

Unité et fragmentation : la mémoire cinématographique de la dictature argentine

Laurence Mullaly

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

lmullaly@u-bordeaux3.fr

Dans son ouvrage de référence *Théorie et Fiction*, Milagros Ezquerro explique ce qu'elle entend par l'analyse textuelle :

La narration n'est pas un discours pragmatique, elle est parole enquérante, parole mendicante. C'est pourquoi elle nous requiert, nous cherche, nous inquiète.

Analyser la narration d'une époque c'est donc essayer de comprendre ce qu'elle exprime du rapport de l'homme au réel ; c'est interpréter ce rapport, soit le traduire, le faire passer d'une langue non explicative – parole de quête, non de réponse –, dans une langue explicative, qui déploie, détache, démembré et donne à voir.¹

C'est par le biais de cette approche sensible du texte que je me propose de mener l'enquête sur la mémoire filmique de la dictature argentine. Parmi la filmographie consacrée à ce pan de l'histoire, le long métrage de Marco Bechis, *Garage Olimpo*, sorti sur les écrans en 1999, soit vingt-trois ans après l'arrêt du processus, questionne une société anesthésiée, dont la mémoire collective est en proie à l'oubli et à l'amnésie. Pour saisir les enjeux de ce film, il est intéressant d'opérer un bref retour sur certaines propositions filmiques antérieures² : d'une part parce que c'est l'évolution politique argentine elle-même qui s'inscrit en creux dans la généalogie de la représentation de la dictature et d'autre part, parce que ces quelques repères mettent en évidence les démarches adoptées pour « faire acte » de mémoire.

I. Généalogie du crime

On ne saurait aborder le sujet sans mentionner le film de Luis Puenzo, *L'Histoire Officielle*, sorti quelques mois à peine après le retour officiel de la démocratie et primé internationalement. La genèse du film est à mettre en relation avec un mouvement de société plus ample : la tentative de réconciliation collective après des années de déchirement. Le film se confronte au passé récent et affiche très clairement sa volonté de recréer une unité nationale brisée par la terreur des années de dictature. L'art est ainsi mis au service d'un choix politique qui requiert la participation de tous à la consolidation du fragile consensus démocratique, étape nécessaire à la reconstruction de la société argentine.

Incarnée à l'écran par Norma Leandro, dont l'aura et l'interprétation facilitent l'identification du spectateur, Alicia, professeure d'histoire issue de la classe moyenne, épouse d'un homme d'affaires aux relations douteuses et mère adoptive d'une enfant volée, soulève toutefois plusieurs questions. D'abord, l'accent étant mis sur son ignorance et/ou son inconscience, Alicia apparaît davantage comme une victime, ce qui peut sembler inacceptable lorsque l'on pense aux premières victimes de la dictature, « disparues », torturées, menacées, exilées... De plus, la dimension rédemptrice de son expérience, à laquelle le grand public et, par ricochet, l'ensemble de la société, est convié à s'associer, aboutit à une sorte de purge cathartique. Le film aborde par l'émotion et le consensus une réalité complexe dont les effets sont encore palpables dans la société argentine actuelle.

¹ Milagros Ezquerro, *Théorie et Fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Etudes critiques, CERS, 1983, p. 248.

² Les films ayant abordé la violence politique pendant la dictature méritant une étude à part, je me cantonnerai à un survol des films tournés depuis le retour à la démocratie.

Parallèlement à cette proposition unificatrice, d'autres films abordent plus frontalement la violence d'état et franchissent le seuil de l'horreur afin de faire voir, reconnaître et entendre la voix des « disparus » du *Lager* argentin. C'est le cas de *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera, qui se focalise sur les victimes, les détenus-disparus. Le choix de rendre visible cet espace clandestin où tant de citoyens argentins disparurent est assumé par un travail de documentation et la collaboration d'un ancien survivant devenu romancier pour témoigner, Daniel Kon³. La priorité est ici donnée au récit de l'unique survivant du groupe de lycéens venus manifester pacifiquement contre l'augmentation du prix du billet de bus et qui se trouvèrent brutalement aspirés par la machine répressive. Le film privilégie un axe fragmentaire et emblématique : le récit exemplaire d'une des jeunes victimes de la dictature.

