



HAL
open science

**À la recherche d'une mémoire collective: lorsque
l'intime lutte contre l'oubli dans trois documentaires
chiliens: Reinalda del Carmen, mi mamá y yo, (2005)
Lorena Giachino, Calle Santa Fe, (2007) Carmen
Castillo, Allende mi abuelo Allende, (2015) Marcia
Tambutti**
Alice Valls

► **To cite this version:**

Alice Valls. À la recherche d'une mémoire collective: lorsque l'intime lutte contre l'oubli dans trois documentaires chiliens: Reinalda del Carmen, mi mamá y yo, (2005) Lorena Giachino, Calle Santa Fe, (2007) Carmen Castillo, Allende mi abuelo Allende, (2015) Marcia Tambutti. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03715574

HAL Id: dumas-03715574

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03715574>

Submitted on 6 Jul 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2- Haute Bretagne
UFR Arts, Lettres, Communication
Département Arts du spectacle

Master cinéma-audiovisuel
Histoire et Esthétique du cinéma

A la recherche d'une mémoire collective : lorsque l'intime lutte contre l'oubli
Dans trois documentaires chiliens

Reinalda del Carmen, mi mamá y yo, (2005) Lorena Giachino

Calle Santa Fe, (2007) Carmen Castillo

Allende mi abuelo Allende, (2015) Marcia Tambutti



Alice VALLS
Sous la direction de Antony Fiant
2021-2022

Illustration de couverture : Photogramme provenant de *Reinalda, mi mamá y yo*, Lorena Giachino, Errante Films, 2005.

A la recherche d'une mémoire collective : lorsque l'intime lutte contre l'oubli
Dans trois documentaires chiliens

Reinalda del Carmen, mi mamá y yo, (2005) Lorena Giachino

Calle Santa Fe, (2007) Carmen Castillo

Allende mi abuelo Allende, (2015) Marcia Tambutti

Remerciements

Je souhaiterais tout d'abord remercier mon directeur de recherche, Monsieur Antony Fiant. Durant deux années, vous m'avez apporté une aide précieuse, autant dans la réalisation de ce mémoire que dans mes projets universitaires.

A l'ensemble du laboratoire de recherche en cinéma de l'Université de Rennes 2, j'adresse mes sincères remerciements. Particulièrement, à Madame Roxanne Hamery, Monsieur Eric Thouvenel et Monsieur Gilles Mouëllic. Vos séminaires, conseils et les nombreuses prises de parole, ont permis de faire émerger en moi des questionnements nouveaux et d'aborder sous de nouveaux angles ce mémoire.

A présent, j'aimerais remercier l'ensemble de la promotion du Master d'Histoire et Esthétique du cinéma.

A Clémence et Marie, mes chères camarades, à nos fous rires, « princesse ouin-ouin » vous remercie.

Enfin, j'adresse mes sincères remerciements à ma mère, fidèle lectrice de ce mémoire qui a su m'aiguiller dans les choix d'écritures avec patience et enthousiasme. A Christelle, mon amie pour son œil avertie et impitoyable, les pluriels tremblent avec toi.

A ma famille et à Thomas pour leurs encouragements durant ces deux années.

A tí Ana, compañera de piso, te agradezco tu alegría. Fuiste el sol de mis días malos.

Et enfin, je voudrais remercier Lorena Giachino. A tí, Lorena no tengo palabras para agradecerte tu apoyo. Gracias por brindarme tu tiempo con la tanta generosidad para que yo pudiera realizar mi tesina.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	7
INTRODUCTION.....	9
PREMIERE PARTIE : REINVENTER SON PAYS	21
CHAPITRE 1 : L'INVESTIGATION : UNE ENQUETE DE MEMOIRE.....	22
1.1 Entrer dans la grande Histoire.....	22
1.2 Les traces du passé.....	30
1.3 Filmer le souvenir : la difficulté d'une post-mémoire.....	41
CHAPITRE 2 : LES LIEUX HANTES DE LA MEMOIRE.....	43
2.1 Santiago, manifestation de mémoire et d'oubli.....	43
2.2 De la Calle Santa Fe aux cimetières clandestins.....	51
2.3 La parole comme figuration de l'indicible : les paysages imaginaires.....	58
DEUXIEME PARTIE : LE PASSE QUI N'AIMAIT PAS LES FEMMES.....	64
CHAPITRE 3 : LES FIGURATIONS DE L'OUBLI.....	65
3.1 De Reinalda del Carmen à la Tati.....	65
3.2 La Tencha : représentation intime d'une image publique.....	73
3.3 Les (sur)vivantes et les anonymes.....	77
CHAPITRE 4 : ÊTRE CINEASTE, ETRE FEMME.....	83
4.1 Éloigner la caméra du sujet.....	83
4.2 Une mise en abyme filmique.....	91
CHAPITRE 5 : UNE VISION INACHEVEE DU DOCUMENTAIRE.....	98
5.1 Nostalgie et illusions du discours filmique ?.....	98
5.2 Un montage inachevé à l'image de la transition politique.....	104
TROISIEME PARTIE : FILMER LE COLLECTIF PAR L'INTIME	107
CHAPITRE 6 : LE PORTRAIT DE FAMILLE, UN REFLET DE LA SOCIETE	108
6.1 Reconstituer le puzzle familial.....	108
6.2 Filmer le conflit : la parole face au souvenir collectif.....	114
CHAPITRE 7 : LORSQUE LE « JE » SE FAIT « NOUS ».....	120
7.1 Les crises d'identités : la voix off.....	120
7.2 La révélation du « je ».....	126
CHAPITRE 8 : LE SYNDROME DU LANGAGE, CE QUE PARLER VEUT DIRE.....	129
8.1 Les voix des spectres et le mutisme des vivants.....	129
8.2 De l'amnésie à la reconstruction mémorielle/ intime.....	136
CONCLUSION.....	140

