraisemblable afin de transporter les spectateur·rice·s dans la ville de Santiago pendant le cours d'État. La richesse territoriale de l'Union soviétique lui a permis d'y retrouver la diversité du paysage chilien :

> *Para mí encontrar el paisaje chileno en la Unión Soviética no ha sido difícil; el desierto nortino lo he hallado en Uzbekistán y la zona central del Cáucaso. He filmado el sur de Chile en Karelia y nuestra zona agrícola en Crimea, y cuando he necesitado escena en clases populares chilena, he encontrado estas en Bakú y en los pueblos de Azerbaiyán.*[201]

La première image qui apparaît à l'écran est un plan aérien sur la ville. L'illusion est possible, car la caméra met en évidence un massif montagneux en arrière-plan qui rappelle la position de Santiago au pied de la cordillère des Andes. Le stade quant à lui a été entièrement recréé dans les studios de Mosfilm.[202]

Le réalisateur a ajouté d'autres éléments pour recréer une identité chilienne. Pour cela, Sebastián Alarcón débute le récit *in medias res.* Le·la spectateur·rice est projetée au cœur d'une course-poursuite entre Roberto et les militaires. La musique joue un rôle fondamental tout au long du film. Elle permet à la fois de renforcer les émotions ressenties par le public et de mettre en avant l'identité chilienne. La musique a été réalisée par Patricio Castillo du groupe de musique folklorique et engagée Quilapayún. La bande originale est regroupée dans un seul titre : « *Solo de música popular chilena* ». Elle est composée uniquement d'instruments acoustiques

---

[200] Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littin, Orlando Lubbert, Cristian Valdés, José Miguel Varas, o*p. cit.*, pp.121.

[201] Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *op. cit.*, p.233.

[202] Zuzana Pick, « la imagen y el espectáculo cinematográfico. Aspectos del cine argumental chileno » in *Literatura chilena, creación y crítica,* Los Angeles, Ediciones de la Frontera, 1981-1994, vol. 10, an 8, n° 27, janvier-mars 1984, p.43.

et d'instruments traditionnels chiliens avec un *bombo legüero*[203], un *charrango*[204], une guimbarde,[205] un *charango*[206], une *zampoña*[207] et une *quena*[208]. La musique traditionnelle qui accompagne la fuite du Roberto suit le rythme « el galope » inventé par Victor Jara. Cette stratégie musicale renforce la gravité de la scène et l'intensité de l'action.[209] Ainsi, nous pouvons remarquer que le compositeur a effectué un travail sur l'illustration d'émotions et sur les actions : le *bombo* accompagne l'arrivée des militaires à l'écran. Son rythme rappelle les battements du cœur et permet d'associer cette apparition avec un risque vital. La percussion est associée au *charrango* pour accroître la tension dramatique à d'autres moments du film. Le jeu spécifique de la *zampoña* basé sur l'hyperventilation illustre l'essoufflement du jeune homme. La guimbarde accompagne principalement les gestes effectués par les militaires avec leurs armes à feu.

Le réalisateur a travaillé des détails de scénographie sur les murs de la ville. Il a reproduit des enseignes de magasins, des publicités et des graffitis. Parmi ces derniers, nous pouvons relever les sigles des différentes organisations politiques de l'époque : le *Movimiento de Acción Popular Unitaria* (MAPU), le *Partido Comunista* (PC), le *Partido Nacional* (PN), l'*Unidad Popular* (UP); le nom de Allende ; les logos de l'UP et de l'organisation paramilitaire d'extrême droite *Frente Nacionalista Patria y Libertad* ; des slogans et messages de propagande : « *Defender el gobierno…* », « *Parar el golpe* », « *¡No Pasarán!* », « *No al fascismo* » ; des affiches invitant à des réunions et à la résistance ; et une fresque. Cette dernière, aux contours noirs, ressemble aux peintures murales réalisées par les *Brigadas Ramona Parra.*[210]

---

203 Percussion folklorique membranophone d'origine Argentine, utilisée aussi en Bolivie et au Chili.

204 Instrument idiophone et cordophone traditionnel et folklorique natif de la zone centrale au sud du Chili. Contrairement aux autres instruments, il est aujourd'hui tombé en désuétude.
Voir le chapitre sur *Prisioneros Desaparecidos.*
Voir schéma en annexe.

205 Instrument idiophone, utilisé par le peuple Mapuche.

206 Instrument andin, cordophone, à dix cordes.

207 Flûte andine composée de différents tubes sur deux rangées appelée également flûte de pan.

208 Flûte andine à encoche composée d'un seul tube.

209 Voir le chapitre « I.C *Prisioneros Desaparecidos. »*

210 Carine Dalmás, « As brigadas muralistas da experiência chilena: propaganda política e imaginário revolucionário », São Paulo, *História*, N°26, pp. 226-256. [En ligne], [Consulté le 15 mai 2020] Disponibilité et accès https://www.researchgate.net/publication/262556437_The_muralistic_brigades_from_Chilean_experience_Political_propaganda_and_revolutionary_imaginary.

2.3.2. L'inclusion de moments historiques dans le récit

L'annonce du coup d'État a lieu avec l'arrivée de Domingo au domicile de Pamela et Manuel. C'est lui qui prévient le couple et allume la radio pour expliciter ses propos. Le lieutenant-colonel Roberto Guillard fait la première déclaration publique du coup d'État sur un fond de marche militaire. Selon la chronologie officielle, cette annonce se déroule à 8 h 40.[211] Or, selon Domingo, les militaires ont déjà déclaré la mise en place d'un couvre-feu. Il s'agit ici d'un anachronisme, car la première interdiction de circuler dans les rues de Santiago a lieu à partir de 12 h 40[212] et l'instauration d'un couvre-feu a lieu dès 18 h.[213]

D'autres éléments permettent de replacer temporellement l'action, ce même jour : après son arrestation, Manuel Valdivia est conduit dans un quartier ouvrier de la capitale. Il assiste à plusieurs actions militaires de destruction d'éléments. Les soldats brisent le pare-brise d'une voiture où figure le portrait d'Ernesto Guevara, brûlent des livres, dont un numéro de la revue *Cuba,* et recouvrent la fresque murale de peinture blanche. Lors de cette scène, le réalisateur ajoute le point de vue des journalistes à sa direction cinématographique. Les autodafés ont été couverts par les médias internationaux et constituent une des images les plus diffusées du coup d'État :

> Poco después, en la calle, se fueron apilando cerros de literatura considerada «subversiva» por los soldados. La TV siguió en detalle la operación, hasta el momento en que el jefe dio la orden de quemar el material incautado. El fuego consumía los libros y algunos de los títulos -muchos clásicos y autores de renombre de la literatura mundial- alcanzaron a ser filmado antes de que fueran incinerados frente a la mirada vigilante de los soldados. Las imágenes dieron la vuelta al mundo y se ganaron un lugar en la historia.[214]

---

[211] Memoria Chilena, *1-11 de septiembre 1973*, [En ligne], p.13.
Disponible sur : http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0059400.pdf

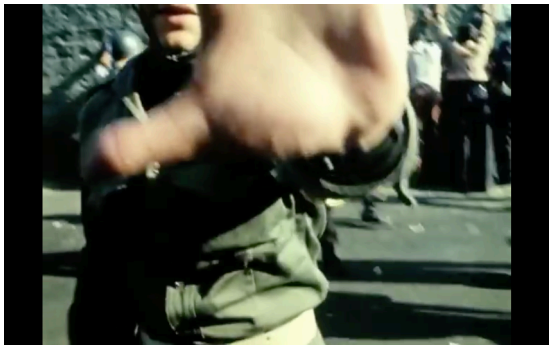
[212] « Se prohíbe circular », archive audio de la BBC.
Disponible sur https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45458820

[213] Memoria Chilena, *op. Cit.*, p.19.

[214] Mónica González, *Chile, la conjura de mil y un días del golpe*, Santiago, Ediciones B, 2000, p.418.

Afin de reproduire la couverture médiatique, le réalisateur inclut la caméra dans le récit en laissant les personnages interagir avec elle. Lorsque les militaires recouvrent la fresque de peinture blanche, l'écran est aussi recouvert. Il en va de même au cours d'une arrestation dans les quartiers populaires, où l'un des soldats ordonne d'arrêter de filmer :





Cette séquence fait basculer le récit dans une dimension plus proche du documentaire et du reportage sur le vif. La caméra est au centre de l'action et change de point de vue rapidement au gré des actes des soldats. Les plans sont peu soignés et la caméra à la main rend l'image instable. Les plans entre les différentes actions ne sont pas coupés comme ils le seraient pour l'édition d'un reportage télévisé. Ils sont laissés brut et le·la spectateur·rice perçoit les mouvements du·de la caméra·wo·man. Lors de l'un de ces déplacements, son bras apparaît à l'écran :



Le réalisateur réitère cette introduction de la presse en reproduisant la visite des journalistes au Stade national organisé par la junte le 23 septembre 1973.[215] Sebastián Alarcón signale de nouveau ce changement de point de vue par

[215] Sergio Villegas, *op. cit*, p.31.

l'intervention d'un militaire qui obstrue l'objectif de la caméra. Les points de vue s'alternent entre les prisonniers dans les gradins et les journalistes sur le terrain dans un champ-contrechamp qui permet à deux réalités de dialoguer :





Les esthétiques entre ses deux points de vue sont très différentes. À l'instar de la scène d'arrestation, les plans sont effectués caméra à la main. Les images sont semblables aux représentations de *Septembre chilien* et *Datos para un informe - Toque de queda* :

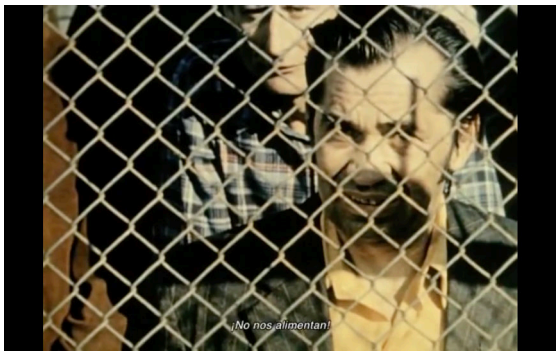
Septembre Chilien



Noche sobre Chile







Datos para un informe - Toque de queda





Noche sobre Chile





Dans les trois documents, les plans manquent de précision et sont parasités par le passage de personnes devant l'objectif. Comme dans le reportage de Miguel de la Quadra-Salcedo, les journalistes tentent de communiquer avec les prisonniers, ils sont repoussés par les militaires et effectuent des zooms vers l'avant plutôt grossiers.

Du point de vue des gradins, les plans sont stables et filment le groupe sur le terrain à l'aide de mouvements panoramiques. Ainsi, le cinéaste donne l'impression de mêler à la fois l'esthétique du cinéma de fiction et du cinéma documentaire dans une même séquence. Ces plans sont entrecoupés par des arrêts sur image qui symbolisent les photographies prises par les journalistes. Pour contribuer à l'illusion, chaque cliché est accompagné d'un bruitage d'appareil photo et d'un filtre colorimétrique proche du sépia. À l'égal des plans de caméra, les images manquent de netteté.

Le réalisateur utilise également des images d'archives qu'il insère dans un poste de télévision. Pour ne pas choquer l'œil du spectateur, il les mêle avec des plans qu'il a lui-même réalisés, comme ceux de l'arrestation des ouvriers :



Lors de l'arrestation



Depuis le poste de télévision

De cette manière, il intègre le récit fictif aux images du bombardement de la Moneda et d'Augusto Pinochet. Le reportage met également en avant des éléments de détail antérieurs, comme un gros plan sur une chaîne en or et une croix catholique autour du cou d'un des prévenus. Cette reconstitution permet aussi d'expliquer la présence de travailleurs appartenant à l'entreprise *Schiafino* et leur engagement dans la lutte ouvrière. Si dans le cas présent, nous n'avons pas trouvé d'entreprise textile ayant existé sous ce nom, une autre spécialisée dans la fabrication de tuyaux d'arrosage existait à Santiago : *Mangueras Schiaffino S.A.*[216]

En mêlant deux esthétiques et en reconstituant des instants qui ont été couverts médiatiquement, Sebastián Alarcón apporte de la vraisemblance à son film. Cette première fiction permet d'exposer la situation chilienne à l'étranger en se référant à des images reconnaissables malgré une possible ignorance du public.[217] Malgré quelques erreurs chronologiques, le récit fictionnel du cinéaste apporte un nouveau document à la construction mémorielle. La caméra se substitue comme témoin de la situation chilienne. Grâce à l'apport médiatique, le réalisateur peut compléter les témoignages à partir desquels il a construit le récit en les situant dans le temps.

---

[216] Cette société a été nationalisée par le gouvernement de Salvador Allende puis privatisée par la junte militaire.
Voir *Informe de la comisión investigadora encargada de analizar presuntas irregularidades en las privatizaciones de empresas del estado ocurridas con anterioridad el año 1990.* [En ligne] [consulté le 02 mai 2021]
Disponibilité et accès http://www.archivochile.com/Chile_actual/21_est_ide/chact_estidea0001.pdf Consulté le 01/05/21.

[217] Dans un entretien réalisé par Hans Ehrmann, le cinéaste témoigne de cette ignorance : « Yo descubrí Latinoamérica y especialmente Chile para los rusos. Tenían una visión tropical, llena de palmeras y playas. Les abrí a una nueva realidad y de eso me puedo vanagloriar. »
Hans Ehrmann, *op. cit.*, p.22.

2.3.3. Le contexte chilien à travers les personnages

Les personnages sont physiquement plus ou moins proches de la physionomie chilienne. La plupart sont brun·e·s aux yeux marrons-noirs. Conformément aux témoignages des personnes libérées, le réalisateur a représenté toutes les classes sociales de cette époque : « *Chile y su tejido social estaba representado en las escotillas y camarines. Dentro del Estadio había desde dirigentes del régimen depuesto hasta personas detenidas por el simple hecho de estar en la calle durante el toque de queda.* ».[218] Effectivement, les ami·e·s de Manuel sont détenu·e·s pour avoir croisé un convoi militaire pendant le couvre-feu et d'autres personnages pour leur implication politique. Afin de reproduire cette diversité parmi les prisonnier·e·s, le réalisateur a recours à des personnages types. Pour cela, il attribue un code vestimentaire et un jeu d'acteur basé sur les clichés de chaque classe sociale représentée :



Le paysan : Rolando Machuca



L'employé de banque : Jorge Pérez



L'ouvrier textile : Juan González



Le prêtre

[218] Jorge Montealegre Iturra, *Frazadas del estadio nacional*, Santiago, LOM, 2003, p.112.

Le paysan est représenté à travers le personnage de Rolando Machuca. L'homme est vêtu d'un poncho de laine et d'un chapeau qui rappellent le code vestimentaire des paysans chiliens. Contrairement au *huaso,*[219] il ne porte pas de *chamantito*[220] et de *sombrero cordobés*,[221] mais une tenue plus simple qui témoigne de son origine modeste. L'origine de son nom de famille Machuca rejoint étymologiquement le verbe *machucar* ou écraser. Sa pauvreté et son manque d'instruction rappellent la figure du *roto chileno*, ouvrier agricole qui au XIXe siècle rejoint la ville pour trouver du travail et constitue la classe sociale la plus basse du pays.[222] Andrés Wood reprend aussi ce patronyme en 2004 dans *Machuca*, qu'il attribue au personnage principal, un enfant issu des bidonvilles de la capitale. Lorsque Manuel se charge de répertorier à la demande des militaires la profession et le parti politique de chaque détenu·e, Rolando Machuca répond « agriculteur » aux deux questions. Le paysan ne semble pas saisir le sens de la question concernant son idéologie politique. Cette réponse insiste sur l'ignorance de l'homme qui plus tard avoue à l'architecte son analphabétisme. Durant tout le film, il est préoccupé par une gravure sur une plaque de cuivre qu'il réalise. Le métal est en effet très populaire depuis qu'il a été nationalisé. Il utilise la technique du *repujado*[223] qui consiste à pousser le métal avec un outil pour y laisser des marques. Faute d'éducation scolaire, il demande à Manuel de l'aider à inscrire sur son travail : « *Yo soy chileno. Mi nombre es Roland Machuca. Tengo cinco hijos.* ». Sur la plaque, il a représenté sa vie quotidienne avec sa maison, son épouse, ses enfants et s'est mis en scène en train de chasser. La gravure est le souvenir physique de son existence. Lorsque Manuel est libéré, il lui remet sa gravure et lui dit « *¡Recuérdame, hijo, recuérdame!* ». Ce personnage représente la simplicité des personnes des personnes de la classe la plus pauvre tout en mettant en avant leur clairvoyance sur la situation. En effet, Rolando

---

[219] Nom donné aux cavaliers de la campagne chilienne, figure de la paysannerie latifundiste chilienne.

[220] Poncho coloré.
Voir « Arreos y vestuarios del huaso », *En viaje, Empresa de los Ferrocarriles del Estado*, Santiago, N°386, décembre 1965, p.33.

[221] Chapeau aux bords droits, généralement noir ou fait d'osier, appelé dans ce cas *chapulla*.
Ibid.

[222] William Sater et Simon Collier, *op. cit.,* p.37.

[223] Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Chile artesanal: patrimonio hecho a mano: estudio de caracterización y registro de artesanías con valor cultural y patrimonial,* Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Departamento de Creación Artística. Área de Artesanía, 2008, p.18.

Machuca ne cherche pas à se défendre, car il sait qu'il y a une forte probabilité qu'il ne soit pas libéré. Ainsi, il occupe son temps d'incarcération dans la production d'une trace physique de son existence.

D'autres personnages ne semblent pas faire preuve d'un véritable engagement politique. Ils sont issus de la classe moyenne comme Manuel Valdivia ou Jorge Pérez, employé de banque. Les deux hommes font tout d'abord preuve d'individualisme. Le matin du 11 septembre, les ami·e·s de Manuel l'informent du coup d'État. Sans réaliser ce qu'il se passe réellement, il doit se rendre sur son balcon avec eux·elles pour constater l'état de siège de la ville. Néanmoins, même si les ami·e·s entendent des coups de feu et des avions militaires survoler la ville, il·elle·s ne s'inquiètent pas pour autant, car le danger semble être dans les quartiers ouvriers. Ainsi, Domingo et Pamela sortent de l'appartement en dépit du couvre-feu. Lorsque Roberto arrive chez Manuel et lui explique la situation, ce dernier ne semble pas vouloir aider son camarade : « *¡Cuántas veces los pedí que no me involucraran en sus asuntos! ¡ Solo esto me faltaba!* ». Il finit tout de même par se montrer solidaire malgré son désaccord : « *¡ A la mierda tu política!* ». Ce rejet du militantisme n'est qu'une apparence dans le cas de Manuel Valdivia. Il décroche un portrait d'Ernesto Guevara d'un mur de l'appartement avant l'irruption des militaires. S'il ne montre pas d'engagement militant, il est pourvu d'une conscience qui va se développer tout au long de son incarcération. Le banquier et l'architecte sont tous les deux catégorisés de la même manière par les militants. D'abord, Roberto répond de cette manière à la réticence de Manuel : « *Bastardo, son todos iguales…* », puis un ouvrier rétorque à Jorge « *Ustedes, los que van donde calienta el sol* ». Il existe donc une défiance contre ceux·elles qui ne prennent pas clairement parti dans le conflit. Sebastián Alarcón dénonce ainsi une rupture sociale entre les classes. Cependant, l'ouvrier textile, Juan González, ne va pas directement au conflit et essaye plutôt de souligner les similitudes entre leurs conditions de vie : « *Usted es un simple cajero. ¿Usted acaso no vivió momento difíciles?* ». Il explique également plus tard à Manuel Valdivia que cette rupture entre les deux classes a affaibli les forces de la lutte sociale : « *Políticamente, todo estaba perdido para nosotros, incluso antes del golpe. La clase trabajadora fue aislada de la clase media. Ellos se alejaron de nosotros*. ». Cette divergence d'opinions est révélatrice des tensions

politiques entre l'Unité Populaire et les organisations ouvrières.[224] Elle est vécue comme la cause de la possibilité du coup d'État.

La figure de l'ouvrier est particulièrement mise en avant dans *Noche sobre Chile*. Le principal représentant est Juan González, il a été victime avec ses camarades d'une arrestation massive dans l'usine textile *Schiafino*. Les ouvriers de l'entreprise sont reconnaissables à l'aide de leurs bleus de travail portant le nom de la société. Comme eux, de nombreux travailleurs ont été arrêtés au cours de leur journée de travail : « *De pie sobre las gradas vi desfilar grupos muy diversos por la pista de cenizas. Algunos tenían colores, como los "paquetes" de obreros que fueron sacados de sus fábricas y que llegaron al Estadio con sus overoles azules, grises o anaranjados.* ».[225] Le récit de la rafle est représenté par Sebastián Alarcón dans un reportage à la télévision après des images du bombardement de la *Moneda*. Les ouvriers auraient résisté contre les militaires pendant un temps avant de se rendre aux autorités.

Dans *Noche sobre Chile*, les ouvriers sont des personnages qui ont majoritairement un discours militant. Au contraire de l'employé de banque qui croit que la pratique de la torture n'est qu'une rumeur, Juan González apparaît comme clairvoyant et déterminé dans ses idées : « *Esto ya pasó. Persecuciones, ejecuciones, prisiones… Nosotros pasamos esto, nosotros sobrevivimos. La única arma que les queda es la tortura. Esta atrocidad, esta masacre. Pero ellos no tienen el poder para cambiar nuestras ideas.* ». C'est notamment en partie grâce aux échanges avec Juan González que Manuel Valdivia développe un esprit critique envers le régime militaire. Le travailleur est présenté comme une figure héroïque. En effet, au moment de son arrestation, il se dénonce à la place d'un enfant qui a tenté de se débarrasser d'un pistolet. Tout au long du film, il est une référence pour ses camarades. Avant d'être battu à mort par les soldats, il dirige les potentiels survivants afin qu'ils contactent Orlando, un camarade à l'extérieur, mécanicien, vers lequel Rolando s'est également dirigé au cours de sa clandestinité. Il leur donne comme dernière mission d'être témoins de la répression qu'ils subissent au cours de leur enfermement.

---

[224] Franck Gaudichaud, *Chili 1970-1973, Mille jours qui ébranlèrent le monde*, *op. cit.*

[225] Jorge Montealegre Iturra, *op.cit.*, p.201.

Enfin, le prêtre représente une autre figure héroïque[226]. Il prend également la défense de l'enfant et arrête un soldat qui veut le battre. Il se sacrifie également au moment de sa libération en demandant à rester auprès des détenu·e·s, ses véritables paroissien·e·s. À l'instar du personnage principal dans *Ya no basta con rezar* d'Aldo Francia, le religieux adepte de la théologie de la libération officie dans un quartier ouvrier. Tout au long du film, il intervient comme un médiateur entre les différents groupes. Il permet de modérer le discours des uns et des autres en humanisant les soldats, mais aussi les différentes classes sociales en conflit. De son point de vue, tout·e·s souhaitent une société meilleure, aucun d'entre eux·elles ne souhaitent avoir des agissements allant à l'encontre du pays. Le cinéaste nuance la figure du soldat. Parmi les militaires, certains comme le décrit Manuel Valdivia abusent de leur pouvoir alors que d'autres tentent d'aider les détenus en leur fournissant des informations.

À travers ces personnages, Sebastián Alarcón rapporte toute la complexité de la conjoncture chilienne. En grossissant les traits de chacun d'entre eux, il permet au·à la spectateur·rice russe, qui ne connaît pas le pays, d'avoir une idée plus précise de la situation. Cette vision par classe sociale donne un point de vue militant au film et rentre également dans un système de pensée propre à l'idéologie du gouvernement soviétique.

2.3.4. La construction de la logique concentrationnaire

Au contraire de Helvio Soto dans *Il pleut sur Santiago* (1976), Sebastián Alarcón va au-delà de la représentation depuis le terrain de jeu du Stade national. Grâce à un apport testimonial, le cinéaste complète les représentations audiovisuelles précédentes : il pénètre dans les galeries du bâtiment dans lesquelles se trouvent des aires de détention, des salles de torture et d'interrogatoire. De l'appréhension à la détention jusqu'à la libération, la caméra devient le regard de Manuel Valdivia. En basant son récit sur des témoignages de survivant·e·s du Stade National, Sebastián Alarcón attribue au protagoniste le rôle de témoin qui conserve la

[226] De nombreux prêtres se sont interposés comme "barricade humaine" entre les militaires et les ouvriers. L'une des figures les plus connues et respectées est celle de Pierre Dubois, un religieux français. Pour plus d'informations voir : Pierre Dubois, *Un prêtre français au Chili. 50 ans au service du monde ouvrie*r, Paris, Karthala, 2012, 336 p.

mémoire de chacun·e des détenu·e·s. Rolando Machuca et Juan González le chargent de cette responsabilité : L'un par le souvenir individuel, l'autre dans une dimension collective.

Grâce à des plans subjectifs et des raccords regards, le réalisateur plonge physiquement le·a spectatrice dans le personnage. Tout ce qui est perçu dans le camp passe par un point de vue interne. Le réalisateur effectue de nombreux gros plans sur son visage pour transmettre ses réactions. Ainsi, le·a spectateur·rice est confronté·e à un panorama détaillé de la vie quotidienne dans le Stade national, principalement côté hommes, car les deux genres sont séparés.
D'un point de vue administratif, tout·e·s les détenu·e·s sont enregistré·e·s, comme dans *Yo he sido, yo soy, yo seré*, d'après leurs noms, professions et partis politiques. Cette identification permet aux militaires de gérer la population au sein du Stade et d'organiser les fiches de renseignement en vue des interrogatoires. De ce fait, il·elle·s sont tou·te·s appelé·e·s un·e·s par un·e·s par les militaires. Manuel s'entretient avec le responsable du camp une dernière fois avant de s'entendre prononcer son acte de libération. Lorsque les militaires jugent qu'ils ne peuvent pas obtenir des informations de sa part, il est alors relâché. Tou·te·s les détenu·e·s sont alors photographié·e·s avec un numéro de matricule avant de sortir.[227]

Différentes techniques sont utilisées pour interroger les détenu·e·s. D'abord, ils sont soumis à des tortures psychologiques, comme la stratégie de désorientation, ou des simulations de fusillades.[228] Selon Pilar Calveiro, ces pratiques ont pour but de briser les détenus en les anéantissant également psychologiquement.[229] En atteignant les prisonnier·e·s psychiquement, il·elle·s deviennent davantage malléable au cours des séances de torture physique. Les prisonnier·e·s sont également rendu·e·s vulnérables lorsqu'il·elle·s ont les yeux et la bouche bandés par de l'adhésif. Privé·e·s de certains de leurs sens, leur désorientation est d'autant plus forte. Manuel est ainsi manipulé par les militaires qui le déstabilisent avant de l'emmener à la salle de torture.

---

[227] Voir le témoignage de Mario Irarrázabal.
Disponible sur : http://www.londres38.cl/1934/articles-82941_recurso_1.pdf

[228] Sergio Villegas, *op. cit.*, p.181.

[229] Pilar Calveiro, *op. cit.,* pp.96-97.

La délation entre les détenu·e·s permet aux militaires d'obtenir plus facilement les informations qu'ils désirent. Le passage d'un d'entre eux, visage recouvert d'une cagoule en toile de jute est représenté comme un évènement funeste. Ainsi, Esteban Carvajal témoigne d'une scène similaire qu'il a vécue dans le stade : « *El encapuchado caminaba seguido por milicos y se detenía frente a cada grupo. Observaba a los detenidos y de pronto señalaba a uno. A un capitán que iba junto a él le decía : "Ese, ese". El efecto en nosotros fue demoledor.* ».[230]

La présence et l'occupation de couvertures par les prisonniers sont ambivalentes. Pamela en réclame aux militaires afin de pouvoir résister au froid. En effet, tou·te·s les prisonnier·e·s n'ont pas ce privilège. À l'inverse de la nudité imposée au cours des séances de torture qui rend les supplicié·e·s plus vulnérables,[231] les couvertures donnent une sensation de protection : « *Al mismo tiempo, como niños asustados que no saben dónde esconderse para evitar un castigo, nos embozábamos con la frazada deseando que nunca nos llamaran al interrogatorio*. ».[232] Cependant, l'illusion de cette protection peut également devenir un véritable atout pour les militaires pour accentuer la vulnérabilité. Lorsque Manuel retrouve Pamela, elle est prostrée et anéantie dans sa couverture. Elle n'est plus la même femme forte et elle paraît apeurée. De plus, un des prisonniers est conduit à la torture, couverture sur la tête. Cette méthode rejoint la procédure de déstabilisation dont est victime Manuel : « *La frazada que tanto deseé los primeros días, ahora la sentía pesada sobre mi cabeza. Un poncho ciego. Al parecer, esto divertía al soldado que nos guiaba a gritos y empujones. Seguir derecho, doblar, detenerse, apurar el tranco. Inesperadamente chocábamos entre nosotros.* ».[233]

Plusieurs méthodes sont utilisées dans le cas présent pour effrayer les captif·ve·s. Les militaires saisissent le leader Juan González et le laissent au milieu de ses camarades dans un état proche de la mort. En anéantissant cette figure importante, ils espèrent ainsi briser ses compagnons. Sa mise à mort a lieu au milieu de ces derniers qui sont obligés d'assister à son agonie. Les militaires laissent également déambuler parmi les détenu·e·s un homme devenu fou. Manuel et ses compagnons

---

[230] Sergio Villegas, *op. cit.*, p.33.

[231] Pilar Calveiro, *op. cit.,* pp.88.

[232] Jorge Montealegre Iturra, *op. cit.*, p.128.

[233] *Ibid.,* p.132.

spéculent quant à l'origine de cette folie et en accorde la responsabilité à la torture. Cette figure obsède le jeune architecte qui observe à plusieurs reprises préoccupé le personnage.

La logique concentrationnaire est représentée avant tout par Alarcón à partir de témoignages individuels. Outre la gestion administrative et les différentes méthodes de torture, il met en évidence un plan d'élimination des opposant·e·s à la junte. Le responsable du camp confesse en ce sens la véritable nature de l'opération : « *Nuestro verdadero objetivo es construir una sociedad saludable. Donde cada uno conoce su lugar: El arquitecto construye, el estudiante estudia, el agricultor cultiva la tierra. Una sociedad donde no hay marxista .* ». Cette destruction de l'ennemi passe dans *Noche sobre Chile* par un travail à la fois psychologique et physique, en l'occurrence par l'assassinat des opposant·e·s.

2.3.5. *El valiente pueblo de Chile*

Les deux personnages principaux permettent de construire un récit selon deux points de vue et deux intrigues : la mise en place de la résistance contre le putsch et l'expérience concentrationnaire à travers les yeux de Manuel Valdivia. Néanmoins, la représentation de ces deux réalités est inégale. Le récit se développe majoritairement à travers le point de vue de Manuel. Il y a donc une opposition entre l'intérieur et l'extérieur du Stade national. D'un côté, il y a un point de vue interne à travers les yeux de Manuel et de l'autre une représentation collective avec un point de vue externe. Ces deux stratégies de représentation correspondent aux sources qui ont permis au réalisateur de construire le scénario du long-métrage. Dans le cas de Manuel, il s'agit de témoignages individuels[234] de rescapé·e·s alors que l'insoumission des militant·e·s à l'extérieur relève d'une mémoire collective.

Dès les premières images, la résistance des organisations militantes est visible à travers les graffitis. Avant l'apparition à l'écran de Roberto, le message « *Defender el gobierno…* » rappelle le climat politique instable depuis le 1er septembre 1973. À

[234] Hans Ehrmann, *op. cit.*, p.21.

cette occasion le président Salvador Allende prononce un discours qui constitue la préparation à la résistance :

> *"Que lo sepan, defenderé esta revolución chilena y defenderé el gobierno popular porque es el mandato que el pueblo me ha entregado".*
> *La Central Unitaria de Trabajadores responde al llamado del presidente y, en un discurso a los trabajadores plantea: "...Se prepara el ambiente para una asonada golpista de consecuencias imprevisibles. Ante ello la CUT instruye de urgencia a los trabajadores a concentrarse en sus empresas a contar de las 13 horas de hoy a la espera de instrucciones".*[235]

Selon une inscription sur le mur de leur local, Roberto, ses camarades et les ouvriers de *Schiafino* appartiennent à la CUT. Le lien entre les travailleurs et les militants à l'extérieur est établi lorsque Juan prévient ses camarades de contacter un certain Orlando s'ils survivent à leur détention. Or, Manuel déclare qu'il connaît un mécanicien répondant à ce prénom. Effectivement, Roberto et ses camarades rejoignent cet homme qui vraisemblablement dirige le mouvement. Les instructions de la CUT se retrouvent aussi dans la résistance des ouvriers depuis leur usine. Cette dernière diffuse un message, le 11 septembre aux alentours de 9 h, à l'attention des travailleur·se·s.[236] Elle leur demande d'occuper les usines, de résister et rester attentif·ve·s aux instructions qu'elle pourrait communiquer pour la suite des évènements.

Tout au long du film, les graffitis de propagande reprennent les directives de la Centrale. Les spectateur·rice·s suivent les militant·e·s dans leurs différentes actions : il·elle·s se réunissent pour comprendre la situation et se donner une ligne de conduite, récupèrent le miméographe et brûlent les archives du groupe dans leur local, organisent la clandestinité, impriment, affichent et distribuent de la propagande. Il·elle·s utilisent le symbole du poing levé et le slogan *venceremos* issu de l'hymne de l'UP.[237] La caméra ne prend pas position en faveur d'un personnage, elle est le témoin de leur progression. Certains plans sont filmés depuis des angles peu conventionnels et évoquent une forme de voyeurisme. Par exemple, lorsque les

---

[235] Memoria Chilena, *op. cit.*, p.6.

[236] « El llamado de los trabajadores », archive audio de la BBC.
Disponible sur https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45458820

[237] Le refrain étant : « *Venceremos, venceremos/con Allende en septiembre a vencer./Venceremos, venceremos,/¡la Unidad Popular al poder!* ». L'hymne réécrit par Victor Jara pour la campagne présidentielle d'Allende est disponible dans son intégralité sur : https://www.youtube.com/watch?v=zhA30fGEudY

militant·e·s sortent de leur cachette dans le garage, la caméra reste dissimulée derrière les voitures.

Mais la résistance se développe au-delà de la figure des militant·e·s. Le réalisateur dédie son film au peuple chilien. L'apparition du titre pendant la course-poursuite est suivie de la mention : « *Dedicado al valiente pueblo de Chile* ». Le personnage de Roberto est alors associé à une forme d'héroïsme. Ainsi, lorsqu'il meurt sous les balles des soldats, il tombe devant le graffiti : « *No al fascismo* ». Ce courage collectif est visible au sein de population qui ne dénonce pas les militant·e·s lorsqu'il·elle·s tentent d'échapper aux militaires. Au contraire, une famille aide les jeunes gens à s'évader avec le miméographe. Des soldats participent aussi à cet élan de solidarité en fermant les yeux sur la présence des propagandistes ou en leur transmettant des informations. Moins développée, mais tout aussi importante, le réalisateur met en avant la figure de la femme forte : Pamela s'oppose aux militaires dans le stade et devient porte-parole des réclamations, et Esperanza, jeune militante de la CUT, se propose pour assurer une mission périlleuse alors qu'un de ses camarades se défile face au danger.

Le lien entre les deux réalités s'effectue grâce au personnage de Juan González, ouvrier de *Schiafino*. Il obtient ainsi des informations grâce à ses camarades arrêtés. Il peut suivre de cette manière l'évolution de la situation. Certains soldats collaborent aussi avec lui. Son engagement politique en fait une référence pour les autres détenus, dont Manuel Valdivia.
La prise de conscience de l'architecte évolue à l'intérieur du camp. En étant confronté à l'injustice et à la répression, il développe un regard critique sur la situation en débattant avec les autres détenus. Au fur et à mesure, son discours devient de plus en plus engagé. Révolté par la mort de Juan, il change de comportement : il fait entendre sa voix auprès des journalistes alors qu'il a été silencieux jusqu'à présent, il fait preuve de courage et dénonce publiquement les mauvais traitements qu'il·elle·s subissent et refuse enfin de collaborer avec le responsable du stade alors qu'au moment de son arrivée il souhaite s'entretenir avec lui. Le film s'achève sur le portrait du jeune architecte. Il prend le relais de l'ouvrier Juan González et reçoit à son tour des informations des militaires. En passant d'une position individualiste à une conscience collective, le personnage devient une figure héroïque.

Pour construire son film, Sebastián Alarcón s'est appuyé sur une base constituée de témoignages d'exilé·e·s et d'images provenant d'une production étrangère. Dans *Santa Esperanza*,[238] il reprend la représentation du camp de Chacabuco filmé par les journalistes européens. L'étude de ce film permet de nous éclairer davantage sur les stratégies utilisées par le réalisateur pour transporter l'action au Chili. Cette première tentative de représentation d'un espace concentrationnaire dans la fiction nous sert de base afin de développer notre prochaine étude sur *Prisioneros Desaparecidos* de Sergio Castilla. Grâce à cet aperçu, il sera possible de mettre en évidence des points de divergences ou de similitude entre les deux œuvres et de comprendre une possible évolution.

[238] Il nous a été impossible malheureusement de pouvoir faire une analyse plus détaillée de *Santa Esperanza*. Les seules copies qui existent sont exclusivement en russe.

C. *Prisioneros Desaparecidos* de Sergio Castilla : La torture à l'écran

En 1990, Hans Ehrmann publie dans la revue de cinéma *Enfoque :* « Sebastián Alarcón : el chileno desconocido », un article exclusivement dédié au réalisateur de *Noche sobre Chile.* Onze ans plus tard, Verónica Cortínez écrit à propos de Sergio Castilla dans un ouvrage qu'elle lui consacre[239] : « *Al igual que en el caso de Raúl -Raoul- Ruiz, aquí nadie parecía conocer sus películas* ».[240] Au moment où la chercheuse écrit ces lignes, 350 000 Chilien·ne·s vivent à l'extérieur du pays.[241] L'exil des trois réalisateurs s'est transformé au fil du temps en une diaspora. Cependant, au contraire de ces réalisateurs, Sergio Castilla a continué à créer des films dans sa langue d'origine et en lien avec sa terre natale. Comme Sebastián Alarcón, le cinéaste ne se trouve pas au Chili le 11 septembre 1973. En effet, il travaille sur son premier long-métrage à Stockholm : *La historia* (Chili-Suède, 1974). Depuis la capitale suédoise, il apprend la disparition d'un de ses producteurs[242] et la détention de deux de ses collaborateurs. Sous le choc, il met à l'arrêt le projet pour se consacrer entièrement à ses compatriotes exilé·e·s : « *A partir del golpe, dejé de trabajar en cine para ir a recibir exiliados al aeropuerto, llevarlos a los campamentos donde se quedaban y ayudarlos a integrarse a su nueva realidad.* ».[243] Ce contact permanent avec des exilé·e·s a inévitablement amené le cinéaste a être confronté au terrorisme d'État par le biais des témoignages[244].

Au bout d'une année, de nouvelles opportunités de création s'offrent à lui grâce à la télévision suédoise. Il réalise plusieurs courts-métrages qui lui permettent de dénoncer la violence de la dictature d'Augusto Pinochet : *Quisiera tener un hijo*

---

239 Il s'agit selon nos connaissances du seul ouvrage consacré entièrement au réalisateur.

240 Verónica Cortínez, *op. cit.*, p.12.

241 L'enquête est réalisée par le Centre civique chilien des États-Unis en 2001.
Claudio Bolzman, « De l'exil à la diaspora: l'exemple de la migration chilienne », *Autrepart*, n°22, Mai 2002, p.102.

242 Un des producteurs, Freddy Taberna est fusillé et son corps est porté disparu, ses collaborateurs Luis Alvarado et Jaime Reyes sont placés en détention et plusieurs membres du projet sont poussé·e·s à l'exil.

243 Verónica Cortínez, *op.cit.*, p.47.

244 La télévision finlandaise a filmé ces arrivées d'exilé·e·s à l'aéroport d'Helsinki et les témoignages des tortures subies par les plusieurs d'entre-eux·elles.
Voir « Exiliados Chilenos llegan a Finlandia tras Golpe de Estado ». Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=eHdJTyMwqhc

(1974), une animation réalisée à partir de dessins d'enfants exilés sur le coup d'État ; *Pinochet fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo* (1974), un documentaire virulent contre le chef de la junte et *Roja como Camila* (1976), un documentaire autour d'une enfant exilée dans la capitale suédoise.[245]

En 1978, le réalisateur gagne un concours organisé par la *Svenska Filminstitutet*. Grâce à l'Institut Suédois du Film et le soutien de l'ICAIC, il tourne *Prisioneros Desaparecidos* (1979) à Cuba. Avec l'engagement idéologique du gouvernement cubain et l'aval d'Alfredo Guevara, le cinéaste obtient une liberté de création totale pour construire le film. Contrairement à d'autres pays, Cuba est le seul endroit qui permet à Castilla de réaliser une œuvre autour de la torture.[246] Cette nouvelle création est un long-métrage de fiction qui propose une immersion complète durant trois jours au sein d'un centre de détention de torture et d'extermination. La narration se construit autour de la séquestration de Ramiro Montenegro. Avec lui, d'autres détenus sont présent·e·s dans le camp : Un couple de jeunes étudiant·e·s, Yolanda, El Barbudo et Isabel. Ceux·celles-ci sont torturé·e·s par un groupe de militaires dirigé par El Jefe. Sous ses ordres, El Peluca, une psychologue et d'autres soldats déploient en vain différentes stratégies pour obtenir des aveux.

Dans le cadre de notre étude, nous avons choisi d'axer nos recherches sur ce long-métrage. Sergio Castilla a pris le parti d'y représenter l'espace concentrationnaire d'abord dans une volonté d'information et de communication de la situation en cours au Chili, puis dans un objectif de dénonciation des pratiques du régime autoritaire. Compte tenu de l'impossibilité de créer un documentaire qui représente un centre de torture en plein fonctionnement, Sergio Castilla se tourne vers le cinéma de fiction, car « *Si el cine documental podía contar con material de archivo, el cine de ficción tenia la capacidad de recrear hechos y contar episodios de una historia vivida.* ».[247] Cependant, le Nouveau Cinéma Chilien est habité par un réel souci de vraisemblance. Or, la mise en scène s'effectue dans un contexte et un pays différent. Nous nous demanderons quels sont les moyens mis en place pour la reconstruction de l'espace concentrationnaire ; comment le caractère de dénonciation influence la représentation et comment la torture devient un sujet de réflexion.

---

[245] Zuzana Pick, « *C*ronología del cine chileno en el exilio 1973 / 1983 *»*, *op. cit.*, pp.15-16.

[246] Verónica Cortínez, *op. cit.*, p.51-53.

[247] Zuzana Pick, « la imagen y el espectáculo »*, op.cit.,* p.43.

1. Reconstituer le Chili et la dictature de Pinochet

Au contraire de Sebastián Alarcón, qui a effectué un grand travail de scénographie pour recréer la ville Santiago, Sergio Castilla n'a pas modifié l'environnement du tournage : la lumière naturelle, l'architecture, les plaques d'immatriculation et la végétation suggèrent que l'action a bien lieu dans un pays caribéen. S'il fait le choix de ne pas travailler sur ce point, le réalisateur met tout de même en place des stratégies pour transporter l'intrigue au Chili. Sur l'île, Sergio Castilla retrouve son frère Patricio Castilla. Résident dans le pays, il participe activement aux créations cinématographiques des Chilien·ne·s sur place.[248] Pour ce tournage, il occupe les rôles de directeur de la photographie, coscénariste, producteur et scénographe. Il se charge notamment de recréer la culture chilienne à travers le décor, la musique, les costumes et les répliques des personnages.

1.1 Les marqueurs de l'identité chilienne

Patricio Castilla construit à partir de ses souvenirs un *charrango*.[249] Cette percussion est aujourd'hui tombée en désuétude.[250] Elle accompagnait originairement les cuecas et tonadas jouées dans les zones rurales du centre et au sud du pays.[251] Tout comme les paysan·ne·s qui le fabriquaient eux-mêmes, Patricio Castilla en fabrique un de manière artisanale. En l'intégrant à la bande originale, il met en avant une identité chilienne issue du folklore rural :

> *Los años sesenta fueron la década de la proyección escénica del folklore por antonomasia. Muchas manifestaciones de tradiciones locales fueron por entonces recuperadas del olvido y llegaron a tener presencia social a través del espectáculo, la radio y el disco. El charrango fue una de ellas. […]*

---

[248] « Cosas que pasan », *Punto Final*, N°344, juin 1995, p.11.

[249] Verónica Cortínez, *op. cit.*, p.53.

[250] Voir Annexe.

[251] Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* [en ligne], Buenos Aires, Educa, 2016, pp.106-107.
Disponibilité et accès https://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/instrumentos-musicales-aborigenes-criollos..pdf

> *El charrango es un instrumento que los hombres solían construir en los postes de graneros y corredores, para el solaz después de concluidas las faenas diarias. […]*
> *Su ejecución era similar a la de la guitarra: con la mano derecha cantora hacía los ritmos y articulaciones característicos del rasgueo en la tonada.*[252]

Ainsi, il se saisit de la thématique de la représentation des travaux et des corvées effectués par les paysan·ne·s. Son utilisation fait écho au court-métrage *Trilla* de Sergio Bravo qui a été réalisé dans les champs de blé de la communauté de Calquinhue.[253] De cette manière, le cinéaste récupère la mémoire et les conventions de communautés oubliées à la fois par les populations citadines, mais aussi dénigrées par le gouvernement *de facto.* Dans *Prisioneros Desaparecidos,* c'est la guitare qui reprend le rythme de tonada habituellement joué par le *charrango*.

La réflexion menée autour de la bande originale permet de rythmer le récit. Le cinéaste compose une cadence propre à la narration. Elle illustre les images et crée une atmosphère. Ainsi, comme dans *Noche sobre Chile*, la dissonance du *charrango* renforce la tension dramatique. Lors de l'enlèvement de Ramiro Montenegro, elle se joint à la résonance du *bombo*. La percussion andine reprend là aussi le rythme ternaire du « *galope* ». Victor Jara l'utilise notamment dans sa composition *El aparecido* :

> *Luego del discurso en que Fidel Castro anunció la partida del Che Guevara de Cuba, hubo constantes especulaciones acerca de dónde había ido, y todos se preguntaban en qué lugar de Latinoamérica estaría luchando por la liberación de los oprimidos. Parecía estar en todas partes y en ninguna, como una aparición revolucionaria, una figura ya casi mítica que eludía a los enemigos despiadados y poderosos que le perseguían. Eso fue lo que Víctor intentó transmitir en aquella canción por medio de su apremiante ritmo de galope, la idea del perseguido y los cazadores, «el águila de garras de oro», los enemigos que han puesto precio a su cabeza y que posteriormente le matarán. Y unos pocos meses después llegó la noticia de la muerte del Che en Bolivia.*[254]

La musique crée une impression de poursuite tout au long de l'arrestation. Le *bombo* rappelle le rythme cardiaque du détenu qui s'accélère au cours de son interpellation. Comme Ernesto Guevara, cette chasse à l'homme aboutit à l'assassinat du militant. Il est traqué par les militaires pour les mêmes raisons, la même idéologie

---

[252] Margot Loyola Palacios, *Tonada : testimonios para el futuro*, Valparaiso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006, pp.142-143.

[253] Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *op. cit.*, p.67.

[254] Joan Jara, *Victor Jara : Un canto truncado,* Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1983, p.100.

révolutionnaire. Avec l'apparition du titre du film et du générique, Sergio Castilla suggère dès le commencement la destinée de Ramiro Montonegro. La sonorité métallique du *charrango* rappelle les barreaux de prison. Elle insiste grâce à la percussion sur l'incarcération imminente (« *prisioneros* »). La disparition forcée (« *desaparecidos* ») quant à elle est suggérée par l'enlèvement.

Le réalisateur marque grâce à la musique les différentes influences idéologiques des protagonistes. Les militaires ne sont pas représenté·e·s à travers la musique folklorique, il·elle·s écoutent du jazz. Ce genre originaire des États-Unis renforce le lien entre le pays occidental et la junte militaire. Sergio Castilla utilise également le *charrango* lors de la séance de finale de torture. La guitare rejoint ici la percussion sur le rythme de tonada et suggère une ouverture en appuyant le regard caméra de la détenue. La musique est associée à la résistance des militant·e·s qui défendaient l'art populaire contre l'impérialisme étasunien avant le coup d'État. Aussi les groupes de musique folklorique comme Quilapayún ou Inti-illimani ont participé à l'élaboration de cette figure révolutionnaire depuis les années 60. Comme le personnage de Juan González dans *Noche sobre Chile,* le regard caméra de Yolanda suggère grâce à la musique la survie culturelle et idéologique.

Ainsi, Sergio Castilla propose une bande originale composée d'instruments typiquement issus du folklore chilien pour commencer et clore son film. Il situe de cette manière l'argumentation dans un cadre spatial avec la création d'une introduction et d'une conclusion musicale. Cette identité chilienne passe à travers une tradition folklorique originaire des zones rurales du pays.

Le réalisateur présente le savoir-faire artisanal chilien. En effet, tout comme dans le court-métrage *Mimbre* de Sergio Bravo qui rend hommage au travail de vannerie avec l'osier, un autre matériau végétal, le totora, est mis en avant par le réalisateur. Cette dénomination issue du quechua « *t'utura* » (« *vathu* » en mapudungun) regroupe différents types de plantes de la famille des joncs et des roseaux. Ces plantes sont utilisées par les peuples originaires du Chili dans la construction de leurs maisons traditionnelles, la confection de paniers et d'embarcations. Pour isoler l'espace de tournage du reste du quartier, Patricio Castilla s'est mis en quête du matériau :

> *Sergio quería «achilenar» una casa de Guanabo copiada a rajatabla de una de Miami: «¡Totora!» Dijo el arquitecto. « ¿Totora? De eso no hay en Cuba », dijo el productor. Sí, lo*

más cercano era el guano, con el que se hacen abanicos en una empresita cerca de Matanzas. […] Aprendimos a manipular el guano húmedo, y de trenza en trenza por fin reconocimos el tramo de la totora. La hicieron los cubanos en horas de trabajo voluntario: era una empresa de abanicos.[255]

La création de la scénographie a engendré un travail de mémoire. L'équipe s'est mobilisée pour se rappeler collectivement des gestes à reproduire pour tresser les rameaux. Ce travail de reconstruction a demandé un effort d'adaptation à une nouvelle matière : les Chilien·es se sont approprié·e·s la palme pour donner l'illusion du totora. Cette tâche a été réalisée de manière artisanale afin de se rapprocher davantage d'une illusion d'authenticité du produit.

Le travail de reconstitution mémorielle s'est effectué avec la création du *charrango,* mais aussi avec l'expérimentation du tissage avec le guano. L'adaptation et la réappropriation s'intègrent dans une démarche de reconstruction culturelle. Les exilé·e·s sont déraciné·e·s et se heurtent à un véritable problème identitaire. Selon Rajaa Stitou :

> Ce déplacement nécessite un travail de métaphorisation, de reconstruction subjective, permettant la retrouvaille de cet exil structurant constitutif à la fois du sujet et du lien social. En effet, tout déplacement, quel qu'il soit, constitue une expérience d'étrangeté qui vient raviver le manque, les failles subjectives. Cette épreuve de l'inconnu, à travers laquelle se pose la question d'un « qui suis-je ? » renvoie le sujet à sa propre division. Elle exige d'être suppléée par des fictions, des repères culturels. […]
> Plusieurs positions subjectives peuvent être adoptées face à un monde nouveau dont les codes sont inconnus. […]
> – parmi ceux qui vivent une expérience moins heureuse de leur émigration, il y a ceux qui s'identifient d'une manière défensive à leurs traditions, et qui font de leur origine un objet de culte.[256]

Dans le cas de l'exil chilien, la difficulté résulte dans l'adaptation et l'intégration au pays d'accueil. La violence du déracinement et de la répression sous la dictature de Augusto Pinochet accentue le traumatisme. Pour beaucoup, cet exil est en apparence de courte durée. De nombreux témoignages s'accordent sur ce sentiment de garder leurs valises toujours prêtes pour retourner dès le lendemain dans leur pays. Les exilé·e·s chilien·ne·s refusent de croire et d'accepter dans un premier temps leur condition. Il·elle·s s'interdisent pour certain·e·s d'apprendre la langue du

---

255 Verónica Cortínez, *op. cit.*, p.54

256 Rajaa Stitou, « Exil et déplacements culturels », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 80, no. 2, 2009, pp 268 -269

pays d'accueil, de bénéficier de formations, d'aides institutionnelles et même du statut de réfugié·e·s.[257] Se crée alors un entre-soi communautaire où les exilé·e·s vont idéaliser leur culture d'origine jusqu'à reproduire certains aspects et codes dont certain·e·s n'avaient pas l'usage avant leur départ. Sergio Castilla utilise aussi le témoignage pour mettre en lumière l'histoire culturelle du pays à travers du savoir-faire artisanal. La spécificité de ces éléments présente ici une volonté exacerbée de reproduction de références culturelles avec la fabrication d'un instrument tombé en désuétude et l'utilisation d'une technique sur un matériel qui n'est pas répandu sur l'ensemble du territoire. Ce travail passe donc ici par une reconstruction propre comme figurée de la culture chilienne. D'un côté, les spectateur·rice·s exilé·e·s se retrouvent face à un univers familier. De l'autre, les membres du tournage opèrent une reconstruction subjective et collective en formant une équipe constituée d'exilé·e·s et en participant à l'élaboration cette œuvre.

1.2. La présence du gouvernement *de facto*

Divers objets sont également intégrés au décor et à la narration pour la mise en place d'une scénographie vraisemblable. Ils permettent de situer l'intrigue au cœur de l'Armée chilienne durant la période dictatoriale. Ainsi, nous avons noté la présence d'une caisse de ravitaillement renversée portant l'inscription « Santiago-Chile », d'un uniforme militaire de l'« Ejército de Chile » et un portrait de Augusto Pinochet :



24:57



1:11:12

[257] Nicolas Prognon, « Réalités sociologiques et politiques des exilés chiliens en France » in Toro Bernardo, Poinsot Marie (coord.) *L'exil chilien en France,* Hommes & migrations, n°1305, 2014, p. 30.



26:30

Les premiers détails sont subtilement glissés dans les actions alors que le tableau constitue une scène à part entière. Le plan de la caméra permet aux spectateur·rice·s d'observer attentivement la peinture. Elle replace géographiquement et historiquement l'intrigue. La date du coup d'État et le nom du pays titrent le portrait du chef de la junte militaire. Le cadre spatio-temporel est ainsi abordable même pour les spectateurs les moins bien informés qui peuvent associer au portrait du militaire sa date d'arrivée au pouvoir.

Cette scène est suivie d'une conversation téléphonique entre El Jefe et son supérieur hiérarchique. Au cours de cette scène, la peinture est en arrière-plan. Elle rappelle la complexité de l'organisation militaire qui gère les initiatives du camp. Le centre en question est placé au sein d'une logique concentrationnaire qui dépasse l'enceinte du lieu. Il appartient à un dispositif pensé en amont par les plus hauts dirigeants de la junte. Le réalisateur accuse par ce biais directement le gouvernement *de facto* qu'il porte responsable de toutes les dérives et atteintes aux Droits Humains pratiquées par les militaires.

Le pouvoir pinochetiste est également rappelé au cours d'une scène de la vie quotidienne de El Jefe. Pendant une séquence qui le représente dans son intimité, il est assis sur son lit, s'applique un soin pour les pieds et se détend devant la télévision. Malgré son apparence anodine, la séquence permet en réalité de replacer les spectateur·rice·s dans le contexte historique. L'émission diffusée sur le poste de télévision revient sur le projet d'élaboration d'une nouvelle constitution. Effectivement, à la suite du coup d'État du 11 septembre 1973, le gouvernement *de facto* a annulé les effets de l'ancienne charte de 1925 pour reconstruire entièrement les institutions chiliennes. Ainsi, une Commission est mise en place pour travailler sur ce texte. Cette dernière, connue sous le nom de Comisión Ortúzar, a commencé son

élaboration dès 1976 avant d'être adoptée en 1980.[258] Cette nouvelle Constitution confirme le désir d'annihilation de toute forme d'opposition par le gouvernement putschiste. Néanmoins, dans le film de Castilla, la présentatrice de l'émission de télévision que regarde El Jefe tient un discours qui paraît contraire à la réalité :

> *Los trabajos para la redacción del anteproyecto de la nueva constitución chilena : el grupo de juristas nominados por el gobierno, ha declarado que está optimista pues se trata de un estudio muy serio de fondo. En ese plantea el establecimiento de una sociedad pluralista que reconozca la existencia de las diversas tendencias espirituales e ideológicas y esté basado en el respeto estricto de los Derechos Humanos, la exclusión de la violencia como método de acción social. Una vez terminada, el anteproyecto será entregado al presidente Augusto Pinochet. Luego de ser estudiado por el gobierno se procederá a su redacción definitiva y posteriormente será sometida a plebiscito*.[259]

Le réalisateur souligne à travers ce communiqué l'hypocrisie du gouvernement. La junte promet le respect des Droits Humains et tout type d'idéologie alors que le film nous plonge au cœur de la répression des opposant·e·s politiques qui sont séquestré·e·s, torturé·e·s et assassiné·e·s. L'avenir confirme également la posture mensongère de la junte qui ne permet pas aux citoyen·ne·s de s'exprimer, de s'informer et se réunir librement lorsque la nouvelle constitution est effectivement est soumise à un référendum.[260]

1.3. La reconstruction de témoignages

Grâce à *Prisioneros Desaparecidos*, le réalisateur met en images les plaintes pour violation des Droits Humains connues internationalement depuis octobre 1973. S'il existe des images du Stade national et des camps de Chacabuco et Pisagua, il n'y a aucune des images des centres de détention clandestins en fonctionnement. Or, malgré les plaintes déposées à la Commission Interaméricaine des Droits Humains de l'OEA,[261] la répression n'a pas cessé.

---

[258] Voir Carlos Andrade Geywitz, *Reforma de la constitución política de la República de Chile de 1980 : ley no. 18.825, publicada en el Diario Oficial del 17 de agosto de 1989*, Santiago, Jurídica de Chile, 1991, 339 p.

[259] Sergio Castilla, *Prisioneros Desaparecidos,* 59:53 - 1:00:38

[260] Voir Robert Barros, *La junta militar, Pinochet y la constitución de 1980*, Santiago, Random House, 2005, 421 p.

[261] Jaime Castillo Velasco, *¿Hubo en Chile violaciones a los Derechos Humanos? Comentario a las memorias del general Pinochet*, Santiago, Comision chilena de Derechos Humanos, 1995, p.68.

Sergio Castilla apporte grâce à son film les images nécessaires aux organisations de Chilien·ne·s exilé·e·s. Dans leur démarche de solidarité, elles continuent à militer et accuser les pratiques inhumaines de la junte :

> Leur objectif est de reconstituer les partis politiques à l'extérieur et de créer des organisations plus larges de solidarité avec leur pays d'origine. Il s'agit de soutenir les opposants de la junte et d'aider les victimes de la répression. Les différents groupements développent des activités d'information et dénoncent la situation politique et les violations des Droits de l'homme au Chili, organisent des campagnes afin d'obtenir la libération des prisonniers politiques et d'empêcher l'exécution des condamnés à mort, récoltent également de l'argent destiné aux organismes de défense des Droits de l'homme et aux organisations de résistance. Pour mener à bien ces objectifs, ils organisent des conférences, des manifestations, des meetings de soutien, des actes de solidarité. […] Les premières années d'exil sont caractérisées par un grand activisme. Les exilés veulent contribuer, dans la mesure de leurs moyens, à rendre la situation au pays d'origine réversible au plus vite.[262]

Effectivement, Sergio Castilla a fondé le Comité de l'Unidad Popular de Stockholm avec d'autres réfugié·e·s. Grâce à cette organisation, il met en place les premiers actes de solidarité avec son pays d'origine.[263] La diffusion de films produits par les cinéastes chilien·e·s en exil permet une prise de conscience globale de la situation en Amérique latine. L'Opération Condor met en place un système de répression global à l'échelle du Cône Sud.[264] L'auteur argentin Julio Cortázar établit un lien entre les différents témoignages d'exilé·e·s latino-américain·e·s et *Prisioneros Desaparecidos*.[265] Il écrit en 1979 dans l'article « *Contra el olvido* » :

> *Al reconstruir la base de documentos y testimonios la realidad de un centro de tortura de prisioneros políticos en Santiago de Chile, la película se propone abolirlo en el futuro a través de la denuncia, de la reacción que provoque en el público, y de la influencia que esa reacción pueda tener en la conciencia y por lo tanto la conducta de los espectadores. Pero al mismo tiempo Sergio Castilla ha tratado de condensar para la memoria una realidad infrahumana que estos últimos años latinoamericanos han ido filtrando y revelando a través de la prensa, de los libros, de las investigaciones de organismos internacionales como el tribunal Bertrand Russell. […] Prisioneros Desaparecidos no ha sido para mí una experiencia fuera de lo común, en la medida en que sus imágenes casi constantemente insoportables no hacen más*

---

[262] Claudio Bolzman, « De l'exil à la diaspora: l'exemple de la migration chilienne », *op.cit.,* pp. 95-96.

[263] Il est expulsé par la suite de l'organisation. Verónica Cortínez, *op. cit.*, p.49.

[264] Voir John Dinges, *op. cit.*, 299 p.

[265] Verónica Cortínez, *op. cit.,* p.57.

que encarnar todo lo que a lo largo de estos años he escuchado a los argentinos, chilenos, uruguayos, paraguayos y brasileños que testimoniaron.[266]

Le support testimonial impacte d'autant plus le public, car il donne une légitimité au discours du réalisateur. *Prisioneros Desaparecidos* permet d'illustrer les revendications et les actes de solidarité des associations dans les pays d'accueil. Grâce à cette initiative, il rend aux familles une partie de la mémoire des victimes, effacée par la disparition forcée. Pour certain·e·s, ces derniers moments de vie au sein des centres clandestins leur sont inconnus. Il·elle·s luttent dans l'espoir de retrouver leurs proches ou de connaître le sort qui leur a été réservé. Le réalisateur détaille les différentes étapes processus de disparition forcée à travers la figure de Ramiro Montenegro. Il offre un aperçu complet de ses derniers instants allant de sa séquestration à son assassinat. Néanmoins, il convient de remarquer que le cinéaste ne prend pas parti quant au devenir des corps.

La problématique de la disparition forcée, comme le souligne Julio Cortázar, va au-delà du cas chilien et s'étend plus généralement à une grande partie de l'Amérique latine. Deux ans plus tard, l'auteur argentin prononce un discours d'ouverture au colloque international *Sur la politique de disparition forcée de personnes est un crime contre l'humanité*. Son intervention porte, d'ailleurs, un intitulé très proche de l'article qu'il publie dans la *Revista latinoamericana* : « *Negación del Olvido* ». La rencontre est organisée par l'association internationale des juristes démocrates, le centre international pour l'indépendance des juges et des avocats, la commission internationale des juristes et la fédération internationale des Droits de l'Homme. L'auteur invité y met en exergue les problématiques rencontrées individuellement et socialement par la disparition forcée. Tout comme les personnages du film de Castilla, il démystifie l'idée d'une naissance diabolique du mal en insistant sur la nature humaine de ceux·elles qui mettent en place cette pratique.

De plus, l'équipe de réalisation et de production a fourni un travail minutieux quant à la création d'un espace de tournage. Elle tente de reproduire la réalité matérielle chilienne grâce à la construction et la confection de détails qui rappellent le Chili. Certaines tâches, comme la conception du décor en palme, proviennent d'un travail bénévole effectué par des ouvrier·e·s cubain·e·s.[267] Cette implication collective a

[266] Julio Cortázar, « Contra el olvido », *Literatura chilena en el exilio*, n°12, oct 1979, p.14

[267] Verónica Cortínez, *op. cit.*, p.54.

renforcé le lien de solidarité entre les exilé·e·s chilien·ne·s et Cuba qui avaient déjà construit au cours des années précédentes une réflexion politique et cinématographique conjointe.

1.4. Une esthétique marquée par la tension documentaire

Si *Prisioneros Desaparecidos* est une œuvre de fiction, elle n'en reste pas moins marquée par l'esthétique du cinéma documentaire. En effet, dès les premières images, le film impacte le·a spectateur·rice par une approche singulière qui amène l'esprit à douter non pas de la véracité des faits, mais plutôt, au contraire, de leur caractère fictionnel. Sergio Castilla interroge le réel, une notion qui dans le cinéma, qu'il soit issu de la fiction ou du documentaire, porte souvent à débat. Si certaines techniques ou esthétiques cherchent à être les outils qui permettent la mise à l'écran du réel, elles ne produisent que la représentation d'une réalité teintée d'un point de vue subjectif. Les prises de vues influencent le regard des spectateur·rice·s placé·e·s passivement devant l'écran. Il·elle·s ne peuvent diriger ni la notion temporelle et structurelle ni leur attention vers l'endroit où il·elle·s le souhaitent.[268] Cependant, si l'exposition du réel brut étant, par définition, impossible par le biais du média cinématographique[269], la perception sensible individuelle des spectateur·rice·s, elle est incontestable. C'est pourquoi le réalisateur a réservé un rôle à part entière au public : celui de témoin.

La dernière scène du film confirme ce rôle donné au spectateur à travers le regard à la caméra de Yolanda. Le·a spectateur·rice est pris·e à partie et interrogé·e frontalement sur les images qu'il·elle vient de voir. Son attention navigue entre les supplices infligés aux prisonnier·e·s, l'organisation des opérations militaires et de la vie des bourreaux. La distorsion entre fiction et réalité se produit alors avec l'alternance de scènes de différentes intensités. Le montage oppose des séquences d'une violence insoutenable à un retour brutal à des moments plus calmes :

---

[268] Voir Clélia Zernik, *Perception-cinéma : les enjeux stylistiques d'un dispositif,* Paris, Vrin, 2010, 125 p.

[269] Robert Edgar-Hunt, John Marland, Steven Rawle, *Langage cinématographique : [n.] Système de communication propre à un pays ou une communauté. [adj.] Relatif à l'enregistrement sur pellicule d'une histoire ou d'un évènement raconté(e) sous la forme d'une succession d'images projetées.*, Paris, Pyramyd, 2011, p.102 .

Scènes de torture



15:26



59:43

Retour au calme



15:34



1:00:50

Ce changement d'intensité, transporte le·la spectateur·rice dans une confusion de perception. Dans le premier exemple, El Peluca bat à mort El Barbudo avec sa ceinture. Alors que la violence est à son paroxysme, la scène est coupée net, avec un plan sur la psychologue qui prend sa pause déjeuner. Dans le deuxième exemple, Yolanda est violée par la garnison. La scène est coupée par une séquence dans la chambre de El Jefe. Dans les deux cas, le montage narratif est interrompu au profit d'un montage de correspondance. Le français Chris Marker utilise ce type de montage qui permet au·à la spectateur·rice de juxtaposer et de comparer les différents plans.[270] Aussi, la rupture entre les plans permet à Castilla de mettre deux situations en parallèle. Le changement d'intensité est d'autant plus fort qu'il est également perceptible au niveau de la bande sonore et de la colorimétrie. Chacune des scènes de torture a pour particularité d'être accompagnée par un morceau de musique jazz. Dans les deux cas, il s'agit du même fragment. Cette répétition sonore permet au·à la spectateur·rice de juxtaposer les séquences. Dans le premier exemple, El Peluca allume une radio. La mélodie du morceau donne le départ de la séance de torture. L'usage commun de cette technique était destiné à couvrir les cris

[270] Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2001, p.128.

des victimes dans les pays du Cône Sud.[271] La puissance des décibels et le décalage avec les images permettent au réalisateur d'augmenter l'intensité des séquences. Lorsque Yolanda se fait violer, la musique apparaît extra-diégétiquement. Cette répétition plonge alors le·a spectateur·rice dans un schéma similaire à la séquence précédente.

La rupture entre les plans s'effectue par un retour à un volume sonore normal, sans musique. La radicalité de la variation d'intensité provoque un choc à la fois auditif et perceptif. Visuellement, les plans obscurs des séances de torture contrastent avec des scènes plus lumineuses. Ces éléments renforcent également la rupture narrative. Sergio Castilla insiste sur la cruauté des actes en déplaçant le point de vue de la souffrance du détenu à la tranquillité des bourreaux. Il invite le·a spectateur·rice à s'interroger sur le degré de normalité de ces situations de violence. Les militaires continuent à reproduire leurs gestes quotidiens sans état d'âme apparent. Cette insensibilité renforce le caractère inhumain des traitements réservés aux prisonnier·e·s.

La véracité des propos représentés est justifiée par le support testimonial. Les récits des exilé·e·s ont constitué la base scénaristique du film. Sergio Castilla en fait mention à la fin du film : « *un film basado en testimonios de hombres y mujeres chilenos que luchan contra el fascismo.* ».[272] Cette phrase de conclusion laisse au public une sensation d'autant plus intense qu'elle donne un caractère vraisemblable aux actes de violence auxquels il vient d'assister. En effet, le degré de brutalité de la dictature chilienne peut remettre en cause la perception.[273] Il heurte la raison qui se protège en niant la véracité des faits. Notre perception est touchée par l'intensité des ressentis qui amènent notre esprit à reconsidérer la réalité. Finalement grâce à la

---

[271] « *El equipo estaba instalado en el segundo piso, en la sala de torturas, y funcionaba todo el tiempo, al menos cuando yo fui. Ponían música para tapar los gritos, para que la gente que pasaba por la esquina no pensara que aquí estaban torturando.* »
Katia Chornik, « Música y tortura en centros de detención chilenos: Conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet », *Resonancias,* vol. 18, n°34, enero-junio 2014, p.121

[272] Sergio Castilla, *op.cit*, 1:24:26

[273] « Nous avons commencé à faire des films et des projets artistiques dans un contexte où les catégories de « fiction » et de « documentaire » se sont vite retrouvées brouillées. Les guerres civiles libanaises ont ébranlé cette binarité. La violence affecte les représentations, les images et les narrations. Le réel et la fiction sont bien sûr différents, nous ne les renvoyons pas dos à dos : la réalité d'un événement n'est pas la fiction de celui-ci. Pourtant, dans le contexte spécifique du Beyrouth d'après-guerre, le réel semblait frappé d'invraisemblance, il état presque non plausible et la fiction elle-même était remise en question »
Joanna Hadjithomas, Kahlil Joreige, « Un réel plus étrange que la fiction », in Andréa Picard (dir.) *Qu'est ce que le réel ? Des cinéastes prennent position*, Paris, Post-éditions, Cinéma du réel, 2018, p.147

justification de l'utilisation d'un support testimonial, qui permet de prendre en compte les émotions ressenties au cours de la projection, car même s'il s'agit d'une fiction, le film a engendré des conséquences sensibles bien réelles.

Aussi, dans *Chronique d'un film*, Edgar Morin commente la nouvelle technique d'un « cinéma-vérité » :

> Le grand mérite de Jean Rouch est d'avoir défini un nouveau type de cinéaste, le cinéaste-scaphandrier qui plonge dans un milieu réel. Se débarrassant des servitudes techniques habituelles, Rouch, muni d'une caméra de 16 mm et portant son magnétophone en bandoulière, peut désormais s'introduire en homme et non plus en directeur d'équipe dans une communauté. Il accepte la maladresse, l'absence de relief du son, l'imperfection de l'image. En acceptant de perdre une esthétique formelle, il découvre des terres vierges, une vie qui possède en elle-même ses secrets esthétiques. Sa conscience d'ethnographe l'empêche de trahir la vérité, de l'embellir.[274]

À l'instar de l'idée du cinéaste-scaphandrier de Jean Rouch, Sergio Castilla plonge le·a spectateur·rice dans l'univers concentrationnaire. Certes, il ne s'agit pas dans le cas présent d'une immersion individuelle du réalisateur, paré d'un équipement léger pour se fondre dans l'espace filmé. Mais si tous les paramètres du cinéma-vérité ne sont pas respectés,[275] l'expérience des acteur·rice·s est bien réelle. Eux·elles-mêmes exilé·e·s, il·elle·s vivent indirectement à travers ces scènes de torture les témoignages des rescapé·e·s. Il en est de même pour le réalisateur qui, après des recherches précises sur le sort réservé aux opposants au régime dictatorial, est particulièrement affecté lors des tournages :

> *Sergio conocía a mucha gente que había sido torturada en Chile, y lo obsesionaba el tema de cómo alguien podía ser capaz de torturar, de cómo sería tener que resistir la brutalidad más radical. El tema que lo asediaba era la institucionalidad de la tortura. Basada estrictamente en documentos y testimonios de exiliados chilenos, Prisioneros Desaparecidos representa una casa de tortura en el Santiago de la dictadura. […] Para Sergio, la película fue muy difícil de filmar, ya que la recreación de esa realidad lo contagiaba emocionalmente : « la sola presencia de los utensilios de tortura era dolorosa y agobiante ». El equipo cubano apoyó mucho a Sergio con su buena actitud y su generosidad. Para los actores, exiliados chilenos que Sergio reclutó en Cuba, México y distintos países de Europa, la película significó estudiar a sus victimarios con fines de darles humanidad.*[276]

---

[274] Edgar Morin, « chronique d'un film » in Edgar Morin, Jean Rouch, *Chronique d'un été,* Paris, L'aube, 2019, p.18.

[275] Le film en l'occurence n'appartient pas au genre documentaire et il est filmé en 35mm.

[276] Verónica Cortínez, *op. cit.*, p. 56

Cette immersion se construit chronologiquement autour du sort du détenu, Ramiro Montenegro. Le réalisateur ne s'arrête pas à la simple représentation de l'incarcération de ce dernier. Il détaille à travers le récit de sa détention toute la logique concentrationnaire du lieu. Ainsi, la caméra suit les protagonistes militaires et les prisonnier·e·s au gré de leurs différents déplacements dans le centre. Le mouvement panoramique représente le regard du·de la spectateur·rice immobile qui se concentre sur les actions. Sergio Castilla anticipe les demandes visuelles de ce·tte dernier·e pour l'immerger autant que possible dans le rythme quotidien du centre. La bande sonore se compose majoritairement des sons d'ambiance du lieu de tournage. Le cinéaste se sert de ces bruits, généralement considérés comme parasites, pour favoriser la confusion entre la fiction et la réalité. Il plonge de cette manière le public dans le récit avec le chant d'oiseaux lors des scènes extérieures. Les sonorités de l'extérieur, souvent associées au calme et à la tranquillité, créent un contraste avec les cris des détenu·e·s à l'intérieur. Cette opposition accentue le caractère violent en troublant la perception :



40:01



40:09

Alors que la caméra détourne le regard du corps torturé de Ramiro Montenegro, le montage effectue une coupe franche pour nous projeter à l'extérieur. La souffrance du détenu est remplacée par le chant des oiseaux. Dans le cas présent, le *cut* s'effectue alors que la tension est à son paroxysme. D'un côté, le réalisateur satisfait le·a spectateur·rice qui souhaite que la violence de la scène s'arrête. D'un autre côté, le passage sans transition à une autre séquence vient étourdir la sensation en coupant net le son et l'image.

En outre, conformément à la demande d'Alfredo Guevara, Sergio Castilla ne

s'enferme pas dans une diabolisation des bourreaux.[277] De ce fait, il se concentre sur une représentation qui vise la vraisemblance. Il détaille leurs vies quotidiennes durant leurs heures de travail et de repos. De cette manière, Sergio Castilla saisit leur humanité en les représentant dans des moments de confits, de célébration ou de faiblesse. Ces instants interviennent dans le récit comme des effets de réel qui n'apportent pas de matière à l'intrigue première, mais soutiennent une impression de réalisme.

Le langage par exemple provoque un effet de réel. Les personnages utilisent de nombreux « *chilenismos* » dans leurs répliques. Cette caractéristique ajoute un caractère informel à l'expression. Cette particularité langagière se développe notamment au cours des instants de relation sociale entre les soldats. Ainsi, nous pouvons détacher dans le film de Castilla, différents types de relations sociales entre les militaires : la camaraderie lors l'anniversaire ; le conflit entre El Peluca et un autre officier comme celle de la douche ou de la bagarre ; la confidence entre El Peluca et la psychologue ; la vie familiale lorsque El Jefe sort du camp. Toutes ces parenthèses narratives permettent de préciser la personnalité des membres du centre tout en soulignant des caractéristiques communes à tous les êtres humains.

Enfin, Nelson Villagra, dans ses recherches préliminaires pour incarner le rôle de El Jefe fait également le constat que les rangs de l'armée se constituent essentiellement d'individu·e·s ordinaires :

> *Lo sorprendente para mí durante el proceso de construcción del personaje fue descubrir que el afán de dominio absoluto sobre otros seres humanos, que sustenta el jefe de la casa de tortura, es un mecanismo recurrente de la conducta humana. Y cuando dicho afán etiqueta a alguien o a algo como « enemigo », por fin encuentra el objeto ideal para su realización: nuestro dragón oscuro se sacia entonces en la destrucción y muerte si es preciso.*[278]

La banalité du mal des bourreaux décrite par Hannah Arendt dans *Eichmann à Jérusalem*[279] ne résulte pas ici uniquement d'un devoir d'obéissance empreint d'un

---

[277] *Ibid.*, p.52.

[278] Verónica Cortínez, *op. cit.,* p.57.

[279] Dans son ouvrage, Hannah Arendt revient sur le procès d'Adolf Eichmann, ancien fonctionnaire nazi chargé de la logistique de l'extermination massive du peuple juif. Selon elle, l'homme n'est rien d'autre qu'un médiocre fonctionnaire. S'il ne sens pas coupable, c'est parce qu'il n'est jamais sorti de la légalité du troisième Reich. Sans pour autant lui enlever sa responsabilité, elle souligne que le mal ne réside pas, dans le cas présent, dans l'extraordinaire mais dans la reproduction quotidienne d'actes sans prendre de recul sur leur impact.
Voir Hannah Arendt*, Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991, 484 p.

zèle exacerbé. Contrairement au cas d'Eichmann, qui a occulté l'humanité des victimes en se détachant d'elles, car il n'était jamais confronté à ces dernières, Sergio Castilla met en scène des bourreaux qui se trouvent directement en contact avec les détenu·e·s. Comme le remarque Nelson Villagra, il ne s'agit pas uniquement d'obéir aux ordres de la hiérarchie, même si cette verticalité dans les prises de décisions est clairement représentée, mais d'un jeu de domination auquel prend part El Jefe. Ce qui en première apparence peut se traduire comme une personnalité sadique, relève d'un comportement humain plutôt commun. En effet, les relations conflictuelles sont le fruit d'une compétition pour asseoir son pouvoir au sien de la hiérarchie. Les rapports qu'entretient El Jefe avec Ramiro Montenegro sont soumis à cette tension autour de l'asservissement de l'autre. Néanmoins, ce caractère dominant et l'apparence inébranlable de El Jefe sont remises en question par le réalisateur au cours de la dernière scène. Alors qu'il donne l'impression d'être inébranlable, le silence de Yolanda et Ramiro Montenegro renverse la situation et heurte profondément son rôle. Cette résistance à son pouvoir le renvoie à sa défaite et le destitue de son invincibilité. En représentant des personnages aux caractéristiques communes, le cinéaste permet au public de se reconnaître et non de fantasmer leurs actions. Cette distinction renforce l'idée de solidarité qui, dans un objectif militant, cherche à faire prendre conscience, aux spectateur·rice·s, de la réalité de la situation pour les opposant·e·s politiques au Chili.