Là encore, l'empathie immédiate du public face au drame de cette jeunesse porteuse d'espoir et sacrifiée explique en partie le succès national du film. *La noche de los lápices* s'est d'ailleurs commué en hommage aux jeunes héros évoqués dans le drame, le 16 septembre étant décrété journée du lycéen. Au même moment, le sort des jeunes argentins envoyés au massacre au nom de l'honneur de la nation fut le sujet de plusieurs films dont *Los chicos de la guerra* de Bébe Kamin, puis vingt ans après, *Iluminados por el fuego*, Tristán Bauer (2006). La liste des morts et des blessés de la guerre des Malouines allongeait encore celle des disparus non reconnus par le régime. Notons également le film de Israel Adrián Caetano, figure emblématique du Nouveau Cinéma Argentin, plutôt tourné vers l'actualité jusqu'alors, et qui avec *Buenos Aires 1977, Crónica de una fuga*, revisite le parcours de ces jeunes et leur évasion trente ans après les faits.

Le constat que l'on peut tirer de ces premiers films abordant la dictature est qu'ils traduisent à l'écran la nécessité des victimes de témoigner et d'être reconnues. Les témoignages et les fictions qui en découlent correspondent à un moment essentiel pour la société civile car en rendant aux victimes et à leurs proches une visibilité et une voix, on réintègre des chaînons manquants de l'histoire nationale.

Parallèlement aux récits fictionnels qui se multiplient pendant ces premières années, la société argentine tend à construire sa mémoire sur la base de deux versions de l'histoire. On trouve d'une part celle des quelques responsables jugés, qui se replient derrière *La Doctrina de la Seguridad d'Etat* et le *Document final de la Junte Militaire* et réaffirment le bien fondé de leurs exactions dans le contexte de « la guerre sale contre les subversifs », et d'autre part, celle émanant du rapport *Nunca Más* établi par la CO.NA.DEP., la Commission Nationale sur la disparition de personnes, publié en mai 1984 et qui répond au déni des responsables politiques par la collecte de témoignages et l'explication de l'organisation du terrorisme d'état.

Sur le plan institutionnel et juridique, plusieurs événements et éléments contribuent à la dilution des responsabilités. Les lois dictées par Alfonsín (« leyes de Obediencia debida » y « Punto final »), puis les grâces accordées par Menem (*los indultos*), conjuguées à la propagation et à la banalisation de la très médiatisée *Théorie des deux démons* (*La Teoría de Los Dos Demonios*), selon laquelle les forces de gauche et l'ERP auraient la même part de responsabilité que la Junta Militaire, participent de la confusion historique.

Dans les années 90, de nouveaux acteurs politiques et sociaux prennent part à la lutte contre l'usure et l'anesthésie générale. Des associations comme HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) reprennent à leur compte le cri des Grands-Mères de la Place de Mai, « Ni pardo ni olvido », pour commémorer le vingtième anniversaire du coup d'état.

Leur combat citoyen est relayé, sur le plan cinématographique, par un regain du documentaire qui confirme la volonté de ne pas en rester là. Pour tous ces gens, faire le deuil des disparus et se tourner vers l'avenir implique de poursuivre l'enquête et de mener une véritable réflexion sur le processus de destruction massive organisée par les Forces Armées.

³ Son roman autobiographique précédent, *Los chicos de la guerra*, qui concernait la Guerre des Malouines, avait été adapté au cinéma par Bébe Kamin dès 1984.

Souvent issus de la génération qui n'a pas connu directement la dictature, les documentaristes ont été formés dans des écoles de cinéma et abordent de façon plus impertinente des pans de l'histoire restés cachés ou peu traités par leurs aînés. La tendance à adopter une vision binaire cède le pas à une nouvelle approche, souvent oblique, qui permet une collecte de données enrichissant la mémoire collective. La priorité est moins la reconstitution historique que le récit empirique de la recomposition d'un passé. Moins politisés que leurs aînés, leur démarche exprime l'affirmation de la conscience individuelle ainsi que le renoncement à ce qui serait une impossible reconstitution. Le passé qui affleure dans leurs films affiche son incomplétude et se présente comme un ensemble de bribes, de débris et de reliques recomposés par un individu.