FILMOGRAPHIE	145
<i>CALLE SANTA FE</i> , CARMEN CASTILLO, 2007	145
<i>REINALDA DEL CARMEN, MI MAMA Y YO</i> , LORENA GIACHINO, 2003	145
<i>ALLENDE MI ABUELO ALLENDE</i> , MARCIA TAMBUTTI, 2015	145
FILMOGRAPHIE SECONDAIRE	146
BIBLIOGRAPHIE	147
ANNEXE 1	157
TRADUCTION DE L'ENTRETIEN ENTRE LORENA GIACHINO ET L'AUTEURE DE CE MEMOIRE	157
<i>PREGUNTAS PARA LA CINEASTA LORENA GIACHINO</i>	159

À mes grands parents,

Luisa, Daniel, Eliane

Mes éternels gardiens de la mémoire.

Avant-propos

Ris-Orangis, les Cinoches, mars 2017

Il est seize heures de l'après midi lorsqu'arrive sous une pluie battante, le cinéaste. Dans cette petite salle de cinéma au fin fond de la banlieue sud parisienne, le cinéaste a pris le temps de venir, de montrer ses films à des adolescents. Sous les yeux nouveaux de ce jeune public, se passe quelque chose d'indescriptible. Au fil des documentaires, une conscience naît ; un rituel se crée entre les films du cinéaste et les jeunes spectateurs. Cet homme, c'est Patricio Guzman. Venu à Paris pour présenter pour la énième fois *Nostalgia de la luz*, le cinéaste a choisi de quitter les salles obscures et mondaines parisiennes afin de parler de son cinéma à une vingtaine de jeunes lycéens de zone d'éducation prioritaire. Sans doute, cet événement a nourri, dans un premier temps timidement, le projet de ce mémoire. L'envie d'aller plus loin par la recherche universitaire ; en partant d'un premier guide pour comprendre la complexité des mémoires, le cinéaste Patricio Guzman. De cette rencontre est né le projet de connaître davantage le Chili. Au-delà de son histoire principale, de la forme binaire donnée à l'Histoire et des préjugés alimentés par la presse, le négationnisme et trente ans de silence.

Par le biais des documentaires proposés, ce mémoire a l'espoir, qu'après lecture, la vision de l'Histoire et des souvenirs personnels ne soit plus envisagée comme opposée mais comme des éléments qui peuvent coexister en un même souffle. Enfin, ce mémoire désire rendre hommage à des cinéastes aux parcours atypiques. Pour qui, le cinéma a été une rencontre particulière, non préméditée et salvatrice.

Introduction

Parmi une foule compacte devant le palais de la Moneda, un homme brandit une photographie. Elle tient à peine dans la paume de sa main. En noir et blanc, les bords sont arrondis comme celles que l'on colle dans album de famille. Celles qui avec le temps, se décollent et terminent de se perdre entre les pages des souvenirs. L'homme qui tient cette photographie est noyé dans une foule d'inconnus. Les poches sous les yeux et le regard perdu lui donnent une allure spectrale. Pourtant, il tient debout et fermement lève au plus haut son bras, afin que la petite photographie se distingue des pancartes de la foule. C'est le portrait d'une femme. Le sourire est timide. Le nez souligne un visage juvénile. Les cheveux sont soigneusement attachés et dégagés de sorte qu'à la photographie, les yeux noircis de khôl semblent briller. Malgré l'usure de la photo, le regard transperce l'objectif comme un affront au temps. Quel est ce visage énigmatique ? Qui est cette foule bravant l'autorité d'une junte militaire pour faire entendre sa voix ? Plaza Italia, 1980, Max Santelices Tello n'abandonne pas l'espoir de retrouver le corps de sa femme, Reinalda del Carmen Pereira Plaza, enlevée par la police politique de la dictature (DINA), le 16 décembre 1976 à Santiago de Chile. Elle est enceinte de six mois et le motif de son arrestation est son adhésion au Parti communiste lorsqu'elle était étudiante. Cette foule est portée par des anonymes qui réclament justice pour ceux qui ne peuvent plus parler.