2. Le point de vue des bourreaux

Le point de vue représenté dans le *Prisioneros Desaparecidos* place les spectateur·rice·s face aux deux groupes qui se retrouvent au sein du centre de détention : les militaires, bourreaux, représentant·e·s du gouvernement *de facto* chilien et les prisonnier·e·s, victimes, militant·e·s de gauche. Cependant, même si ces deux groupes, respectivement antagonistes et protagonistes, se côtoient dans l'espace concentrationnaire, la présentation des personnages s'arrête davantage sur les bourreaux que sur les prisonnier·e·s. En effet, le réalisateur détaille toute la complexité qui émane du rôle des geôliers dans ce type de structure. Ainsi, le·a spectateur·rice voit évoluer les personnages au cœur du centre, mais également quelquefois à l'extérieur. De nombreuses situations quotidiennes sont reproduites telles que les rôles de chacun·e au sein de l'espace, les relations personnelles et

professionnelles et les moments de relâche. Il représente à travers cet échantillon de personnages, sa vision des membres de l'armée. Dans *Chile, un largo septiembre*, Patricio Rivas relate l'incarcération de Gonzalo, ancien militant du MIR, dans les centres détention clandestins *Academia de guerra* et *Casa amarilla*. L'homme a mené une véritable réflexion et analyse de ses bourreaux :

> *Algunos de ellos son muy grotescos, violentos, perversos. Otros, que suelen desempeñar tareas importantes, evidencian una inteligencia mayor, un exacerbado egocentrismo y pedantería; una marcada tendencia a no expresar lo que sienten, a negar o minimizar la responsabilidad ética de sus actos y a desconectarse e intelectualizar las situaciones emotivas. Esta actitud les permite asumir su incorporación a lors organismos de represión como un trabajo más, disociado, muchas veces de su vida privada. Colaboran con la autoridad sin cuestionar sus órdenes y acciones. Son una especie de mercenarios que se mueven por intereses personales y por la necesidad de ejercer poder y control.* [280]

De cette manière, il est possible de détacher ici trois protagonistes répondant à la description de Gonzalo : El Peluca correspond à la première catégorie alors que El Jefe et la psychologue sont davantage représentés par la seconde définition. Comment les relations humaines construisent-elles et définissent-elles l'espace concentrationnaire ? Quelle influence exerce cette dimension sur les fonctionnaires ? De quelle manière les caractères des personnages orientent-ils la trame du film ?

2.1 El Jefe, l'incarnation de l'idéologie de la junte

El Jefe est le responsable du centre de torture. Il est interprété par Nelson Villagra. L'acteur a collaboré avant la dictature avec des réalisateurs du Nuevo Cine Chileno comme Raúl Ruiz dans *Tres tristes tigres*, *La colonia Penal* et *Nadie dijo nada* et Miguel Littín dans *La Tierra Prometida* et *El Chacal de Nahueltoro*. Militant du MIR, il a été autorisé par son organisation de s'exiler après le coup d'État.[281] Au bout de cinq mois dans l'ambassade du Honduras à Santiago, il parvient à partir pour le pays d'Amérique Centrale. Après plusieurs voyages internationaux, il s'établit à

---

[280] Patricio Rivas, *Chile, un largo septiembre,* Santiago, LOM, 2007, p.119.

[281] Selon Sergio Trabucco, les militant·e·s du MIR avaient reçu comme instruction : « El MIR no se asila ». Cependant, il a été reconnu par l'organisation que certain·e·s étaient plus « utiles » à l'extérieur du pays pour organiser la résistance. Ce fut le cas de Nelson Villagra qui a été un des premier autorisé à quitter le pays.
Sergio Trabucco, *op.cit*, p.503.

Cuba où il travaille pour l'ICAIC.[282]

Très minutieux dans son travail, il effectue des recherches sur la psychologie de ses personnages pour les interpréter. Il exploite ce souci de vraisemblance lors de la création de El Jefe. Pour être au plus près de son protagoniste, il axe son étude autour de la question de la capacité à torturer.[283] Nelson Villagra développe avec Sergio Castilla un personnage complexe et central qui à travers ses instants de faiblesse comme de rigueur est représenté à la fois dans le monde professionnel et dans la sphère privée. Il côtoie ces deux réalités qui finissent par se confondre, car l'omniprésence de la mission qui lui incombe envahit en permanence ses moments de pause. Il est, comme tous les personnages, happé par l'univers concentrationnaire de telle manière que ses obligations et son poste à responsabilités rythment inexorablement sa vie quotidienne.

En effet, avec la séquestration de Ramiro Montenegro, le travail d'intelligence déployé par les militaires va devenir prioritaire pour le protagoniste. Sa routine matinale, hors service effectif, est empreinte de cette préoccupation qui le pousse dès le réveil à réécouter les enregistrements effectués lors de l'interrogatoire de la veille. Tandis qu'il n'est pas encore tout à fait habillé, il analyse les échanges et les informations fournies par le prisonnier :



22:56

Ce zèle exacerbé témoigne de son dévouement pour l'idéologie de la junte. Il la

[282] Jacqueline Mouesca, « Nelson Villagra: los cien rostros latinoamericanos de un actor », Araucaria de Chile, nº37, 1987, Madrid.
Disponible sur : https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/nelson-villagra-los-cien-rostros-latinoamericanos-de-un-actor/

[283] Verónica Cortínez, *op.cit.*, p.57.

défend avec ardeur tout au long du film, que ce soit devant les détenu·e·s ou les membres du groupe.

Son nom est élidé en faveur son rôle : « El Jefe ». Cette position hiérarchiquement plus élevée projette le personnage comme le premier représentant de l'institution militaire. Il se doit d'être un exemple pour son équipe et fait reconnaître son pouvoir devant les détenu·e·s. Dès sa première apparition, après le générique de début, il prédomine physiquement l'écran. Le plan rapproché poitrine le présente sous forme de portrait. Il s'agit, en outre, du premier plan uniquement focalisé sur un personnage. Sa figure est posée au centre de l'image, occupe plus de la moitié de l'espace de cadrage et laisse ainsi présager l'importance de son rôle dans le récit :



05:28

La captation suit l'homme qui se dirige en silence vers le garage pour attendre l'arrivée du convoi qui a appréhendé Ramiro Montenegro. Grâce à une caméra à la main, un travelling arrière puis un mouvement panoramique vers la droite, les spectateur·rice·s sont immédiatement immergé·e·s dans l'action du personnage. L'imperfection de l'image est portée par les mouvements du caméraman qui nous projettent au cœur du déplacement comme lors d'un reportage d'investigation. Les spectateur·rice·s ne sont pas seulement témoins de la scène, mais ils accompagnent le personnage. Son pas est déterminé et son visage neutre transmet le sérieux de la situation.

Si ce premier plan nous permet de découvrir une partie de son caractère, le second nous informe de son statut au sein du centre de détention. La caméra continue de suivre la progression de l'homme dans les escaliers qui mènent au garage. Elle se focalise cette fois-ci sur ses pieds. Ce gros plan se stabilise lorsque El Jefe s'arrête pour attendre le convoi :



05:45

Le plan fixe surgit de manière un peu brutale pour les spectateurs qui ont vu leur champ de vision réduit au gros plan en mouvement. Légèrement désorienté·e·s, il·elle·s découvrent en arrière-plan l'arrivée du commando avec Ramiro Montenegro qui défile devant le militaire. La position dans laquelle il patiente traduit à la fois sa fermeté et une forme de décontraction. En effet, si l'homme attend le convoi de pied ferme et qu'il reste statique tout au long de l'entrée dans le centre, il ne se tient pas de manière conventionnelle pour autant. Sa jambe droite fléchie s'appuie sur la première marche d'escalier alors que son autre jambe tendue est sur le palier. En demeurant dans l'escalier, le militaire marque sa supériorité physique et statutaire, car grâce à son emplacement en hauteur, les membres du convoi sont également obligés de se présenter à lui. Il s'est positionné sur leur passage et les force ainsi à lever la tête dans sa direction :



06:08

Il peut de cette manière contrôler tous les hommes et s'assurer du bon déroulement de l'opération. Il prononce l'unique réplique de cette scène lorsque El Peluca lui présente Ramiro Montenegro : « *¿Dijo algo?* ».[284] Son subalterne ne lui répond pas,

[284] Sergio Castilla, *op.cit.,* 06:09.

mais se contente de secouer la tête pour lui signifier que le détenu n'a rien dit. À cet instant, les spectateur·rice·s, qui ne connaissent pas encore le nom de l'homme, saisissent tout de même qu'il s'agit du commanditaire de l'enlèvement.

Ce rôle se confirme dans la scène suivante lorsque les gardiens emmènent Ramiro dans le patio et mettent en place une manœuvre de torture de désorientation. El Jefe s'adresse directement au détenu après la séance en lui spécifiant les conditions à remplir pour être bien traité. Tandis que Ramiro cherche à en connaître plus sur les raisons de son arrestation, il lui répond par un coup de poing dans le ventre. Puis, il lui signale que lui seul est en position de poser des questions et de ce fait qu'il est dorénavant son supérieur. Cette interaction affirme donc la cruauté du militaire qui sans état d'âme incarcère le prisonnier et donne implicitement la permission de le maltraiter physiquement. De plus, avant de partir du patio, il ordonne aux autres geôliers de l'emmener ailleurs. À son signal physique et verbal, les soldats s'exécutent.

Cette première apparition de El Jefe le présente comme un homme au premier abord puissant et cruel. Néanmoins, si ces particularités se confirment au cours du film, les ordres et les agissements du gradé mettent en lumière à la fois le mécanisme de répression de la junte au pouvoir et les codes sociaux propres à l'armée. Le réalisateur ne s'est pas uniquement focalisé sur des confrontations entre les prisonnier·e·s et les militaires. Il a intercalé des scènes qui relèvent du fonctionnement de l'institution. Par exemple, l'entretien téléphonique avec le Colonel met en lumière la chaîne de décision. El Jefe n'est pas en réalité le premier maillon de la chaîne de commandement. Il n'est finalement qu'un intermédiaire qui met en exécution un processus pensé en amont. Pour cela, il a pour responsabilité de faire appliquer une cohésion de groupe pour arriver à son objectif. Il doit régler à plusieurs reprises des conflits entre les soldats notamment entre El Peluca et un autre gardien. Aussi, il doit successivement s'entretenir avec son subordonné pour le canaliser et tenter de maintenir l'ordre au sein du groupe.

Son autorité est mise à l'épreuve lorsqu'il s'aperçoit que les gardiens n'ont pas respecté les consignes. Lors d'une inspection des geôles, il découvre les détenu·e·s sans leur bandeau sur les yeux. Dès son arrivée, les militaires se rangent automatiquement au garde-à-vous :



45:24

Le regard droit devant eux, ils écoutent le visage neutre, les remarques de leur supérieur. Les gardiens sont visuellement séparés par les pans du mur qui les enferment dans une position rectiligne. En harmonie avec les lignes, ils donnent l'impression d'être des éléments de décor. Les couleurs de leurs chemises correspondent aux couleurs du mur qui leur est assigné. Chacun est à la place qui lui est réservée.

Lorsque El Jefe s'adresse au geôlier, il répond par un mot-phrase suivi de « Jefe » comme l'exige le protocole. Puis, El Jefe somme à l'homme et à son unité de se rassembler dans la cour : « *¡Tú, a formar! ¡Tú, a cargo de las dos celdas! ¡ A formar! ¡ Todo el mundo!* »[285]. Les hommes obéissent immédiatement aux ordres du militaire. Chacun vérifie sa position en silence et se réajuste pour former un rang bien droit :



46:16

[285] *Ibid.*, 45:32 - 45:42.

Au signal de El Jefe, ils se mettent au garde-à-vous. Il les sermonne et en humilie un pour l'exemple. Il continue à utiliser des termes qui semblent appartenir aussi au jargon militaire. Il réduit ses interventions à des phrases courtes :

> *– ¡ Vista al fé! ¡Tú, ahí! ¡Aquí ningún preso se me sube la venda sin una autorización expresa de mi parte! ¡Hazme seis tiburones con antenitas! ¡Posición de pata en la raja! ¡A ver tú! ¡Sírvetelo tres, cuatro veces! ¡Fila! ¡Réirse!*
> *- ¡Ja!*
> *– ¡ Dos veces!*
> *– ¡ Ja Ja!*
> *– ¡ Tres veces!*
> *– ¡ Ja Ja Ja!*
> *– ¡ Rompan fila![286]*

Lorsque l'officier appelle les soldats à se réunir dans la cour, le langage de ce dernier change au profit du jargon militaire. Il utilise pour cela une syntaxe spécifique. El Jefe fait valoir sa supériorité hiérarchique sur sa brigade et rappelle que lui seul peut prendre des décisions concernant les prisonnier·e·s « *sin une autorización expresa de mi parte* ». En exerçant ainsi son commandement, il rétablit l'ordre au sein de son escadron. L'unité est, en effet, mise à sa disposition pour mener à bien sa mission, en l'occurrence ici de découvrir qui est Manuel pour démanteler le réseau politique qu'il dirige.

Toute l'intervention est rigoureusement encadrée par des termes appropriés à l'exercice du commandement. El Jefe appelle les membres de son unité « *A formar* », puis il leur ordonne le garde-à-vous « *Vista al fé* » et enfin les autorise à rompre le rang « *Rompan fila* ». La forme d'énonciation est réduite au minimum de sa compréhension. Les mots sont raccourcis. « *Vista al fé* » est une contraction de « *vista al frente* ». Selon Cortázar : « *bajo los regímenes autoritarios, el lenguaje es el primer sistema que sufre, que se degrada* ».[287] En effet, le langage militaire économise au maximum l'expression orale.[288] Ainsi, nous pouvons distinguer des phrases nominales comme « *¡Tú, a cargo de las dos celdas!* », « *¡Todo el mundo !* », « *Vista al fé* », « *Tú, ahí* » « *Posición de pata en la raja* », « *fila* », « *dos veces* » et « t*res veces* » et des phrases non verbales constituées d'infinitifs comme « *¡Tú, a*

---

[286] *Ibid.,* 46:03 - 46:44.

[287] Marguerite Feitlowitz, *Un léxico del terror,* Buenos Aires, Prometeo libros, 2015, p.121.

[288] Juan Gómez Capuz, Félix Ródriguez González « El lenguaje de los soldados » in Félix Rodríguez González (coord.), *El lenguaje de los jóvenes,* Barcelone, Ariel, 2002, pp. 265-290

formar! », « *¡A formar!* », « *A ver tú* » ou « *Reirse* ». Seules les actions à accomplir sont prononcées. La position d'infériorité des soldats face à leur supérieur est telle que El Jefe ne prend pas la peine de construire des phrases plus complexes comme s'ils étaient incapables de les comprendre. La punition qu'il inflige au gardien se compose de positions et mouvements codifiés grâce à des dénominations spécifiques qui imagent le discours : « *tiburones* », « *con antenita* », « *posición pata en la raja* ». La rapidité de la réaction des militaires indique que chacun comprend ce langage auquel il a été formé. Il n'y a pas de réflexion de la part des geôliers qui obéissent aveuglément aux ordres. Ainsi, toute la stratégie de El Jefe consiste à la fois à châtier le fautif en l'humiliant, et à asseoir son autorité pour restaurer l'ordre. De ce fait, El Jefe dicte jusqu'aux réactions des militaires. Il somme les soldats de se moquer et contrôle leur nombre d'éclats de rire. Il évite comme cela toutes sous-estimations de la mise en place d'un protocole strict auquel se conformer. Effectivement, une entorse au règlement peut amener à l'échec de la mission comme c'est le cas lorsque El Peluca tue l'un des détenus pour avoir enlevé son bandeau.

Au travers de cette scène, Sergio Castilla pousse les codes de l'institution jusqu'à l'absurdité. Les militaires manquent de spontanéité dans leur réaction et ne remettent pas en cause les ordres de leur supérieur. Le cinéaste met en évidence l'obéissance aveugle des militaires qui ne font preuve d'aucun discernement.

Dans *Prisioneros Desaparecidos*, Sergio Castilla détaille chaque étape de la stratégie contre-insurrectionnelle employée par les militaires de la junte au sein du centre. Ces méthodes et stratégies sont héritées du manuel *La Guerre Moderne* du colonel français Roger Trinquier à la suite de la guerre de décolonisation d'Indochine. Elles sont d'abord mises en application lors de la Guerre d'Algérie puis elles sont enseignées à l'École des Amériques à Fort Gulick au Panama.[289] De plus, le général Augusto Pinochet est formé à ce nouveau dogme à Fort Benning. C'est le cas aussi d'autres acteurs importants du putsch tel que le général Leigh Guzman qui donne l'ordre de bombarder le Palais de la Moneda sous prétexte d'éradiquer le marxisme. Ainsi, « D'après les statistiques de l'armée chilienne, en 1973, 55 % des officiers ont effectué un stage aux États-Unis et 18 % ont reçu un entraînement spécial à la lutte antiguérilla à l'École des Amériques. ».[290]

---

[289] Marie-Monique Robin, *op. cit.* p. 268

[290] *Ibid.*, p.282.

Sergio Castilla insiste particulièrement sur ces formations dispensées aux militaires chilien·ne·s lorsque El Jefe annonce à El Peluca qu'il ouvre une procédure contre lui pour avoir failli à sa mission en divulguant à Ramiro Montenegro que le groupe le suspectait d'être Manuel : « *Y con esto olvídate del curso de especialización en los Estados Unidos, Se te abre un sumario. Yo no sé lo que va a decir tu padre pero se te abre un sumario* ».[291] La place et l'instruction de El Peluca résultent d'un privilège qui lui est accordé non pas parce qu'il fait partie des meilleures recrues, mais grâce à l'influence d'un membre hiérarchiquement plus haut placé. La possibilité de contact direct avec des instructeurs étasuniens est réservée à une élite qui dirige par la suite les opérations sur le terrain.

Ce centre de détention et un endroit spécialisé dans l'application des théories contre-insurrectionnelles. Lorsque El Jefe reçoit des nouvelles recrues, elles semblent avoir reçu une formation spéciale : « *Así que ustedes son de los tremendos* » : [292]



1:14:53

Les visages des hommes ne sont pas visibles à l'écran et ils sont habillés de la même manière. Ce plan déshumanise les soldats qui ne paraissent n'avoir aucune identité propre. Ils semblent avoir été formatés pour intégrer le lieu.

El Jefe commence l'intronisation par un avertissement sur les conditions au sein du centre. Il les projette dans la réalité concentrationnaire tout en la distinguant des autres espaces qu'ils ont pu connaître comme les camps de prisonniers :

> *Aquí en esta casa señores, ustedes van a conocer bien al enemigo, con la diferencia que aquí el enemigo está solito. Totalmente solo. Se acabaron las cárceles, los Estadio, se*

[291] Sergio Castilla, *Ibid.,* 1:05:19-1:05:26.

[292] *Ibid.* 1:14:55-1:14:57.

acabaron los Chacabuco, los Puchuncaví, los talleres de presos. Que el que no sabía leer aprendía a leer en la carcel, el guitarreo, el cantito todo esto se acabó. Aquí en esta casa no viene nadie.

Ces lieux diffèrent d'abord par leur taille et leur fonctionnement. Ils regroupent une population de détenu·e·s plus vaste, qui au rythme qui leur est imposé, organisent la vie au sein de l'espace. Plus amples et de fait plus repérables parmi les autres édifices, ils sont en service de manière officielle. Il reprend les exemples des camps les plus connus comme le Stade national ou le camp de prisonniers de Chacabuco, situé au nord du pays, uniquement réservé à des détenus hommes. Le troisième est le camp de Melinka à Puchuncaví habilité à la fin de l'année 1973 pour y transférer les prisonnier·e·s, qui étaient jusque là retenu·e·s sur l'île Dawson, l'île Riesco, à Quiriquina et à Pisagua. Dans les deux derniers camps, les détenu·e·s vivent dans des conditions d'entraînement militaire, comme dans une caserne et effectuent des travaux forcés. La torture, la maltraitance et les exécutions y sont également pratiquées. Néanmoins, les captif·ve·s peuvent aussi, en parallèle, pratiquer un sport ou encore une activité artistique comme la musique, le dessin, la poésie ou la littérature.[293] Certaines œuvres théâtrales d'Óscar Castro sont nées dans l'enceinte du camp Melinka. Le metteur en scène a continué, par la suite, de produire des créations notamment durant son exil à Ivry-sur-Seine en France autour de la notion déracinement. C'est pourquoi El Jefe les distingue du centre de détention, de torture et d'extermination dans lequel il opère. Les violences y sont récurrentes, il s'agit d'un espace plus réduit, dans une maison de ville. L'objectif est le démantèlement de réseaux dits « subversifs » à travers un travail d'intelligence principalement axé sur la torture physique et psychologique des détenu·e·s. Ces dernier·e·s sont isolé·e·s dans des geôles, les yeux bandés et aucun type communication ne sont pas permis entre eux·elles.

Nombreux sont les documents qui attestent du soutien des États-Unis dans la mise en place du coup d'État et de l'Opération Condor. Ces liens entre la junte militaire et le pays occidental n'ont eu de cesse de croître tout au long de la dictature. Les collaborations se sont développées d'un point de vue politique avec la doctrine de sécurité nationale et économique avec l'instauration du modèle néo-libéral. El Jefe est très imprégné par ce nouveau système. Alors qu'il profite d'un moment de relâche en dehors du camp, il discute au cours d'un trajet en voiture avec un autre

[293] Pour une étude détaillée sur ces lieux voir Corporación Nacional de la Reparación y Reconciliación, *op. cit.*

militaire d'un projet d'investissement :

> *– ¡ Ay! Alfonso, Alfonsito… Si no se entiende este proceso vamos a ir muy lento, viejo. ¡Muy lento! Y necesitamos ir rápido. ¿Porqué no le decí de una vez por toda a tu suegro que su mierda de industria no nos sirve para nada? Si tú sabí muy bien que ningún banco nos va a dar el crédito por que su industria no produce dólares, viejo. ¿Sabí o no sabí ?*
>
> *- Pero que entonces va a quebrar…*
>
> *- Bueno, ¿y? ¿No vai a decir que está preocupado de los cesantes? ¡Qué se alegre po, viejo! Dile que se despida de los pliegos de peticiones, de las planillas de sueldo, de la materia prima, del transporte y toda esa mierda.*
>
> *- Es que al viejo le gusta la fábrica.*
>
> *- Bueno. ¿Qué le gusta? ¿La fábrica o la plata? ¿Alfonsito, hasta cuando te lo voy a decir? ¡Importaciones! Métetelo en la cabeza, una oficina de importaciones. Con su buena placa de acero en la puerta, ¿Cachai? Dos empleados y una secretaria. Un par de teléfono y vamos a ganar más que antes. Si yo tengo todos los contactos hechos.*
>
> *- ¿ Cuánto va a durar eso ?*
>
> *- ¡ Hasta que el trabajo le gane al capital po huevón!*[294]

Dans son programme de relance économique, la junte militaire fait appel de nouveau aux savoirs étasuniens. Augusto Pinochet s'entoure d'économistes également formés aux États-Unis, les Chicago Boys. Ces derniers ont étudié à l'Université de Chicago, la proposition de Milton Friedman pour l'instauration d'un nouveau modèle. Pour contrer la campagne de nationalisation d'entreprises effectuée sous le gouvernement de Salvador Allende, ils rédigent *El Ladrillo*, appelant à la privatisation pour une croissance.[295] La junte reprend ce texte pour la mise en place de sa politique économique. À l'inverse du gouvernement socialiste, la dictature ouvre son marché interne aux exportations et importations en supprimant le contrôle des prix et des substituts. Les économistes encouragent la compétitivité des entreprises privées. Néanmoins, même si le pays atteint dans les premières années du régime une croissance de 8 %, les inégalités entre classes se creusent et le taux de chômage augmente nettement.[296]

---

[294] Sergio Castilla*, op.cit.,* 47:37-49:10.

[295] Voir Sergio de Castro, *"El ladrillo" : bases de la política económica del gobierno militar chileno*, Centro de Estudios Públicos, 1992, p.193.

[296] Voir Álvaro Bardón, Camilo Carrasco, Álvaro Vial, *Una década de cambios económicos : la experiencia chilena : 1973-1983*, Santiago, Alfabeta, 1985, 286p.

Le projet détaillé par El Jefe révèle cette réalité. Le militaire incite de cette manière son ami à convaincre son beau-père de licencier la main-d'œuvre. Il la considère comme superflue et propose de se concentrer sur une entreprise spécialisée dans l'importation avec peu de salarié·e·s. Cette ouverture vers un marché mondial est notamment explicitement lors de l'anniversaire d'un des gardes qui reçoit de la part de ses collègues un whisky écossais.

Enfin, nous voulons souligner une fois de plus une forme de représentation absurde. Lorsque El Jefe et son ami se retrouvent, la caméra ne suit pas les hommes dans leur trajet en voiture. Elle reste aux portes du camp comme si elle ne pouvait en sortir. Au contraire, la bande sonore donne l'impression que nous sommes en voiture avec eux. Or, il s'agit d'un plan-séquence au cours duquel les amis font un trajet de voiture assez court. Ils reviennent effectivement à leur point de départ. Il n'y a aucune ellipse temporelle. Un sentiment d'étrangeté est associé à cet instant. Pourquoi les hommes ont-ils effectué ce trajet si court pour revenir à leur point de départ ? Le·a spectateur·rice remarque une forme d'absurdité dans l'action.

À travers le personnage de El Jefe, Sergio Castilla offre aux spectateur·rice·s une vision sur l'idéologie de la junte militaire chilienne. Le réalisateur présente à la fois le dogme pinochetiste dans son aspect de réforme économique du pays, mais aussi sa politique répressive. La concentration de ces dogmes au sein d'un seul et même personnage permet au cinéaste d'exposer l'influence de l'éducation militaire sur les soldats. Les codes et les pratiques renforcent, de cette manière, le pouvoir et l'autorité. Cette doctrine pérennise la disposition hiérarchique des membres de la junte qui grâce au modèle étasunien construisent une réalité dans laquelle les abus peuvent se développer sans entrave. La justification des méthodes employées résulte d'un mouvement global hégémonique qui, par son influence, met en place le gouvernement de facto et son idéologie. Ainsi, Sergio Castilla critique à la fois le système militaire chilien, mais aussi le rôle des États-Unis. Cette admiration d'un modèle venu d'une grande puissance occidentale constitue une entrave à la remise en question des pratiques. Elle amplifie la dangerosité de ce personnage qui, grâce à son grade, peut laisser libre cours à ses excès de colère et son envie de domination.

2.2 El Peluca et les autres soldats

Les militaires partagent l'intégralité de leur temps au sein du camp. Cette cohabitation permanente provoque une confusion entre le monde professionnel et la sphère privée. Leur vie entière est réglée autour du travail de renseignement. Comme en situation de guerre, il·elle·s dorment sur le terrain, dans leur base. Il·elle·s peuvent ainsi s'entraîner mutuellement et stimuler leurs volontés et énergies pour mener à bien de leur mission.

Cependant, il existe également des moments de relâche où, d'une manière ou d'une autre, leur objectif revient dans les discussions ou dans leurs actes. El Jefe écoute dès le réveil les enregistrements des interrogatoires et dans les dortoirs les militaires ne quittent pas non plus de vue leur mission. De la même manière, lors de l'anniversaire d'un des officiers, ce dernier leur révèle qu'il·elle·s détiennent l'un des leader*s* du groupe qu'il·elle·s traquent :

> - *Pero aguanten un momentito, tengo un regalo también para ustedes. Ustedes saben de que en esta casa hay un pescado ¡Y uno de los grandes! El peluca que es un pobre huevón no va a poder con él.*
>
> - *¡Por supuesto!*
>
> - *El peluca no tiene el cerebro para nada.*
>
> - *Bueno, si nos pasa el pescado, nosotros nos vamos a subirnos todo en la locomotora. Así que nos vamos a tomar este trago al seco, para que nos pase el pescado.*
>
> - *¡ Salud!*[297]

L'officier motive de cette manière les soldats qui sont sous ses ordres pour que ces derniers s'investissent au maximum dans leur travail. Il profite pour cela de ce moment de relâche au cours duquel ceux-ci lui témoignent toute leur confiance et leur amitié en lui souhaitant son anniversaire et en lui offrant un cadeau. L'ambiance détendue est propice pour consolider leur complicité et l'effet de groupe qui les convainc d'agir de forme unitaire et avec plus de force. D'après la terminologie employée par le supérieur hiérarchique, la mission d'appréhension de Manuel est semblable à un cadeau et transforme cette tâche en un élément gratifiant et de privilège.

---

[297] Sergio Castilla, *op.cit,* 54:06-54:47.

L'idée du présent intensifie la relation conflictuelle avec El Peluca. En effet, alors que les militaires se retrouvent dans leur dortoir pour célébrer l'évènement, ils ne cessent pour autant de parler de l'homme. Ils citent son nom en permanence, le rendant objet de toutes les moqueries. Ainsi quand l'un d'eux souhaite prendre la parole pour déclamer un texte dit « *femenino* »[298], d'autres renvoient la nature des propos au militaire : « *¿ Quién te lo enseñó ? ¿ El Peluca ?* »[299]. Les rires fusent automatiquement dès que ce nom est prononcé et les insultes garnissent également les éclats de voix. Il est de même lorsque le poème est terminé : « *¡ Sigue El Peluca!* »[300] ou lorsque les hommes offrent la bouteille de whisky : « *Es la misma que toma El Peluca, huevón* », « *La robó al Peluca* », « *Tengo otro regalito para El Peluca* ».[301]

Certes, l'esprit de compétition entre les soldats améliore leur puissance de coordination, mais la délimitation floue entre les deux sphères est également néfaste pour la structure du groupe. Elle entraîne des conflits d'intérêts entre les militaires qui malgré l'unité qui les lie, ne permettent pas de réunir toutes les forces nécessaires pour mener à bien leur mission. Le différend entre El Peluca et l'officier amène à une tension constante entre les membres du groupe. Cette rivalité est le produit de la cohabitation permanente des geôliers. Aussi, c'est au cours de moments de la vie quotidienne, que le réalisateur choisit de représenter la première querelle. Alors que le soldat prend sa douche, El Peluca frappe avec insistance à la porte de la salle de bain et le somme de sortir, car il s'agit d'une pièce dont l'accès lui est réservé. Cette scène de confrontation directe s'insère dans une succession de séquences qui mettent en place peu à peu les difficultés d'intégration de El Peluca aux règles au sein du camp :

---

298 *Ibid.,* 52:30.

299 *Ibid.,* 52:41.

300 *Ibid.,* 53:20.

301 *Ibid.*, 53:48-53:55.



19:56



20:27



01:03:32



01:03:56

Les scènes de conflits directs entre les deux hommes paraissent très immatures. Il n'y a aucune discussion entre les deux militaires. Ils se confrontent comme le feraient deux adolescents.

El Peluca est le premier des militaires à être représenté à l'écran. Il dirige l'opération de séquestration de Ramiro Montenegro depuis la fourgonnette. Cette première apparition lui donne d'abord l'impression d'occuper une place hiérarchique importante. C'est aussi la perception du·de la spectateur·rice qui jusqu'à l'arrivée dans le camp croit qu'il est élément indispensable au processus de disparition.

Nonobstant, le personnage se montre nerveux et peu confiant dès les premiers instants. Son échange avec le prisonnier, qui se trouve dans l'une des voitures, laisse apparaître son incertitude quant à l'identité de l'homme sur le point d'être arrêté. Sans réponse claire de sa part, il est pris, au fur et à mesure que les secondes passent, d'une agitation qui va le trahir physiquement. Il remonte dans le véhicule, puis il soupire, desserre sa cravate, enlève sa perruque et ouvre le col de sa chemise. Victime d'une bouffée de chaleur, il s'essuie ensuite la sueur qui perle sur son front puis remet son postiche avant de lancer l'opération d'appréhension. Or,

en exposant sa faiblesse aux autres hommes qui l'accompagnent, il ne prend pas une posture de supérieur prêt à diriger son équipe, car il ne démontre aucune assurance. De plus, le recours à une prothèse capillaire révèle un complexe physique. Son nom est élidé au profit de la perruque.

Or, grâce à son rôle de bourreau, le protagoniste pallie son sentiment infériorité et son manque d'assurance en surcompensant au travers d'un comportement cruel envers les prisonniers. Tandis qu'il est chargé d'interroger lors d'une scène de torture le détenu El Barbudo, il interrompt la séance pour s'octroyer un instant de pause. De la même manière que dans le minibus, il se retrouve face à un miroir et prend le soin de réajuster son apparence. Avec la répétition de cette action, Castilla insiste sur l'importance qu'il porte à son paraître et son estime de soi. Il a un besoin constant de vérifier son allure même dans des circonstances qui ne prêtent pas a priori à se soucier de son apparence. Cette particularité souligne une personnalité narcissique qui se traduit par un comportement sadique avec les prisonniers.[302] Il rejette ainsi à travers cette violence son manque d'assurance. L'assassinat de El Barbudo est une démonstration de cette vanité. Le détenu en libérant ses yeux du bandeau et en affirmant qu'il a vu son bourreau, déclare qu'il a enfreint une des règles imposées par les militaires. Il fait preuve ainsi d'un acte de résistance contre l'oppression exercée par le groupe des forces armées, et par extension par la junte. Cet acte, considéré comme un affront et une provocation par El Peluca, est réprimé par une violence disproportionnée qui entraîne la mort du détenu :

[302] « Le complexe de supériorité, tel que je l'ai décrit, apparaît le plus souvent nettement dessiné dans l'attitude, les traits de caractère et l'opinion de l'individu, persuadé de ses propres dons et capacités, supérieurs à la moyenne de l'humanité. Il peut aussi se révéler par les exigences exagérées envers soi-même et envers les autres. Vanité, coquetterie en ce qui concerne l'apparence extérieure, que celle-ci soit distinguée ou négligée […], conduite tyrannique, tendance à la dépréciation, décrite par moi comme particulièrement caractéristique, culte exagéré des héros, aussi bien que tendance à se lier à des personnalités importantes ou à commander des faibles, des malades, des personnes de moindre importance, accentuation de particularités spéciales, abus d'idées précieuses et de courants d'idées servant à la dépréciation des autres, peuvent attirer l'attention et faire découvrir un complexe de supériorité. De même les exagérations affectives comme la colère, le désir de vengeance »
Alfred Adler, *Le sens de la vie, Étude de psychologie individuelle*, Éditions Payot, 1933, p.68



14:47



15:08



15:17



15:27

En réponse au prisonnier, El Peluca lui répond tout en le frappant avec une chaîne : « *¿Así que quería verme? ¡ Mira! ¡ Miráme! ¡ Mira! ¿ No quería ver ? ¡ Sigue mirando! ¿ Viste mi cara ? ¡ Mira! ¡ Miráme la cara! ¡ Mira!* ». C'est dans un excès de colère, sans réflexion préalable qu'il tue le détenu uniquement pour asseoir son pouvoir sur lui dans une volonté de punition.

Or, c'est à partir de cet assassinat que le personnage de El Peluca va perdre peu à peu en crédibilité envers son équipe et son supérieur. En effet, si les interrogatoires sont généralement très violents, en raison de l'application systématique de tortures, les bourreaux ont pour consigne de garder en vie les détenu·e·s pour leur soutirer le maximum d'information. La mort des prisonnier·e·s, comme la somme des actes perpétrés par les militaires, est décidée en amont par un ensemble hiérarchique. Les soldats qui opèrent dans les centres ont en réalité peu de pouvoir d'intervention. L'excès de colère de El Peluca est donc une grave erreur qui conduit El Jefe à mandater un autre de ses soldats pour guider les interrogatoires. Aussi, le réalisateur présente-t-il un enchaînement de trois scènes qui laisse comprendre la valeur consécutive de cette mort : alors que la psychologue prend sa pause repas, elle observe El Jefe s'entretenir avec un officier. Ce dernier dirige ensuite le questionnaire envers le jeune couple d'étudiants. Puis, l'action est projetée dans la

salle de torture où officie El Peluca :



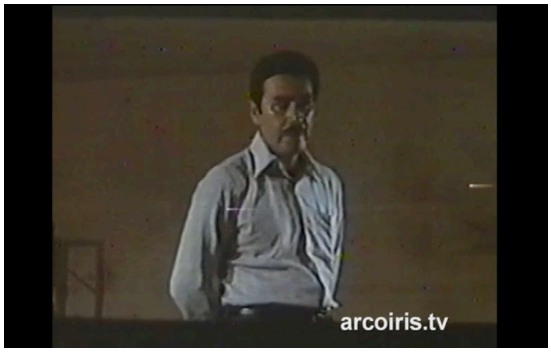
16:12



16:16



16:45



19:08



19:42

La première scène est observée par la psychologue, puis les spectateur·rice·s depuis le cadre d'une fenêtre. Les personnages sont une fois de plus encadrés par les murs du camp. Le centre paraît les enfermer physiquement en son sein. Les spectateur·rice·s sont projeté·e·s dans une position de voyeurisme. Il·elle·s ne peuvent qu'observer les deux hommes à défaut de les entendre. Par le biais du regard de la psychologue, le champ de vision est réduit. La caméra laisse légèrement apparaître le cadre bas de la fenêtre comme si elle cherchait à se cacher des deux hommes.

Dans la dernière scène, la caméra effectue lentement un mouvement panoramique vers le haut et de gauche à droite pour se fixer en un plan américain sur El Jefe. Le personnage représenté en légère contre-plongée s'adresse à El Peluca qui lui répond depuis l'espace hors-champ. Il quitte le champ et El Peluca prend sa place à l'écran en sueur et la tête basse. Contrairement à la scène décrite précédemment, ils ne sont pas présents au même moment à l'écran. La séparation entre les deux hommes est nette. Il n'y a plus aucun lien avec eux. Le cadrage ne présente aucun champ-contrechamp. Ici, le·a spectateur·rice est le·a témoin direct de la discussion.

De plus, en confiant à l'autre officier la responsabilité des interrogatoires, El Jefe provoque la mise en concurrence des deux hommes comme nous l'avons vu précédemment. La scène de la douche[303] suit cette discussion entre El Jefe et El Peluca. Le militaire qui se lave est filmé en plongée. Ce dernier profite, souriant, de l'instant alors que El Peluca lui somme de sortir en frappant avec insistance sur la porte. Or, très vite, un soldat vient à la rencontre de El Peluca pour lui signifier que El Jefe lui autorise à utiliser sa salle de bain personnelle. Le supérieur des deux hommes est à l'origine de cette situation et ce soutien l'acte de l'officier à la fois physiquement en envoyant le militaire, mais aussi symboliquement à travers de l'angle de la caméra. Son regard, qui auparavant dominait par une contre-plongée dans la scène antérieure, est matérialisé par le plan en plongée comme si l'officier approuvait son action. Ainsi, en perdant le privilège d'être le seul à utiliser la salle de bain, il indique à El Peluca que son poste et sa confiance sont mis à l'épreuve.

En outre, la concurrence entre les deux hommes s'accentue au fil des jours. Les conflits qui naissent de cette rivalité vont instaurer de plus en plus de distance avec El Peluca. À l'inverse, l'officier se rapproche des autres soldats et entretient une relation de complicité avec eux. Le second jour, il arrive dans la cour du centre et les surprend partageant une bouteille d'alcool. Lorsqu'il pourrait les réprimander, il rit face à la situation et se joint à eux. Grâce à un mouvement panoramique vers la droite, la caméra suit l'un des geôliers et laisse apparaître en arrière-plan El Peluca seul au fond de la cour. Il joue avec un berger allemand et simule sa mort. Les militaires commentent la scène qu'ils observent cachés derrière une plante : « S*e podría morir de verdad este chucha su madre* » :

[303] Voir photogramme plus haut.



23:59

La configuration du plan insiste physiquement sur la distance entre le groupe et El Peluca. D'un côté, les soldats sont agglutinés derrière l'arbre qui les protège de la vue du militaire tout comme ils le sont dorénavant grâce à leur nouveau supérieur. De l'autre côté, El Peluca est seul dans un espace qui semble plus grand et qui amplifie cet état de solitude. Il paraît, à l'inverse de ses collègues, plus vulnérable. Même si le groupe reste à l'abri de son attention, les geôliers se maintiennent à une distance considérable de l'homme. Les spectateur·rice·s sont également pris·e·s à partie. Un espace de regard voyeur, équivalent à celui des soldats, leur est dédié au centre pour une meilleure observation de la séquence. Un raccord-regard vient ensuite amorcer une nouvelle scène de discussion entre El Jefe et El Peluca qui met en garde ce dernier concernant ses méthodes pour mener à bien les interrogatoires à l'encontre de Ramiro Montenegro.

Lorsque la bande organise la séquestration et le viol de Yolanda, El Peluca ne participe pas aux interventions. Vexé, il va chercher du soutien auprès de la psychologue. Elle est la seule qui ne s'est pas reliée à un groupe en particulier. Néanmoins, son caractère froid et distant rappelle la seconde définition proposée par Gonzalo dans *Chile, un largo septiembre*. Elle a pour unique interlocuteur son supérieur hiérarchique. Elle n'est intéressée que par son travail et n'a que faire des plaintes de El Peluca. Incompris, il ouvre alors la porte pour quitter la pièce et se retrouve face à des soldats qui écoutaient la discussion de l'autre côté. Ce plan accentue le sentiment de persécution de El Peluca. Mais il marque aussi la séparation entre deux camps, d'autant plus qu'il est raccordé avec un plan extérieur où les militaires se retrouvent avec le second officier pour partager une fois de plus une bouteille d'alcool :



01:01:57



1:02:26



1:02:39

Lors de la conversation avec la psychologue, Sergio Castilla a marqué la division entre les deux collègues physiquement grâce au décor. En effet, la psychologue porte une chemise rayée, qui reprend le même motif que le rideau. Elle est bien intégrée au système et au lieu. D'ailleurs, elle lui demande seulement si le détenu a parlé et ne se préoccupe pas de son problème. Au contraire, El Peluca est vêtu d'une chemise à carreaux qui contraste avec l'harmonie de la pièce. Sa colère et son costume reflètent cette adaptation dysfonctionnelle à la logique concentrationnaire.

Lorsqu'il ouvre la porte, les militaires sont agglutinés dans le couloir. Le contraste par le nombre renforce cette rupture. Comme les nouvelles recrues qui sont arrivées dans le camp, nous ne voyons pas leur visage. Ils sont uniquement représentés de dos et dans l'obscurité. Leurs corps se confondent avec le centre et n'ont plus de personnalité. Cet effet de groupe rappelle la *patota,* un terme dérivé du *lunfardo*[304] pour désigner une bande de jeunes gens qui commettent des méfaits. Ce terme, également utilisé au Chili, est employé dans le jargon des militaires pour nommer

[304] Argot du Rio de la Plata.

ces groupes d'opération qui mènent les missions de séquestration.[305] Le concept d'amitié et de camaraderie est fondamental au sein de *la patota*. Ainsi, Sergio Castilla représente à plusieurs reprises cette complicité entre les membres de la brigade et l'officier. Ces derniers prennent part à des moments de détente quotidiens ritualisés grâce à la bouteille d'alcool qu'ils se partagent. Portés par l'effet de groupe, ils agissent sans s'interroger, influencés par l'opinion générale. De cette manière, les soldats peuvent commettre des actes qui en autres circonstances pourraient les répugner. Les victimes deviennent un espace matériel sur lequel ils peuvent déverser toute leur frustration. En outre, la présence d'un bouc émissaire,[306] ici El Peluca, permet également de se décharger des responsabilités et des fautes commises. En se focalisant sur un individu que l'on exclut, les liens au cœur du groupe se resserrent entre ses membres qui peuvent se réunir autour d'un sujet commun. Ils sont de ce fait plus efficaces dans leur objectif, car ils multiplient les efforts pour conserver leur place au sein de la bande.

Cependant, cette alliance et cette division entre les officiers portent préjudice au bon déroulement de la mission. La confrontation physique entre ces derniers pousse El Jefe à les démettre tous les deux de leurs fonctions. Il va dès lors présider seul les séances de torture. Cette tâche dont n'est pas habitué le supérieur va en réalité mettre ses nerfs à rude épreuve et lors d'un excès de colère va entraîner la mort de Ramiro Montenegro. La stratégie de gestion de son équipe est un échec.

3. Les relations entre bourreaux et détenu·e·s

Comme nous l'avons vu, l'espace est exclusivement adapté aux militaires et les détenu·e·s ne peuvent pas se l'approprier. Les moments de représentation des captif·ve·s en dehors des instants de torture est rare. Il n'y a que deux scènes de moins de trente secondes où les prisonnier·e·s ne sont pas confronté·e·s à leurs bourreaux. Chacune représente Ramiro et Yolanda dans leurs geôles. Sergio Castilla ne représente aucune communication entre les détenu·e·s en dehors de celles imposées par les militaires. Il·elle·s sont isolée·e·s, séparé·e·s les un·e·s des autres corporellement. Il·elle·s sont dans des geôles différentes et ne peuvent se voir à

[305] Pilar Calveiro, o*p. cit.*, pp.56-58.

[306] Voir René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, 313 p.

cause de la *venda.* Cette division dans la représentation nous rappelle les différents témoignages individuels des rescapé·e·s.[307]

3.1 Un montage de témoignages multiples

L'articulation de la trame narrative est menée du point de vue des militaires qui cherchent à démanteler un réseau militant. Le récit commence à la détention de Ramiro Montenegro et l'intrigue se construit autour de la mission des soldats. Les représentations des victimes sont éparses dans le film, aucun de leur point de vue ne prend le pas sur narrativité.

Selon Jaume Peris Blanes, il est difficile pour les survivant·e·s de construire une narrativité dans leurs témoignages :

> *Lo que más llama la atención en una mirada general a los testimonios de supervivientes realizados durante los primeros años del régimen militar es la débil narratividad sobre la que casi todos se sostuvieron. Sin embargo, la débil narratividad de la mayoría de estos testimonios no debe leerse como un fracaso estético, sino como un índice del modo en que los supervivientes trataron de articular la experiencia concentracionaria en el discurso. De hecho, la mayoría de estos testimonios carecieron de un elemento que unificara las diferentes experiencias que en ellos se narraban y que las inscribiera de ese modo en una línea de continuidad causal que hiciera inteligibles las relaciones entre unos y otros elementos narrativos: en definitiva, lo que faltó en gran parte de ellos fue un sujeto fuerte capaz de suturar con su presencia la disgregación de los diversos elementos de la experiencia que ponían en juego en sus relatos.*
>
> *Ello nos habla, a mi entender, de dos cuestiones fundamentales: en primer lugar el hecho de que la experiencia concentracionaria se presentaba de modo radicalmente fragmentado a los supervivientes; y en segundo lugar, que el modo en que esta experiencia fue elaborada en el discurso narrativo no hallaría, en la mayoría de los casos, ningún elemento mediante el cual integrar totalmente esos elementos disgregados en una narración unitaria.*[308]

Le film de Castilla représente lui aussi ce manque d'articulation entre les témoignages. De ce fait, mis à part quelques séquences centrales comme l'interrogatoire de Ramiro par El Jefe ou la scène de torture de finale, les scènes sont relativement courtes. À cela, s'ajoute la multiplicité des représentations des détenu·e·s. En parallèle de l'intrigue principale autour de Ramiro Montenegro, Castilla met en scène cinq autres détenu·e·s : Yolanda, Isabel (la femme enceinte),

---

[307] Verónica Cortínez, *op.cit.,* p.56.

[308] Jaume Peris Blanes, « *T*rauma y denuncia en los testimonios del exilio chileno *»*, *op. cit.*, p.267.

El Barbudo et un couple de jeunes étudiant·e·s. Ces différents personnages permettent au cinéaste de présenter une population de prisonnier·e·s aux âges et statuts sociaux différents. S'il ne s'agit pas de personnages types comme dans *Noche sobre Chile* de Sebastián Alarcón, cette diversité permet toutefois de représenter à travers un minimum de personnages la pluralité des détenu·e·s.

Outre les situations de torture et d'interrogatoire sur lesquelles nous revenons ultérieurement, les détenu·e·s sont également représenté·e·s au cours de scènes où les bourreaux font preuve de « bienveillance ». Comme le développe Sebastián Alarcón, certains soldats paraissent plus humains que d'autres, il n'en reste pas moins que le film de Castilla, c'est avant tout la mission qui est importante. Ces scènes permettent aux cinéastes d'introduire dans le récit une présentation de personnages.

Par exemple, dans le cas d'Isabel, El Jefe est dans l'obligation de la laisser partir. Cependant, elle n'est pas remise en liberté dans l'immédiat, car la psychologue souhaite s'entretenir avec elle une fois de plus pour tenter d'obtenir des informations. Au cours de cette scène, l'analyste lit une lettre à voix haute que la prisonnière a été forcée d'écrire à l'attention de son enfant à naître :



50:05

La caméra de l'autre côté d'une porte dont on perçoit l'encadrement sur les bords de l'écran donne l'impression d'un point de vue voyeur. La prisonnière est enfermée dans le cadre bien qu'elle soit dehors. Elle est placée dans un espace intermédiaire, un entre-deux qui la place à mi-chemin entre l'intérieur et l'extérieur du centre. Les spectateur·rice·s sont projeté·e·s dans l'intimité de la détenue à travers la lecture de la lettre. La caméra effectue un zoom lent vers l'arrière qui suggère la mélancolie et la tristesse de la prisonnière face à ses conditions d'incarcération :

Querido hijo, querido hijo, querido hijo, estoy sentada frente al pupitre colegial que me trae muchos recuerdos. Mis primeras clases, mis primeros alumnos. Hasta tiene iniciales de varios niños. Me han dicho que escriba, escriba, escriba. Te siento cerca de mí, hemos hablado tanto quien podría impedirlo. Tenemos el amor de Julio, ¿ Dónde está Julio ? ¿Dónde está Julio? ¿Dónde está Julio? Ya acá las amigas te quieren mucho. Siento que el guardia que está atrás de mí me vigila para que escriba. Me da risa. Me acuerdo cuando esa alumna copiaba la prueba y creía que no me daba cuenta. La vida hijo mío, a veces por más que trato de darme fuerza, no puedo. Hace un rato te estabas moviendo sentía tu brazito, tu piernecita, quiera... después vinieron los insultos del guardia, te quedaste quietecito, nos habría matado a todos. ¡Qué impotencia Dios mío! ¡ Esto es el infierno![309]

Cette lettre permet à la fois à la psychologue de plonger au cœur de l'intimité d'Isabel et au réalisateur de présenter une autre forme de mise en scène du témoignage. Elle laisse le public connaître en peu de temps les détails de la vie de la femme comme sa profession ou la disparition de son mari. Puis la psychologue s'assoit devant elle et lui parle comme s'il s'agissait d'une amie :



51:19

Le déséquilibre de l'image contredit la relation de complicité que veut instaurer l'analyste. L'espace d'échange entre les deux est restreint. Un gardien est posté devant l'encadrement de la porte et reste présent tout du long de l'entretien pour les surveiller. La prisonnière ne se prend pas au jeu de la psychologue, qui essaye de la manipuler. Elle est consciente que même si la femme cherche à l'amadouer en se comparant à elle, elle ne peut lui faire confiance. L'espace concentrationnaire reste omniprésent, quelle que soit la situation. De ce fait, des gardiens passent dans le champ avec un prisonnier qu'ils viennent de torturer, la caméra déconcentrée par cette intrusion les suit dans un mouvement panoramique vers la droite.

Dans un autre registre, El Jefe permet au couple d'étudiants de se retrouver. Les militaires mettent en scène une table et deux chaises dans le patio du centre où ils

[309] Sergio Castilla, *op.cit.,* 50:05-51-12.

font asseoir le couple. Il s'agit d'une simulation de rencontre à la cafétéria de la faculté :



1:07:42

Le jeu de rôle dure quelques secondes au cours desquelles les détenu·e·s vont découvrir que l'autre est encore en vie après la simulation d'exécution[310] : « *Hoy tengo un buen día, así que tú también y te resucité a tu novio* ».[311] El Jefe assiste à la rencontre, assis sur un muret. Il dirige le bon déroulement de l'action comme un metteur en scène face à ses acteurs. Il joue avec eux de la même manière qu'il le ferait avec des marionnettes et dès qu'il en a assez, il ordonne que la rencontre s'achève brutalement. En réalité, El Jefe dirige la rencontre comme s'il était Dieu. Le terme « ressuscité » lui donne un pouvoir de vie ou de mort sur les détenu·e·s. Cette déification des militaires est un phénomène courant dans les centres de détention clandestins.[312] Ce pouvoir de vie ou de mort permet de contrôler l'obtention de renseignement. Pour cela, il est indispensable de garder les prisonnier·e·s en vie jusqu'à obtention des aveux :

> *Sin embargo, días más tarde Poseck fue detenido en la población obrera Salvador Allende y sometido a un violento castigo, al tal punto que sus verdugos, temerosos de que muriera antes de ser interrogado, lo llevaron al hospital de Chillán. Al poso tiempo, se le trasladó al Regimiento de la ciudad, para ser interrogado.*[313]

---

310 Voir chapitre « I.C.3.2 Les rapports de soumission »

311 Sergio Castilla, *Ibid.*, 1:07:28

312 Voir chapitre « II.C.3. L'immersion dans un centre de détention clandestin de la dictature argentine ».

313 Alejandro Witker, *Prisión Política en Chile*, [Ebook], p.33
Disponibilité et accès: https://fr.scribd.com/document/352213560/Prision-Politica-en-Chile-Alejandro-Witker

Ainsi, après sa première séance de torture, un gardien vient en aide de Ramiro Montenegro. Tandis que le détenu est dans sa geôle, se reposant après son arrivée dans le centre et les tortures subies, il est pris subitement d'une quinte de toux au cours de la nuit. Le veilleur vient et s'occupe de lui :



21:48

La caméra, qui au départ suivait la ronde du garde, descend avec un mouvement panoramique vers le bas en un plan rapproché taille au niveau du détenu. Cette proximité amplifie la compassion du public qui constate son état physique déplorable. Le prisonnier est en proie à une grande faiblesse, brisé par les actes maltraitants des militaires. Il respire avec peine, à des difficultés à s'exprimer et nous devinons la douleur interne qu'il ressent lorsqu'il reprend son souffle. Le gardien lui parle doucement, l'accompagne pour cracher, le relève, lui demande son nom, lui caresse les cheveux, lui dit de se reposer, lui tape amicalement sur l'épaule puis laisse la porte entre-ouverte pour qu'il puisse avoir plus d'air.

3.2 Les rapports de soumission

Le cinéaste a effectué un travail esthétique pour représenter la soumission des détenu·e·s face aux militaires. Les mouvements de caméra et le cadrage permettent de jouer sur les rapports entre les personnages. Afin de pouvoir mettre en place ce rapport de domination, les militaires font un travail préalable sur les prisonnier·e·s : *el ablandamiento*:

> *«Subarú» fue llevado a la calle Borgoño, Siempre con los ojos tapados, debió ponerse un buzo de mezclilla azul y calzar zapatillas de lona. A una hora y medio de su ingreso se*

desarrolló el primer interrogatorio, siendo apremiado con puñetazos y patadas en diversas partes del cuerpo, procedimiento que los agentes denominan «de ablandamiento»[314]

Cette procédure explique le comportement de El Jefe avec Ramiro à son arrivée dans le camp.[315] Après une ellipse spatio-temporelle, à la suite du générique, le fourgon arrive au centre où El Jefe l'attend. Sans aucun mot, El Peluca présente le prisonnier au responsable du camp. Ramiro Montenero est menotté et a les yeux bandés.[316] El Peluca force physiquement Ramiro à lever la tête en direction de son visage, hors champ. De plus, en gardant un pied sur une marche de l'escalier, il se tient dans une posture ferme et dynamique alors que le détenu se laisse manipuler passivement. À l'écran, seuls ses pieds et une partie de ses jambes sont visibles. La représentation à demi de son corps rappelle la perception du prisonnier. Il ne peut, à cet instant, mettre un visage sur son bourreau. Le regard des spectateur·rice·s est placé au niveau de celui des hommes qui descendent du fourgon, de façon à pouvoir distinguer leurs visages. Cette position permet un plan rapproché poitrine et une proximité avec le prisonnier. La caméra se situe derrière les jambes de El Jefe et la balustrade des escaliers. Elle laisse apparaître les barreaux de la rambarde pour renforcer la position de voyeur-témoin du public. Nous assistons donc passivement à la scène du point de vue du détenu, qui ressent les premiers instants d'asservissement.

Le prisonnier est amené dans un patio. Le plan en plongée est d'abord très serré puis un zoom vers l'arrière permet une vision plus large sur l'espace :



07:13

314 María Eugenia Rojas, « Tortura, segunda parte », in *La Represión Política en Chile: Los Hechos*, IEPALA, [En Ligne].
Disponibilité et accès http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion/index.html

315 Voir chapitre « I.C.2.1 El jefe, l'incarnation de l'idéologie de la junte »

316 Voir plus haut

Ce plan en plongée représente le poids de la machine concentrationnaire qui tombe sur Ramiro. Le champ reste restreint et la caméra suit dans un mouvement panoramique le détenu et le gardien. Le geôlier l'oblige à faire des tours sur lui-même et le fait marcher en rond dans la cour en passant par des obstacles. La manœuvre a pour but de le déstabiliser à son entrée dans le camp de la même manière que Manuel Valdivia est malmené avant d'être interrogé dans *Noche sobre Chile*.[317] Les mouvements de caméra qui suivent l'action provoquent aux spectateur·rice·s une sensation d'inconfort. Nous avons tout d'abord l'impression que la marche forcée amène vers un lieu précis, mais le retour au point départ perturbe la compréhension de l'exercice. Lorsque la procédure de déstabilisation est terminée, le supérieur énonce les règles du centre : « *Mira, te vengo a advertir, que aquí cada detenido elige el trato que le guste, ¿Me oíste bien?* ».[318]

Le détenu est ensuite conduit dans une salle hors champ. Le·a spectateur·rice n'a pas accès à l'endroit en question. Libre à leur imagination d'imaginer ce qu'il vient de se produire. Quelles que soient les méthodes employées, il paraît tout du moins évident avec l'indice de la nudité que le détenu ait subi à un rituel d'humiliation. Un jeu de regard s'installe entre les militaires :



08:09



08:13

El Jefe est dans l'encadrement de la porte-fenêtre de son bureau à l'étage. Il est esthétiquement enfermé dans le camp. Sa chemise de la même couleur que les murs l'intègre dans le décor. El Peluca est le seul à porter des vêtements qui

[317] Voir chapitre « 1.B. 2.3 Un panorama sur Santiago assiégée »

[318] Sergio Castilla, *op. cit.,* 07:02.

contrastent avec les murs. La caméra qui marque un gros plan sur son visage effectue un zoom vers l'arrière et s'arrête sur un plan moyen. Le personnage est visible sur toute sa hauteur. Droit, les mains derrière le dos, avec un plan en légère contre-plongée, il contrôle les évènements. Il impose son autorité sur l'ensemble du camp. À l'inverse, El Peluca est représenté dans un plan italien. Les spectateur·rice·s sont à sa hauteur, au rez-de-chaussée. Il est une fois plus obligé de lever la tête pour distinguer son supérieur.

Lorsque le détenu sort de la pièce, il semble abattu et se laisse manipuler sans résistance. El Peluca et un autre gardien l'habillent, lui passent des menottes et l'emmènent à l'étage supérieur. Le parcours jusqu'au premier est difficile pour Ramiro Montenegro qui trébuche sur les marches. La *venda* et ses mains attachées le déstabilisent :



08:36



09:35

Le geôlier le suit sans le ménager et le pousse sans lui indiquer le chemin. Il se contente de quelques « ¡ *Subí!* »[319] et arrivé au-dessus, il le soulève par le pantalon. En plus de perdre tout repère en le privant de la vue et du toucher, les violences qui lui sont infligées de manière inopinée installent un état de crainte et de faiblesse. Le détenu n'est pas libre de ses mouvements, il est guidé dans ses gestes et ses déplacements. Il est dépossédé de ses propres mouvements. Lorsqu'ils arrivent à l'étage, le·a spectateur·rice découvre l'intérieur du centre pour la première fois. Sur la gauche, un autre détenu est représenté entre deux pans de mur comme enfermé dans l'architecture.

[319] Sergio Castilla, *op. cit.,* 09:15.

Le cinéaste continue à exploiter cette soumission lors des entretiens dans le bureau de El Jefe. Lorsque Ramiro Montenegro y est amené pour être interrogé, il le reprend verbalement dès le commencement et lui demande d'ajouter « *Jefe* »[320] à la fin de ses prises de parole comme le font ses subalternes. Cette forme de langage permet de façonner l'esprit du détenu selon les règles de la réalité concentrationnaire pour le rendre docile.

La séquence est longue et dure près de 8 minutes, au cours de desquelles la tension va crescendo jusqu'à arriver à un point de non-retour vers la violence physique. La discussion se déroule dans un premier temps dans un contexte formel, tous les deux sont assis, le militaire à son bureau et le détenu face à lui :



30:17



31:05

En arrière-plan, la psychologue observe à scène. Le déséquilibre entre les deux hommes est palpable : l'un est assis confortablement dans son environnement quotidien tandis que l'autre, la vue obstruée répond à l'interrogatoire alors qu'une personne analyse tous ces faits et gestes.

Si El Jefe débute en vouvoiement Ramiro Montenegro, il change très vite de ton et passe au tutoiement : « *A ver Montenegro, ¿ Qué es la patria para usted ? … ¿ Eh ? … ¡ Yapo contesta ! ¿ O te querí ir a la parrilla al tiro* ? »[321] Ces marques d'oralité transforment le niveau de langage soutenu en un registre familier. La discussion devient une confrontation qui dépasse le cadre du formel. La figure de Lautaro[322] et la mention du peuple mapuche et des mines de Salpêtre permettent de garnir de

[320] *Ibid.,* 30:13.

[321] *Ibid.,* 29:45-29:56.

[322] Guerrier Mapuche qui a affronté les colons espagnols.

discussion de références culturelles. Puis, l'entretien change de rythme lorsque le débat se recentre sur l'idéologie du détenu :

> *No, no tienes que decirme a ver... Entre estos : Entre el Marx, el Lenín, el Recabarren, el Fidel Castro, el Che Guevara, ¿eh? ¿A quién? ¡Yapo, yapo, yapo!*
> *- Bueno si estoy obligado, yo como chileno, como trabajador … es que dicen que Recabarren defendió mucho a la gente pobre.*
> *- ¿Tú eres marxista?*
> *- No, jefe.*
> *- Durante el gobierno de tu presidente Allende, ¿fuiste dirigente sindical? »*
> *- No.*
> *- ¿Participaste en casi todas las reuniones de tu sindicato dónde se trató desde de la comida que querían comer los perlas hasta le expropiación de la empresa? ¿Verdadero o falso ?*
> *– Verdadero.*[323]

Le réalisateur change de stratégie esthétique à ce moment : la caméra effectue un premier mouvement de zoom vers l'arrière. Puis elle passe d'un gros plan sur le visage de El Jefe à un plan italien. Elle suit ensuite les allées et venues du militaire qui se lève, se dirige vers la fenêtre puis vers le détenu. Le champ est alors assez large pour que les spectateur·rice·s aient une vue d'ensemble de la scène. Le changement de distance focale accentue la variation de rythme :



34:22



34:36

El Jefe est enfin parvenu à la phase d'aveux tant attendue et démarre l'interrogatoire par l'identification idéologique du détenu. La caméra effectue un zoom avant rapide pour terminer sur un gros plan du visage du prisonnier. L'effet crée une tension et l'expression des traits traduit la résignation et la sensation d'être pris au piège. La présence des mains de El Jefe dans le plan marque l'entrée dans la zone de confort du détenu. Désormais, il ne peut plus faire marche arrière. Les mains de El Jefe sont

[323] *Ibid.,* 33:42-34:22.

à proximité de son cou. Il peut à tout moment l'agresser physiquement.

Le militaire perd patience et le pousse. Ramiro tombe au sol avec sa chaise à laquelle il est attaché. Le réalisateur effectue un plan rapproché poitrine sur le visage du prisonnier. L'angle de prise de vue change pour passer en plongée totale.



36:18



36:28

La position de la tête du détenu — qui semble à l'envers — rappelle un effet de décadrage. Ce plan évoque un renversement de situation. Le public, témoin de la scène, se rend compte que Ramiro est intégralement dominé par El Jefe. Il est complètement déstabilisé et à la merci de son agresseur. Il est représenté dans un plan rapproché poitrine, de profil, dans un angle horizontal. Lorsqu'il intervient dans le cadre en tapotant le détenu du pied, la caméra remonte lentement le long de son corps dans un mouvement panoramique. Il est imposant face à Ramiro.
El Jefe perd patience face au refus de coopération :

> *¡Aquí ningún marxista me va agarrar ni un minuto de tiempo! ¡Porque el tiempo es mío! Y él que quiera aumentar la lista de los desaparecidos, ¡Yo no tengo ningún problema! ¿Qué se han creído? ¿Qué han venido a engañarme a mí? Y para que lo sepan los que se quieren hacer los duros, mejor que se vayan resignando ¡Porque aquí todos los marxistas me van a tener que contar los secretos hasta de su quinta generación! ¡Se ha acabado la mano blanda!* [324]

En criant dans le centre, El Jefe termine l'interrogatoire en quittant physiquement les lieux, car il ne franchit plus le pas de porte de son bureau. Il effectue un aller et retour dans le couloir contigu à son office et ouvre une porte. De cette manière, il intimide l'ensemble du camp.

---

[324] *Ibid.,* 37:25-37:56.

El Jefe soumet aussi Yolanda le lendemain de son enlèvement. Elle est aussi conduite dans le bureau de El Jefe. Sur un fond de musique jazz, il lui montre des photos avant de couper la radio. La captation se réalise à travers des gros plans des photos que El Jefe regarde avec la détenue. Il passe en revue les souvenirs de la prisonnière et les partage avec le public par le biais d'un plan serré. La caméra effectue un zoom vers l'arrière et laisse apparaître Yolanda, les yeux débandés, sur une chaise. Derrière se trouve le militaire dont seul l'uniforme est visible :



1:11:19

Sa posture suggère son ascendant sur la détenue. Elle est assise alors que lui est debout et elle n'a pas accès à un contact visuel tandis qu'il peut la toiser entièrement. Néanmoins, la détenue ne se laisse pas impressionner par le militaire. Elle se confronte à lui sans avoir peur. Il ne peut asseoir complètement sa domination sur elle.

3.3 Résister au système répressif

Après la rencontre entre Yolanda et Ramiro, Sergio Castilla nous permet pour la première fois de pénétrer réellement dans l'esprit de Ramiro. Deux cadrages successifs nous emmènent dans la geôle de l'homme, lors d'un moment de réflexion sur l'instant qu'il vient de vivre. Le plan subjectif permet au spectateur de partager le point de vue du détenu obstrué par le bandeau. Les deux sont reliés par un fondu enchaîné qui permet de passer en douceur d'un point de vue à l'autre : « *Alguien*

habló, alguien habló… ¿Quién ? ¿Quién sería ? ¿Que sabrán de mí, mis compañeros ? Tengo que aguantar. »[325]



1:14:49



1:15:14

Cet aparté constitue le premier aveu de Ramiro. Sa première préoccupation est de savoir qui a pu le dénoncer. Les spectateur·rice·s détiennent cette information, car le premier détenu qui apparaît à l'écran est le délateur et il est présent dès la séquestration. Le public a la confirmation de l'identité de l'homme : Ramiro est donc Manuel. Stratégiquement, le réalisateur a attendu les dernières minutes du film pour partager cette information qui soutenait l'intrigue. Même si le détenu ment à ses bourreaux depuis sa séquestration, les spectateur·rice·s, qui ont assisté à toutes les séances de tortures et les violations des Droits Humains, ne sont pas en mesure de juger son militantisme. Au contraire, le réalisateur a usé de stratégies cinématographiques de manière à ce qu'il·elle·s éprouvent de la compassion envers lui. De ce fait, le public comprend que si l'homme avait parlé, il aurait entraîné la détention et la souffrance d'autres personnes.

Ramiro a donc décidé de résister jusqu'au bout. Au cours de la dernière séance de torture, il met à bout la patience de El Jefe. La séquence paraît traîner en longueur alors qu'en réalité, elle ne dure que 4 minutes. Le montage amène cette impression. Des ellipses sont provoquées par l'enchaînement de *jump cut*[326] qui donnent la sensation qu'une partie de la pellicule est manquante. Le militaire se retrouve constamment dans des positions différentes :

---

[325] *Ibid.*

[326] Saute d'image.



1:20:13



1:20:20



1:20:24

La séance de torture ne mène à rien et l'officier tourne physiquement et métaphoriquement en rond. L'impatience se fait sentir. El Jefe donne l'impression de dialoguer avec sa propre ombre. La psychologue et les bourreaux sont à bout de force. La femme se lève en soupirant, se poste contre le mur et y appuie sa tête. Les hommes sont en sueur :



1:20:41



1:20:44

À l'aide du son extradiégétique du *charrango*, Sergio Castilla amplifie la sensation de malaise et fait transparaître la tension. Le frottement des cordes symbolise à la fois

l'irritabilité de El Jefe et l'ambiance pesante. L'instrument reproduit les battements d'un cœur qui s'accélère au fur et à mesure que les images de corps suants défilent. Les images et le son mettent particulièrement mal à l'aise le·a spectateur·rice.

S'en suit une autre série de plans en *jump cut.* Cette fois-ci, la caméra s'approche de El Jefe en resserrant le plan :



1:21:29



1:21:41

Les spectateur·rice·s ressentent la rage du militaire qui ne peut obtenir les aveux qu'il souhaite. Chacune de ses questions et affirmations est ponctuée par un coup de percussion qui symbolise la violence projetée. Le son de l'instrument résonne comme un impact. Puis, un des gardes avertit que Ramiro s'est évanoui. Le supérieur ordonne de le réanimer. La musique allie *charrango* et *bombo* en rythme ternaire qui comme au cours de la séquestration représente le pronostic vital du détenu. Pendant ce temps, les militaires tentent un massage cardiaque. Lorsque le gardien annonce que Ramiro est décédé, El Jefe se lance sur lui et le frappe en lui ordonnant de respirer : « *¡Respira mierda! ¡Respira! ¡Tú no me la va a ganar ! ¡Porque le ejército de Chile es indomable!* ».[327] En trépassant sans donner d'information, le militant a vaincu les forces armées. Effectivement, El Jefe a exprimé plusieurs fois au cours du film sa maîtrise du temps, mais aussi son pouvoir de vie et de mort sur les prisonnier·e·s. Les militant·e·s sont des ennemi·e·s qu'ils affrontent dans une guerre anti-subversive, la perte non contrôlée d'un·e d'eux·elles est considérée comme une défaite pour les militaires et une victoire pour les victimes. La séquence se termine par la sortie de El Jefe de la salle accompagnée par une tonada extradiégétique qui symbolise le triomphe de Ramiro sur le militaire :

[327] Sergio Castilla, *Ibid.,* 1:22:10-1:22:19.



1:22:51

Cette fois-ci le militaire se retrouve seul dans la cour. La caméra le filme en plongée. Il n'est plus représenté en hauteur ni entièrement sur l'image. C'est à son tour de se retrouver dominé par la situation qu'il n'a pas pu contrôler. El Jefe a été vaincu, dépassé par la logique concentrationnaire. La fin de la séquence est suivie par un dernier gros plan sur Yolanda dans sa geôle :



1:23:19

Au moment où son regard se fixe sur la caméra, la même musique extradiégétique qu'auparavant se met en route. Son regard vers l'écran brise le quatrième mur. Le réalisateur accompagne les spectateur·rice·s, vers les yeux de la détenue, en effectuant un zoom vers l'avant. Le·a spectateur·rice est alors interrogé·e sur l'avenir de la jeune femme, dont le pronostic vital — symbolisé par le *bombo* — est engagé. Le film se conclut avec un fondu vers le noir qui se confond avec le mouvement de caméra. Le réalisateur suggère de cette manière aux spectateur·rice·s d'agir pour arrêter la répression en cours. Il rappelle avant le générique de fin, le titre, toujours en lettres majuscules et en rouge, pour que l'existence des « *prisioneros desaparecidos* » ne soit pas oubliée. Il spécifie également qu'il s'agit d'« *un film*

basado en testimonios de hombres y mujeres chilenos que luchan contra el fascismo » pour inviter le public à communiquer sur la situation chilienne.

4. L'immersion dans l'espace concentrationnaire

Sergio Castilla présente dans son film une représentation détaillée de l'ensemble du dispositif qui permet le fonctionnement du centre de détention clandestin de torture et d'extermination. Les spectateur·rice·s ressentent le poids de la machine concentrationnaire durant chaque minute du film, y compris lors des scènes d'extérieur. La junte a en effet mis en place un travail de restructuration de la société.[328] Le réalisateur plonge les spectateur·rice·s dans la face cachée de ce projet de réorganisation. Afin d'apporter une étude précise de la mise en image de cette logique, nous nous concentrons ici sur les stratégies d'articulation des témoignages. Pour ce faire nous effectuons une étude sur les éléments qui définissent et délimitent la logique concentrationnaire.

4.1 Un montage chronologique

Prisioneros Desaparecidos est structuré de manière chronologique. Nous suivons sur trois jours consécutifs la vie quotidienne au sein du centre de détention. Cette structuration nous rappelle la forme du journal intime que l'on retrouve dans le témoignage de Hernán Valdés*, Tejas Verdes, diario de un campo de concentración en Chile*[329] publié pour la première fois en 1974. Chaque nouveau jour est annoncé de cette manière à l'écran :

[328] Carlos José Pérez Ramos, *op. cit.* p.198.

[329] Hernán Valdés, *Tejas Verdes, diario de un campo de concentración en Chile*, Santiago, LOM, 1996, 154 p.



00:24



22:12



1:03:15

La durée de représentation de chacune des journées n'est pas égale. La première est développée sur vingt-deux minutes et les deux autres sur quarante minutes environ. Cependant, le film ne peut pas développer un véritable récit sur la base du genre autobiographique. Il faudrait pour cela que le réalisateur utilise un point de vue subjectif. Or, le réalisateur ne focalise pas un point de vue interne sur un personnage. Au cours de notre étude, nous avons pu constater que le réalisateur utilisait la caméra pour créer un espace au·à la spectateur·rice. En effet, le cinéaste fait une place au spectateur·rice en tant que témoin. Les plans « voyeuristes », l'omniscience et la tension documentaire génèrent une impression d'immersion dans le centre. Ces trois jours ne sont pas des jours en particulier. Ils ne sont reliés à aucun mois spécifique. Néanmoins, ils aident à structurer la trame narrative et à guider le·a spectateur·rice dans son immersion. Ces repères temporels lui permettent comme un carnet de bord d'observer l'évolution de la situation. Il·elle s'aperçoit de cette manière des conséquences de la logique concentrationnaire sur les vies des détenu·e·s. En moins de soixante-douze heures, Ramiro Montenegro est séquestré et assassiné.

Le montage chronologique nous permet également de suivre toutes les étapes de la disparition forcée. Le récit débute au cours de l'opération d'appréhension du militant.

Puis une fois arrivés sur le centre, les militaires procèdent à son intégration administrative. La première phase de détention commence à cet instant : El Jefe observe le détenu au cours de la première journée. Il commence tout d'abord par se positionner en retrait au premier étage.[330] Sans dire dire un mot, il suit sa progression jusqu'à l'intérieur du centre. La caméra, elle aussi, suit l'arrivée de Ramiro et de El Peluca à l'étage. Elle place l'œil du public au même niveau que celui du supérieur. Le regard témoin-voyeur des spectateur·rice·s et celui d'observateur de El Jefe se confondent lors de la séance photo :



09:54



10:02

Cachée derrière le rideau, la caméra ne transmet qu'une infime partie de la scène. Le champ de vision est vite obstrué par le militaire qui se place au niveau de la fente. Lorsque le photographe a fini son travail, le supérieur hiérarchique s'écarte et reste sur le côté de l'écran. Le cinéaste offre ainsi au public l'opportunité de continuer à observer. Le nouvel angle permet aussi au militaire de regarder le départ du gardien et du prisonnier vers le hors-champ. Il se positionne avant même que ces derniers se lèvent, anticipant ainsi le mouvement. Ce réflexe révèle la répétition d'une procédure similaire pour l'ensemble des nouveaux·elles arrivé·e·s sur le camp. L'officier agit donc à la fois par stratégie, mais aussi de façon automatique. Le peu de conversation entre les militaires dès l'entrée du convoi et le jeu de regard suggère que la répétition de la procédure a établi une routine de travail au sein du centre.

Cependant, lorsque les détenu·e·s sont supplicié·e·s, El Jefe n'assiste pas aux séances. Il faut attendre, en effet, qu'il destitue ses subalternes pour qu'il dirige une séance. Mais avant cet instant, il contrôle ces moments grâce à des enregistrements vocaux effectués à cette occasion. À l'aube de la deuxième journée, il réécoute sur un magnétophone l'interrogatoire :

[330] Voir sous chapitre précédent sur le processus d' « *ablandamiento* » de Ramiro.



22:47

L'enregistrement est diffusé dès l'annonce de la nouvelle journée. Grâce à son carnet de bord, le·a spectateur·rice tout comme El Jefe se rappellent des évènements de la journée précédente. Le cinéaste ne donne pas accès entièrement aux spectateur·rice·s à l'intimité du militaire, car la captation s'effectue de l'extérieur. Ils sont placé·e·s, une fois de plus, dans une position de voyeur. La caméra ne cherche pas à s'approcher et appuie cette distance avec un cadrage qui ne favorise pas la focalisation sur le personnage. Les châssis de la fenêtre et de la porte monopolisent l'image et le champ de vision de l'action est réduit à la moitié de l'écran. Le regard des spectateur·rice·s est de ce fait intrusif tout en restant timide.

La construction de l'intrigue se forge tout au long du film autour de la véritable identité d'un certain Manuel. Les militaires ont mis en place toutes leurs manœuvres autour de cet objectif. Manuel est le nom de guerre d'un des militants du groupe pourchassé par les soldats et paraît être la tête pensante et agissante de ce dernier. Tous les actes commis par les bourreaux sont alors justifiés par leur travail d'intelligence pour soutirer l'information aux prisonnier·e·s y compris Ramiro Montenegro, principal personnage suspecté d'être la cible en question. De ce fait, le réalisateur concentre l'attention uniquement sur cette recherche en commençant par la séquestration de l'homme. La violence et la proximité physique avec le prisonnier s'intensifient au fur et à mesure de sa détention jusqu'à sa mort.

4.2 Un dispositif qui dépasse le lieu

Dès les premières images du film, Sergio Castilla nous immerge au cœur de la dictature militaire. En effet, le premier plan est un plan moyen en plongée qui représente un homme en train de réparer sa bicyclette. Ce plan est accompagné de

la date « domingo 6 ».[331] L'action de l'homme nous paraît d'abord anodine pour un tel jour de la semaine. Or, la bande sonore nous indique qu'il ne s'agit pas d'un jour paisible et sans préoccupations. Dès les premières secondes, nous entendons retentir le rythme d'une marche militaire. Le contexte dictatorial est de suite mis en place. La provenance de cette ambiance musicale se situe hors champ et n'est à aucun moment montrée au spectateur. L'impression d'éloignement du son suggère qu'un défilé martial a lieu non loin de là. De plus, le volume des bruitages et des voix couvre la marche. La musique est diégétique même si sa source n'est pas portée à l'écran. En conjuguant la parade et une scène de la vie quotidienne, le réalisateur oppose deux mondes qui se côtoient à cette période et plonge directement les spectateur·rice·s dans le contexte particulier. La présence militaire domine les rues de Santiago. Les spectateur·rice·s observent chaque geste de l'homme à la bicyclette, unique centre d'attention au milieu de la végétation. Très vite, ce dernier porte un regard insistant hors champ avant de retourner son cycle, et de partir dans cette même direction. La caméra suit son déplacement avec un mouvement panoramique.