Tel est le cas du film réalisé par Albertina Carri, *Los rubios*, en 2003, où la mémoire parcellaire des uns rencontre, affronte et se confronte à celle des autres et où la quête de soi prime sur la reconquête testimoniale. Œuvre hybride et fragmentée naviguant entre fiction et documentaire, *Los rubios* questionne à la fois le passé de ses propres parents et son avenir à elle, les conséquences du passé des uns continuant de se manifester dans le présent des autres.

Les sources s'enrichissent ainsi de nouveaux témoignages, ne recherchant pas l'aval des historiens mais l'intégration de récits différents, dont celui des militants politiques engagés dans la lutte armée, comme par exemple, *Cazadores de utopías* de David Blaustein, sorti sur les écrans en 1996 et se présentant comme une véritable épopée *montonera*. Ce déploiement de voix diverses manifeste la tendance à un élargissement du spectre historique ainsi qu'une soif de justice, certains films militant pour que des crimes comme l'appropriation d'enfants conduisent à de nouveaux jugements.

Les témoignages, chaînons essentiels de la reconstitution historique, comblent en partie les béances de la mémoire collective en même temps qu'ils participent de la (re)construction des êtres, qu'ils soient victimes, acteurs ou héritiers du passé de leurs proches.

C'est dans ce contexte qu'il convient de resituer *Garage Olimpo*, film de fiction documenté qui prétend aller au-delà du témoignage individuel et mettre en perspective la violence d'Etat comme unité destructrice.

II. Des fragments pour rétablir l'unité

Pour aborder l'irreprésentable, les centres de torture et de disparition, dont la mémoire continue de tarauder le présent et de peser sur l'avenir, Marco Bechis ne se fonde pas seulement sur le témoignage des victimes – dont il fait partie, ayant été « disparu » pendant dix jours au « Club Atlético » en 1977 – mais sur un corpus plus vaste de connaissances. Le cinéaste cherche à transgresser le cadre de la représentation d'une « violence exemplaire », dont il a constaté qu'elle ne parvenait à imposer le « plus jamais ça » ni dans la société argentine, ni dans le reste du monde⁴.

Lo que me interesaba era analizar el mecanismo de la violencia contemporánea. Cómo hoy, ese tipo de violencia que contamos es actual. Por eso el estilo de la película consiste en contar la historia como si sucediera en algún lugar del mundo. Me interesaba actualizar el tema y no devolverlo al pasado, [...] ⁵

Marco Bechis nous invite à penser la dictature, dont les souvenirs ne cessent de hanter ou de faire irruption dans la mémoire des Argentins, comme autant de blessures non cicatrisées. A la recherche de l'unité perdue, il recompose en douleur, une fiction-réaction dont l'ambition est de contrer l'oubli.

On peut ainsi considérer que *Garage Olimpo* s'inscrit dans la continuité de la pensée de Paul Ricœur concernant *La mémoire, l'oubli, l'histoire*, et dont la date de publication coïncida avec la sortie du film. Dépassant, sans pour autant l'oblitérer, les limites du *pathos*, cette mémoire douloureuse « qui survient à la manière d'une affection » et s'impose à l'être, Marco Bechis veut

⁴ C'est après un voyage en Bosnie et grâce à la collaboration de Lara Fremder pour l'écriture du scénario qu'il est parvenu à matérialiser son projet.

⁵ "Entrevista a M. Bechis" realizada por Juan Carlos Rivas Fraile (30/06/2000), consultée sur internet : <http://www.garageolimpito.it/prensabechisesp.html>

« faire-mémoire » à partir de souvenirs appréhendés comme des « rappel-action », le rappel selon Ricœur, consistant en une recherche active.