Le 11 septembre 1973, la démocratie chilienne est détruite par un coup d'Etat militaire fomenté depuis plusieurs mois par la CIA et des généraux chiliens. A sa tête, Augusto Pinochet, futur dictateur qui assouvira son pouvoir pendant plus de dix-sept ans et qui vivra dans l'accomplissement de ses idéologies jusqu'à son dernier souffle en 2006. Le 11 septembre 1973 est une date tragique pour le Chili. Elle représente à la fois la fin d'une démocratie et d'un élan socialiste qui prouvait au monde entier, qu'une idéologie marxiste pouvait embrasser les désirs de tout un peuple par la voix du vote. Salvador Allende meurt en même temps que le palais présidentiel s'effondre sous les bombardements. Jusqu'en 2015, les circonstances de sa mort restent floues. Une seconde autopsie permet de prouver que le président socialiste s'est donné la mort. Pourtant, bien qu'annoncé à maintes reprises, les différents partis politiques dont la Unidad Popular, Parti socialiste de Salvador Allende, refusent le suicide. Car le suicide semble être un acte intime et le subjectif n'a pas sa place dans l'idéologie socialiste. Il n'a pas non plus sa place dans le récit national chilien.

En 1990, lorsque Patricio Aylwin¹ prononce son discours d'investiture, il met en garde les Chiliens de ne pas tomber dans la « tentation du repli sur soi-même ». L'heure est à l'unité, la concertation, l'individu n'a pas sa place. A ces affaires non élucidées, à ces cadavres non retrouvés, l'Histoire leur donne un nom impropre : les disparus. Ce mot est le leitmotiv d'une politique de l'oubli au Chili. Comme un voile sur la mémoire, il englobe l'individu sous une même appellation vague, un doux euphémisme qui laisse le temps en suspens et dévore les espoirs de ceux qui attendent une réparation. Un collectif de cinéastes dont Patricio Guzman fait partie, mettent en place des projections afin de faire entendre la voix de ceux qui ont été réduits au silence : les mères qui attendent le retour de leurs enfants, les torturés qui ont survécu à la mort, les enfants devenus orphelins.

Durant la dictature, de nombreux cinéastes filment dans la clandestinité des documentaires ou des fictions permettant de montrer le Chili sous un autre angle que celui instauré par la « télé-Pinochet² ». C'est le cas de groupes tels que *Téleánálisis* (appartenant à la revue clandestine *Análisis*), qui enregistre des centaines de reportages pour lutter contre la désinformation orchestrée par le régime militaire. A la fin de la dictature en 1988, cette tendance à la résistance ne faiblit pas, au contraire. Le retour de nombreux cinéastes exilés crée une dynamique et une redécouverte de films censurés sous la dictature (c'est le cas du cinéaste Patricio Guzman dont les œuvres interdites durant la dictature ont été projetées dans plusieurs salles indépendantes ou dans les universités). Grâce à cette première libération, le cinéma documentaire chilien devient capital pour comprendre les enjeux de la mémoire et lutter contre l'oubli. Car la création d'institutions telles que la *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*³, pilier de la nouvelle politique de Patricio Aylwin, ne se tourne que de manière globale sur les résultats économiques, sociaux de la dictature. La commission ne prend en effet aucune position face à la complicité de l'Etat, à la mise en examen des dirigeants de la dictature et aux disparitions et tortures infligées à plus de 35.000 Chiliens⁴.

¹ Président élu après la dictature, il est le pilier de la transition démocratique et de la Concertation.

² Référence à la Télévision Nationale Chilienne qui était l'un des premier outil de propagande de la dictature, mettant en scène le général et lui donnant une émission chaque soir de 1973 à 1988.

³ « Commission nationale de vérité et de réconciliation », créé à l'arrivée de Patricio Aylwin, en 1990.

⁴ D'après le rapport Valech, sorti en 2004 sous la présidence de Ricardo Lagos.

En 1997, Patricio Guzman réalise un moyen métrage : « *Chili, la mémoire obstinée*⁵ ». Des étudiants chiliens de 1996, découvrent pour la première fois des témoignages d'anciens prisonniers politiques qui racontent les tortures infligées par les militaires. Toute la légèreté de l'adolescence s'évapore en une fraction de seconde. Cette jeunesse fait face à la vérité avec effroi. Cette même jeunesse élevée dans le confort d'une dictature et dans la crainte du socialisme. La caméra déchire le voile et la vérité éclate comme un sanglot étouffé. Patricio Guzman réussit à rassembler deux générations séparées par le mur du silence. 1996, huit années se sont écoulées depuis la fin de la dictature. Les treize années de répressions, de libéralisme accru, de propagande autour du général Augusto Pinochet, ont déjà réussi à effacer une partie de la mémoire. Les années 1990, c'est au Chili, le temps de la transition démocratique. Depuis le référendum en 1988 où la grande majorité des Chiliens a voté « non⁶ » à la continuité de la politique de Pinochet (pour encore huit années de gouvernance), le pays est aux mains de la *Concertación*⁷. Celle-ci, tente de trouver un équilibre afin de ne pas glisser vers la guerre civile. Le Chili n'est plus aux mains des militaires, mais l'empreinte de la dictature est partout. Dans les grandes institutions juridiques, dans la presse, dans la Constitution, et même jusqu'au palais présidentiel. Si le dictateur Augusto Pinochet a abdicé face à la pression des Etats Unis et de son peuple rassemblé dans la rue, il reste le commandant en chef des armées chiliennes⁸.