Le son d'un radio-émetteur se fait d'abord entendre, puis la caméra s'arrête sur un véhicule de type VW Camper Van stationné en bord de rue. Un raccord dans l'axe passe de ce plan large à une valeur plus serrée. Il permet d'insister sur les hommes en civil dans le fourgon :



01:33

[331] Voir plan présenté antérieurement.

La posture de chaque individu — regardant tous fixement vers l'avant — nous signale que ces derniers sont en mission spéciale et en poste d'observation. Le passager principal descend à l'arrivée d'une voiture dans le sens inverse qui s'arrête à son niveau et échange les paroles qui vont déterminer l'intrigue du film :

> *– Bueno, ¿Es Manuel o no es Manuel ?*
> *– No estoy seguro, jefe.*
> *– ¿Cómo que no estai seguro, huevón ? Después de todo lo que hai hablado ¿Te vai a guardar a Manuel?*
> *- …*
> *- ¡Bueno! ¿Es Manuel o no es Manuel?*
> *- Yo conocía los otros, jefe. Pero Manuel, nunca lo vi tan de cerca.*
> *– ¡Llévenselo a la mierda esta!* [332]

La discussion entre les deux hommes met en lumière leur relation de bourreau à détenu. Le militaire, passager avant dans le minibus, est debout seul à l'extérieur du véhicule et attend fermement l'arrivée de la voiture, alors que le détenu est à l'arrière. Le prisonnier est enfermé dans l'automobile, assis entre les soldats et garde tout du long la tête baissée. Il est l'unique personnage à porter des lunettes de soleil.

En focalisant l'échange entre les deux hommes autour de la figure de Manuel, Sergio Castilla prépare le public aux séquences qui suivent. L'arrivée du générique, une minute plus tard, confirme l'utilité de la séquence préambulaire. En effet, le plan qui suit propose un plan d'ensemble en plongée sur l'intervention. L'action est figée par un arrêt sur image accompagnée du son sourd extradiégétique du *charrango*[333] :



L'apparition du titre à cet instant laisse présager le destin de l'homme appréhendé par les militaires, de même que le sujet du film. Le réalisateur a choisi de l'introduire

[332] Sergio Castilla, *op. cit.,* 01:48-02:10.

[333] Voir chapitre « I.C.1.1 Les marqueurs de l'identité chilienne »

de manière brutale et soudaine, tout comme l'est l'acte de séquestration qui survient généralement lorsque la victime s'y attend le moins. À l'instar de Sebastián Alarcón, Castilla a également choisi une écriture rouge ombrée de noir. Les lettres majuscules colorées contrastent avec l'arrière-plan et appuient la violence de l'enlèvement qui laisse deviner un avenir sanglant. S'en suit un zoom vers l'avant sur l'homme cerné et une série d'arrêts sur image qui représente la séquestration de Ramiro.

Selon le rapport de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliacíon, les méthodes d'appréhension des détenu·e·s sont différentes en conformité avec la nature des groupes d'interventions et la période de séquestration :

> *En los primeros meses de 1974, la DINA detenía con frecuencia en los domicilios de las víctimas, siendo el hecho presenciado por numerosos testigos. Como se dijo, incluso detenía a parientes y amigos de los buscados, los que, una vez liberados, pudieron dar cuenta de los hechos. Con el transcurso del tiempo, los métodos se refinaron, lo que era posible en parte por el cúmulo de información ya adquirida por la DINA. Se podía así evitar la presencia de testigos y facilitar el ocultamiento de los hechos.*
>
> *A partir de 1975, y en mayor medida en 1976, predomina un método aparente de trabajo previo de detección de la víctima, estudios de sus hábitos y selección cuidadosa del modo, hora y lugar en que se le detendría.*
>
> *Sin embargo, las detenciones practicadas por el Comando Conjunto se hicieron sin los mismos cuidados, incluso hasta ya entrado el año 1976, lo que permitió muchas veces a parientes o vecinos tener conocimiento no sólo de los hechos sino también de la identidad de los aprehensores.*
>
> *Entre los métodos de detención, aparte de la información reunida a través de interrogatorios de otros detenidos y de incautación de documentos, los servicios de inteligencia llegaron a contar con sofisticados métodos de intercepción de comunicaciones privadas.*[334]

Si Castilla ne peut pas s'appuyer sur ce rapport, car il est ultérieur à la création du film, il s'approche de cette description grâce aux témoignages qui lui ont servi à créer le scénario. La séquestration des détenu·e·s est présentée de deux manières différentes. En effet, pour celle de Ramiro Montenegro, l'appréhension se fait en plein jour, dimanche 6 dans la journée, d'après des informations précédemment fournies par des détenu·e·s interrogé·e·s. Un des prisonniers est, de plus, amené sur les lieux pour confirmer l'identité du suspect. Les transmissions par radio-émetteur entre trois différents véhicules permettent de coordonner leurs mouvements. Il

334 Corporación Nacional de la Reparación y Reconciliación, *Informe de la Comisión Nacional de la Verdad y de la Reconciliación : Volumen I, tomo 2*, *op. cit.*, p. 748

semble que l'opération a été planifiée de façon stratégique pour mettre en place une triangulation de la zone d'appréhension. Les militaires savent donc qu'elles sont les habitudes du futur détenu et son emplacement. Lorsque la cible est là, les soldats se retrouvent au point de rencontre et encerclent l'individu. Au total, neuf personnes constituent le groupe d'intervention contre un suspect. L'opération est impressionnante et montre la puissance des forces armées. Face au déséquilibre numéraire, l'homme cède rapidement aux militaires et l'approche s'effectue en quelques secondes. Pour rendre la scène plus lisible, le réalisateur a recours à une succession d'arrêts sur image qui décomposent l'action :



03:40



03:59



04:48



05:15

Cette présentation de l'action de manière saccadée rappelle l'impression du temps qui s'arrête au cours des instants marquants de notre vie. En l'occurrence, il s'agit de la propre vie de Ramiro qui se freine.

Les plans se lient grâce à des fondus enchaînés qui permettent la création d'un générique avec les noms des membres de l'équipe de tournage. Durant cette présentation, le *charrango* continue à mettre en place une nappe sonore, à un volume moindre. La résonance métallique provoque, malgré la lenteur de la scène et la succession d'arrêts sur image, le suspens et l'intrigue.

À l'inverse, l'appréhension de Yolanda s'accomplit dans la nuit de lundi à mardi à son domicile. L'intervention est très rapide et discrète. Elle correspond davantage à la seconde période de séquestrations de la DINA. Effectivement, les voitures des militaires cernent la maison de Yolanda. Lorsque tous les membres sont présents, ils frappent à la porte de cette dernière et enlèvent la jeune femme en quelques secondes. Il y a peu de bruits, seulement quelques cris indescriptibles, très probablement étouffés. Puis aussi rapidement qu'ils sont arrivés, les véhicules repartent de façon simultanée :



55:49

Dans les deux cas d'appréhension, les militaires ne revêtent pas l'uniforme. Ils sont habillés en civil et ne portent pas de cagoules comme pourrait le faire une brigade d'intervention spécialisée. Au contraire, ils sont tout à fait reconnaissables. Sergio Castilla présente deux méthodes utilisées par les forces armées. Dans le cas de Ramiro, ils ne sont pas certains de l'identité de l'homme à appréhender. Voilà pourquoi, ils emmènent un des détenus pour le reconnaître. Mais pour Yolanda, il est très probable qu'ils aient obtenu des renseignements quant à sa domiciliation ce qui a permis une séquestration beaucoup plus rapide et discrète.

Mis à part les interventions de l'intérieur vers l'extérieur du camp, Castilla met en évidence une influence extérieure sur le fonctionnement du centre. Effectivement, El Jefe reçoit un appel d'un supérieur hiérarchique qui lui donne une date butoir pour rendre des résultats. Dans son bureau, il s'entretient au téléphone avec le Colonel, les spectateur·rice·s sont projeté·e·s dans l'action. Peu d'informations sont divulguées quant à la nature de l'appel, si ce n'est le grade de l'interlocuteur et le rapport que le militaire entretient avec lui :



27:01

L'ordre du Colonel bouleverse toute l'organisation. À partir de cet instant, le travail d'intelligence s'intensifie. La dimension de l'espace concentrationnaire n'est donc pas limitée à l'enceinte du centre. Le bâtiment est en réalité la face visible de la machine qui exécute les volontés d'une institution en son entier. Le militaire se retrouve de ce fait devant à un ultimatum qui va changer considérablement sa stratégie d'approche de Ramiro. L'intrigue va tout comme El Jefe et son équipe se focaliser sur les aveux de Ramiro Montenegro. En réponse à cet appel, l'officier change de relation avec le détenu. Alors qu'il occupait un poste d'observation, il s'implique davantage à travers des interrogatoires qu'il conduit lui-même.

4.3 L'omniprésence de la torture

Sergio Castilla a construit son film tout autour de la question de la torture. Selon Verónica Cortínez : « *El tema que lo asediaba era la institucionalidad de la tortura* »[335]. En effet, les séances de géhenne font partie du quotidien au sein de l'espace concentrationnaire. De ce fait, dès son arrivée sur le centre, Ramiro subit plusieurs supplices, d'abord psychologiques puis physiques lorsqu'il doit décliner son identité et ses informations personnelles. Le cinéaste a ainsi pris le soin de représenter de manière détaillée les séances. Le film est composé d'un nombre élevé de séquences dédié aux supplices. Ces dernières dominent la narration. Le réalisateur s'applique à énumérer leur diversité : la pendaison par les pieds avec une poulie, la torture par l'électricité sur un cadre de lit en métal « *la parrilla* », la méthode dite du « *submarino* » qui consiste à plonger la tête des détenu·e·s sous l'eau et la suspension des corps des prisonnier·e·s « *pau de arara* » que l'on supplie également

[335] Verónica Cortínez, *op. Cit.*, p.56

avec l'électricité.[336] En outre, des séances exclusivement concentrées sur des tortures psychologiques sont aussi mises en scène. C'est le cas avec la désorientation de Ramiro à son arrivée, la simulation d'exécution, la confrontation de deux détenu·e·s, et des entretiens avec une psychologue qui manipulent les prisonnier·e·s. Cette dernière est présente tout au long du film et guide El Jefe dans toutes les étapes de torture de Ramiro Montenegro.

Nous pouvons distinguer deux types de représentation de scène de torture dans le film de Castilla. D'abord, le réalisateur confronte directement les spectateur·rice·s à la violence. Lors de son premier interrogatoire, Ramiro est pendu par les pieds et soulevé par une poulie. La caméra parcourt avec un mouvement panoramique de haut en bas le corps du détenu en gros plan, puis s'arrête au niveau de son visage à l'envers :



11:02



11:12

La captation bouge légèrement en suivant les mouvements du corps suspendu qui se balance, mais prend un rythme plus lent. Cette proximité avec le corps souffrant de Ramiro renvoie directement les spectateur·rice·s au supplice provoqué par la tension extrême des membres. L'oscillation reproduite par la caméra donne une sensation de nausée renforcée par les expressions de douleur faciales du détenu. Le public ressent un inconfort à la fois physique et moral face à la situation. L'interrogatoire n'a pas pour but de débusquer des informations pour démanteler un réseau ou encore soutirer des indices pour l'avancement d'une enquête, au contraire, il fait partie de la procédure d'arrivée du prisonnier dans le centre. Les militaires lui demandent des renseignements sur son identité, son état civil, sa profession, son domicile. Ces données sont nécessaires à l'établissement de son

[336] Pour des témoignages de victimes voir par exemple des autobiographies : Hernán Valdés, *op.cit*. ou encore les récits individuels comme celui de Nieves Aires Moreno Disponibilité et accès http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/com_valech/doc_ddhh_politicas/hhdddocpolit0003.pdf

dossier. La torture est donc une étape indéniable dans l'accueil des détenus. Elle revêt ici un caractère administratif. En divulguant les informations personnelles du prisonnier, le réalisateur permet aux spectateur·rice·s de connaître l'identité de Ramiro.

Ensuite, les spectateur·rice·s découvrent El Barbudo après le premier interrogatoire que subit Ramiro. Il est attaché sur un cadre de lit en fer et les militaires le torturent à l'aide de la génératrice d'électricité :



12:35



12:58

Un morceau de musique jazz est diffusé alors la caméra parcourt dans un mouvement panoramique le corps de la victime qui se met à convulser. La musique contraste les cris de douleur du prisonnier et les parties de son corps filmées en gros plans qui se raidissent. Le mouvement de la caméra est lent. Il laisse le temps au public de saisir l'horreur de l'acte. Subitement, la musique s'arrête, la captation change de point de vue : le détenu a perdu connaissance.

Alors que les geôliers s'octroient une pause, El Barbudo se met à hurler : « *¡Asesino! ¡Asesino! ¡Lo vi! ¡Lo vi! ¡Lo vi! ¡Lo vi! ¡Lo vi!* ».[337] La caméra qui était focalisée sur El Peluca qui se rafraîchit dans la salle de bain adjacente se tourne vers le prisonnier. Les bourreaux tentent de maîtriser le détenu qui a enlevé son bandeau. L'officier arrive alors avec une chaîne dans la main :

[337] Sergio Castilla, *op. cit.,* 15:03.



15:17

La faible profondeur de champ rend l'intrusion de la main armée de El Peluca, devant la caméra, floue. Le captif le regarde, terrifié, les yeux exorbités. Le manque de netteté au premier plan renforce la grande violence et l'irréalisme du moment. Le prisonnier halète, en panique, et fixe le militaire comme ce dernier lui ordonne. À l'entrée dans le champ de la main, la musique a repris. La caméra change de point de vue et se place face au bourreau qui frappe le détenu hors champ avec sa chaîne. Avec cette scène de torture, ciblée sur un militaire en particulier qui dirige la séance, le réalisateur prépare le public à la grande violence qui est déployée durant ces moments-là et qui peut conduire à la mort.

Puis, les militaires utilisent du couple d'étudiants pour exercer des supplices différents. L'amour entre les deux prisonnier·e·s devient une arme pour les détruire. Les bourreaux se servent de l'un·e pour faire avouer l'autre. Après avoir interrogé le jeune homme sur l'identité de Manuel, un soldat menace de torturer sa petite amie s'il ne collabore pas :



16:54



18:44

Il s’agit d’une simulation d’exécution destinée à torturer psychologiquement le couple. La caméra effectue un zoom vers l’avant vers le jeune homme puis dans un mouvement panoramique vers la gauche. La scène s’achève sur un gros plan sur le visage de la détenue qui hurle. Cette proximité permet au public de saisir au plus près la souffrance de la détenue.

Enfin, lorsque survient la dernière séance de torture, le public connaît déjà son issue. La séquence est construite en une succession de plans qui alterne entre l’espace où se trouvent la psychologue et El Jefe et celui où sont supplicié·e·s Ramiro et Yolanda :



1:18:56



1:19:45

Ce montage oppose deux types de cadrage. Les militaires sont d’abord assis tranquilles, impassibles. El Jefe, ne regarde pas directement alors que la psychologue fixe la scène. Le militaire est désinvolte. Il jette des regards fréquents vers les victimes. La professionnelle qui se tient droite, jambes et mains croisées attend patiemment les aveux. Leur attitude révèle une habitude face à ce genre de situation. Le détenu·e·s ont les poings et mollets liés entre eux. Ils sont suspendus à une barre en métal. À cette position, s’ajoutent des électrodes sous les bandeaux par lesquelles les prisonnier·e·s reçoivent des décharges électriques. Le corps des torturé·e·s n’est jamais représenté en son entier. La caméra isole des parties grâce à plusieurs gros plans :



1:19:12



1:19:21



1:20:02



1:20:02

Les spectateur·rice·s sont plongé·e·s au cœur de la souffrance des deux détenu·e·s. Leurs cris accompagnés par leurs expressions de douleur impactent leur sensibilité. Une fois de plus, le réalisateur n'a pas choisi de donner un aperçu général de l'action, mais a préféré se concentrer sur la déstabilisation du public. Les conditions de torture sont omniprésentes : les prisonnier·e·s sont présenté·e·s la tête en bas à la fois pour rappeler leur position suspendue qui amplifie la douleur, mais aussi pour accentuer le malaise ressenti par les spectateur·rice·s.

Castilla choisit également de ne pas confronter visuellement les spectateur·rice·s au supplice. Il réalise quelques scènes où il reproduit avec la caméra ce détournement du regard. Comme El barbudo, Ramiro Montenegro est aussi torturé à l'électricité. Cette scène à l'égale de la précédente analysée est uniquement filmée en gros plan :



38:45



39:00



39:45



40:00

Le public est directement plongé dans l'action. Dans un gémissement de douleur, Ramiro Montenegro est attaché à la structure métallique. Lorsque El Peluca ordonne au soldat d'allumer la génératrice : « *Mételo a 10* »,[338] la caméra dans un mouvement panoramique vers le bas se détourne de la scène. Les images ne montrent certes pas de torture directe, mais les cris de Ramiro sont perceptibles. Ils sont un peu étouffés ce qui nous indique qu'ils proviennent d'une mâchoire qui se serre sous l'influence du courant électrique. Nous apercevons sa main droite qui se meut puis l'ombre de son corps en convulsion sur la structure métallique. Le mouvement de caméra finit lorsque le silence revient sur les habits du détenu disposés en tas sur le sol. À travers cette métonymie, Sergio Castilla nous projette vers une vision du prisonnier, mis à nu, dépossédée de ses moyens, dans sa plus grande vulnérabilité. Ramiro est brisé tant physiquement que dans son humanité. Le cinéaste insiste sur la désintégration imminente de son corps. La suppression de son existence, va le convertir en « *desaparecido* ».

La scène de géhenne est coupée par une ellipse spatio-temporelle. Le réalisateur juxtapose, en effet, deux séquences radicalement opposées : la première a lieu dans

[338] Sergio Castilla, *op. cit.,* 39:48.

la salle de torture où prédominent les cris de souffrance du détenu et l'obscurité. Elle est filmée en intérieur uniquement en gros plans et avec des mouvements de caméra panoramique. L'ambiance y est suffocante. La seconde se déroule dans la cour du centre, au milieu de verdure, où l'on entend le chant des oiseaux. La lumière du jour éclaire vivement la scène. Elle est filmée en plan moyen fixe. Seul un zoom vers l'arrière donne l'effet d'un mouvement :



41:10

En réalité, le zoom est là pour appuyer la solitude du détenu. Le calme est illusoire, car si Ramiro Montenegro n'est plus torturé physiquement, il se remet de l'expérience traumatisante qu'il vient de vivre. La psychologue continue de le manipuler mentalement pour le soumettre davantage et préparer des aveux. C'est la première fois qu'elle signifie sa présence au prisonnier. Elle l'a pourtant suivi en qualité d'observatrice dès son arrivée dans le camp. Elle a eu l'accès privilégié à tous les entretiens qu'il a effectués grâce à des enregistrements, d'ailleurs, elle garde le magnétophone dans la main tout du long de la conversation. Contrairement à ses collègues, elle s'adresse avec un ton doux au détenu comme s'il s'agissait d'une alliée et le vouvoie. Elle se place comme une confidente.

Alors que le détenu pourrait se sentir rassuré par une discussion autour de ses proches, il ne manifeste aucune réaction. Il paraît « brisé ». Beaucoup d'ex-détenu·e·s rapportent cette sensation de ne plus appartenir au monde des vivants. Bruno Bettelheim décrit à ce sujet le comportement de certain·e·s prisonnier·e·s appelé·e·s « cadavres ambulants »[339], et nommé·e·s également « muselmann »[340]

[339] Bruno Bettheleim, *op. cit.*, p.214

[340] Cette notion est également étudiée par Giorgio Agamben
Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Édition Payot & Rivages, 2003, p.43

par les autres détenu·e·s des camps de concentration nazis. Ces derniers, face à la violence qu'ils subissent, se soumettent par fatalité, car il·elle·s sont persuadé·e·s qu'ils ne réchapperont à l'expérience concentrationnaire. Or, totalement épuisé·e·s, il·elle·s se laissent dominer par leur environnement et se mettent dans une position de passivité extrême. Le détenu, les épaules et la tête basse, donne l'impression de se fondre complètement dans le décor. De plus, les ombres des arbres sur son corps participent au camouflage. Le bruit du passage d'un hélicoptère au-dessus du centre, nous rappelle la menace militaire constante.

Quelques scènes plus tard, le réalisateur nous projette rapidement quelques secondes au sein d'une autre séance de supplice. Le prisonnier est soumis à la torture du sous-marin qui consiste à submerger la tête du détenu sous l'eau et la maintenir pendant un instant :



55:20

La caméra, qui au début de la scène se focalise sur les hanches des personnages de dos, exerce un mouvement panoramique vers le haut pour découvrir les bourreaux qui relèvent la tête du détenu de l'eau. Lorsqu'il est replongé, la caméra suit le mouvement vers le bas. La caméra donne l'impression au·à la spectateur·rice de vivre cette scène en même temps que le détenu. Cependant, la caméra reste loin de l'action comme si elle cherchait à se cacher. Les hommes sont présents de dos et il n'est pas possible de voir le supplice dans le détail.

Enfin, les militaires violent Yolanda dès son arrivée au centre. Cette torture est très institutionnalisée dans la réalité militaire, car elle est considérée comme une arme de guerre. Dès que les hommes saisissent le son de la radio qui couvre les hurlements. Cette musique est la même diffusée le premier jour lors de la séance de torture de El

Barbudo. La séquence est filmée en gros plan sur le visage de la prisonnière qui exprime sa souffrance puis avec un plan plus large qui laisse apercevoir la scène entre les jambes des geôliers qui attendent leur tour :



59:13



59:43

La victime se débat et crie, mais les militaires tentent de couvrir les plaintes en lui obstruant la bouche avec un morceau de tissu. Le contraste entre la musique et les gémissements de Yolanda accentuent l'état de malaise des spectateur·rice·s.

Castilla a réalisé des scènes de tortures sont très détaillées. Quel que soit le type de représentation utilisé, les plans et mouvements de caméra mettent avant tout la souffrance en évidence. Le film est ponctué de ces scènes de violences qui, comme nous l'avons remarqué auparavant, étourdissent les spectateur·rice·s.

4.4 Les sorties possibles du centre

Castilla propose deux sorties possibles du centre : la libération ou la mort. En effet, tous les protagonistes supplient pour que les bourreaux mettent fin à leurs souffrances. Comme nous l'avons constaté au cours du sous-chapitre consacré à la résistance, la mort peut être une menace pour les militaires. Ces derniers tentent par tous les moyens d'être maîtres de cette décision.
Néanmoins, le film propose également une autre alternative, la libération. Pour cela, le cinéaste revient sur la figure d'Isabel le dernier jour :



1:06:03

El Jefe la reçoit dans le studio photo pour la saluer. Elle est assise près de la fenêtre, prête à partir. La libération se termine dans la même pièce administrative que l'admission. Le cinéaste souligne l'absurdité de la bureaucratie militaire lorsque El Jefe fait signer une déclaration de remise en liberté à la femme tandis qu'elle a les yeux bandés. El Jefe s'adresse à elle de manière très cordiale, la vouvoyant, et l'appelant « *Señora* ». Il emploie un niveau de langage qu'il n'a jamais utilisé auparavant avec un·e détenu·e. Cette étrangeté de langage appuie sur l'hypocrisie de l'homme. Grâce à cet exemple, Sergio Castilla démontre au public qu'il est possible d'agir en s'engageant dans des associations de défense les Droits Humains.

5. Conclusion

Ainsi, *Prisioneros Desaparecidos* conjugue, d'un côté, un travail esthétique qui permet une projection dans l'espace concentrationnaire, et d'un autre côté, il propose une réflexion autour de l'utilisation de la violence et du processus de répression du régime. Sergio Castilla choisit de reconstruire quelques éléments qui replacent l'intrigue dans son contexte spatio-temporel tout en préservant le cadre cubain qui l'accueille. La collaboration cubaine et l'exil sont matériellement représentés et amènent de cette manière une portée politique qui n'exclut pas le point de vue duquel s'exprime le réalisateur. La création d'un film par une équipe constituée principalement d'exilé·e·s présente deux dimensions discursives. La première offre la possibilité aux Chilien·ne·s d'articuler leur vécu à une mémoire collective. Ainsi, comme le défend Orlando Lübbert à la table ronde du festival de Moscou en 1979 :

El otro elemento importante es la memoria, y me parece el más importante. […] Tarea política nuestra es evitar que mañana digan: bueno, aquí no pasó nada, señores. Como ha sido en otras etapas históricas, etapas de represión muy violenta, que sé yo, de alguna manera , por sobrevivir, el hombre, el ser humano , encuentra elementos positivos y prefiere olvidarse de los problemas. Los importante es que nuestros hijos conozcan esto y qué los hijos que van a nacer manan, también los conozcan.[341]

Il offre de la sorte une visibilité de cette histoire commune pour légitimer le travail de dénonciation et de reconnaissance des associations de réfugié·e·s. Il invite de fait à se joindre à cette lutte pour œuvrer pour la survie des détenu·e·s qui sont toujours sous le joug de la répression au moment de la projection.

Dans un second temps, son propos s'étend à un public occidental, notamment grâce au concours de l'Institut Suédois du Film. Sa diffusion permet, outre une sensibilisation à la situation chilienne, d'exposer les spectateur·rice·s à la problématique de violation des Droits Humains spécifique au Cône Sud. Il s'inscrit ainsi dans un contexte plus ample géopolitiquement celui de la mise en place de la doctrine de sécurité globale étasunienne.

Si au contraire de *La bataille d'Alger* (1965) de Gillo Pontecorvo, le réalisateur a utilisé uniquement des acteur·rice·s pour réaliser son film, il propose une esthétique de la torture qui perturbe la perception de la même manière. Plongé·e·s dans une confusion cognitive entre fiction et documentaire, le·a spectateur·rice est propulsé·e dans une position de témoin des évènements qui se déroule sous ses yeux. Il·elle est le lien à travers lequel peut se structurer l'argumentation. La confrontation de son regard avec la puissance des images trouve son sens dans la construction chronologique de récit. Il n'y a pas de représentation privilégiée d'un point de vue. Le rappel des jours lui permet de construire à partir du film un véritable journal du témoin. L'humanisation de la figure des bourreaux permet en outre de guider son jugement vers une réflexion plus universelle autour de la capacité à torturer. Cette réflexion, centrale dans l'œuvre de Sergio Castilla, assoit un travail de compréhension des différents mécanismes qui amènent à la souffrance volontaire de l'autre. Le réalisateur expose d'abord par étapes le mode opératoire pour l'appréhension et la détention des prisonnier·e·s. Cette description précise se place dans un désir de détailler d'un côté l'univers militaire hiérarchisé et codifié et de l'autre celui de la junte avec ses enjeux, directives et caractéristiques. L'exécution

[341] Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littin, Orlando Lübbert, Cristian Valdés, José Miguel Varas, *op.cit*, p.129.

d'actes de torture fait partie d'un processus dans lequel la machine concentrationnaire est un outil pour le gouvernement *de facto* pour l'aider à construire un nouvel ordre social.

Cet espace particulier est représenté depuis un point de vue humain en prenant en compte la complexité des caractères de ses membres. La représentation des bourreaux à travers des scènes de la vie quotidienne et des moments de faiblesse permettent de reprendre des stratégies de représentation issue du « cinéma-vérité ». Ainsi, Castilla n'accorde pas la place déifiée que souhaitent prendre les militaires. Il les renvoie à une vie commune à l'image de la banalisation du mal d'Hannah Arendt. De cette manière, la réflexion sur la pratique de la torture n'est pas considérée comme un acte commis uniquement par des personnes sans état d'âme. La mise en avant de l'horreur de cette pratique dépasse le cadre du centre de détention. Cette capacité à faire souffrir l'autre est en réalité un questionnement personnel que le cinéaste partage avec le public. Il cherche, en dehors des raisons ou des différents traits des protagonistes, à nous interroger nous-mêmes sur notre aptitude à réaliser de tels actes.

Grâce à cette forme de radicalité dans son discours, Sergio Castilla cherche à alerter l'opinion publique des évènements en cours au Chili. En partageant sa réflexion concernant le traitement inhumain réservé à ses compatriotes, il a focalisé une grande partie de la représentation de cet espace autour de cette pratique. D'autres cinéastes ont choisi au contraire de se concentrer sur d'autres moments du quotidien des détenu·e·s. Quels axes de réflexion proposent-il·elle·s au public ? De quelle manière ont-il·elle·s construit leurs œuvres ? Pour répondre à ces questions, nous poursuivrons notre analyse autour d'un corpus composé de créations argentines. Nous verrons notamment que le cinéaste Jorge Acha propose dans *Habeas Corpus* de loger le·la spectateur·rice au cœur des sensations d'un détenu.

II. La logique concentrationnaire dans le cinéma post-dictatorial argentin

Tantas veces me mataron
Tantas veces me morí
Sin embargo estoy aquí resucitando
Gracias doy a la desgracia y a la mano con puñal
Porque me mató tan mal
Y seguí cantando

Maria Elena Walsh
Como la Cigarra (1972)

Sept ans après le coup d'État du 24 mars 1976, l'Argentine accueille un nouveau Président de la République. Contrairement à son homologue chilienne, l'industrie cinématographique argentine a survécu aux années de dictature. La majorité des cinéastes ont réussi à rester dans le pays et malgré la censure, il·elle·s ont pu maintenir la production en vie.[342] Ainsi, dès le retour à la démocratie, le gouvernement a permis le financement de dizaines de projets. Devant cette ouverture à la création, de nouveaux·elles réalisateur·rice·s se sont essayé·e·s à la réalisation de leur première œuvre avec ou sans l'aide de l'État.[343]

L'arrivée du régime démocratique a permis la libération publique de la parole. Le nouveau gouvernement a mis en place une commission chargée d'enquêter sur les violations des Droits Humains qui a recueilli un grand nombre de déclarations de victimes. Ces premiers témoignages post-dictatoriaux sont venus confirmer l'existence du mécanisme de disparition forcée. Rapidement, la littérature[344] et le cinéma, aussi bien dans le documentaire que dans la fiction, sont devenus un terrain d'expression de ces récits. Dans ce chapitre, nous nous intéressons à la mise en image de témoignages visant la construction d'un cinéma de mémoire. Pour cela, nous nous concentrons sur l'analyse d'un film de fiction de l'immédiate post-dictature : *Habeas Corpus* (1986) de Jorge Acha. Dans son premier long-métrage, le réalisateur propose un récit poétique de l'enfermement. Il plonge les spectateur·rice·s au cœur de l'expérience concentrationnaire à travers les sensations

[342] Peter Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987, p.37.

[343] Cesar Maranghello, *op. cit.*, p.221.

[344] Permis ces oeuvres littéraires, voir par exemple, Miguel Bonasso, *Recuerdo de la muerte*, 1984, Mexico, Era, 1984, 406 p.

du détenu. Il s'agit d'un voyage intérieur qui permet d'échapper métaphysiquement à la réalité du centre de détention clandestin.

Il nous paraît intéressant d'insérer notre analyse dans un contexte qui dépasse la période de retour à la démocratie. Le cinéma argentin a, en effet, développé diverses stratégies de représentation au cours des décennies qui ont suivi. Les politiques mémorielles mises en place par les gouvernements successifs ont suggéré différentes appréhensions des actes des juntes militaires, allant de la notion de guerre à la conception d'un état terroriste.

Outre la dimension de l'enjeu politique, le cinéma est également représentatif des différents points de vue sociétaux de cette époque. Il se développe soit en accord avec l'opinion publique, soit en posant un regard singulier sur le sujet. La sensibilité du·de la réalisateur·rice est donc doublement influencée. C'est à travers ses choix discursifs et esthétiques qu'il·elle se positionne et transmet son interprétation sensible de la période dictatoriale. La représentation proposée par Jorge Acha est, elle aussi, teintée de politique.[345] Le cinéaste amorce une réflexion sur les conséquences des méthodes répressives de la junte militaire. Avec une approche singulière, le travail du réalisateur se concentre sur la représentation d'un corps qui évolue au fil de son incarcération. Contrairement à *Prisioneros Desaparecidos* de Sergio Castilla, la torture ne fait pas l'objet d'une mise en image explicite. Les conditions de l'enfermement sont suggérées par une recherche esthétique cinématographique.

Afin d'appréhender l'évolution de ces stratégies de représentation, nous reviendrons dans ce chapitre sur les différentes politiques mémorielles et mouvances cinématographiques selon une approche chronologique. Voici donc quelques questionnements auxquels notre chapitre souhaite répondre : comment le regard sur la période dictatoriale a-t-il évolué et quel a été son impact sur les productions ? Comment le cinéma de fiction représentant la logique concentrationnaire s'est-il développé au fil des gouvernements démocratiques ? Quelles ont été les différentes stratégies de représentations employées par les réalisateur·rice·s ? Jorge Acha construit son œuvre à partir d'un corpus testimonial, littéraire et cinématographique.

[345] Gustavo Bernstein, « La carne y el espíritu », in Gustavo Bernstein (comp.), *Joreg Acha : una eztetyka sudaka*, Buenos Aires, Ítaca, 2017, p.83.

Ces supports lui permettent d'intégrer l'expérience spécifique au contexte argentin à une réflexion universelle sur la captivité et les expériences de violence extrême. Grâce à l'étude d'*Habeas Corpus*, notre travail sur la logique concentrationnaire dans le cinéma argentin rejoint, lui aussi, une conception globale de l'enfermement.

A. Contextualisation

Contrairement au cinéma de l'exil chilien, les réalisateur·rice·s argentin·e·s sont moins productif·ve·s dans leurs pays d'accueil. En Europe, les conditions de productions ne sont pas les plus favorables pour ceux·elles-ci :

> *A diferencia de los cineastas chilenos exiliados en Francia, los realizadores argentinos recibieron menor apoyo de sus pares franceses, de las redes de solidaridad y de las instituciones públicas. La izquierda francesa había establecido una red de intercambios con la Unidad Popular chilena, que se tradujo después del golpe de Estado de 1973 en el rápido surgimiento de un entramado de asociaciones e iniciativas de acogida. Por el contrario, en Europa el peronismo tradicionalmente había sido juzgado con desconfianza, cuando no considerado como una suerte de fascismo latinoamericano.*[346]

Néanmoins, la thématique politique reste tout aussi présente que chez leurs homologues et plusieurs films de dénonciation du régime militaire sont réalisés dans les pays d'accueil latino-américains. Si le *Grupo Cine Liberación* s'éloigne de cette thématique, d'autres comme le *Cine de la Base* restent dans la continuité du travail de critique mené à bien par le Nouveau Cinéma Latinoaméricain. Après la séquestration et la disparition de Raymundo Gleyzer le 27 mai 1976, le groupe s'est principalement exilé au Pérou et à Cuba. Dans *Las AAA son las tres armas* (1977), Nerio Barberis, Jorge Denti et Walter Tournier tiennent un discours d'opposition au régime autoritaire. Dans ce premier court-métrage produit dans le pays andin, ils utilisent la lettre ouverte à la junte de Rodolfo Walsh comme base scénaristique. Cette œuvre de dénonciation rompt avec les modèles conventionnels narratifs, oscillant entre documentaire et fiction. Cette ambiguïté s'accompagne d'un montage intellectuel qui amplifie la confusion et témoigne de la violence de la situation argentine.[347] De son côté, Jorge Giannoni et Álvaro Melían réalisent le documentaire *Las vacas sangradas* (1977) à Cuba pour faire un état des lieux des différents coups d'État successifs en Argentine entre 1955 et 1976.[348] La première thématique du cinéma de l'exil argentin est similaire aux productions chiliennes et se construit en

---

[346] Ignacio Del Valle Dávila, « Tangos, el exilio de Gardel: reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas », in *Montajes, revista de análisis cinematográfico,* n°3, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p.30.

[347] Taccetta Natalia, *Dictadura y representación. Las AAA son las tres armas de Cine de la Base,* in AVATARES de la comunicación y la cultura, N°2, Août 2011 [En ligne] [consulté le 03 mars 2021] Disponibilité et accès https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4748

[348] Fernando Martin Peña, *op. cit.*, pp. 234-235.

réaction au gouvernement *de facto.* Dans le même objectif militant de dénonciation, les cinéastes reprennent les méthodes et objectifs utilisés avant le coup d'État.

Puis, les réalisateur·rice·s vont esquisser les débuts d'un cinéma de mémoire en représentant la figure du·de la disparu·e. De cette manière, Humberto Ríos réalise au Mexique *Esta voz entre muchas* (1979) autour des témoignages de Laura Bonaparte, Carlos González Gartland et Raúl Fonsecades, rescapé·e·s des centres de détention clandestins argentins. Au début de la transition démocratique, Rodolfo Kuhn filme dans une perspective similaire, en collaboration avec Osvaldo Bayer, un documentaire sur las Madres de la Plaza de Mayo en Espagne, *Todo es ausencia* (1984).[349] Il recueille ainsi, les témoignages de cinq d'entre elles, dont Hebe de Bonafini, lors de leur voyage en Europe.

Sur le territoire national, le cinéma de fiction de grande distribution propose des récits qui font davantage appel à des sujets conventionnels en adéquation avec l'idéologie du régime. Le ton des productions est moralisateur et fonctionne comme propagande. Les sujets traités représentent un idéal de société à l'image du *Proceso de Reorganización Nacional.*
Mise à part l'éclosion ces productions, l'UNCIPAR[350] a accueilli dès 1979 les *Jornadas argentinas e internationales de cine y vidéo independiente.* Les courts-métrages présentés en super 8 et 16 mm proviennent de cinéastes indépendant·e·s qui malgré la censure et la répression ont construit des espaces de diffusion alternatifs pour se retrouver.[351] Même si certain·e·s se sont ensuite rassemblé·e·s dans le *Grupo Cine Testimonio,*[352] il faut attendre l'arrivée de Raúl Alfonsín pour que les créations prennent une teinte davantage politisée.

Dans cette partie, nous étudions la construction du cinéma qui a suivi la période dictatoriale. À travers une étude historique de politiques mémorielles, nous observons comment le cinéma politique de l'exil et l'industrie ont permis la création d'un corpus mémoriel.

---

349 *Ibid.*

350 Unión de Cineastas de Paso Reducido.

351 *Ibid.,* p.237.

352 Maximiliano De la Puente, Pablo Russo, *El compañero que lleva la cámara, cine militante argentino, Buenos Aires,* Tierra del Sur, 2007, p.28.

1. Le cinéma de la transition démocratique (1983 – 1989)

En 1981, la junte militaire argentine connaît son troisième remaniement. Elle accueille trois nouveaux dirigeants à sa tête, le général Leopoldo Fortunato Galtieri, le brigadier Basilio Lami Dozo et l'amiral Jorge Anaya. Le premier assume la présidence dans un climat de tension. Le régime est cerné par une triple pression : politique, économique et sociale.[353] Face à cette situation, Anaya propose à la junte de se lancer dans une guerre afin de récupérer les îles Malouines. En rétablissant la souveraineté de l'Argentine sur ce territoire revendiqué depuis 1833, le régime autoritaire espère reconquérir cette terre riche en hydrocarbures et redorer son image auprès des Argentin·e·s en agitant le drapeau nationaliste de l'unité. Par conséquent, le 2 avril 1982, des troupes débarquent sur les îles au large de la Terre de Feu. Soixante-quatorze jours plus tard, elles sont écrasées numériquement et technologiquement par les forces armées britanniques.[354] En réponse à cette défaite, Galtieri démissionne et laisse le nouveau président *de facto,* Reynaldo Bignone, face à une crise sociale sans précédent depuis le coup d'État. Entre 1982 et 1983, de multiples grèves ouvrières éclatent et la lutte des Mères de la Place de Mai s'intensifie. L'organisation de défense des Droits Humains grossit ses rangs et rejoint les rencontres multipartites[355] pour inciter le gouvernement *de facto* à abandonner le pouvoir et à instaurer une démocratie. Ainsi, sous la pression internationale, des associations, des partis et la crise socio-économique croissante, la junte laisse le pouvoir à un nouveau président élu démocratiquement, Raúl Alfonsín, à la fin de l'année 1983.

Conscients de leurs crimes et en prévision d'éventuelles condamnations lors du retour à la démocratie, les dirigeants de la junte promulguent le 22 septembre 1983 une loi d'autoamnistie, la loi de *Pacificación Nacional*. Celle-ci les protège des faits de violence perpétrés entre 25 mai 1973 et le 17 juin 1982 :

---

[353] José Luis Romero, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de la cultura económica, 2008, p.190.

[354] Sur cette période, voir, par exemple Juan Archibaldo Lanús, *Repensando Malvinas, una causa nacional,* Buenos Aires, El Ateneo, 2016, 512 p.

[355] Sur cette période, voir, par exemple Madres de la Plaza de Mayo, *Résister c'est vaincre*, Bayonne, Gatuzain, 2000, p.35.

ARTICULO 1º — Declárense extinguidas las acciones penales emergentes de los delitos cometidos con motivación o finalidad terrorista o subversiva, desde el 25 de mayo de 1973 hasta el 17 de junio de 1982. Los beneficios otorgados por esta ley se extienden, asimismo, a todos los hechos de naturaleza penal realizados en ocasión o con motivo del desarrollo de acciones dirigidas a prevenir, conjurar o poner fin a las referidas actividades terroristas o subversivas, cualquiera hubiere sido su naturaleza o el bien jurídico lesionado. Los efectos de esta ley alcanzan a los autores, partícipes, instigadores, cómplices o encubridores y comprende a los delitos comunes conexos y a los delitos militares conexos.[356]

De cette manière, toutes les actions commises au nom de la Triple A sous les gouvernements de Juan Domingo Perón et María Estela Martínez de Perón, mais aussi lors de la période dictatoriale jusqu'à la démission de Leopoldo Galtieri, ne sont pas retenues contre leurs responsables. Le terme pacification, utilisé par les militaires, renvoie également directement à la notion de conflit. Ainsi, la junte lie la notion de paix à celle d'amnistie. Elle laisse sous-entendre que l'obtention de la première doit passer inévitablement par la mise en place de la seconde. Cette ambiguïté créée par le lexique complexifie la reconnaissance de la violation systématique des Droits Humains.

1.1 L'ouverture démocratique et le temps des procès : 1984 – 1987

Le candidat de l'Unión Cívica Radical assume la présidence le 10 décembre 1983 avec 51,7 pour cent des voix.[357] Son programme s'axe autour des thèmes de l'union nationale, de la paix, de la justice, de la liberté et du bien-être général. Au cours de sa campagne électorale, il défend la mise en place d'une politique judiciaire, condamnant la violation des Droits Humains. Effectivement, lors de son discours du 30 septembre 1983 au stade du club Ferrocarril Oeste, il déclare :

---

[356] Información Legislativa, « Ley de la Pacificación Nacional » in *Información Legislativa*, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar [En ligne] [Page consultée le 10 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/70000-74999/73271/norma.htm

[357] Carlos A. Floria, César A. García Belsunce, *Historia política de la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Alianza, 1988, p.268.

Dejará la Argentina de andar a contramarcha de la historia ; defenderse del flagelo de la subversión terrorista o golpista porque nadie más intenta un golpe gratis en la Argentina. Lo hará en el marco de la ley y en la respuesta cabal a principios de la democracia y en el respeto que corresponde a los derechos humanos sin baños de sangre ni desaparecidos. Seguridad para todos, para que la democracia se entienda como la necesidad de servir al hombre en su dignidad. Y terminemos de una vez para siempre en la Argentina con este flagelo que de alguna manera pesa sobre nuestra espalda, sobre todas, porque no siempre hemos levantado nuestra voz como corresponde para terminar con él. Yo les aseguro a ustedes que uno de los primeros mensajes que enviaré al Congreso de la Nación será un proyecto de ley modificando el Código Penal, para establecer la misma pena al torturador que al homicida, pero acabamos con la tortura en la Argentina.[358]

Le combat de Raúl Alfonsín ne se résume pas uniquement à la condamnation des militaires. En effet, il accuse autant les organisations guérilleras que les juntes du climat de violence et des actes criminels perpétrés à cette époque. Il promet ainsi de travailler sur une loi qui châtie deux camps : celui des militaires et celui des « subversif·ve·s terroristes ». Le nouveau Président de la République argentine commence donc son investiture par la promulgation de deux décrets. Le premier, le décret 157/83,[359] signé le 13 décembre 1983, permet de poursuivre pénalement sept responsables des organisations Montoneros et ERP.[360] Il ordonne la mise en place d'une enquête pour les faits perpétrés depuis le 25 mai 1973, pour homicides, association illégale, incitation publique au délit, apologie du crime et atteinte à l'ordre public. Deux jours plus tard, un autre acte réglementaire, le décret 158/83,[361] prépare cette fois-ci la mise en examen et les poursuites judiciaires à l'encontre de neuf responsables du coup d'État du 24 mars 1976 et de la Guerre des Malouines pour homicides, privation illégale de liberté et torture.[362]

---

[358] Raúl Alfonsín, « Discurso de campaña en el estadio del Club Ferrocarril Oeste », in *la epopeya democrática*, *alfonsin.org* [En ligne], [Page consultée le 10 mai 2021] Disponibilité et accès https://www.alfonsin.org/discurso-de-campana-en-el-estadio-del-club-ferrocarril-oeste/

[359] Proyecto Desaparecidos, « Tesis "de los dos demonios", decreto 157 » in *desaparecidos.org* [En ligne] [Consulté le 08 mai 2021] Disponible et accès http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/document/nacional/decr157.htm

[360] Mario Eduardo Firmenich, Fernando Vaca Narvaja, Ricardo Armando Obregón Cano, Rodolfo Gabriel Galimberti, Roberto Cirilo Perdía, Héctor Pedro Pardo et Enrique Heraldo Gorriarán Merlo.

[361] Proyecto Desaparecidos, « Orden presidencial de procesar a las juntas militares, decreto 158/83 » in *desaparecidos.org* [En ligne] [Consulté le 08 mai 2021] Disponible et accès http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/document/nacional/decr158.htm

[362] Le général Jorge Videla, le brigadier general Orlando Agosti, l'amiral Emilio Massera, le général Roberto Viola, le brigadier le général Omar Graffigna, l'amiral Armando Lambruschini, le général Leopoldo Galtieri, le brigadier general Basilio Lami Dozo et l'amiral Jorge Anaya.

La politique judiciaire des Droits Humains de Raúl Alfonsín ne rompt pas entièrement avec l'idéologie de la junte. Elle reprend la terminologie des militaires en qualifiant les organisations guérilleras de « subversives ». De ce fait, elle les rend symboliquement responsables de la violence qui n'a cessé de croître. En effet, si le premier décret de Raúl Alfonsín vise les organisations Montoneros et ERP, alors le chef de l'État reconnaît indirectement qu'elles ont une forte part de responsabilité dans le déclenchement de la spirale de la violence. En promulguant ces deux premiers décrets, il met les organisations guérilleras et les juntes militaires au même niveau de responsabilité. Cette représentation du passé récent, appelée la « théorie des deux démons », défend l'idée selon laquelle la période de violence a été engendrée par un conflit entre deux entités.[363] Cette association renforce l'idée de guerre défendue par le régime autoritaire. Elle ne prend pas entièrement en considération le déséquilibre du degré de violence. Cette thèse en soutient une autre : celle des « victimes innocentes ». Elle enlève ainsi toute responsabilité à la société civile qui se serait retrouvée prise au piège dans ce conflit.[364]

Le concept de guerre était déjà défendu avant le coup d'État de 1976 par la Triple A.[365] Avec la Doctrine de Sécurité Nationale étasunienne, l'opération Condor et l'enseignement contre-insurrectionnel français, les forces armées ont justifié l'usage de la répression étatique dans le cadre d'une guerre « sale » qu'il faut mener à l'échelle internationale. Les militaires ont inscrit leurs actes dans un dispositif d'urgence pour faire face à une menace imminente. Or, dès le coup d'État, l'objectif de la junte a cessé d'être un combat pour devenir une lutte pour l'annihilation

---

[363] Emilio Crenzel, « La víctima inocente : de la lucha antidictatorial al relato del Nunca Más », in Emilio Crenzer (coord.), L*os Desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008), Buenos Aires*, Editorial Biblos, 2010, p. 80.

[364] Marcos Novaro, Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática, Colección Historia Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 489.

[365] Alianza Anticomunista Argentina. Commando chargé de mener une guerre défensive contre la menace communiste sur le territoire argentin.
« *La mención de una "guerra" ha sido eludida en el discurso de los organismos de derechos humanos en los 80 para no legitimar la argumentación justificatoria que hacían los militares de l represión del estado ».*
Voir Ana Longoni, *Traidores. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma, 2007, p.185.

complète des opposants politiques.[366] C'est pourquoi des auteurs comme Eduardo Luis Duhalde dénoncent dès 1983 la notion de terrorisme d'État.[367] Cette idée est développée plus tard autour de la question de la pratique génocidaire du régime dictatorial.[368] Cependant, le gouvernement de Raúl Alfonsín privilégie la thèse d'une culpabilité binaire pour mettre en place son programme de réunification nationale. Ainsi, en conservant l'idée de la double culpabilité, Raúl Alfonsín promet l'annulation de la loi de Pacificación Nacional et la comparution devant la justice pénale des militaires ayant violé les Droits Humains :

> *No vamos a aceptar la autoanmistía, vamos a declarar su nulidad; pero tampoco vamos a ir hacia atrás, mirando con sentido de venganza; no construiremos el futuro del país de esta manera. Pero tampoco sobre la base de una claudicación moral que sin duda existiría si actuáramos como si nada hubiera pasado en la Argentina. […]*
> *Lo que queremos es que algunos pocos no se cubran la retirada con el miedo. Aquí hay distintas responsabilidades; hay una responsabilidad de quienes tornaron la decisión de actuar como se hizo; hay una responsabilidad distinta de quienes en definitiva cometieron excesos en la represión. Y hay otra distinta también de quienes no hicieron otra cosa que en un marco de extrema confusión, cumplir órdenes. Esto cualquier juez de la República, cualquier ciudadano argentino sabe que señala increpancia (discrepancia) y distinciones fundamentales en cuanto a los grados de responsabilidad, y de esta manera es como vamos a salir adelante, no con leyes de autoamnistía que igualan en el delito a todos y que hacen que el que tenga mayor culpa se iguale con el que no tenga ninguna.*[369]

Le chef de l'État distingue différents degrés de responsabilité dans les actes qui ont été perpétrés. Il constitue trois catégories : les membres décisionnaires, c'est-à-dire les plus hauts gradés, les militaires qui ont abusé de leurs pouvoirs et ceux qui ont tout simplement exécuté les ordres. Cette distinction annonce la mise en place d'une politique judiciaire adaptée selon le niveau d'implication de chacun. Elle ne prend en compte que deux catégories de potentiels coupables.

Afin de mettre en place la seconde étape de son programme judiciaire, le nouveau

---

366 Hugo Vezzetti, *Pasado y Presente. Guerra, Dictadura y Sociedad en la Argentina,* Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2002, p.75.

367 Eduardo Luis Duhalde, *El estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Argentine, Colihue, 2013, 512 p.

368 Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social. op. cit.*, p. 279.

369 Raúl Alfonsín, *Discurso de campaña en el estadio del Club Ferrocarril Oeste*, *op.cit.*

président prend une série de mesures légales. La première est la signature d'un décret assurant la création de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).[370] Cette dernière est chargée d'enquêter sur les actes de la junte militaire. Dès le 15 décembre 1983, elle effectue un travail d'investigation approfondi sur la disparition de personnes, la pratique de la torture, la détention illégale et l'extermination des opposant·e·s depuis le coup d'État. La commission enquête pendant neuf mois sur les crimes perpétrés à travers des recherches de terrain et en recueillant de nombreux témoignages de survivant·e·s et de familles de disparu·e·s.[371] Cette période de recherche est très largement médiatisée entre janvier et mars 1984. Les journaux papiers et télévisés exposent notamment les exhumations de corps non identifiés, les cadavres N.N. (*Nomen Nescio*). [372]

Au contraire de ces reportages, appelés « show de l'horreur », pour leur caractère sensationnaliste, la chaîne de télévision *Canal13* diffuse le 4 juillet 1983 une émission intitulée *Nunca Más* qui présente les premiers résultats de la commission.[373] Elle est dirigée par Ernesto Sabato, prestigieux écrivain et président de la CONADEP, animée par le journaliste Sergio Villarroel et introduite par le ministre de l'Intérieur Antonio Tróccoli. Lors de son intervention, ce dernier réaffirme la position du gouvernement en n'oubliant pas de condamner les militants guérilleros pour leurs actes au cours de cette période :

> *Lo que ustedes van a ver, es solo un aspecto del drama de la violencia en la Argentina. La otra cara, el otro aspecto, se inició cuando recaló en las playas argentinas la irrupción de la subversión y del terrorismo, alimentado desde lejanas fronteras, desde remotas geografías, con un puñado de hombres que manejando un proyecto político notorio apoyado en el terror,*

---

[370] Información Legislativa, « COMISION NACIONAL SOBRE LA DESAPARICON DE PERSONAS, Decreto N° 187/1983 » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/260000-264999/263505/norma.htm

[371] Pour une étude détaillée du rapport de la CONADEP, voir Emilio Crenzel, *La Historia política del Nunca Más*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, 271p.

[372] Claudia Feld, « Quand la télévision argentine convoque les disparus : Modalités et enjeux de la représentation médiatique d'une expérience extrême », *Le Temps des médias,* N°6, Nouveau Monde éditions, 2006, p.192.

[373] Joaquín Sticotti, « El programa "Nunca Más" de la CONADEP: televisión, política y estética », *Imagofagia*, N°18, 2018. [En ligne], [Consulté le 22 mars 2020] Disponibilité et accès https://www.academia.edu/38103813/El_programa_Nunca_ma_s_de_la_CONADEP_pdf

con una profunda vocación mesiánica, querían ocupar el poder sobre la base de la fuerza y de la violencia y terminaron desatando una orgía de sangre, de muerte a personas e instituciones. El único lenguaje era el del fuego y el de la muerte.[374]

Après cette introduction, l'émission de Ernesto Sabato laisse la place à une série de témoignages et de prises de vues extérieures de quelques centres de détention clandestins. Parmi les huit témoins, plusieurs appartiennent aux associations Las Madres de la Plaza de Mayo et Las Abuelas de la Plaza de Mayo, autrefois qualifiées de « folles »[375] par la junte militaire. L'émission rompt avec certains tabous dénoncés depuis de nombreuses années par les organismes de défense des Droits Humains. Elle expose et définit la disparition et l'assassinat des victimes à travers un réseau organisé par les forces armées. Sa diffusion a permis au grand public de découvrir pour première fois une image officielle de ces lieux.[376]

Le 20 septembre 1984, Ernesto Sabato et les membres de la CONADEP remettent le rapport *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*[377] au Président de la République.[378] Grâce à cette enquête rendue publique, la disparition n'est plus perçue comme « une inconnue », comme le prétendait le Général Videla[379] mais comme un système entier issu de la volonté du régime autoritaire. À l'aide de ce rapport retraçant le mode opératoire de la junte,

---

[374] Documentación adum, « Documental "Nunca Más" emitido por Canal 13 en el año 1984 » in *youtube.com* [En ligne], [consulté le 15 janvier 2017] Disponibilité et accès https://www.youtube.com/watch?v=HuuQ4WLQs2I

[375] Madres de la Plaza de Mayo, *op.cit*, p.30.

[376] Voir Claudia Feld, « "Aquellos ojos que contemplaron el límite" : la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición » in Claudia Feld, Jessica Stites Mor (comp.), *op. cit.* , pp.79-109.

[377] Voir CONADEP, *op. cit.*, 496 p.

[378] Municipalidad de Saladillo, « 20 SEPTIEMBRE (1984) ENTREGA DEL NUNCA MÁS, INFORME DE CONADEP AL PRESIDENTE RAÚL ALFONSÍN » in *youtube.com* [En ligne], [consulté le 10 janvier 2020] Disponibilité et accès https://www.youtube.com/watch?v=gL5gk1qJ7wM

[379] Général Jorge Videla en septembre 1979 lors d'un conférence de presse suite à la visite de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos : «Le diré que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo… Está desaparecido.». Archivos Politicos, « "Ni muerto ni vivo...esta desaparecido"\Jorge Rafael videla\ARCHIVOS POLITICOS » in *youtube.com* [En ligne], [consulté le 10 octobre 2017] Disponibilité et accès https://www.youtube.com/watch?v=ASMPYg0YueU

l'annulation de la loi de *Pacificación Nacional*[380] et la réforme du Code de la Justice,[381] le grand procès aux juntes s'ouvre le 22 avril 1985. Grâce à cet évènement, de nombreux témoignages sont diffusés dans *El diario del Juicio* et des fragments muets du procès sont retransmis à la télévision à raison de trois minutes par jour.[382] Le 9 décembre 1985, cinq des neuf militaires accusés sont condamnés, dont deux peines à perpétuité pour le Général Jorge Rafael Videla et l'Amiral Emilio Eduardo Massera pour torture, assassinats et disparition forcée. Les autres inculpés écopent de peines de prison allant de 17 ans à 6 mois. Tous les militaires reconnus coupables sont destitués de leurs fonctions. Avec ces sentences et la création d'une jurisprudence, la disparition est reconnue comme un crime par l'État argentin.[383]

1.2 Le retour en arrière et la mise en place d'une politique d'impunité : 1987 – 1989

Au cours de la période de mise en place de la politique judiciaire de Raúl Alfonsín, les militaires menacent et conspirent contre le gouvernement pour conserver leur amnistie intégrale. Sous la pression des militaires, le chef d'État argentin fait un premier pas en arrière en promulguant la loi de *Punto Final*,[384] un an après la condamnation des dirigeants de la junte. Elle interdit la poursuite au tribunal pénal pour tous crimes commis lors de la dictature, et ce pour toutes les plaintes dépassant un délai de prescription de soixante jours à compter de sa promulgation. Les militaires sont ainsi protégés dans le cas d'un nouveau procès. Néanmoins, cette

---

[380] Información Legislativa, « LEY DE PACIFICACION NACIONAL » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/25000-29999/28166/norma.htm

[381] Información Legislativa, « CODIGO DE JUSTICIA MILITAR » in Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/25000-29999/28157/norma.htm

[382] Claudia Feld, *op. cit.*, pp.90-91.

[383] Pour plus d'informations sur le sujet, voir par exemple Diego Galante, *El juicio a las juntas : discursos entre lo político y lo jurídico en la transición argentina*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2019, 267 p.

[384] Información Legislativa, « LEY 23.492 » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21864/norma.htm

nouvelle loi ne satisfait pas l'ensemble de l'Armée. Le 16 avril 1987, le Colonel Aldo Rico lance, avec un groupe de militaire d'extrême droite « *los carapintadas* », une mutinerie s'opposant à la comparution devant la justice du Major Ernesto Barreiro pour sa participation dans le processus de répression de la dictature. Les émeutiers condamnent la protection des grades supérieurs au travers de la loi de *Punto Final* et revendiquent également l'amnistie des rangs inférieurs.[385] Après démantèlement de la rébellion, Raúl Alfonsín ordonne une nouvelle loi d'amnistie, le 4 juin 1987, qui protège cette fois-ci les militaires, sous le grade de colonel, pour les crimes commis durant la dictature. La loi d'*Obediencia debida*[386] relaxe, comme son nom l'indique, les soldats pour leur devoir d'obéissance envers leurs supérieurs.

Malgré ces nouvelles mesures gouvernementales, quelques formations politiques minoritaires et des organisations des Droits Humains continuent leur lutte face à une société argentine qui se trouve plongée dans une période de silence médiatique.

1.3 La relance de l'industrie cinématographique

Dès son arrivée au pouvoir, le gouvernement démocratique relance l'industrie cinématographique argentine. Le nouveau président accorde aux réalisateurs Manuel Antín et Ricardo Wulicher la direction de l'INC.[387] La priorité est d'abolir la censure imposée par la junte. De cette manière, le critique de cinéma Jorge Miguel Couselo est autorisé à intervenir auprès de l'*Ente de Calificación Cinematografíca.*[388] Cet organisme créé en 1969 par la *Revolución Argentina* de Juan Carlos Onganía (1966-1969) a interdit et censuré près de 727 longs-métrages nationaux et internationaux.[389] Ainsi, le journaliste permet la libération de nombreuses œuvres pour leur diffusion dont *Los Hijos de Fierro* (1976) de Fernando Solanas qui associe

---

[385] José Luis Romero, *op.cit.*, p.196.

[386] Información Legislativa, « Obediencia debida. Se fijan límites. LEY 23.521» in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21746/norma.htm

[387] Instituto Nacional de Cinematografía.

[388] Fernando Martin Peña, *op.cit.,* p.238.

[389] Octavio Getino, *op. cit.* 1998, p.133.

Juan Domingo Perón à la figure populaire de Martín Fierro. Après quelques mois de travail, le gouvernement parvient ensuite à promulguer, le 21 mars 1984, la loi 23 052 qui annule le décret-loi 18 019, du 24 décembre 1968, imposant la censure de certaines scènes.[390] À cette occasion, Héctor Olivera et Fernando Ayala rediffusent en salle *La Patagonia rebelde* (1973) qui reprend l'histoire des grèves menées par des ouvriers anarcho-syndicalistes dans la province de Santa Cruz et leur exécution en 1921.[391]

Grâce à la fin de la censure, de nombreux·ses réalisateur·rice·s ont réalisé leur premier film et ouvrent le champ à de nouvelles thématiques qui jusque là étaient prohibées ou peu exploitées, la sexualité par exemple. L'homosexualité masculine est aussi représentée à plusieurs reprises à l'écran avec des films qui rompent avec une vision jusqu'alors très stéréotypée comme *Adiós Roberto* (1985)*,* première œuvre de Enrique Daw, ou encore *Otra historia de amor* (1986) d'Ortiz de Zárate.[392] La politique et le passé récent restent aussi une thématique importante. En effet, la politique cinématographique du gouvernement d'Alfonsín est axée sur la mise en place d'un cinéma qui représente la démocratie et critique la dictature.[393] Ainsi, la Casa Rosada finance des dizaines de projets au moyen d'une taxe qui permet à l'INC de recueillir 10 % des entrées de ses productions.[394] Ces subventions accordées ont permis la réalisation de films à l'échelle internationale. La réalisatrice Maria Luisa Bemberg reprend un épisode historique survenu sous le gouvernement de Juan Manuel de Rosas dans *Camila* (1984)*.* Sous une histoire d'amour impossible entre une jeune fille et un prêtre, la cinéaste dénonce l'autoritarisme engendré par l'union de la hiérarchie de l'Église Catholique et de l'État. Le film convoque autant de spectateur·rice·s sur le territoire qu'à l'étranger.[395] Face à son succès indéniable, il est nominé aux Oscars de 1984 et, la même année, au festival

---

[390] Información Legislativa, « LEY 23.052, Régimen de calificación de películas cinematográficas - Derogación de la ley 18.019 que creará el Ente de Calificación Cinematográfica.» in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/25000-29999/28154/norma.htm

[391] Octavio Getino, *op. cit.*, p.42.

[392] César Maranghello, *op.cit.*, p.224.

[393] Octavio Getino, *op. cit.,* p.42.

[394] César Maranghello, *op. cit.*, p.221.

[395] Deux millions d'entrées en Argentine contre deux millions trois-cent milles à l'international.

internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Susana Raquel Pecoraro reçoit le prix de la meilleure actrice. En lien plus direct avec l'histoire récente, la thématique de l'exil continue à se développer pendant ces années. Fernando Solanas réalise ainsi deux films renouant le dialogue entre deux mondes : d'un côté, la réalité de la dictature en Argentine avec *Sur* (1988) et de l'autre, le déracinement des exilé·e·s sur leur terre d'accueil avec *Tangos, el Exilio de Gardel* (1986). Ces deux réalisations marquent un tournant de l'esthétique du créateur du *Grupo Cine Liberación* qui entre dans sa période dite du « grotético », un terme qu'il utilise comme contraction de grotesque et pathétique.[396] Même si certains ponts se forment entre les deux réalités dans le premier film, la première production se concentre sur l'exil, en France, alors que la seconde se tourne vers l'*inxilio*.[397] Solanas propose une lecture critique du passé tourné vers le militantisme que reprend par la suite la seconde génération.[398]

Si Solanas étudie les stigmates des années de dictature sur la société, les répercussions de la logique concentrationnaire sont présentées au grand public international avec *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo. Ce film aux conventions hollywoodiennes propose une approche de la notion de disparition et amorce une construction mémorielle cinématographique. Il se concentre sur le désarroi d'Alicia qui découvre, au sortir de la dictature, l'existence des disparu·e·s grâce au témoignage d'une de ses amies, rescapée des centres de détention qui revient d'exil. Professeur d'histoire, elle remet donc en cause l'histoire officielle qu'elle enseignait sous le régime militaire et découvre qu'elle a participé à son insu au vol de sa fille adoptive, dont les parents biologiques ont été séquestrés par les militaires. De la confusion vécue par la protagoniste émerge la « théorie des deux démons » et « victimes innocentes » défendues par le gouvernement. En effet, Alicia découvre, abasourdie, l'histoire de son amie ainsi que les revendications des associations de famille de disparu·e·s, particulièrement celle des Abuelas de La Plaza de Mayo. Cependant, si la protagoniste n'est pas au courant de l'existence du terrorisme d'État, le regard des autres personnages sur l'histoire fait d'elle et de son

[396] Ignacio Del Valle Dávila, « Tangos, el exilio de Gardel: reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas », *op. cit.*, p.29

[397] Voir sous chapitre « I.B.1.2 Le cinéma de l'*Inxilio »*

[398] Fernando Peña, *op. cit.*, p. 244.

compagnon des complices des actes de la junte :

> *El personaje de Alicia es una encarnación perfecta de la complicidad social como negación: hace como que no sabe, prefiere no pensar, pasa por alto los indicios, les resta importancia, hace la vista gorda, en resumen, se desentiende. La toma de conciencia de Alicia tiene lugar después de varios años de haber hecho a un lado sus sospechas sobre el origen de su hija; la complicidad está en ese tiempo de "haber hecho como que no pasaba nada", en el silencio como negación.*[399]

À travers ce personnage, le réalisateur expose une réalité du point de vue d'une partie de la population qui n'a pas eu à se soucier de la dictature. Proche des militaires, le couple a en effet joui d'un certain privilège qui lui a permis de ne pas remettre la junte en cause. Même si la femme est présentée comme innocente face à son mari qui a organisé l'adoption en toute connaissance de cause, Puenzo propose un regard sur le terrorisme d'État construit à partir de la classe dominante coupable de l'appropriation illégale d'une enfant. Cette ambiguïté entre la culpabilité et l'innocence a valu de nombreuses critiques à ce long-métrage. Il lui a été notamment reproché de ne pas prendre une position suffisamment claire face à la situation. Malgré cela, le succès de la diffusion de *La historia oficial* est sans équivoque. Avec près d'un million huit cent mille entrées, le film a été très apprécié en salle malgré la récente transition démocratique. Il a également été porteur de la nouvelle politique cinématographique d'Alfonsín, car outre sa diffusion à l'international, il a également remporté l'Oscar du meilleur film étranger et la Palme d'or de la meilleure actrice à Cannes pour l'interprétation de Norma Aleandro.[400]

La thématique concentrationnaire est davantage développée un an après avec *La Noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera. Ce dernier est propriétaire de l'entreprise de production Aries Cinematográfica, l'une des plus prolifiques de cette période, avec Argentina Sono Film et Cinematográfica Victoria.[401] Il construit son film

---

[399] Marcela Visconti, « Lo pensable de una época. Sobre La historia oficial de Luis Puenzo », in *Aletheia: Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata*, Vol. 4, N°8, 2014, p.6.

[400] César Maranghello, *op. cit.,* p.228.

[401] Octavio Getino, *op. cit.,* p.44.

à partir du témoignage de Pablo Díaz,[402] un survivant des centres de détention clandestins. Ce support testimonial lui permet de présenter une œuvre qui s'inscrit dans la politique cinématographique et mémorielle du pays dix ans après le coup d'État. Dans une démarche plus marginalisée, Jorge Acha construit également son premier long-métrage autour de la figure du détenu au sein d'un centre de détention clandestin dans *Habeas Corpus* (1987). Grâce à un support testimonial implicite, il inscrit son œuvre dans une esthétique plus poétique mettant en avant la dualité entre le corps et l'esprit du supplicié.[403]

Le cinéma documentaire permet, quant à lui, la construction alternative de mémoires du passé récent. En effet, il a d'abord été utilisé sous forme de propagande pour mettre en place la campagne présidentielle de 1983. Aussi, autant le parti Radical que le mouvement péroniste ont-ils utilisé ce média pour diffuser leurs idéologies. Au contraire de ce dernier, qui revient principalement sur les gouvernements de Juan Domingo Perón, le premier parti a choisi de balayer en deux *opus*, l'histoire argentine du XXe siècle. Le réalisateur Miguel Pérez a ainsi présenté *La república perdida I* (1983) puis *La república perdida II* (1986) avant et pendant la présidence de Raúl Alfonsín. Le premier volet se concentre sur le début du siècle, jusqu'à 1976, et le second se focalise sur la dernière période dictatoriale. Conformément aux orientations mémorielles, le second tome met en avant une société victime de l'affrontement entre deux pôles violents, les guérilleros et la junte militaire. En accord avec le travail de la CONADEP, le documentaire dénonce la violence étatique et la systématisation de l'assassinat de ses opposant·e·s. Ce cinéma, financé par les institutions politiques, construit une mémoire officielle et assouvit le besoin d'affirmation des bases démocratiques du gouvernement.[404]

À l'inverse, un autre cinéma davantage marginalisé propose un regard différent sur

---

[402] María Seoane, Héctor Ruiz Nuñez, *La Noche de los Lápices,* Buenos Aires, Contrapunto, 1986, 186 p.

[403] Nous revenons sur ces deux films dans les chapitres : « II.B L'évolution de la représentation de la logique concentrationnaire » et « II.C. Habeas Corpus de Jorge Acha : Variations sur le thème de la fuite de l'esprit »

[404] Javier Campo, « "La historia fue así". Disputas por la legitimidad histórica en el cine documental argentino de los años 80 », in Moguillansky Marina, Molfetta Andrea, Santagada Miguel A (Coord.), *Teorías y prácticas audiovisuales : Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires, Teseo, 2010, p.126.

les évènements. Dans le cinéma de fiction, Alejandro Agresti réalise deux films en réponse à la nouvelle législation. De manière explicite, *El amor es una mujer gorda* (1988) relate la quête d'un protagoniste qui, alors qu'il tente de retrouver sa petite-amie, se heurte à l'indifférence générale. Un an plus tard, dans *Boda secreta* (1989), Agresti place les spectateur·rice·s dans la position inverse, celle d'un ex-disparu qui à son retour n'est pas reconnu par sa petite-amie. De plus, alors que l'amnésie de la société est suggérée dans les deux films, le cinéaste fait réapparaître les disparu·e·s en leur octroyant une identité marquée par un nom et un visage.[405]

En 1986, Marcelo Céspedes et Carmen Guarini créent la maison de production et de distribution *Cine Ojo.* Héritier·e·s du *Grupo Cine Testimonio* ; il·elle·s ont pour ambition de promouvoir un cinéma documentaire d'auteur qui mêle expression idéologique et recherche esthétique :

> *La vocación de estos realizadores por el cine documental estaba marcada fuertemente por su formación política. Para la mayoría de ellos se trataba de expresar su ideología a través de las imágenes. En alguna medida era como cambiar una militancia, exclusivamente política, por una suerte de militancia dentro del cine.*[406]

La nouvelle proposition de ces réalisateur·rice·s est de promouvoir un cinéma de création ne se concentrant pas uniquement sur l'enjeu et le message, mais étant aussi une manifestation artistique de leurs convictions. Ainsi, un an après la création de leur nouveau groupe de production, ils réalisent *A los compañeros, la libertad* (1987), un court-métrage qui dénonce l'existence de prisonniers politiques sous le nouveau régime démocratique. Dans la même idée, un autre cinéaste va marquer le cinéma documentaire en proposant des créations d'un nouveau genre. Carlos Echeverría présente la même année *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987). Son long-métrage, d'une durée de deux heures quarante, se concentre sur la disparition forcée de Juan Herman à Bariloche. Tout comme Agresti, il fait réapparaître le seul disparu de la ville de Patagonie à l'aide de photographies et d'enregistrements. Le réalisateur met en perspective un travail de construction esthétique autour de cette absence en privilégiant les gros plans d'objets

---

405 Fernando Martin Peña, *op.cit.,* pp.251-252.

406 Maximiliano De la Puente, Pablo Russo, *op. cit.*, p.27

symboliques qui rétablissent une forme de présence.[407] En insistant sur cette absence, le réalisateur souligne à la fois le mécanisme de disparition forcée instauré par la junte militaire, mais aussi l'avènement de la loi *Punto Final.*[408] Grâce au titre de son film, Echeverría critique la stratégie politique du gouvernement en reprenant cette phrase prononcée par Alfonsín lors de sa campagne présidentielle.[409] Dans ce contexte particulier où le pouvoir des militaires se fait encore sentir sur les décisions gouvernementales, Carlos Echeverría et son équipe construisent le film en affrontant directement les membres de l'armée. Le réalisateur va se focaliser sur des témoignages non pas de victimes, mais de potentiels responsables de la disparition de Juan Herman. Pour ce faire, il met en scène un journaliste Esteban Buch qui va mener ces entretiens :

> *No tuvimos inconveniente para grabar porque nadie se esperaba que estuviéramos haciendo algo sobre un desaparecido. En general, planificaba las entrevistas para que se hablara sobre varios temas, no sólo del desaparecido. Los entrevistados se sorprendían con la propuesta pero no les quedaba claro si era lo único que estábamos buscando. También armé una estrategia para ir del pez más gordo al pez más chico, por si a alguien se le ocurría poner en sobre aviso a los demás.*[410]

Sous couvert d'une supposée rencontre médiatique, le cinéaste déploie alors une stratégie afin de s'approprier du contenu sans que les militaires s'en rendent compte. En effet, il s'équipe de deux caméras : la première destinée à filmer directement l'officier et la seconde en 16 mm qui filme la scène. Les interviewés sont davantage attentifs à celle qui accompagne le journaliste. Echeverría obtient de cette manière une plus grande liberté pour capter par exemple les différents comportements et facettes des militaires au cours des supposées prises et en dehors de celles-ci. Le cinéaste a aussi recours à de nouvelles techniques comme celle de la caméra

---

[407] Paola Margulis, « Documental y profesionalización. Un acercamiento al cine de Carlos Echeverria », in Moguillansky Marina, Molfetta Andrea, Santagada Miguel A (Coord.), *op. cit.* p.186.

[408] Javier Campo, *op. cit.*, p.142.

[409] En référence à sa ligne politique s'il gagnait les élections.
Emilio Crenzel, *La historia politica del Nunca Más, op. cit.*, p.57

[410] Emilce Boroni, « Escenas de lo no dicho. Entrevista a Carlos Echeverría » in *Tierra en trance : reflexiones sobre cine latinoamericano*, N°12, décembre 2013. [En ligne], [consulté le 01 avril 2021] Disponibilité et accès http://tierraentrance.miradas.net/2013/12/portadas/escenas-de-lo-no-dicho-entrevista-a-carlos-echeverria.html.

embarquée, qui filme à son insu l'un des responsables de la répression dans son bureau. Les plans non cadrés et à l'esthétique peu soignée renforcent la figure autoritaire des militaires et le danger qu'ils constituent. Ainsi, le cinéaste n'adopte pas la posture immersive défendue par le Nuevo Cine latino-américain. Il laisse apparaître volontiers le dispositif de mise en scène et la technique du tournage. Ainsi, Carlos Echevarría propose la création de documentaire d'investigation comme une alternative aux lois d'impunité promulguées par le gouvernement.[411] Néanmoins, comme pour son précédent film *Cuarentena. Exilio y regreso* (1983), la diffusion de *Juan, como si nada hubiera sucedido* est très compliquée dans le pays. Les deux films sont produits en Allemagne, pays où le cinéaste a réalisé ses études. Alors que le premier retrace l'exil et le retour d'Osvaldo Bayer à Buenos Aires à la fin de la dictature, il est diffusé principalement en Europe. Pour le second, il faut attendre la moitié des années 1990 pour qu'il soit édité en vidéo puis une vingtaine d'années pour qu'ils soient officiellement diffusés au cours d'une rétrospective dédiée au cinéaste durant la septième édition du *Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires* en 2005. Un an après le documentaire est enfin diffusé sur les canaux de télévision *Canal 7* et *Encuentro.*[412]

Malgré la mise en place d'un plan de relance de l'industrie cinématographique, les aides et financements accordés par la Casa Rosada et la réalisation de nombreuses *Óperas primas,* les années de transition démocratique n'ont pas été les années les plus productives du cinéma argentin. Entre 1983 et 1989, la moyenne atteint 22 sorties de film par an.[413] Le cinéma de fiction est privilégié face au cinéma documentaire, qui est marginalisé s'il n'est pas porté par un parti politique. La construction mémorielle est elle aussi divisée entre la promotion de la mémoire officielle et la construction d'une mémoire parallèle au sein des réseaux indépendants. Les lois d'impunité ont constitué un frein dans la création et la liberté d'expression autour de la perception du passé récent. La diffusion de ces œuvres marginalisées a en effet été retardée de deux décennies sur le territoire national. Comment le cinéma s'est-il construit au cours de la période d'amnistie ? Est-ce que

---

411 Paolo Margulis, *op. cit.,* pp.188-195.

412 Paolo Margulis, « Una mirada en transición. Un análisis del film *Cuarentena. Exilio y regreso*, de Carlos Echeverría » in *PolHis*, N°8, 2011, p.203.

413 Octavio Getino, *op. cit.*, p.88.

ce cinéma minoritaire a réussi produire des œuvres malgré le silence imposé à la société ?

2. Le cinéma en temps d'impunité (1989 – 2003)

À son arrivée au pouvoir le 8 juillet 1989, Carlos Menem n'a pas pour priorité la lutte pour la justice et les Droits Humains, mais le redressement économique du pays. En effet, à partir de 1987, Raúl Alfonsín a peu à peu perdu sa crédibilité présidentielle à la suite d'une crise économique grandissante et à la mise en place des lois d'amnistie. L'inflation a pris une place très importante dans le paysage politique et social et, depuis 1987, le thème des Droits Humains est tombé peu à peu dans l'oubli médiatique. Ainsi, contrairement à son prédécesseur, Carlos Menem invite le peuple argentin à se concentrer non sur son passé, mais sur son futur :

> *Argentina pasa por la peor crisis de su historia. Esto lo saben todos, no hace falta que yo traiga aquí nuevamente una serie de datos y de antecedentes sobre esta situación.*
> *No miremos hacia el pasado, ubiquémonos en este presente y miremos hacia el futuro: pongamos en marcha lo que hemos dado en llamar la Revolución Productiva.*[414]

La chute du mur de Berlin et la fin de la Guerre froide ont conforté la volonté d'une politique de pacification pour mieux s'insérer dans l'essor économique des années 90. Le nouveau gouvernement argentin se concentre sur la mise en place de politiques néo-libérales. Alors que le cinéma industriel se tourne de nouveau vers des thématiques plus conventionnelles et perd de sa capacité de production, le cinéma documentaire se développe considérablement et se rapproche des tendances des années 60 et 70.

2.1 La série de décrets de grâce présidentielle et l'oubli : 1989 – 1995

414 Carlos Saúl Menem, « TOMA DE POSESIÓN DE LA PRIMERA PRESIDENCIA » in *beerandpolitics.com.* [En ligne], [consulté le 10 décembre 2016] disponibilité et accès http:// www.beersandpolitics.com/discursos/carlos-saul-menem/toma-de-posesion-de-la-primera-presidencia/201 consulté le 10/12/2016.