Pour situer le cadre du récit rappelons que María est une toute jeune femme orpheline de père, qui vit avec sa mère dans la demeure familiale dont une pièce est louée à Félix, un jeune homme qui s'est amouraché d'elle. Etudiante et militante, elle participe à un projet d'alphabétisation dans un des bidonvilles de la périphérie. Un matin, elle est interpellée chez elle par un groupe d'intervention (« grupo de tareas ») et immédiatement transférée au Garage Olimpo, un centre de détention clandestin où son tortionnaire se révèle être son colocataire, Félix.

Dès lors, la diégèse se fragmente en plusieurs unités de temps et de lieu. Deux réalités simultanées sont représentées, celle qui se déroule à l'intérieur du Garage Olimpo et celle qui se déroule à l'extérieur, cette dernière se dédoublant à son tour puisque le temps vécu en dehors est abordé à la fois du point de vue des proches des disparus et du point de vue des agents de la répression, les premiers se trouvant parfois mêlés à la vie des autres sans en avoir conscience. Cette multiplication de la focalisation complexifie le récit et témoigne d'une maturité et d'une évolution dans le traitement du sujet. Il s'agit de réunir ce qui fut longtemps abordé de façon fragmentaire et exclusive, la réalité des uns et des autres, celle des victimes et celle des bourreaux, sans accorder de préséance dramatique à un groupe. Le montage alterné est d'autant plus efficace qu'il n'impose jamais un point de vue omniscient mais plutôt un nouveau rapport au réel.

La série de plans aériens qui ponctuent le film, sans effet de sens immédiat, établit en fait des liens au sein de la géographie urbaine. Les premiers plans, filmés au ras des eaux troubles du fleuve portègne puis ceux découvrant soudain les gratte-ciels produisent un effet d'étrangeté qui sera transcendé par les derniers plans. Enfin, une série de plongées aériennes sur les artères, tour à tour passantes puis presque désertes, complète la perspective céleste de la ville et de ses habitants. La capitale est ainsi appréhendée dans sa globalité. Les mouvements et déplacements perçus de loin traduisent une simultanéité temporelle qui unifie les destins, ceux des victimes et ceux des oppresseurs, ceux des citadins et citoyens qui fourmillent en voiture autour de l'avenue Ribadavia ou qui ne font que passer, parfois devant le Garage Olimpo, d'où émanent des bruits et des odeurs suspects.

Le ciel, la surface et le souterrain constituent les trois axes spatiaux autour desquels se développe le récit. Ce choix de mise en scène souligne le fait que si le centre de détention est considéré comme un lieu à part, une zone de non droit, il n'en appartient pas moins à la ville, au même titre que n'importe quel autre édifice où se déroule la vie des autres. Autrement dit, ce dispositif spatial, ainsi que le choix du montage alterné intègrent le « chupadero » plutôt qu'il ne l'isole, instaurant une nouvelle perception.

Aussi bien, les séquences souterraines se déroulant dans le centre de détention entrent en résonance avec les séquences en surface. Sans faire appel au split-screen - qui permet de visualiser par un dédoublement de l'image deux actions simultanées – le cinéaste parvient, notamment en tissant la diégèse d'échos et de liens internes, à maintenir une continuité entre les deux univers. L'espace de la normalité est pris en charge de façon traditionnelle alors que, lorsqu'il nous plonge, dans les sous-sols du Garage Olimpo, il opère caméra à l'épaule, comme dans un documentaire, en prise direct avec le réel. Au final, cela a pour effet de déréaliser la vie en surface et, à contrario, d'accentuer « l'effet de réel » des séquences souterraines, autrement dit d'inverser la hiérarchie en réintégrant l'inconcevable et en pervertissant une conformité fictive. En recréant des images à jamais disparues, Marco Bechis retrace le fonctionnement des centres de torture, éléments essentiels du processus de réorganisation nationale (PRN), décrété par la Junte et dont la première étape constituait à éradiquer la subversion⁶.

⁶ Cette étape préalable quoique simultanée avec la main mise sur tous les organismes chargés de promouvoir et diffuser la culture, désormais mise sous clés, a été menée selon des plans très précis confirmés par l'ouverture des archives et lors des jugements.