En septembre 2020, la Cinémathèque du documentaire présente à la BPI⁹, le cycle : « *Chili, cinéma obstiné* » au Centre Pompidou¹⁰. Un titre qui reprend symboliquement le travail de mémoire débuté par Patricio Guzman en 1997. Une cinquantaine de films allant de 1958 à 2020 y sont projetés. Dans la bande-annonce d'ouverture du cycle, trois noms reviennent : Patricio Guzman, Ignacio Agüero et Carmen Castillo. Ce sont trois cinéastes qui perpétuent la longue tradition du cinéma documentaire chilien, un cinéma de luttes, de résistances et de transmissions. Ce cinéma est particulièrement lié aux mouvements de la gauche et à l'Histoire chilienne. Le cycle du « Chili, cinéma obstiné » met en valeur essentiellement le cinéma documentaire. Ce goût pour l'obstination, pour la vision historique

⁵ Patricio, GUZMAN, *Chili, la mémoire obstinée*, Les Films d'Ici, Couleur et noir & blanc, 1996, 59min. (Location sur : <https://www.tenk.fr/les-films-de-cinema-du-reel-2019/chili-la-memoire-obstinee.html>).

⁶ Troisième référendum annoncé depuis les débuts de la dictature, le « no » et l'emblème de la campagne publicitaire contre le nouveau mandat de Augusto Pinochet, qui aurait dû se prolonger jusqu'en 1996.

⁷ Ce sont les gouvernements de la Concertation : alliance des partis de droite et du parti socialiste créé en 1980. Présidences : Patricio Aylwin (1990-1994) puis Eduardo Frei (1994-2000).

⁸ Poste qu'il occupera de 1973 à 1998, il deviendra par la suite, Sénateur.

⁹ Bibliothèque publique d'information.

¹⁰ Source du Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/FcydbHC>

vient aussi de son propre héritage cinématographique. Dès 1936 les cercles intellectuels influencés par Pablo Neruda et de nombreux réalisateurs anonymes se rendent en Espagne pour filmer la résistance républicaine face à la montée du populisme de Francisco Franco. Tout au long de son histoire, le cinéma documentaire nourrit cette image subversive et résistante, soucieuse de filmer la réalité. Au Chili, la mode est alors pourtant à la comédie et au mélodrame. Si la longue tradition du cinéma documentaire militant est à l'honneur en 2020, la production cinématographique chilienne récente s'oriente vers des genres nouveaux : le terrain de l'identité, du féminisme, de la sexualité et de la politique des minorités.

Ainsi en 2020 pourquoi mettre à l'honneur des documentaires qui reviennent sur le contexte de la dictature ? Pourquoi en faire un cinéma toujours « obstiné » ? Lorsque l'on cherche dans le Larousse, le mot « obstiné », on rencontre la définition de « persévérer dans ses actions sans vouloir rien entendre ». Dans le monde contemporain, ce terme ne rencontre pas un bon accueil. L'obstination est un presque synonyme d'aveuglement. Pourtant, lorsque Guzman choisit ce terme pour son moyen métrage, il prend un tout autre sens. L'obstination, c'est l'acharnement d'une idée que l'on croit bonne. L'obstination de la mémoire c'est alors lutter contre l'amnésie, s'obstiner à ne pas que la mémoire se referme dans un pays qui est gouverné par une fixation sur le présent et un regard biaisé sur le passé. Si le cycle s'intéresse à des productions allant de 1958 à 2019 ce n'est pas pour rien. Les documentaires choisis font état de l'histoire chilienne et du traitement de sa mémoire. Si le cinéma est toujours « obstiné », c'est qu'il y a quelque chose qui résiste et qu'il faut lutter contre cela. Au Chili, c'est l'amnésie qui semble résister à la vérité. Les documentaires luttent encore contre certaines lois de la constitution qui ont amené à l'acceptation d'une amnésie collective, ce sont les lois d'amnistie des crimes perpétrés entre 1973 et 1980. Ces lois permettent de ne pas incriminer les militaires et les miliciens de cette période qui pourtant, est la plus sanglante de la dictature. En n'incriminant pas les bourreaux, les victimes n'ont pas de justice, les disparus restent disparus.