À quelques mois de son ascension à la tête de l'État argentin, Carlos Menem signe, le 6 octobre 1989, une série de décrets graciant 277 personnes, dont des officiers militaires n'ayant pas bénéficié des lois d'impunité, et qui avaient été condamnées pour leurs actes durant la junte, la Guerre des Malouines ou les mutineries sous le régime d'Alfonsín. Toujours selon une politique rejoignant celle de son prédécesseur, il gracie également les détenus politiques incarcérés, à l'exception du chef de Montoneros Mario Firmenich.[415] Le 1er novembre 1989, le Président de la République argentine déclare :

> *Vengo a cerrar para siempre una herida que durante muchos años nos frustró, nos derrumbó, nos lastimó. Vengo a cerrar el capítulo absurdo de la división cruel entre todos los argentinos. Entre los argentinos civiles y entre los argentinos militares. En definitiva, entre todo el pueblo argentino. Entre un pueblo argentino que ya no quiere seguir pagando cuentas con el pasado. Entre un pueblo argentino que ya está harto de la frustración, el rencor, el resentimiento, la anarquía, el caos y la decadencia [...]*
> *Yo los convoco al heroísmo de la reconciliación nacional. Yo los convoco a ser soldados del reencuentro entre todos los argentinos. Yo los convoco a compartir el honor más grande que puede compartir un hombre de armas, ser protagonista, responsable y patriótico, de la pacificación nacional.*[416]

Ainsi, Carlos Menem réaffirme sa volonté d'oubli pour se concentrer sur le futur du pays. Pour cela, il oppose un passé douloureux, comparé à une blessure encore ouverte qu'il est nécessaire de refermer, à un futur de paix sociale. Il place les militaires dans une situation où, au sein de son gouvernement, ils doivent avoir un rôle positif en faveur de la nation, en dépit des divisions qui existent. Cependant, le 3 décembre 1990, une nouvelle révolte militaire éclate[417] menée par Mohamed Alí Seineldín. Ce dernier, membre des *Carapintadas,* a participé aux deux précédents

---

[415] Décrets 1002, 1003, 1004 et 1005.
Emilio Crenzel, « Hacia una memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina » in Eugenia Allier Montaño, Emilio Crenzel, *Las Luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y memoria política*, Mexico, Bonilla Artigas, 2015, pp.66-67.

[416] Carlos Saúl Menem, *Discursos del Presidente*, Buenos Aires, Secretaria de Prensa y de difusión, Presidencia de la Nación, República Argentina, 1989, p.7. [En ligne], [consulté le 16 décembre 2016] disponibilité et accès http://lanic.utexas.edu/larrp/pm/sample2/argentin/menem/890301d.html

[417] Nadia Tahir, « Chapitre IV. Les "politiques du pardon" et le maintien dans la sphère publique argentine (1986-2003) » in Nadia Tahir, *Argentine, mémoires de la dictature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 11

soulèvements de 1987 et 1988 contre le gouvernement de Raúl Alfonsín. Quelques semaines plus tard, le 29 décembre 1990, Carlos Menem, par une série de derniers décrets, finit par amnistier les derniers prisonniers : les anciens membres de la junte militaire condamnés lors du Procès de 1985, le Général Jorge Videla, L'Amiral Emilio Massera, le Brigadier Général Orlando Agosti, le Général Roberto Viola et l'Amiral Armando Lambruschini, les Généraux Ramón Camps, Guillermo Suárez Mason et Ovidio Riccheri, l'ancien ministre de l'Économie Martínez de Hoz ainsi que le chef des Montoneros Mario Firmenich.[418] Malgré la stupéfaction et la réaction populaires, le chef d'État argentin maintient sa politique d'oubli et exclut la possibilité, durant son mandat, de la construction d'une mémoire institutionnelle.

Face aux déclarations de la Commission Interaméricaine des Droits Humains (CIDH) et à la reprise des procès en Europe, le gouvernement met en place deux lois pour améliorer son image. L'organisme international a effectivement déclaré les lois et décrets d'impunité incompatibles avec ses principes et avec la Déclaration Américaine des Devoirs et Droits de l'Homme. La première mesure propose une compensation uniquement aux ancien·ne·s détenu·e·s qui se sont retrouvé·e·s incarcéré·e·s dans des prisons de droit commun entre le 6 novembre 1974 et le 10 décembre 1983. Cette loi exclut les personnes rescapées des centres de détention clandestins de torture et d'extermination.[419] La seconde offre une indemnisation aux familles de disparu·e·s ou assassiné·e·s par la junte militaire. Cette nouvelle législation provoque une division parmi les associations de défense des Droits Humains : *las Madres de la Plaza de Mayo* refusent ces compensations économiques estimant qu'elles ne répondent pas à leur demande, celle de retrouver leurs enfants disparus et de juger les responsables.[420]

Néanmoins, alors le gouvernement présente une nouvelle constitution en 1994 qui met en avant le respect de Droits Humains et plus particulièrement la Déclaration

---

[418] Décrets 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746.
Emilio Crenzel, « Hacia una memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina », *op. cit.*

[419] Información Legislativa, « INDEMNIZACIONES Ley N° 24.043 » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/442/norma.htm

[420] Loi 21 411, promulguée le 28 décembre 1994.
Emilio Crenzel, « Hacia una memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina », *op. cit.,* p.68.

Américaine des Devoirs et Droits de l'Homme et les principes de la CIDH, aucune mesure n'est prise pour revenir sur les lois et les décrets d'impunité. Cependant, en raison de cette incohérence, le juge fédéral Gabriel Cavallo déclare le 6 mars 2001 que ces mesures sont anticonstitutionnelles.[421]

Avant cette déclaration officielle, les organismes de défense de Droits Humains ont mis en place un travail au cœur de la société. Ils se sont implantés au sein des facultés, des syndicats ou dans les quartiers pour mener des actions afin d'impulser une reconstitution mémorielle.

2.2 Le sursaut contre l'oubli : 1995 – 1999

Le 4 mars 1995, un ancien militaire, Adolfo Scilingo, confesse lors d'un entretien avec le journaliste Horacio Verbitsky dans la revue *Tiempo,* sa participation à l'extermination de détenu·e·s-disparu·e·s lors de « vols de la mort ».[422] Sa déclaration complète les recherches de la CONADEP et lève la part d'ombre des méthodes d'extermination de masse de la junte militaire. Sa confession provoque un électrochoc dans la société argentine et ravive la volonté de mise en place d'une mémoire collective. S'ensuit alors une série de déclarations de la part de militaires auto-critiquant les méthodes de la junte et dénonçant les conduites abusives quant aux violences perpétrées au cours du régime autoritaire. Le premier, le Général Martín Balza déclare :

> *Sin embargo, de poco serviría un mínimo sinceramiento si al empeñarnos en revisar el pasado no aprendiéramos para no repetirlo nunca más en el futuro. Sin buscar palabras innovadoras, sino apelando a los viejos reglamentos militares, aprovecho esta oportunidad para ordenar una vez más al Ejército, en presencia de toda la sociedad: nadie está obligado a cumplir una orden inmoral o que se aparte de las leyes o reglamentos militares. Quién lo hiciera incurre en una conducta viciosa, digna de la sanción que su gravedad requiera. Sin eufemismos, digo claramente: delinque quién vulnera la Constitución Nacional. Delinque*

[421] *Ibid.* p.75.

[422] Voir Horacio Verbitsky, *El Vuelo*, Buenos Aires, Planeta Argentina, 1995, 107 p.

quien imparte órdenes inmorales. Delinque, quien cumple órdenes inmorales. Delinque quien para cumplir un fin que cree justo emplea medios injustos e inmorales. [...]

Comprender esto, abandonar definitivamente la visión apocalíptica, la soberbia, aceptar el disenso y respetar la voluntad soberana, es el primer paso que estamos transitando desde hace años, para dejar atrás el pasado, para ayudar a construir la Argentina del futuro, una Argentina madurada en el dolor, que pueda llegar algún día al abrazo fraterno.

Si no logramos elaborar el duelo y cerrar las heridas no tendremos futuro. No debemos negar más el horror vivido, y así poder pensar en nuestra vida como sociedad hacia delante, superando la pena y el sufrimiento.[423]

Le discours de Balza constitue une réelle rupture avec le passé. Tout d'abord, il rediscute du traitement réservé aux militaires jusque là. Alors que la junte et les gouvernements démocratiques successifs avaient opté pour la séparation et la hiérarchisation des rôles et degrés de responsabilité, le militaire propose une nouvelle vision de la culpabilité basée sur un point de vue privilégiant l'humain par rapport à l'organisation de l'institution. Il met en avant la notion de moralité, jusqu'ici séparée de la notion de justice. Il accuse donc directement tout·e participant·e à la junte ayant accepté et proféré des actes immoraux à l'égard des détenu·e·s-disparu·e·s et rappelle que nul n'est obligé dans l'absolu d'accomplir de tels actes. Balza appelle, également, à la construction d'un futur sans deuil ni douleur qui tire les leçons du passé afin de ne pas le reproduire. Pour cela, il reprend la formule de la CONADEP, « *Nunca Más »* et l'utilise pour proposer un nouvel objectif à l'avenir argentin qui ne reproduirait ni les erreurs ni les horreurs de son passé tout en réutilisant le terme « futur » symbolisant la priorité du Président Menem alors candidat à sa réélection. Il insiste sur l'importance de la fin de l'oubli, sous-entendant la mise en place d'un travail de mémoire, pour dépasser la souffrance et pouvoir aller de l'avant.

Quelques jours plus tard, le 20 avril 1995, un groupe d'une cinquantaine de fils et filles de disparu·e·s rendent hommage aux victimes de la dictature à la Faculté d'Humanités et Sciences de l'Éducation de La Plata.[424] Cette rencontre permet la

---

[423] Martín Balza, « Documento del Jefe del Ejército Teniente General Martín Balza » in *desaparecidos.org* [En ligne] [Consulté le 04 avril 2021] http://www.desaparecidos.org/arg/doc/arrepentimiento/balza.html

[424] Nadia Tahir, *op. cit.,* 38

création d'une nouvelle association de défense de Droits Humains : H.I.J.O.S.[425]
Douze ans séparent la fin de la dictature et la naissance de cette nouvelle organisation. Cette seconde génération ressent le besoin de combler un vide et de briser les tabous sociétaux. Isolé·e·s pour la plupart dans leurs histoires, comme le représente Alejandro Agresti dans *Buenos Aires viceversa* (1996), le regroupement de ces enfants de disparu·e·s apparaît comme une nécessité afin de former une mémoire collective. De cette manière, il·elle·s mettent en commun les questions restées jusque là sans réponse sur le passé récent. Ces interrogations deviennent la base de leur espace de lutte pour la reconnaissance et la mise en place d'une justice.

Ce besoin rejoint un manque largement répandu au sein de la société. Ainsi, un an plus tard, 50 000 personnes se réunissent sur la Place de Mai pour célébrer le 24 mars 1996, les vingt ans du Coup d'État :

> *Habrá verdad y justicia el día que se responda qué pasó con todos y cada uno de los desaparecidos y se castigue a todos y cada uno de los culpables. Habrá verdad y justicia cuando serán restituidos, a sus legítimas familias, los niños secuestrados por los genocidas y sus cómplices. Habrá verdad y justicia cuando se rompa el cerco de impunidad impuesto a nuestro pueblo. Habrá verdad y justicia cuando sean exonerado de los cargos públicos quienes fueron acusados de crímenes atroces. Habrá verdad y justicia cuando el pueblo disponga de un poder judicial independiente. No habrá verdad ni justicia mientras continué este modelo de hambre y de desocupación. Decimos basta a toda represión contra quienes luchan por sus justas reivindicaciones y exigimos el cese de los procesamientos y la libertad de los presos gremiales y políticos. El marco en el que se cumple los 20 años del golpe es de la resistencia popular en todo el país.*[426]

Dans un premier temps, la Comisión por la Memoria, la verdad y la justicia, appelle la population à rompre entièrement avec la « théorie des deux démons » introduite par le gouvernement d'Alfonsín et les premières déclarations de la CONADEP, mais aussi avec Balza et la distinction de responsabilités. Cette rupture avec le discours officiel jusque là présenté, propose la récupération mémorielle de ce moment

---

[425] Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

[426] Archidichiara, « Aniversario Golpe de Estado de 1976 - Lectura de documento en Plaza de Mayo - DiFilm (1996) » in *youtube.com* [En ligne], [consulté le 30 mai 2019] Disponibilité et accès https://www.youtube.com/watch?v=krYmmcouPEc

historique et réaffirme la position première au sortir de la dictature : une recherche de vérité et de justice garantissant la construction d'un futur en adéquation avec la volonté d'une société libre, vivant dans la dignité. Ce à quoi la commission oppose les lois et décrets d'impunité des derniers présidents et condamne la politique de Carlos Menem qu'elle juge excluante.

À partir de ce sursaut populaire, une vaste opération de récupération mémorielle est lancée. Deux ans après cet évènement, de nouveaux procès s'ouvrent à La Plata, les « *Juicios por la Verdad* » qui naissent d'une demande déposée en 1995 au Ministère de la Défense par Carmen Aguiar de Lapacó, militante de l'association des Mères de la Place de Mai, pour l'obtention d'informations concernant le sort réservé aux détenu·e·s-diparu·e·s.[427] Ne pouvant pas condamner légalement les militaires pour leurs actes, ces procès rejoignent la volonté de vérité des familles de disparus afin de pouvoir faire le deuil correspondant à leur perte.

Un mouvement de récupération mémorielle initié par les organisations de défense des Droits Humains se développe dans les grandes villes du pays, notamment Buenos Aires ou Rosario. Les associations se sont réapproprié certains espaces et construit des lieux de mémoire comme des archives, musées ou parcs. Le plus connu est le *Parque de la Memoria*[428] situé dans la capitale. En bordure du Río de la Plata, en hommage aux victimes de vols de la mort, il a été construit en 1998 ainsi qu'un monument en hommage aux victimes de la junte militaire. Cette même année, les associations ont également mené un combat contre le gouvernement qui menaçait de détruire l'ESMA pour construire un monument défendant l'« unité nationale ». Deux ans plus tard, ces organisations ont obtenu le droit de bâtir un musée de la mémoire dans l'ancien centre de détention.[429] Les actions des collectifs se sont également concentrées sur l'inscription de la mémoire dans le paysage urbain avec, par exemple, l'installation de plaques ou de carreaux commémoratifs à

---

[427] Nadia Tahir, *op. cit.,* 84.

[428] Boletín Oficial de la ciudad de Buenos Aires, « LEY 46 1998 » in *Boletinoficial.buenosaires.gov.ar* [En Ligne] [Page consultée le 09 Avril 2021] Disponibilité et accès https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/28505

[429] Emilio Crenzel, « Hacia una memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina », *op. cit.,* p.72.

des endroits stratégiques comme endroits de séquestration ou anciens camps.[430]

Toutes ces initiatives menées par les organisations défendant les Droits Humains ont permis, quelques années plus tard, la mise en place d'une réelle politique de mémoire de la part du gouvernement national, mais aussi la fin des lois d'impunité. Les arts et la culture ont eux aussi résisté à l'amnésie imposée à la société. C'est par des biais non institutionnels et indépendants qu'ils ont contribué à la construction mémorielle de la période dictatoriale en reprenant les nouveaux éléments et les discours des associations pour construire leurs trames narratives et esthétiques.

2.3 La création d'un nouveau cinéma

La chute du monde bipolaire a ouvert le marché international à la mondialisation. Le cinéma en Argentine ne fait pas exception. Le pays, ancré dans une profonde crise, n'a pas les moyens nécessaires pour soutenir son industrie cinématographique qui fait faillite. De nombreuses salles ferment dans le pays, le prix des entrées augmente et la diffusion devient majoritairement axée sur le cinéma étranger et en particulier hollywoodien. De plus, l'expansion de la télévision par câble et la possibilité de créer des documents vidéo à la maison diminuent aussi le taux de fréquentation des salles de cinéma.[431] Les aides gouvernementales pour la production sont également impactées par la crise dès 1989 avec la promulgation de la loi *Emergencia económica* qui entraîne la fin des subventions pour la culture.[432]

Si l'industrie peine à s'affirmer, les productions indépendantes argentines sont en plein essor au cours de la décennie. Le cinéma documentaire, qui n'était jusqu'à lors que très peu valorisé, se développe considérablement. La frontière entre fiction et

---

[430] *Ibid.,* p.70.

[431] Octavio Getino, *op. cit.,* pp.52-53.

[432] Información Legislativa, « LEY 23.697 LEY DE EMERGENCIA ECONOMICA » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/15/norma.htm

documentaire ne paraît plus aussi nette. À l'image du cinéma d'auteur, des cinéastes commencent à percevoir le documentaire d'une autre manière n'impliquant pas seulement la mise en avant de la réalité, mais aussi la possibilité de raconter une histoire.[433]

D'autres groupes se rapprochent davantage du cinéma militant de la période du nouveau cinéma latino-américain. Certains se créent dans les écoles ou universités et leur méthodologie est similaire au mouvement cinématographique du *Cine de la base* ou encore du *Grupo Cine Liberación.* Cependant, la création est précédée d'un temps d'investigation autour des thématiques traitées. Ainsi, Maximiliano De la Puente a recensé un certain nombre de collectifs plus ou moins éphémère :

> *Algunos de los grupos que surgieron en este período, en el área de influencia de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires, son: Cine Insurgente (surge en 1999), Boedo Films (1992), Ojo Obrero (2001), Contraimagen (1997), Alavío (1996), Venteveo Video (2001), Primero de Mayo (1998) y Mascaró Cine Americano (2002). Se formaron también otras agrupaciones en el interior del país, como por ejemplo: Ojo Izquierdo (1999), de la provincia de Neuquén ; Wayruro (1992), de Jujuy, y Santa Fe Documenta (2003), de Santa Fe. Algunos grupos fueron expresiones temporales, que nacieron al calor de la crisis del 2001, y que rápidamente se disolvieron. Otros se constituyeron como colectivos, espacios de trabajo y de encuentro en los que confluían distintos grupos, con el fin de realizar producciones comunes: por la calidad y cantidad de sus realizaciones, Argentina Arde (2001) y Kino Nuestra Lucha (2002) son los ejemplos más destacados.*[434]

Ces groupes réalisent collectivement leurs films et refusent de demander des aides de l'État. En effet, ils revendiquent une production complètement indépendante et une diffusion alternative au cinéma industriel. L'occupation de l'espace public est différente de celle du cinéma militant antérieur à la période dictatoriale. Les projections se font au cours de manifestations, dans des espaces occupés ou sur des piquets de grève. Les collectifs perçoivent la rue comme un espace de réappropriation pour la diffusion de leurs films. Effectivement, davantage tournés vers un cinéma militant, ils conçoivent le cinéma comme un moyen de transformer la

---

433 Maximiliano De la Puente, Pablo Russo, *op. cit.*, p.30.

434 Maximiliano De la Puente, « Cine Militante argentino contemporáneo : una introducción » in *PolHis,* Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política, 2011, p.174.

société.[435] C'est pourquoi de nombreuses thématiques se concentrent sur les soulèvements et les révoltes qui se sont particulièrement développés au cours de la crise de 2001. Néanmoins, avant cette période, peu de productions se tournent vers une représentation de l'époque dictatoriale. L'accroissement de la misère et des conditions sociales et économiques font que les réalisateur·rice·s se concentrent sur la réalité présente.

Quelques films font néanmoins référence à la disparition forcée. Dans son documentaire *Montoneros, una historia* (1994), Andrés Di Tella rompt la politique de silence du gouvernement. En effet, il reprend à partir de témoignages, l'histoire du mouvement guérillero de sa formation jusqu'aux séquestrations commanditées par la junte militaire. Le film est diffusé quatre ans après sa réalisation sur le canal de télévision *Telefé*. Les survivant·e·s commentent la réalité concentrationnaire et l'établissement d'une zone grise quant au comportement de chacun·e face à l'expérience extrême. Les rescapé·e·s témoignent notamment de leur collaboration avec les militaires ou le changement de certain·e·s co-détenu·e·s atteint·e·s pour certain·e·s par le syndrome de Stockholm. Il·elle·s témoignent également de la méthode d'extermination employée avec les vols de la mort. Les ancien·ne·s militant·e·s ne présentent pas pour autant une critique de la politique mémorielle défendue sous la période alfonsiniste. Effectivement, une majorité d'entre eux·elles construit leur réflexion sur la nécessité de la lutte armée et les conséquences de la violence. Le réalisateur propose une approche similaire à la théorie des deux démons et une critique du militantisme.[436]

À l'inverse, *Cazadores de utopías* (1995) de David Blaustein ne propose pas de remise en question sur l'engagement militant. Eux-mêmes ex-guérilleros, le réalisateur et les membres de son équipe, Ernesto Jauretche et Mercedes Depino, mettent en avant une mémoire du militantisme qui n'était pas défendue jusqu'à lors. Projeté à l'occasion du vingtième anniversaire du coup d'État, le film est diffusé le 24 mars 1996. Deux semaines plus tard, le journal *Página/12* publie deux articles de

[435] *Ibid.*

[436] Victoria Alvarez, « '¿Habremos hecho bien?'. Una aproximación a las zonas grises en Montoneros, una historia », Revista Cine Documental, 2012 [En ligne], [consulté le 20 avril 2020]. Disponibilité et accès https://www.academia.edu/38372947/_Habremos_hecho_bien_Una_aproximación_a_las_zonas_grises_en_Montoneros_una_historia_

Miguel Bonasso, ex-exilé, et Gabriela Cerruti et propose aux lecteur·rice·s de participer à un débat autour des thèmes de la mémoire, des Montoneros et du futur.[437] Si la diffusion du film et les articles font polémiques, ils permettent néanmoins de parler des organisations militantes et de la violence de la junte militaire. La société qui jusqu'à lors était plongée dans l'amnésie sort du silence et se confronte ainsi à son passé récent.[438]

Dans cette même période, et en parallèle des aveux de militaires, Daniele Incalcaterra met en avant le travail de l'*Equipo Argentino de Antropología Forense* avec le documentaire *Tierra de Avellaneda* (1995). Le documentaire se concentre autour de la famille Manfil, dont trois membres sont porté·e·s disparu·e·s. Le film met en parallèle à la fois le processus de reconnaissance des corps NN, les recherches effectuées par les familles avec un entretien avec le Général Albano Harguindeguy ancien ministre de l'Intérieur au cours du gouvernement *de facto*. Le cinéaste met ainsi en évidence une dichotomie entre deux réalités, celle de la vie du général qui se fait en toute tranquillité s'oppose à celle d'une famille détruite par la disparition. Cette réflexion autour de l'impunité de l'officier rejoint un questionnement éthique sur la politique de Carlos Menem. Dès les premières images où il rapproche une situation d'obligation d'amnésie de la population en Grèce antique avec la situation en Argentine, Incalcaterra s'interroge sur la possibilité d'un devenir démocratique face à l'immunité dont semblent jouir les responsables des crimes de la junte. En outre, il oppose les décisions prises par le gouvernement à huis clos aux interventions publiques de *las Madres de la Plaza de Mayo.* Ces différents degrés de communication avec la société poussent ainsi les spectateur·rice·s a remettre en question la série de décrets promulgués par l'État.[439]

Une nouvelle étape s'ouvre alors dans l'espace médiatique argentin. Suite à une

---

[437] Alejandra Oberti, Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras sobre la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2006, p.119.

[438] Mora González Canosa, Luciana Sotelo, « Futuros pasados, futuros perdidos. Reconfiguraciones de la memoria de los setenta en la Argentina de los noventa », *Nuevo Mundo,* Questions du temps présent, [En ligne], [consulté le 04 avril 2021] Disponibilité et accès http://journals.openedition.org/nuevomundo/61701

[439] Máximo Eseverri, « Naturaleza y razón en el cine argentino sobre la desaparición forzada de personas : *Tierra de Avellaneda* (1995) y los films sobre antropología forense » in Moguillansky Marina, Molfetta Andrea, Santagada Miguel A (Coord.), *op. cit.*, pp.150-151.

volonté croissante de vérité, depuis 1995, de nombreux documentaires vont faire leur apparition sur les écrans de télévision. La critique des lois d'amnistie va, quelques années plus tard, gagner le petit écran avec le documentaire *ESMA : el día del juicio* (1998) de Walter Goobar.[440] Ce reportage d'investigation est mené par la journaliste Magdalena Ruiz Guiñazú. Grâce au montage, le film superpose des témoignages des victimes et les images des camps. La journaliste rencontre tout d'abord un enfant de disparu·e·s né en captivité dans l'enceinte de l'ESMA, puis grâce aux images du procès des juntes, reprend plusieurs témoignages d'ex-détenu·e·s et des responsables du gouvernement *de facto.* Parmi ces déclarations, deux anciens prisonniers de l'École de mécanique s'expriment sur l'existence d'un registre sous forme de microfilm des disparu·e·s. Cette révélation, qui contredit le discours des militaires qui niaient jusqu'à présent l'existence d'un tel document, est appuyée pour la première fois à l'écran par des photos de Víctor Basterra.[441] Ce dernier, photographe et captif dans le centre a gardé, durant son incarcération, ces documents cachés. Ces photos constituent les uniques clichés des détenu·e·s au cours de leur emprisonnement.[442] Les témoignages des disparitions vont ensuite rejoindre la déclaration de Scilingo et apporter de nouveaux éléments comme l'administration de pentothal aux captif·ve·s avant leur exécution. Ce retour sur les premières initiatives démocratiques de jugement s'accompagne d'une remise en question de la manière dont s'est déroulé le premier procès, sans recours à un tribunal international comme c'est généralement le cas pour les crimes contre l'humanité. De plus, la journaliste insiste sur le besoin de revenir sur un seul processus judiciaire à la fois, car certains pays d'Europe réclament la possibilité de

---

[440] Claudia Feld, « "Aquellos ojos que contemplaron el límite : la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición », *op. cit.,* p.94.

[441] Voir annexe

[442] Victor Basterra a réussi à extraire des photographies de détenu·e·s-disparu·e·s et de bourreaux de l'ESMA. Malheureusement, une grande partie de ces documents a été détruite par les forces armées : « *Voy al laboratorio, había preparado la mesa de reproducción. Entro a reproducir. Página por página. Saqué las fotos, guardé el rollo y lo escondí. Seguí con otro. Estando ya en el laboratorio, siento el ruido de una puerta. Y me quedé helado. "Cagamos", dije yo, entró alguien y me vió. Entonces miré por el pasillo, no había nadie. Entro de vuelta a inteligencia. Guardo la carpeta. Cierro, me voy de nuevo al laboratorio. A esperar que vuelvan. Pasó como una hora. Dejo la llave en el lugar, y veo que pasó con la puerta. Se golpeó por la tormenta. Tiempo después saqué esos rollos y los revelé afuera. Fui a casa de mi cuñado, que tenía un laboratorio casero, y las reveló. Salieron con manchas, pero las pudimos revelar, más o menos, y en 1984 las presenté en el Juzgado núm. 30. Pasa que en esa época tenía intervención la Justicia Militar y las retuvieron y se perdieron.* » Entretien réalisé par Ana Longoni.
Ana Longoni, Luis García. « Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos » in Emilio Crenzel (ed.). *op. cit.*, pp.43-44.

juger les responsables, mais en tenant compte des répercussions des lois et décrets d'amnistie. En effet, plusieurs jeunes déclarent ne pas avoir d'informations sur cette époque et sentir le poids du silence sur la société. Le reportage revient, en outre, sur la position de la société civile au cours de la dictature. La journaliste confirme d'un côté l'influence de l'institution catholique et des autorités sur la population, et, de l'autre, appuie la notion de complicité qui naît face au silence. Enfin, le reportage accuse directement les gouvernements démocratiques en concluant le film sur les différents textes d'impunité promulgués.

La reconnaissance de la seconde génération est également prise en compte dans le paysage télévisuel avec la diffusion le 3 novembre 1999 de *Hijos.doc.*[443] Ce documentaire laisse la parole aux enfants de disparu·e·s et remet sur le devant de la scène l'appropriation d'enfants par les militaires en mettant ainsi de nouveau en lumière la lutte des Madres et Abuelas de la Plaza de Mayo.[444]

Dans le cinéma de fiction, Lita Stantic réalise son unique long-métrage *Un muro de silencio* (1993). Cette directrice de production de María Luisa Bemberg, met en scène une cinéaste d'origine britannique qui entreprend un tournage sur la disparition d'un militant péroniste au cours de la dernière dictature. Le récit, qui se déroule à l'époque moderne se focalise sur le processus mémoriel. Après une période d'oubli, la conjointe de la victime affronte les souvenirs douloureux qui refont surface et qui ravivent un besoin de recherche. La cinéaste joue sur l'esthétique de son film pour représenter un présent morne, aux couleurs froides et obscures face à des souvenirs doux et chaleureux, teintés d'une lumière plus chaude. Si le film ne témoigne pas directement de la vie de la cinéaste, de nombreux détails sont similaires. En effet, son mari, Pablo Szir, militant et membre du *Grupo Cine Liberación,* compte parmi les disparu·e·s de la junte militaire.[445] Elle se concentre sur le désespoir et le sentiment de solitude face à son absence. Ainsi, elle tente de répondre aux questions engendrées par la problématique de la disparition. Elle crée

---

[443] Claudia Feld, « Quand la télévision argentine convoque les disparus. Modalités et enjeux de la représentation médiatique d'une expérience extrême », *op. cit.,* p.195.

[444] En 1996, Juan Gelman et Mara La Madrid publient également un recueil de témoignages des enfants de disparu·e·s et des Mères et Grands-Mères de la Plaza de Mayo.
Juan Gelman, Mara La Madrid, *Ni el flaco perdón de Dios*, Buenos Aires, Planeta, 1996, 409 p.

[445] Octavio Getino, *op. cit.,* p.63.

un espace dans lequel il est possible de réfléchir et de partager ses doutes et inquiétudes.

Les conséquences engendrées par la disparition sont perçues comme une des raisons du mal-être sociétal qui se développe en Argentine. L'impunité et l'installation de la crise économique et sociale due aux mesures économiques néo-libérales accentuent cet état qui se développe au cours de cette décennie. Dans *Buenos Aires viceversa* (1996), Agresti revient, tout comme le reportage de Magdalena Ruiz Guiñazú, sur les enfants des disparu·e·s. Le cinéaste met en scène une nouvelle génération liée malgré elle à la violence de la junte. Pour cela, il juxtapose six histoires à travers des portraits de jeunes qui font l'expérience de la condition absurde de l'existence, de la misère sociale et de la violence héritée de la dictature face à une société indifférente. Les spectateur·rice·s sont placé·e·s devant une représentation vraisemblable du présent, forcé·e·s à se confronter à cette réalité.[446]

Cette nouvelle forme de critique séduit les nouveaux réalisateur·rice·s qui s'inspirent d'Alejandro Agresti pour créer. Le cinéaste démontre, en effet, qu'il est possible de construire un tel cinéma malgré la crise. Pour ce faire, il n'est pas nécessaire de recourir aux institutions. Au contraire, les financements alternatifs et indépendants semblent être la solution.[447] La réforme de l'INC, qui devient l'INCAA[448] grâce à la nouvelle loi 24 377 du 28 septembre 1994,[449] permet la promotion et la régularisation de l'activité cinématographique, notamment avec des impôts et taxes destinés à relancer l'industrie. Néanmoins, les financements sont de plus en plus difficiles à obtenir.

La nouvelle législation entraîne la création de nombreuses écoles de cinéma, dont

---

[446] Bernhard Chappuzeau, « El desvío emocional frente a la memoria *Buenos aires viceversa* (1996) de Alejandro Agresti », Romanische Studien 2, 2017, 16 p. [En ligne], [Consulté le 08 mars 2021] Disponibilité et accès https://www.academia.edu/42106836/El_desv%C3%ADo_emocional_frente_a_la_memoria_Buenos_aires_viceversa_1996_de_Alejandro_Agresti

[447] Fernando Martin Peña, *op. cit.,* p.259.

[448] Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

[449] Información Legislativa, « CINEMATOGRAFIA LEY 24.377 » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm

La Fondation Universitaire de Cinéma, mais aussi de revues dédiées au septième art. De nombreux·ses étudiant·e·s affluent de tout le pays, et une nouvelle génération de cinéastes se forme proposant deux courants esthétiques principaux : un cinéma social, austère et réaliste contre un cinéma personnel et intimiste. Il·elle·s s'inspirent d'Agresti, mais aussi d'autres réalisateurs comme Martín Rejtman avec *Rapado* (1991), Raúl Perrone avec *Labios de churrasco* (1995) qui proposent de nouvelles esthétiques. Grâce à un concours mis en place par l'INCAA, quelques un·e·s d'entre eux·elles réalisent une série de courts-métrages rassemblés dans *Historias Breves* (1995).[450] Cependant, alors qu'il a financé le projet, l'institut boycotte le film à une semaine de sa sortie en salle.[451]

Afin de continuer la diffusion malgré la pression de l'organisme étatique, la revue *Film* met en place dès 1996 un cycle de cinéma indépendant inédit. Ce périodique est, en effet, très attentif à ce nouvel élan de création. Depuis 1994, le journaliste Sergio Wolf y publie des articles sur ce mouvement qu'il nomme Nuevo Cine Argentino, en référence aux théories des années 60.[452] En 1999, après une amplification du cycle de projections à des propositions internationales, cette initiative devient un festival dédié au cinéma indépendant : le BAFICI[453] dont Andrés Di Tella est le premier président du festival.[454] Le mouvement prend son envol avec *Pizza, Birra, Faso* (1998) d'Israel Adrián Caetano et Bruno Stagnaro, deux réalisateurs ayant collaboré à *Historias Breves*. Ce film est une tragédie urbaine, mêlant les genres du cinéma policier et du cinéma réaliste.[455] Il narre la vie d'une bande de marginaux vivant au jour le jour, et commettant des agressions avec la complicité d'un chauffeur de taxi. Les cinéastes mêlent des personnages et des dialogues réalistes, avec des références culturelles très précises, telles que la

---

[450] César Maranghello, *op. cit.,* p.257.

[451] Fernando Martin Peña, *op. cit.*, p.258.

[452] *Ibid.*

[453] Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.

[454] Fernando Martin Peña, *op. cit.*, p.260.

[455] Gonzalo Aguilar définit de quelle manière apparaît le genre réaliste dans ce mouvement cinématographique.
Voir Gonzalo Aguilar, *Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2010, pp.33-37.

cumbia villera,[456] la danse, la coexistence de différents espaces urbains et la recherche de soi.[457] Un an plus tard, *Mundo Grúa* (1999) de Pablo Trapero devient un succès qui dépasse les frontières du pays. Produit par Lita Stantic, il gagne de nombreux prix dont celui du jury au festival de la Havane, celui de la critique à Venise et celui du meilleur acteur au BAFICI.[458]

Cette nouvelle génération ouvre la porte à de nouvelles possibilités cinématographiques et s'autorise une critique plus directe en représentant les problématiques issues des difficultés sous le gouvernement néo-libéral. Les lois d'amnisties et les décrets signés par Carlos Menem cristallisent la situation sociale qui s'enfonce de plus de plus dans un mal-être généralisé. Les cinéastes changent peu à peu leurs regards sur le passé récent et ouvrent les représentations à la génération des enfants de disparu·e·s. La reconstruction mémorielle de cette période connaît cependant un sursaut avec la diffusion en Argentine et en Europe du film *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis. Lui-même rescapé du *Club Atlético*, il plonge les spectateur·rice·s dans l'expérience concentrationnaire dans son intégralité par la séquestration la mise à mort de la protagoniste.[459] La même année, *H.G.O.* (1999) de Víctor Baylo et Daniel Stefanello, fait le portrait de l'écrivain militant disparu Héctor Germán Oesterheld. Le film est entièrement consacré à sa biographie. Il constitue le début d'un mouvement de représentation individuel des disparu·e·s qui se développe dans les années qui suivent.[460]

L'apogée de crise économique latente survient en 2001. Alors que le cinéma indépendant a été mis de côté au cours de cette décennie, la même année José Miguel Onaindia prend la direction de l'INCAA. Sa première décision consiste à modifier l'attribution de crédits et la reconnaissance des coûts définitifs de

---

[456] Genre musical argentin dérivé de la cumbia. Il est originairement issu des « *villas miserias* » (bidonvilles).

[457] César Maranghello, *op. cit.,* p.272.

[458] *Ibid.,* p.274.

[459] Nous revenons sur ce film dans un sous chapitre ultérieur consacré à son analyse.

[460] Laura Vanesa Vazquez, « 30 años sin Oesterheld: Alcances y límites del registro documental », *Question/Cuestión*, Vol.1, N°16, 2007, [En ligne], [Consulté le 20 avril 2020]. Disponibilité et accès https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/465/389

production.[461] Ainsi, contre toute attente, le cinéma argentin refait surface durant cette période de récession. Grâce au BAFICI, plusieurs productions de la nouvelle génération accèdent au marché international.[462] Comment cette nouvelle génération se réapproprie-t-elle la thématique du passé récent après la crise économique ? Quelles sont les nouvelles stratégies de représentation à la fin de la période d'impunité ?

3. Le cinéma et le devoir de mémoire (2003 – 2007)

3.1 La reconstruction mémorielle post-crise économique

Après une période de révoltes populaires engendrées par la crise économique, l'Argentine se stabilise politiquement avec l'élection de Néstor Kirchner.[463] Ce dernier, conscient de l'explosion mémorielle depuis 1995, fait de la défense des Droits Humains l'une des priorités de son programme. Ainsi, au cours de sa campagne électorale, il déclare au stade de River Plate : *« Vengo con la fuerza de los vientos del Sur [...] para devolver a esta amada Argentina la justicia y la dignidad perdida »*.[464] Les premières paroles de son discours reprennent effectivement les revendications portées par les associations des familles de disparu·e·s. La politique de récupération mémorielle de Néstor Kirchner se développe donc autour de deux axes. D'un côté, elle continue le travail de mémoire initié par les organisations de défense des Droits Humains avec une réappropriation de l'espace public, de l'autre, elle permet le recours à l'institution judiciaire. De plus, un travail considérable est engagé en faveur d'une modification de la représentation du passé.

---

[461] César Maranghello, *op. cit.*, p.257.

[462] Fernando Martin Peña, *op. cit.,* p.260.

[463] Ces révoltes populaires se sont formées autour du slogan « *¡Que se vayan todos!* » (Qu'ils s'en aillent tous). L'instabilité de la période a engendré, le 21 décembre 2001, la démission du Président de la République Fernando de la Rúa, successeur de Carlos Menem.

[464] DiFilm, « Nestor Kirchner durante la campaña electoral en River Plate 2003 » in *youtube.com* [En ligne], [consulté le 15 janvier 2017] Disponibilité et accès https://www.youtube.com/watch?v=ZZp328XBFxA

L'une des premières mesures du nouveau chef d'État argentin est la destitution de 27 généraux, 13 amiraux et 12 sergents-majors en raison de leur âge avancé. En limitant l'âge des intégrant·e·s aux forces armées, le gouvernement a démis de leurs fonctions tous les militaires ayant participé à la junte. Cette décision a entraîné le renouvellement de près de 75 % de l'Armée.[465] Deux jours plus tard, Eduardo Luis Duhalde est nommé au Secrétariat des Droits Humains. Ce nouveau poste confié à l'avocat, dont la représentation de la période dictatoriale avait été rejetée par les précédents gouvernements, annonce le nouveau discours porté par Néstor Kirchner.[466] En effet, le 24 mars 2004, alors d'une déclaration au *Colegio Militar de la Nación*, il affirme que cette date anniversaire du coup d'État se réfère à la pratique du terrorisme d'État et somme les membres des forces armées de ne plus jamais y recourir.[467] Ainsi, après avoir réformé les rangs de l'institution, il change complètement la façon de voir et de caractériser la junte militaire et ses actions. S'éloignant de la théorie des deux démons, il attribue l'entière responsabilité au gouvernement *de facto*.[468] Il fait, aussi retirer les portraits encore présents de Jorge Videla et de Reynaldo Bignone.

Il affirme, en outre, la nouvelle ligne de politique de mémoire qu'il défend, en accord avec les associations de défense des Droits Humains. Ce même jour, il fait un discours en compagnie de survivant·e·s et de membres de H.I.J.O.S. à l'ESMA :

> *Las cosas hay que llamarlas por su nombre y acá si ustedes me permiten, ya no como compañero y hermano de tantos compañeros y hermanos que compartimos aquel tiempo, sino como Presidente de la Nación Argentina vengo a pedir perdón de parte del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante 20 años de democracia por tantas*

---

[465] Marcela Valente, « Argentina: Kirchner prescinde de 75 por ciento de cúpula militar », in *Inter Press Service, agencia de noticias*, 26 mai 2003 [En ligne], [consulté le 04 avril 2021] Disponibilité et accès http://www.ipsnoticias.net/2003/05/argentina-kirchner-prescinde-de-75-por-ciento-de-cupula-militar/

[466] Nadia Tahir, « Chapitre V. Le mandat de Néstor Kirchner : de nouveaux enjeux et de nombreux défis pour les associations de victimes (2003-2007) », *op. cit*, 4.

[467] *Ibid.*, 20.

[468] Emilio Crenzel, « Hacia una memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina », *op. cit.,* p.80.

atrocidades.[469]

Ces excuses publiques annoncent l'importance de la politique de reconstruction mémorielle menée par le gouvernement. Après avoir modifié le regard sur la junte et ses années à la tête de l'État, il rejoint les associations dans l'enceinte du plus grand ancien centre de détention clandestin de torture et d'extermination. Ce même jour, il autorise les victimes à se réapproprier le lieu et la création de l'*Instituto Espacio para la Memoria y defensa de Derechos Humanos*. Le gouvernement de Néstor Kirchner applique ainsi une politique de récupération mémorielle et met en place un devoir de mémoire institutionnel porté en collaboration avec les associations des Droits Humains.[470]

Ce travail de récupération de lieux de répression a continué sous la présidence de Cristina Kirchner avec notamment la récupération de l'ancien site du *Batallón de Infantería de Marina N° 3*, ex-centre de détention clandestin de torture et d'extermination occupé aujourd'hui par la Faculté de psychologie et de sciences humaines de La Plata. De la même manière, en accord avec la Ministre de la Défense, Nilda Garré, le Secrétariat des Droits Humains a mis en place, en 2006, la signalisation des bâtiments militaires encore en service ayant été utilisés comme centres de détention clandestins de torture et d'extermination en y apposant des plaques commémoratives.[471]

Cette même année, à l'occasion du trentième anniversaire du coup d'État, le 24 mars a été déclaré jour férié.[472] Alors que quatre ans auparavant, ce jour a été nommé *Día*

---

[469] Néstor Kirchner, « Palabras del Presidente de la Nación, Doctor Néstor Kirchner, en el acto de firma del convenio de la creación del museo del la memoria y para la promoción y défense de os derechos humanos » in *casarosada.gob.ar* [En Ligne] [Page consultée le 12 Avril 2021] Disponibilité et accès https://www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/24549-blank-79665064

[470] Nadia Tahir, « Chapitre V. Le mandat de Néstor Kirchner : de nouveaux enjeux et de nombreux défis pour les associations de victimes (2003-2007) », *op. cit.,* 22.

[471] Nadia Eleonora Zysman, *De la « subversión marxista » al « terrorismo de estado ». Representaciones de la última dictadura militar en las narrativas históricas de la escuela media argentina 1983-2008*, Villa María, Eduvim, 2015, p.222.

[472] Información Legislativa, « FERIADOS NACIONALES Ley 26.085 » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/110000-114999/114811/norma.htm

Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia,[473] le gouvernement étend la représentation du passé et l'instauration d'une mémoire collective à l'ensemble du territoire. À cette occasion, le Secrétariat des Droits Humains publie une nouvelle version de *Nunca Más* en incluant un préambule avant la préface de Sabato.[474] C'est ainsi que les membres de l'Institution marquent cette date anniversaire du discours de récupération mémorielle de Néstor Kirchner. En accord avec les précédents discours, les rédacteur·rice·s proposent une nouvelle lecture à travers un bilan sur les politiques d'impunité du passé et les nouvelles mesures mises en place par le gouvernement. De plus, le préambule dresse un portrait des disparu·e·s selon leur état civil. Ainsi, il·elle·s sont reconnu·e·s selon leurs âge, genre ou profession. Aucune mention de leur engagement militant n'apparaît, ce qui permet de briser la théorie des deux démons et de les considérer comme victimes du terrorisme d'État. Dans le même sens, Néstor Kirchner inaugure en 2007, avec le soutien des associations des Droits Humains, le *Parque a la memoria* le *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* composé de plaques avec les noms des disparu·e·s et de quelques plaques blanches, l'ensemble atteignant le nombre symbolique de trente mille, sans aucune référence politique.[475]

En outre, afin d'institutionnaliser cette nouvelle représentation du passé, le gouvernement a travaillé à plusieurs reprises sur une modification des programmes scolaires et principalement d'histoire.[476] En 2006, la construction de la mémoire collective est finalement instaurée au sein de l'Éducation Nationale :

> *El ejercicio y construcción de la memoria colectiva sobre los procesos históricos y políticos que quebraron el orden constitucional y terminaron instaurando el terrorismo de Estado, con el objeto de generar en los/as alumnos/as reflexiones y sentimientos democráticos y de defensa del Estado de Derecho y la plena vigencia de los Derechos Humanos, en*

---

[473] Información Legislativa, « CONMEMORACIONES Ley 25.633 » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/75000-79999/77081/norma.htm

[474] Emilio Crenzel, « Hacia una memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina », *op. cit.,* p.78.

[475] *Ibid.*, pp.80-81.

[476] Voir María Paula González, « Historia y memoria del pasado reciente en la escuela: una mirada a la propuesta oficial », *Quinto Sol*, vol.16, N°2, Juillet-décembre 2012, [En ligne], [Consulté le 01 mai 2021]. Disponibilité et accès https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/quintosol/issue/view/65/showToc

concordancia con lo dispuesto por la Ley N° 25.633.[477]

Le nouveau programme rejoint les mesures prises en 2002 pour l'instauration du *Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia* et permet aux enseignant·e·s et aux nouvelles générations de faire le lien avec ce jour commémoratif. De plus, le nouveau programme prévoit une meilleure prise en compte de l'égalité entre les genres, la lutte contre la discrimination faite aux femmes et la reconnaissance et respect de la diversité culturelle des peuples originaires.

Au-delà du travail au cœur de la société pour œuvrer à une reconstruction mémorielle, le gouvernement de Néstor Kirchner a continué le combat pour la mise en place d'une politique judiciaire. Le 19 juin 2003, le nouveau président de la République limite les pouvoirs présidentiels dans la nomination des Juges.[478] Ainsi, il établit une séparation des pouvoirs rendant la justice plus impartiale et soustraite à la l'influence hiérarchique gouvernementale. Un mois plus tard, suite à une nouvelle demande d'extradition de 46 militaires de la junte par le juge espagnol Balthazar Garzón, Néstor Kirchner annule le décret[479] de l'ancien Président Fernando De La Rúa qui rendait la procédure impossible. Les militaires étaient en effet protégés par la législation de la territorialisation qui spécifie que les actes commis sur le territoire argentin sont exclusivement jugeables par les instances du pays. Enfin, le 12 août 2003, sous l'influence de la députée Patricia Walsh, fille du journaliste disparu,[480] le congrès annule les lois de Pacificación Nacional et d'Obediencia Debida.[481] Grâce

---

[477] Información Legislativa, « Ley 26206 » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=123542

[478] Información Legislativa, « ATRIBUCIONES DEL PODER EJECUTIVO NACIONAL Decreto 222/2003 » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/85000-89999/86247/norma.htm

[479] Información Legislativa, « COOPERACION INTERNACIONAL EN MATERIA PENAL Decreto 1581/2001 » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/70000-74999/70794/norma.htm

[480] Son père était Rodolfo Walsh, un écrivain et journaliste argentin, pionnier du journalisme d'investigation avec son livre *Operación Masacre* (1957). Il a écrit une lettre ouverte à la junte en 1977 et a été assassiné cette même année par les militaires.

[481] Información Legislativa, « Ley 25.779 » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 09 mai 2021] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/85000-89999/88140/norma.htm

au travail préalable des juges Gabriel Cavallo et Claudio Bonadío qui ont attesté de l'anticonstitutionnalité des lois, la Cour du Suprême a reconnu, deux ans plus tard, la non-validité des mesures d'amnistie.[482] Le 5 mai 2005, le Procureur Général Esteban Righi déclare à son tour que les lois promulguées sous le gouvernement d'Alfonsín vont à l'encontre de la Constitution :

> *La reconstrucción del Estado Nacional, que hoy se reclama, debe partir necesariamente de la búsqueda de la verdad, de la persecución del valor justicia y de brindar una respuesta institucional sería a aquellos que han sufrido el avasallamiento de sus derechos a través de una práctica estatal perversa y reclaman una decisión imparcial que reconozca que su dignidad ha sido violada.*[483]

Le Procureur Général est chargé de présenter devant la Cour un avis où doivent être argumentées les raisons pour lesquelles ces deux lois sont inconstitutionnelles. Pour ce faire, il se base sur l'étude d'une enquête ayant débuté le 10 juillet 1998 incriminant Cristino Nicolaides, alors chef de l'Armée, pour la disparition d'une vingtaine de Montoneros entre février et mars 1980.[484] Ainsi, le 14 juin 2005 la Cour Suprême de la Justice affirme l'inconstitutionnalité des lois de Pacificación Nacional et d'Obedencia Debida. Cependant, il faut attendre 2007 pour que les décrets d'impunité votés par le gouvernement de Menem soient eux aussi déclarés inconstitutionnels par la Cour Suprême.[485]

L'ensemble de ce processus juridique a permis la reprise des procès pour violation des Droits Humains. Grâce à sa politique de récupération mémorielle du passé récent, Néstor Kirchner crée un devoir de mémoire institutionnel qui permet de toucher l'ensemble de la société argentine. La thématique du terrorisme d'état et de la disparition forcée est abordée librement dans les arts audiovisuels télévisuels et cinématographiques et fait place à de nouvelles formes de représentation.

---

[482] Emilio Crenzel, « Hacia una memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina », *op. cit.,* p.75.

[483] Proyecto Desaparecidos, « Informe de Prensa de la APDH La Plata - Juicio por la Verdad » in *desaparecidos.org* [En ligne] [Consulté le 08 mai 2017] Disponible et accès http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2003/laplatre_27mar03.htm

[484] Diego Galante, *op.cit.*, p.226.

[485] Nadia Tahir, « Chapitre V. Le mandat de Néstor Kirchner : de nouveaux enjeux et de nombreux défis pour les associations de victimes (2003-2007) », *op. cit.,* 18.

3,2. Le cinéma d'une nouvelle génération

Dans la continuité de l'apogée de crise économique en 2001, les cinéastes se concentrent sur la représentation d'une période où les difficultés sociales sont fortes. Cependant, avec le décret de *Necesidad y Emergencia* mis en place par le gouvernement d'Eduardo Duhale, l'INCAA devient un organisme autonome qui ne dépend plus du gouvernement. À partir de cet instant, l'organisme qui, jusqu'alors, appartenait au Secrétariat de la Culture et de la Nation redevient maître de ses propres actions. Le critique Jorge Coscia accède à la présidence de l'institution.[486] Il signe en l'occurrence de nouvelles conventions avec l'international. À travers le programme *Raices*, il développe la coproduction et distribution avec l'Italie, la France et l'Espagne. Grâce à la création en 2003 de *La Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur* à Montevideo, il signe également des conventions avec l'Amérique latine.[487] De ce fait, la nouvelle génération de réalisateur·rice·s continue à marquer la scène internationale avec le nouveau mouvement. Adrián Caetano reçoit en effet plusieurs prix internationaux, notamment à Cannes, San Sebastian, Huelva, Rotterdam et Londres avec *Bolivia* (2002).[488] Les cinéastes se concentrent sur les préoccupations de la société argentine ravagée par la crise économique. Au cours de sa gestion, Jorge Coscia permet également l'ouverture de nouvelles salles, *Espacios INCAA* dans le but de développer la distribution. Néanmoins, malgré son expansion à l'étranger, le Nouveau Cinéma Argentin ne connaît pas un grand succès sur le territoire. Le public se lasse des sujets et des thèmes abordés et préfère les superproductions hollywoodiennes.[489]

---

[486] Fernando Martin Peña, *op. cit.*, p.268.

[487] Voir Marina Moguillansky, « Los límites de la imaginación política. El cine y el Mercosur », in in Moguillansky Marina, Molfetta Andrea, Santagada Miguel A (Coord.), *op. cit.*, pp.417-419.

[488] César Maranghellio, *op. cit.,* p.280.

[489] Fernando Martin Peña, *op. cit.*, p.268.

Contrairement au cinéma de fiction, la production documentaire, qui avait pris son envol au cours du pic de la crise économique, explose les années suivantes. Parmi ces productions, il est possible de détacher quatre œuvres sur la thématique de la disparition forcée. La première *(H) Historias cotidianas* (2001) de Andrés Habegger se concentre exclusivement sur le récit de six enfants de disparu·e·s. À travers quatre chapitres — *Huellas, Hijos, Historias, Hoy* —, le cinéaste détaille les portraits dans un espace temporel reprenant l'intégralité de leurs biographies. Il alterne pour cela les témoignages en plans fixes, des photos et le retour sur les lieux d'enfance. Pour son premier long-métrage, Habegger ne se contente pas de proposer un film pour contribuer à la reconstruction mémorielle, mais expose aussi les conséquences de l'absence et du questionnement dans le présent de cette génération.[490] Avec l'aide de David Blaustein, il se focalise sur le ressenti actuel de ces enfants et sur leur regard sur le passé. Véritable annonciateur des nouveaux·elles acteur·rice·s de la mémoire, le film témoigne d'une véritable relève dans le militantisme. Dans une perspective plus intime, *Papa Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri et *M* (2007) de Nicolás Privedera marquent cette volonté de renouer avec le passé récent. Alors que le premier film est réalisé au début du nouveau millénaire, il doit attendre quatre ans pour être officiellement diffusé. Les trois films présentent un dialogue entre le passé et le présent. Les cinéastes utilisent de nombreux documents d'archives publiques ou personnelles, comme des photos. Dans *Papa Iván,* la réalisatrice construit son documentaire à partir de la lecture d'une lettre de son père. Il s'agit d'autobiographies qui construisent avant tout une mémoire individuelle et qui témoignent de l'absence pesante, dans le présent, de ces parents disparus. La réflexion est différente pour chacun·e. Pour María Inés Roques, le souvenir est douloureux et les cicatrices de cette perte encore présentes alors que pour Albertina Carri, il s'agit davantage d'un travail d'introspection. Pour Nicolás Privedera, le documentaire fait également un retour amer sur les désillusions répétées face aux institutions quant à la mise en place d'un travail de recherche et de mémoire. Malgré un travail avant tout autobiographique, l'ensemble des œuvres s'appuient sur une base testimoniale qui témoigne de la vie des parents disparus. Les sources viennent majoritairement d'un cercle proche des victimes, membres de

490 Eduardo Laso, « Políticas de la memoria: *Historias cotidianas (H)*, de Andrés Habegger », *aesthetika,* vol. 6, N°1, octobre 2010, pp.30-37.

la famille ou ancien·ne·s camarades de lutte, comme Miguel Bonasso dans *Papa Iván*. Pour Albertina Carri, la restitution de l'histoire familiale passe également par une représentation d'elle-même par l'intermédiaire de l'actrice Analía Couceyro. La réalisatrice oscille de cette manière entre fiction et documentaire pour exprimer ses sentiments suscités par cette absence dans le présent.[491]

Cependant, d'autres champs de représentation se développent également au cours de ces années. De nombreuses productions autour de biographies de personnalités plus connues dans le milieu journalistique et cinématographique, comme dans *Raymundo* (2002) de Erneso Ardito et Virna Molina, qui revient sur la vie de Raymundo Gleyzer ou *Paco Urondo : la palabra justa* (2005) de Daniel Desaloms.[492] Enfin, les associations de défense de Droits Humains répondent à la nouvelle génération à la recherche de son identité. Le travail des Abuelas de la Plaza de Mayo sur la recherche d'enfants appropriés se développe à la télévision, d'abord avec le feuilleton *Montecristo* (2006) puis avec la minisérie *Televisión x la identidad* (2007) qui reçoit un prix Emmy.[493]

Face aux nombreuses réalisations documentaires sur le thème des disparitions, le réalisateur Adrián Caetano, espoir du Nouveau Cinéma Argentin réalise en 2006, un long-métrage basé sur le témoignage de Claudio Tamburrini publié sous le nom de *Pas(e) Libre, La fuga de la Mansión Seré.*[494] En collaboration directe avec deux survivants de l'expérience concentrationnaire, dont Tamburrini, il réalise un film qui mélange plusieurs genres, dont les codes du cinéma d'horreur. Son approche aux références hollywoodiennes respectant le genre du thriller que l'on retrouve dans l'autobiographie de l'ancien détenu lui permet de conquérir un nouveau public relativement jeune qui, comme lui, n'a pas directement vécu la répression de la

---

491 Florencia Larralde Armas, « Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS. Un estudio sobre los films Los Rubios, M y Papá Iván », *VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012*, La Plata, Argentina [En ligne] [Consulté le 04 avril 2020] Disponibilité et accès http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2039/ev.2039.pdf

492 Fernando Martin Peña, *op. cit.,* p.281.

493 Máximo Eseverri, *op. cit.*, p.149.

494 Tamburrini Claudio M. , *Pase Libre*, *La fuga de la Mansión Seré,* Buenos Aires, Argentine, Ediciones Continente, 2002, 251 p.

dictature militaire.[495]

Au cours des années suivantes, de nombreuses productions voient le jour parallèlement au développement de la mémoire collective en Argentine. La question de la disparition forcée est amplement répandue dans l'ensemble de la société. La représentation de la période dictatoriale apparaît davantage dans les œuvres de fiction qui, même si elles ne traitent pas le sujet en profondeur, le laissent apparaître en trame de fond comme dans *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella. Ainsi, grâce à la fiction les nouvelles conventions de coproductions ont également permis d'exporter la représentation du terrorisme d'état en dehors des frontières. *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro *ou Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila[496] qui mêle la représentation du traumatisme et l'utilisation des méthodes d'animation mettent en avant cette génération marquée par la répression. La vision de la répression et du traumatisme est également traitée du point de l'enfant.

Si le traumatisme causé par la violence de la junte est largement représenté, la violence directe n'est que suggérée. En effet, les réalisateur·rice·s ne s'attachent pas à une esthétisation complète de la disparition forcée. Les œuvres mettant en scène la logique concentrationnaire restent minoritaires dans la fiction. Alors, comment les cinéastes qui ont choisi de représenter les espaces de détention clandestins ont-il·elle·s réalisé·e·s leur film ? De quelle manière ont-il·elle·s contribué·e·s à la construction de la mémoire collective ? Quelles stratégies ont-il·elle·s adoptées pour représenter l'irreprésentable ?

[495] Nous revenons plus en détails sur ce film dans le chapitre suivant.

[496] Voir Gonzalo Aguilar, « *Infancia clandestina* or the will of faith », *Journal of Romance Studies*, vol. 13, N°3, 2013, pp.17-31

B. L’évolution de la représentation de la logique concentrationnaire

Comme nous venons de le voir, les trois décennies qui ont suivi la chute du régime autoritaire ont été marquées par des politiques mémorielles bien différenciées. Les cinéastes ont adapté leurs points de vue selon l’époque de réalisation de leurs films. Dans ce contexte de retour à la démocratie, les œuvres produites ont un même but : participer à la construction d’une mémoire collective. Dans ce chapitre, nous comparons trois films de fiction emblématiques de chaque période : *La Noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis et *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Israel Caetano.

La Noche de los lápices revient sur la séquestration de six adolescent·e·s âgé·e·s de 16 à 19 ans au cours de la nuit du 16 septembre 1976 à La Plata : Francisco López Muntaner, María Claudia Falcone, Claudio d’Acha, Horacio Ángel Úngaro, Daniel Aberto Racero, María Clara Ciocchin et Pablo Díaz. *Garage Olimpo* met en scène María Fabiani, une jeune militante est arrêtée par les militaires. Dans le centre où elle est détenue, elle se retrouve face à Félix, l’un des locataires de sa mère avec qui elle vit et qui exerce le rôle de bourreau au sein du camp. *Crónica de una fuga* repose sur l’histoire de la fuite de quatre détenus d’un centre de détention clandestin : Claudio Tamburrini, Guillermo Fernández, El Gallego et El Vasco.

Si toutes ces œuvres proposent une immersion dans la logique concentrationnaire, les cinéastes n’ont pas toujours eu recours aux mêmes stratégies de représentation. Notre étude va nous permettre de comprendre comment la mise en image de cette thématique a évolué au fil des années. Pour cela, nous allons nous demander de quelle manière les politiques mémorielles de chaque période ont eu une incidence dans leurs représentations.

1. Structurer un scénario à partir de témoignages

Ces trois films ont reconstruit la réalité concentrationnaire en représentant l’espace physique de détention et le processus de disparition forcée. Tous se sont construits à partir des témoignages de survivant·e·s : Adrián Caetano et Héctor Olivera se sont concentrés d’abord sur des récits écrits, alors que Marco Bechis s’est

appuyé sur son expérience, car il est lui-même l'un des survivants. La subjectivité de chaque témoignage a permis aux réalisateurs de créer différentes formes de représentation esthétique, discursive et narrative.

La Noche de los lápices et *Crónica de una fuga* construisent tous les deux leur intrigue à partir d'ouvrages. Le premier se base sur un livre d'investigation éponyme de María Seoane et Héctor Ruiz Nuñez, diffusé à la même période.[497] Les deux journalistes ont enquêté sur la disparition des adolescent·e·s. L'ouvrage comporte trois parties : « *Crecer en la tormenta », « la Noche », « la memoria ».* Dans la dernière, nous retrouvons le témoignage de Pablo Díaz, séquestré quelques jours après ses camarades. Héctor Olivera suit l'intégralité de la composition du livre.

La première partie de l'ouvrage repose sur la biographie de chacun des étudiant·e·s disparu·e·s. Elle permet de comprendre l'implication politique de chacun. Elle dresse aussi la liste des soldats ayant participé aux opérations de répression dans la zone de La Plata au moment des enlèvements. La seconde relate l'activité des lycéen·ne·s après le coup d'État, leur enlèvement et la séquestration de Pablo Díaz. Lors de ce témoignage, le rescapé décrit la vie quotidienne des disparu·e·s au moyen de fragments de souvenirs. La première partie de l'œuvre cinématographique de Héctor Olivera se concentre sur les trente et une premières minutes du film. Elle fait office de présentation des personnages, en exposant leurs relations amoureuses, amicales et familiales. Leurs activités extrascolaires se concentrent principalement autour d'activités militantes pour l'obtention de meilleures conditions d'étude. Ainsi, le film s'ouvre sur une assemblée générale qui demandait l'obtention du *Boleto estudiantil.*[498] Cette première plongée au cœur de l'engagement politique des adolescent·e·s annonce l'importance du militantisme pour ces dernier·e·s. En effet, tous leurs échanges sont teintés d'un discours idéologique et de références au marxisme.

La présentation des personnages reste fidèle au livre de María Seoane et Héctor Ruiz Nuñez. Effectivement, alors que dans la majorité des films grand public,

---

497 María Seoane, Héctor Ruiz Nuñez, *op.cit.*

498 Réduction pour les titres de transport pour les étudiant·e·s.

l'incident déclencheur est introduit dans le premier quart du scénario,[499] Olivera rompt l'équilibre narratif en plaçant la séquestration des adolescent·e·s à la fin de cette première partie. Cette intégration tardive permet au cinéaste de respecter la composition de l'ouvrage dont la première partie est la plus conséquente. À l'aide d'un montage alterné, le réalisateur met en scène les enlèvements de Francisco López Muntaner, María Claudia Falcone, Claudio de Acha, Horacio Ángel Úngaro, Daniel Aberto Racero et María Clara Ciocchini. Ce montage rappelle la construction du chapitre narrant les enlèvements successifs. Comme dans le livre, l'évènement est précédé par la diffusion du morceau de musique *Rasguña las piedras* du groupe de rock argentin Sui Generis dont les paroles peuvent interprétées comme une métaphore de l'enfermement à venir.[500] La musique douce contraste avec l'arrivée de plans alternés rapides qui suivent un montage métrique basé sur une musique vive pour renforcer le sentiment d'oppression. Le réalisateur marque les spectateur·rice·s avec une accélération brutale du rythme de la narration. La scène de l'opération militaire est rapide : la représentation de l'intervention se déroule en quarante secondes et comporte vingt-sept plans distincts. De nombreuses informations sont mises en valeur : le réveil brutal des adolescent·e·s face à l'irruption d'un groupe de militaires armés et cagoulés à leur domicile ; la destruction de biens pour accentuer la confusion et la peur l'arrestation violente des jeunes dont on bande les yeux et attache les mains ; l'isolement des parents dans une pièce et enfin le départ en trombe dans des Ford Falcon :

---

[499] Robert Edgar-Hunt, John Marland, Steven Rawle, *op. cit.*, p.53.

[500] Le récit des enlèvement est précédé d'un extrait des paroles morceau de musique : « *Detrás de las paredes / Que ayer se han levantado / Te ruego que respires todavía / Apoyo mis espaldas / Y espero que me abraces / Atravesando el muro de mis días / Y rasguña las piedras/ Y rasguña las piedras Y rasguña las piedras hasta mi.* »
Ibid., p.92.



31:35



32:03



32:08



32:19

Mais c'est l'enlèvement de Pablo Díaz, quatre minutes plus tard, qui prépare l'immersion des spectateurs dans la réalité concentrationnaire. En effet, si la narration était jusque là présentée depuis un point de vue omniscient, elle se focalise sur Pablo Díaz après la séquestration des jeunes. Conformément au support testimonial, le réalisateur suit le récit de l'adolescent à partir de cet instant. La séquestration du jeune permet une continuité de la narration vers les centres de détention clandestins. L'enlèvement du protagoniste s'effectue selon une esthétique et une chronologie similaires à celles utilisées pour ses camarades. La bande sonore reprend la même musique. Néanmoins, plus longue que la séquence précédente, elle est davantage détaillée. L'arrivée des militaires est devinée grâce à un plan extérieur où leurs voitures se garent devant la maison. Il n'y a donc pas d'effet de surprise, car entre les deux séquestrations, l'adolescent se doute de son imminente arrestation :



36:08

La troisième et dernière partie de l'ouvrage est consacrée aux efforts des familles des adolescent·e·s, pour obtenir des informations concernant la disparition de leurs enfants. Les journalistes décrivent, d'une part, la vie quotidienne des familles des disparu·e·s : leurs difficultés, leurs démarches auprès des autorités et, d'autre part, la politique de négation de l'existence des disparu·e·s de la part des militaires. En outre, dans cette dernière partie, les journalistes relatent la collaboration de Pablo Díaz avec la CONADEP, et le travail de la commission concernant la retranscription et publication des témoignages des survivant·e·s et des familles.

L'expérience carcérale clandestine de Pablo Díaz est représentée dans le film d'Olivera en deux temps : l'arrivée au Pozo de Arana et à travers la vie au sein du Pozo de Bánfield.[501] Cette dernière partie est également construite par un montage alterné entre la progression de l'adolescent dans les camps de concentration et la recherche accrue des familles Úngaro et Falcone. Ainsi, Héctor Olivera inclut deux espaces, comme Bechis : d'abord interne aux centres puis extérieurs, au cœur de la société. Il englobe ainsi toute la dimension concentrationnaire qui ne se limite pas uniquement au lieu physique de détention. Pour ce faire, il se base sur la seconde et troisième partie de l'ouvrage. Au cours du récit de la lutte des familles, Olivera représente la négation des institutions face à l'existence des disparu·e·s. Le film s'achève enfin sur la libération de Pablo Díaz.

Le film de Caetano s'inspire du roman autobiographique de Claudio Tamburrini

[501] Centres de détentions clandestins. Le Pozo de Arana est situé à la Plata et le Pozo Bánfield, à Bánfield au sud de Buenos Aires.
Sandra Raggio, « La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico », in Claudia Feld, Jessica Stites Mor (comp.), *op. Cit.*, p.64.

Pas(e) libre, fuga de la Mansión Seré.[502] Ce dernier a été séquestré le 23 novembre 1977 par un groupe de militaires appartenant aux forces aériennes. Il s'est enfui avec d'autres prisonniers du centre de détention Mansión Seré,[503] situé à Morón, dans la banlieue de Buenos Aires, le 24 mars 1978. Tout comme le livre du rescapé, le film débute par la représentation de l'épisode de la séquestration. Claudio Tamburrini, alors gardien de but dans l'équipe d'Almagro, ne réussit pas à parer un tir lors d'un match. Pendant ce temps, un groupe de militaire en civil interroge sa mère à son domicile, pour le retrouver. De retour chez lui, il découvre le groupe d'intervention, qui l'attend. Il est alors enlevé et transféré à la Mansión Seré. À son arrivée, il est torturé à l'électricité et interrogé.

Le film suit relativement l'ordre chronologique du roman. Ce dernier est constitué de quatre parties : « *Partido decisivo », « Casa de sombras », « La pieza de los veteranos » et « Final »*. Si la représentation cinématographique élude quelques détails du récit, le déroulement général reste le même. Les vingt et une premières minutes sont consacrées à la première partie du roman qui correspondent à l'enlèvement, à l'arrivée dans le centre et aux premières cessions d'interrogatoire. La seconde partie du roman est rapidement résumée en quatre minutes. La séparation entre les deux chapitres n'est pas réellement visible à l'écran et prolonge les séquences d'arrivée. Elle est davantage perçue comme une transition dans laquelle la vie quotidienne s'installe. Les trente-quatre minutes suivantes constituent le troisième chapitre et la rencontre entre les personnages dans la « *pieza de los veteranos »*[504]. À partir de là, le point de vue bascule sur le témoignage de Guillermo Fernández. Enfin, le dernier chapitre commence à l'instant où l'idée de fugue est proposée par ce dernier. Cette scène est suivie par l'intervention des militaires qui menacent les détenus de les mettre à mort. À cette occasion, ils simulent une fusillade, évoquent une possible fugue des prisonniers et l'assassinat imminent de Guillermo Fernández. Cette scène de violence amorce l'élément déclencheur permettant de basculer dans le récit de la fugue des incarcérés. Enfin, le film se termine, comme le roman, sur un voyage en voiture avec le père de El Gallego. Au

---

[502] Claudio Tamburrini, *op. cit.*

[503] Appelé « Átila » dans le film.

[504] Dortoir où résident les détenus de longue durée.
Ibid., p.85.

contraire de ce qui se passe dans l'autobiographie, Claudio Tamburrini et El Vasco sortent de la voiture et se séparent dans un quartier. Le cinéaste représente aussi la fuite de Guillermo Fernández dans un taxi et la découverte de la chambre vide par les militaires. Enfin, le réalisateur informe les spectateur·rice·s du sort des fugitifs, du nom du centre et de son histoire avant le générique de fin. Il replace ainsi le récit dans la réalité et le présent pour qu'il impacte davantage le public.

En réalisant l'histoire de Claudio Tamburrini, du point de vue du roman, plusieurs problèmes se posent à Adrián Caetano. Le premier concerne la dimension « extramorale » du roman :

> *Los sobrevivientes siempre son los mejor ubicados para relatar lo que sucedía en un campo de concentración, sobre todo si ese relato describe las conductas de víctimas y victimarios desde un punto de vista extramoral (extramoral, porque no responde a los criterios morales con los quienes los escuchan están acostumbrados a juzgar). Cuando ese punto de vista para narrar los hechos -por ser extramoral- es el que menos favorece la víctima porque no pretende santificarla por el solo hecho de haber sufrido, y es la propia víctima quien los está narrando, el relato se vuelve automáticamente más fidedigno.*[505]

N'étant pas un survivant de l'expérience concentrationnaire, le cinéaste choisit d'adapter un témoignage qui n'est pas le sien. Or, s'il souhaite conserver cette dimension, il lui faut alors penser la réalisation de son film au-delà de son propre point de vue sur l'évènement. Pour compléter sa lecture du roman, il fait appel aux propres rescapés présents sur place. Il travaille en permanence avec Claudio Tamburrini et Guillermo Fernández, mais aussi avec d'autres détenus, séquestrés dans le même centre.[506] Il peut ainsi, grâce à leurs témoignages directs, se rapprocher davantage d'une représentation de leur point de vue.
De ce fait, en multipliant les regards sur les évènements, il ne conserve pas le récit à la première personne de Claudio Tamburrini et le transforme en point de vue omniscient. Cette modification lui permet de changer la focalisation au cours du récit. Contrairement au récit de Claudio Tamburrini qui se limite à sa propre expérience, le film permet d'offrir un point de vue qui dépasse le témoignage. L'évocation, par

---

[505] Silvia Schwarzböck, *Estudio crítico de Crónica de una fuga,* picnic editorial, 2007, p.21.

[506] Robin Gatto, *Chronique d'une évasion,* [DVD], Wild Side Video, K&S Universal, Fenêtre sur Prod, Cannes, 2006, 26min.

exemple, de l'assassinat de Tano au travers des vols de la mort intègre le récit dans une historisation du moment.[507]

En outre, *Garage Olimpo* se construit, à la différence des deux autres films, à partir d'une expérience personnelle. Marco Bechis est d'origine chilienne et italienne et a grandi entre São Paulo et Buenos Aires. Le 19 avril 1977, il est séquestré dans la capitale argentine par un groupe de militaires en civil. Il est détenu au Club Atlético durant deux semaines avant d'être relâché et expulsé en Italie. Afin de réaliser la scénographie de son long-métrage, il s'est appuyé sur les souvenirs de son séjour dans le camp :

> *El sonido es el elemento autobiográfico. Yo estuve secuestrado, unos diez días, en uno de estos campos llamado Club Atlético, [...]. Al estar vendado no he visto nada, una sola vez me levanté la venda y vi a través de una reja un corredor. Cuando yo fui dejado en libertad y me fui a Italia dibujé ese corredor y con ese dibujo hice la escenografía. La escenografía es textual de ese dibujo, se lo di a un escenógrafo y le dije quiero esto. Esa es una reconstrucción exacta de lo que yo vi a través de las vendas. Y en cuanto al sonido, no es que yo escuchara esas cancioncitas, esa radio, no es que sea textual lo que yo escuché, pero sí es textual la pastosidad del sonido y el sound de ese lugar, eso es muy similar a lo que yo recuerdo.*[508]

La cécité imposée par les militaires avec le port de la *venda* limite la représentation visuelle. Le souvenir du réalisateur est réduit à cet instant de vision privilégié autour duquel repose la scénographie du centre. Or, la gestion physique des souvenirs ne permet pas une représentation fidèle de la réalité. Cette altération est due à une absence de trace matérielle du souvenir, ce qui le fragilise. Selon Paul Ricœur, le souvenir ne peut effectivement être complet, car une partie de celui-ci est oubliée. Il est constitué de l'image — *εἴδωλον* (*eidōlon*) — ce dont on se rappelle et de l'oubli — *ἐπιλελῆσθαι* (*epilelēsthai*) — ce qui n'a pas été retenu par l'esprit.[509] Ainsi, pour pallier l'absence qui constitue une partie de ce souvenir, l'inconscient utilise l'imagination. Issue de l'immatériel, proche de l'irréel, elle déforme le souvenir pour

---

[507] Voir sous chapitre antérieur : « II.A.2.2. Le sursaut de la mémoire : 1995-1999 »

[508] Odile Bouchet, « Entretien avec Marco Bechis / Entrevista con Marco Bechis », in *canal-u.tv,* Cinélatino, 2013, [En ligne], [Consulté le 01 juin 2017] Disponibilité et accès https://www.canal-u.tv/video/vo_universite_toulouse_le_mirail/entretien_avec_marco_bechis_entrevista_con_marco_bechis_cinelatino_2013.11553.

[509] Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2000, p.10.

l'adapter au besoin de l'individu. Le réalisateur recourt en majorité à ses souvenirs sonores. Il ne lui a pas été possible de représenter avec exactitude les morceaux musicaux ou l'ambiance en question, néanmoins, il insiste sur une tessiture similaire. De l'ordre de la sensation, le souvenir est délibérément modulé en fonction de ce point de vue subjectif et au contraire de l'exactitude affirmée de la reproduction scénographique annoncée par le cinéaste, elle est assumée comme une représentation vraisemblable.

Enfin, les trois films proviennent d'un support testimonial appartenant à la même mémoire collective. En effet, si les époques de réalisation sont différentes, les sujets traités restent les mêmes. Les trois œuvres se focalisent à partir du point de vue des victimes et de témoignages de rescapé·e·s. C'est-à-dire d'éléments qui permettent de développer les récits en accord avec la réalité de l'époque et de les rapprocher d'une narration cinématographique. Ces modifications des récits de base sont assumées par Héctor Olivera, qui dans *La Noche de los lápices* propose dès les premières images une note préalable : *« Esta película está basada en personajes y hechos reales. Por razones argumentales se han introducido algunos cambios que no alteran el espíritu ni la veracidad de lo acontecido ».* Ainsi, tout au long de la première partie, le réalisateur construit l'intrigue à partir du roman non fictionnel de María Seoane et Héctor Ruiz Nuñez tout en insérant des éléments historiques cités dans l'œuvre, comme la collaboration de certains professeurs avec la junte, ou encore la présence dans les lycées des hommes arborant des lunettes de soleil. À partir des enlèvements, le cinéaste a construit le scénario à partir du témoignage de l'adolescent.[510]

À l'inverse, Adrián Caetano ne fait pas mention des potentiels changements effectués au début du film : « *Esta historia está basada en el testimonio de dos víctimas de dicha dictadura. »* Or, c'est au générique final que le réalisateur évoque les transformations opérées :

> *Esta película esta [sic] inspirada en la novela "Pase Libre — La Fuga de la Mansión Seré", de Claudio Tamburrini, que recrea el testimonio de algunas víctimas de la represión ilegal en dicho centro clandestino, entre noviembre 1977 y marzo 1978.*
> *Dado que se trata de una recreación libre de hechos reales, algunas circunstancias han sido*

[510] Sandra Raggio, *op. cit.*, p.67.

modificadas en función de las necesidades dramáticas y narrativas del film.
En consecuencia se han atribuido a un solo personaje llamado "Vasco" sucesos ocurridos a dos personas diferentes.

En effet, pour des raisons scénaristiques, le personnage de El Vasco fusionne en réalité avec celui de El Chino qui n'est pas nommé dans le film. Ce dernier s'enfuit avec les trois autres détenus, mais sans avoir préparé un plan avec eux au préalable, car il arrive dans la « chambre des vétérans » seulement une semaine avant la date de la fuite. El Vasco fait en réalité partie des disparu·e·s. Lorsque Adrián Caetano donne des informations sur le devenir de chacun, le sort de El Vasco correspond concrètement à celui de El Chino.[511] Outre un choix déterminé des éléments pouvant être rapportés à l'écran, les réalisateurs se permettent donc d'opérer des modifications afin d'adapter ces récits écrits à une représentation audiovisuelle.