Le parti pris d'appréhender l'horreur depuis sa matérialité la plus triviale heurte davantage que la représentation de scènes de torture, à la fois redoutée et attendue, et que Marco Bechis refuse d'envisager dans leur violence spectaculaire. Les violences et outrages subis par María et les autres détenus ne sont pas montrés directement et de façon spectaculaire mais sont médiatisés. Pour le cinéaste ce choix répond à une volonté de ne pas se compromettre émotionnellement et de garder ses distances pour considérer la violence d'État comme un tout cohérent, instauré et pensé. Le Garage Olimpo apparaît effectivement comme une cellule de l'organisation militaire visant à soumettre l'ensemble de la société. La banalité du Mal n'en est que plus sidérante. Salle de réunion, salle de repos avec table de ping-pong, salles de torture, cellules, douches, salle de garderie d'enfants, atelier,... les plans d'ensemble identifient les différents lieux que composent le bâtiment, démontrant l'efficacité recherchée dans l'organisation de l'espace coercitif.

Brutalement soustraits à leur vie et répartis dans les différentes unités de cet inframonde, les séquestrés sont isolés : ordre leur est intimé de ne pas communiquer entre eux s'ils se croisent et de ne pas regarder leurs bourreaux lorsqu'on détache le bandeau qu'ils doivent porter en permanence. Ils se trouvent réduits à l'état de sous-être à qui l'on a arraché l'identité puisqu'en pénétrant là ils ne sont plus que des numéros, parfois des surnoms. Leur survie, de toute façon bien relative, relève désormais d'officiers civils chargés d'établir la valeur des informations qu'ils sont censés fournir, de gré ou de force.

Pour mettre en scène la mise sous séquestre de l'intégrité psychique et physique de ces êtres suspendus à la volonté d'autrui, le cinéaste resserre le cadre, adopte des angles inattendus et laisse parfois le champ vide. Ainsi, lorsque les détenus s'aventurent dans les sombres couloirs du souterrain, la caméra, sans pour autant adopter leur point de vue, tâtonne, comme si elle ne savait pas ce qu'elle allait découvrir, laissant même le champ vide pendant quelques secondes. Cette suspension du temps suscite une attente, voire un suspense chez le spectateur. Elle dit surtout l'éphémère suspension de l'horreur mais aussi l'angoisse permanente des prisonniers dont la perte de repères spatio-temporels est accentuée par le caractère arbitraire des traitements qu'ils subissent. De ces dédales un instant vide, un instant silencieux, s'échappera bientôt un cri, un ordre, une menace. Là, une porte s'ouvrira ou se refermera sur un tortionnaire emportant sous le bras sa gégène (« la picana »). C'est-à-dire qu'au bout du plan, les détenus seront confrontés à l'horreur, alors même que la vie suit son cours pour les bourreaux, que l'on retrouve en train de jouer au ping-pong.

L'ordre autoritaire qui sévit dans ces centres est le même qui se propage en surface, contaminant les espaces sociaux peu à peu placés sous tutelle. D'ailleurs, ce sont les agents de la terreur qui font le lien entre le monde des « disparus » et le monde « normal ». On suit ainsi le départ de l'un des tortionnaires qui, après avoir pointé comme n'importe quel fonctionnaire, sort dans la rue et allume une cigarette à quelques mètres de son lieu de travail. Le plan d'ensemble qui le situe à l'extérieur est suivi d'un plan en plongée montrant ses pieds et le caniveau, d'où émane le son d'une radio dont on sait qu'elle sert à couvrir les cris des torturés. Le plan de grand ensemble qui suit établit un lien entre cet homme, le souterrain et le monde en surface, celui de la collectivité.