La présentation du cycle débute par ces mots clairs : « Le 25 octobre, le peuple chilien doit se prononcer sur le maintien de la constitution datant de la dictature de Pinochet ». Ainsi, le contexte de la dictature rencontre les crises du présent. Afin de rappeler les enjeux politiques, la BPI met en place une séance dédiée aux manifestations de 2019¹¹, puis au

¹¹ Les manifestations débutent le 18 octobre 2019. Elles font suite à l'augmentation du prix du ticket de métro. De nombreux chiliens ont manifesté leur mécontentement en invoquant le droit à changer la constitution par le referendum. Ces manifestations ont été violemment réprimées par le gouvernement avec (selon le rapport

visionnage de documentaires exclusifs filmés durant la dictature. Une ligne figée lie inlassablement l'histoire contemporaine du documentaire à son passé. Ce qui se joue en 2020 est le reflet d'une politique érigée sous la dictature. Détruire la constitution mise en place durant la dictature est un acte symbolique. Les manifestants incarnent une jeunesse qui refuse de continuer à vivre sur les vestiges du coup d'Etat. Pour faire face au passé, les documentaires se positionnent comme des archives permettant de remonter le temps afin de montrer que rien ne peut séparer le présent du passé.

Ainsi, l'obstination du cinéma documentaire chilien prend racine dans le désir de faire surgir les voix des oubliés. Tandis que la transition démocratique prend appui sur des lois globales et une unification du pays, des associations de familles de disparus créent une impulsion dans les quartiers populaires en périphérie de Santiago. Le cinéma documentaire libère la parole des individus et se confronte au mutisme de l'Etat. La notion d'Histoire et de mémoire emprunte deux chemins distincts. Ces piliers se tordent et deviennent les étendards des politiques, institutions et associations. L'Histoire nationale devient un pilier central dans la politique du gouvernement. Elle est continuellement modifiée, tordue ou emprisonnée dans les lieux mémoriels officiels. Tantôt linguistique, lorsqu'elle est utilisée dans les discours politiques (comptons le nombre de fois où se répètent les mots « mémoire » et « histoire » dans les discours d'investiture de chaque président depuis 1989). Le terme « mémoire » associée à l'histoire nationale n'apparaît que depuis les années 1980. Ce terme, qui dans un premier temps était utilisé par les historiens, est devenu banal et polymorphe dans la société contemporaine. Ainsi, la mémoire collective ne cesse d'être instrumentalisée par un groupe, une identité se modifiant au gré des discours politisés. Entre la mémoire officielle portée par l'Etat et la mémoire intime de groupes (familles, associations, individus), le fossé ne cesse de se creuser.

d'Amnesty International) 8000 victimes de violences policières, 400 traumatismes oculaires et plus de 1400 arrestations dont 131 mineurs. Rapport en ligne : <https://www.amnesty.org/fr/latest/news/2020/10/chile-mandos-carabineros-deben-ser-investigados-por-violaciones-derechos-humanos-2/>.

Face à la distorsion de la mémoire collective (par un ensemble d'individus) les historiens reviennent sur le terme et pointent les possibles « dangers » de cette mémoire appropriée :

« La mémoire collective est le souvenir d'une expérience vécue ou fantasmée, portée par des groupes vivants, ouverte à toutes les transformations, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les manipulations, susceptible à de longues latences et de brusques réveils¹² » .

De brusques réveils. Est-ce là le message que veut transmettre le cinéma documentaire aux Chiliens ? Le gouvernement sous son patronyme de nation, n'a pas pu réparer les conséquences de la dictature. Pire encore, L'Etat choisit le silence et ordonne pour sa reconstruction, la réconciliation obligatoire de tout un peuple. Si le gouvernement ne peut ou ne veut pas raviver la mémoire alors ce sont les voix des artistes, des associations familiales qui le feront.

Mémoire(s), passé et cinéma

En parlant de « mémoire collective¹³ » nous nous heurtons à un terme difficile à définir, tant il englobe un imaginaire commun, dû en partie à sa formulation métaphorique. Amené par le sociologue Maurice Halbwachs dès les années 1950, le terme de « mémoire collective » a évolué dans le temps, croisant les sciences humaines, la philosophie jusqu'aux discours politiques. La mémoire, par les historiens, est devenue une science sociale remplaçant peu à peu le terme d'histoire nationale. Sujet de méfiance pour les philosophes, théorisée par des penseurs en désaccords, la mémoire collective est un enjeu fragile qui n'a eu de cesse d'être comparée par analogie à la mémoire individuelle, faisant de ces deux mémoires des éternels opposés. Dans un entretien donné par l'ADDOC dans *Filmer le passé*¹⁴, Henry Rousso, revient sur le terme de mémoire à travers le documentaire. Il qualifie cette nouvelle histoire « d'affect », « d'effacement des hiérarchies », une science qui ne serait plus du domaine uniquement des historiens, mais de tous. C'est en cela que la mémoire collective existe : elle n'est plus un terme strictement utilisé par les historiens, elle est un

¹² Pierre NORA, « La mémoire collective », in *La nouvelle histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff, Retz-CEPL, Paris, 1978, p.398.