Si *Garage Olimpo* se base en premier lieu sur les souvenirs du cinéaste, il utilise comme *La Noche de los lápices* et *Crónica de una fuga* des éléments issus de témoignages extérieurs. La mise en place narrative est effectivement tirée d'un attentat au cours duquel une jeune militante a assassiné le général Cardozo à l'aide d'une bombe. Cette dernière est devenue amie avec la fille du militaire afin de pouvoir mettre en place l'attentat.[512] Dans le film, il s'agit du meurtre d'un officier surnommé El Tigre. Or, l'un des membres des forces répressives de la dictature a porté effectivement ce surnom. Il s'agit de Jorge Eduardo Acosta, l'un des responsables des vols de la mort du centre de détention l'ESMA. L'utilisation de ce type de méthode d'extermination est en effet suggérée dans le film au commencement et à la fin tout comme l'attentat qui commence dans l'introduction alors que l'explosion de la bombe intervient en fin de récit.
L'enlèvement de María se déroule, en outre, assez rapidement, sans trop de violence, comme dans *Crónica de una fuga* ou *La Noche de los lápices*. Elle est

---

511 Silvia Schwarzböck, *Estudio crítico de Crónica de una fuga,* picnic editorial, 2007, pp. 91-92.

512 « Le 18 juin 1976, le chef de la police fédérale, le Général D. Cesáreo Cardozo est assassiné dans les mêmes conditions par une amie de sa fille, Ana María Gonzalez, militante Montoneros âgée de 18 ans »
Voir Jeremy Rubinstein, « Garage Olimpo de Marco Bechis. Une représentation synthétique des camps de concentration clandestins de la dernière dictature argentine », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin,* N°25, 2007, pp.131-142.

directement transférée au centre de détention El Olimpo. Tous les centres représentés dans ces films sont réels. Néanmoins, El Olimpo ne s'est jamais appelé Garage Olimpo, même dans le jargon militaire. Marco Bechis introduit ainsi un décalage entre réel et fiction : le nom donné au camp par le réalisateur ne dément pas la réalité, mais cette légère modification situe tout de même l'action dans la fiction. Le centre en question n'aurait ouvert qu'en 1978, alors que l'attentat se serait déroulé en 1976.[513] Cette insertion d'éléments réels dans le film, lui fait côtoyer la réalité, comme pour rappeler que ce qui s'est passé aurait pu se passer comme le raconte Bechis.

2. La construction de l'intrigue

Pour chacun des films les spectateur·rice·s sont tenu·e·s en haleine par une seule question : vont-il·elle·s pouvoir réchapper à la mort certaine vers laquelle il·elle·s semblent être amené·e·s ? Seul le titre du film *Crónica de una fuga* suggère la fuite des détenus. Le public sait dès le commencement qu'une évasion va avoir lieu. La question devient alors : qui va s'échapper et comment va dérouler la fugue ?[514] Dans les trois cas de figure, l'intrigue tourne autour de la survie des détenu·e·s.

Dans *Garage Olimpo* et *La Noche de los lápices*, les réalisateurs ont mis l'accent sur les relations humaines. Dans son film, Héctor Olivera développe le thème de l'amitié qui lie les adolescent·e·s et les sentiments entre Claudia et Pablo. La tension dramatique s'allège donc dans la dernière partie du film. Il n'y a plus de scènes de torture, et le cinéaste en profite pour se concentrer sur la routine et le quotidien de l'enfermement. Néanmoins, la violence psychologique persiste à travers les harcèlements par les gardiens sur les jeunes filles incarcérées. De nombreuses anecdotes contées par Pablo Díaz sont mises en scène. Pour la plupart, elles apportent une dimension des touches d'humour qui ne tournent pas en dérision les

513 *Ibid.*

514 Dans certaines langues, comme en français, le film prend le nom de *Buenos Aires 1977.* Dans ce cas, l'intrigue reste similaire aux autres films.

dures conditions carcérales, mais permettent de soulager le·la spectateur·rice de la tension omniprésente.[515] L'insertion de ces anecdotes permet également d'établir une continuité avec la première partie. Dans son témoignage, Pablo raconte que sa relation avec Claudia naît dans le camp du Pozo de Bánfield, Olivera choisit de la mettre en place dans sa première partie.[516] Pour des raisons de cohérence dramatique, le réalisateur expose leur histoire d'amour comme un fil conducteur, permettant de maintenir la trame du mélodrame du début à la fin du film : dans un premier temps, leur histoire se concrétise et ils paraissent heureux puis leur amour devient impossible dans le camp du Pozo de Bánfield.

Leur amour est une métaphore de l'engagement politique des années 70. Il évoque le romantisme révolutionnaire qui se développe largement dans les organisations militantes de ces années :

> *La política era un amor naciente, tan puro e inocente como el de los adolescentes, porque se trataba del primer amor. Lo que queda trunco son los primeros sueños, lo que apenas comenzaba. La inocencia la portan esos cuerpos puros, vírgenes. La señal más brutal de la violencia desplegada contra ellos es la violación sexual de una virgen adolescente, casi niña.*[517]

De ce fait, de nombreux couples sont portés disparus et cette thématique a également constitué la trame d'autres films comme *Pasaje de Vida* (2015) de Diego Corsini ou *Sinfonía para Ana* (2017) de Ernesto Ardito et Virna Molina.

Si dans le film d'Olivera, l'amitié et l'amour transforment le récit en mélodrame, Marco Bechis expose une relation entre María et Felix qui se construit à l'image du syndrome de Stockholm en réaction à la volonté de survie de la prisonnière. L'affection de la détenue envers son bourreau Félix qui déjà avait témoigné ses sentiments à la jeune femme lorsqu'il·elle·s vivaient ensemble, se développe tout au long du film. Alors que Félix est appelé pour torturer la jeune fille, il la reconnaît et refuse de s'exécuter et demande à un de ses collègues d'effectuer la tâche à sa place, moyennant un pot de vin. De la même façon, lors de son admission dans le

---

[515] Sandra Raggio, *op. cit.*, p.71.

[516] *Ibid.* p.64.

[517] *Ibid.,* p.65.

centre, María perd son identité au profit du matricule « A-01 ». Félix est le seul à connaître son véritable prénom et continue de l'appeler María au cours de son incarcération. Il autorise aussi María à enlever son bandeau et la traite comme une privilégiée en lui apportant de véritables repas, mais aussi du coton ou des objets pour s'occuper. De cette manière, il crée une relation de confiance avec la condamnée. Néanmoins, il occupe une position de domination. Grâce à lui, elle peut enlever *la venda* à tout moment, ne plus être torturée ou encore sortir du camp. Tel un dieu, il se permet de s'accorder des instants avec elle en profitant de son impunité. Néanmoins, il ne va pas pour autant la libérer, car cette situation convient au jeune homme qui peut enfin jouir d'une relation avec elle.
En propulsant Felix au rang d'être supérieur, Bechis renverse l'idée principale de la première partie où María est perçue comme une femme forte et respectée dans le milieu militant. Son caractère et son sang-froid lui valent l'admiration de Felix. Avec sa séquestration, elle occupe une nouvelle position, celle de disparue. Et conformément à ce que recherche la junte, elle y perd sa personnalité et son esprit de rébellion, et devient dépendante de Felix.

Le travail d'Adrián Caetano pose essentiellement la question de la survie dans le centre de détention clandestin. Pour cela, le tournage est réalisé dans l'ordre chronologique de l'histoire, afin d'intégrer des réactions plus réalistes des acteurs et représenter l'affaiblissement physique progressif de leurs corps. Pour incarner Claudio Tamburrini, Rodrigo de la Serna a dû perdre autant de kilos en 7 semaines de tournage que le rescapé en 4 mois de détention. Certaines scènes sont prises sur le vif et le scénario est donné aux acteurs juste avant les prises de vue, pour obtenir un effet plus réaliste :

> *Sí, en algunos casos el trabajo con los actores que había algunas escenas donde yo necesitaba que ellos realmente tuvieron un miedo visceral. Que era que no ensayamos esas escenas sino que ellos estaban en el cuarto y no sabían qué iba a pasar después que se abra la puerta.* [518]

C'est le cas, entre autres, de la scène de la simulation de fusillade qui entraîne une

[518] Entretien avec Adrián Caetano.
Robin Gatto, *Les enfants de la violence, op. cit.*, 16:05 - 16:24.

réaction à l'extrême violence psychologique. Alors que la réaction instinctive de la majorité des détenus est de se protéger en se jetant au sol, Guillermo reste pétrifié.

3. La représentation des détenu·e·s-disparu·e·s

L'époque de réalisation des trois films influence considérablement la représentation de la figure des détenu·e·s-disparu·e·s. *La Noche de los lápices* présente une dichotomie entre la violence exercée par les forces répressives et la candeur des adolescent·e·s qui renforce la diabolisation des militaires. C'est au cours de la première séance de torture que l'on voit la naïveté de Pablo. Effectivement, avant de procéder au supplice, l'un des bourreaux lui demande s'il connaît la « *máquina de la verdad* » ; l'adolescent, qui croit qu'il s'agit d'un détecteur de mensonges demande à y être soumis, malheureusement le militaire se joue de son ingénuité et le torture à l'électricité. Outre l'âge des victimes, le cinéaste accentue également un rapport de force disproportionné entre les adolescents et les militaires. Au cours de leur enlèvement, le retournement de situation place les adolescents en position d'infériorité. En effet, dans l'intégralité de sa première partie, Héctor Olivera a créé une ambiance détendue, en choisissant une musique au caractère léger et enfantin qui accentue l'esprit naïf des adolescents. Le·la spectateur·rice éprouve alors un attendrissement certain envers les lycéens. Au moment de la séquestration, le cinéaste invite sur la violence disproportionnée : il utilise des plans en contre-plongée sur les ravisseurs, des gros plans sur les armes, les vêtements et les bottes des militaires :



37:16



31:53

Ces plans accentuent l'état de soumission des séquestré·e·s et provoquent un sentiment de malaise chez le·la spectateur·rice. Les choix vestimentaires et les jeux d'acteurs renforcent également la position de victime des étudiant·e·s. Héctor Olivera oppose les militaires aux lycéen·ne·s par leur corpulence. Les adolescent·e·s paraissent menus et fragiles alors que les ravisseurs sont corpulents et grands. Les tenues permettent aussi de les différencier, et presque d'établir un jugement moral : les un·e·s sont peu vêtu·e·s, pieds nus et habillé·e·s en blanc, alors que les autres portent des bottes et des cagoules ou des passe-montagnes entièrement noirs :



31:55



31:57

Enfin, alors que les militaires insultent et ordonnent, les adolescent·e·s crient et supplient. Le réalisateur recrée ainsi le sentiment d'infériorité des disparu·e·s et insiste sur leur innocence, au moment de leur séquestration. Il met aussi en évidence, l'impuissance des familles qui supplient et pleurent.

À l'inverse, dans son prologue, Claudio Tamburrini va à l'encontre de cette schématisation :

> La historia que se cuenta en este libro no es una historia de héroes y villanos. Relata un hecho verídico sucedido a fines de los años 70, en pleno apogeo de la última dictadura militar en Argentina. A diferencia de las novelas fantasiosas, los hechos verídicos son protagonizados por seres humanos de carne y hueso, con sus virtudes y defectos. Nunca por santos.[519]

[519] Claudio Tamburrini, o*p. cit.,* 2002, p. 9.

Adrián Caetano reste fidèle à cette représentation des bourreaux et des prisonniers en reproduisant à la fois l'horreur du centre de détention et des moments qui laissent transparaître une forme d'humanité dans le comportement des militaires. C'est le cas notamment de la scène du réveillon où, les gardiens trinquent avec les prisonniers ou encore lors de la victoire de l'Argentine pendant le mondial de football où bourreaux et séquestrés s'embrassent pour fêter le score final. Contrairement au témoignage, le réalisateur ne met pas en avant le militantisme des suppliciés.

Claudio Tamburrini fait apparaître dans son témoignage, les pensées et les sentiments qu'un·e détenu·e peut avoir lorsqu'il est prisonnier d'un camp de concentration. Dans ces centres, un seul mot pouvait qualifier les attentes et le quotidien des disparus : la survie. Une survie qui, dans ces situations, est méritée par tou·te·s sans aucune différence : *« Los jóvenes militantes argentinos estuvieron siempre enfocados en algo muy heroico. En esta película se notan matices más grises en ellos. Hay delaciones, los mismos prisioneros ilegales delatan a los compañeros para sobrevivir. ».*[520] Cette zone grise, détaillée par Primo Levi concernant les camps de concentration nazis est observable dans toute expérience extrême.[521] Pour assurer sa survie, l'être humain entre alors dans une dimension hors de la moralité commune. La dénonciation d'autres personnes, sous influence de la torture, met les schémas moraux à l'épreuve, compte tenu du contexte. Ainsi, lorsque Claudio est placé dans la chambre des vétérans, toute sa rage explose contre son dénonciateur, Tano. Les autres détenus tentent de le calmer et y parviennent, en lui expliquant qu'il faut pardonner, car sous le coup de la torture, l'envie de survie est plus forte que tout.

Alors que *Garage Olimpo* est réalisé en pleine période d'impunité, le réalisateur reprend la construction de la mémoire collective sociale. En effet, avec les révélations de Scilingo quatre ans plus tôt, le cinéaste met en avant les vols de la mort comme moyen d'extermination. Dans un premier temps, les premières et les dernières images représentent le Río de la Plata filmé depuis un avion le survolant :

---

[520] Entretien avec Rodrigo De la Serna.
Robin Gatto, *Les enfants de la violence,* [DVD], Wild Side Video, K&S Universal, Fenêtre sur Prod, Cannes, 2006, 02:09 - 02:31.

[521] Voir Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, 199 p.



0:33



1:35:54

Ces métaphores des vols de la mort plongent directement le·la spectateur·rice dans le thème abordé. Néanmoins, elles ne sont pas filmées de la même manière. En effet, la première scène débute par un travelling vers la gauche accompagné extradiégétiquement par une chanson populaire argentine alors que la dernière scène est un travelling vers la droite accompagné extradiégétiquement de l'hymne *Aurora*, hommage au drapeau argentin. À la fin de la séquence, l'aile de l'avion décorée du sigle des forces aériennes argentines apparaît à la caméra. Le film débute et finit au même endroit, dans le fleuve, tout comme le corps de la protagoniste. Le·la spectateur·rice connaît alors déjà, le sort de María, avant sa présentation à l'écran. Historiquement, le Río de la Plata était considéré comme la porte d'entrée de Buenos Aires. Le fleuve séparait physiquement les colonies portugaises, s'arrêtant en Uruguay, de la vice-royauté espagnole. Dans *Garage Olimpo,* il joue un rôle inverse. Le fleuve symbolise une porte de sortie clandestine du territoire à travers laquelle les corps des disparu·e·s sont jetés.[522]

Marco Bechis propose, à travers *Garage Olimpo,* une rupture avec la théorie des deux démons. Il rejoint les organisations de Droits Humains qui, depuis les années 80, qualifient les actes répressifs de la junte de génocidaires. Une conception qui modifie profondément la représentation mémorielle, car elle suppose que la junte aurait eu pour finalité, non pas comme le sous-entend une guerre, la défaite de l'ennemi, mais la destruction totale de ce dernier. La période de violence traversée par la société argentine serait donc le résultat du terrorisme d'État. En effet, en superposant les images suggérant des vols de la mort et l'hymne *Aurora*, la

[522] Valeria Manzano, « *Garage Olimpo* o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa) » in Claudia Feld, Jessica Stites Mor (comp.), *op. cit.*, p.166.

référence au drapeau argentin flottant fièrement dans le ciel prend alors une autre signification :

Alta en el cielo
un águila guerrera,
audaz se eleva
en vuelo triunfal,
azul un ala
del color del cielo,
azul un ala
del color del mar.

L'avion militaire, représentant métonymique de la politique de répression de la dictature, est directement associé à la nation argentine au travers de la figure de l'aigle guerrier. Du point de vue des militaires, la junte a vaincu à travers les vols de la mort l'idéologie qui envahissait son pays. Cette métaphore, qui se réfère aux actes de la dictature, s'achève par l'alliance entre la mer et le ciel qui renforce la cruauté de la mise à mort. L'armée n'est ni un corps détaché du pouvoir politique ni une organisation autonome. Marco Bechis accuse directement le gouvernement de facto argentin de terrorisme étatique et le désigne comme unique responsable du génocide.

Le film s'achève sur un texte de dénonciation sur fond noir, faisant place au silence : *« Entre 1976 y 1982, durante la dictadura militar argentina, miles de ciudadanos fueron arrojados, vivos, al mar. Hoy los militares responsables de estos crímenes caminan libres por las calles. »*. Avec la notion de citoyenneté, il brise la volonté de pratique génocidaire de destruction des relations sociales et la compartimentation imposée par la théorie des deux démons. Le cinéaste rappelle la notion de citoyenneté dans la constitution. Elle y garantit dans le texte le respect des Droits Humains fondamentaux.[523] Le réalisateur condamne ainsi les responsables de la junte, coupables de crime contre l'humanité, selon les accords de Londres du 8 août 1945 :

[523] En 1994, le gouvernement présente une nouvelle constitution qui met en avant le respect de Droits Humains. La citoyenneté doit de ce fait donner accès à ces droits.
Voir sous chapitre antérieur : « II.A.2.1. La série de décrets de grâce présidentielle : 1989-1995 »

> L'assassinat, l'extermination, la réduction en esclavage, la déportation, et tout autre acte inhumain commis contre toutes populations civiles, avant ou pendant la guerre, ou bien les persécutions pour des motifs politiques, raciaux ou religieux lorsque ces actes ou persécutions, qu'ils aient constitué ou non une violation du droit interne du pays où ils ont été perpétrés, ont été commis à la suite de tout crime rentrant dans la compétence du Tribunal, ou en liaison avec ce crime.[524]

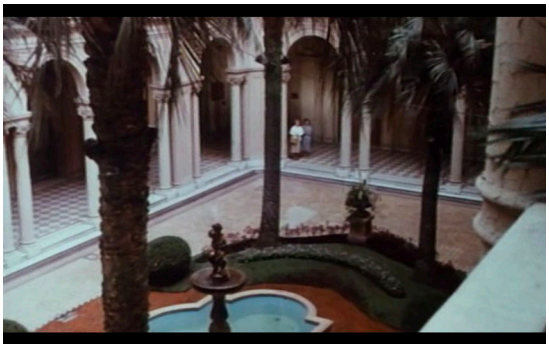
Ainsi, Marco Bechis interpelle la communauté internationale et la société argentine sur la politique d'amnistie mise en place tout dénonçant les actes commis par la junte. Il met pour cela en avant les Droits Humains internationaux pour proposer un autre regard sur le passé proche.

Enfin, *Garage Olimpo* et *La Noche de los lápices* ont une construction narrative similaire qui se traduit par un montage alterné entre la réalité de la détention à l'intérieur des centres et la recherche des familles à l'extérieur. Ce point commun met d'abord en lumière les recherches entreprises par les familles. Il intervient aussi comme un outil pour créer un contraste entre les deux réalités :

La noche de lo lápices



1:15:55



1:16:44

[524] Titre II, article 6, alinéa c., *Accord de Londres du 8 août 1945, Statut du Tribunal Militaire International.*

Garage Olimpo



58:30



59:33

Les instants hors du centre sont vécus comme des respirations pour échapper à l'ambiance oppressante des camps. Après une scène violente, les plans sur l'extérieur permettent, tout comme dans *Prisioneros Desaparecidos,* de rompre avec la tension dramatique tout en amplifiant l'atteinte psychologique des personnages ou en introduisant des révélations très intimes comme le viol de Claudia. Cependant, dans *Garage Olimpo*, la présence de la junte et de la surveillance de la population reste visible, même à l'extérieur, dès les premiers instants du film. Le plan sur l'immeuble du général est accompagné par le bruit diégétique d'un hélicoptère que l'on retrouve tout au long du film lors des plans extérieurs. Le centre de détention *El Olimpo* est présenté également comme l'extension de la maison où vivent Maria, sa mère et Félix. En effet, la maison est située dans un quartier résidentiel de Buenos Aires. Avec la présence de Félix, qui officie comme bourreau à *El Olimpo,* la réalité concentrationnaire déborde sur la résidence avec les objets que ce dernier dérobe aux victimes. Ainsi, María porte une robe offerte par le jeune homme au moment de son arrestation. Mais, à l'inverse, lorsque celle-ci est détenue, la vie civile envahit le camp. La liaison amoureuse avec la jeune fille désirée par le militaire se concrétise et celui-ci introduit des éléments de la maison dans la geôle de Maria pour donner l'illusion d'une vie « normale ».[525] La disparité entre le monde extérieur et la réalité du camp est également rendue visible par une différence esthétique notamment un

[525] Valeria Manzano, *op. cit.*, pp.168-169.

contraste sur la luminosité. Cette opposition est soulignée de la même manière dans *Habeas Corpus* où Jorge Acha joue entre ces univers qui paraissent dans un premier instant isolés et sans possibilité de rencontre, mais finissent par se conjuguer.

Le combat des familles pour la recherche de leurs enfants se heurte dans *Garage Olimpo* et *La Noche de los lápices* aux difficultés de la procédure administrative et à l'ignorance des institutions. Dans *Garage Olimpo,* la ténacité de la mère de María lui permet de rencontrer d'autres mères. Elles se retrouvent notamment dans une église de l'armée pour demander de l'aide. Cette union entre ces femmes est similaire à la formation de Las Madres de la Plaza de Mayo :

> Et un jour, alors que nous étions à l'église, l'église des assassins, l'église Stella Maris, qui est l'église de la Marine où nous allions voir Gracelli, Azucena (Villaflo de De Vincenti) a dit que cela suffisait, que nous ne pouvions plus rester là, que nous arrivions à rien, et a demandé pourquoi nous n'allions par sur la Plaza.[526]

Dans le film de Marco Bechis, les femmes s'en vont, car le prêtre demande les noms des disparu·e·s. Nous ne voyons pas non plus le regroupement des femmes sur la Plaza de Mayo bien qu'elles aient rendez-vous proche de la place plus tard.[527]
Alors que le film est réalisé pendant une période d'impunité, le réalisateur rappelle ainsi l'importance de la résistance face à un gouvernement qui ignore les demandes du peuple qui a voté pour lui. Ce besoin de revendication n'est pas présent dans *Crónica de una fuga* car depuis l'instauration d'une nouvelle politique mémorielle, le devoir de mémoire est devenu une des priorités du gouvernement en place au moment de la sortie du film.

4. La représentation des espaces concentrationnaires

La base testimoniale des trois films permet une reconstitution similaire de la logique concentrationnaire. Comme dans *Prisioneros Desaparecidos*, les personnages sont enlevés par un groupe de militaires en civil. Dans les trois cas,

---

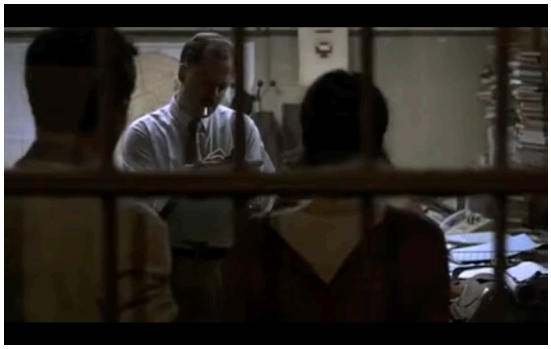
[526] Madres de la Plaza de Mayo, *op. cit.*, p.18.

[527] À l'angle de la rue San Martín et Cordóba en plein centre.

l'intervention s'effectue à leur domicile alors que pour le cas chilien, Ramiro est séquestré dans la rue et Yolanda est enlevée également chez elle. Seule l'opération concernant María a lieu de jour. Tou·te·s les détenu·e·s sont ensuite amené·e·s sur le lieu de détention, puis soumis·es à des interrogatoires et des tortures. Pablo Díaz est l'unique prisonnier à être transféré d'un centre à un autre au milieu de sa détention. Lorsque cette première étape est terminée, les cinéastes représentent la vie quotidienne dans les centres. Tou·te·s sont mis·es à contribution par les militaires pour participer aux tâches qu'elles soient ménagères ou de maintenance.

Dans *Garage Olimpo*, Marco Bechis représente aussi, comme dans le film de Sergio Castilla et *Habeas Corpus*, le processus de fonctionnement du point de vue des militaires. Il reproduit scrupuleusement leur mode opératoire en utilisant leur vocabulaire.[528] Tout au long du film, des dizaines de détenu·e·s sont « *trasladados* », expression qui signifie, selon le code terminologique concentrationnaire argentin, l'assassinat des victimes. Les centres de détentions sont perçus comme de véritables usines de la mort, déshumanisant les victimes dit·e·s « *paquetes* ». Comme dans les camps de concentration allemands, l'aspect bureaucratique amène à la banalisation du mal.[529] Les militaires sont détachés de leurs actions. La décision et le choix des « *traslados* » sont d'abord pris en réunion, puis supervisés comme le serait la livraison d'un produit manufacturé. En effet, les militaires rapportent, sur une fiche adjointe à un porte-bloc-note, le bon déroulement de chaque manœuvre :

Arrivée de María dans le centre



17:00

Réunion préalable aux « *traslados* »



1:09:25

[528] Pour une étude détaillée sur le vocabulaire utilisé par les militaires, voir Marguerite Feitlowitz, *op. cit.*

[529] Hannah Arendt, *op. cit.*
Voir sous-chapitre précédent « I.C.1.4 Une esthétique marquée par la tension documentaire ».

Départ d'un convoi vers le vol de la mort



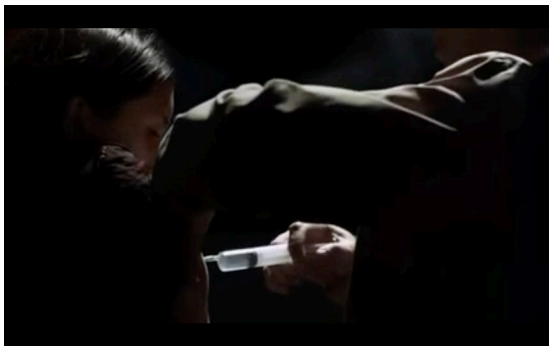
36:43

Après chargement de l'avion



1:22:19

Ainsi, ils contrôlent les détenu·e·s transféré·e·s au départ du centre et l'heure à laquelle l'opération est effectuée jusqu'au chargement de l'avion. *Garage Olimpo* brise aussi le tabou des méthodes d'assassinat par les vols de la mort que Marco Bechis représente dans tous ses détails : réunion la veille des déportations, injection de sédatif en prétendant qu'il s'agit de vaccins, mensonge aux détenus sur leur sort, déshabillage des détenus avant leur largage :



1:32:58



1:22:11

Ce protocole est suivi pas à pas par les militaires se conclut à l'écran par un fondu enchaîné intégrant l'avion au centre de détention. Le cinéaste insère ainsi la pratique des vols de la mort dans l'espace concentrationnaire. Le film s'achève sur l'image de l'avion survolant le Río de la Plata qui procède à l'ouverture de sa rampe d'accès au-dessus du fleuve. Marcos Bechis rappelle aux spectateurs plusieurs scènes du film,

dont les premières. Le public est alors impacté par cette thématique qui s'inscrit comme un leitmotiv du processus de disparition.

Enfin, la représentation du centre de détention passe avant tout par la perception auditive. Effectivement, de nombreux témoignages évoquent des souvenirs sonores à défaut de souvenirs visuels. La *venda* empêchait, dans un premier temps, les prisonnier·e·s de se repérer spatialement. Dans *Crónica de una fuga,* Claudio prend d'abord le temps d'écouter les sons ambiants. Adrián Caetano filme donc par un mouvement panoramique l'ensemble de la pièce où se trouve le personnage à son arrivée. Certains sons ressortent alors qu'il s'approche d'une fenêtre comme celui d'une école et d'un train. Conformément aux souvenirs de Marco Bechis, María se trouve dans cette situation : « *Este es el mundo de los sonidos: A partir de ahora no vas a ver más* »[530]. À travers cette réplique, l'un des membres de la patota l'initie à la vie dans le camp dès son arrivée. Le bandage des yeux est la première manipulation qu'elle subit à son entrée dans le centre. Il correspond au premier geste d'un rituel minutieusement respecté par les militaires. S'ensuivent alors la perte d'identité et la déshumanisation de la nouvelle disparue. Puis, elle est conduite à l'interrogatoire où elle subit la première séance de torture. Lors de cette scène, les spectateur·rice·s passent de simples témoins à une position de voyeur·euse·s : le plan large derrière une grille sans utilisation de lumière artificielle change la visibilité et la lecture des évènements.[531] Comme dans *Prisioneros Desaparecidos*, les spectateur·rice·s sont immergé·e·s dans la réalité concentrationnaire et deviennent les témoins des violations des Droits Humains. Cette grille représente à la fois la détention, l'enfermement, la séparation entre la réalité du·de la spectateur·rice et celle du camp. María passe dans un autre monde, celui de l'obscurité.

La *venda* est l'un des objets emblématiques par lesquels le pouvoir de la junte s'exerce sur les détenus. En entrant dans le centre, leur vie ne leur appartient plus. Alors qu'un séquestré tente de se suicider avec une pastille de cyanure, il est arrêté par l'un des militaires qui l'empêche de se donner la mort : *« Che, Pajarito, no te vas a morir cuando vos quieres, nosotros decidimos cuando se muere, acá somos*

---

[530] Marco Bechis, *Garage Olimpo*, 1999, 18:01.

[531] Voir plan plus haut « Arrivée de María dans le centre ».

dioses. »[532] Les bourreaux se considèrent comme des dieux, comme le spécifie le tortionnaire. Ils ont droit de vie ou de mort sur les détenu·e·s. Le nom du camp prend alors tout son sens : *« El Olimpo »,* la maison des dieux. Seuls les bourreaux ont le pouvoir de réattribuer temporairement leur identité originelle aux prisonnier·e·s. En effet, dès que leur passé est dévoilé, la *venda* leur est retirée. Ces occasions surviennent très brièvement pour recontextualiser leur détention ou lors des séances de tortures où les captif·ve·s se confrontent à leur mémoire pour fournir des informations.

Néanmoins, Marco Bechis se heurte aux limites de la représentation de la disparition. Lors du premier « *traslado* », la perception du·de la spectateur·rice est transposée dans le camion tout comme les détenu·e·s. Le choix de la caméra à la main comme représentation de l'univers concentrationnaire et l'esthétique documentaire par la non-utilisation de lumière artificielle met le·la spectateur·rice dans une position inconfortable. La montée dans le camion est floue, les images ne sont pas stables, et vont jusqu'au noir total lorsque la toile qui recouvre l'arrière du camion est dépliée. Le public est lui aussi plongé dans un état de cécité. Il doit comme les prisonnier·e·s se repérer grâce aux sons qui accompagnent la scène : le bruit des pas et des chaînes, la montée dans le véhicule, l'inquiétude d'une détenue qui demande pourquoi son frère n'est pas avec elle, les trousseaux de clefs des geôliers, les militaires qui attachent les captif·ve·s dans le camion ou encore les quintes de toux dues au sédatif et la panique des prisonnier·e·s. Ainsi, tout au long du film, des sons spécifiques sont mis en avant comme le bruit des chaînes, le grincement des portes de cellules ou encore les cris des détenu·e·s supplicié·e·s. Comme dans le film de Sergio Castilla, les séances de torture sont accompagnées par un poste radio qui diffuse de la musique. La bande sonore de la vie au sein du camp est primordiale pour plonger le·la spectateur·rice dans l'espace concentrationnaire.

5. Les enjeux esthétiques

Chaque réalisateur a choisi d'utiliser différentes techniques

[532] *Ibid.,* 24:41.

cinématographiques pour assurer une représentation vraisemblable. Héctor Olivera situe aussi l'action dans le temps, par l'insertion d'informations de l'époque. En effet, le réalisateur utilise, comme dans *Prisioneros Desaparecidos,* un téléviseur qui transmet des informations sur la situation politique du pays et les actions de la triple A avant le coup d'État. Le·la spectateur·rice averti·e reconnaît les évènements de l'Opération Indépendance et la séquestration d'un professeur et de deux étudiants de la faculté de droit. Le 24 mars 1976, Héctor Olivera choisit d'intégrer diégétiquement à la bande sonore, le discours officiel de Videla concernant le Processus de Réorganisation Nationale. Les images diffusées en parallèle montrent la prise de possession par la junte de la Casa Rosada puis les conséquences de la nouvelle réforme sur les différents lycées de La Plata.

La grande majorité des lieux de tournage se situent dans la ville étudiante. Pour plus de vraisemblance, le cinéaste a choisi de tourner la première partie dans les principaux lieux de l'évènement, comme les différents lycées et le ministère des Œuvres Publiques. Tous les établissements représentés lors de la manifestation devant le ministère sont réels, et les scènes à l'intérieur des écoles sont filmées dans les conditions de l'époque. Les figurant·e·s sont choisi·e·s parmi les élèves des lycées de l'époque du tournage et les activistes des syndicats étudiants.[533]

La vraisemblance, du film de Marco Bechis, permet une immersion au plus près des conditions carcérales clandestines. Le cinéaste y conjugue tous les éléments pour aller au plus près de l'esthétique documentaire, en gardant néanmoins des références au genre de la fiction. Pour ce faire, il utilise deux types le tournage distinct pour l'intérieur du camp et pour l'extérieur. Dans le centre, le réalisateur n'a pas eu recours à une lumière artificielle. Il a utilisé la luminosité présente sur le lieu pour accentuer l'obscurité. Le·la spectateur·rice a alors une impression d'asphyxie, d'enfermement. La peur des détenu·e·s est transmise au public, non seulement par la violence des bourreaux, mais aussi par la combinaison d'éléments subtils, comme la saleté des lieux, le volume de la radio lorsque quelqu'un·e se fait torturer et l'obscurité pesante. Le cinéaste n'a pas donné de direction aux caméramans et leur a laissé la liberté de choix des plans et de mouvements. L'unique contrainte est une caméra à l'épaule pour recréer les conditions d'un tournage de documentaire. C'est

[533] Sandra Raggio, *op. cit.,* p.72.

grâce à cette caméra qui se veut un témoin, tout comme les spectateur·rice·s, de la mise en place du processus de disparition que le cinéaste pallie le manque d'image des camps quand ils étaient en fonction.[534] Bechis a choisi d'utiliser le genre documentaire sans ajouter de commentaire. La caméra-témoin se contente de représenter ce qui se déroule devant elle. Maria est enfermée dans le centre pour son activité militante et son action meurtrière envers le « Tigre ». Les bourreaux sont représentés comme ayant une famille et les mêmes divertissements que n'importe qui. Ce qui arrive à Maria et aux autres détenu·e·s, fait l'objet d'une narration simple, sans dramatisation de leurs conditions de détention.

Ainsi, le bâtiment de El Olimpo est reproduit avec une grande fidélité en se basant sur les schémas et détails fournis par la CONADEP, en prêtant attention à la table des cellules et aux portes. Seules les scènes devant la porte du garage sont filmées sur le véritable lieu. Le·la spectateur·rice pénètre dans le camp de concentration en même temps que María et en ressort avec elle. Contrairement à elle, le public, témoin du déroulement des évènements voit tout ce qui l'environne : les lieux, les tortionnaires et les autres prisonniers. Les séances de torture ne sont pas filmées dans leur intégralité.

Contrairement à son confrère, Adrián Caetano utilise sciemment la fiction et joue avec l'esthétique pour recréer l'atmosphère désirée. Pour renforcer l'idée de représentation de l'horreur, le cinéaste se sert des techniques du cinéma d'épouvante. Son œuvre a pu être créée, grâce à quelques principes que le réalisateur dut imposer :

> *Los encuadres, la luz, el suspenso que maneja. Yo creo que es una película muy calculada, filmada muy milimétricamente, muy pensada. Es una película que parece haber sido hecha en los años 70. Y sí, la idea era crear un clima de paranoia constante y de incertidumbre en los personajes por eso te decía. Por eso, había echado más a los recursos al cine de terror para poder generar ese clima dentro de la habitación. Hay un salto de brillo en la luz : los colores son un poco más apagados, las pieles se ven un poco más brillantes, el cuarto se ve mucho más sombrío. Es un salto de brillo que se hizo en la película. Los lentes partidos, sí, también, usamos bastante de estos. Me parece que le da como prioridad a ambos personajes*

[534] Sandra Raggio, *Memorias de la Noche de los lápices : tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, Posadas, Universidad Nacional de Misiones, 2017, p.123.

en ese aspecto.[535]

Néanmoins ce jeu subtil entre les procédés photographiques et d'optique permet avant tout de recréer une ambiance conforme à l'époque représentée et d'appuyer les sensations des détenu·e·s. Différentes techniques sont utilisées pour générer un climat qui accentue les états psychologiques des prisonniers. Cette ambiance est également amplifiée par la représentation de la maison. Le centre est filmé en contre-plongée. Imposant à l'écran, le camp domine les spectateur·rice·s. Perçue comme une menace, la villa est semblable à la villa du film *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock[536] :

Crónica de una fuga



1:06:36

Psychose



La maison est personnifiée par les plans qui accentuent son utilité macabre. L'environnement qui est recréé à l'intérieur du camp est fidèle aux descriptions, témoignages et découvertes archéologiques. La cuisine convertie en lieu d'interrogatoire, la salle de bain sert à infliger le « *submarino* », les chambres en dortoirs, une pièce spécifique est utilisée pour la « *picana* ». La lumière, quant à elle, fait évoluer le récit selon l'ambiance désirée. Ce changement progressif correspond à la fois aux étages plus exposés à la lumière, mais aussi à la proximité des personnages par rapport à la fenêtre.[537]

---

[535] Entretien avec Adrián Caetano.
Robin Gatto, *Les enfants de la violence, op. cit.*, 13:07-14:00.

[536] Silvia Schwarzböck, *op. cit.*, pp.76-77.

[537] *Ibid., p.81.*

L'utilisation du cinéma d'horreur permet en outre de produire un effet de catharsis sur le·la spectateur·rice. Pour cela, Caetano utilise une représentation vraisemblable tout en y insérant l'esthétique propre à ce genre :

> *Hay algo peor. Acá hacen una película como La noche de los lápices, que se supone un testimonio, y lo que te muestran son torturas para que la gente salga diciendo: "¿Viste cuando la agarran a la mina y... ? ". Es algo remorboso. En lugar de que la gente se asuste de la tortura, logran que vaya a disfrutar de su costado morboso. El cine de terror es todo lo contrario : la muerte da miedo, da pavor.*[538]

Dans son film, en effet, il ne détaille pas les instants de torture visuellement et privilégie l'imagination du·de la spectateur·rice : la vision est absente, mais suggérée par une grande sollicitation de l'audition. Cette solution est adaptée et varie selon la qualité de perception des personnages. La force d'impact de ces scènes est décuplée et rappelle la cécité des suppliciés. Le·la spectateur·rice est soumis·e à des absences de vision du hors-champ et à des sons et bruitages adéquats. Par exemple, lors du jour dit "1", Claudio est emmené dans la salle réservée à la « *picana* ». Le·la spectateur·rice voit que le séquestré est attaché. Puis, la caméra s'arrête sur un plan de Huguito qui l'interroge. Après chaque question du gardien, la scène est suggérée par la réponse que l'on entend sans la voir puis par le bruit d'une décharge électrique ainsi que par des cris de douleur de la part de Claudio. On ne voit aucune partie du corps du torturé, ni l'instrument de torture, ni la manière dont il est utilisé. Il n'y a ni plan subjectif selon le point de vue du bourreau, ni de plan objectif qui montrerait, dans le même plan, le bourreau torturant sa victime.

La représentation de la torture est certes inégale selon les films, mais elle n'est jamais autant présente que dans le film de Sergio Castilla. Les réalisateurs ont choisi soit d'autres moyens de mise en scène soit une représentation partielle. L'œuvre de Héctor Olivera reste très ancrée dans la bienséance et n'expose pas abusivement les spectateur·rice·s aux tortures physiques des personnages. Seule la première session de torture de Pablo est représentée. Le sang est également un élément totalement absent du film. Les corps des personnages ne présentent pas une utilisation abusive du maquillage. À l'intérieur du Pozo de Bánfield, Olivera utilise une

[538] Horacio Bernardes Quintín, « Conversaciones con el maxi », *El amante*, N°40, juin 1995, p. 24.

lumière blanche avec filtres, ayant pour effet une impression de pâleur des visages, au contraire de *Crónica de una fuga* et *Habeas Corpus* où les tortures ne sont pas représentées frontalement à l'écran, mais où les corps des victimes portent les stigmates des supplices. Dans les trois cas, tou·te·s sont victimes d'une alimentation laissant à désirer, mais aucun·e ne paraît sous-alimenté·e ou très maigre. De plus, Héctor Olivera choisit de les représenter conversant librement dans le camp et habillé·e·s. En effet, le réalisateur privilégie la tension dramatique et n'insiste pas sur l'impact physique des conditions carcérales.

Plus discrètement, la volonté d'une approche documentaire pousse Marco Bechis à ne pas minimiser les horreurs de la torture. En effet, même s'il n'expose pas les scènes dans leur ensemble, on y voit les faux-pas des tortionnaires. Lors d'une séance, alors que Maria refuse de parler, l'un d'eux augmente la puissance électrique de la *picana* provoquant un arrêt cardiaque de la jeune fille. Le bourreau fait appel à un médecin pour la réanimer à l'aide d'un défibrillateur. Les spectateur·rice·s ne voient jamais non plus les corps jetés à l'eau par les vols de la mort.

Ainsi, selon l'époque de tournage, les réalisateurs ont proposé différentes stratégies afin de construire des œuvres respectant à la fois une base testimoniale et des codes dramaturgiques. Même si les différentes mises en scène du passé récent ne sont pas équivalentes, des similitudes sont observables dans les films étudiés. La création à partir de témoignages permet d'aborder la logique concentrationnaire avec davantage de vraisemblance. De cette manière, l'immersion des spectateur·rice·s dans les centres de détention clandestins passe par les étapes du processus de séquestration des protagonistes. Comme dans *Prisioneros Desaparecidos* et *Noche sobre Chile*, les cinéastes ont choisi de réaliser une représentation chronologique du processus de disparition à partir d'un personnage. Dans *La Noche de los lápices* et *Garage Olimpo*, cette plongée dans la réalité concentrationnaire est alternée avec une représentation extérieure des camps. Les enjeux esthétiques ont dans les deux cas permis de marquer une opposition entre les deux espaces. Le caractère dénonciateur que l'on retrouve dans le cinéma chilien de l'exil est également présent dans l'œuvre de Marco Bechis. Le cinéaste met en place une rhétorique contre les mesures d'impunité du gouvernement et invite à continuer à résister en continuant la

construction mémorielle. Nous constatons également que la représentation de la torture a peu à peu diminué dans le temps au profit d'une approche plus indirecte, qui exploite tout un éventail de procédés cinématographiques. En effet, l'existence des centres de détention clandestins de torture et d'extermination n'est plus à prouver. Il n'est donc pas nécessaire de construire un récit autour de la réflexion de la capacité à torturer comme dans le film de Sergio Castilla. Dans *Crónica de una fuga,* l'intrigue est déplacée vers la fuite des personnages. Cette libération à la fois métaphorique et physique de la figure du détenu observée chez Caetano est également développée au sortir de la dictature par Jorge Acha dans *Habeas Corpus.* Étonnamment, le cinéaste a, lui aussi, choisi des stratégies esthétiques qui sortent de la représentation réaliste caractéristique des films du retour à la démocratie. Ainsi, nous nous demanderons *c*omment le réalisateur parvient à se détacher des conventions portées par la politique institutionnelle pour construire un récit autour d'une fuite métaphorique et sur quelles bases il a construit son film.

C. *Habeas Corpus* de Jorge Acha : Variations sur le thème de la fuite de l'esprit

Habeas Corpus est un long-métrage expérimental argentin réalisé par Jorge Acha entre les années 1985 et 1988.[539] La production du film s'est faite avec un budget très modeste de 4 500 dollars américains obtenus sans aide de l'INC, mais grâce aux apports personnels d'amis et du réalisateur avec la vente de ses tableaux.[540] C'est pourquoi le tournage s'est effectué en plusieurs parties, notamment durant les week-ends dans le studio du directeur de photographie José Luis Celeiro à Buenos Aires et, la dernière année, lors d'un séjour dans la station Balnéaire de Reta, dans la province de Buenos Aires.[541] Le point central du tournage et du film se situe à l'occasion de la semaine sainte. L'action du film s'articule autour de ces quatre jours où un détenu-disparu et son bourreau dans un centre de détention clandestin de torture et d'extermination de la dictature argentine vivent au fil des retransmissions radiophoniques des stations de la Passion du Christ et de sa résurrection.

Pablo Piedras signale que les créations de Jorge Acha vont à « *contracorriente del cine de su época, pero que, paradójicamente, a su manera, sintonizó (perversamente) con las mismas problemáticas que abordó el cine argentino de dicha etapa.* »[542] Effectivement, si Acha propose une œuvre qui se détache du reste du corpus par son approche esthétique et narrative singulière, elle ne peut être dissociée du contexte dans lequel elle est née. Le film est marqué par la période du récent retour à la démocratie. Le réalisateur s'est appuyé sur les premiers témoignages publiés par la CONADEP dans son rapport *Nunca Más.*[543] De la même

---

[539] Les dates de création différent selon les membres du tournage. Nous avons choisi d'associer la date de création (1986) proposée par Jorge Diez pour situer l'oeuvre. Cette date revient également comme la date de référence dans plusieurs articles du livre *Jorge Acha : una eztetyka sudaka.*
Voir Annexes.
Gustavo Bernstein (comp.) *Jorge Acha : una eztetyka sudaka*, Buenos Aires, Ítaca, 2017, 161p.

[540] Ricardo Parodi, « Comentarios en el 8º Festival Internacional de Cine Independiente » in *Jorge Luis Acha*, *jorgeluisacha.wordpress.com* [En ligne],[Consulté le 30 avril 2020] Disponibilité et accès https://jorgeluisacha.wordpress.com/pintura/estudiante/retratos/sobre-jorge-acha/

[541] Voir Annexe « Entrevista a Jorge Diez »

[542] Pablo Piedras, « A contracorriente », in Gustavo Bernstein (comp.) *Jorge Acha : una eztetyka sudaka*, Buenos Aires, Ítaca, 2017, p.36.

[543] Voir annexe « Entrevista a Gustavo Bernstein ».

manière, Jorge Diez, acteur qui incarne le détenu dans le film, nous a confié avoir rencontré une de ces victimes avec le réalisateur :

> *Fuimos con Acha a la casa de la persona que estuvo chupada [...] y nos mostró, ya en su casa de Plaza Italia (barrio porteño) unos dibujos que aún conservaba y que realizó con pedacitos de carbón o algo así, no sé exactamente, mientras estuvo encerrado. No recuerdo bien si le daban ese papel para hacer sus dibujos o qué, lo que sí sé es que él nos mostró dos o tres papeles viejos con su cara dibujada y dijo que eran algo así como el espejo que no tenía, era su rostro imaginado a través del tiempo que iba pasando en el encierro.*[544]

Les répercussions du système concentrationnaire sur le corps du détenu sont l'une des réflexions fondamentales sur laquelle le cinéaste a construit son œuvre. Contrairement à *Prisioneros Desaparecidos* de Sergio Castilla, le réalisateur ne représente pas son protagoniste face au supplice de la torture. Il se concentre sur ses sensations au cours des périodes de solitude dans sa geôle. Mais si le corps du détenu est, lui aussi, soumis à l'appareil répressif, il parvient tout même à s'échapper de la réalité de l'enfermement grâce à son esprit. Ce motif récurrent des récits d'emprisonnement est revisité par Jorge Acha à travers de nombreuses références intertextuelles et filmiques.

Pour mener cette analyse, nous avons réalisé différents entretiens avec des proches du réalisateur qui ont participé à la création de ses œuvres : Jorge Diez, l'acteur qui incarne le prisonnier ; Guillermo Silveira le compositeur de la bande originale et Gustavo Bernstein, président de l'Association Civile Jorge Luis Acha, éditeur des écrits posthumes et auteur de travaux critiques sur cet artiste singulier. Nous prenons appui sur ce matériel que nous avons inclus dans les annexes de notre travail. En complément des articles parus sur l'œuvre du cinéaste, nous nous sommes également appuyée sur *Thálassa,* un documentaire « autoportrait »[545] réalisé par les amis de Jorge Luis Acha, dans lequel le cinéaste s'exprime autour de sa vie et de son œuvre.

---

[544] Voir annexe « Entrevista a Jorge Diez »

[545] Amigos de Jorge Acha, « THALASSA, un autorretrato de Jorge Acha » in *Jorge Luis Acha*, *jorgeluisacha.wordpress.com* [En ligne],[Consulté le 24 mars 2018] Disponibilité et accès https:// jorgeluisacha.wordpress.com/homenajes/

Au cours de cette étude, nous nous demandons comment cette œuvre s'insère dans le corpus du cinéma de mémoire argentin et comment les références littéraires et cinématographiques lui permettent d'ouvrir, en même temps, à une réflexion plus universelle sur l'expérience concentrationnaire.

1. Le récit d'un corps enfermé

1.1 Quatre jours au sein d'un centre de détention clandestin

Jorge Acha n'a pas vécu l'enfermement durant la dictature argentine. Il a, en effet, échappé à une rafle avec Guillermo Silveira, faute de place dans les camions des militaires. Cependant, plusieurs proches du réalisateur comptent parmi les disparu·e·s.[546] *Habeas Corpus* est le récit d'un emprisonnement celui d'un jeune homme, dont on ne connaît pas l'identité, surveillé par un gardien. Le film est découpé en quatre parties qui se déroulent sur les mêmes lieux de tournage : des plans extérieurs aux alentours du quartier de Constitution à Buenos Aires, des plans intérieurs du centre de détention à savoir dans le couloir, le bureau du gardien et la geôle. À ces scènes s'ajoutent des plans extérieurs sur une plage qui correspondent à la matérialisation visuelle de l'imaginaire du détenu.

Les quatre jours représentés correspondent aux quatre jours de la Semaine sainte. Ainsi, chacun d'entre eux débute par le parcours jusqu'au camp du gardien qui, à son arrivée, allume la radio pour écouter les retransmissions de la messe. Jorge Acha a choisi de mettre en relation chaque jour avec une station différente de la Passion du Christ : le premier jour correspond à la neuvième station où Jésus chute pour la troisième fois ; le deuxième jour coïncide avec la onzième station, la crucifixion ; le troisième jour, Acha diffuse la douzième station, la mort du crucifié et, enfin, le quatrième jour coïncide avec la quatorzième et dernière station, c'est-à-dire la mise au tombeau. Le film est divisé en étapes comme un chemin de croix et met en lumière la souffrance du détenu en la comparant à celle du Christ. Chaque

[546] Voir Annexe « Entrevista a Guillermo Silveira. »

journée débute et s'achève par un plan extérieur sur un élément naturel, mer ou ciel. Le commencement et la fin des journées dans le camp se matérialisent par l'image d'une ampoule qui s'allume ou s'éteint, ponctuée par le bruit d'un interrupteur.

L'espace concentrationnaire représenté par Acha est mis en image sous l'aspect routinier du quotidien : Le gardien se rend au travail, feuillette des magazines physioculturistes, mange une partie de la nourriture au détenu, la lui amène et la récupère. Le prisonnier est toujours dans sa geôle, seul, et semble être dans l'attente. En réalité, nous comprenons que Jorge Acha a choisi de représenter les laps de temps qui séparent deux séances de torture. À la différence de *Prisioneros Desaparecidos*, elles ne sont pas explicites mais seulement suggérées. Le reclus profite de ces instants pour se réfugier dans ses pensées.

Ainsi, Jorge Acha nous présente une œuvre qui paraît s'ancrer physiquement dans une routine répétitive entre deux univers séparés se trouvant dans le même espace. L'Église catholique et son dogme semblent avoir une place tout aussi importante que les personnages, car elle ponctue la vie de ces derniers.

1.2 Le fantasme et la mer

La mer est un élément omniprésent dans *Habeas Corpus*. Que ce soit à travers des plans de poissons, d'eau ou en la représentant directement, Jorge Acha lui accorde une place primordiale : ouvrir et clore le fil dans des scènes séparées du reste de l'œuvre par des fondus au noir. Cependant, elle n'est pas représentée uniquement dans un but esthétique. Le symbole qu'elle constitue dans le film fait appel, grâce au montage, à d'autres analogies qui donnent une dimension poétique et philosophique à l'œuvre.

Jorge Acha est né en 1946 et mort en 1996 à Miramar, une ville balnéaire de l'atlantique sud. Après des études à l'École Nationale des Beaux Arts Prilidiano Pueyrredón à Buenos Aires, il se consacre à la peinture et à son enseignement. Se

considérant comme un « peintre-voyageur »[547] et en ce sens héritier des romantiques du XIXe siècle, il s'applique à créer des œuvres de paysage en aquarelle pour représenter un état spirituel du peintre face à la nature. La mer a été l'épicentre de sa vie, et de sa mort, car il est décédé face à l'océan atlantique et que ses cendres ont y été dispersées : elle a été également le point central de toute son œuvre picturale ou cinématographique :

> *Recorrió los mares del mundo y fundó su patria poética en torno a las posibilidades expresivas del mar. Thálassa, el vocablo griego, tal vez condense el significado que tenía el mar para él. Alude a la placenta, al mar primordial, a ese mar que en la cultura egea operaba como patria y como destino. Ver thálassa era dar con las coordenadas de la propia identidad, recuperar el rumbo, tener la certeza de no hallarse perdido. Acha murió a orillas de ese mismo mar en que jugaba de niño. Murió mirando el mismo horizonte. Su vida se extinguió mientras contemplaba aquellos sueños infinitos de su niñez. Murió con el mar como estandarte, como insignia de una patria.*[548]

Pour les Grecs, Thalassa est l'endroit où naissent toutes choses. Elle est l'incarnation même de la vie, car tout comme le placenta pour l'embryon elle apporte les besoins nécessaires pour la survie. Néanmoins, elle est également dangereuse et imprévisible. Dans *Habeas Corpus*, le premier plan qui apparaît après le générique de début est celui d'une mer calme. La bande sonore diégétique procure une sensation d'apaisement et de tranquillité. Elle revient tout au long du film dans des états différents, tantôt apaisée tantôt furieuse tout comme les Grecs la décrivent. La première apparition de la mer au travers d'un plan d'ouverture est signe de son importance. Elle est séparée du second plan focalisé sur le gardien par un fondu au noir. Cette rupture avec la figure du bourreau est répétée au commencement et à la fin des trois premiers jours. Cet indice nous confirme que le gardien et l'élément sont présentés indépendamment l'un de l'autre, sans aucun rapport proposé entre eux.
Nous retrouvons tout de même des traces de l'univers liquide dès que le geôlier entre dans le camp. Lors de cette arrivée, Acha a intégré le son d'une eau qui coule dans la bande sonore et un filet de pêche formant le toit du couloir. L'univers concentrationnaire est intimement lié avec l'élément liquide. La bande sonore

---

[547] Amigos de Jorge Acha, « Jorge Luis Acha. Miramar (1946 – 1996) » in *Jorge Luis Acha*, *jorgeluisacha.wordpress.com* [En ligne],[Consulté le 4 février 2018] Disponibilité et accès https:// jorgeluisacha.wordpress.com/

[548] Voir annexe : « Entrevista a Gustavo Bernstein ».

diégétique est constituée du son de gouttes d'eau. Elle est mise en opposition avec la réalité fantasmée qui, elle, a une bande sonore établie autour des sons de la mer tels que le bruit des vagues ou des mouettes.

La représentation de la mer est d'abord en accord avec l'état d'esprit du détenu. En effet, elle provient de la propre psyché du prisonnier qui la fantasme. Ainsi, le premier jour, elle apparaît au cours d'un changement d'humeur du détenu qui passe du rire à la préoccupation : il pose la main sur son front et son regard se perd dans le vide :



09:25

Cette tourmente de l'esprit est accentuée par le plan suivant qui représente des eaux agitées. La mer est le reflet de son humeur et de son activité cérébrale. Elle contribue à placer le·la spectateur·rice tantôt dans un état de malaise tantôt dans un état d'apaisement tout en suivant les dispositions du protagoniste. Cette expérience va au-delà du simple spectacle où l'écran se pose comme quatrième mur. Jorge Acha inclut le·la spectateur·rice dans son long-métrage en lui faisant pénétrer les états d'âme du détenu. Il brise la représentation conventionnelle et propose une esthétique qui se focalise sur le personnage.

Dans *Thálassa*,[549] Jorge Acha confesse qu'il lit chaque été, au cours de ses escapades, le livre *Moby Dick* de Herman Merville.[550] Dans leur documentaire autoportrait, les réalisateurs ont choisi de citer les premiers mots du roman :

Nada de particular que me interesara en tierra, pensé en darme a la mar y ver la parte líquida

[549] Gustavo Bernstein, Carlos Oscar García, Alfredo Slavutzky, *Thálassa,* un autorretrato de Jorge Acha, 2017, 105min.

[550] Herman Merville, *Moby Dick,* Paris, Gallimard, 2018, 1022 p.

del mundo. Es mi manera de disipar la melancolía y regular la circulación. Cada vez que la boca se me tuerce en una mueca amarga; cada vez que en mi alma se posa un noviembre húmedo y lluvioso; cada vez que me sorprendo deteniéndome, a pesar de mí mismo, frente a las empresas de pompas fúnebres o sumándome al cortejo de un entierro cualquiera y, sobre todo, cada vez que me siento a tal punto dominado por la hipocondría que debo acudir a un robusto principio moral para no salir deliberadamente a la calle y derribar metódicamente los sombreros de la gente, entonces comprendo que ha llegado la hora de darme al mar lo antes posible.[551]

Grâce à cet extrait, nous comprenons que la mer est la destination à atteindre par le prisonnier pour pouvoir fuir la réalité concentrationnaire. Le détenu veut échapper de l'univers morbide, humide et étouffant du camp pour sentir l'air frais et vivifiant du bord de mer. Le caractère infini de la mer s'oppose directement à la délimitation de l'enfermement et permet un voyage vers l'inconnu, le parfait territoire de l'évasion et de la fuite.

La mer est chez Acha associée au ciel. Ainsi dès le premier jour, ces deux éléments apparaissent dans une succession de plans en symétrie :

Dans le fantasme du détenu



09:26



09:35

[551] Gustavo Bernstein, Carlos Oscar García, Alfredo Slavutzky, *Opus Cit*, 30:50-31:43.

Entre le jour 1 et le jour 2



12:15



12:20



12:25



12:28

La liaison entre les deux éléments s'effectue sous forme de rappel aussi bien au début qu'à la fin de chaque journée. La répétition des plans du ciel enferme la mer dans le montage. La bande-son diégétique, elle, raccorde les quatre plans grâce à au bruit des vagues et des mouettes. Le rapport en l'élément terrestre et l'azur évolue tout au long du film pour finir en orage le quatrième jour.

Cette analogie permet de rapprocher symboliquement ces éléments de différentes manières : d'abord, l'eau dans son premier état liquide s'évapore de la mer pour se condenser sous forme de nuages ; puis, son accumulation sous forme gazeuse s'évacue sur terre à travers les précipitations. Ces mêmes précipitations redonnent à l'eau sa forme liquide et s'infiltrent dans les sols pour enfin revenir dans les océans. Puisque le camp est situé sous terre, il est logique qu'il s'inonde lorsqu'un orage éclate au quatrième jour :



50:22



50:32

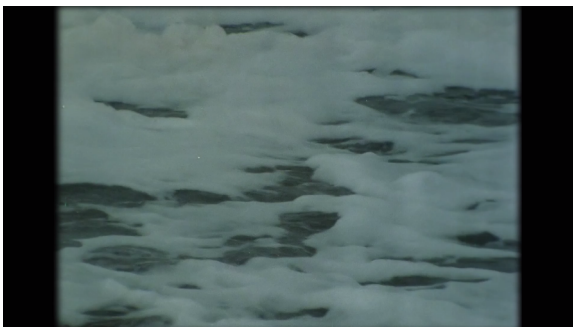


51:40

L'orage renvoie, dans notre culture à l'intervention divine et plus particulièrement à la colère des Dieux. Dans *Habeas Corpus,* la mer et de l'Église sont juxtaposées. Au commencement du deuxième jour, Acha met en parallèle deux plans les représentant. Leur arrivée à l'écran correspond à la diffusion de la transmission radiophonique de la messe :



14:34



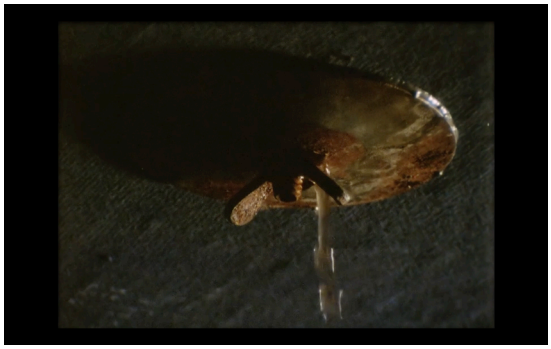
14:41

Lorsque l'orage éclate le quatrième jour, le détenu, dans son fantasme, pousse son ami au sol sur un coup de tonnerre. À cet instant, le bruit de la pluie arrive

accompagné d'abord par un raccord-regard sur le gardien qui lève la tête alors que l'eau s'infiltre du plafond :



46:15

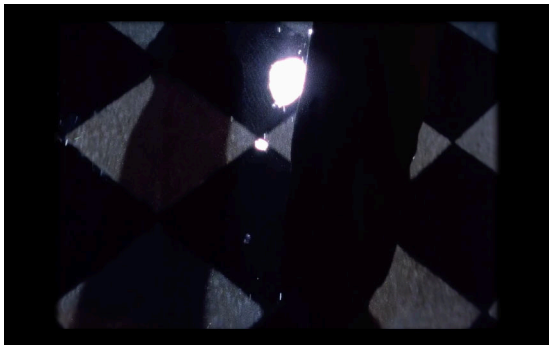


46:19

Cette immixtion est généralement interprétée comme négative et destructrice comme le déluge conté dans la Bible. La mer est rapportée à la mort et à l'apocalypse quand les éléments se déchaînent, et elle engloutit sans pitié les marins à qui elle permet en général de vivre de leur pêche. Mais cet élément ambivalent redevient calme une fois la tempête passée et permet la régénération de son environnement. L'eau pénètre par tous les pores du camp, le gardien marche sur l'eau comme le détenu dans son fantasme et la mer finit par entrer en son entier dans la geôle du détenu :



53:55



55:19



55:21



56:19

Ces images sont accompagnées par la bande-son extradiégétique du fantasme, amenant de ce fait la mer au sein de l'univers du camp. Cette purification est semblable à la catharsis de la tragédie grecque, elle veut purger les passions mauvaises et elle attire la compassion envers le protagoniste tout au long du film. L'évocation de « l'intervention divine » rend la puissance de la psyché du prisonnier si forte, qu'elle prend le dessus sur la réalité carcérale. Les deux espaces qui semblaient avant d'être présentés par Acha à travers un montage parallèle finissent par se rejoindre, au sein d'un même plan. Le cycle de la vie est donc passé par la destruction d'un environnement et la coexistence de deux mondes parallèles, pour arriver la régénération d'un nouveau, constitué de la somme des deux réalités.

Ainsi, le film maintient l'ambivalence, sans la résoudre, entre les différentes représentations culturelles de la mer. L'eau est tantôt menaçante, tantôt libératrice et régénératrice. Elle suit, en effet, le processus du cataclysme qui détruit, mais permet une reconstruction postérieure. Cet élément est le point de liaison entre les deux réalités, celle de l'espace concentrationnaire et celle du rêve. Ce lien qui est présent et qui s'accroît tout au long du film est la clef pour la fuite : la faille que le geôlier ne peut pas contrôler.

1.3 L'Église et les références bibliques

Les références religieuses sont omniprésentes dans l'œuvre de Jorge Acha. Elles accompagnent aussi bien le quotidien du bourreau que la souffrance du détenu. Comment Acha met-il en place cette relation ambivalente entre les personnages et l'Église ?

L'institution religieuse intervient dès le quatrième plan de la première scène du film en s'imposant tout d'abord dans la bande sonore. Des coups de cloches ponctuent les pas du bourreau sur le chemin de son travail et guident ensuite le montage des images : une succession de gros plans sur un magazine culturiste. Le·la

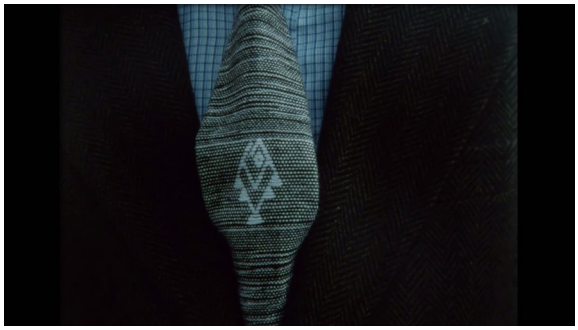
spectateur·rice, qui était jusqu'à lors extérieur·e à la situation, suit le visage du gardien au travers de plans généraux ou américains. Puis, le cinéaste le·la plonge dans l'intimité du militaire au cours d'un plan rapproché poitrine qui suggère un lien étroit entre l'homme et l'institution :



1:56

Son visage est, en effet, au centre de l'écran, le regard légèrement tourné vers sa gauche. Au second plan se trouve une église très proche de son oreille. Cette proximité et la situation du bâtiment proposent un rapprochement direct de l'institution sur les actes et pensées du gardien. Une autorité qui exerce son pouvoir à la fois sur le personnage en tant qu'être humain, mais aussi sur son rôle représentant la junte militaire.

L'importante présence de l'Église se manifeste jusque dans les détails vestimentaires de l'homme. Conformément à l'époque, le geôlier ne porte pas d'uniforme, mais des vêtements civils composés d'un costume et d'une cravate. Ainsi, à la suite du plan qui montre la proximité entre l'Église et le bourreau, celui-ci ne cesse d'ajuster sa cravate dans une succession de plans généraux. Or, la caméra fait un gros plan fixe sur cet accessoire vestimentaire qui permet de découvrir la représentation graphique d'un poisson :



02:24

Tout au long du film, Jorge Acha insère entre les instants de rêves et les moments de réalité des plans de poissons qui nagent. Selon Juan Pablo Bertazza le long-métrage « *podría entenderse también como un gran acuario ínfimo »*.[552] Cette première représentation correspond à l'Ichthus, acronyme de Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ (Iesos Khristos Theou Uios Soter)*,* Jésus Christ fils Dieu, Sauveur qui signifie poisson en grec antique. L'animal est devenu de ce fait le symbole de reconnaissance, tout comme le carré de Sator,[553] des premiers chrétiens qui ont persisté jusqu'à nos jours.

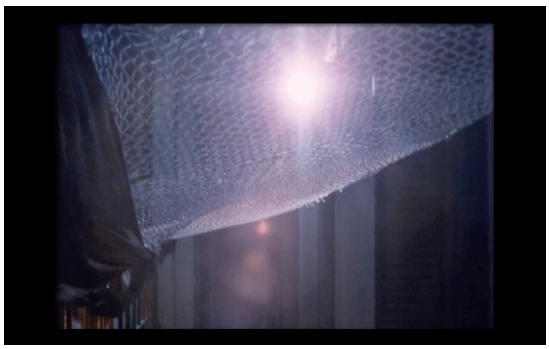
L'insertion de ce détail sur la cravate du bourreau confirme son appartenance à la religion et l'importance de l'institution catholique dans la vie de l'homme. Le bourreau se comporte alors à la fois comme représentant du gouvernement répressif et un serviteur de la cause divine. Conformément à son instruction militaire, il ne considère pas le détenu comme un être humain, mais comme un sous-homme. Son pouvoir de vie ou de mort sur ce dernier le hisse, par rapport au prisonnier, au rang de surhomme voire de Dieu.

Mais le film donne à voir, en même temps, qu'en réalité le bourreau n'est pas porteur du véritable message du catholicisme. Il est le gardien du camp dont les grilles sont représentées par des filets de pêche :

---

[552] Juan Pablo Bertazza, « El pez y los pecados en Hábeas Corpus », in Gustavo Bernstein (comp.), *Jorge Acha : una eztetyka sudaka*, Buenos Aires, Ítaca, 2017, p.66.

[553] Voir sous chapitre ultérieur « II.C.4.1 Le témoignage et *La escritura del dios ».*



02:42



06:08

Le gardien est le bourreau-pêcheur qui emprisonne les détenu·e·s-poissons. Suivant la métaphore de Terluttien, les véritables chrétien·ne·s deviennent poissons dès lors qu'il·elle·s reçoivent le baptême et, comme ces poissons, il·elle·s ne peuvent vivre dès lors qu'il·elle·s sont sorti·e·s de cette eau :

> Pour nous qui sommes comme des poissons conduits par Jésus-Christ notre chef, nous naissons dans l'eau, et nous ne pouvons autrement conserver notre vie qu'en demeurant dans cette eau. Mais Quintille, ce serpent horriblement monstrueux, qui n'avait pas même le droit d'enseigner, a su trouver un moyen infaillible de faire périr ces poissons, en les mettant hors de l'eau.[554]

Or, l'eau dérange le gardien à plusieurs reprises, qui essaye de la maîtriser sans succès. Finalement, elle va jusqu'à envahir entièrement le camp à la fin du long-métrage et recouvrir l'affichette « *Los argentinos somos derechos y humanos* ». C'est cette même eau, symbole de la puissance de Dieu qui à l'image du Christ va conduire le détenu à sa propre résurrection.

La junte fait subir exactement les mêmes souffrances au détenu que celles qu'a vécues le Christ à la fin de sa vie. Le prisonnier est comme le Christ : il incarne la figure du martyr dans l'attente de sa mort.

Les transmissions radiophoniques du premier jour débutent par la troisième chute du

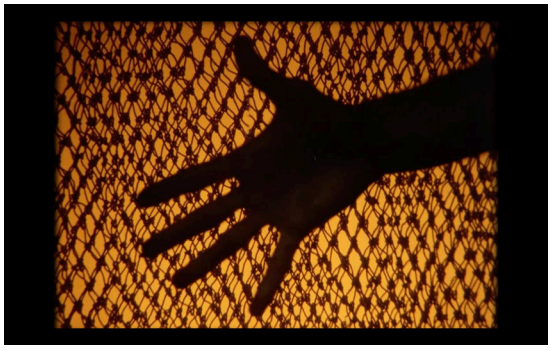
554 Tertullien, *Traité du baptême*, Paris, Sources Chrétiennes, 2002, p. 98.

Christ lors de la montée au Mont des Oliviers. La comparaison est déroutante pour le·la spectateur·rice, la souffrance du Christ étant vécue par le détenu dans sa propre chair. Certaines répliques du script telles que « *te piden de traicionar al amigo y de renegar la fe* »[555] font directement référence au mode opératoire des interrogatoires subis qui oblige les détenus à dénoncer un camarade et renoncer à leur engagement. Dans sa montée au Mont des Oliviers, on trouve au côté du condamné un homme, Simon de Cyrène, un paysan que les romains ont obligé à porter la croix avec Jésus.

Le deuxième jour, à l'arrivée du gardien dans le camp, un chant se fait entendre semblable à celui d'une créature marine. Par le biais de la bande sonore, le centre de détention est métaphoriquement construit comme l'antre du monstre. Cette analogie rappelle le livre de Jonas où ce dernier se voit pardonné de ses péchés par Dieu et sauvé de la mort. L'équiparation au Christ continue dès que le bourreau rallume la radio et que le détenu revit la crucifixion comme s'il s'agissait de la sienne. Il ressent la douleur de chaque clou qui pénètre son corps en ouvrant sa main violemment :



15:32



15:33

Le troisième jour correspond à la mise au tombeau. La nudité du détenu est comparée à celle du Christ : « *Caemos de rodilla ante la desnudez del desnudado* »[556] et sa mort corporelle « *se desnudará también de su sangre* »[557] est

[555] Jorge Acha, *Habeas Corpus*, 05:08.

[556] *Ibid.*, 28:17.

[557] *Ibid.,* 29:06.

accompagnée d'un gros plan sur une *picana*. La mort du détenu est lente comme celle du Christ et elle s'accompagne d'une extrême souffrance. L'utilisation de filtres permet de changer la colorimétrie des plans qui passent du rouge, pour le sang, au bleu, pour la mort, le corps vidé de son sang, jusqu'à la mise au tombeau du Christ :



31:37



30:37

Le dernier jour de la Passion représenté correspond à la résurrection du Christ. Alors que le gardien n'était pas encore allé à la rencontre du détenu, l'inondation du camp l'attire vers sa geôle. Pour la première fois, il observe réellement le prisonnier :



56:00



56:07

Le gardien reconnaît le détenu-Christ comme un être à part entière. La mort corporelle de ce dernier constitue son ultime victoire : « *No fue descendiendo de la cruz sino saliendo del sepulcro que se conquistó la victoria. […] Este cuerpo mortal debe vestirse de inmortalidad* ».[558] Le détenu en ressuscitant comme le Christ, annihile sa condition de disparu au profil de celle d'immortel. Il réussit à accomplir

[558] *Ibid.,* 41:08-41:45.

l'impossible au même titre qu'un miracle.

Ainsi, Acha rappelle les préceptes du dogme catholique et les incarne dans la figure du bourreau qui, malgré son rôle, est membre de la communauté catholique. De plus, son statut de fonctionnaire de l'État réaffirme cette appartenance, car il sert un pays qui se veut catholique. Cependant à travers la Passion du Christ, Acha nous emmène à la narration d'une histoire universelle, celle du Christ, incarnée par la figure du détenu. Cette comparaison insiste sur la souffrance du prisonnier enfermé dans sa geôle et sa lente agonie. Cependant, l'histoire de Jésus n'est pas uniquement synonyme de fin, elle est aussi l'histoire d'une résurrection.

1.4 La renaissance

Le dernier jour représenté dans *Habeas Corpus* rompt avec la linéarité de la routine quotidienne. En effet, un évènement particulier va chambouler l'ordre établi dans le camp. Le prisonnier vit alors un moment où la fiction et la réalité s'unissent.

Le détenu d'Acha vit au quotidien une mort physique qui réduit peu à peu son corps à néant. Les violences répétées infligées par le bourreau et le poids de la soumission corporelle portée par la machine concentrationnaire cherchent à broyer les séquestré·e·s pour anéantir toute forme de résistance et de subversion[559]. Il renaît dans une réalité parallèle à travers une identité différente de celle qui est restée matériellement dans le camp, car cette nouvelle vie lui ouvre la voie vers les possibilités illimitées de l'impalpable de l'imaginaire.

Dans son rêve, le détenu trouve un bocal rejeté par les vagues sur la plage. Un poisson est enfermé dans le contenant. L'homme l'ouvre et le libère :

[559] « Elle visait certes à obtenir des renseignements utiles, mais aussi à briser l'individu, à casser le militant en lui retirant toute possibilité de fuite ou de résistance, en modelant un nouvel individu adapté à la dynamique du camp, un corps sous qui se laisse intégrer à la machine, quelle que soit la place qu'on lui assigne. » Pilar Calveiro, *op. cit.*, p.96.
Nous revenons sur la soumission corporelle du détenu dans un sous chapitre ultérieur : « II.C.4.3 Rupture avec le temps du·de la spectateur·rice et soumission corporelle ».



51:22



52:29

Peu à peu le camp se retrouve submergé. Or, l'irruption de cette même eau dans le camp est comme nous l'avons vu est traitée par le film comme une « intervention divine ».[560] Dans sa geôle, le détenu tourne le visage vers les cieux. À l'instar du baptême, il reçoit l'eau sur le front comme une bénédiction :



51:54

La représentation du fantasme change à partir de cet instant. Alors que tout au long du film, le détenu lutte avec un ami sur la plage, ils courent maintenant côte à côte en direction de la mer. L'harmonie qui résulte de cette union va permettre l'évasion complète vers l'infini. Les hommes jouent, se submergent et plongent dans l'eau comme le poisson qui est relâché :

[560] Elle est à la fois liée aux dieux antiques, à la fois grecs et aztèques. Voir sous chapitres « II.C.1.2 Le fantasme et la mer » et « II.C.4.1 Le témoignage et *La escriura del dios ».*



53:43



53:44

C’est à ce moment que les deux réalités fusionnent grâce à une superposition de pellicule. Le prisonnier dans sa geôle, la moitié du corps submergée par la mer, tient le bocal contenant le poisson dans sa main :



55:55

Grâce à cette nouvelle réalité qu’il a construite, il peut relâcher de nouveau le poisson dans sa cellule sous les yeux ébahis du gardien. La bande sonore reste la même : un chant de femme en écho qui ajoute à ces instants un caractère mystique. Cette libération qui intervient au même moment que la retransmission de la résurrection du Christ lui donne un statut d’immortalité par le dépassement du système concentrationnaire. De même que la colère divine qui s’abat sur le camp prend des airs d’apocalypse grâce à ses visions, ce cataclysme appelle à la fin d’un monde et à la naissance d’un nouveau. Le poisson est métaphore du détenu-Christ[561] enfermé dans le centre. Lorsqu’il ouvre le bocal et le libère, il procède à sa propre délivrance :

[561] Comme nous l’avons vu auparavant le symbole du poisson (ichtus) étant aussi celui du christ.



56:09



56:14

Ainsi, par procédure métaphorique, il s'évade lui aussi de son enfermement et contourne les règles carcérales laissant le bocal ouvert dans la mer infinie :



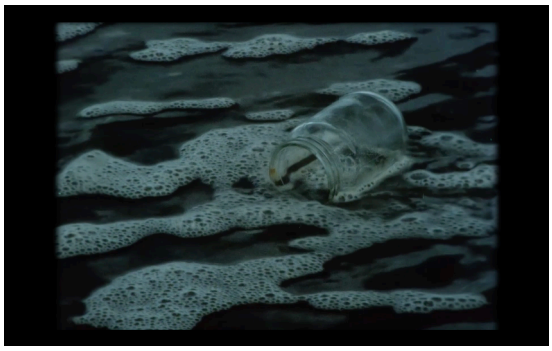
56:35

Cette dernière image du protagoniste souligne la volonté d'Acha d'élargir la résurrection à l'ensemble des détenu·e·s-disparu·e·s de la dictature. En effet, le réalisateur argentin efface l'identité visuelle de son personnage en supprimant les traits d'identification et en ne laissant qu'une silhouette sur des photos qui représentent la disparition d'un être. Avec cette résurrection, il reprend la consigne des organisations de Droits Humains qui demandent la « *aparición con vida* » face à la junte qui souhaite gommer le récit de leur sort.[562]

---

[562] En 1980, la junte promulgue la loi 22 068 qui suppose que toute personne signalée comme disparue, et dont il n'existe information aucune sur son sort, peut être considérée comme morte. Depuis, las Madres de la Plaza de Mayo ont élu comme consigne « aparición con vida » afin de protester contre cette loi qui ne permet pas de connaître les circonstances de leur mort et d'identifier les responsables.
Emilio Crenzel, « Hacia una memoria de la violencia política y los desaparecidos en Argentina », *op. cit.,* p.56.

Lorsque le jour se termine, l'extinction habituelle d'une ampoule laisse la place à un plan sur une plage. La vie n'est donc pas terminée, elle continue, car l'eau reste présente. Le réalisateur confirme avec le plan sur le bocal vide que la libération quant à elle reste bien effective.



56:52

2. Le titre — *Habeas Corpus* — Du corps disparu au corps visibilisé

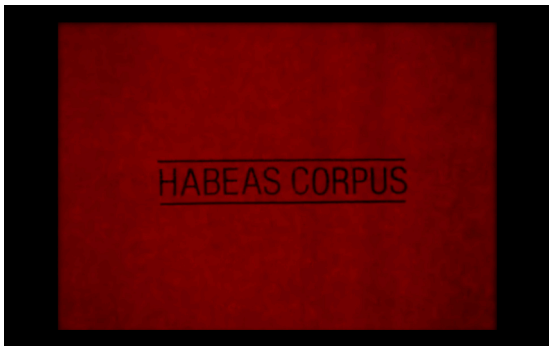
Jorge Acha utilise son film, tourné dans un contexte de l'immédiate post-dictature, comme outil pour critiquer le silence des institutions et de la société face aux crimes contre l'humanité commis durant la période dictatoriale.