III. La machine infernale

En surface, les familiers des disparus cherchent à savoir où localiser leurs proches. Ils se rendent d'abord, comme on le leur a signifié, au commissariat. La mère de María (Dominique Sanda) y rencontre une femme venue dénoncer la disparition de son mari. Durant cette scène, la profondeur de champ réunit dans le même plan les différents acteurs du drame : de dos et de profil, les plaignants, parents venus réclamer une explication, cadrés de face, les responsables officiels de l'ordre public qui prétendent ne rien savoir et ne rien pouvoir faire, et en amorce au troisième plan, un agent de la répression figurant le pouvoir de l'ombre qui s'impose. Ces deux derniers groupes sont d'ailleurs placés dans une contiguïté qui ne laisse pas de doute sur leur complicité alors que les simples citoyens sont tenus à l'écart, de l'autre côté du comptoir.

L'autre espace social collectif mis en scène dans son rapport à la violence d'État est l'Eglise. C'est vers elle que se tournent les proches des disparus éconduits par ceux-là même qui sont censés les défendre. Dernier rempart des faibles, le sanctuaire protecteur apparaît comme un espace corrompu par son représentant qui établit, depuis son confessionnal, des fiches d'après les confessions reçues par ses fidèles, dont certains viennent le solliciter suite à une disparition. Encourageant la délation dont il se fait lui-même la courroie de transmission, le prêtre fait fuir du lieu sacré ceux et celles pour qui il représentait un dernier espoir. Il n'y a pas, toutefois, de la part du cinéaste, de condamnation globale de l'Eglise dans la mesure où une autre scène renvoie elle au rôle joué par certains membres de l'Eglise. Lors d'une réunion, Tigre, le responsable du Garage Olimpo évoque le cas d'un prêtre engagé :

- ¿M21? ¿Este es el cura, no?
- Sí, señor.
- Traslado. Y saben qué... El cuerpo, déjenlo en la villa.

Le prêtre militant sera donc exécuté et son corps jeté dans le lieu même où il a œuvré à changer le destin de plus pauvres que lui, oubliés de la société. Cette fois, son corps n'est pas occulté mais utilisé comme message de terreur à l'attention de ses protégés.

La quête des proches témoigne du fait que le sacrilège ne connaît pas de limites. L'espace de la collectivité conquis, les espaces privés sont à leur tour violés et saccagés.

Au début du film, la présence de Félix dans la demeure de María et sa mère, signale la contamination et annonce l'invasion du Mal. Mentant effrontément sur la nature de son travail, il ramène des cartons de vêtements à sa logeuse, pensant ainsi s'attirer les faveurs de sa fille, qui ne lui prête aucune attention. Il entasse dans sa chambre les biens volés aux victimes de la répression, montres, briquets, ... le tout s'accumulant dans des boîtes dont il ne fait rien mais qu'il possède. Or c'est précisément le sort qui attend María, mise en boîte dans une cellule, et dont il devient soudain le propriétaire presque exclusif.

Les biens et les êtres sont mis à disposition de l'Etat, dont le maillage de la société opère à tous les niveaux. María, arrachée à sa mère, à son espace quotidien, devient objet de désir et outil d'information au sein du camp. Puis c'est au tour de sa mère de se trouver expropriée de leur demeure familiale par l'un des collègues de Félix. Après une promesse de remise en liberté de sa fille, la mère vend pour une somme dérisoire sa maison. La scène devant le notaire est exemplaire de ce moment de flottement où tout pourrait basculer pour peu qu'on y regarde de plus près. Le notaire manifeste son étonnement de voir céder à si bon prix et dans une telle précipitation un bien familial dont il a la charge mais il insiste à peine, et encore, une fois le contrat signé. Le plan rapproché et le jeu des regards chargés de tension et de non-dits sont autant d'indices de l'acceptation passive d'une anormalité monstrueuse.

Le dispositif de réorganisation nationale viole toutes les libertés au nom d'un ordre lui-même corrompu par ses propres agents. Tejas incarne la corruption et l'absence totale de valeurs morales. Son statut d'agent lui confère des pouvoirs extraordinaires dont il use et abuse. Après avoir extorqué la mère de María qu'il assassine froidement, abandonnant son cadavre dans un terrain vague, il installe sa propre famille dans la maison de celle-ci. La rencontre incongrue avec Félix, dont il ignorait la présence dans les lieux tourne au cynisme le plus noir. L'absurde affleure d'ailleurs à d'autres moments, comme lors d'une confrontation entre deux groupes d'intervention secrète qui s'interpellent mutuellement, chacun pensant avoir affaire à un groupe de dissidents.