¹³ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Albin Michel, 1950.

¹⁴ P. BEUCHOT, R. BOBER, & E. PIGNON-ERNEST, « Trace, vide, plein » *Filmer le passé*, Harmattan, 2003, pp.15-17.

outil qui s'appuie sur l'affect. Alors un ensemble d'individus trouve en elle, une identité commune. Portée par un collectif, la mémoire emprunte aussi le champ de l'imaginaire, du souvenir et de l'intime. Pourtant le terme « collectif » reste ambigu. En effet, il peut être à la fois un groupe d'individus à l'identité commune, « une communauté » tout en étant l'ensemble des membres d'une famille.

Du hors champ à la frontalité de la parole

La mémoire collective, depuis les années 1990, est un pilier pour la construction de la transition démocratique au Chili. Il a été évoqué précédemment l'implication des documentaires dans une libération de la parole au Chili et une critique de la politique de l'oubli perpétrée par les lois d'amnistie. Au Chili, les constructions mémorielles ne semblent pas répondre aux attentes des nombreuses victimes directes ou indirectes de la dictature. Au contraire, les différentes installations mémorielles ont suscité de vifs débats. En 2010, l'inauguration sous la présidence de la socialiste Michelle Bachelet d'un musée de la mémoire et des droits de l'homme, a animé un fort mécontentement de la part d'une droite qui ne se reconnaissait pas dans le projet. Les différentes inhumations de personnalités publiques assassinées pendant la dictature et enterrées plus de trente-six ans après ont ouvert les yeux sur un malaise encore présent dans la société. L'inhumation du célèbre chanteur Victor Jara en décembre 2009 a été l'hommage le plus suivi au Chili. Ce n'est pourtant qu'en juin 2018, que ses bourreaux ont été condamnés. Le « passé héroïque » de la dictature reste très ancré au Chili malgré l'investiture de Michelle Bachelet en 2006, première femme présidente et ancienne militante torturée à la Villa Grimaldi. La mémoire reste fragile quand il s'agit de la dictature.

A l'aune des années 2000, la politique mémorielle déborde. Toutes les préoccupations se tournent vers le passé. Les procès incriminant Augusto Pinochet et l'ensemble des généraux qui ont participé à la violation des droits de l'homme, débutent en 1998. Ils se soldent en 2006 par le jugement de quelques généraux et la mort (naturelle) d'Augusto Pinochet qui ne sera pas inculqué pour crime contre l'humanité. La société vit au rythme de la transition démocratique, des manifestations, des commémorations et des procès qui révèlent peu à peu l'incompétence des hautes autorités en matière de justice et de question de droits de l'homme. De cette effervescence de la mémoire naît aussi un débordement du sujet au sein du

cinéma documentaire. Le numérique et la facilité technique de la caméra DV¹⁵ permettent à de nombreux journalistes, artistes, écrivains de filmer le monde qui les entoure. Il n'est plus obligatoire de faire partie d'une chaîne publique d'Etat pour produire un film. La « *ley del cine*¹⁶ » a un rôle important dans cet élan. Promulguée en 2004, elle permet l'obtention d'aides financières pour de nombreux réalisateurs. Le débordement de la mémoire et la floraison d'ouvrages témoignant du point de vue de l'intime, ont permis au cinéma documentaire un nouvel essor tant de sa technique que de sa narrativité. L'accès aux moyens techniques de réalisation permet l'envol d'un nouveau cinéma, témoin des conséquences de la dictature et héritier d'une nouvelle parole. Ce cinéma est appelé par de nombreux critiques « *El novísimo cine chileno* » (trad : Le tout nouveau cinéma chilien) en référence à l'âge d'or du cinéma chilien des années 60.

Des cinéastes et des documentaires

Pour les chercheuses chiliennes, Antonella Estévez, Susana Velleggia et Carolina Urrutia¹⁷, le cinéma chilien depuis la fin des années 1990 offre un panel de récits intimes enclavés dans des récits historiques. C'est un cinéma qui n'est pas uniquement porté par des œuvres de fictions, mais aussi par un certain nombre de documentaires (toujours selon la revue *Aisthesis*, environ 144 films entre 2000 et 2015). Ce cinéma chilien « enclin à l'épanchement de microcosmes existentiels¹⁸ » comme avance Giovanni Ottone, journaliste spécialiste du cinéma contemporain chilien, est très influencé par une esthétique des années 1980. Ce sont des réalisateurs nourris par le cinéma documentaire de Sergio Bravo, Patricio Guzman, Pablo Chaskel, qui apportent à cette esthétique aux traits politiques et sociaux, une dimension biographique, voire intimiste. Mais qu'est-ce que cela dévoile de la mémoire collective au Chili ? Sans aucun doute, lier une histoire intime à une mémoire collective rencontre la difficulté de comparer des opposés. Longtemps la sphère intime est restée éloignée du documentaire, car elle démontrait tout ce que le cinéma du réel tentait d'écarter : la fin de l'objectivité. En entrant dans l'intime, l'artiste s'épanche sur l'individuel et ainsi

¹⁵ La caméra DV est un caméra a format digital vidéo qui permet l'enregistrement de vidéos sur des cassettes numériques, par la suite importées sur un ordinateur.