Le titre porte lui-même la référence de la sphère judiciaire qui marque les premières années du retour à la démocratie. Or, il englobe aussi des significations multiples. Cet intitulé fait référence aux Droits Humains dans leur globalité et à la période précise de la dictature argentine et met en avant la place accordée au corps du prisonnier dans le film. Dans les pages qui suivent, nous allons examiner ces deux dimensions juridiques et esthétiques.

L'*habeas corpus ad subjiciendum et recipiendum*, énonce une liberté fondamentale et universelle : celle de ne pas être emprisonné·e sans jugement. Ce droit prend racine dans l'Antiquité et se développe au Moyen-Âge d'abord en Aragon puis en Angleterre.[563] Il est ensuite défendu par Luis Kutner, cofondateur de l'organisation

[563] Jean Duhamel, « Habeas Corpus », *Revue des deux mondes,* avril 1970, quinzaine 0, pp.10-17. [En ligne], [consulté le 08 juin 2019] Disponibilité et accès : https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/habeas-corpus/

Amnesty International qui, en 1952, fait pour la première fois une demande d'ordonnance internationale pour la libération du journaliste William Nathan Oatis détenu en Tchécoslovaquie.[564] La lutte de Kutner pour la création d'un tribunal international d'*habeas corpus* prend sa légitimité dans la *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme* de 1948 conformément aux articles 3 et 5 : « Tout individu a droit à la vie, à la liberté et à la sûreté de sa personne » et « Nul ne sera soumis à la torture, ni à des peines ou traitements cruels, inhumains ou dégradants ».[565] Ainsi, grâce au titre de son œuvre, Jorge Acha introduit le thème de son film et rappelle l'importance de ce droit fondamental tout en dénonçant les pratiques du régime militaire au cours de la dictature. Le titre est encadré entre deux lignes qui suggèrent avant même le commencement du film, l'enfermement ; mais aussi la violence du traitement reçu lors de l'incarcération avec la prédominance du rouge en arrière-plan :



00:15

L'*habeas corpus* renvoie, en outre, aux démarches et efforts réalisés par les familles des disparu·e·s pour avoir des nouvelles et légaliser la situation de leurs proches. En effet, suite à la disparition de l'avocat Roberto Sinigaglia, le 11 mai 1976, son collègue et ami Conrado Origosa Antón dépose le premier *habeas corpus* sous le

[564] Vicki Jackson, « World Habeas Corpus », *Cornell Law Review,* Vol. 91, janvier 2006, pp.307-316 [En ligne], [Consulté le 03 » juillet 2019] Disponibilité et accès http://scholarship.law.cornell.edu/clr/vol91/iss2/2

[565] Nations Unies, « Déclaration universelle des droits de l'homme **»** in Nations Unies, *un.org* [En ligne], [consulté le 10 juin 2019] Disponibilité et accès https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/index.html

régime *de facto.*[566] Très vite, cette démarche est reprise par les familles des disparu·e·s qui déposent au cours de la dictature des milliers de demandes afin de pouvoir défendre les droits de leurs parents détenus :

> *Enseguida Raquel [Radío de Marizcurrena] y su consuegra Elida Caimi fueron a hacer la denuncia, pero no se la aceptaron. A la salida de la seccional, un agente las llamó y les sugirió que hicieran un habeas corpus. Al año siguiente Raquel y 13 mujeres más fundaron Madres de Plaza de Mayo. Ya habían aprendido que el habeas corpus era una acción judicial de amparo por la cual todo detenido tenía derecho a ser llevado ante un juez para que éste resolviera inmediatamente su libertad o su arresto. Empezaron a redactarlos ellas mismas y a presentarlos ante los jueces. Éste fue el primer contacto tanto de las Madres, como de las Abuelas, con la Justicia*.[567]

Alors que les plaintes déposées par les familles sont systématiquement refusées, l'*habeas corpus* devient la seule démarche permise. Cet espoir juridique va rassembler les proches et donner par la suite naissance à l'association des Madres de la Plaza de Mayo, symbole incontournable de la défense des droits des personnes disparues. L'*habeas corpus* est, effectivement, le recours emblématique de la recherche désespérée des familles, comme dans *La Noche de los lápices* et *Garage Olimpo.* Les deux œuvres témoignent des mêmes difficultés face à l'institution : Les plaintes déposées au commissariat n'ont aucune répercussion, les demandes d'aides auprès de hauts fonctionnaires et de l'Église catholique échouent et enfin, dans le film de Héctor Olivera l'avocat de la famille refuse de présenter un *habeas corpus* de peur de, lui aussi, disparaître. Si bien que, peu à peu, le sens de l'*habeas corpus* évolue, il n'est plus uniquement une ordonnance réclamant la défense des droits des détenu·e·s, mais le synonyme de la disparition de ces dernier·e·s. Ainsi, ces *habeas corpus* ont permis à la CONADEP de mener son enquête ; elle a consacré un chapitre entier à ce sujet dans son rapport *Nunca Más :*

> *El diseño de la técnica empleada para la desaparición forzada y sistemática de personas incluyó la eliminación del recurso de hábeas corpus del repertorio de las garantías*

---

[566] Comisión internacional de juristas, *Boletín del centro para la independencia de jueces y abogados : ataques a la independencia de jueces y abogados en* Argentina, Vol. 1, No. 1, février 1978, p.18. [En ligne], [Consulté le 20 mai 2019] Disponibilité et accès https://www.icj.org/wp-content/uploads/2013/10/CIJL-Bulletin-vol1no1-Argentina-1978-spa.pdf

[567] Abuelas de la Plaza de Mayo, *Las historia de las abuelas : 30 años de búsqueda 1977-2007*, Buenos Aires, Asociación Abuelas de la Plaza de Mayo, 2007, p.12.

constitucionales de nuestro país. De ahí el criterio de orientación gubernamental que surge de las declaraciones que le son atribuidas al general Tomás Sánchez de Bustamante por el diario "La Capital" de Rosario, en su edición del 14 de junio de 1980: "Hay normas y pautas jurídicas que no son de aplicación en este caso. Por ejemplo, el derecho al hábeas corpus. En este tipo de lucha el secreto que debe envolver las operaciones especiales hace que no se deba divulgar a quién se ha capturado y a quién se debe capturar; debe existir una nube de silencio que rodee todo".[568]

En effet, le rejet des demandes d'*habeas corpus* a été programmé par la junte qui, avant même le coup d'État, en février 1976, par le décret 642/1976[569] puis par la loi 21 312, le 18 mai 1976 modifie l'article 639 du Code pénal.[570] La procédure d'appel de l'*habeas corpus* est donc rejetée indéfiniment et la personne détenue ne peut être protégée juridiquement. En outre, la junte a pris des dispositions pour garder le secret autour des arrestations, notamment en les justifiant par des opérations menées par les services de renseignement ayant pour but de garantir la sécurité du territoire. Les militaires ont passé sous silence toutes informations concernant les individu·e·s arrêté·e·s grâce à l'application du secret défense et ont ainsi permis l'élaboration du statut de disparu·e.

Par la suite, lors de la transition démocratique, l'*habeas corpus* change de statut. En 1984, le gouvernement de Raúl Alfonsín officialise, à travers la loi 23 098, la légitimité du recours à l'*habeas corpus*, et ce également lors d'une période d'état de siège.[571] Le Juicio a las Juntas de 1985 prend appui sur les *habeas corpus* déposés pendant la période dictatoriale :

A partir del año 1976, muchas personas, durante mucho tiempo, hicieron denuncias policiales y judiciales y presentaron acciones de hábeas corpus en los tribunales de todo el país. Parte de ese material obra en el juicio y con relación a los casos que merecerán tratamiento, resulta

---

[568] CONADEP, *op. cit.*, p.406.

[569] Información Legislativa, « SEGURIDAD NACIONAL ESTADO DE SITIO » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 30 juin 2019] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=317267

[570] Información Legislativa, « FUERZAS DE SEGURIDAD DECRETO 642/1976 - RATIFICACION » in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 30 juin 2019] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=303559

[571] Voir annexe « *Habeas Corpus* »

de interés hacer algunos señalamientos estadísticos.

De los casos tratados en la audiencia y respecto de los testigos que declararon, existen 182 en que oportunamente se había deducido un hábeas corpus o existía una denuncia. Con relación a esos 182 casos, depusieron, en la audiencia de prueba, 285 testigos; de ellos, 60 también lo habían hecho en los habeas corpus.

Lo llamativo de esta referencia numérica reside en lo siguiente: de las 285 personas mencionadas, 278 han dado en la audiencia un relato totalmente coincidente con lo que declararon otras personas o ellos mismos, varios años antes, en el expediente de hábeas corpus o de privación ilegítima de libertad. Vale decir que en el 97,5% de estos supuestos, los testigos resultaron coincidentes, mientras que tan sólo un 2,5 % incurrió en una diferencia (7 personas). E idéntica es la verificación respecto de los 60 testigos restantes, si se aprecia que 56 concuerdan con las referencias que arrojan los hábeas corpus (93,33 %).[572]

L'*habeas corpus* est alors reconnu comme un document important, car il permet à la fois de localiser des témoins, mais aussi de vérifier la condition de la séquestration et de la disparition des personnes. Il est considéré comme une preuve importante pour l'enquête et permet de valider les propos des témoins. La condition de disparition des personnes passe du statut de secret à sa reconnaissance publique et juridique.

Ainsi, par le choix de son titre Jorge Acha situe le film dans un contexte historique précis. D'une part, il sous-entend la violation des Droits Humains à travers la séquestration et la disparition forcée et d'autre part, il fait référence à la recherche des proches du détenu à leurs efforts sabotés par les militaires. Il imprègne également toute son œuvre du poids des témoignages qui ont permis de percer à jour le sort des détenu·e·s-disparu·e·s.

Or, Jorge Acha aborde également, par ce titre, la dimension corporelle que suggère l'*habeas corpus*. La signification en latin de cette version abrégée de l'acte est « aie le corps ». Ce corps est celui du détenu. Lorsque Jorge Acha enferme le titre entre les deux lignes noires semblables à des barreaux, nous comprenons qu'il ne s'agit pas du récit de l'acte d'*habeas corpus*, mais de la représentation du corps prisonnier autour duquel l'œuvre va se centrer.

---

572 Proyecto Desaparecidos, « Sentencia: condena y absoluciones, Extracto (Continuación) - Juicio a las Juntas Militares. Año 1985» in *desaparecidos.org* [En ligne] [Consulté le 07 août 2018] Disponible et accès http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/juntas/senten2.htm

3. L'immersion dans un centre de détention clandestin de la dictature argentine

3.1 Un corps emprisonné dans le système concentrationnaire

Lors de la diffusion d'*Habeas Corpus*, une phrase de Michel Foucault a été ajoutée sur l'affiche : *« El cuerpo está directamente inmerso en un campo político: las relaciones de poder operan sobre él una presión inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.* »



Le corps du détenu est clairement mis en avant dans cette citation, qui le place dans

une anatomie politique et une dynamique de biopouvoir. En effet, le philosophe français affirme que les systèmes punitifs doivent être considérés à l'intérieur des systèmes sociaux, car ils n'ont pas pour seul but la répression, mais également l'utilisation des détenu·e·s à des fins utiles. Or, pour qu'un corps devienne utile, il est nécessaire de le rendre docile et donc de l'asservir. Pour cela, il doit être assujetti soit par l'endoctrinement soit par la violence. Il est donc nécessaire que le système concentrationnaire ait fait une étude minutieuse préalable du fonctionnement de ces corps pour créer une « technologie politique du corps ».[573] Pour cela, les institutions exercent un biopouvoir à travers un contrôle de la société et une discipline des corps. Ainsi, il ne s'agit pas uniquement de soumettre le corps dans un espace dédié, mais il faut que les bases soient préalablement posées au sein de la société pour que l'on puisse exercer ce pouvoir. Sans cela, ces techniques et traitements sont désapprouvés et ne peuvent être mis en place.

En ajoutant cette phrase à l'affiche de son long-métrage, Jorge Acha fait dialoguer philosophie et cinéma. Il annonce d'emblée sa volonté de mêler à la pratique poétique une réflexion faite de perceptions et d'affects.[574] Le corps, cœur du sujet, est empreint de toutes ces notions. On commence donc par exclure le prisonnier du monde en l'intégrant dans un centre de détention clandestin. Ainsi, il n'a pas contact avec la réalité extérieure ; il est envoyé dans un camp souterrain, plongé dans l'obscurité et l'humidité. Les conditions sont insalubres et il n'y a aucun mobilier ; le prisonnier est arraché à toute notion de confort et de réalité qui pourrait s'apparenter à un foyer.

Effectivement, aucun acte de résistance direct contre le gardien n'est visible. Il n'y a pas non plus de rébellion violente, le détenu semble se laisser soumettre à la machine concentrationnaire. Enfin, le détenu est isolé dans une geôle austère. Il est ici soumis à des formes de torture physiques et psychologiques : « La solitude est la condition première de la soumission totale. »[575.] Dans le film, les conditions de l'enferment le torturent jusqu'à l'aliéner. Il se jette contre les murs, semble être

---

[573] Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, p.34.

[574] Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement,* Paris, Éditions de Minuit, 1983, 298p. Deleuze Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps,* Paris, Éditions de Minuit, 1985, 379 p.

[575] Michel Foucault, *Ibid. ,* p.275.

anéanti, court dans tous les sens, fait des gestes qui de l'extérieur peuvent sembler incohérents. Au cours des premiers jours, il se bat constamment contre les images du rêve qui lui viennent en tête et qui le rendent malade. Cet isolement permet au gardien de l'observer en continu et d'alimenter son fantasme. Il pose sur lui un regard lubrique en permanence. Le détenu est donc observé constamment ; comme il ne peut opposer une résistance visible, il se concentre sur le pouvoir de sa pensée et de son imaginaire, seule partie de son être sur laquelle le gardien ne peut exercer une emprise totale.

Ce système de répression amène à une dépersonnalisation des corps. La figure du bourreau, dans *Habeas Corpus*, est soumise à une déshumanisation engendrée par le système concentrationnaire. Pour pouvoir exercer son pouvoir sur la société avec plus d'efficacité, la junte militaire a mis en place une machine bureaucratique. Le gardien devient alors un rouage de tout le système répressif : « Chacun devient qu'une pièce d'un énorme mécanisme qui le dépasse, qu'il ne peut contrôler ni enrayer, qui propage la terreur et réduit les consciences au silence. »[576]

Dans le film, le gardien incarne cette position, il n'est qu'un pion qui n'a ni nom ni identité propre. Comme dans *Prisioneros Desaparecidos*, il se retrouve coupé de la réalité extérieure dans un espace qui lui est dédié.[577] Dans les plans extérieurs au camp, il est constamment montré dans une solitude apparente. Il est le seul piéton qui s'aventure dans les rues et qui marche. Les autres objets en mouvement sont en réalité des voitures, et par conséquent des machines, qui n'ont pas d'âme à proprement parler. Il est uniquement représenté lors de ces trajets en direction de son travail. Jamais, au cours du film, on n'entend le son de sa voix. Il ne s'exprime donc pas et suit sans contester les ordres qui lui sont donnés. Les gestes qu'il opère se répètent au fil des jours et sont effectués de façon mécanique.

Cependant, le bourreau peut jouir de cette posture déshumanisée. En effet, il est débarrassé de son individualité qui pourrait être un frein à sa bonne intégration dans la machine concentrationnaire. Il est ainsi libéré du poids de sa conscience morale,

---

[576] Pilar Calveiro, *Ibid.*, p. 63.

[577] Vois sous chapitre antérieur « C.2 Le point de vue des militaires ».

car il est dévoué corps et âme à l'institution et peut exercer n'importe quelle tâche qui lui est assignée.

Pilar Calveiro remarque que certains noms de centres de détention clandestins se réfèrent à cette comparaison divine, comme *El Olimpo* qui d'après son nom est la résidence des Dieux.[578] Ainsi, dans les premiers plans, Jorge Acha représente le bourreau sortant de l'arrière d'un graffiti d'homme à l'allure monstrueuse, comme s'il était engendré par la peinture :



22:33

Ainsi, en ne considérant pas le détenu comme un individu à part entière et en étant lui-même déshumanisé, le bourreau entretient avec lui une relation narcissique. Comme l'observe Tzvetan Todorov avec le concept de *Libido dominandi,*[579] soumettre pour mieux accomplir, le bourreau se sent investi d'une mission très sérieuse dont il est très fier, car il sert une cause juste. Il n'a donc pas l'impression d'entretenir une relation perverse.

Le détenu est un être réifié, ramené au rang de « paquet » ou de « colis ». Le bourreau n'a aucun contact direct avec le prisonnier, il se contente de déposer de la nourriture et de l'eau sous la grille, niant ainsi toute considération humaine à son égard. Dans l'œuvre de Jorge Acha, le détenu ne possède ni nom ni identité. Il est comme le sous-entend le titre, un corps emprisonné. Par sa nudité, il devient vulnérable, dépossédé de sa personnalité.[580] La junte prétend réduire son identité à sa simple enveloppe. En effet, selon Giorgio Agamben, dans la Rome antique, les

[578] *Ibid.,* p.79.

[579] Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1994, p.212.

[580] Pilar Calveiro, *op. cit.*, p.88.

citoyens étaient reconnus grâce à leur nom pour définir leur rôle au sein de la cité. C'est grâce à cette identité sociale « *persona* » ou masque, qu'ils exerçaient leurs droits politiques librement, comme le vote ou le mariage.[581] Or, sans nom et avec un corps contrôlé par le biopouvoir, le captif peut d'après le philosophe multiplier ses masques, car sa personnalité ne le définit plus aux yeux de l'institution :

> La réduction de l'homme à la vie nue est maintenant arrivée à un tel point d'accomplissement qu'elle se retrouve désormais à la base même de l'identité que l'État reconnaît à ses citoyens. Tout comme le déporté d'Auschwitz n'avait plus de nom ni de nationalité et n'était plus désormais que ce numéro qu'on lui avait tatoué sur le bras, de la même manière le citoyen contemporain […] n'est plus défini que par ses données biométriques […] Il s'agit de la volonté de se libérer d'un poids de la personne, de la responsabilité tout à la fois morale et juridique qu'elle porte en elle. La personne (aussi bien dans sa version tragique que dans sa version comique) est aussi le porteur de la faute et l'éthique qu'elle implique est nécessairement ascétique, parce qu'elle se fonde sur une scission (de l'individu par rapport à son masque, de la personne éthique par rapport à la personne juridique). C'est contre cette scission que la nouvelle identité sans personne veut faire valoir l'illusion non pas d'une unité, mais d'une multiplication à l'infini de masques.[582]

Ainsi malgré la volonté du pouvoir de le détruire, le détenu est confronté à une liberté de choix de personnalité. Il peut résister en opposant l'opacité du masque à la transparence voulue par le dispositif panoptique du centre de détention. De cette manière, il lui est possible de construire une réalité parallèle dans laquelle il peut s'épanouir sans nécessairement avoir incarné cette existence dans le monde matériel. Le corps du détenu représente l'ensemble des disparu·e·s de la dictature argentine voire n'importe quel corps soumis à l'enfermement, car ses conditions de détention sont similaires à celle des autres détenu·e·s.[583]

3.2 Les références à la période dictatoriale

Dans *Thálassa,* Jorge Acha témoigne son admiration pour Michelangelo

---

[581] Giorgio Agamben, *Nudités*, Paris, Payot-Rivages, 2009, p.83.

[582] *Ibid.*, pp.91-92.

[583] Voir Pilar Calveiro, *Ibid.*

Antiononi[584] et Leonardo Favio,[585] deux réalisateurs aux parcours très différents, mais qui se rejoignent dans leurs choix esthétiques : « *Ahí descubrí lo que una vez dijo Antonioni, que la cámara tenía que ocupar un lugar moral dentro de una película y eso lo he visto mucho en Favio. Favio es terriblemente respetuoso de las historias que cuenta de sus personajes, está a favor de los personajes y no está a favor del espectador.* »[586] Cette place « morale » en faveur du personnage et non des spectateur·rice·s se retrouve dans la dimension sociale du cinéma soviétique. Le caractère discursif du montage permet de présenter un conflit à l'écran. Les deux réalités présentées s'affrontent et grâce au collage intellectuel, le réalisateur fait passer le message qu'il juge essentiel. Ce montage consiste à juxtaposer des plans qui n'ont pas rapport entre eux. Lorsque le·a spectateur·rice en fait la synthèse alors il crée un sens thématique.[587] Ainsi, Jorge Acha va effectuer différents plans qui permettent de faire une critique du discours de la junte. De cette manière, Jorge Acha insère le centre de détention dans un contexte historique et culturel.

Le contexte spatio-temporel est présent à travers des indices descriptifs présents dans ce cadre. En effet, l'affichette accrochée dans le bureau du geôlier provient de la campagne menée par la junte en 1978 à l'occasion de l'accueil de la coupe du Monde en Argentine. Grâce au slogan « *Los argentinos son derechos y humanos* », la manipulation de la société, des médias et des organisations internationales avait permis de recevoir les équipes de football malgré les accusations de violations des Droits Humains. L'hypocrisie de cette campagne est soulignée par Acha. Notamment, l'affiche apparaît en arrière-plan d'un plan rapproché poitrine sur le gardien qui s'amuse à faire tourner un couteau entre ses dents :

---

584 Michelangelo Antonioni (1912-2007), cinéaste italien issu du mouvement néoréalisme.

585 Leonardo Favio (1932-2012), cinéaste et musicien argentin.

586 Gustavo Bernstein, Carlos Oscar García, Alfredo Slavutzky, *op. cit.*, 44:12 - 44:38.

587 Par exemple, dans la *Grève* (1925) de Sergueï Eisenstein, le réalisateur russe « insère des plans extradiégétiques battage de bétail au milieu de scènes montrant des forces du gouvernement massacre les ouvriers. Derrière cette thématique, Eisenstein comment l'oppression des masses ». Robert Edgar-Hunt, John Marland, Steven Rawle, *op. cit.*, p.164.



44:50

Cette image sarcastique suggère le caractère sanguinaire du bourreau, qui utilise l'arme blanche comme quelque chose d'aussi anodin qu'un cure-dent.

De plus, les retransmissions radiophoniques de la passion du Christ font référence à un voyage du pape durant l'époque dictatoriale. En 1982, durant la Guerre des Malouines, Jean Paul II se déplace en Argentine pour apaiser les tensions avec le Royaume-Uni. Cette venue fait partie des médiations papales du conflit du Beagle en cours depuis 1978.[588] Là aussi, Jorge Acha dénonce l'hypocrisie d'une Institution, dont une partie soutient le régime, et qui, au lieu de se focaliser sur le génocide en cours, se préoccupe davantage de relations diplomatiques. Ces critiques de l'endoctrinement idéologique et religieux nous permettent néanmoins d'affirmer que le propos du film se situe après 1978, date qui correspond au lancement de la « *Campaña antiargentina* »[589] et de la méditation papale.

De plus, de nombreuses indications scéniques permettent de déterminer un centre de détention précis. En effet, pour s'y rendre, le bourreau effectue un trajet depuis le quartier Constitution en direction du quartier de La Boca, au sud de la capitale argentine. En arrière-plan des plans extérieurs, nous pouvons apercevoir l'église de l'Inmaculado Corazón de María et la gare de Constitution. Le réseau routier induit que l'action se déroule près de la Boca. Or, à cet endroit fonctionnait jusqu'en

[588] Il s'agit d'une série de médiation afin d'éviter la guerre entre le Chili et l'Argentine. La junte militaire réclamait, en effet ,la souveraineté sur une partie du cap Horn.
Voir, par exemple, sur le sujet : Guillermo Moncayo, « La mediación papal en el conflicto de la zona austral », *Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales*, N°51, 2008 [En ligne], disponibilité et accès http://cari.org.ar/pdf/mediacion-papal.pdf

[589] Campagne publicitaire menée par la junte qui utilisait le slogan « *los argentinos somos derechos y humanos* ».

décembre 1977, un centre de détention clandestin appelé le Club Atlético. Ce camp a été détruit pour construire le réseau autoroutier représenté par Jorge Acha. La combinaison de trois plans panoramiques qui suggèrent que le centre d'*Habeas Corpus* se trouve sous terre fait allusion en plus à la construction architecturale de ce qui a été démoli et à l'enfouissement des preuves des détentions illégales opérées par la junte :



14:53



28:19

La description de ce camp donnée par *Nunca Más* montre des similitudes avec celui représenté par Acha : « *Acceso disimulado al subsuelo. Subsuelo : Sin ventilación ni luz natural. Temperatura entre 40 y 45 grados, en verano. Mucho frío en invierno. Gran humedad. Las paredes y piso rezumaban agua continuamente*. »[590] La représentation du camp dans un sous-sol obscur, humide et où l'eau est présente continuellement peut donc être une référence à cet ancien centre de détention. La représentation en parallèle d'un monde extérieur qui semble normal, où tout suit son cours, est confrontée à un monde souterrain où l'espace-temps est déterminé par la réalité concentrationnaire. Cette opposition met en évidence le silence de la société et son ignorance volontaire face aux atrocités, introduites par *la picana* électrique qui lie les deux plans. Cette descente sous terre donne une dimension infernale au centre de détention.

De ce fait *Habeas Corpus* est aussi une œuvre appartenait au cinéma politique. En effet, grâce au titre qui se réfère directement à la situation répressive de la dictature et à la proximité de la fin du régime autoritaire et des procès, le sujet du film est

[590] CONADEP, *Op. cit,* p.96

explicite. Le·la spectateur·rice sait que les notions de séquestration et de disparition vont être abordées. Le réalisateur rappelle également le poids des témoignages des familles lors des jugements des responsables de la Junte, la bataille des proches pour rendre justice et retrouver les corps des disparu·e·s.

Cette interrogation face au destin des victimes et la négation de la possibilité d'enterrement ne sont pas anodines pour le cinéaste. Il s'agit, effectivement, d'un système répressif savamment réfléchi par les militaires qui soumettent les corps après avoir acquis un savoir précis. Jorge Acha représente des techniques appliquées afin d'asservir au mieux les corps qui constituent l'espace concentrationnaire. Pour cela, il propose une étude complète du phénomène à travers la figure du détenu, mais aussi du bourreau. Enfin, le réalisateur argentin replace dans son contexte historique les centres de détention clandestins en s'inspirant d'un camp emblématique. Il dénonce l'hypocrisie à la fois de la propagande médiatique de la junte envers l'international, mais aussi l'aveuglement des propres Argentins face aux atrocités de la dictature. Le corps disparu et emprisonné est mis en avant dans *Habeas Corpus*. Cependant, la dimension poétique est possible grâce à la juxtaposition de la réalité matérielle avec un récit onirique.

4. L'intertextualité littéraire : le rêve d'une évasion

Pour créer son film, Jorge Acha a varié ses sources d'inspiration. Il a d'une part constitué un corpus de l'enfermement pour son récit et, d'autre part, effectué une recherche esthétique expérimentale pour mettre en place une réflexion. Dans cette partie nous nous concentrons sur les intertextualités littéraires du film. Gustavo Bernstein, nous a confié lors d'un entretien que Jorge Acha s'est appuyé sur deux œuvres : le conte *La escritura del dios* de Jorge Luis Borges et le roman *Le vagabond des étoiles* de Jack London.[591]

La escritura del Dios de Jorge Luis Borges[592] est paru en 1949. Il relate à la première

[591] Voir annexe « Entrevista a Gustavo Bernstein ».

[592] Jorge Luis Borges, « La escritura del dios », *El Aleph,* Buenos Aires, Debolsillo, 2015, pp.144-150.

personne l'emprisonnement de Tzinacán, mage de la pyramide de Qaholom incendiée par les conquistadors. *Le vagabond des étoiles,*[593] dernier ouvrage de Jack London est publié en 1915. L'auteur californien, qui était comme le cinéaste argentin un voyageur, présente une œuvre sur l'enfermement qui rappelle sa propre incarcération en 1894 pour vagabondage. Avec cette œuvre, il dénonce l'enfermement et la répression du système pénitentiaire à travers la figure d'un condamné à mort : Darrell Standing. Chacun de ces ouvrages transporte le lecteur au cœur de l'enfermement. Les personnages subissent quotidiennement leur détention et cherchent un moyen d'échapper à leur réalité. Comme dans *Habeas Corpus*, ils parviennent à atteindre métaphysiquement un ailleurs libérateur.

4.1 La libération onirique

L'écriture du scénario d'*Habeas Corpus* est née, selon Jorge Diez, interprète de la victime, après un témoignage qui aurait marqué Jorge Acha,[594] celui d'un homme qui affirme avoir sauvé sa raison malgré l'enfermement par un souvenir précis lui permettant de se raccrocher à ce monde auquel il avait été arraché. Et c'est ainsi, en se répétant sans arrêt ce moment qu'il pouvait se rattacher à un semblant d'espoir.

> *La idea según recuerdo surge de una situación real de alguien a quien dice que le salva la razón el hecho de recordar algo durante el encierro, un momento, una parte de su vida muy concreta y simple como lo es recordar dónde dejó una piedra que trajo de la playa. Recorrer esos momentos una y otra vez lo fueron, dijo, anclando a ese mundo que ahora le habían quitado. Le devolvía la esperanza, si es que se puede decir que eso se llama esperanza. Acha había dibujado esa secuencia y la llevó a algo más afectivo como es volver a construir ese momento feliz con un amigo en una playa cualquiera, con lo infinito a que refiere la arena, y con esa repetición que va siendo casi igual pero no tan igual*.[595]

Jorge Acha va d'abord construire son film autour de la volonté de remémoration du

---

[593] Jack London, *Le vagabond des étoiles*, Paris, Éditions Phébus, 2000, 390 p.

[594] Voir annexe « Entrevista a Jorge Diez »

[595] Voir annexe « Entrevista a Jorge Diez »

prisonnier.[596] Pour ce faire, il dessine la scène du souvenir et, pour se l'approprier, il développe l'idée de la plage suggérée par le témoin. La répétition quotidienne de ce souvenir vacancier avec un ami va s'opérer à travers des séquences sur la plage présentant plusieurs scènes que l'on retrouve répétées aléatoirement au cours des quatre jours d'emprisonnement. Ces images sont constituées de deux types de plans : d'une part des plans concrets où les deux compagnons luttent sur le sable, courent entre les joncs, font des exercices au bord de l'eau et de portraits en plans rapprochés poitrines ; d'autre part, des plans symboliques qui représentent un bocal ouvert dans l'eau, des poissons, un écoulement liquide dans de l'eau et des reflets sur l'eau. Ces scènes qui paraissent les mêmes vont néanmoins, malgré leur apparence similaire, différer à chaque répétition. D'après Raúl García :

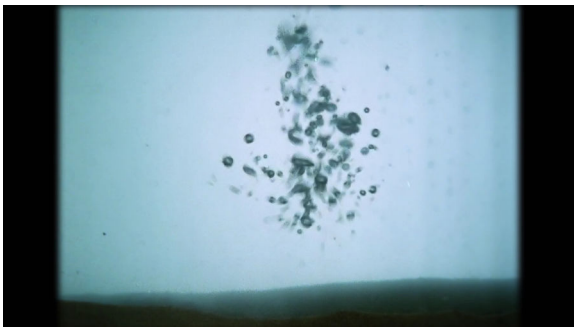
> *Lo "mismo" no es lo mismo, ya que en su aparente retorno o repetición se asiste a una diferencia que abre segmentos distintos. Por un lado, segmentos narrativos que, en vez de confluir en único significado, lo parasitan para destruir su poder totalitario; por otro lado, el tiempo de repetición tampoco es el "mismo", ni siquiera el recuerdo es el mismo al repetirse.*[597]

La répétition irrégulière est lente et trompe le·la spectateur·rice qui croit voir les mêmes images en permanence. Or, les différences de cadrages, de mouvements, de couleurs ainsi que l'ordre d'apparition des plans au montage provoquent des sensations variées selon le moment du souvenir. Chaque jour et chaque instant que le prisonnier se remémore est marqué par une forme de représentation unique des plans. Le premier jour présente surtout les scènes de lutte, les portraits et des plans symboliques ; le deuxième jour inclut tous les plans concrets, le bocal et l'écoulement ; le troisième jour est entièrement constitué de symboles et le dernier jour, enfin, rassemble l'intégralité des plans. Seul l'écoulement subsiste chaque jour, représenté comme un leitmotiv, qui sous des formes et des couleurs différentes laisse deviner que cette action est déterminante. Il apparaît dix fois comme élément seul et six fois dans un plan qui joint l'écoulement et le poisson qui tombe au fond de l'eau :

---

[596] Dans le corpus littéraire, voir Mauricio Rosencof, Eleuterio Fernández Huidobro, *Memoria del calabozo*, Tafalla, Txalaparta, 1993, 253 p.

[597] Raúl Garcia, *Micropolíticas del cuerpo : de la conquista de América a la última dictadura militar,* Buenos Aires, Biblos, 2000, p.179.



17:34



52:27

Les images de l'écoulement et du poisson qui se répètent tout au long du film sont en réalité tirées d'une action que Jorge Acha a fragmentée en deux plans distincts. Cependant, cette action est liée dès le premier jour à un autre leitmotiv. Effectivement, le réalisateur a également intégré un élément de la plage dans la bande sonore du film. Il rappelle la présence du souvenir du sable grâce à la phrase « *Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños* »[598] tirée du conte *La escritura del dios,* de Borges. Après que le détenu ait prononcé mentalement cette sentence dans un plan rapproché poitrine, Acha relie pour la première fois la chute du poisson et la phrase du conte.

Cette première apparition complète de la chute du poisson n'est cependant pas perceptible par le·la spectateur·rice, car ce plan dure moins d'une seconde à l'écran :

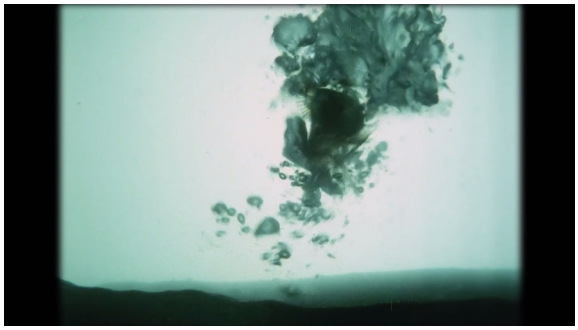


08:20



08:22

[598] Jorge Luis Borges, *op. cit.,* p.149.



08:23



08:23

Ce n'est en réalité que le dernier jour que le·la spectateur·rice croit découvrir l'interaction entre les plans lorsque tous les éléments constituant le souvenir sont assemblés dans l'ordre pour en créer une nouvelle représentation :



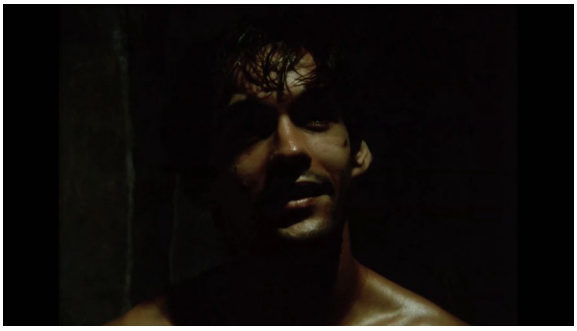
52:26



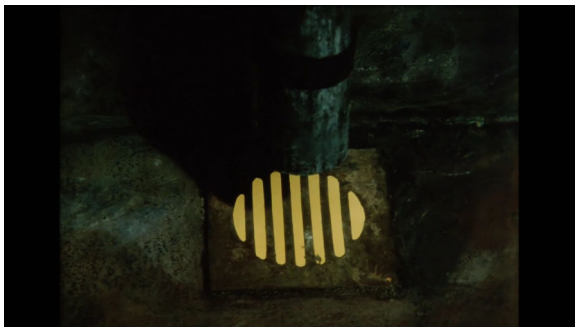
52:28

Cette même action répétée au cours d'un plan plus long et dans un raccord de geste différent propose une interprétation et une représentation distinctes de celles du premier jour. Le poisson équivalent métaphorique du prisonnier est relâché dans la mer, ouvrant ainsi la possibilité de la libération. Il en est de même de la répétition de la phrase tirée de *La escritura del Dios* qui est répétée trois fois en son entier et quatorze fois fragmentée tout au long du film. Les fragments de phrases interviennent dans les divers espaces du film : à l'extérieur du camp, à l'intérieur du camp et à l'intérieur du souvenir. La phrase complète est présentée dans trois contextes et manières différentes : sa première occurrence a lieu le premier jour, elle est liée à la chute du poisson comme nous l'avons vu précédemment. Elle est chuchotée, alors qu'à l'écran les lèvres du détenu ne font aucun mouvement. Jorge Acha ne l'insère pas comme un son *in*, c'est-à-dire dont la source du bruit serait visible à l'écran, mais comme une voix intérieure, matérialisant ainsi le souvenir

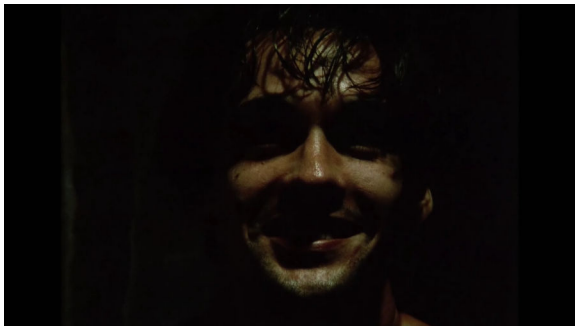
sonore. La deuxième fois, elle est associée au souvenir au cours du quatrième jour et elle présentée comme une voix *in* clairement prononcée par le compagnon du détenu à son intention sur la plage. La phrase, qui jusqu'à présent apparaissait fractionnée, est recontextualisée dans le souvenir. Durant trois jours, le détenu ne parvenait qu'à visualiser un souvenir compartimenté et sans ordre apparent. À cet instant, il a atteint son objectif. La mise en situation de la phrase constitue une révélation aux yeux du prisonnier. Pour matérialiser cette illumination, Acha fait apparaître, comme dans la nouvelle de Borges, un cercle lumineux qu'il ponctue d'un bruit sourd pour souligner son importance :



46:46



46:55



47:08

Le détenu, qui change clairement d'humeur après cette révélation, détient désormais la maîtrise de son propre souvenir. Ce changement soudain d'état et l'importance du souvenir visuel de la phrase de Borges prennent sens lorsque Jorge Acha intègre la sentence pour la troisième fois. Elle est alors présentée comme un son *in* hors champ, prononcé à voix haute par le détenu, alors qu'à l'écran apparaît une phrase inscrite sur l'un des murs de la geôle : SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS.



54:40

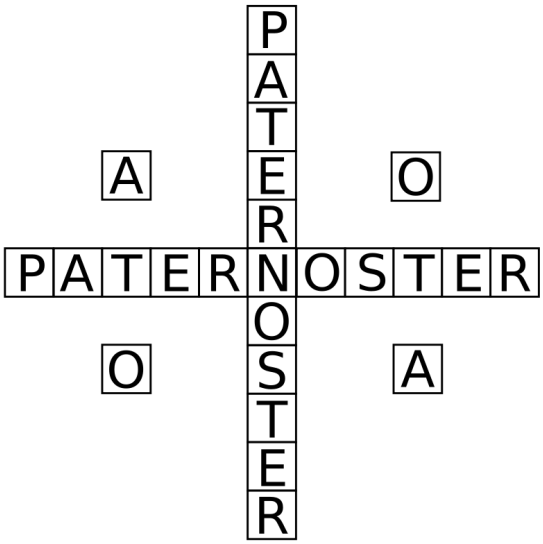
Comme la première apparition de la chute du poisson, cette phrase n'est pas facile d'accès. Elle paraît relativement hermétique. En effet, il faut effectuer une fois encore un arrêt sur image pour pouvoir distinguer convenablement l'inscription et la déchiffrer, compte tenu de l'obscurité des murs de la geôle.

Ce palindrome est connu sous le nom de carré magique de sator, que l'on retrouve à de nombreux endroits en Europe, dont le plus vieux à Pompéi. Sa signification exacte n'a pas été découverte, néanmoins, Joseph Vendryes lui attribue, au-delà de sa signification latine, une origine celte. En effet, si la traduction s'opère uniquement à partir d'une signification latine, « *Arepo* » n'a aucun sens, alors qu'en Celte, il renvoie à la charrue et prend tout son sens avec « *Sator* » qui lui signifie laboureur :

> Elle peut même dans sa richesse prêter à une double interprétation suivant le sens qu'on donne au mot sator. On peut comprendre ce mot en l'appliquant à l'être humain, comparé à un laboureur, qui, arrivé au bout de sa course, c'est-à-dire au tournant suprême où la vie change de direction (ulta mûtâtur, dit l'Écriture), doit tenir ferme les roues de la charrue. C'est une interprétation tout à fait plausible, bien que le présent tenet fasse quelque difficulté. Mais il y en a une autre possible, qui consiste à prendre sator comme désignant la divinité, le Christ lui-même. Pour s'encourager à supporter l'épreuve dernière, pour se donner plus de confiance au moment suprême, le chrétien se dit que c'est le Christ lui-même qui tient les roues de son destin (tenet rotas).[599]

[599] Joseph Vendryes, *Une hypothèse sur le carré magique* in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 97ème année, N°2, 1953, p.205.

Cette affirmation fait écho à l'hypothèse formulée par Grosser qui, en 1926, affirme qu'il s'agit d'un signe de reconnaissance des premiers chrétiens. Selon ce dernier, le palindrome comprend également un sens symbolique religieux, car les vingt-cinq lettres de la formule constituent l'anagramme doublée et disposée en croix du *pater noste*r.



Lorsque le palindrome apparaît sur le mur de la geôle, ce qui semblait être le souvenir du détenu envahit la réalité concentrationnaire et passe à son tour d'un état imaginaire à celui de réalité en franchissant les murs du camp. La conjonction des deux réalités commence par introduction massive de l'eau. D'après Pline L'ancien, certain·e·s citoyen·ne·s romain·e·s protégeaient leurs maisons du feu en inscrivant des phrases-talismans sur leurs murs, rappelant le carré de sator.[600]

Le caractère magique et mystique du palindrome ne va pas sans rappeler le conte de Borges. En effet, le mage Tzinacán, comme le détenu d'Acha, est enfermé dans l'obscurité, et vit au rythme des repas que lui glisse son geôlier à travers une trappe.

[600] On va jusqu'à écrire sur les murailles certaines paroles contre les incendies. Mais il n'est pas aisé de dire ce qui discrédite le plus tout cela, ou les mots barbares et impossibles à prononcer, ou les mots latins bizarres, et qu'on peut d'autant moins s'empêcher de trouver ridicule que notre imagination attend toujours quelque chose d'infini, de capable d'ébranler la divinité, ou plutôt assez puissant pour commander.
Pline L'Ancien, *Histoire Naturelle*, Tome 2, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1877, p.258.

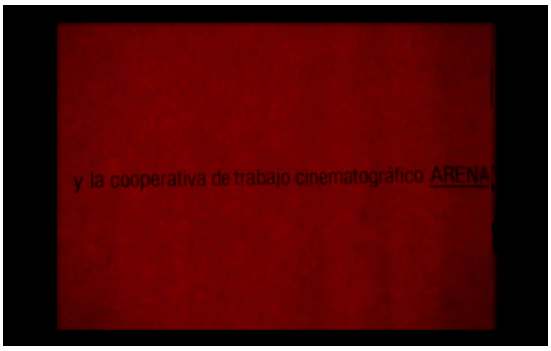
Pour vaincre sa solitude, il s'efforce de se souvenir de moments de sa vie :

> *Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. […] Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo preciso; antes de ver el mar, el viajero siente una agitación en la sangre. Horas después, empecé a avistar el recuerdo; era una de las tradiciones del dios. Éste, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males.*[601]

Cette phrase magique se trouve dans les taches du jaguar avec qui il partage sa captivité. Un jour, il s'assoupit et rêve qu'il est enseveli par une montagne de sable qui remplit la geôle. Pour sortir de ce rêve, il crie la fameuse phrase reprise par Acha. Il s'extirpe ainsi du rêve dont il était prisonnier et c'est alors que la sentence magique du dieu lui apparaît. Cette phrase, comme le palindrome de sator, fait partie intégrante de la réalité concentrationnaire dans le film. Dans le récit borgésien, elle se trouve dans les tâches du jaguar, qui compte parmi les éléments constituant le quotidien du mage aztèque et *Habeas Corpus* la fait apparaître sur un mur qui forme la geôle du prisonnier. Le réalisateur y fait référence dès les premières images du générique, prétendant que le film a été produit par le *Jaguar* et que la coopérative de travail cinématographique porte le nom d'*Arena* :



00:05



00:10

Le processus du souvenir permet d'accéder à la sentence magique pour conjurer le sort. Ainsi, le message divin donne un pouvoir extraordinaire au détenu qui peut aller au-delà de la remémoration mentale en faisant fusionner physiquement la réalité

[601] Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p.147.

concentrationnaire et le souvenir. En effet, le plan qui suit le palindrome intègre le bocal contenant le poisson dans la main du prisonnier dans sa cellule :



57:47

Au contraire de Tzinacán qui décide de ne pas utiliser la formule, malgré son pouvoir destructeur, et de se laisser mourir dans l'obscurité, le détenu de Jorge Acha lutte, finit par prononcer la phrase et appréhende physiquement ses pouvoirs. Le fantasme du souvenir dépasse la réalité et le film borde le merveilleux en fusionnant les deux univers. Cette union est symbolisée par Borges à travers l'image d'une Roue :

> *Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar; ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos ; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total.*[602]

Or, dans la locution latine, la roue est clairement désignée par le terme « Rotas ». Si nous nous plaçons alors du côté de l'interprétation de Vendryes et de la symbologie celte, cette roue fait également référence à la mythologie druidique et à la roue cosmique de Mog Ruith. En effet, le nom de ce dernier « *Roth* » évoque directement la roue en irlandais et il porte également comme surnom « le serviteur de la roue ». Selon la légende, le druide a pour attribut une roue aux pouvoirs si destructeurs

602 Idem, p. 149.

qu'elle engendre l'Apocalypse.[603]

Le mythe celte présente de nombreuses caractéristiques évoquant à la fois le conte de Borges, mais aussi la représentation faite par Jorge Acha. Effectivement, la roue est présentée comme une arme puissante émanant d'une intervention divine. Selon Tzinacán, elle est faite d'eau et de feu et elle est associée, par sa puissance, à celle d'un orage en Irlande, phénomène climatique qui induit le déchaînement des deux éléments à la fois par la présence de pluies torrentielles, mais aussi au travers des éclairs qui provoquent des incendies. Or, dans de nombreuses cultures, l'orage est l'expression même des dieux, que ce soit avec les éclairs lancés par Zeus ou le tonnerre constituant la voix de Yahvé dans la tradition biblique.

Ainsi, dès le début du quatrième jour, un orage est latent dans le film. La journée débute sur un ciel qui est chargé de nuages noirs. Alors que les images à l'extérieur du camp sont sombres et que les rues semblent vides, la phrase de Borges est entrecoupée de coups de tonnerre. Il en va de même pour la retransmission radiophonique de la messe qui est ponctuée par le bruit de l'orage. Lorsque le souvenir de la phrase prononcée par son compagnon revient au prisonnier. La situation orageuse s'aggrave, la pluie se fait entendre et pénètre dans le camp. À l'apparition du palindrome, l'orage se situe complètement dans l'espace-temps du camp de concentration avec l'apparition d'un éclair. Cette intervention divine au sein du camp peut être interprétée comme étant de nature apocalyptique. Elle est l'expression prophétique de la colère céleste comme le rappellent les mythologies

---

603 Valéry Raydon, « Le Dagda, dieu de l'orage du panthéon irlandais ? Un écueil du comparatisme interceltique », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 39/1, no. 1, 2013, pp. 94-95 : « D'autre part, il dispose de la fameuse « roue ramante » (roth rámhach), son attribut emblématique qui lui vaut son surnom de Mog Ruith « le Serviteur de la Roue ». Dans les notices du Dinshenchas métrique et du Dinshenchas de Rennes consacrées au site de Tlachtga portant le nom de la fille de Mog Ruith, la roue ramante est dépeinte comme mobile et de couleur rouge (roth ruad roigrind ; rota roclis), faite en pierre, d'une taille gigantesque. Elle aurait été élaborée sur le vieux continent par Mog Ruith, sa fille et le mage Simon, sur la commande d' un certain Thriun. Cette roue y est encore décrite comme roth gharbh grennach grinne « roue effrayante et rude à têtes de lance », et passe pour avoir un pouvoir particulier : « celui qui la voit devient aveugle, celui qui l'entend devient sourd et celui qui la touche meurt » [...], pouvoir qui paraît être une manifestation totalisante de la puissance de l' orage : aveuglement par l' éclair, assourdissement par le fracas du tonnerre, mort par le foudroiement. […] La littérature prophétique apocalyptique irlandaise y fait de nombreuses références en vertu du rôle dont elle est créditée lors du Jugement dernier : la roue y est décrite comme une sorte de véhicule qui se déplace « par-dessus les terres et les mers » et viendra accoster en Irlande un vendredi de la Saint Jean-Baptiste, marquant le premier signe de la fin des temps.»

irlandaises, maya quichés dans *La escritura del dios* ou encore biblique avec Ézéchiel auquel sont apparues, au milieu d'une tempête, les quatre roues d'un char annonçant la fin des temps. Le caractère cataclysmique couplé au symbole de la roue suggère, au-delà de la destruction d'un monde, son renouvellement, à travers l'image du cycle.

Enfin, la vision de Tzinacán est une synthèse de son quotidien. En effet, les deux geôles construites en demi-cercle forment, une fois assemblées, une roue, l'eau est en réalité celle qui lui sert à s'abreuver et le feu représente la viande qui lui est apportée chaque jour par le geôlier. Or dans la dernière scène d'*Habeas Corpus,* tous les éléments se rejoignent dans un champ-contrechamp : dans la geôle, le détenu qui tient dans sa main le bocal contenant le poisson et, dans le couloir, le bourreau qui s'est approché de la cellule du prisonnier et l'observe :



55:47



55:51

Le détenu a réussi comme Tzinacán à utiliser la puissance de son esprit pour reproduire physiquement dans sa cellule la libération du poisson enfermé dans le bocal trouvé sur la plage. Cette action provoque effectivement la fin d'un monde, celui de l'enfermement et de l'isolement du détenu qui, malgré son incapacité à franchir les murs, dépasse la réalité en y intégrant son propre souvenir.

4.2 Le voyage de l'esprit

Si la fuite de l'esprit est importante dans *Habeas Corpus*, la question de la

soumission du corps est mise en avant par une fuite métaphysique. Afin de la représenter, Jorge Acha s'appuie sur le roman de Jack London, *Le vagabond des étoiles,* dernier ouvrage de l'auteur, publié en 1915. L'auteur californien, qui était comme le cinéaste argentin un voyageur, présente une œuvre sur l'enfermement qui rappelle sa propre incarcération en 1894 pour vagabondage. À travers cette œuvre, il narre l'enfermement et la répression du système pénitentiaire à travers la figure d'un condamné à mort : Darrell Standing. Nous verrons comment Jorge Acha s'inspire de la stratégie du protagoniste de London pour représenter la fuite métaphysique du détenu.

Le processus de fuite vers le souvenir entamé par le détenu d'*Habeas Corpus* débute dès le premier jour. Effectivement, il souffre dans un premier temps des images mentales qui l'assaillent et l'aliènent. Ce rappel d'une vie passée, heureuse, empreinte de liberté le torture et ne cesse de lui rappeler sa condition. L'expérience passe par un état d'inconscience chaotique comme pour Tzinacán dans *La escritura del dios*. Le cinéaste met en relief ces moments à l'aide d'un découpage brut et de l'enchaînement incohérent des plans. La confusion des espaces et du temps est perceptible par cette particularité du montage visuel et sonore qui alterne deux réalités, celle de la geôle et celle du souvenir. Il est difficilement possible au cours de ces images de déterminer si la relation entre les deux hommes est de l'ordre du combat réel ou du jeu. Acha utilise des plans débullés et une rotation panoramique à 360 degrés pour inclure le·la spectateur·rice au cœur de la scène :



08:38



08:39



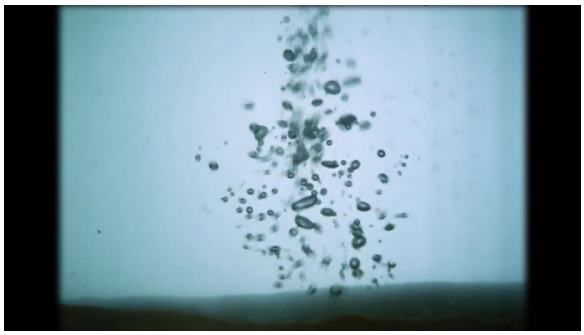
08:44



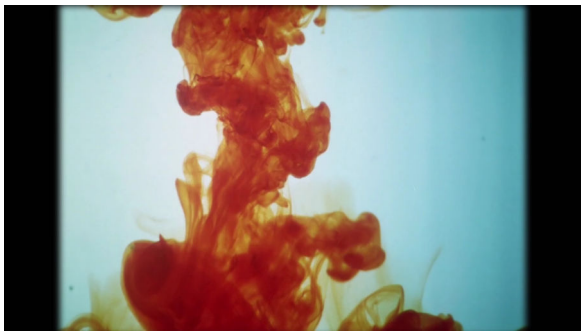
08:49

Cette particularité produit une impression de déséquilibre et de confusion qui projette le·la spectateur·rice au cœur de la crise du détenu pris de nausées. Cette séquence est présente sept fois lors de cette première tentative de fuite de l'esprit. La rapidité de la rotation de la caméra s'apaise au fur et à mesure que les plans s'enchaînent tout comme l'anxiété qui s'est emparée du prisonnier. À cet univers s'ajoute un très gros plan du visage de l'autre homme qui tourne la tête vers la droite et un second très gros plan sur une main qui serre le sable comme pour appréhender cette réalité.

Le second univers présenté se développe dans l'eau autour de figures. Dans un premier temps, le réalisateur présente une succession de trois gros plans de poissons rouges nageant et au nombre croissant. Un seul individu est à l'écran, puis quatre autres apparaissent au cours de séquences aux tonalités colorimétriques allant du rose au rouge carmin. À ces gros plans s'ajoutent deux autres séries qui répondent directement au vomi du détenu. D'abord, grâce à de l'eau propulsée dans de l'eau et au travers d'un liquide se mêlant à la solution aqueuse et qui change de ton en accord avec la séquence des poissons :



08:34



08:42



08:47

Ces plans sont intercalés de manière irrégulière entre des plans du détenu dans sa geôle. Jorge Acha se sert du montage rapide et haché pour placer le·la spectateur·rice dans l'état du prisonnier et mettre en image une relation de cause à effet entre son esprit et ses réactions physiques. Le réalisateur joue sur la proximité entre le·la spectateur·rice et le détenu en effectuant des plans de plus en plus rapprochés : il passe d'un plan américain large, à un plan américain, puis à un gros plan pour terminer sur un très gros plan de sa bouche. Cette succession de plans permet de se rapprocher de l'intimité du personnage et d'être au plus près de l'action, d'autant plus qu'ils contrastent par leur longueur avec les plans hors réalité concentrationnaire. La nausée du protagoniste est telle qu'il rejette par la bouche ce qui semble être de l'eau. Cette eau rappelle l'omniprésence de la mer au cœur de son fantasme. Il vit en effet très mal son expérience qu'il associe à un véritable cauchemar, car il finit par prononcer mentalement la phrase du mage et provoquer de fait les vomissements. Cet état de purge représentée en très gros plan se pérennise jusqu'à ce qu'il reprenne le contrôle de son esprit et que son corps soit perçu en entier à l'écran avec un retour au plan américain large d'avant la crise. Cette première tentative de voyage de l'esprit se conclut sur une succession de quatre plans en symétrie :



09:22



09:26



09:32



09:34

Lors d'un gros plan sur son visage, le détenu pose sa main sur son front. Cette action déclenche l'apparition dans la bande-son de bruits caractéristiques du bord de mer qui étaient absents jusqu'à présent. Ce geste est ensuite repris dans un plan rapproché poitrine où le prisonnier est représenté riant, les cheveux au vent, cadré en une légère contre-plongée qui laisse apparaître un ciel bleu en arrière-plan. Le passage entre les deux réalités est assuré par deux plans qui se font écho. D'abord, l'azur prédominant est annoncé dans le plan court d'une éclaircie qui se forme entre des nuages, puis l'environnement de la plage est confirmé par un plan tout aussi concis se focalisant sur la mer. Le contraste environnemental, mais aussi comportemental est amplifié par le bleu du ciel qui suggère la liberté. L'azur, tout comme la mer présente une dimension infinie face à l'enfermement. De plus, la similitude entre le geste effectué par le prisonnier et son état de préoccupation renvoie à la technique de flash-back pour inclure une analepse. La reproduction du geste révèle alors à la fois la maîtrise de l'esprit face au chaos précédent, mais aussi d'une expérience qui est vécue à la fois mentalement et physiquement.

En outre, le·la spectateur·rice se voit aussi plongé·e dans l'intimité du détenu qui vit une expérience métaphysique. Cette séquence démarre au cours du plan américain

large précédent, dès l'apparition d'un chant extradiégétique, le *Guillatún*, issu du rituel *Pehuen Mapu Cuche*[604] pratiqué par les Mapuches en hommage au pehuen (araucaria du Chili), conifère emblématique pour ce peuple. Cette mélodie est présente tout au long de l'exercice et prend fin après une série de très gros plans sur le corps du détenu lorsque la caméra revient à un plan américain large. Grâce à sa qualité illustrative, le chant rituel donne un aspect mystique et sacré à la scène. Le détenu éprouvé est en sueur et se tient fortement l'estomac, car l'émotion est forte et le bouleverse.

Cette première expérience n'est en réalité que les prémisses d'un voyage métaphysique que le prisonnier entreprend tout au long du film. À l'instar de Darrell Standing dans *Le vagabond des étoiles*, le détenu travaille sur un contrôle de ses souvenirs afin de pouvoir maîtriser l'expérience. Pour ce faire, le personnage de London fait l'expérience de l'autohypnose lorsqu'il est torturé par le supplice de la camisole de force :

> Définir la mémoire ainsi que le ferait un enfant, comme la faculté qui vous permet d'oublier va plus loin que la simple adhésion à une idée sans fondement. Pouvoir oublier est un signe de santé mentale ; c'est dans la rumination incessante qui va de pair avec une nature obsédée, neurasthénique. Si bien que mon principal problème, tandis que je me trouvais tout seul dans ma cellule où d'incessantes images venaient m'assaillir de toutes parts, c'était de pouvoir oublier.[605]

London, au contraire de Borges, ne cherche pas à se remémorer, mais à réussir à oublier. La recherche du souvenir n'est pas vécue comme une voie vers l'espoir ou une porte de sortie, mais comme un poids tirant le protagoniste vers la douleur et la dépression. Par le biais de ce dialogue intertextuel avec le roman de London, Acha nous montre l'évolution du combat de l'esprit du détenu au fil des jours de sa captivité. Après s'être remémoré, Darrell Standing expérimente à travers l'autohypnose une fuite différente de son esprit vers un monde non pas regretté, mais fantasmé :

---

[604] Voir annexe «Entrevista a Guillermo Silveira »

[605] Jack London, *op. cit.*, p.74.

> Afin d'échapper au présent, j'essayai alors, en dédoublant ma pensée et mon être l'autohypnose. Je n'obtins qu'un demi-succès. Mon subconscient, en reprenant sa liberté, se mettait incontinent à divaguer, sans ordre et sans cohésion, en mille fantaisies désordonnées, dignes tout au plus d'un vulgaire cauchemar. Je ne pouvais arriver à classer ces évocations indisciplinées, à mettre de l'ordre dans les faits et les personnages. […] Je m'abandonnais à une sorte de vertige qui ne manquait pas de s'emparer de moi. Un instant arrivait où je me sentais vaciller. Alors je fermais les yeux basculant en arrière, je me laissais, inconscient, choir sur le dos, sur ma paillasse.
>
> De ce moment, pendant un temps variable qui allait de dix minutes à une demi-heure, parfois jusqu'à une heure, j'errais et vagabondais à travers tous les souvenirs accumulés de mes réapparitions humaines sur cette terre. Mais, comme je l'ai dit, temps et lieux se succédaient trop rapidement et trop confusément dans mon cerveau.[606]

Effectivement, le réalisateur argentin va continuer de faire référence explicitement au roman de London en représentant le détenu expérimentant lui-même cette recherche de fuite à travers son esprit : dans sa geôle, il tourne en rond et sur lui-même, rampe, il est pris d'une curieuse agitation qui paraît si incontrôlable qu'il disparaît de temps à autre dans le hors-champ de la caméra. Ses mouvements, ainsi que le bruit de sa respiration présente diégétiquement et en continu, y compris sur les images représentant la réalité hors champ, rappellent les moyens utilisés lors de rituels religieux pour atteindre un état de transe. Au contraire de Darrell Standing qui ne peut pas bouger, car il est emprisonné dans une camisole de force, le détenu d'Acha doit redoubler de ruse pour atteindre un envol psychique. L'apparition d'images désordonnées et la répétition de ses mouvements lui font atteindre un état d'euphorie qui se traduit par le rire jusqu'à ce qu'il pénètre totalement dans l'univers parallèle. Il va également, pour cela, reproduire la technique qu'il a acquise le jour précédent, en anticipant ses gestes et mouvements comme pour revivre physiquement son fantasme avant de le revoir psychiquement. Les images s'enchaînent sans ordre précis comme une succession hasardeuse sans signification d'ensemble. Elles sont seulement ponctuées par le son d'une cloche associée à l'image d'un poisson qui heurte le fond de la mer. Cette même séquence introduit à la fois le travail du prisonnier pour atteindre son fantasme, mais aussi l'immersion complète dans la réalité parallèle. Effectivement, après cette succession de plans entre le fantasme et la réalité, le réalisateur effectue un plan rapproché poitrine sur le

606 *Idem,* pp. 81-82.

détenu qui tourne sur lui-même pour amener le·la spectateur·rice à se projeter au cœur de l'expérience psychique. Un coup de cloche est donné et l'ambiance sonore nous amène intégralement dans le rêve.

Les plans de cette séquence en immersion quasi intégrale, entrecoupée par trois tintements, se concentrent essentiellement sur des scènes de lutte-jeu entre le détenu et son ami. Les plans sont mieux cadrés et plus fixes que précédemment. Quelques très gros plans sur les visages de deux hommes combattant rendent compte de la confusion du prisonnier. Ce trouble est représenté par la répétition de la phrase de Tzinacán. En effet, au cours des scènes de lutte, le prisonnier tente, en vain, de formuler la sentence magique. Il est à chaque fois empêché physiquement par son camarade qui lui ferme violemment la bouche puis les yeux. Cependant, dès les premières images, la bande sonore n'est toujours pas raccordée aux images : les paroles du protagoniste sont étouffées alors même que les plans ne montrent aucune obstruction de sa bouche, les bruits de l'impact des vagues et des mouettes sont répétitifs et ne correspondent pas aux images et enfin il n'y a aucun bruitage diégétique concernant les actions des personnages. Alors que les paroles semblent ne renvoyer qu'à une seule séquence, les images présentent différents instants entre les deux amis à différents endroits. Le temps et l'espace sont donc confus tout comme les tentatives décrites par Darrell Sanding qu'il qualifie de « demi-succès ».

Le troisième jour, Acha offre une nouvelle représentation du fantasme du détenu. Alors que ce dernier est allongé sur le sol, le·la spectateur·rice est amené·e à redécouvrir le plan des poissons rouges qui avait brièvement fait son apparition le premier jour. À celui-ci, le réalisateur ajoute un nouveau plan représentant des reflets de lumière dans l'eau. Il alterne au montage ces deux plans différents en variant les couleurs pour le premier et en jouant sur la quantité et l'intensité de la lumière pour le deuxième. Cette vision, contrairement aux précédentes n'est pas entrecoupée de plans de la réalité concentrationnaire, elle débute après un fondu au noir sur le corps du détenu marquant l'arrivée d'une ellipse et commence en musique. Elle rappelle la réaction de Darrell Standing alors qu'il parvient à pratiquer l'autohypnose : « Ah ! Quel kaléidoscope de vives et mystérieuses images se déployait dans mon cerveau,

en ces heures d'autohypnose, dans ma cellule ! »[607]

Un kaléidoscope réfléchit, en effet, la lumière extérieure et la décompose en couleurs vives. Il s'agit en réalité d'une métaphore de la fuite par l'esprit, car alors même que cet objet présente comme matériellement un espace limité, il permet de reproduire un nombre infini de possibilités. De plus, il est capable, à partir des mêmes bases, d'inventer et de reconfigurer une nouvelle image à chaque utilisation. Le reflet des lumières présentées appelle le détenu à sortir du camp comme si les incandescences le guidaient hors de l'eau qui le submerge. Au cours de ses visions, l'esprit du détenu de Jorge Acha reproduit une série d'images qui lui permettent d'atteindre une liberté à travers l'esprit en le laissant vagabonder sans entraves tandis que son corps reste enfermé dans la geôle. Acha enchaîne cette séquence avec la représentation des parties du corps du prisonnier sur la plage comme si l'enveloppe matérielle de ce dernier avait pu se transporter et se libérer de la réalité concentrationnaire. Ainsi, les mains du prisonnier attrapent du sable pour saisir la matérialité de la réalité fantasmée et il remue les orteils tout comme il le fait lors de la séquence suivante du retour dans le camp.

Les microgestes effectués par les orteils et les doigts sont similaires à ceux d'un homme sortant d'une léthargie profonde comme pour vérifier le bon fonctionnement des membres. Dans le cas présent, tout comme pour Darrell Standing, le prisonnier a subi d'atroces souffrances. Acha y fait référence à plusieurs reprises notamment au début et à la fin de cette nouvelle journée avec l'apparition d'un rayon électrique accompagné de son bruitage ainsi que le manche d'une *picana* où est écrit « *220 volts A.C. Only* » confirme qu'il s'agit bien d'un appareil électrique qui se branche sur secteur. Le réalisateur sous-entend que le prisonnier a été préalablement torturé et que cette séquence se situe a posteriori.

> Découragé, je finis par me persuader que la mort seule mettrait un peu de lumière et de cohérence dans le chaos où je me débattais.
> Pourtant le flux de la vie ne cessait pas de couler en moi avec énergie. Malgré ses souffrances abominables, Darrell Standing se refusait à mourir déjà. Il déniait au directeur Artherton et au capitaine Jamie le droit de le tuer. J'ai toujours aimé l'existence, et les

[607] *Ibid.,* p.82.

ressources vitales qu'il y a en moi et qui ont pu me donner la force de vivre encore. Par elles seules, je suis dans cette cellule, à manger et boire quand même, à penser et à rêver.[608]

Cette souffrance liée à la torture ponctue le quotidien du détenu tout comme les moments où le gardien apporte les vivres. Le corps qui au premier abord paraît sans vie est en réalité en grande activité cérébrale. Il déploie une énergie difficile à soupçonner. Contrairement aux attentes des bourreaux, la souffrance devient alors une force pour le détenu : « C'est alors que la mort tourna à la vie […] Alors vous comprendrez comment, à force de souffrance, je me suis, vivant, enfui de cette vie et comment, devenu maître de l'espace et du temps, j'ai pu m'envoler hors des murs de ma géhenne jusqu'aux étoiles. »[609]

Effectivement, de même que Darrell Standing, le détenu d'Acha, au quatrième et dernier jour, entre en parfaite communion avec son fantasme. Après s'être sustenté, il va revoir des séquences entières au son d'extraits de morceaux de capoeira *Cordao d'Ouro* de Mestre Suassuna e Dirceu,[610] illustrant la suite d'images et rappelant ainsi la lutte de l'esprit. La scène qui se construit alors regroupe des plans qui jusqu'à présent étaient présentés sans ordre logique et fragmentés. Sa vision prend un sens et les conversations entre le prisonnier et son ami sont audibles et en accord avec ce qui est représenté. :



43:55



44:23

[608] *Ibid,* pp.87-88.

[609] *Ibid,* pp.88-89.

[610] Voir annexe « Entrevista a Guillermo Silveira »



44:28



46:37



47:38



48:21

Le prisonnier, qui sourit et rit dans sa geôle, prend visiblement du plaisir lors de cette vision. Les plans sur la plage révèlent, en effet, une grande complicité entre les deux hommes et une sensation de quiétude et d'insouciance. L'apparition répétée d'une mouette en plein vol suggère la légèreté et la liberté du moment vécu.

Comme pour la sentence magique de Tzinicán, Jorge Acha nous plonge ainsi au plus profond de l'intimité du détenu et nous livre les clefs pour comprendre les références auxquelles il fait appel dès le début du long-métrage. Ainsi, au cours de ce quatrième jour, les visions du détenu sont empreintes de joie et contrastent avec les précédents voyages psychiques. Le détenu est représenté de manière positive : il n'est plus en proie à la violence, mais, bien au contraire, il contrôle la situation. La stabilité des plans et la logique narrative qui en découle témoignent de la grande maîtrise spatiale et temporelle que le détenu a atteinte.

Le thème de la résurrection revient constamment dans chaque référence utilisée par Jorge Acha pour la construction de son long-métrage. Son film se termine comme le livre de Jack London par la renaissance suggérée du prisonnier :

> Il n'y a pas de mort absolue. L'esprit est la vie, et l'esprit ne saurait mourir. Seule la chair passe et meurs et, par l'effet de fermentations chimiques, se transforme se dissout pour renaître ensuite, comme une matière malléable, sous des formes nouvelles, diverses, et éphémères qui, à leur tour, périront pour renaître encore. l'esprit seul souffre et continue à se reconstruire à travers des incarnations successives, et ainsi jusqu'à ce qu'il atteigne la lumière. Qui serai-je lorsque je revivrai ? Je me le demande... je me le demande...[611]

Comme pour Darrell Sanding, les multiples voyages au cœur de l'inconscient ont été rendus possibles grâce à la mort physique et la libération psychique. Comme le démontrent London et le réalisateur argentin, si l'esprit reste actif et fuit l'enfermement, la mort ne peut être complète, car le détenu échappe d'une part au système répressif et, d'autre part, il lutte pour sa survie.

Ainsi, Jorge Acha teinte son film d'une référence intertextuelle à Jack London en reproduisant implicitement et explicitement le cheminement de Darrell Standing pour pratiquer l'autohypnose. Pour pouvoir réussir parfaitement cette fuite mentale, le réalisateur la représente grâce à un éventail de techniques cinématographiques allant de la largeur des plans, des mouvements de caméra au montage et au découpage des plans. Les conséquences de ce voyage vers une réalité fantasmée à des répercussions physiques qui se répercutent sur le corps du détenu dans sa cellule. Acha établit ainsi un lien fort entre les deux réalités opposées jusqu'à entrer en parfaite symbiose le quatrième jour.

4.3 Le corps morcelé et le temps de l'attente

Comme nous l'avons vu, Acha représente uniquement les moments qui s'écoulent entre les séances de tortures. Le réalisateur se focalise sur les sensations du personnage au cours de ces instants d'attente :

> *La idea mía es que las cosas se tienen que ver más del tiempo que el espectador cree que debe verlas es precisamente para tener una relación de discusión con el espectador. A mí me parece que el espectador está totalmente acostumbrado a ver cosas que duran tres segundos. Ve, ve, ve y no piensa. O me parece que en las propuesta que nosotros quisimos*

[611] Jack London, *op. cit.,* pp 389-390.

hacer, quisimos jugar con eso, con el tiempo del espectador. Por ejemplo, "Habeas Corpus" se pensó en el tiempo del preso y no del espectador. La idea es respetarle el tiempo al personaje y no el tiempo al espectador que está sentado en el cine.[612]

Jorge Acha joue sur la temporalité dans son film. Il alterne, effectivement, des scènes dans lesquelles le temps semble s'étirer et des instants où la rapidité d'enchaînement des plans heurte la perception du·de la spectateur·rice. Le troisième jour, par exemple, la caméra se focalise sur le corps du prisonnier, allongé sur le sol. Il est immobile, seuls quelques micromouvements de respirations sont perceptibles. La caméra se déplace sur son corps à l'aide de gros plans pour accentuer les endroits endoloris par la torture[613] :



29:35



29:50



29:57



30:06

[612] María Dominguez, Lelia Dondoglio, Claudio Demarta, « Jorge Acha en la FUC (Fundación Universidad del Cine) 26 de junio de 1995 », 10:15-11:05 in *jorgeluisacha.wordpress.com* [En ligne], [consulté le 16 juin 2019] Disponibilité et accès https://jorgeluisacha.wordpress.com/reportajes/

[613] Pilar Calveiro, *op.cit.,* pp.90.

Le montage contraste avec d'autres moments où le réalisateur met en avant un montage-cut. Ici, les plans se suivent en douceur avec des fondus enchaînés. Les surimpressions allongent la temporalité. Elles donnent la sensation d'une série d'ellipses qui restent sur une action s'étendant dans le temps. À l'instar de Michelangelo Antonioni, le film semble mettre en avant la vacuité.[614] Dans la geôle, le détenu paraît ne rien faire. Il attend tout comme le·la spectateur·rice attend que quelque chose se passe. Le prisonnier est à l'épreuve de l'ennui, il tourne en rond, se jette contre les murs et dort. C'est dans ces instants d'attente qu'il peut développer son activité mentale. Jorge Acha rompt avec le temps du·de la spectateur·rice pour se concentrer sur les sensations du corps du détenu. Cette fragmentation rapproche selon Magalí Mariano, le travail cinématographique de Jorge Acha avec l'œuvre du peintre Francis Bacon (1909-1992) :

> *En* Hábeas Corpus, *como en la obra pictórica de Francis Bacon, la Figura es el cuerpo, o más aún, el cuerpo es el material de la Figura. Ésta no interpela nuestro intelecto, sino nuestra sensorialidad.* Hábeas Corpus *logra liberar la Figura. Y no sólo porque argumentalmente se vuelve factible (un hombre desaparecido, completamente aislado, arrojado a la agonía en una habitación sombría y penumbrosa que lo apresa), sino porque Acha encuentra la forma de contar a través de quebrar la narración, de fragmentarla.* [615]

Comme Bacon, Acha rompt la narration en séparant les personnages. Comme chez l'artiste anglais, les protagonistes sont également représentés sous la forme d'un triptyque : le bourreau, le détenu et le Christ. Chaque Figure est isolée, car il n'y a pas de réelle interaction bien qu'elles partagent un même espace. Dans chaque tableau comme dans chaque plan, nous retrouvons une zone floue qui pousse le·la spectateur·rice hors de sa zone de confort, dans l'incertitude et le malaise. Le corps torturé est traversé de sensations terribles. Dans *Le vagabond des étoiles*, Darrell Standing combat le supplice de la camisole de force en détachant son esprit de son corps et de la douleur de la torture :

---

[614] Voir Dominique Nasta, « De la critique de cinéma à la critique de film : la modernité antonionienne, effet de critique ou démarche d'auteur? », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6, N°2-3, 1996, pp.45- 64.

[615] Magalí Mariano, « Jorge Acha: Un cine del grito », *AURA, Revista de Historia y Teoría del Arte,* N°3, Juin 2015, p.190.

> J'ai appris pendant mes longues et pénibles heures de veille, une chose d'une valeur inestimable : la maîtrise du corps par le cerveau. J'ai appris à souffrir sans offrir la moindre résistance […]. Mais il ne faut pas croire qu'il soit très facile d'amener le cerveau dans un tel état de sérénité, qu'il puisse en oublier les élancements et la plainte atroce des nerfs torturés.[616]

En accord avec le caractère fragmenté du récit de l'expérience, la représentation du corps est elle-même fragmentée : c'est un corps morcelé que les plans donnent à voir. Pour surmonter cette torture, il doit, d'après l'explication d'Éd. Morell, un autre détenu, faire mourir son corps en le morcelant pour qu'il ne reste plus que son esprit libéré. Un corps qui est comme une nouvelle forme de prison, une nouvelle dimension de l'enfermement et de répression de l'institution et de l'État sur sa personne :

> Il faut mourir artificiellement, oui, vouloir mourir. […] Ton corps est une chose et ton esprit en est une autre. Ton esprit est tout. Ton corps au contraire ne compte pas. Il ne vaut même pas un pet de lapin. Il ne sert qu'à t'encombrer. Ton esprit lui ordonne de mourir.
> Tu commences l'opération par les deux orteils. Tu les fais mourir, l'un après l'autre, puis, après eux, tous tes doigts de pied. Tu veux qu'ils meurent […] Le plus curieux, c'est que pendant que ton corps est en train de mourir, ton esprit reste tout à fait lucide. Ta personnalité subsiste. Après tes pieds, tes jambes sont mortes. Puis les genoux. Puis les cuisses. Et, à mesure que la mort monte en toi, tu restes le même. Ton corps seul abandonne la partie, morceau par morceau.[617]

Cette fragmentation analysée par le prisonnier de London est mise en valeur par le montage d'*Habeas Corpus*. Acha reproduit donc l'opération en concentrant le regard sur des parties du corps du détenu, reconnaissables ou non. Il poursuit la fragmentation tout en reliant tout de même les parties du corps grâce aux fondus enchaînés qui induisent que la mort du prisonnier ne s'est pas encore produite :

> Quand ton corps est mort, bien mort, et que ton esprit se sent intact, tu n'as plus qu'à sortir de ta peau et la laisser derrière toi. Et la quitter, c'est aussi quitter ta cellule. Les murs de pierre et les portes de fer sont faits pour garder les corps. Ils ne peuvent pas enfermer les esprits. Trois fois, je l'ai fait, trois fois j'ai vu alors que mon « moi » était dehors ; sa forme matérielle

---

[616] Jack London, o*p. cit*, p.104.

[617] *Ibid.,* pp.105-106.

gisait sur le sol de mon cachot.[618]

Le prisonnier devient un « vagabond »[619] tout comme le rappelle Jack London dans le titre de son roman. En effet, la machine concentrationnaire cherche par sa logique bureaucratique à maintenir un bon ordre établi régi par des règles. Le vagabond, lui, est un nomade qui refuse de se fixer. Il n'a donc pas d'attache et revendique la liberté. Dans l'espace concentrationnaire, l'enfermement empêche physiquement cette condition, mais en s'échappant par son esprit, le prisonnier d'*Habeas Corpus* s'oppose directement à la finalité répressive. Cette dernière est développée par le philosophe français Michel Foucault.[620] Selon lui, il est impossible d'échapper à l'asservissement opéré par la machine carcérale. En effet, les sociétés de surveillance à travers le panoptisme imposent un quadrillage spatial où chaque fait et geste est contrôlé. La machine est omniprésente et les corps ne peuvent y échapper. Le corps du détenu d'*Habeas Corpus* est constamment sous l'œil du gardien qui l'observe. Cette surveillance permanente est liée à une soumission corporelle appliquée par le pouvoir de la junte militaire argentine à travers tout une série de mesures, une stratégie microphysique sur les détenu·e·s-disparu·e·s. Le bourreau, main exécutante du pouvoir répressif, se charge de supplicier le prisonnier.

5. L'esthétique onirique

Dans le documentaire de Gustavo Bernstein, *Thálassa,* Jorge Acha s'entretient avec ses amis pour définir son rapport au cinéma. Pour lui le septième art est un mensonge, car rien n'est réel, de l'histoire à la méthode de tournage. Il est en réalité plus proche de l'état de rêve :

> *El cine reemplaza el sueño o al fuego si querés. El cine reemplaza el momento en que el hombre se sentaba o se sienta a ver el fuego y recibir esa luz que parpadea y que lo lleva a pensar, a soñar, como creo que cualquier de ustedes se debe haber sentado frente a una fogata, y se dejó llevar. El cine reemplaza eso, entonces es una gran comodidad pero ¿qué*

618 *Ibid,* p.106.