De la même façon, les défenestrations lors d'interpellation, les suicides et les morts provoquées involontairement lors de séances de torture ne sont considérées par les agents de la terreur que comme des incidents assimilés à des fautes professionnelles. A aucun moment le fait de s'approprier les vies et les biens d'autrui ne semble envisagé comme des crimes. La ville, à l'image du pays tout entier, perd son intégrité symbolique au profit d'une barbarie sans limites.

Le traitement de l'espace dans le film de Marco Bechis révèle l'essence tragique de la mémoire argentine en ébranlant une conviction répandue selon laquelle on ne savait pas. La dernière scène, est, de l'avis de spectateurs argentins, la plus déchirante du film. L'émotion

ressentie en entendant l'air d'Aurora, dont les paroles, restées cryptées pour les enfants argentins qui l'entonnaient à chaque levée de drapeau avec fierté, adhérant presque inconsciemment à son message d'idéal, de grandeur nationale et de pureté, est associée à l'envol d'un avion aux couleurs de la patrie ; un avion dont la gueule va s'ouvrir pour déverser les corps anesthésiés des transférés. L'effet dévastateur produit par cette association convoque la mémoire émotionnelle dont chaque adulte reste empreint. L'utilisation de ce symbole musical collectif vient extirper une croyance profondément ancrée en chaque Argentin depuis l'enfance, les laissant orphelins à jamais de cette part d'eux-mêmes trahie et détruite par la barbarie.

En rassemblant toutes les composantes d'une société fragmentée par la violence autour d'un deuil national auquel personne ne peut prétendre échapper, Marco Bechis produit ce que l'on pourrait appeler, pour reprendre la terminologie ricœurienne, « une fiction-réaction ». Il marque ainsi sa volonté de contrer l'oubli et de rendre intelligible l'indicible.

Laurence Mullaly : Maître de conférences à Bordeaux 3. Domaines de recherches : cinéma et littérature ibériques et ibéro-américains (Argentine, Cuba, Mexique, Espagne). Thèse de doctorat sur l'adaptation cinématographique de l'œuvre de Julio Cortázar par Manuel Antin, sous la direction de Milagros Ezquerro, soutenue en 2005 à l'Université Paris-Sorbonne.

Dernières publications :

« Estrategias del recuerdo : la memoria fílmica de la dictadura argentina », Colloque international organisé par AMERIBER-ERSAL : *Las armas y las letras*, 2008 (sous presse)

« Crónica de un niño solo de Leonardo Favio : l'enfance hors jeu », *L'enfant au cinéma*, Artois Presses Université, Série Cinémas, 2008, p. 53-61.

« L'espace féminin dans *Libertarias* de Vicente Aranda (1996) », *La mémoire du cinéma espagnol, 1975-2007*, sous la direction de Pietsie Feenstra, Paris, Cinémaction (sous presse).

« Silvina en el espejo de Lucrecia : Ocampo / Martel, regards croisés entre littérature et cinéma », *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du SAL, sous la dir. de M. Ezquerro, réal. J. Roger, Université Paris-Sorbonne, 2007 : <http://www.crimic.paris4.sorbonne.fr/actes/tl2/textes-liens2.htm>

« Subversion des stéréotypes dans le cinéma mexicain actuel : *Bataille dans le ciel*, de Carlos Reygadas », *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Paris, L'Harmattan, 2007, t. 5, p. 103-110.

« Cuba baila, une comédie satirique sur la classe moyenne d'avant la Révolution », *Cuba, Cinéma et Révolution*, sous la direction de J. Amiot et N. Berthier, Lyon, Grm-LCE-Grimia, 2006, p. 15-22

« Circe : le corps de la femme fatale selon J. Cortázar et Manuel Antin », *Seminaria 2*, « Les espaces du corps II, Arts visuels », sous la direction de Eduardo Ramos-Izquierdo, Mexico/Paris, Rilma 2 ADEHL, 2007, p. 23-40.