¹⁶ Loi n°19.981, promulgué en novembre 2004 par le conseil national de la culture et des arts : ouvrant un nouveau conseil des arts et industrie audiovisuelle (ICAI) et un fond de financements audiovisuels.

¹⁷ Claudio SALINAS MUÑOZ et Hans STANGE MARCUS, « *Titeres sin hilos. Sobre el discurso político en el novísimo cine chileno* », *Aisthesis*, n°57, 2015, pp. 119-133.

¹⁸ Giovanni OTTONE, « Le nouveau cinéma chilien : entre modernité et mémoire », *jeune cinéma*, FIAF, déc. 2013, n°356, p21.

donne une certaine identité au documentaire. Pourtant, la tendance au documentaire intime est de plus en plus forte au Chili. Et son point de vue face à la mémoire collective s'inscrit dans un besoin de se réapproprier une mémoire longtemps restée aux mains des institutions politiques.

Loin d'axer la recherche sur une étude de la production documentaire chilienne récente, le mémoire prend appui sur trois documentaires réalisés entre 1989 et 2012 (dates de début de réalisation et non de production). Les trois documentaires constituant le corpus principal ont tous la caractéristique d'avoir été réalisé durant la période de la transition démocratique et de donner un point de vue intime sur une histoire dont les prémices débutent au moment du coup d'Etat militaire. Ils ont le point commun d'avoir été réalisé par des femmes qui ont décidé d'incorporer à la mémoire collective, une voix personnelle. Mais comment la parole intime se légitime face à la mémoire collective ? Peut-elle exister dans un cercle qui dépasse la subjectivité ? Et comment les documentaires peuvent-ils véhiculer une nouvelle manière de concevoir la mémoire collective ?

Carmen Castillo, Lorena Giachino, Marcia Tambutti, trois cinéastes en prise avec l'élan du documentaire, sont les témoins des fractures de la société chiliennes pendant la transition démocratique. Elles n'ont à priori rien en commun. Afin de comprendre le choix du corpus, reprenons quelques éléments biographiques qui permettent de situer les cinéastes dans un contexte plus général. Carmen Castillo naît en 1945 à Santiago de Chile. Après une carrière en tant que professeur d'Histoire à l'Université de Santiago, elle travaille au ministère des affaires étrangères avec Béatriz Allende sous la présidence de Salvador Allende. Elle milite au mouvement de la gauche révolutionnaire (MIR) créé en 1965 aux côtés de son ancien compagnon Andrés Pascal Allende ainsi que Miguel Enriquez et Bautista Van Shouwen. Lors du coup d'Etat, elle entre dans la clandestinité afin de mener des opérations visant à renverser la dictature. Elle devient la compagne du leader du MIR, Miguel Enriquez, alors personnalité la plus recherchée du pays. Le 5 octobre 1974, leur maison est prise d'assaut par des carabiniers de la police politique. Miguel Enriquez est abattu. Carmen Castillo alors enceinte de quatre mois est gravement blessée et emmenée à l'Hôpital. Contrainte de quitter le pays au plus vite, la cinéaste séjourne à Londres puis au Canada avant d'habiter la France, pays où elle réside encore aujourd'hui. C'est en France que débute sa carrière de cinéaste. Elle participe à de nombreuses réalisations documentaires aux côtés de la productrice-réalisatrice Sylvie Blum. Durant ce temps d'exil, elle écrit plusieurs ouvrages tels

que *Ligne de Fuite* et *Paris-Santiago le vol de la mémoire*. En 1987 elle obtient le permis de rentrer deux semaines au Chili. Durant ce temps, elle décide de filmer certains éléments qui constitueront un premier film *La flaca Alejandra*, une commande pour la télévision puis *Calle Santa Fe*, une œuvre personnelle qui sera davantage étudiée dans ce mémoire.

La vie de Lorena Giachino n'est pas tant médiatisée. Elle naît en 1972 à Castro au Chili. Lorena Giachino débute des études de journalisme avant d'étudier la réalisation à l'université de la Comptense de Madrid. Son premier documentaire *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* met en lumière la relation forte entre sa mère et une amie, Carmen Pereira Plaza alors enceinte de six mois, disparue deux ans après le coup d'Etat dans des circonstances toujours mystérieuses aujourd'hui. Ses deux autres documentaires *El gran circo pobre Timoteo* (2013) et *La Directiva* (2017) mettent en valeur des communautés marginales chiliennes. *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* est son premier documentaire. Il se présente comme une enquête au sein du quotidien d'une femme atteinte d'amnésie et d'une fille qui cherche à élucider le mystère de ceux, que les historiens nomment « *los desaparecidos* ».