619 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Op. cit*, p.197.

620 Michel Foucault, *op. cit.*

pasa? Te puede estar quitando la posibilidad de soñar por tus propios medios.[621]

Jorge Acha a mis en place une esthétique du rêve et non du cinéma conventionnel. Le rêve est une formation de l'inconscient par excellence qui se développe autour de la métaphore et de la métonymie. Dans *Habeas Corpus,* l'importance de la vraisemblance est, en effet, moindre et celle de la symbolique est mise au premier plan. Jorge Acha déclare d'ailleurs : « *A mi no me gusta que se vea que es verdad. Me gusta que en el cine se vea la mentira* ».[622] Aussi, si le rêve est tout sauf la réalité, les images oniriques ne permettent pas de restituer une histoire personnelle, mais de donner des clefs et des pistes pour la compréhension de l'expérience extrême du prisonnier. Le rêve éveillé, une autre formation de l'inconscient[623] est omniprésent dans *Habeas Corpus.* Il permet à la fois au prisonnier de se libérer du joug de son bourreau, mais il appartient également au gardien en proie à un fantasme homoérotique qu'il reporte sur le corps du détenu.

Pour créer cette fuite mentale à l'écran, Jorge Acha s'est appuyé sur plusieurs références cinématographiques :[624] *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson, *Un chant d'amour* de Jean Genet et enfin l'Œuvre du cinéaste expérimental Kenneth Anger.

5.1 *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson

Dans le documentaire *Thálassa*, Jorge Acha affirme qu'il admire Bresson et plus particulièrement que les personnages du français sont ses préférés. Pour *Habeas Corpus*, il s'est inspiré de l'une des œuvres du cinéaste, *Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut,* sorti en 1956. Ce long-métrage est une adaptation du roman autobiographique d'André Devigne, ancien résistant français détenu à Lyon en 1943 qui s'échappe de la prison de Montluc avec son compagnon de cellule. Malgré de nombreuses différences, nous verrons que le

---

[621] Gustavo Bernstein, Carlos Oscar García, Alfredo Slavutzky, *Op. cit,* 27:03-27:47.

[622] María Dominguez, Lelia Dondoglio, Claudio Demart, *op.cit.*

[623] Voir Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Flammarion, 2010, 278 p.

[624] Voir Annexe « Entrevista a Gustavo Bernstein »

réalisateur argentin s'est inspiré de caractéristiques propres au film de Bresson.

Tout d'abord, les deux réalisateurs nous présentent deux prisonniers dans l'attente de leur exécution. Alors que Devigne s'est habitué à l'idée d'être condamné à mort dès son entrée dans l'enceinte de la prison, le détenu d'Acha paraît au premier abord moribond et ne présente aucun état d'espérance ni d'activité, il est dans l'attente. Tous deux subissent des violences et présentent un corps meurtri, cependant, aucun de deux films ne présente la torture à l'écran. Bresson va concentrer le regard sur un gros plan où les membres de la Gestapo saisissent des manches de pelles et Acha va exposer une *picana* ainsi que des rayons électriques. Tous deux utilisent donc un montage associatif qui, par un enchaînement d'idées, nous fait comprendre les supplices subis par les deux hommes.

Ici, un évènement va faire naître l'espoir chez les deux hommes. Devigne va, communiquer avec son voisin de cellule en tapant sur le mur.[625] Grâce à ce stratagème, il apprend comment se défaire de ses menottes à l'aide d'une épingle. Il vit cette action minime comme une véritable victoire qui fait germer en lui un désir d'évasion. Le détenu d'Acha n'a visiblement pas de possibilité de communiquer avec d'autres personnes. Néanmoins, son premier voyage métaphysique maîtrisé lui permet de ne plus se placer dans une position de soumission. Il surmonte les difficultés physiques et mentales de l'expérience et va réitérer ses efforts le jour suivant de façon consciente et non plus subie.

Ensuite, Robert Bresson nous projette dans les pensées du prisonnier grâce à une voix off qui permet à ce dernier de partager ses réflexions. Même si André Devigne est amené à fréquenter d'autres individus, le réalisateur nous isole avec lui en nous plongeant directement dans sa psyché. Acha, quant à lui, utilise davantage les images que la parole pour donner accès aux pensées du détenu. De plus, tout comme la progression de la netteté de la vision, Bresson expose minutieusement toutes les étapes nécessaires qu'entreprend Devigne pour mener à bien son évasion. Tous les détails techniques sont filmés pour rendre au prisonnier le temps

[625] Cette méthode de communication est présente dans plusieurs récits carcéraux comme dans *Le vagabond des étoiles* de London ou *Memoria del calabozo* de Mauricio Rosencof et Eleuterio Fernández Huidobro.

passé à mettre en œuvre son plan, par exemple lorsqu'il creuse le bois ou qu'il fabrique les cordes. Comme pour Acha, Bresson choisit délibérément de représenter le temps du personnage plutôt que de se plier aux règles conventionnelles du cinéma qui seraient passées par une ellipse narrative. Dans leurs œuvres, les réalisateurs représentent la stratégie de fuite et la persévérance qu'elle implique pour mener à la réussite. Ce temps centré sur la personne du prisonnier permet également de centrer l'intrigue sur ce sujet. Ainsi, les décors et les scènes peuvent s'apparenter à une représentation austère de l'enfermement sans s'arrêter sur des détails qui paraîtraient inutiles pour l'évolution de l'intrigue.

À l'inverse de Devigne, les autres prisonniers ne croient pas en cet objectif. L'un d'eux lui fait remarquer qu'il est le seul à penser à s'évader, car il est impossible de sortir de la prison. Or, les deux réalisateurs démontrent que c'est grâce aux efforts quotidiens des détenus et à l'espoir qu'ils génèrent qu'ils parviennent à leurs fins. Devigne est surpris que ses camarades soient tombés dans la renonciation, il conseille d'ailleurs à Monsieur Blancher, son voisin de cellule, de lutter et d'espérer de pouvoir rentrer chez lui et d'être libre.

L'évolution des deux prisonniers est également très similaire. Ainsi, leur vie dans le centre de détention est rythmée par la répétition des tâches quotidiennes. Le·la spectateur·rice est immergé·e dans l'univers concentrationnaire grâce à la présence de sons diégétiques de l'environnement. Devigne ne vit qu'au rythme de ses sons et la réussite de son plan inclut une parfaite maîtrise et compréhension de ces derniers. La bande sonore du camp est également primordiale chez Acha. Elle nous permet d'avoir une compréhension de la réussite ou non des séances introspectives, elle va séparer et lier les deux réalités parallèles, mais elle va aussi avoir un impact important sur le bourreau qui va être obsédé par le bruit des gouttes.

Enfin, les deux films s'appuient sur des références religieuses pour mener à une métaphore de la renaissance. Si la présence de la religion dans *Habeas Corpus* apparaît dès les premiers plans et reste présente par le biais des retransmissions radiophoniques et des métaphores picturales utilisées par Acha tout au long du film, elle est plus discrète dans l'œuvre de Bresson. En effet, le réalisateur français va

tout d'abord ponctuer son film par des extraits de la Kyrie de la *Grande Messe* de Mozart. Cette prière liturgique consiste en effet à demander à Dieu de faire part de toute sa miséricorde. Elle est pratiquée avant l'eucharistie qui lave les péchés des pratiquants. De plus, Devigne fréquente dans la prison un prêtre et un pasteur avec qui il entretient de bons rapports. Lors d'une conversation, ce dernier remet au détenu un extrait de la Bible se référant à Nicodème et la renaissance : « Nicodème dit : comment un homme peut-il naître quand il est vieux ? Comment peut-il rentrer dans le sein de sa mère et naître ? Jésus répondit : ne t'étonne pas que je t'aie dit qu'il faut que vous naissiez de nouveau. Le vent souffle où il veut et tu en entends le bruit, mais tu ne sais pas d'où il vient ni où il va. ». Il est donc logique pour le pasteur que cette renaissance s'opère chez Devigne par la fuite, même si l'origine de celle-ci s'avère mystérieuse. Bresson a d'ailleurs sous-titré son film *Le vent souffle où il veut.* Les deux prisonniers vivent une expérience similaire de l'enfermement, ils sont tous deux occupés à fuir cet espace pour être libres comme l'est le vent.

Ainsi, *Habeas Corpus* et *Un condamné à mort s'est échappé* font le récit de prisonniers qui refusent de se soumettre aux mécanismes de l'enfermement. Les centres de détention ne sont pas perçus dans leur intégralité, car les propos se focalisent sur les détenus qui élaborent une stratégie de fuite. Le temps se polarise également autour des actions des personnages ce qui permet aux spectateur·rice·s de ne pas être passif·ve·s devant le film, mais au contraire de prendre le temps de réfléchir à ce qui est représenté.

5.2 *Un chant d'amour* de Jean Genet

Jorge Acha rencontre José Luis Celeiro Rodriguez, son futur directeur de la photographie, à la suite d'une représentation de *La Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde au Centre Dramatique de Buenos Aires. L'œuvre du poète, écrite lors de son incarcération pour homosexualité, se positionne contre la peine de mort en décrivant les derniers instants d'un condamné qui est mené à l'échafaud. *Habeas Corpus* intègre à la dimension d'enfermement, celle de l'homosexualité en développant une représentation homoérotique en lien tant esthétiquement que

narrativement à *Un chant d'amour* de Jean Genet permettant de relier les deux univers du camp : celui du prisonnier et celui du gardien.

En 1950, Jean Genet réalise son unique film *Un chant d'amour*, un court-métrage mettant en scène, au sein d'un espace carcéral, les fantasmes homoérotiques d'un gardien et d'un prisonnier. L'œuvre, qui fut censurée jusqu'en 1975, nous présente la vie de prisonniers, dont un condamné à mort, et leurs échanges amoureux à travers les murs de la prison. Ces derniers essayent de communiquer par des moyens divers et variés, en s'envoyant un bouquet de fleurs d'une fenêtre à l'autre ou en se partageant la fumée d'une cigarette à l'aide d'une paille à travers le mur qui les sépare. Ils alimentent ainsi leurs fantasmes qui leur permettent de fuir la réalité carcérale en rêvant d'une vie à l'extérieur pleine de plaisir et d'érotisme. Le gardien a une position de voyeur sur les détenus. Un rôle qu'il conjugue avec la supériorité de sa position lui donnant un droit de vie ou de mort sur les détenus. Ainsi, il menace violemment l'un des deux amants, le réprimant par des coups de ceinture et l'obligeant à mimer une fellation sur le canon de son revolver.

Jorge Acha a développé la construction d'*Habeas Corpus* à partir de l'œuvre de Genet tant dans les thématiques carcérales et érotiques abordées que dans l'élaboration de nombreux plans. Ainsi, le film, comme celui de Genet, s'ouvre sur l'arrivée du gardien sur son lieu de travail. Seuls plans de l'extérieur du lieu de détention, ils s'inscrivent dans une représentation du quotidien des gardiens.

Les scènes d'exposition des deux œuvres nous présentent, dans un premier temps, les geôliers d'un plan moyen à un plan américain :

Habeas Corpus



00:54

Un chant d'amour







00:56





1:51

L’attention du·de la spectateur·rice se fixe sur la figure du gardien dans sa routine jusqu’à entrer dans son intimité et adopter son point de vue grâce à un plan rapproché poitrine. Acha débute *Habeas Corpus* comme *Un chant d’amour* et dans la même lignée, utilise cette référence pour plonger le·la spectateur·rice dans l’univers du bourreau, une réalité ponctuée par un fantasme homoérotique projeté sur sa victime. En effet, tout comme le gardien de Genet, le tortionnaire est obnubilé par le corps masculin, celui des autres détenus pour le premier et celui de culturistes pour le second :

Habeas corpus



Un chant d’amour



10:41

Cette obsession est projetée sur le prisonnier, objet du fantasme, par un enchaînement de gros plans sur certaines parties du corps. Des détails physiques luisants de sueur qui sexualisent le regard qui leur est porté :

Habeas corpus



09:48

Un chant d'amour



La position de voyeur du geôlier, qui observe les détenus par les judas des portes de cellule, est montrée de manière explicite par Genet. Elle est alors imposée aux spectateur·rice·s qui voient à travers ses yeux son fantasme se dessiner par l'utilisation de gros plans successifs, suivis de caresses que les détenus s'octroient eux-mêmes.

Une autre similitude est observable chez les deux réalisateurs : la répétition d'un poing qui s'ouvre :

Habeas corpus

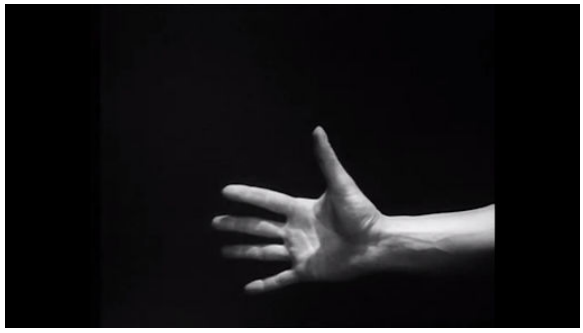


15:32

Un chant d'amour







15:33

Ce symbole, chez Genet, de l'insaisissable, de l'inatteignable, de l'illusion se transforme en fantasme de la crucifixion chez Acha. L'homoérotisme du gardien est dans les deux cas associé au sadisme, à la soumission et à la torture : d'une part, par la répression exercée par le gardien de Genet sur un détenu ; d'autre part, par la projection du bourreau d'Acha d'un détenu-Christ crucifié sur lequel il applique la *picana.* Cet instrument à la forme phallique tout comme le revolver était utilisé sur les parties les plus sensibles des détenu·e·s-disparu·e·s dont les parties génitales.

Ainsi, la figure du geôlier de Jorge Acha est inspirée de celle de Jean Genet, tant dans sa présentation que dans l'exposition de la problématique de la domination et de son fantasme homoérotique. Toutefois, si le réalisateur d'*Habeas Corpus* choisit de le représenter dans la première partie du film, il s'inspire également du court-métrage de l'auteur pour représenter le fantasme du détenu. En effet, le détenu de Genet s'évade de la réalité carcérale et assouvit son désir en s'imaginant se retrouver à l'extérieur de la prison avec son bien-aimé. À la différence du fantasme du gardien, ce rêve est construit comme une romance où l'érotisme n'est que suggéré. Une relation de séduction dans un espace de pleine nature s'opposant directement avec l'enfermement. Acha reprend cette idée d'évasion spirituelle en transformant les bois de Genet en une plage *:*

Habeas corpus



47:17



47:42



48:12

Un chant d'amour







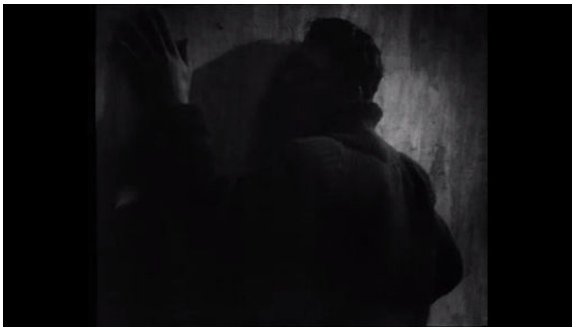
Le détenu-disparu s'y échappe à plusieurs reprises avec son amant où, comme dans le court-métrage français, ils jouent à se poursuivre. Les deux détenus brisent le mur de la prison qui les sépare de l'objet de leur fantasme. Murs contre lesquels, ils se masturbent et se lamentent :

Habeas corpus



06:51

Un chant d'amour



Ainsi, Jorge Acha s'appuie sur *Un chant d'amour* de Genet pour construire le fantasme homoérotique dans l'espace concentrationnaire. Le réalisateur argentin met en scène comme le français à la fois le désir du gardien et l'abus de pouvoir sur les détenus comme la construction de la fuite à travers le fantasme. Le prisonnier de Genet, lui, peut profiter d'une faille matérielle pour entretenir son désir avec son voisin à travers une paille qu'il glisse dans une cavité du mur. Chez Acha, c'est l'eau pénétrant dans la geôle qui joue ce rôle.

5.3 Kenneth Anger : Un cinéma expérimental homoérotique

Kenneth Anger (1927) est considéré comme un cinéaste au style décadent. Selon Ezequiel Iván Duarte, Jorge Acha est comparable au réalisateur étasunien pour l'esthétique de son montage comme un vidéoclip.[626] Après des recherches sur le travail de ce dernier, nous avons trouvé d'autres similitudes entre leurs projets. En effet, tous deux exploitent les thèmes de l'homoérotisme et l'ésotérisme à travers la spiritualité et la religion ou encore plus intensément à travers la magie.

L'occultisme est plus subtil, mais n'en est pas pour autant écarté de la représentation achéenne. Au contraire, le réalisateur argentin reprend le conte de Tzinacán et avec

[626] Ezequiel Iván Duarte, « El caso Acha », *Revista de cine La vida Util*. [En ligne], [consulté le 01 mai 2021], Disponibilité et accès http://lavidautil.net/2016/10/28/los-80-05-el-caso-acha/

sa sentence magique et le carré magique de Sator mystifie la libération du détenu. Pour atteindre et appréhender au mieux cet espace infini, ce dernier doit faire preuve d'une grande ouverture d'esprit pour saisir les subtilités du monde sensible. Anger croit que le cinéma permet de révéler l'invisible. Pour atteindre cette ouverture du·de la spectateur·rice, le réalisateur doit jouer sur les symboles et procéder à une représentation esthétique aboutie pour déclencher le plaisir :

> Le plaisir immédiat procuré par cette plastique offre ensuite la possibilité au spectateur d'accéder à d'autres domaines, au-delà de l'écran. Il ouvre notre esprit à une perception du monde totalement différente de celle communément admise, et nous fait entrevoir les richesses que nous portons en nous, à notre insu. Cette ouverture vers un ailleurs est donc en même temps une introspection qui favorise la libération intérieure de chacun.[627]

Comme Anger, le réalisateur argentin se pose contre la norme. Cette norme, comme nous le voyons à travers le personnage du gardien procure de la frustration et ne permet pas de s'accomplir alors que l'ouverture d'esprit amène à la libération. Il doit passer par des images dans des revues pour se permettre de se projeter sexuellement. En effet, c'est grâce à sa recherche intérieure que le prisonnier parvient à s'échapper psychiquement du camp. À l'inverse du gardien, son esprit est propulsé dans un environnement hors de l'espace concentrationnaire, dans un biotope marin qui comme l'inconscient suggère l'infini.

Afin que le·la spectateur·rice prenne conscience et entame une réflexion sur l'impact des normes et le rôle de l'Église au cours de la dernière dictature militaire, Acha rompt avec les conventions cinématographiques :

> *Cuando la cámara está en lugar del espectador y hace lo que el espectador inconscientemente quiere, lo deja más conforme. Pero hay otros creadores, que a veces luchan contra el espectador, que me gustan, me gusta que así sea. […] intranquiliza, molesta, ¿no? Entonces esas cosas son riesgosas porque imponen algo que a lo mejor al espectador lo hace inquietar, entonces para el distribuidor y para el productor todas esas cosas son muy terribles.*[628]

---

627 Pierre Hecker, *Les films « magicks » de Kenneth Anger*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 1999, p.126.

628 Gustavo Bernstein, Carlos Oscar García, Alfredo Slavutzky, *Op. cit*, 51:34-52:58.

À l'instar de l'ostranénie de Víktor Shklovsky,[629] Acha brise le langage cinématographique familier au profit d'un nouveau langage plus poétique. En effet, outre la qualité plastique des images, le cinéaste fait appel à de nombreuses références cinématographiques dans chacun de ces films. Ces hommages sont essentiellement mis en place avec l'insertion d'images similaires aux films en question. Or, comme nous l'avons vu précédemment, Jorge Acha reprend également des séquences entières plan pour plan dans *Habeas Corpus* notamment en référence au film de Jean Genet. Les œuvres des deux auteurs s'adressent à une élite de cinéphiles capable de saisir la subtilité de ces images. Pour ce faire, le·la spectateur·rice averti·e doit se détacher du film afin de retrouver les références. Lorsque cela est possible, le processus de défamiliarisation rappelle l'effet V de Bertold Bercht inspiré par Shklovsky. Le public reprend de cette manière ces allusions comme des commentaires qui brisent l'illusion cinématographique et permettent une distanciation sur la représentation. De cette manière, il lui est possible d'entamer une réflexion et un rapprochement avec des questionnements qui dépassent le cadre de la représentation.

Cependant, le réalisateur argentin va plus loin en insérant également des références qui requièrent un capital symbolique développé. Tel est le cas par exemple avec le carré magique de Sator, les références littéraires, bibliques ou encore concernant les civilisations gréco-romaines. Ainsi, Acha comme Anger dans *Fireworks*, a recours à la redondance d'un élément naturel symbolique, l'eau pour le premier et le feu pour le second. Cette référence, qui peut être perçue au premier abord comme mystérieuse, permet aux spectateur·rice·s de saisir les propos du film à partir de l'instant où il·elle·s en saisissent la signification. Voilà pourquoi, Acha reproduit le montage intellectuel[630] que Anger hérite d'Eisenstein. De cette manière, ils peuvent contrôler les réflexions des spectateur·rice·s et la bonne réalisation de la distanciation. Ce rapprochement par opposition permet alors de comprendre les deux parties comme un tout et de dépasser le conflit.

La représentation de l'homoérotisme chez Anger passe, comme Acha, par cette

---

[629] Voir Viktor Borissovitch Shklovsky, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2018, 50 p.

[630] Pierre Hecker, *op. cit.,* p.109.

esthétique de montage. Acha juxtapose des plans *l'homme de Vitruve* de Vinci et de culturistes avec les corps du détenu et de son compagnon onirique. Il établit un parallèle entre tous ces corps qui lui permet à la fois de marquer une différence, mais aussi de faire un rapprochement :

Détenu / culturistes



11:15



11:18



11:40



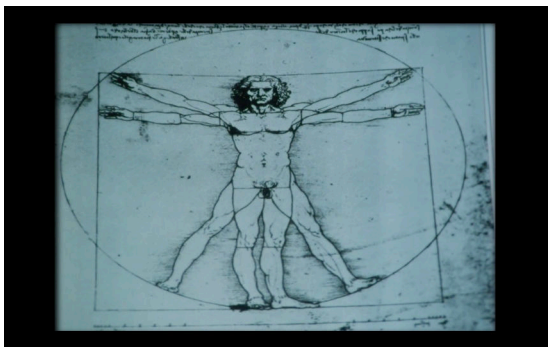
11:45

La maigreur du détenu est accentuée face aux culturistes. Pourtant, le corps transpirant du détenu comme ces corps luisant entretient le fantasme du bourreau.

Avec la juxtaposition de l'homme de Vitruve, nous comprenons que ces corps exagérément musclés sont considérés comme un idéal par le militaire :



02:26



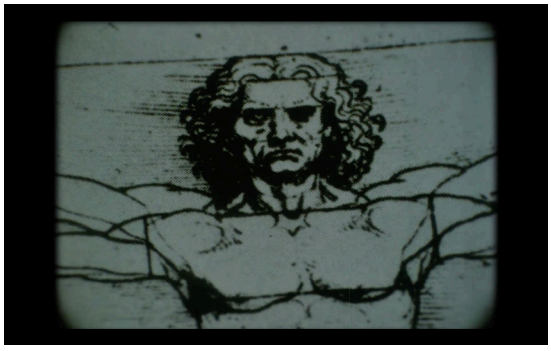
02:28

Or, Acha rapproche l'image des culturistes à un titre sur un des magazines : « *pérdida de tiempo* ».

Pour le détenu, cet idéal est incarné par son compagnon. Un rêve qui matériellement n'est pas réalisable, mais le sera mentalement :

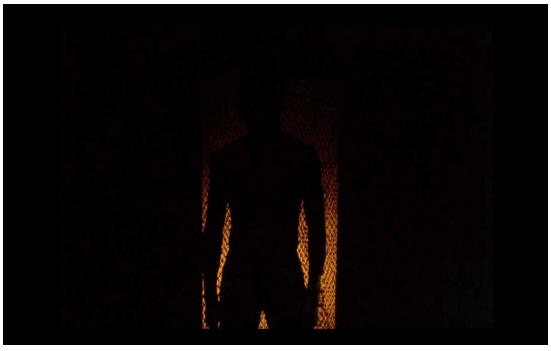


22:29



22:31

Détenu / Compagnon



19:21



19:19

Lucas Sebastián Martinelli a rapproché l'érotisation des corps chez Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Oscar Bony avec l'œuvre de Jorge Acha.[631] Toutes ses références sont bien entendu légitimes et comprennent une esthétisation des corps très similaires : la lutte sur la plage et la nudité. Tous ces réalisateurs proposent également un rapprochement avec le corps des athlètes grecs. Chez Acha, le bourreau observe, effectivement, des revues physioculturistes qui prônent « *el culto del cuerpo* », qui portent le nom d'« *Apolo* » en référence au dieu grec de la beauté. Conformément à la *Naissance de la Tragédie* du philosophe Friedrich Nietzsche,[632] le Dieu Apollon s'oppose au dieu Dionysos. Le premier est l'incarnation du cadre normé et classique, il représente l'ordre et la rationalité alors que le second est le produit brut de la nature, c'est-à-dire sauvage, fougueux, indomptable et sensitif. Cette opposition représente parfaitement les deux hommes dans le camp. Le bourreau respecte les ordres et fait respecter l'ordre sans le contredire, il est de formation militaire donc il vit dans un contexte extrême, il doit suivre un protocole très précis pour jouer parfaitement son rôle au sein du système concentrationnaire. De plus, au cours de son instruction, il a appris qu'il doit défendre des valeurs traditionnelles qui suivent un ordre très logique. À l'inverse, le détenu appartient probablement à un mouvement révolutionnaire qui prône le changement et la liberté. Mais ce refoulement s'exprime par des images de remplacement. Le bourreau pratique l'onanisme devant les photos des bodybuildeurs, qui prennent peu à peu un caractère violent, puis sa libido jette son dévolu sur le corps du détenu à tel point qu'il quitte brusquement son office pour pouvoir assouvir ses passions.

Le prisonnier est le fruit défendu qui attire le geôlier. Le bourreau l'observe lubriquement de la même manière qu'il mange les anchois de la pizza, symbole du détenu-Christ. Ce refoulement très profond s'exprime par la violence lors des séances de torture. Il lui inflige des souffrances à l'aide de la *picana* électrique qui, par sa forme phallique, sert de substitut au gardien.

Le fantasme des deux va bien plus loin que la volonté de représenter un simple rêve. Effectivement, il entre pour Acha dans un processus de recherche de genre

631 Lucas Sebastián Martinelli, « El erotismo acuático de Hábeas Corpus », in Gustavo Bernstein (comp.), *Jorge Acha una eztetyka sudaka*, Buenos Aires, Ítaca, 2017, p.77.

632 Friedrich Nietzsche, *Naissance de la Tragédie,* Paris, Flammarion, 2015, 353 p.

cinématographique ou plutôt d'une esthétique :

> *El cine es el sueño. Entonces hemos soñado con la guerra, hemos soñado con el amor, hemos soñado con las aventuras pero no se ha soñado con el sexo como se debe soñar. Ahora tiene que venir una década de cine porno pero con buenas palabras, porno. Entonces el cine va a llegar a su madurez se va a convertir en la tragedia griega.*[633]

La relation qu'entretient le prisonnier avec son ami sur la plage va au-delà du jeu. En effet, la nudité de leur corps et la lutte qu'ils pratiquent rappellent la formation des éphèbes dans la Grèce Antique.[634] L'environnement dans lequel ils se trouvent contribue également à une corrélation avec le monde grec. Cette plage, au bord de la mer, est le gymnase des deux jeunes hommes. Le jeu qu'ils pratiquent est alors une métaphore de l'acte sexuel qui permet de monter sans vulgarité l'érotisme de cette scène. Leur union permet à Acha d'opérer une représentation harmonique et complète de la tragédie grecque comme l'analyse Nietzsche. L'exercice de la lutte et son érotisation dans le monde antique n'étaient nullement associés à une dérive vulgaire, au contraire, elle permettait d'exposer la beauté des corps exerçant une pratique physique noble. Un soin particulier préalable est fourni pour ces corps enduits de sable comme celui qu'on trouve sur la plage, mais aussi d'huile d'olive. Une qualité dont sont empreints tant les corps des culturistes que celui du détenu. La beauté des jeunes athlètes grecs est qualifiée de « *dignitas* »[635] par Cicéron, c'est-à-dire étant respectable par leur valeur. Enfin, cette beauté a été tant admirée par les artistes antiques qu'il en existe un grand nombre de représentations dans des gravures, des peintures sur poterie, des bas reliefs ou encore sous forme de statue. Acha matérialise donc ce désir de construire un cinéma érotique qui soit de « *buena palabra* », c'est à dire qui n'est ni empreint de vulgarité ni d'une notion de saleté qui

---

633 Gustavo Bernstein, Carlos Oscar García, Alfredo Slavutzky, *Op. cit,* 1:04:14-1:04:39.

634 Florence Dupont, « Rome ou l'altérité incluse » in *Rue Descartes*, vol. 37, no. 3, 2002, p. 43 : « Le gymnase hellénistique, associé à la palestre, stade à ciel ouvert, était l'espace de la *paideia*, c'est-à-dire de l'éducation des jeunes citoyens, fondée sur la transmission des valeurs civiques et la reproduction sociale des élites. Dans ce centre de la vie éphèbique, les jeunes garçons apprennent à devenir des soldats et des orateurs, recevant une double formation athlétique et intellectuelle. La nudité du corps caractérisait cet espace, d'où son nom de gymnase. Cette nudité des jeunes corps masculins en mouvement suscitait le désir des autres hommes de sorte que souvent des relations érotiques se nouaient entre eux. »

635 Baroin Catherine. La beauté du corps masculin dans le monde romain : état de la recherche récente et pistes de réflexion. In: *Dialogues d'histoire ancienne. Supplément* n°14, 2015. L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique. Journée de printemps de la SOPHAU du 25 mai 2013. pp. 31-51.

puisse le desservir. Selon Lucas Sebastián Martinelli, la représentation homoérotique du rêve du détenu permettrait, en outre, à Jorge Acha d'inclure la représentation d'une partie de la communauté LGBTQ réprimée au cours de la dictature.[636] *Habeas Corpus* proposerait aussi, de cette manière, la construction d'un cinéma de mémoire pour ces minorités.

6. Conclusion

Ces quatre jours permettent de rendre compte de la dégradation du corps de la victime sous les effets du dispositif concentrationnaire. Le personnage du bourreau nous projette vers une analyse du mécanisme de répression et du rôle de ses membres. La répétition des tâches quotidiennes et ses expressions neutres face à celles-ci nous laissent comprendre qu'il exécute ses fonctions comme quelconque autre travail, sans charge émotionnelle. Il est, comme les autres militaires représenté·e·s dans le corpus que nous étudions, le rouage d'un mécanisme bureaucratique d'extermination. La figure du bourreau est également assimilée à l'institution catholique. Au contraire du détenu, Acha ne magnifie pas ce personnage en ayant recours aux références bibliques. Le réalisateur replace dans un contexte socioculturel la place d'une partie de l'Église qui collaborait avec la junte. Cette proximité entre l'institution catholique et la violation des Droits Humains commis dans l'espace concentrationnaire de la junte militaire est, en effet, l'ouverture vers une vision plus politique du film.

Le réalisateur met aussi en avant des références religieuses qui ajoutent à cette construction une base narrative, à travers les retransmissions radiophoniques, qui se répercute sur la figure du prisonnier. Sa souffrance prend alors un sens biblique et se rattache à une histoire plus universelle. Les quatre jours vont au-delà du cadre temporel de la Semaine sainte et constituent sa propre Passion. Cependant, Jorge Acha inclut dans le quotidien du prisonnier une représentation de l'activité mentale à travers l'intégration de plans présentant un autre espace-temps.

Jorge Acha joue avec le montage et les gros plans pour représenter la soumission corporelle du détenu à travers sa fragmentation. Le cinéaste rompt avec la

[636] Lucas Sebastián Martinelli, *op. cit.*, p.80.

construction d'une narration cinématographique traditionnelle en isolant les Figures dans un triptyque et pousse le·la spectateur·rice dans l'appréhension des sensations qui traversent le corps du détenu. De cette manière, il accentue à la fois les sévices et l'emprise de l'espace concentrationnaire sur le plan physique pour contraster avec la liberté atteignable par le psychique.

Jorge Acha a ajouté la représentation de l'occupation mentale de la victime. Le cinéaste a approfondi la notion de répétition du souvenir et des diverses tentatives pour accéder à la remémoration précise. Acha a choisi d'axer sa représentation autour du temps du détenu et de cette lutte pour la mémoire. Le film vise donc à plonger le·la spectateur·rice dans l'univers concentrationnaire et à reproduire ses conditions au travers de la figure du prisonnier. La rupture avec l'espace-temps conventionnel, amène le·la spectateur·rice à prêter davantage attention aux sensations. Il·elle peut ainsi parvenir à appréhender la réalité de cet espace de manière sensorielle tout comme le détenu qui parvient à palper physiquement le souvenir vers lequel son esprit fuit en matérialisant cette évasion et en libérant dans sa cellule le poisson enfermé dans le bocal. Le fantasme d'abord entretenu uniquement dans son imagination prend forme le dernier jour à travers l'union physique dans la geôle des deux réalités.

Les influences cinématographiques du réalisateur lui permettent d'ouvrir la mise à l'écran de l'enfermement à l'homoérotisme. Avec cette représentation, il peut à la fois dénoncer le rapport lubrique qu'entretient le bourreau avec le détenu, mais aussi, visibiliser la répression de la junte militaire envers les minorités sexuelles.

Ainsi, Jorge Acha propose un témoignage poétique qui part d'un ancrage contextuel reconnu. Cette réflexion cinématographique va comme *Prisioneros Desaparecidos* au-delà de la simple représentation d'un centre de détention clandestin sous la junte militaire argentine, le cinéaste propose une réflexion sur la condition humaine devant les expériences de violence extrême. Grâce à cette représentation poétique de l'enfermement, Jorge Acha propose un film qui permet de nourrir un corpus plus large. Il serait donc intéressant de pouvoir confronter cette œuvre à d'autres représentations autour de l'isolement carcéral.

Conclusion générale

Dans une interview pour le quotidien *Libération*, le cinéaste franco-cambodgien Rithy Panh confie au journaliste Marcos Uzal à propos de Patricio Guzmán :

> Je le connais bien, nous avons certainement des points communs. Même si tous les crimes de cet ordre-là ne proviennent pas de la même idéologie, ils détruisent la même chose : l'identité et la dignité des gens. Les traumatismes et les conséquences sont comparables, et c'est sur ce territoire du traumatisme — qu'on appelle la mémoire — que nous travaillons tous les deux. Ça n'est pas un hasard si mes films marchent très bien en Amérique latine, en Argentine, au Chili, en Colombie. Des pays qui ont vécu des guerres, des dictatures ou des crimes de masse. [637]

Le réalisateur de *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003) décrit lui-même cette universalité que nous avons retrouvée au cours de nos analyses. Si les réalisateurs ont choisi des stratégies de représentation distinctes, la portée de leurs films permet d'aller au-delà des frontières du sujet qu'ils mettent à l'écran. Sergio Castilla et Jorge Acha ont, en effet, choisi un point de réflexion global sur l'expérience de la violence extrême pour amorcer la création de leurs œuvres : la capacité à torturer pour le premier et l'expérience de l'enfermement pour le second. Pour ce faire, les deux réalisateurs ont travaillé sur la notion de la disparition forcée en exposant le dispositif du système concentrationnaire.

Un travail sur la perception du·de la spectateur·rice a été mis en œuvre dans les films. La caméra devient l'œil de ce·cette spectateur·rice témoin qui suit jour après jour le sort des détenu·e·s. Grâce à cette immersion, il·elle a accès à leurs derniers instants de vie qui ont été occultés par les régimes autoritaires. Par le biais de la fiction, les longs-métrages rendent visibles ces espaces clandestins. Rithy Panh déclare qu'« Une image manquante restera toujours manquante, elle est irremplaçable. La seule chose que l'on peut faire, c'est de rappeler le manque, d'en créer un souvenir. »[638] Effectivement, s'il est impossible pour les cinéastes de reproduire avec exactitude le sort des personnes disparues, ils peuvent, cependant,

---

[637] Marcos Uzal, « Interview**,** Rithy Panh: "Je travaille comme un archéologue" », *liberation.fr,* 20 juin 2019, [En ligne], [consulté le 10 mai 2021] Disponibilité et accès https://www.liberation.fr/cinema/2019/06/20/rithy-panh-je-travaille-comme-un-archeologue_1735109/

[638] *Ibid.*

contribuer à la construction d'un cinéma de mémoire. Ainsi, Sergio Castilla et Jorge Acha ont construit leurs créations dans une perceptive de lutte contre l'oubli.

Habeas Corpus reprend ainsi la consigne « aparición con vida » des organisations de défense de Droits Humains avec la résurrection finale du détenu. Dans un certain sens, le film « rend » ce corps aux familles à qui il a été enlevé. Sans lui octroyer une identité civile, le réalisateur permet au personnage d'incarner une infinité d'identités afin que chacun·e puisse s'approprier la silhouette du prisonnier. À l'inverse, Sergio Castilla offre un nom et une histoire à ses personnages. Comme Angelina Vázquez dans *Así nace un desaparecido* (Finlande - 1977), il utilise son film pour dénoncer et combattre le régime autoritaire. Son film est un outil au service des associations de solidarité et de lutte pour le respect des Droits Humains. Il leur permet grâce à cette représentation d'illustrer leur discours et d'entamer un travail contre l'oubli depuis les pays d'exil.

La particularité de ce travail en exil amène le réalisateur chilien à prendre en considération plusieurs types de public : européen, grâce à sa diffusion et production depuis la Suède, latino-américain, avec le concours de l'ICAIC et chilien, à travers les exilé·e·s. Si l'engagement des premiers est déterminant pour la diffusion du réseau de solidarité à l'extérieur du pays, la prise en compte des derniers comprend un enjeu tout autre. Pour les exilé·e·s eux·elles-mêmes, y compris l'équipe de tournage et les acteur·rice·s, le film permet la réélaboration cathartique d'un souvenir douloureux. *Prisioneros Desaparecidos* propose ainsi, grâce à une création collective, le dépassement du traumatisme de la condition de l'exil.

Afin d'impacter davantage le·la spectateur·rice, Jorge Acha et Sergio Castilla reconstruisent ces expériences de violence extrême en perturbant la perception. La confusion cognitive entre fiction et documentaire dans *Prisioneros Desaparecidos* est accentuée par une représentation insistante de la torture. Au contraire, Jorge Acha a choisi de ne pas mettre à l'écran les séances de supplice, mais de se concentrer davantage sur les moments de solitude du prisonnier dans la geôle. Plus qu'à l'agencement d'actions dans un récit, il s'intéresse au partage des sensations du personnage. Le film joue sur le rêve et la réalité et fait perdre peu à peu au·à la spectateur·rice sa perception, qui se confond avec celle du prisonnier. Reprenant un motif récurrent dans les témoignages et les récits d'emprisonnement avec qui le film d'Acha dialogue, comme dans *Compañeros* (2018) de Alvaro Brechner, long-métrage

de fiction qui propose une adaptation de *Memoria del Calabozo*,[639] l'esprit et le corps du personnage se dissocient. La solitude et l'attente se substituent en une recherche de l'exploration mentale pour trouver un point de fuite en dehors de la réalité concentrationnaire. À l'écran, cette activité cérébrale fragmente la narration. Les temps d'attente du détenu sont rythmés par l'apparition de visions sous forme de montage vidéoclip. Cette influence esthétique héritée du cinéma expérimental de Kenneth Anger se joint à une représentation d'un corps, lui aussi morcelé.

Les stratégies de construction des espaces concentrationnaires témoignent de conceptions différentes de l'art cinématographique. D'un côté, Sergio Castilla, cinéaste du nouveau cinéma chilien, est influencé par l'idée du « cinéma-vérité » et de la recherche de la vraisemblance, de l'autre Jorge Acha exploite le « mensonge » de la représentation, en plongeant les spectateur·rice·s dans les méandres du fantasme. Si Acha appuie particulièrement sur les sensations du détenu, il le sépare de la figure du bourreau, alors que dans *Prisioneros Desaparecidos* la représentation est davantage tournée vers les gardiens. Les prisonnier·e·s ne sont quasiment jamais seul·e·s à l'écran. Les militaires sont représenté·e·s au même niveau d'humanité que les spectateur·rice·s. Cette proximité peut engendrer une forme d'identification qui permet de déplacer la réflexion de la capacité à torturer vers un questionnement introspectif. Cette banalité du mal est mise particulièrement en exergue à travers l'exposition du processus bureaucratique dans la gestion du centre de détention. Le réalisateur chilien inscrit également son film dans un processus de répression à l'échelle internationale avec des références à la doctrine de sécurité nationale étasunienne et l'instruction des méthodes contre-insurrectionnelles.

Cette influence d'un système extérieur fait, également, l'objet d'une critique envers le rôle de l'institution catholique dans l'accord de légitimité des actes de la junte militaire argentine dans *Habeas Corpus*. Cette réalité qui dépasse le camp permet à Sergio Castilla de faire voir la construction d'une logique reposant sur une hiérarchie existante en dehors du camp. La répression s'inscrit alors dans un cadre qui dépasse l'enceinte du centre de détention. Il s'inscrit dans un terrorisme d'État qui consciemment met en place un génocide dans une idée de réorganisation nationale.

Les bourreaux ne sont donc que les rouages d'un mécanisme qui s'étend sur l'ensemble de la société. Dans *Prisioneros Desaparecidos,* nous nous apercevons

[639] Mauricio Rosencof, Eleuterio Fernández Huidobro, *op. cit.*

que les militaires disposent librement de l'extérieur du camp pour effectuer les séquestrations. L'arrestation en plein jour de Ramiro Montenegro permet de faire ressortir l'impunité dont les groupes d'intervention jouissent. Le paysage sonore est également marqué par cette présence du régime avec la présence dans la bande-son de bruits d'hélicoptère ou d'une marche militaire. Ces sons diégétiques permettent de proposer une reconstruction de la période dictatoriale dans un autre pays. Dans *Habeas Corpus*, la mise en avant de ces éléments permettant de situer un cadre spatio-temporel de représentation est plus subtil. L'affichette de la « *Campaña antiargentina* » et le discours papal permettent cependant de mettre en exergue le sarcasme de la junte face à l'image qu'elle promeut à l'extérieur du pays. De la même manière, l'annonce d'une nouvelle constitution respectueuse des Droits Humains, alors que le gouvernement torture ses citoyens, constitue un argument de dénonciation de plus pour Castilla à l'encontre du public étranger.

Dans *Habeas Corpus*, le détenu est associé à la figure du Christ. Le découpage narratif autour des quatre jours de la semaine sainte permet de rapprocher les supplices endurés par le prisonnier et les épreuves de la Passion. Cette souffrance rapproche le captif d'une référence universelle. Jorge Acha s'est appuyé sur des récits littéraires et cinématographiques internationaux pour construire sa représentation narrative et esthétique. Le·la spectateur·rice accompagne le personnage, tel Simon de Cyrène dans ses derniers jours de vie. Il·elle suit la dégradation progressive du corps jusqu'à sa résurrection. Ce découpage narratif est également présent dans *Prisioneros Desaparecidos.* Dans le film chilien, les jours sont indiqués à l'écran comme dans un journal qui serait tenu par le·la spectateur·rice-témoin. Cette structuration similaire du récit permet aux deux cinéastes qui n'ont pas vécu les évènements de marquer une évolution dans le processus d'incarcération forcé.

Ainsi, les deux films proposent une approche à la fois similaire et singulière de la représentation de l'expérience extrême. Le film de Sergio Castilla garde d'une certaine manière les visées de contre-propagande caractéristiques des premiers films de dénonciation de l'exil chilien. Il montre néanmoins quelques subtilités qui permettent de nuancer la construction des personnages de la figure du bourreau. Le film de Jorge Acha, quant à lui, peut paraître à « contre-courant » des valeurs esthétiques de sa période de création. De par ses recherches esthétiques, il se rapproche davantage de la liberté que s'octroie, deux décennies plus tard, Adrián

Caetano dans *Crónica de una fuga,* que du réalisme narratif et la tension mélodramatique de *La Noche de los lápices* d'Héctor Olivera. Néanmoins, les éléments qui constituent son propos nous rappellent tout de même qu'il s'agit d'une création de l'immédiat retour à la démocratie. Le traitement de l'homoérotisme correspond aussi à cette période, comme nous avons pu l'observer au cours de notre étude sur la production de l'époque. Elle correspond à la libération des esprits après des années de dictature.

Grâce à ces analyses, nous apportons de nouveaux éléments aux recherches sur le cinéma qui aborde la logique concentrationnaire en Argentine et au Chili. Ces nouvelles approches esthétiques nous ont permis de détacher différentes possibilités de mise en image de témoignages malgré leur proximité temporelle avec les faits représentés.

Comme nous l'avons évoqué au cours de notre introduction, nous avons choisi de nous tourner vers une étude de la représentation du dispositif d'extermination dans les centres de détention clandestins. Or, il nous paraîtrait intéressant de pouvoir élargir cette étude à d'autres infrastructures comme celle des camps de prisonniers. Cette thématique a également été abordée dans le cadre du cinéma de l'exil chilien par le réalisateur Sebastián Alarcón. Dans son second long-métrage *Santa esperanza* (URSS -1980), il s'appuie sur les récits d'exilé·e·s afin de reproduire la vie quotidienne des prisonniers au sein du camp de Chacabuco.

La vaste production de l'exil latino-américain reste encore à étudier, il nous semblerait également pertinent d'élargir le champ d'études notamment à des œuvres issues de l'exil uruguayen comme *Pedro y el capitán* (Mexique - 1984) de Juan E. García. Cette création a comme *Prisioneros Desaparecidos* été réalisée avec une équipe de tournage et des acteu·rice·s issu·e·s de l'exil, la troupe du théâtre El Galpón. Ce film est une adaptation de la pièce de théâtre éponyme de Mario Bendetti. Il met en scène la relation entre un bourreau et un détenu dans un récit chronologique. À l'instar d'*Habeas Corpus,* le réalisateur a choisi de mettre en avant la mer comme un élément de jonction entre les différentes journées représentées. Il serait alors intéressant de pouvoir confronter notre travail à une analyse de l'adaptation de cette pièce de théâtre à l'écran.

Plus largement, nous envisageons la possibilité d'une étude comparée de notre corpus avec des créations théâtrales. En effet, si le cinéma peut influencer d'une

certaine manière la perception du public, la représentation théâtrale a, elle, la possibilité physique de travailler sur d'autres sens. Nous pensons tout particulièrement à la pièce *Caramelos de limón* de l'Argentin Ricardo Sued qui propose une représentation dans une salle plongée dans l'obscurité. Les spectateur·rice·s à l'image des détenu·e·s-disparu·e·s doivent être à l'écoute de leurs autres sens afin de pouvoir recevoir la pièce. Osvaldo Obregón a commenté son expérience comme spectateur de cette manière :

> *Para descifrarlo sólo disponemos de los sentidos que podemos aún ejercer en tales condiciones, aguzándolos al extremo: el oído, el olfato, el gusto y el tacto. […] Estaba privado al comienzo de toda referencia espacial, aunque intuía la presencia y respiración de otros espectadores, en espera como yo de lo que iba a ocurrir. Escucho primero la bocina de un vehículo y luego ruido de pasos. Me dejo guiar por la voz nostálgica de María que comienza 'in extrema res' la evocación de su historia y la de sus padres.*[640]

En reproduisant la cécité imposée par le port de la *venda*, la pièce renvoie les spectateur·rice·s au cœur d'une expérience sensible subjective. La représentation mise alors sur une pluralité d'interprétations de la même manière que les témoignages des rescapé·e·s ouvrent à des regards multiples sur l'expérience concentrationnaire.

D'autres représentations théâtrales retiennent également notre attention sur leurs démarches de traitement des récits des survivant·e·s, notamment *Mujeres. Memorias. Resistencias*[641]*,* une œuvre collective créée en 2019 avec des rescapées chiliennes sous la direction de la metteuse en scène Andrea Robinson González. Cette expérience, comme celle de *Prisioneros Desaparecidos,* a permis un travail cathartique des comédiennes à partir de la mise en scène de leur propre corps dans l'enceinte de l'ancien centre de détention El Morro. La représentation de l'espace concentrationnaire passe ici par une réappropriation du propre lieu. Comme dans notre corpus, il est nous paraît également intéressant d'étudier la création d'une œuvre de mémoire à partir de différents témoignages et leur articulation.

---

[640] Osvaldo Obregón, « *Caramelo de limón* de Ricardo Sued: un teatro en tinieblas », *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos,* V Congreso internacional de la AEELH, 2005, pp.495.

[641] Revista Rufian, « Mujeres. Memorias. Resistencias y la subversión al silencio » in *rufianrevista.org* [En ligne] [Consulté le 18 mai 2021] Disponible et accès https:// rufianrevista.org/mujeres-memorias-resistencias-y-la-subversion-al-silencio/

Bibliographie

Mémoire, génocide, terrorisme d'État, logique concentrationnaire

Articles

- Aleida Assman, « Memory, individual and collective », in Robert E. Goodin, Charles Tilly (eds.), *The Oxford Handbook of contextual political Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp.210-240.
- Taïeb Lucie, « La mémoire de la dictature argentine et la référence à la Shoah : L'exemple de Juan Gelman », in *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Éditions École Polytechnique, 2008, pages 309-316.

Ouvrages

- Académie Universelle des cultures, *Pourquoi se souvenir ?,* Paris, Bernard Grasset, 1999, 316 p.
- *Accord de Londres du 8 août 1945, Statut du Tribunal Militaire International.*
- Agamben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Édition Payot & Rivages, 2003, 193 p.
- ————————, *Nudités*, Paris, Payot-Rivages, 2009, 131 p.
- Allier Montaño Eugenia, *Batallas por la memoria : los usos políticos del pasado reciente en Uruguay,* Montevideo, Uruguay, Ediciones Trilce, 2010, 288 p.
- Amado Ana, Dominguez Nora (comps.), *Lazos de familia : herencias, cuerpos, ficciones,* Buenos Aires, Argentine, Paidós, 2004, 343 p.
- Arendt Hannah, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991, 484 p.
- Augé Marc, *Les formes d'oubli*, Paris, Payot et Rivages, 2001, 185 p.
- Bettelheim Bruno, *Le Cœur conscient*, Paris, Hachette Littératures, 2000, 383 p.
- Badiou Alain, *Le siècle*, Paris, Le Seuil, 2005, 253 p.

- Bergero Adriana, Reati Fernando (comps.), *Memoria colectiva y política de olvido : Argentina y Uruguay 1970 – 1990,* Rosario, Argentine, Betariz Viterbo Editora, 1997, 376 p.
- Calveiro Pilar, *Violencias de estado: la guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, 328 p.
- ——————, *Pouvoir et disparition, les camps de concentration en Argentine,* Paris, La Fabrique, 2006, 222 p.
- Catela Ludmila, Jelin Elibabeth (comps.), *Los archivos de la represión : documentos, memoria y verdad,* Madrid, Espagne, Siglo XXI, 2002, 221 p.
- Crenzel Emilio (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina : memorias, representaciones e ideas (1983 – 2008),* Buenos Aires, Argentine, Biblios, 2010, 271 p.
- Delage Christian, Guigieno Vincent, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2004, 362 p.
- Derrida Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'herme, 2005, 81 p.
- Feierstein Daniel, *El genocidio como práctica social : entre el nazismo y la experiencia argentina : hacia un análisis del aniquilamiento como reoganizador de las relaciones sociales*, Buenos Aires, Argentine, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007, 405 p.
- Feierstein Daniel, *Introducción a los estudios sobre genocidio,* Buenos Aires, Argentine, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2016, 475 p.
- Feierstein Daniel, *Memorias y representaciones : sobre la elaboración del genocidio,* Buenos Aires, Argentine, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2012, 209 p.
- Feierstein Daniel (comp.), *Terrorismo de estado y genocidio en América Latina,* Buenos Aires, Prometeo libros: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo, 2009, 286 p.
- Feitlowitz Marguerite, *Un léxico del terror*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2015, 492 p.
- Garcia Raúl, *Micropolíticas del cuerpo : de la conquista de América a la ultíma dictadura militar,* Buenos Aires, Biblos, 2000, 196 p.
- Gironde Michel (dir.), L*es mémoires de la violence. Littérature, peinture, photographie, cinéma,* Paris, Édition L'Harmattan, 2009, 242 p.
- Grandjean Geoffrey, Jérôme Jardin (dir.), *La Concurrence mémorielle*, Paris, Armand-Colin, 2011, 251 p.

- Gómez Capuz Juan, Rodríguez González Félix, « El lenguaje de los soldados » In Rodríguez González Félix (coord.), *El lenguaje de los jóvenes,* Barcelona, Ariel, 2002, pp. 265-290
- Gómez López-Quiñones Antonio, *La guerra persistente : memoria, violencia y utopía : representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Vervuet, 2006, 306 p.
- Grüner Eduardo, *El sitio de la mirada : secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Argentine, Grupo editorial Norma, 2006, 387 p.
- Halbwachs Maurice, *La mémoire collective,* Paris, Les Presses universitaires de France, 1950, 170 p.
- ————————, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1952, 299 p.
- Jelin Elizabeth, *Los Trabajos de la memoria*, Madrid, Espagne, Siglo XXI, 2002, 146 p.
- ————————-, *Subjectividad y figuras de la memoria,* Buenos Aires, Argentine, Siglo XXI, 2006, 201 p.
- Jouhaud Christian, Ribard Dinah, Schapira Nicolas, *Histoire, Littérature, Témoignage,* Paris, Gallimard, 2009, 405 p.
- Koselleck Reinhart, *El futuro pasado,* Buenos Aires, Argentine Paidós, 1993, 368 p.
- Lacapra Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Argentine, Nueva visión, 2005, 221 p.
- ————————, *Historia en tránsito : experencia, identidad, teoría crítica,* Buenos Aires, Argentine, Fondo de cultura económica, 2006, 364 p.
- ————————, *History and memory after Auchwitz*, Londres, Royaume-Uni, Cornell University Press, 1998, 214 p.
- ————————,, *Representing the Holocaust: history, theory, trauma,* Londres, Royaume-Uni, Cornell University Press, 1994, 230 p.
- Lauwaert Françoise, *Après la catastrophe,* Bruxelles, Belgique, Université Libre de Bruxelles, 2007, 218 p.
- Oberti Alejandra, Pittaluga Roberto, *Memorias en montaje : escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, Argentine, Ediciones El Cielo por Asalto, 2006, 268 p
- Richard Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010),* Santiago du Chili, Chili, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010, 271 p.

- ——————, *Fracturas de la memoria : arte y pensamiento crítico,* Buenos Aires, Argentine, Siglo XXI, 2007, 211 p.
- ——————, *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago du Chili, Chili, Editorial Cuarto Propio, 2000, 252 p.
- Ricœur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 2000, 690 p.
- Roitman Rosenmann Marcos, *Por la razón o la fuerza: Historia y memoria de los golpes de estado, dictaduras y resistencias en América Latina*, Madrid, Siglo XXI, 2019, 352 p.
- Tauzin-Castellanos Isabelle (dir.), *Prisons d'Amérique latine : du réel à la métaphore de l'enfermement/ Cárceles latinoamericanas : realidad y metáfora del encarcelamiento*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, 441 p.
- Todorov Tzetan, *Face à l'extrême*, Paris, Le Seuil, 1994, 342 p.
- Todorov Tzetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998 60 p.
- Todorov Tzetan, *Mémoire du mal, tentative du bien : enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, 356 p.
- Todorov Tzetan, *Face à l'extrême*, Paris, Le Seuil, 1994, 342 p.
- Traverso Enzo, *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique,* Paris, La Fabrique, 2005, 136 p.
- Vidal-Naquet Pierre, *Les Juifs, la mémoire et le présent*, Paris, La découverte, 1991, 293 p.
- Wieviorka Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Pluriel, 2013, 185 p.
- Witker Alejandro, *Prisión Política en Chile*, [Ebook], 91 p.

Histoire de l'Amérique Latine

- Abadía Quintero Carolina, J Echeverry Pérez Antonio, *De mayos del 68 a la Cali del 70. Ensayos en perspectiva latinoamericana de una década que transformó al mundo,* Cali, Universidad del Valle, 2020, [ebook]
- Allier Montaño Eugenia, Crenzel, Emilio, *Las Luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y memoria política*, Mexico, Bonilla Artigas, 2015, 427 p.
- Calloni Stella, *Los años del lobo: Operación Condor,* Buenos Aires, Argentine, Ediciones Continente,1999, 227 p.

- Dinges John, *Les années Condor : Comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents,* Paris, Edition La découverte, 2004, 299 p.
- Fanon Frantz, *Les damnés de la terre,* Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002, 311 p.
- Gilman Claudia, *La pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, 449 p.
- González Cecilia, Boisard Stéphane, Palieraki Eugénia, *Mobilisations sociales et effervescences révolutionnaires dans le Cône Sud – 1964-1976*, Paris, Puf, 2015, 208 p.
- Guevara Ernesto Che, *Obras escogidas. 1957-1967,* tome II, La Havane, Instituto Cubano del Libro, Editorial de Ciencias sociales, 2007, 876 p.
- Marchesi Aldo, *Hacer la revolución: Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro*, Buenos Aires, Siglo XXI, p.56
- Martí José, *Nuestra América*, Buenos Aires, Losada, 1939, 268 p.
- McSherry J.Patrice, *Los estados depredadores : la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina,* Montevideo, Uruguay, Ediciones de la banda Oriental, 2009, 327 p.
- Pérez Claudio, Pozzi Pablo, *Historia oral e historia política : Izquierda y lucha armada en América Latina, 1960-1990*, Santiago, LOM, 698 p.
- Robin Marie-Monique, *Escadrons de la mort, l'école française*, Paris, La Découverte, 2004, 453 p.
- Rozsak Théodore, *El nacimiento de una contracultura, reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelone, Kairós, 1970, 320 p.
- Sierra González Ángela (ed.), *Discursos políticos, identidades y nuevos paradigmas de gobernanza en América Latina*, Laertes, 2016, 264 p.

Histoire et culture de l'Argentine

Articles

- Cousins Cyrus Stephen, General Ongania and the Argentine [military] revolution of the right: anti-comunism and morality, 1966-1970, In *Historia actual,* n° 17, 2008, pp 67–79.

- González Cecilia, « El frente cultural » in *Mobilisations sociales et efervescentes révolutionnaires dans le Cône Sud (1964-1976),* Paris, PUF-Cned, 2015, p. 23-72. `
- González María Paula, « Historia y memoria del pasado reciente en la escuela: una mirada a la propuesta oficial », *Quinto Sol*, vol.16, N° 2, Juillet-décembre 2012 [En ligne], Disponibilité et accès https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/quintosol/issue/view/65/showToc
- González Canosa Mora, Sotelo Luciana, « Futuros pasados, futuros perdidos. Reconfiguraciones de la memoria de los setenta en la Argentina de los noventa », *Nuevo Mundo,* Questions du temps présent, [En ligne] Lavaud Jean-Pierre, « Mères contre la dictature en Argentine et Bolivie *»*, in *Clio. Histoire, femmes et sociétés,* 2005, [En ligne], [Consulté le 01 octobre 2014] Disponibilité et accès : http://clio.revues.org/1450 ; DOI : 10.4000/clio.1450
- Rodriguez Laura Graciela, Soprano Germán, « La política universitaria de la dictadura militar en la Argentina: proyectos de reestructuración del sistema de educación superior (1976-1983*) »,* In N*uevo Mundo Mundos Nuevos*, Questions du temps présent, 2009, [En ligne], [Consulté le 15 septembre 2013] Disponibilité et accès : http://nuevomundo.revues.org/56023
- Sticotti Joaquín, « El programa “Nunca Más” de la CONADEP : televisión, política y estética », *Imagofagia*, N° 18, 2018*.* [En ligne] Disponibilité et accès https://www.academia.edu/38103813/El_programa_Nunca_ma_s_de_la_CONADEP_pdf
- Svampa María Lucila, « Políticas de memoria en la Argentina reciente ante la *loca* resistencia », in Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Humanas. Carrera de Trabajo Social, *Plaza Pública : Revista de Trabajo Social,* Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Humanas. Carrera de Trabajo Social, Tandil, Año 6 No 9, 2013, pp 105-118.
- Zysman Nadia Eleonora, De la « subversión marxista » al « terrorismo de estado ». Representaciones de la última dictadura militar en las narrativas históricas de la escuela media argentina 1983-2008, Villa María, Eduvim, 2015, p.222.

Ouvrages

- *El Libro de el Diario del Juicio,* Buenos Aires, Argentina, Editorial Perfil, 1985, 542 p.
- Abuelas de la Plaza de Mayo, *Las historia de las abuelas : 30 años de búsqueda 1977-2007*, Buenos Aires, Asociación Abuelas de la Plaza de Mayo, 2007, 246 p.
- Archibaldo Lanús Juan, *Repensando Malvinas, una causa nacional,* Buenos Aires, El Ateneo, 2016, 512 p.
- Angel Raquel, *Rebeldes y domesticados: los intelectuales frente al poder*, Buenos Aires, Argentine, El cielo por asalto, 1992, 197 p.
- Bernand Carmen, *Histoire de Buenos Aires,* Paris, Editions Arthème Fayard, 1997, 432 p.
- Bousquet Jean-Pierre, *Les folles de la place de mai*, Paris, Édition Stock, 1982, 259 p.
- Boisard Stéphane, Enders Armelle, Verdo Geneviève (Pres.), *L'Amérique Latine des régimes militaires,* Vingtième siècle, revue d'histoire, numéro 105, Paris, Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, Janvier-mars 2010, 300 p.
- Carassai Sebastián, *Los años setenta de la gente común : la naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014, 336 p.
- CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), *Nunca Más*, Buenos Aires, Argentine, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2006, 490 p.
- Crenzel Emilio, *La historia politica del Nunca Más,* Buenos Aires, Argentine, Siglo XXI, 2008, 270 p.
- De Gracia Guillaume, *L'horizon argentin : Petite histoire des voies empruntées par le pouvoir populaire. 1860 – 2001,* Paris, Éditions CNT-Région parisienne, 2009, 582 p.
- Duhalde Eduardo Luis, *El estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Argentine, Colihue, 2013, 512 p.
- Floria Carlos A, García Belsunce César A., *Historia política de la Argentina contemporánea*, *1880-1983*, Buenos Aires, Argentine, Alianza Editorial, 1994, 275 p
- Kaplan Betina, *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur,* 1954- 2003, New York, États-Unis, Tamesis Books, 2007, 148 p.
- Longoni Ana, *Traidores. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma, 2007, 220 p.

- Galante Diego , El juicio a las juntas : discursos entre lo político y lo jurídico en la transición Argentina, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2019, 267 p.
- González Cecilia, Scavino Dardo, Ventura Antoine (comp.), *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours/Las armas y las letras. La violencia política en la cultura rioplatense desde los años 1960*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, Série Études ibériques et ibéro-américaines, 2010, 320 p.
- González Cecilia, Sarría Buil Aránzazu (eds.), *Militancias radicales : narrar les sesenta y setenta desde el siglo XXI*, Madrid, Buenas Aires, Postmetropolis editorial-prohistoria ediciones, 2016, 342 p.
- García-Romeu José, *Dictature et littérature en Argentine 1976-1983*, Paris, L'Harmattan, 2007, 183 p.
- Mendes France Tristan, *Gueule d'ange : nationalité : argentin, activité: tortionnaire, statut : libre*, Lausanne, Suisse, Edition Favre, 2003, 121 p.
- Menem Carlos Saúl, *Discursos del Presidente*, Buenos Aires, Secretaria de Prensa y de difusión, Presidencia de la Nación, República Argentina, 1989, p.7. [En ligne], [consulté le 16 décembre 2016] disponibilité et accès http:// lanic.utexas.edu/larrp/pm/sample2/argentin/menem/890301d.html
- Moreno Hugo, *Le désastre argentin, péronisme, politique et violence sociale (1930-2001)*, Paris, Syllepse, 2005, 172 p.
- Novaro Marcos, Palermo Vicente, *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática,* Colección Historia Argentina, Buenos Aires, Paidós, 2002, 567 p.
- Robin Marie-Monique, *Escadrons de la mort: L'école française*, Paris, Édition La Découverte, 2004, 453 p.
- Romero José Luis , *Breve Historia de la Argentina*, Buenos Aires, Argentine, Tierra Firme, 2008, 210 p.
- Rouquié Alain. *Le vote péroniste en 1973*. In Revue française de science politique, 24e année, n°3, 1974. pp. 469-499.
- Vega Carlos, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina,* Buenos Aires, Educa, 2016, 317 p. [En Ligne] Disponibilité et accès https:// bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/instrumentos-musicales-aborigenes-criollos..pdf
- Verbitsky Horacio, *El Vuelo*, Buenos Aires, Planeta Argentina, 1995, 107 p.

- Vezzetti Hugo, *Pasado y presente : Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXi, 2002, 236 p.
- Zysman Nadia Eleonora, *De la « subversión marxista » al « terrorismo de estado ». Representaciones de la última dictadura militar en las narrativas históricas de la escuela media argentina 1983-2008*, Villa María, Eduvim, 2015, 382 p.

Histoire et culture du Chili

Articles

- « Arreos y vestuarios del huaso », *En viaje, Empresa de los Ferrocarriles del Estado*, Santiago, N°386, décembre 1965, p.33.
- Bardón Álvaro, Carrasco Camilo, Vial Álvaro, *Una década de cambios económicos : la experiencia chilena : 1973-1983*, Santiago, Alfabeta, 1985, 286p.
- Bolzman Claudio, « De l'exil à la diaspora : l'exemple de la migration chilienne », *Autrepart*, n° 22, Mai 2002 Chornik Katia, « Música y tortura en centros de detención chilenos: Conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet », *Resonancias,* vol. 18, n°34, enero-junio 2014, pp. 111-126
- Dalmás Carine, « As brigadas muralistas da experiência chilena: propaganda política e imaginário revolucionário », São Paulo, *História*, N°26, pp. 226-256. [En ligne] Disponibilité et accès https://www.researchgate.net/publication/262556437_The_muralistic_brigades_from_Chilean_experience_Political_propaganda_and_revolutionary_imaginary.
- Espinoza Cartes Carolina, « Exiliadas Chilenas : Una aproximación de género en las memorias del exilio », in *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, n. 44, Madrid, 2019, pp. 155 - 184.
- Gaudichaud Franck, Sebastián Osorio, « La democratización en contra de lostrabajadores? La CUT, el movimiento sindical y el dilema de la transición pactada en Chile », Les Cahiers de Framespa, 27, 2018, [En ligne] Disponibilité et accès http:// journals.openedition.org/framespa/4763 ; DOI : 10.4000/framespa.4763

- Huneeus Carlos, Couso Javier(eds.), *Eduardo Frei Montalva : un gobierno reformista. A 50 años de la "Revolución en Libertad"*, Editorial Universitaria, 2016, 449 p.
- Loyola Palacios Margot, *Tonada : testimonios para el futuro*, Valparaiso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006,
- Marie Jean-Bernard, « La situation des Droits de l'homme au Chili : enquête de la Commission des droits de l'homme des Nations Unies » In *Annuaire français de droit international*, volume 22, 1976, pp. 305-335
- Morales Campos Arturo, « Casa Londres 38 : centro de tortura y sitio de memoria en Chile », *Revista Culturales*, n° 6, 2018, pp. 1-41
- Peris Blanes Jaume, « *T*rauma y denuncia en los testimonios del exilio chileno *»*, Madrid, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 38, 2009, pp.261-278
- Prognon Nicolas, « L'exil chilien en France du coup d'état à l'acceptation de l'exil : entre violences et migrations », *Amérique latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 21 | 2011, [En ligne], Disponibilité et accès : http://journals.openedition.org/alhim/3833 ; DOI : https://doi.org/10.4000/alhim.3833
- Rojas María Eugenia, « Tortura, segunda parte », in *La Represión Política en Chile: Los Hechos*, IEPALA, [En Ligne]. Disponibilité et accès http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion/index.html
- Salazar, Gabriel Pinto Julio, *Historia Contemporánea de Chile III*, *la economía : mercados, empresarios y trabajadores.*, Santiago, LOM, 2002, 188 p.
- Santos José, « Los centros de detención y/o tortura en Chile. Su desaparición como destino »*, Revista Izquierdas,* N°26, enero 2016, pp. 256 — 275
- Santos-Herceg José, « *Konzentrationslagern* (campos de concentración) en Chile. Sobre la (im)pertinencia del nombre », *Hermenéutica intercultural, revista de filosofía*, n°26, 2016, pp.29-56.
- Stitou Rajaa, « Exil et déplacements culturels », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 80, no. 2, 2009, pp. 267-280

Ouvrages

- Amarós Mario, *Después la lluvia : Chile la memoria herida*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Proprio, 2004, 450 p.

- Andrade Geywitz Carlos, Reforma de la constitución política de la República de Chile de 1980 : ley no. 18.825, publicada en el Diario Oficial del 17 de agosto de 1989, Santiago, Jurídica de Chile, 1991, 339 p.
- Asamblea Naciones Unidas, « Informe del consejo económico y social. Protección de los derechos humanos en Chile. Nota del Secretario General », 8 octubre 1976, 234 p. Disponibilité et accès https://daccess-ods.un.org/TMP/9313637.61425018.html
- Barros Robert, La junta militar, Pinochet y la constitución de 1980, Santiago, Random House, 2005, 421 p.
- Consejo Nacional De La Cultura y Las Artes, *Chile artesanal, Patrimonio hecho a mano: Estudio de Caracterización y Registro de Artesanías con Valor Cultural y Patrimonial,* Santiago du Chili, Colección Patrimonio, 2008, 140 p.
- Corporación Nacional de Reparación y de Reconciliación, *Informe de la Comisión Nacional de la Verdad y de la Reconciliación : Volumen I, tomo 2*, Santiago du Chili, Andros Impresores, 1996, 748 p
- De Castro Sergio,*"El ladrillo" : bases de la política económica del gobierno militar chileno,* Santiago du Chili, Centro de Estudios Públicos, 1992, 193 p.
- Dubois Pierre, *Un prêtre français au Chili. 50 ans au service du monde ouvrie*r, Paris, Karthala, 2012, 336 p.
- Forton Jac, *L'affaire Pinochet : La justice impossible*, Paris, L'entreligne, 2002, 304 p.
- Jara Joan, *Victor Jara : Un canto truncado,* Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1983, 100 p.
- Gaudichaud Franck, *Chili 1970-1973 : Mille jours qui ébranlèrent le monde,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 345 p.
- González Mónica, Chile, la conjura de mil y un días del golpe, Santiago, Ediciones B, 2000, p.418.
- Llambías Wolf Jaime*, Notre exil pour parler : les chiliens au Québec*, Montréal, Fides, 1988, 141 p.
- Oñate Rody, Wright Thomas, Espinoza Carolina, Soto Andrea, Galleguillos Ximena, *Exilio y retorno*, Santiago de Chile, Lom, 2005, 100 p.
- Sater William, Collier William, *Historia de Chile, 1808-2017*, Santiago, Ediciones Akal*, 2019,* 530 p.
- Toro Bernardo, Poinsot Marie (coord.) *L'exil chilien en France,* Hommes & migrations, n° 1305, 2014, 212 p.

- Uribe Armando, *Le livre noir de l'intervention américaine au Chili*, Paris, Seuil, 1974, 224 p.
- Villegas Sergio, *El estadio : El once de septiembre en el país del edén*, Santiago, Lom Ediciones, 2013, 202 p.

Littérature, témoignages

- Acha Jorge Luis, *escritos póstumos, volumen 1,* Córdoba, Alción editora, 2012, 296 p.
- Acha Jorge Luis, *escritos póstumos, volumen 2,* Buenos Aires, Ítaca ediciones, 2014, 290 p.
- Alvarez Nicolas Emilio, *Borges y Tzinacán* in *Revista Iberoamericana,* Vol. L, Num. 127, Avril — Juin 1984, pp. 459-473
- Amorín Carlos, *Sara ou le combat d'une mère*, Toulouse, Association pour l'Art et l'Expression Libre, 2005, 189 p.
- Arizmendi Domínguez Martha. *Borges y la intertextualidad* in *Contribuciones desde Coatepec,* no. 9, 2005, Editorial Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 25-31.
- Bonasso Miguel, *Recuerdo de la muerte*, Txalaparta, Tafalla, 1994, 388 p.
- Borges Jorge Luis, *El Aleph,* Buenos Aires, Debolsillo, 2015, 216 p.
- Broussard Philippe, *La disparue de San Juan. Argentine, octobre 1976*, Paris, Éditions Stock, Les documents Stock, 2011, 438 p.
- Bueno Pérez María Lourdes, *La palabra como fuerza generadora de la realidad en Borges* in *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 21, 1998, pp 9-25
- De Bonafini Hebe, Sánchez Mathilde, *Une mère contre la dictature*, Paris, Descartes & Cie, 1999, 236 p.
- De la Parra Marco Antonio, *Lettre ouverte à Pinochet : Monologue de la classe moyenne chilienne avec mon père*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998, 140 p
- Donda Victoria, *Moi, Victoria, enfant volée de la dictature argentine*, Paris, Robert Laffont, 2010, 268 p.
- Falcone Jorge, Memorial de guerra larga : un pibe entre cientos de miles, La Plata, De la Campana, 2001, 168 p.

- Giordano Jaime, « Forma y sentido de la « Escritura del Dios » de Jorge Luis Borges » in *Revista Iberoamericana,* Vol. XXXVIII, Num. 78, Janvier-Mars 1972, pp. 105-115
- Holloway James E. Jr, « *"*La Escritura Del Dios" De Borges : Cómo Escapa El Encarcelado De Su Prisión Ilusoria *»* in *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 28, no. 2, 2004, pp. 333–354
- Kohan Martín, *Dos veces junio*, Buenos Aires, ediciones Sudamericana, 2002, 189p.
- Kozameh Alicia, *Pasos bajo el agua,* Buenos Aires, Argentine, Editorial Contrapunto, 1987, 106 p.
- Levi Primo, *Les Naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, 199 p.
- London Jack, *Le vagabond des étoiles*, Paris, Éditions Phébus, 2000, 390 p.
- Madres de la Plaza de Mayo, *Résister c'est vaincre,* Bayonne, Edition Gatuzain, 1997, 187 p.
- Médigue Alice, *Mémoires latino-américaines contre l'oppression : Témoignages d'éxilés du Cône Sud (1960-2000)*, Paris, Indigo, 280 p.
- Merville Herman, *Moby Dick,* Paris, Gallimard, 2018, 1022 p.
- Montealegre Iturra Jorge, *Frazadas del estadio nacional*, Santiago, LOM, 2003, 176 p.
- Osorio, *Luz ou le temps sauvage*, Paris, Éditions Métailié, 2000, 473 p.
- Rivas Patricio, *Chile, un largo septiembre,* Santiago, LOM, 2007,
- Robles Miguel, *La búsqueda : una entrevista con Charlie Moore*, Córdoba, Ediciones del Pasaje, 2010, 292 p.
- Rosenberg Sara, *Un hilo rojo*, Espasa, Madrid, 2000, 203 p.
- Rosencof Mauricio, Fernández Huidobro Eleuterio, *Memoria del calabozo*, Tafalla, Txalaparta, 1993, 253 p.
- Seonane Maria, Ruiz Nuñez Héctor, *La Noche de los lápices*, Buenos Aires, Argentine, Contrapunto, 1986, 282 p.
- Strejilevich Nora, *Un sola muerte numerosa,* Cordóba, Alción editora, 2007, 152p.
- Tamburrini Claudio M., *Pase Libre*, *La fuga de la Mansión Seré,* Buenos Aires, Argentine, Ediciones Continente, 2002, 251 p.
- Valdés Hernán, Tejas Verdes, diario de un campo de concentración en Chile, Santiago, LOM, 1996, 154 p.

Cinéma, Théories cinématographiques

- Amiel Vincent, *Esthétique du montage,* Paris, Armand-Colin, 2017, 186 p.
- Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, *Esthétique du film : 120 ans de théorie et de cinéma,* Paris, Armand-Colin, 2016, 335 p.
- Aumont Jacques, Marie Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand-Colin, 2016, 328 p.
- Aumont Jacques, Marie Michel, *L'analyse de films,* Paris, Nathan-Université, 1989, 231 p.
- Deleuze Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement,* Paris, Éditions de Minuit, 1983, 298 p.
- Deleuze Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps,* Paris, Éditions de Minuit, 1985, 379 p.
- Edgar-Hunt Robert, Marland John, Rawle Steven, *Langage cinématographique : [n.] Système de communication propre à un pays ou une communauté. [adj.] Relatif à l'enregistrement sur pellicule d'une histoire ou d'un évènement raconté(e) sous la forme d'une succession d'images projetées*., Paris, Pyramyd, 2011, 191 p.
- Faucon Térésa, *Théorie du montage* : énergie des images, Paris, Armand-Colin, 2017, 233 p.
- Genette Gérard, *Fiction et diction ; précédé de Introduction à l'architecte*, Paris, Le Seuil, 2004, 236 p.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, 281 p.
- Genette Gérard, *Métalepse : de la figure a la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004, 131 p.
- Graff Séverine, *Le cinéma-vérité. Films et controverses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 538 p.
- Hecker Pierre, *Les films « magicks » de Kenneth Anger*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 1999, 139 p.
- Joly Martine, *L'image et son interprétation*, Paris, Armand Colin, 2005, 219 p.
- Jullier Laurent, Marie Michel, *Lire les images de cinéma,* Paris, Larousse, 2012, 263 p.
- Landy Marcia, *The historical film: history and memory in media*, Londres, Royaume-Uni, Athlone Press, 2001, 350 p.
- Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Édition de minuit, 1956, 272 p.

- Moscovitz Jean-Jacques, *Violences en cours : Psychanalyse Cinéma Politique,* Toulouse*,* Éditions érès, Collection Le cœur qui bat, 2017, 277 p.
- Picard Andréa (dir.), *Qu'est ce que le réel ? Des cinéastes prennent position*, Paris, Post-éditions, Cinéma du réel, 2018, 351 p.
- Rancière Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, 243 p.
- Raymond Hélène, *Poétique du témoignage : autour du film Nuit et Brouillard d'Alain Resnais*, Paris, L'Harmattan, 2008, 142 p.[2 eme etage SUD 791.094 4 RESN N]
- White Hayden, *Figural realism: studies in the mimesis effect*, Baltimore, États-Unis, Johns Hopkins university press, 1999, 205 p.
- White Hayden, *The fiction of narrative: essays on history, littérature and theory*, 1957 - 2007, Baltimore, États-Unis, Johns Hopkins university press, 2010, 382 p.
- Zernik Clélia, *Perception-cinéma : les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2010, 128 p.

Mémoire audiovisuelle

Articles

- Feld Claudia, « Quand la télévision argentine convoque les disparus : Modalités et enjeux de la représentation médiatique d'une expérience extrême », in *Le Temps des médias 2006/1 (n° 6)*, Nouveau Monde éditions, 2006, pp.188-202.
- Feld Claudia, « Mémoire et médias en Argentine : La disparition forcée de personnes à la télévision », in *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre,* Palaiseau, Éditions École Polytechnique, 2008, pp.291-297.

Ouvrage

- Bleton I., Godeau F., Dumontet F., Coelho Ferreira M. C.(dir.), *Constructions comparées de la mémoire : Littérature et cinéma post-traumatiques des années 1980 à nos jours*, Paris, Hermann, 2018, 309 p.
- Feld Claudia, Stites Mor Jessica (comp.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente,* Buenos Aires, Argentine, Paidós, 2009, 378 p.

- Le Bissonnais Claudie (dir.), *Mémoire(s) plurielle(s), cinéma et images : lieux de mémoire ?*, Grâne, Créaphis, 2007, 159 p.
- Perez Murillo María Dolores ; Fernandez Fernandez David ; Cascos Becerra Juan Aquilino, *La memoria filmada: America Latina a través de su cine,* Buenos Aires, Argentine, Icara Editorial, 2002, 383 p.

Cinéma Latino-américain

Articles

- García Espinosa Julio, « Por un cine imperfecto », in *Hojas de cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, op.cit.*, pp.63-78.
- Getino Octavio, Solanas Fernando, « Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo », *Hojas de cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano,* Mexico, SEP, 1988, pp.29-62.
- Guevara Alfredo, « Realidades y perceptivas de un nuevo cine », *Cine cubano*, N° 1, 1960, pp.3-10.
- Alferdo Guevara, « Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica I » in *Hojas de cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, op.cit.*, pp.39-46.
- Marrosu Ambretta, « Cinéma et idéologie : la conscience latino-américaine dans les années 1960. » in, *Communication. Information Médias Théories*, volume 7 n° 11 984. pp. 40-70.
- Peralva Angelina, Ismail Xavier, « ”La politique et la poésie c’est trop pour un seul homme”. A propos de Glauber Rocha : cinéaste brésilien (1939-1981) », *Cultures & Conflits*, N° 59, 2005, pp.185-203.
- Rueda Amanda. « 1967-2007 : 40 Años De Los Encuentros De Viña Del Mar o De La Constitución Del Nuevo Cine Latinoamericano/1967-2007 : 40 Ans Des Rencontres De Viña Del Mar Ou De La Constitution Du Nouveau Cinéma Latino-Américain. » in *Cinémas D’Amérique Latine*, no. 15, 2007, pp. 93–101.

- Stara Daniela, « Por una reconstrucción crítica de Glauber Rocha », *Cinémas d'Amérique latine*, N° 24, 2016, pp.40-53.

Ouvrages

- Birri Fernando, *Fernando Birri : el alquimista democrático, por un nuevo nuevo nuevo cine latin oamericano : [35 años de escritos teóricos y poéticos 1956-1991]*, Buenos Aires, Sudamérica , 1999, 280 p.
- Crowder-Taraborrelli Tomás, Traverso Antonio (eds.), *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: De los años cincuenta a la década del dos mil*, Santiago, LOM, 2017, 827 p.
- Del Valle Dávila Ignacio, *Le nouveau cinéma latino-américain : (1960-1974)*, [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, Disponibilité et accès : « http://books.openedition.org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/pur/41838 »
- ———————————, *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental,* Cuarto Propio, Santiago, 2014, 438 p.
- Francia Aldo, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar,* Santiago, Ediciones Chile-America, 1990, 242 p.
- Getino Octavio, Solanas Fernando, *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, 204 p.
- Getino Octavio, Vellegia Susana, *El cine de las historias de la Revolución , aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Grupo Editor Altamira, Buenos Aires, 2002, 189 p.
- Léon Isaac, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta : Entre mito político y la modernidad fílmica,* Fondo editorial Universidad de Lima, Lima, 2017, 474 p. [Ebook]
- Mestman Mariano (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Madrid, Ediciones Akal, 2016, 625 p
- Orell Gracía Marcia, *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universidad de Valparaiso, Pontificia Universidad Católica de Valparaiso, 2006, 197 p.
- Sanjinés Jorge, Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI, 1979, 250 p.
- Schumann Peter, *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 356 p.

Cinéma Argentin

Articles

- Aguilar Gonzalo, *Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2010, pp.33-37.
- Alvarez Victoria, « '¿Habremos hecho bien?'. Una aproximación a las zonas grises en Montoneros, una historia », Revista Cine Documental, 2012 [En ligne] https://www.academia.edu/38372947/_Habremos_hecho_bien_Una_aproximación_a_las_zonas_grises_en_Montoneros_una_historia_
- Boroni Emilce, « Escenas de lo no dicho. Entrevista a Carlos Echeverría » in *Tierra en trance : reflexiones sobre cine latinoamericano*, N°12, décembre 2013. [En ligne] Disponibilité et accès http://tierraentrance.miradas.net/2013/12/portadas/escenas-de-lo-no-dicho-entrevista-a-carlos-echeverria.html.
- Chappuzeau Berhnard, « El desvío emocional frente a la memoria *Buenos aires viceversa* (1996) de Alejandro Agresti », Romanische Studien 2, 2017, [En ligne], Disponibilité et accès https://www.academia.edu/42106836/El_desv%C3%ADo_emocional_frente_a_la_memoria_Buenos_aires_viceversa_1996_de_Alejandro_Agresti
- De la Cruz Eduardo, « Memoria(s), cine y sociedad : miradas del cine argentino », in Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura, *Revista Comunicación*, n°10, Vol.1, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura, Sevilla, 2012, pp 708-719.
- De la Puente Maximiliano, « Cine Militante argentino contemporáneo : una introducción » in *PolHis,* Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política, 2011, pp.173-182.
- Del Valle Dávila Ignacio, « Tangos, el Exilio de Gardel : reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas », in *Montajes, revista de análisis cinematográfico,* n°3, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, P. 27-45
- Gónzalez Cecilia, « Cine y revolución. Un acercamiento a la cultura militante de los 60-70 en Argentina », in *Société des Langues Néo-latines. Publications en ligne*, Journée d'études « Mouvements sociaux et effervescence révolutionnaire dans le Cône Sud (1964-1976) », février 2016, p. 55-65.

- Grant Catherine, « Still Moving images: Photographs of the Disappeared in Films about the « Dirty War » in Argentina », in HUGHES Alex, NOBLE Andrea, Phototextualities: intersections of photography and narrative, Nouveau Mexique, États-Unis, University of New Mexico Press, 2003, 287 p.
- Guastamacchia Carla, Pérez Jelin Elizabeth, Lorenz Frederico Guillermo, Educación y memoria; la escuela elabora el pasado, « Tomala vos, Dámela a mi ». La Noche de los Lapices : El deber de memoria y las escuelas, Madrid, Espagne, Silo XXI de España Editores, 2004, 185 p.
- Larralde Armas Florencia, « Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS. Un estudio sobre los films Los Rubios, M y Papá Iván », *VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012*, La Plata, Argentina. [En ligne] Disponibilité et accès http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2039/ev.2039.pdf
- Laso Eduardo, « Políticas de la memoria: *Historias cotidianas (H)*, de Andrés Habegger », *aesthetika,* vol. 6, N° 1, octobre 2010, pp.30-37.
- Mariano Magalí, « Jorge Acha : Un cine del grito » in *Revista de Historia y Teoría del Arte,* N°3, Juin 2015, pp. 185-196
- Peris Blanes Jaume, « Déplacements, sutures et esquives : le corps torturé » dans *Le temps de la revanche, La nuit des crayons* et *Garage Olimpo*, in Ramos-Izquierdo Eduardo (éd.), *Les espaces du corps II. Arts visuels,* México, Paris, RILMA 2, ADEHL, 2007, pp 41-53
- Piedras Pablo, *«* Un tal Jorge Acha » in *Revista Xanadu,* N° 5, 2003, pp. 13-14
- Rubinstein Jeremy, « Garage Olimpo de Marco Bechis. Une représentation synthétique des camps de concentration clandestins de la dernière dictature argentine », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin,* N° 25, 2007, pp.131-142.
- Sala Jorge, « La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la postdictadura » in Lusnich Ana Laura, Piedras Pablo (edit.)*, Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2011, 754 p.
- Sala Jorge, « Vanguardia estética y confrontación política en dos realizadores de la transición democrática » in *Teorías y prácticas audiovisuales : Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine Audiovisual,* Buenos Aires, Editorial Teseo, 2010, pages 339-350.
- Vazquez Laura Vanesa, « 30 años sin Oesterheld: Alcances y límites del registro documental », *Question/Cuestión*, Vol.1, N°16, 2007, [En ligne],. Disponibilité et accès https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/465/389

- Visconti Marcela, « Lo pensable de una época. Sobre La historia oficial de Luis Puenzo », in *Aletheia: Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata*, Vol. 4, N°8, 2014, p. a7

Ouvrages

- Birri Fernando, *La Escuela Documental de Santa Fe* , Rosario, Editorial Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral,1964, 168 p.
- Bernstein Gustavo (comp.), *Jorge Acha : una eztetyka sudaka*, Buenos Aires, ítaca ediciones, 2017, 164 p.
- De la Puente Maximiliano, Russo Pablo, *El compañero que lleva la cámara: cine militante argentino,* Buenos Aires, Tierra del Sur, 2015, 200 p.
- Getino Octavio, *Cine argentino : entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ed. CICCUS, 1998, 363 p.
- González Horácio, *Escritos en carbonilla : figuraciones, destintos, retratos, Buenos Aires*, Ediciones Colihue, 2006, 362 p.
- Maranghello César, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Argentine, LAERTES, 2005, 365 p.
- Martin Peña Fernando, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, 329 p.
- Moguillansky Marina, Molfetta Andrea, Santagada Miguel A (Coord.), *Teorías y prácticas audiovisuales : Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires, Teseo, 2010, 788 p.
- Nos Eloisa, *Cuerpos en serie,* Castello de la plana, Espagne, Universitat Jaume*,* 1999, 233 p
- Peña Fernando, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, 329 p.
- Raggio Sandra, *Memorias de la Noche de los lápices : tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente*, La Plata, Universidad Nacional

  de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, Posadas, Universidad Nacional de Misiones, 2017, 215 p.

- Rodríguez Marino Paula, *Figuras del destierro. Narraciones del exilio en el cine argentino (1978–1988)*, Viedma, Universidad Nacional de Río Negro, 2013, 170 p.
- Schwarzböck Silvia, *Estudio critico sobre Crónica de una fuga. Entrevista a Israel Adrián Caetano*, Buenos Aires, Argentine, Picnic Editorial, 2007, 115 p.
- Taccetta Natalia, *Dictadura y representación. Las AAA son las tres armas de Cine de la Base,* in AVATARES de la comunicación y la cultura, N°2, Août 2011. [En ligne] Disponibilité et accès https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4748

Cinéma chilien

Articles

- « Bajo el meridiano de la "Chile Films" surgen estrellas del cine nacional » in *En viaje / Empresa de los Ferrocarriles del Estado.* Santiago : La Empresa, 1933-1973. v., n° 123, (ene. 1944), p. 137
- « La cinematografía chilena da un paso decisivo » in *En viaje / Empresa de los Ferrocarriles del Estado.* Santiago : La Empresa, 1933-1973. v., n° 119, (sep. 1943), 76 p.
- « Con el actor Florindo Ferrario se ha cometido una infamia. Algo más pueden dar Inés Moreno, Francisco Flores, Nieves Yanko, Orlando Castillo y Hernán Castro. En medio de todos, una sola promesa: Chela Bon. » Critique parue originairement sur *Revista Vea*, Nº 288, 18 octobre 1944.
- « Cosas que pasan », *Punto Final*, N°344, juin 1995, p.11.
- Revista Punto Final, nº120, 22 de diciembre de 1970.
- Albornoz Fariña Ignacio, « Approcher l'insaisissable vérité » : entretien avec Pedro Chaskel autour de ses documentaires cubains, Doc On-line, SI 2019, septembre de 2019, pp. 318-335. [En ligne] Disponibilité et accès https://www.academia.edu/40845888/Approcher_linsaisissable_vérité_entretien_avec_Pedro_Chaskel_autour_de_ses_documentaires_cubains
- Alarcón Sebastián, Barrios Jaime, Donoso José, Labarca Eduardo, Littin Miguel, Lubbert Orlando, Valdés Cristian, Varas José Miguel, « Orientación y

perspectivas del cine chileno » in *Araucaria de Chile n° 11*, Madrid, Ediciones Michay, 198 o, pp.123-124.

- Agüero Ignacio, « No Olvidar ». [En ligne], [Consulté le 23 mai 2020] Disponibilité et accès https://cinechileno.wordpress.com/2009/01/03/no-olvidar-de-ignacio-aguero/
- Bocas Luis, « No hacer más una película como si fuera la última *»* in *Araucaria de Chile n° 11,* Madrid, Ediciones Michay, 1980, p.106.
- Bongers Wolfgang, « Archivo, Cine, Política: Imágenes Latentes, Restos y Espectros en Films Argentinos y Chilenos » in *AISTHESIS*, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, n° 48, 2010, pp. 80-81.
- Campos Pérez Marcy, « Para una historización de la relación entre cine y memoria. Las producciones sobre la dictadura de Pinochet (fines de los 70 e inicios de los 80) », *Amnis*, N°18, 2019, 27. Disponibilité et accès : URL: http:// journals.openedition.org/amnis/4553
- Corro Penjean Pablo, « Experiencia; técnica y territorio en el documental chileno de fines de los cincuenta *», Lit. lingüíst.*, Santiago , N°34, 2016 , pp. 55-70.
- Cortázar Julio, « Contra el olvido », *Literatura chilena en el exilio*, n°12, oct 1979, p.14
- ——————-, « Negación del olvido », *Araucaria de Chile*, n° 14, 1981, p. 21-23.
- Del Valle Dávila Ignacio, « Les tentatives d'adaptation du modèle cinématographique cubain au Chili pendant le gouvernement de l'Unité populaire », in Victor Barbat et Catherine Roudé (dir), *De l'Unité populaire à la transition démocratique : représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013,* actes des journées d'étude, Paris, 9-10 octobre 2013.
- Ehrmann Hans, « Sebastián Alarcón: el chileno desconocido », *Enfoque*, Santiago, Ediciones del Instituto Chileno-Canadiense de Cultura, 1983-1991, vol.3, N° 17, décembre 1990, p.20.
- Godoy Orellana Milton, Paz Obregón Iturra Jimena, « A cuarenta años de *La batalla de Chile*. Entrevista con Patricio Guzmán acerca de su trabajo documental y la dictadura cívico-militar chilena, 1973-2013 », *Tiempo Histórico*, n° 6, 2013, p.147.
- Johnson Constanza et Olave Daniel, « Pablo Perelman: ”Los cineastas somos considerados una tropa de niños en el quehacer artístico chileno” » publié dans

Revista Enfoque, nº 16, septembre 1990. [En ligne], [Consulté le 20 mars 2021] Disponibilté et accès https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/pablo-perelman-los-cineastas-somos-considerados-una-tropa-de-ninos-en-el-quehacer-artistico-chileno/

- Lobo Carbollo Olga, « La mémoire obstinée de Patricio Guzmán : le passé comme re-construction du futur » in *Tyras, Georges (éd.), « La trace II : Trace et Histoire », Tigre*, n° 14, Université de Grenoble, 2005, pp. 193-210
- Mattelart Armand et Bigo Didier, « ”la spirale” Entretien », in *Cultures & Conflits, n°* 74, été 2009. Disponibilité et accès : http://journals.openedition.org/conflits/17293 ; DOI : https://doi.org/10.4000/conflits.17293
- Mouesca Jacqueline, « Nelson Villagra: los cien rostros latinoamericanos de un actor », Araucaria de Chile, nº37, 1987, Madrid.
- Pick Zuzana, « Una trayectoria de la resistencia cultural » i in *Literatura chilena, creación y crítica,* Los Angeles, Ediciones de la Frontera, 1981-1994, vol. 10, an 8, n° 27, janvier-mars 1984, pp. 22-23
- ————————, *«* Cronología del cine chileno del exilio *», Literatura chilena, creación y crítica,* Los Angeles, Ediciones de la Frontera, 1981-1994, vol. 10, an 8, n° 27, janvier-mars 1984, p.15-21.
- ————————, « Hablan los directores » in *Literatura chilena, creación y crítica,* Los Angeles, Ediciones de la Frontera, 1981-1994, vol. 10, an 8, n° 27, janvier-mars 1984, pp. 27-31
- ————————, « La imagen y el espectáculo cinematográfico. Aspectos del cine argumental chileno » in *Literatura chilena, creación y crítica,* Los Angeles, Ediciones de la Frontera, 1981-1994, vol. 10, an 8, n° 27, janvier-mars 1984, pp. 41-46
- ————————, « La imagen cinematográfica y la representación de la realidad. Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile » in *Literatura chilena, creación y crítica,* Los Angeles, Ediciones de la Frontera, 1981-1994, vol. 10, an 8, n° 27, janvier-mars 1984, pp. 34-40
- Vidaurre Miguel Ángel, « Strategias Disidentes En El Cine Chileno” in *Cinémas D’Amérique Latine*, no. 14, 2006, pp. 60–69.

Ouvrages

- Avelar Idelber, *Alegorías de la derrota : la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo,* Santiago du Chili, Chili, Editorial Cuarto Proprio, 2000, 336 p.
- Cavallo Ascanio, Díaz Carolina, *Explotados y benditos : mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Uqbar Editores, Santiago, 2007, 300 p.
- Cortínez Verónica, Engelbert Manfred, *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*, Ed. Cuarto Propio, Chili, 2014, 2 Volumes, 975 p.
- Cortínez Verónica, *Cine a la chilena : Las peripecias de Sergio Castilla*, Santiago du Chili, RIL editores, 2001, 173 p.
- Galaz Gaspar, Ivelic Gaspar, *El video arte,* Valparaiso, Ediciones universitarias de Valparaiso, 1988, 109 p.
- Liñero Germán, *Apuntes para una historia del video en Chile*, Santiago, Ocho Libros, 2010. 225 p.
- Memoria Chilena, *1-11 de septiembre 1973*, [En ligne], p.13.
- Mouesca Jacqueline, *Plano secuencia de la memoria de Chile : veinticinco años de cine chileno (*1960-1985), Madrid, Ediciones del Litoral, 1988, 204 p.
- ————————-, *El documental chileno,* Santiago, LOM Ediciones, 2005, 156 p.
- ————————-, *Érase una vez el cine. Diccionario: realizadores / actrices / actores / películas. Capítulos del cine mundial y latinoamericano,* Santiago, LOM, 2001, 390 p.
- Mouesca Jacqueline, Orellana Carlos, *Breve historia del cine chileno, desde sus orígenes hasta nuestros días,* Santiago, LOM Ediciones, 2010, 354 p. [En ligne] Disponibilité et accès https://fr.scribd.com/read/430432325/Breve-historia-del-cine-chileno-Desde-sus-origenes-hasta-nuestros-dias#
- Ossa Coo Carlos, *Historia del cine chileno.* Edit. Quimantú, Col. Nosotros los Chilenos, Santiago, 1971, 96 p.
- Peñaloza Palma Carla, *El camino de la memoria : de la represión a la justicia en Chile, 1973-2013,* Santiago, Editorial Cuarto Proprio, 2015, 223 p.
- Peris Blanes Jaume, *Historia del testimonio chileno : de las estrategias de denuncia a las política de memoria,* Valencia, Espagne, Universidad de Valencia, 2008, 420 p.
- ————————, *La imposible voz : memoria y representación de los campos de concentración en Chile : la posición del testigo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Proprio, 2005, 344 p.

- Salinas Muñoz Claudio, Stange Marcus Hans, col. Salinas Roco Sergio, *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile.* 1957-1973, Salesianos Impresores, Santiago, 2008, 196 p.
- Trabucco Ponce Sergio, *Con los ojos abiertos : El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano,* Lom Ediciones, Santiago, 2014, 648 p.
- Valenzuela González Poldy, *Apuntes del cine porteño*, Valparaiso, Edición del Gobierno Regional de Valparaiso, 2003, 242 p.
- Vega Alicia, *Itinerario del Cine Documental Chileno 1900-1990*, Santiago, Estudios y Artes de la Comunicación, Universidad Alberto Hurtado, 2006, 367 p.
- ——————-, *Re-visión del cine chileno*, Santiago, Aconcagua, 1979, 188 p.

Thèses

- Barroso Peña Gonzalo, *La dictadura de Pinochet a través del cine documental. 1973-2014,* Thèse de doctorat : Histoire et histoire de l'art et territoire : UNED : 2017, 451 p. Disponibilité et accès http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned :ED-Pg-HHAT-Gbarroso/BARROSO_PENA_Gonzalo_Tesis.pdf
- Duarte Ezequiel Iván, *Na(rra)ciones imaginarias: figuraciones de la historia en la obra de Jorge Acha,* Thèse de doctorat : Journalisme et communication social : Université de la Plata : 2020.
- Feld Claudia, La télévision comme scène de la mémoire de la dictature en Argentine : une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée de personnes, Thèse de doctorat : Université de Paris VIII : 2004, 450 f.
- Val Perrine, *Les relations cinématographiques entre la France et la RDA : entre camaraderie et exotisme (1946-1992)*, Thèse de doctorat : Histoire de l'art : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne : 2018.

Philosophie, psychologie, Sociologie, Histoire

- Adler Alfred, *Le sens de la vie, Étude de psychologie individuelle*, Éditions Payot, 1933, 220 p.

- Andrade Quiroz Francia, « Insilio e inxilio, otras formas de vivir en Venezuela » in *Democrazia e Sicurezza – Democracy and Security Review*, an IX, n° 1, 2019, pp.256-258.
- Artaud Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003, 240 p.
- Barthes Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, n° 11, pp. 84-89
- Cohn Dorrit Claire, *Le propre de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2001, 261 p.
- Comisión internacional de juristas, *Boletín del centro para la independencia de jueces y abogados : ataques a la independencia de jueces y abogados en* Argentina, Vol. 1, No. 1, février 1978,
- Corvisier Jean-Nicolas, *Les grecs et la mer*, Paris, Realia, Les belles lettres, 2008, 427 p.
- Deleuze Gilles, *Logique de la sensation,* Paris, Seuil, 2002, 158 p.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 647 p.
- Duhamel Jean, « Habeas Corpus », *Revue des deux mondes,* avril 1970, quinzaine 0, pp.10-17
- Ellul Jacques, *L'illusion politique*, Paris, La Table Ronde, 2004, 362 p.
- Ferro Marc, Planchais Jean, *Les médias et l'histoire,* Paris, CFPJ, 1997, 166 p.
- Fillion Louis-Claude, *La Sainte Bible : Texte de la Vulgate*, Paris, Letouzey et Ainé, tome 6, 1896, 256 p.
- Foucault Michel, *La société punitive : Cours au collège de France 1972-1973*, Paris, Seuil, Gallimard, 2013, 349 p.
- Foucault Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.
- Freud Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 161, 444 p.
- Girard René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, 313 p.
- Hutcheon Linda, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction,* New York, Routledge, 1988, 268 p.
- Jackson Vicki, « World Habeas Corpus », *Cornell Law Review,* Vol. 91, janvier 2006, pp.307-316
- Orcibal Jean, « « Dei Agricultura » : le carré magique de SATOR AREPO, sa valeur et son origine » in *Revue de l'histoire des religions*, tome 146, n° 1, 1954, pp. 51-66
- Pline L'Ancien, *Histoire Naturelle*, Tome 2, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1877, 707 p.

- Pier John, Schaeffer Jean-Marie (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, 342 p.
- Raydon, Valéry, « Le Dagda, dieu de l'orage du panthéon irlandais ? Un écueil du comparatisme interceltique », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 39/1, no. 1, 2013, pp. 75-105.
- Tertullien, *Traité du baptême*, Paris, Sources Chrétiennes, 2002, 108 p.
- Toboul Bernard, « La condensation, la métaphore et le réel, ou la structure revisitée », *Figures de la psychanalyse*, 2005/1 (no11), p. 33-61.
- Vendryes Joseph, *Une hypothèse sur le carré magique* in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 97e année, N° 2, 1953, pp. 198-208
- Veyne Paul, *Le carré Sator ou beaucoup de bruit pour rien.* In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 27, décembre 1968. pp. 427-460
- Vinel Nicolas, « Le judaïsme caché du carré de SATOR de Pompéi » in *Revue* de *l'histoire des religion,* tome 223, n° 2, 2006, pp. 173-194

Pages internet

- alfonsín.org
- archivochile.com
- bbc.com
- bcn.cl
- beersandpolitics.com
- boletinoficial.buenosaires.gob.ar
- casarosada.gob.ar
- Cinechile.cl
- cinechileno.wordpress.com
- desaparecidos.org
- infoleg.gob.ar
- ipsnoticias.net
- jorgeluisacha.wordpress.com
- Londres38.cl

- memoriachilena.gob.cl
- servicios.infoleg.gob.ar
- usip.org

Videos en ligne

- ARCHIVOS POLITICOS » in *youtube.com* [En ligne], [consulté le 10 octobre 2017] Disponibilité et accès https://www.youtube.com/watch?v=ASMPYg0YueU
- Archidichiara, « Aniversario Golpe de Estado de 1976 - Lectura de documento en Plaza de Mayo - DiFilm (1996) » in *youtube.com* [En ligne], [consulté le 30 mai 2019] Disponibilité et accès https://www.youtube.com/watch?v=krYmmcouPEc
- DiFilm, « Nestor Kirchner durante la campaña electoral en River Plate 2003 » in *youtube.com* [En ligne], [consulté le 15 janvier 2017] Disponibilité et accès https://www.youtube.com/watch?v=ZZp328XBFxA
- Documentación adum, « Documental "Nunca Más" emitido por Canal 13 en el año 1984 » in *youtube.com* [En ligne], [consulté le 15 janvier 2017] Disponibilité et accès https://www.youtube.com/watch?v=HuuQ4WLQs2I
- « Exiliados Chilenos llegan a Finlandia tras Golpe de Estado ». Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=eHdJTyMwqhc
- Jaime Castillo Velasco, ¿Hubo en Chile violaciones a los Derechos Humanos? Comentario a las memorias del general Pinochet, Santiago, Comision chilena de Derechos Humanos, 1995, p.68.https://www.youtube.com/watch?v=zhA30fGEudY
- Municipalidad de Saladillo, « 20 SEPTIEMBRE (1984) ENTREGA DEL NUNCA MÁS, INFORME DE CONADEP AL PRESIDENTE RAÚL ALFONSÍN » in *youtube.com* [En ligne], [consulté le 10 janvier 2020] Disponibilité et accès https://www.youtube.com/watch?v=gL5gk1qJ7wM

Filmographie —Videos

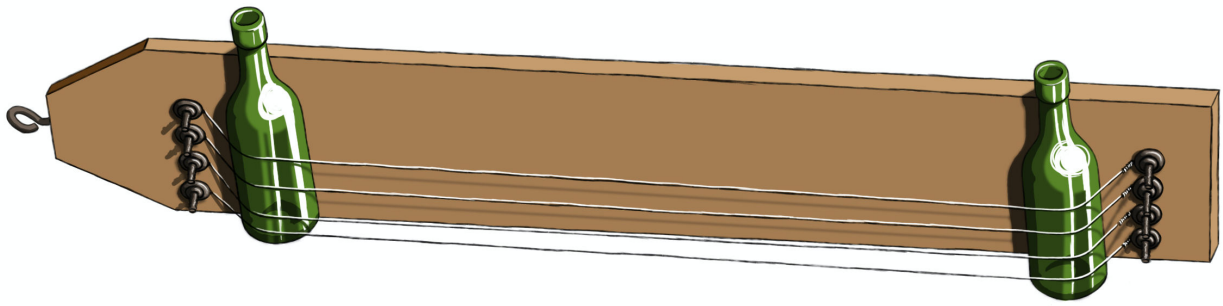
- Acha Jorge, *Habeas Corpus,* Argentine, Arena, Jaguar, 1986, 60 min.
- Alarcón Sebastián, *Noche sobre Chile [Ночь над Чили]*, Chili, URSS, Mosfilm, 1977, 97 min
- Alarcón Sebastián, *Santa esperanza [Санта Эсперанса]*, Chili, URSS, Mosfilm, 1980, 90min
- Anger Kenneth, *Fireworks*, États-Unis, 1947, 14 min.
- Anger Kenneth, *Scorpio Rising*, États-Unis, 1963, 28 min.
- Bechis Marco, *Garage Olimpo*, Argentine, France, Italie, Classic, Nisarga, Paradis Films, RAI, Tele+, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 1999, 98 min.
- Bernstein Gustavo, García Carlos, Slavutzky Alfredo, *Thálassa, un autorretrato de Jorge Acha,* 2017, Argentine, 84 minutes.
- Bouchet Odile, *Entretien avec Marco Bechis/Entrevista con Marco Bechis*, Cinélatino, 2013, [Video en ligne]. Repéré à https://www.canal-u.tv/video/vo_universite_toulouse_le_mirail/entretien_avec_marco_bechis_entrevista_con_marco_bechis_cinelatino_2013.11553
- Bresson Robert, *Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut*, France, Gaumont, Nouvelles Éditions de films, 1956, 95 min.
- Caetano Israel Adrián, *Crónica de una fuga*, Argentine, 20 th Century Fox Argentina, INCAA, K&S Films, Kramer & Sigman Films, 2006, 103 min.
- Castilla Sergio, *Prisioneros Desaparecidos [De försvunna],* Cuba, Suède, Hagafilm, ICAIC, Svenska Filminstitutet, 1979, 87 min
- De la Quadra Miguel, *Datos para un informe, Chile, Toque de Queda,* 1973, 39 min.
- Dominguez Maria, Dondoglio Lelia, Demarta Claudio, Gonzalez Miguel, Massenio, *Dialogo con Jorge Acha (director de cine)*, 26 junio de 1995, Argentine, 43 min.
- García Juan E., *Pedro y el capitán*, Mexique, 1984, 106 min.
- Gatto Robin, *Chronique d'une évasion,* [DVD], Wild Side Video, K&S Universal, Fenêtre sur Prod, Cannes, 2006, 26 min.
- Gatto Robin, *Les enfants de la violence,* [DVD], Wild Side Video, K&S Universal, Fenêtre sur Prod, Cannes, 2006, 25 min.

- Heynowski, Walter Scheuman Gerhard, *Un minuto de sombra no nos ciega,* RDA, 1976
- Genet Jean, *Un chant d'amour*, France, Argos Film, 1975, 25 min.
- Olivera Héctor, *La Noche de los lápices*, Argentine, Aries Cinematográfica Argentina, 1986, 105 min.
- Pigna Felipe, *Lo Pasado Pensado — Felipe Pigna — La Conferencia de Videla (1979)* [Video en ligne]. 18 mai 2013, Repéré à https://www.youtube.com/watch?v=7PCzaoEPv10
- Puenzo Luis, *La historia oficial,* Argentine, Historias Cinematograficas Cinemania, Progress Communications, 1985, 112 min.
- Muel Bruno, Robichet Théo, *Septembre Chilien*, 1973, 39 min.

Annexes

Annexe 1 :

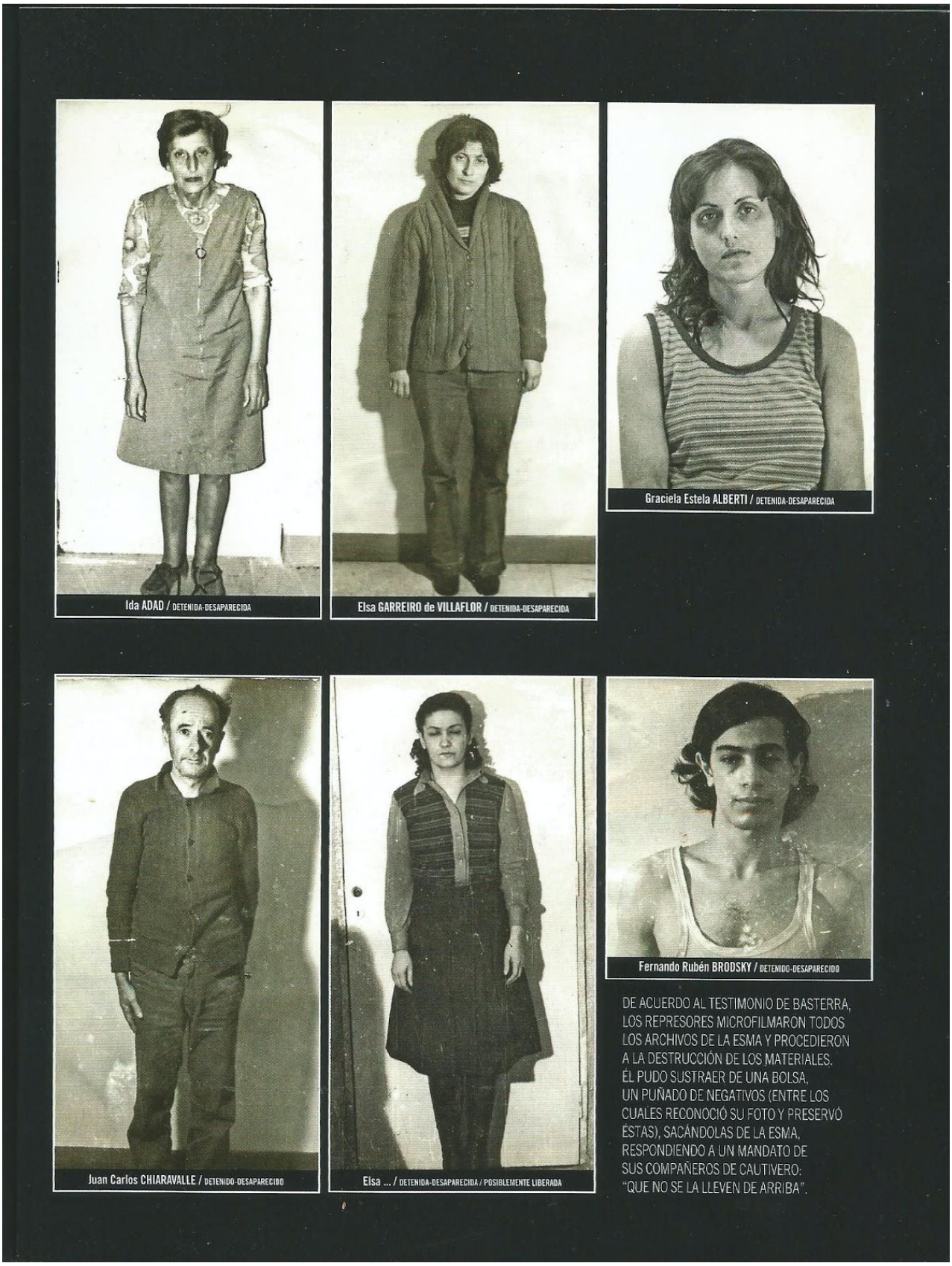
Figure de Charrango



© Jérémy Kartner
Figure réalisée pour ce travail.

Annexe 2 :

Photographies de Víctor Basterra



Source : IEM

Annexe 3 :
Extrait de la procédure d'*Habeas Corpus*

PROCEDIMIENTO DE HABEAS CORPUS (Extracto)
Disposiciones Generales. Procedimiento. Reglas de Aplicación. Vigencia.
LEY N° 23.098[642]
Sanción: 28 setiembre 1984.
Promulgación: 19 de octubre 1984.

EL SENADO Y LA CAMARA DE DIPUTADOS DE LA NACION ARGENTINA REUNIDOS EN CONGRESO, ETC.,

SANCIONAN CON FUERZA DE LEY:

CAPITULO I – Disposiciones generales

Art. 1º – Aplicación de la ley. Esta ley regirá desde su publicación.
El capítulo tendrá vigencia en todo el territorio de la Nación, cualquiera sea el tribunal que la aplique. Sin embargo ello no obstará a la aplicación de las constituciones de Provincia o de leyes dictadas en su consecuencia, cuando se considere que las mismas otorgan más eficiente protección de los derechos que se refiere esta ley.
Art. 2º – Jurisdicción de aplicación. La aplicación de esta ley corresponderá a los tribunales nacionales o provinciales, según el acto denunciado como lesivo emane de autoridad nacional o provincial. Cuando el acto lesivo proceda de un particular se estará a lo que establezca la ley respectiva.
Si inicialmente se ignora la autoridad de quien emana el acto denunciado como lesivo, conocerá cualquiera de aquellos tribunales, según las reglas que rigen su competencia territorial hasta establecer el presupuesto del párrafo anterior que determinará definitivamente el tribunal de aplicación.
Art. 3° – Procedencia. Corresponderá el procedimiento de **hábeas corpus** cuando se denuncie un acto u omisión de autoridad pública que implique:
1° Limitación o amenaza actual de la libertad ambulatoria sin orden escrita de autoridad competente.
2° Agravación ilegítima de la forma y condiciones en que se cumple la privación de la libertad sin perjuicio de las facultades propias del juez del proceso si lo hubiere.
Art. 4º – Estado de sitio. Cuando sea limitada la libertad de una persona en virtud de la declaración prevista en el art. 23 de la Constitución Nacional, el procedimiento de **hábeas corpus** podrá tender a comprobar, en el caso concreto:
1° La legitimidad de la declaración del estado de sitio.
2° La correlación entre la orden de privación de la libertad y la situación que dio origen a la

642 Información Legislativa, « PROCEDIMIENTO DE HABEAS CORPUS» in *Información Legislativa, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación, servicios.infoleg.gob.ar* [En ligne] [Page consultée le 20 septembre 2017] Disponibilité et accès http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/45000-49999/48612/norma.htm

declaración del estado de sitio.
3° La agravación ilegitima de la forma y condiciones en que se cumple la privación de la libertad que en ningún caso podrá hacerse efectiva en establecimientos destinados a la ejecución de penas.
4° El efectivo ejercicio del derecho de opción previsto en la última parte del art. 23 de la Constitución Nacional.
Art. 5º – Facultados a denunciar. La denuncia de **hábeas corpus** podrá ser interpuesta por la persona que afirme encontrarse en las condiciones previstas por los artículos 3º y 4º o por cualquier otra en su favor.
Art. 6° – Inconstitucionalidad. Los jueces podrán declarar de oficio en el caso concreto la inconstitucionalidad, cuando la limitación de la libertad se lleve a cabo por orden escrita de una autoridad que obra en virtud de un precepto legal contrario a la Constitución Nacional.
Art. 7° – Recurso de Inconstitucionalidad. Las sentencias que dicten los tribunales superiores en el procedimiento de **hábeas corpus** serán consideradas definitivas a los efectos del recurso de inconstitucionalidad ante la Corte Suprema. El recurso procederá en los casos y formas previstas por las leyes vigentes.

CAPITULO II – Procedimiento

Art. 8º – Competencia. Cuando el acto denunciado como lesivo emana de autoridad nacional conocerán de los procedimientos de **hábeas corpus**:
1° En la Capital Federal los jueces de primera instancia en lo criminal de instrucción.
2° En territorio nacional o provincias los jueces de sección, según las reglas que rigen su competencia territorial.
Art. 9° – Denuncia. La denuncia de **hábeas corpus** deberá contener:
1° Nombre y domicilio real del denunciante.
2° Nombre, domicilio real y demás datos personales conocidos de la persona en cuyo favor se denuncia.
3° Autoridad de quien emana el acto denunciado como lesivo.
4° Causa o pretexto del acto denunciado como lesivo en la medida del conocimiento del denunciante.
5° Expresará además en qué consiste la ilegitimidad del acto.
Si el denunciante ignorase alguno de los requisitos contenidos en los Nros. 2°, 3° y 4°, proporcionará los datos que mejor condujeran a su averiguación.
La denuncia podrá ser formulada a cualquier hora del día por escrito u oralmente en acta ante el secretario del tribunal; en ambos casos se comprobará inmediatamente la identidad del denunciante y cuando ello no fuera posible, sin perjuicio de la prosecución del trámite, el tribunal arbitrará los medios necesarios a tal efecto.
Art. 11. – Auto de hábeas corpus. Cuando se tratare de la privación de la libertad de una persona, formulada la denuncia el juez ordenará inmediatamente que la autoridad requerida, en su caso, presente ante él al detenido con un informe circunstanciado del motivo que funda la medida, la forma y condiciones en que se cumple si ha obrado por orden escrita de autoridad competente, caso en el cual deberá acompañarla, y si el detenido hubiese sido puesto a disposición de otra autoridad a quien, por qué causa, y en qué oportunidad se efectuó la transferencia.
Cuando se tratare de amenaza actual de privación de la libertad de una persona el juez ordenará que la autoridad requerida presente el informe a que se refiere el párrafo anterior.

Si se ignora la autoridad que detenta la persona privada de su libertad o de la cual emana el acto denunciado como lesivo, el juez librará la orden a los superiores jerárquicos de la dependencia que la denuncia indique.

La orden se emitirá por escrito con expresión de fecha y hora salvo que el juez considere necesario constituirse personalmente en el lugar donde se encuentre el detenido caso en el cual podrá emitirla oralmente, pero dejará constancia en acta.

Cuando un tribunal o juez de jurisdicción competente tenga conocimiento por prueba satisfactoria de que alguna persona es mantenida en custodia, detención o confinamiento por funcionario de su dependencia o inferior administrativo, político o militar y que es de temerse sea transportada fuera del territorio de su jurisdicción o que se le hará sufrir un perjuicio irreparable antes de que pueda ser socorrida por un auto de **hábeas corpus**, pueden expedirlo de oficio, ordenando a quien la detiene o a cualquier comisario, agente de policía u otro empleado, que tome la persona detenida o amenazada y la traiga a su presencia para resolver lo que corresponda según derecho.

Art. 12. – Cumplimiento de la orden. La autoridad requerida cumplirá la orden de inmediato o en el plazo que el juez determine de acuerdo con las circunstancias del caso.

Si por un impedimento físico el detenido no pudiera ser llevado a presencia del juez la autoridad requerida presentará en el mismo plazo un informe complementario sobre la causa que impide el cumplimiento de la orden, estimando el término en que podrá ser cumplida. El juez decidirá expresamente sobre el particular pudiendo constituirse donde se encuentra el detenido si estimare necesario realizar alguna diligencia y aún autorizar a un familiar o persona de confianza para que lo vea en su presencia.

Desde el conocimiento de la orden el detenido quedará a disposición del juez que la emitió para la realización del procedimiento.

Art. 15. – Prueba. Si de oficio o a pedido de alguno de los intervinientes se estima necesario la realización de diligencias probatorias, el juez determinará, su admisibilidad o rechazo de acuerdo con la utilidad o pertinencia al caso de que se trata. La prueba se incorporará en el mismo acto y de no ser posible el juez ordenará las medidas necesarias para que se continúe la audiencia en un plazo que no exceda las 24 horas.

Finalizada la recepción de la prueba se oirá a los intervinientes de acuerdo a lo previsto en el articula anterior.

J. C. PUGLIESE
E. OTERO
Hugo Belnicoff
Antonio J. Macris
– **Registrada bajo el número 23.098. –**

DECRETO N° 3.383
Bs. As., 19/10/84.
POR TANTO:
Téngase por Ley de la Nación N° 23.042, cúmplase, comuníquese, publíquese dése a la Dirección Nacional del Registro Oficial y archívese. — **ALFONSIN** – Carlos R. S. Alconada Aramburú

Annexe 4 :
Entrevista a Gustavo Bernstein
20 de agosto de 2017

1- ¿Puede explicar cómo conoció a Jorge Luis Acha y cual era su relación? ¿Hizo parte de algunos de sus proyectos cinematográficos?

Conocí a Jorge Acha en 1984, a los 18 años de edad, mientras cursaba mi primer año en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Acudí a su taller de pintura porque quería aprender a pintar las perspectivas. Un amigo –Ariel Kupfer, quien después interpretara a Humboldt en *Mburucuyá*- que era alumno de su taller, me mostró un limón pintado en acuarela. Esa imagen quedó impregnada en mí como si ese círculo amarillo fuera un sol, un astro, un universo de luz que me convocaba. Esa luz guiaría en adelante mi vida. La paradoja es que en su taller pinté de todo en acuarela pero jamás pinté una perspectiva. Con el tiempo, la relación de profesor-alumno en un taller de pintura devino en una relación maestro-discípulo en un sentido más griego o zen. Para mí fue un mentor, un padre intelectual. Su ética me constituyó. Y por ende su estética, siendo la ética precisamente eso: una estética de la conducta. La realidad es que el taller funcionaba como una suerte de orfanato encubierto donde Acha encausaba las zozobras ontológicas de sus educandos bajo el subterfugio de la divulgación de técnicas pictóricas. También era una factoría de ideas. Funcionaba como un ágora, un espacio de intercambio y debate al que concurría gente de diversas disciplinas. Pero no era sólo un espacio abocado al pensamiento o al conocimiento sino además un espacio colmado de afectividad. Más que un puñado de conocimientos técnicos o de saberes, Acha transmitía una pasión por indagar en el saber, y sobre todo por encausar esa búsqueda hacia una íntima vocación personal. Recuerdo hoy su taller como un edén existencial.

En cuanto a la relación en lo estrictamente cinematográfico, fui su asistente de dirección en *Standard* y *Mburucuyá*.

2- En mis investigaciones, descubrí que hoy en día se ocupa de la difusión de la Obra de Jorge Luis Acha, en particular con la producción y dirección del documental Thálassa, una película autorretrato delcineasta. ¿Por qué difunde la Obra del director? ¿Ve alguna relación entre la Obra de Acha y la

actualidad?

Un grupo de amigos y condiscípulos hemos formado la Asociación Civil Jorge Luis Acha destinada a preservar y difundir su obra pictórica, cinematográfica y literaria. Hemos relevado digitalmente gran parte de su pintura dispersa por museos y colecciones privadas. También hemos compilado y editado sus textos inéditos: *Escritos Póstumos* vol. 1 y vol. 2 (tenemos el vol. 3 en preparación). Hemos digitalizado sus films en HD, lo que fue un gran logro porque las únicas copias que quedaban se estaban deteriorando y ahora estamos buscando fondos para su restauración. Y hemos realizado el documental *Thálassa*, un autorretrato de Jorge Acha, que no es una biografía sino un retrato; es decir, un mosaico de imágenes que intenta dar cuenta del temperamento del artista, vertebrada en una notable entrevista de 1988 que estaba filmada en VHS atravesada por su pintura, sus filmografía y sus escritos.

En lo personal, trabajo en la preservación y difusión de la obra de Acha porque es una forma de seguir dialogando con él. Y porque creo que es una obra valiosísima que ha permanecido oculta o que ha circulado de un modo clandestino.

En relación a su pregunta sobre la actualidad, sólo puedo decir que cuando una obra artística tiene verdadera entidad siempre va a ser actual porque interroga y se interroga sobre los aspectos fundamentales de la condición humana. De otro modo es una mera artesanía. La actualidad de la obra de Acha reside en su capacidad para interpelar a la sociedad sobre el sentido de aquello que edifica. No es un cine narrativo sino una herramienta de reflexión. Es la obra de un pensador, es un cine ensayístico. La excusa puede ser un muchacho con un crucifijo intentando en vano colocarse una camiseta argentina (*Nadie culpe a nadie*), un hombre torturado en un centro clandestino de detención (*Habeas corpus*), un grupo de obreros llevando adelante la obra faraónica, insensata e inútil del “Altar de la Patria” (*Standard*) o dos egregios científicos de la Ilustración europea diseccionado a los nativos y su entorno en medio de un vergel natural (*Mburucuyá*). Y así podría seguirse con cada film. Se verá que en todos los casos, bajo búsquedas estéticas distintas, el eje es el mismo: Acha se interroga sobre la empresa humana y la interacción del hombre con el hombre.

3- En toda la Obra de Acha, se nota que tenía una gran atracción por el mar. ¿Será por su lugar de nacimiento, Miramar ? ¿Cómo veía al mar? ¿Tenía una concepción filosófica, como un lugar de evasión, por ejemplo?

Acha nació, creció y murió a orillas del mar. Y en el mar se esparcieron sus cenizas.

El mar fue el baricentro de su vida. Recorrió los mares del mundo y fundó su patria poética en torno a las posibilidades expresivas del mar. *Thálassa*, el vocablo griego, tal vez condense el significado que tenía el mar para él. Alude a la placenta, al mar primordial, a ese mar que en la cultura egea operaba como patria y como destino. Ver *thálassa* era dar con las coordenadas de la propia identidad, recuperar el rumbo, tener la certeza de no hallarse perdido. Acha murió a orillas de ese mismo mar en que jugaba de niño. Murió mirando el mismo horizonte. Su vida se extinguió mientras contemplaba aquellos sueños infinitos de su niñez. Murió con el mar como estandarte, como insignia de una patria.

5- Según José Luis Celeiro Rodriguez, la filmación se realizó en dos partes, la primera durante la Semana Santa de 1983 y la segunda durante el verano 1984. Leí también, por otras fuentes, que la realización de Habeas Corpus se hizo en 1986. ¿Puede confirmar las fechas de filmación? ¿Hubieron varias etapas y si es el caso por qué?

Entiendo que ambas fuentes incurren en error. El film ce rodó en el 85. Pero yo no participé del rodaje. Como le dije, yo fui asistente de dirección de Standard y Mburucuyá. Quien le puede brindar precisiones es su actor protagonista, Jorge Diez (actor también en sus otros dos largometrajes: Standard y Hábeas Corpus).

6- José Luis Celeiro Rodriguez y Jorge Luis Acha se encontraron tras una representación de Balada en la cárcel de Readding de Oscar Wilde. Usted dijo en un artículo de suplemento Soy de Pagina 12, La carne y el espíritu, que se podía relacionar Habeas Corpus con *Un chant d'amour* de Jean Genet. ¿Sabe cómo trabajó el cineasta para crear la película? ¿Cuáles fueron sus influencias? ¿Usó testimonios de ex-detenidos-desaparecidos?

Acerca de las influencias reales, desde luego conocía los testimonios del informe *Nunca Más* de la CONADEP. Y por supuesto tuvo vínculo personal con muchos desaparecidos.

En cuanto a las influencias artísticas, además de *Un chant d'amour* de Jean Genet –sobre lo que me explayo en la nota que Ud. menciona- hay otro film fundamental que no se puede obviar como precedente: *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson.

Y por supuesto dos claros antecedentes literarios:

Uno es el cuento "La escritura del Dios" de Jorge Luis Borges (que es parte del libro *El aleph*). De hecho la frase que se repite en el film "ninguna arena soñada puede

matarte ni hay sueños que estén dentro de sueños" pertenece a ese texto borgeano, en el que el prisionero encuentra una fórmula liberadora en los signos que porta el pelaje de un jaguar, su vecino de celda. En esos signos habita la sentencia encriptada de un dios cuya pronunciación implica la abolición inmediata de la celda. Borges desliza una fuga metafísica o una emancipación onírica, como la que emprende el cautivo de Acha. Salvo que en el caso de Hábeas Corpus opera otro instrumento de significado hermético: antes de su escapatoria metafísica se advierte en la pared de la celda –algo velada, en sombras, como si pretendiera no revelarse del todo, como si exigiera ser descubierta por el espectador– una incisión con la fórmula del cuadrado Sator. Ese palíndromo, compuesto por las cinco palabras latinas *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS,* es –como el pez que recurrentemente aparece a lo largo del film– otro símbolo del cristianismo primitivo.
El otro linaje es la novela *El vagabundo de las estrellas* de Jack London. También ahí el protagonista, encerrado en un calabozo y sujetado con un chaleco de fuerza, emprende una fuga metafísica. Su anatomía se encuentra sometida en la celda, pero él –como el personaje de Borges y el cautivo de Acha– ya no está ahí. Sólo queda su cuerpo.
Por último, el film se sostiene en el corpus filosófico que Michel Foucault plantea en *Vigilar y Castigar*. De hecho el afiche del film contaba con un epígrafe del pensador francés que reza: "El cuerpo está inmerso en un campo político ; las relaciones de poder operan sobre él una presión inmediata, lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a un suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos".

7- Si en efecto la filmación de la película empezó durante la última dictadura, como lo afirmó José Luis Celeiro Rodriguez, ¿Cómo pensó la película Jorge Luis Acha? ¿Tenía una voluntad de denuncia o ya de memoria?
El rodaje no se llevó a cabo durante la dictadura sino durante el gobierno democrático de Raúl Alfonsín, quien asumió el 10 de diciembre de 1983. À partir de la apertura democrática. Calculo que respondió a la voluntad de todo artista de dejar testimonio de su tiempo. Y por supuesto, de homenajear y honrar la memoria de todos aquellos que padecieron la brutal represión de la dictadura, muchos de ellos, amigos del artista.

8- ¿Cómo le surgió introducir de forma subjetiva el tema de la picana? ¿Era conocimiento popular durante ese periodo o fue un trabajó post-producción

vinculado con las investigaciones de la CONADEP?

La picana eléctrica es un invento argentino. Su creación se atribuye a Polo Lugones, hijo de Leopoldo Lugones, jefe de policía durante la dictadura de Uriburu. Es decir que era conocida desde 1930. En el film nunca se la ve en acción. Vemos los instantes previos y posteriores a la tortura, nunca la acción. Vemos sus vestigios, los estragos que ocasiona en el personaje. Sus efectos físicos y psicológicos.

9- Jorge Luis Acha afirmó que tenía una preferencia por el cine documental. ¿Usó algunos recursos de este género en Habeas Corpus? ¿Tenía por deseo de acercarse lo más posible a la realidad? Teniendo en cuenta las afirmaciones de José Luis Celeiro Rodriguez, filmar durante la Semana Santa e incluir este parámetro en la película ¿Fue pensado con una visión documentalista?

Las influencias cinematográficas que advierto en Hábeas corpus son de dos filmes franceses: *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson y *Un chant d'amour* de Jean Genet. Diría que es una buena mezcla de esas dos propuestas.

No advierto influencia del cine documental en *Hábeas Corpus*. Sí, en cambio, es muy notoria esa influencia en *Mburucuyá,* film que aborda el viaje de Humboldt y Bonpland por la cuenca del Orinoco que quedará registrado en el libro del científico alemán "Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente".

10- ¿Cómo dirigía a los actores? ¿Estos tenían un guión completo antes la filmación? ¿El trabajo se centró más sobre las sensaciones y los gestos?

Ni *Hábeas Corpus* ni *Standard* se filmaron en base a un guión. Sí, Mburucuyá, que se basó en el guión "Homo Humus" que se publicará en los *Escritos Póstumos* vol. 1.

De los actores les importaba el tipo, el physique du rôle, porque le interesaba en tanto representación. No hay en su obra un trabajo sobre la psicología de los personajes sino sobre lo que sus estampas ilustran. Por otra parte, su trabajo se aparta de los postulados del realismo tanto en la artificialidad de la configuración escénica como en la *performance* actoral, alejada del canon naturalista. En Hábeas Corpus el espacio donde es sometido el cautivo no es una prisión sino su representación en cartón pintado, en *Standard* los operarios del Altar a la Patria tampoco son obreros sino tipologías arquetípicas, y el mismo ardid ilustrativo se aplica en *Mburucuyá* a la selva del Orinoco resuelta mediante láminas figurativas y trucas en cámara. Ergo: lejos del realismo, que pretende imponer como real una falsificación de la realidad, la representación en Acha abjura de propagarse como un

retazo de realidad. Su obra se alza como un manifiesto del artificio contra la arrogancia del objetivismo y su supuesto verismo. Su verdad toma la forma de una apariencia y es expuesta como tal.

Hay que advertir que si bien en Hábeas Corpus Acha trabaja con tres actores, . en *Standard* y Mburucuyá la mayoría de los personajes no son actores sino gente de la calle, a la manera de los neorrealistas, de Bresson y de Pasolini.

Pero como le dije, sobre el trabajo con el actor se puede explayar mejor Jorge Diez, que fue su actor fetiche, quien trabajó en sus tres largos.

Annexe 5 :
Entrevista a Jorge Diez
30 de septiembre de 2017

1- ¿Puede explicar cómo conoció a Jorge Luis Acha y cuál era su relación? ¿Qué piensa de su trabajo?

A Jorge Acha lo conocí un tiempo antes de que se iniciara la preparación de la película *Habeas Corpus.* Fue a través un amigo de la ciudad de La Plata, Oscar Bernales que había sido coordinador grupal en una escuela de teatro de Carlos Lagos, la escuela se llamaba (TID) Taller de investigaciones dramáticas. Oscar se había conectado con alguna gente cercana a Acha a través de espacios de arte que derivaban de las experiencias de resistencia y rebeldía que surgieron mientras y después de la dictadura que hubo en Argentina entre el año 1976 y 1983. Entre esos lugares de resistencia estaba el TID por donde también pasó, en algunas de sus fiestas el luego famoso músico, Indio Solari de *Los redonditos de ricota*; los hermanos Moura del famoso grupo, Virus. De allí es que nos interconectábamos y cuando me fui a vivir a Buenos Aires (aproximadamente mitad del año 1986), al poco tiempo Oscar Bernales nos comentó a mí y a otro actor amigo que ya vivía en Buenos Aires, que se estaba organizando una película de muy bajo presupuesto que iba a contar algo de un desaparecido. El director y autor era un pintor que él conocía y se llamaba Jorge Acha. El día en que fui a la casa de Acha en la calle México, pasillo al fondo de una suerte de grupo de casitas PH, muy personales, cada una tenía según después pude observar su impronta. En la casita Ph que se encontraba frente a la de Acha en ese pequeño pasillo que separaba unas seis de cada lado, en esa vivía José Luis Celeiro, un fotógrafo profesional que ya era amigo de Jorge A. y sería el director de fotografía de la película. La casa era una suerte de departamento en planta baja, bastante pequeño. Bastaba entrar para saber que le pertenecía aun artista, desde las bicis colgadas, hasta una suerte de escalera de madera que bajaba del techo y permitía la entrada a su cuarto que era arriba, como en un semipiso inventado por la altura de los techos originales. Mucha madera, en todos lados, madera. Su cuarto, tanto en esta casa como en la próxima que tuvo a la vuelta de la esquina, era inexpugnable, no estaba permitido conocerlo, y así fue siempre, en todos los años en que trabajamos juntos y fuimos amigos. En primera instancia mi rol iba a ser el del compañero que el personaje que está encerrado

recuerda en la playa, ya que según Acha, el color de mi cuerpo era muy oscuro tal vez y prefería una piel blanca para mostrar algo que simulara o se pareciera más a la piel de Jesucristo, ya que todo estaba relacionado con esas cuatro días de Pascuas en los que la iglesia (que fue en buena medida cómplice de la dictadura) hablaba de la muerte y resurrección de Jesús. Y el actor elegido (un amigo mío también de esa escuela de teatro que antes nombré) no estuvo convencido de hacer la película, ni de desnudarse. Y fue así que le propuse hacerlo yo, y luego de pensarlo un par de días aceptó mi propuesta. El otro actor que iba a ser el amigo de la playa también se lo propuse y le gustó a Acha que fuéramos verdaderamente amigos en la vida, ya que tendríamos que viajar a Reta, una playa de más al sur y hacer esas escenas juntos. Se llama Luis Nieto ese actor, y le decimos Chango. El carcelero iba a ser el que nos llevó a todos los demás allí, hasta Acha, y ese actor era nuestro coordinador grupal en el grupo teatral de la ciudad de La Plata (TID) dirigido por Carlos Lagos, un maestro maravilloso. Ese actor se llama Oscar Bernales. Quise hablar un poco de cómo fue cuando lo conocí a Jorge y el contexto socio-político del momento porque creo que si no hubiera ocurrido todo lo que ocurrió en nuestro país y vuelve a suceder ahora en algún sentido con la desaparición forzada de Santiago Maldonado por acompañar a un grupo de mapuches en su reclamo legítimo por tierras que les pertenecen. Si no hubiera sucedido semejante genocidio, esta película y nuestro encuentro posiblemente no hubiera sido, al menos así. Cada uno de nosotros, de diferentes maneras, y hablo sobre todo de Jorge (Acha), a mí me decían Yoyi, que es mi sobrenombre, José Luis Celeiro, Oscar Bernales y algunos más de los que estuvimos en ésta y las otras películas, digo que cada uno venía de esa represión sufriéndola a su manera a pesar de no haber sido torturados directamente, sí lo fuimos de otras maneras. Acha en su Miramar natal , Celeiro en su lugar en la provincia de Buenos Aires, y yo en Bahía Blanca y luego todos en ciudad de Buenos Aires. Perdón por la aclaración pero creo que sin esas circunstancias no existiría esta película. Las próximas respuestas serán más sintéticas.

El trabajo con Acha era muy divertido en primer término, se trataba de haber entendido antes para luego jugar con lo que se proponía. También era algo que sucedía en el instante, jamás intentamos ensayar ni siquiera una escena. Ocurría. Sí proponía el espacio, el plano, lo que iba a aparecer en él, etc. En eso era extremadamente exacto pero tan relajado que nadie se sentía incómodo o muy nervioso (salvo él que respiraba agitado cuando algo lo apasionaba). Las imágenes ya estaban en su cabeza, lo que quería contar con ellas también, y cómo unirlas.

Eso, al menos a mí, me tranquilizaba mucho. Estaba con alguien que yo sabía que sabía, y no teóricamente sino también empíricamente hablando.

2- ¿Sabe cómo le surgió la idea de hacer *Habeas Corpus*? ¿Trabajaron juntos en la creación de la película?

La idea según recuerdo surge de una situación real de alguien a quien dice que le salva la razón el hecho de recordar algo durante el encierro, un momento, una parte de su vida muy concreta y simple como lo es recordar donde dejó una piedra que trajo de la playa. Recorrer esos momentos una y otra vez lo fueron, dijo, anclando a ese mundo que ahora le habían quitado. Le devolvía la esperanza, si es que se puede decir que eso se llama esperanza. Acha había dibujado esa secuencia y la llevó a algo más afectivo como es volver a construir ese momento feliz con un amigo en una playa cualquiera, con lo infinito a que refiere la arena, y con esa repetición que va siendo casi igual pero no tan igual. El personaje se recuerda en la playa pero en algunos momentos se lo ve pensando, como si ya supiera lo que le va a ocurrir, y sin embargo sigue ahí porque en recuerdo premonitorio está encerrado como en su sueño. Por eso es que incluye la frase del cuento de Borges (La escritura del Dios): "Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños".

Fuimos con Acha a la casa de la persona que estuvo chupada, como se decía a quienes se los llevaban y no se sabía más de ellos, y luego lo pasaron para su suerte a una cárcel común, estuvo allí 7 años en la ciudad de La Plata y nos mostró, ya en su casa de Plaza Italia (barrio porteño) unos dibujos que aún conservaba y que realizó con pedacitos de carbón o algo así, no sé exactamente, mientras estuvo encerrado. No recuerdo bien si le daban ese papel para hacer sus dibujos o qué, lo que sí sé es que el nos mostró dos o tres papeles viejos con su cara dibujada y dijo que eran algo así como el espejo que no tenía, era su rostro imaginado a través del tiempo que iba pasando en el encierro. No puedo ser preciso en esto porque fue un rato que estuve allí, en esa casa, nunca recordé cómo se llamaba ese hombre y quedó grabado en mí casi como si hubiera estado mi alma y no mi cuerpo en esa casa. Incluso creo que salvo el saludo, casi no crucé palabras en ese rato que fue breve. Acha si hablaba con el hombre pero también muy poco. El hombre no quería recordar tampoco, sólo accedió a mostranos ese material suyo para ayudar a la película.

Todo lo que hicimos con Acha y eso incluye *Habeas Corpus* tenía el tinte de ambos y también el de Celeiro, sin embargo y a pesar de que yo intervenía en lo que se podía contar con las escenas o con el cuerpo desnudo, nada estaba fuera de la idea

general que proponía Acha. O sea que, las películas eran suyas. Nosotros aportábamos pero él era quien tenía la película ya en su cabeza.

3- Durante mis investigaciones descubrí varias fechas con respecto al rodaje de *Habeas Corpus (desde 1983 hasta 1986).* ¿Puede confirmar las fechas de filmación? ¿Hubieron varias etapas? Y si es el caso ¿Por qué?

Respecto de las etapas de filmación no puede ser exacto porque no recuerdo bien pero de lo que estoy seguro es de que no pudo haber empezado mucho antes de 1986 la filmación porque fue en el año en que fui a vivir a Buenos Aires y toda la película se rodó viviendo ya en Buenos Aires. Sí recuerdo que era por partes para juntar el dinero o porque se filmaba sólo en fines de semana. Cada uno tenía sus otros trabajos en la semana y además el estudio estaba ocupado en días hábiles. El momento central de la filmación fue en la semana santa de ese año en el estuco de fotografía de José Luis Celeiro, y creo que al otro año viajamos al Reta (playa) a filmar las secuencias con del amigo, ya que ahí en es playa alejada y solitaria en ese momento y sobre todo en abril que ya no es temporada de turistas ni pescadores, en ese momento se había tomado vacaciones Celeiro con sus dos pequeñas hijas, las hormiguitas como les decía Acha, así que fuimos a Reta e filmar en las vacaciones de Celeiro. Él en un departamento con sus hijas y nosotros Chango, Jorge y yo en un viejo hotel del pueblo.

4- José Luis Celeiro Rodriguez afirmó que el primer rodaje estuvo en su estudio de trabajo ¿Puede ratificar este lugar de filmación? ¿Cómo recrearon el centro de detención y la escenografía?

En efecto el rodaje primero y central se hizo en el estudio de José Luis Celeiro. La recreación del espacio corría por cuenta de Jorge Acha. En los créditos de la película creo que dice que los hizo el taller azul o un tal Lito Bolívar, todos esos eran nombres que se ponía el propio Acha. Usando un papel o cartón de esos que contienen los huevos, al menos en Argentina se usa eso, una suerte de cartón y papel que no sabría cómo llamarlo, más sus pinturas. Humedecía y pegaba sobre la pared y hacía otra pared que iba a ser la del lugar de encierro, luego eso iba a ser completado por la iluminación que corría por parte de Celeiro y la forma de ubicar la cámara que manejaba Jorge. Era un espacio bastante reducido por cierto. Incluso Jorge era quien me maquillaba para simular los golpes, sudor, o lo que fuere en el cuerpo.

5- ¿Cómo Acha lo dirigía como actor? ¿Tenía un guión completo antes la filmación? ¿Cómo se sintió trabajar con él?

No ejercía una dirección del actor como se conoce, usaba lo que él había descubierto en vos, sabía que yo podía entenderlo y que mi cuerpo era sólo un vaso comunicante. Simplemente él decía, ahora estás haciendo pis (orinando) y te duele el cuerpo pero también sabés que te pueden estar observando. Y luego podía decir gira un poco más la cabeza hacia tu izquierda, mirá hacía abajo y luego subí la mirada hasta la altura de tus ojos y en dirección a tal o cual lugar, etc. Confiaba mucho en mí considero porque muchas veces me preguntaba cómo se le dice a un actor tal cosa para que llegue a tal otra. Pero yo creo que siempre sabía aunque no supiera de técnica de actores, sabía qué es lo que podía sacarle a cada uno.

Nunca hubo un guión con Jorge, él venía de la pintura de la plástica y ése sería su mejor guión, dibujar, pintar, imaginar y ponerlo en formas en un papel. Luego, la otra parte del guión, fundamental, eran las largas charlas, la música, la imaginería. Todo eso construía el mejor guión. Tanto es así que por presión mía, en la última etapa de su vida escribió varios guiones, ahí sí, con letras, clásicos. Lamentablemente nunca pudimos realizar ninguno por lo que no sé cómo hubiera sido si trabajábamos con texto escrito. Seguramente hubiera sido otra hermosa experiencia.

Su dirección y trabajar con él siempre fue placentera, con algunos cuestionamientos de mi parte ya que yo soy un actor que trabaja en teatro, en cine y en televisión. Y he estudiado con grandes maestros de la actuación pero que chocarían totalmente con las formas de trabajo de Acha. Sin embargo una cosa no quita la otra, cada uno hace su trabajo y lo que proponía Acha era mucho más importante para mí que la discusión eterna sobre las técnicas actorales. En teatro he trabajado con Alberto Félix Alberto un director teatral pero también regiseur de ópera, etc. y que viene del cine, al que le ocupaban más las imágenes que las técnicas actorales, y pocas veces sentí que había más teatro que en esas obras. Lo mismo ocurría con Acha en cine, o con Carlos Sorín que trabaja también con actores profesionales, y con no actores. Depende mucho de qué es lo que se quiera contar y a quién se dirige lo que uno hace. Eso Acha lo tenía muy en claro. Era un artista dándole forma a una obra de arte, y yo, como otros éramos el mejor pincel o color para esa obra. Lo que no nos desmerece sino que nos instala también como artistas creadores.

6- El cuerpo se ve como el elemento central de la película, destrozado por el sufrimiento ¿Cómo trabajó usted el papel del detenido? ¿En qué se centró más su trabajo ? ¿Sensaciones y gestos?

Su dirección y trabajar con él siempre fue placentera, con algunos cuestionamientos de mi parte ya que yo soy un actor que trabaja en teatro, en cine y en televisión. Y he estudiado con grandes maestros de la actuación pero que chocarían totalmente con las formas de trabajo de Acha. Sin embargo una cosa no quita la otra, cada uno hace su trabajo y lo que proponía Acha era mucho más importante para mí que la discusión eterna sobre las técnicas actorales. En teatro he trabajado con Alberto Félix Alberto un director teatral pero también regiseur de ópera, etc. y que viene del cine, al que le ocupaban más las imágenes que las técnicas actorales, y pocas veces sentí que había más teatro que en esas obras. Lo mismo ocurría con Acha en cine, o con Carlos Sorín que trabaja también con actores profesionales, y con no actores. Depende mucho de qué es lo que se quiera contar y a quién se dirige lo que uno hace. Eso Acha lo tenía muy en claro. Era un artista dándole forma a una obra de arte, y yo, como otros éramos el mejor pincel o color para esa obra. Lo que no nos desmerece sino que nos instala también como artistas creadores.

7- ¿Cómo trabajo para tomar ese papel? ¿Se hicieron investigaciones a partir de testimonios escritos u orales de detenidos-desaparecidos?

La pregunta siguiente ya la respondí creo más atrás. Si, tomé contacto con ese hombre y también conocí de manera personal muy de cerca a seres humanos que fueron torturados y desaparecidos. Traté de que fueran con mi cuerpo de alguna manera.

Me basé en esas fuentes que relato de personas que conocí, aunque no las haya visto en el momento de la tortura, sí las vi cuando eran libres y me pude imaginar su dolor, También en lo pictórico por supuesto, fundamentalmente en esos dibujos de ese hombre, en los dibujos maravillosos que fue realizando Acha. En algunas melodías que él usaba a veces mientras hablábamos. En la respiración agitada del director cuando algo lo movilizaba y yo lo escuchaba. Su respiración me iba contando lo que me tenía que pasar. Había grandes silencios y momentos en donde todo iba a gran velocidad. Esa era una música que ejercía fuerzas sobre mí.

8- Se puede notar muchas referencias a otras artes en *Habeas Corpus* ¿Se apoyó sobre fuentes literarias, pictográficas o audiovisuales para incorporarse en la mente de un detenido ?

La última pregunta creo que también la respondí antes.

9- Los ruidos toman un lugar muy importante en la película, en particular el

goteo del agua. ¿Trabajaron con estos sonidos para integrarse al ambiente carcelario?

Se trabajó sobre el goteo tanto como con el ingreso del alimento en el espacio, como con el uso del cuerpo como si todo fuera en ese encierro una música con sus silencios, sus corcheas, sus negras, etc. Sin hacer una propuesta concreta de hacerlo así, sin embargo se fue creando esa música en el cuerpo del personaje.

Jorge Acha era un ser mágico, único, un artista inmenso, y una persona maravillosa. Una semana antes de morir, pasé por su casa a tomar un té, como hacía casi todos los miércoles cuando podía. Estaba solo y triste según senti. Él nunca lo iba a decir. Me mostró una pequeña pintura que había terminado en donde se veía una arena, casi siempre pintaba arenas, en esa arena sólo se podía observar además de la arena un arbusto seco, como una rama seca que surgía, algo así, y a un lado de ese arbusto una mancha pequeña negra creo. Me preguntó qué veía, y el dije, un cuerpo tirado en la arena. Se inquietó, me pareció al menos eso, y me dijo. Eso es lo que vos ves. Quedó ahí. A la semana me llama Gustavo Bernstein para decirme que había muerto sobre un médano de arena, sobre la arena, buscando el mar creo, se arrastró y murió allí.

Annexe 6 :
Entrevista a Guillermo Silveira
30 de agosto de 2019

1 — Trabajó con Jorge Acha en varios proyectos cinematográficos. ¿Puede explicar cómo conoció a Jorge Luis Acha y cuál era su relación?

Trabajamos en docenas de proyectos. Nos conocimos en “Dos Lenguajes”, un encuentro, entre artistas plásticos y músicos que interpretaban mi composición musical inspirada en arte de siete artistas contemporáneos, un exitoso proyecto interdisciplinario que propuse para la Fundación Santelmo a principios de 1980.

Nuestro encuentro fue como un amor (al mar, la música y el arte interdisciplinario) a primera vista. Los mares de Acha inspiraron una obra buenísima para guitarra amplificada y sonidos de guitarra procesados electrónicamente.

2- ¿Trabajó en otros proyectos audiovisuales? ¿Para usted, cuál es el papel de la música en una película?

He trabajado en infinidad de proyectos audiovisuales. La sinestesia a menudo influye mi creación musical. Es inevitable. Veo un cuadro e imagino música automáticamente, saboreo un manjar e imagino una melodía con instrumentos musicales, alguien me toca y mi cerebro da una respuesta sonora; de chico le preguntaba a mi niñera si le gustaba como cantaban las jasmines o los gladiolos. Para mi todo canta o suena, es maravilloso.

Afortunadamente no he perdido esa dádiva, fatalmente mi sinestesia ha sido acrecentada por mi síndrome pos conmoción cerebral en un accidente automovilístico ocurrido el 24 de marzo del 2011.

Generalmente mi música cuenta aquello que la imagen fílmica no puede decir, y algunas veces lo subraya o lo contradice. Mi música es producto de circunstancias contemplativas encaradas creativamente de manera profunda y natural.

A “Dos Lenguajes” le sucedió “10 canciones dementes, el fin del mundo”, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes y en La Manzana de las Luces; en esta obra denunciamos las atrocidades, aún no confirmadas por los medios de entonces, cometidas por la cruel dictadura militar argentina auspiciada por la derecha estadounidense. Con Acha imaginamos entonces “el nene ene”, una manifestación inconsciente de los hijos de desaparecidos. Nos unían sueños y pesadillas que predecían cosas tremendas. Nos creíamos tímidos clarividentes.

3- ¿Sabe cómo le surgió la idea de hacer Hábeas Corpus? ¿Trabajaron juntos en la creación de la película? ¿Cómo su música influencia el tiempo y el espacio de la película?

Habeas corpus surgió de una frase de Jorge Luis Borges que relacionamos al tema de los desaparecidos: “ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños dentro de otros sueños”. Tanto Acha como yo nos habíamos salvado de ser encarcelados injustamente durante la dictadura, en una de las injustas redadas (en una confitería de Buenos Aires) no hubo lugar para nosotros en los vehículos en que llevaron detenidos a campos de concentración. Los nombres de estos amigos y conocidos detenidos están registrados en las listas de desaparecidos. Somos quienes contamos la historia con arte y libertad.

Habeas Corpus se generó mientras yo realizaba estudios musicales de posgrado en Washington DC, becado por la OEA, nos comunicábamos por carta y costosísimos llamados telefónicos, o nos encontrábamos en Buenos Aires para las fiestas.

Queríamos que el espectador olvidara el tiempo y se modificará a través de la percepción total de la obra en un espacio distinto que lo alejara de la realidad avasalladora y cruel. Necesitábamos redimir el conflicto sociopolítico impuesto durante la guerra sucia. Por eso elegimos estas obras musicales y no otras.

4- La música da un giro particular a las visiones del detenido en Hábeas Corpus, ¿Cómo trabajaron con Jorge Acha para elegirla? ¿Cuál era sus demandas y necesidades?

La mayoría de mis composiciones musicales utilizadas por Acha en sus películas fueron escuchadas por él en mis conciertos de música de cámara o grabaciones que yo registraba y le enviaba desde EEUU. La mayor parte de estas composiciones no fueron escritas especialmente para sus films, sino que Acha concibió muchas veces la imagen a partir de mi música. Acha necesitaba oír música para imaginar su film sinestesicamente. La sinestesia nos unía.

No trabajamos jamás con demandas, la necesidad creaba la forma, citábamos a Kandinsky. Acha tomaba de mi música las partes que quería, jugando con música e imagen, libremente como lo hacen los grandes artistas. Una vez me preguntó: “¿Qué música imaginas cuando estás solo? ¡Dale Silveira! Necesito música para un cuento, un gaucho que tiene un amigo onanista”. Yo me ruborizaba insultado y Acha insistía hasta hacerme reír y escribir la obra musical. El cuento existía. Luego yo le aconsejaba enamorarse diciéndole: “Acha, está escrito en el Génesis, no es bueno que el hombre esté solo”. Nuestra relación era tan desopilante como picaresca e ingeniosa. Lo inapropiado nos encantaba e unía eternamente como si fuéramos

amigos del barrio.

5- Se destacan tres temas musicales en la película. El primero aparece durante la primera visión y luego al final de la película, se trata de un canto. ¿Qué tipo de canto es? ¿Tiene influencias nativas o de algún ritual?

Se trata del Guillatun, un ritual araucano de los nativos del Pehuen, “Pehuen Mapu Cuche” (Espíritu de la Tierra del Pehuen), la música fue concebida luego de estudios antropológicos, musicológicos, e inesperados viajes a Los Andes. Los cantos son exactamente los cantados por los Machis Araucanos durante el Guillatun.

Acha decía que el ritual nos agradaba porque las cinco primeras letras eran las mismas que las cinco primeras letras de mi nombre. Así es que por un tiempo me llamó “Guillatúm”, lo hacía casi paternalmente, era mayor que yo.

6- El segundo tema surge directo después del primero y acompaña la fantasía del guardia, es instrumental y se compone de piano y cobre. ¿Cómo se hizo la composición? ¿Cuál fue la intención?

La composición fue escrita clásicamente, en partitura, luego estudiada por los músicos e interpretada en concierto, y finalmente grabada en estudio para el film de Acha.

La intención fue jugar con un instrumento luminoso en contraste con una situación sádica y oscura.

7- El tercer tema acompaña la secuencia de los peces y los reflejos en el agua, comprende cantos, coros e instrumentación. ¿En qué se basó para componer ese tema? ¿Que buscó lograr Acha con la asociación de estas imágenes con este tema?

El pez de *Habeas Corpus* (es uno solo filmado muchas veces) baila “Got to get it”, una canción escolar que escribí para unos estudiantes amigos estadounidenses en The Catholic University of America, quienes perplejos escuchaban mis anécdotas sobre la crueldad de la guerra fría en Sudamérica.

Relacionamos el grito de aliento multitudinario y fanático del baseball con la necesidad de alentar la libertad democrática en Argentina. El pez está encerrado en un vaso, es otro prisionero.

Muchísimas anécdotas podría contarles al respecto, como por ejemplo, no me permitían mostrar *Habeas Corpus* en Washington, ni siquiera en el museo de la OEA, organización que me había becado, lo consideraron “film inapropiado”. Recién logre mostrar *Habeas Corpus* en el museo de la OEA cuando presenté mi propia retrospectiva “Laberinto Musical” en 1992, festejando mi cumpleaños.

De todas maneras, el mar nos unía más que nada. Hoy vivo en una playa cerca de Washington DC, componiendo y compartiendo mi obra internacionalmente. Estoy seguro que a Jorge le hubiese encantado visitarme, por eso me encantaría traer sus films y sus mares a EEUU, le haría muy bien a los estadounidenses, tan intoxicados por el imperialismo petrolero, este imperialismo tan sucio que afortunadamente decae cotidianamente.

Annexe 7 :

Extrait du scénario d'*Habeas Corpus*