Marcia Tambutti quant à elle, naît en 1971 à Santiago. Elle est la petite fille du président Salvador Allende. A l'âge de deux ans, à la suite du coup d'Etat, Marcia Tambutti et sa famille se réfugient au Mexique. A Mexico City, elle étudie la biologie puis obtient une maîtrise à Londres. En 2007, elle revient au Chili et décide de filmer *Allende mi abuelo Allende*, son premier documentaire qui obtient en 2015 l'œil d'or au Festival de Cannes. Entre temps, la cinéaste devient experte en biodiversité à la commission économique pour l'Amérique Latine et les Caraïbes. *Allende mi abuelo Allende* est filmé dans l'intimité de la famille de l'ex président Salvador Allende. La cinéaste décide d'en faire un album de famille afin de susciter la parole de sa grand-mère, de sa tante, mère et cousins. Ainsi, une ancienne militante, une journaliste et une biologiste, tentent de récupérer une mémoire effacée de la grande Histoire. La particularité de ces documentaires est qu'ils permettent la déambulation des cinéastes dans un présent qui n'est plus tout à fait celui du spectateur. Les trois documentaires rendent compte de la transition démocratique sous le regard intime de femmes qui choisissent d'allumer la caméra pour exprimer une difficulté à faire émerger la parole au sein du collectif.

Reinalda del Carmen mi mamá y yo, Allende mi abuelo Allende et Calle Santa Fe permettent de relier deux termes opposés : intime et collectif. Car ce sont des œuvres qui invitent par une recherche strictement intime à plonger son regard dans le regard de l'autre. Légitimer la parole intime face à la mémoire collective prend la forme d'une mission dans les trois documentaires. L'attrait personnel est une donnée qui peut être critiquée. Dans son essai *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Dominique Baqué met en garde sur la définition d'intime qu'elle perçoit comme « rebelle à la conceptualisation¹⁹ ».

En effet, l'intime n'est pas évident à définir. Il embrasse plusieurs sens, dont le rapport à soi, mais aussi le rapport au monde et aux autres. Ainsi, l'intime dans sa définition large englobe les individus dans une conception à la fois corporelle, sensorielle et de rapports entre eux. Dans les documentaires du corpus, l'enquête débute par un sens intime de l'histoire. Il s'agit d'un rapport intime et individuel à un bout de son existence qui n'est pas tout de suite en rapport direct avec le contexte historique. Pourtant, dans le développement, l'équilibre entre l'intime et le collectif devient de plus en plus fragile. Cet intime sera qualifié de différentes manières selon son rapport aux : espaces, individus, collectifs et mondes. Ainsi, l'intime est évoqué comme un rapport mis en relation entre ce qui englobe la « sphère privée » et la « sphère publique » puis son identité entre plusieurs statuts constituant un individu et enfin, l'intime comme une subjectivité qui trouve sa place dans le collectif et dans les caractéristiques de la parole. Seulement, ces récits personnels rendent compte d'un état particulier de la mémoire au Chili. Le besoin d'exprimer son point de vue et de représenter à travers le documentaire, les difficultés de la parole n'est pas un sujet marginal dans la production documentaire. Ce qui diffère des autres documentaires est que cette fois-ci le contexte historique rencontre le statut des cinéastes en tant que membre de familles, femmes et investigatrices. La recherche va au-delà du simple récit autobiographique. Par cette approche, sera émis tout au long du mémoire, l'hypothèse qu'il existe un processus de redéfinition de la mémoire collective et intime par le biais des documentaires.

Afin de comprendre la légitimité de la parole intime dans une mémoire collective, le travail du mémoire se penchera sur une étude à la fois esthétique des documentaires présentés, psychanalytique et sociologique. Ces trois axes permettent à la fois de comprendre le positionnement des cinéastes dans l'histoire chilienne récente, de comprendre comment

¹⁹ Dominique BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Editions Flammarion, coll « Champs », 2006, p.35.

définir l'intime dans le cinéma documentaire et comment la mémoire collective trouve un nouvel écho dans les documentaires du corpus. L'étude se découpe en trois parties permettant de s'intéresser aux différentes strates de la mémoire intime et collective présentées au sein des documentaires du corpus. La première partie « Réinventer son pays » revient sur les manières de susciter le passé national par des outils historiques publics et privés tels que les archives et les photographies. Dans un second temps, il sera observé la manière de déambuler dans des espaces « mémorialisés » et au sein de lieux que les cinéastes tentent de récupérer. La seconde partie « Le passé qui n'aimait pas les femmes » traite davantage d'une perception critique de la mémoire collective, où est émise l'hypothèse que consciemment la mémoire des femmes a été effacée. A cette récupération de la mémoire, sera observée l'ambiguïté d'une double représentation entre être cinéaste et être femme qui démontre que l'appropriation de la mémoire collective passe aussi par une réappropriation de son identité. La troisième partie « Filmer le collectif par l'intime » permet de cerner la frontière entre les différents groupes d'individus, notamment la famille et comment les cinéastes deviennent actrices d'une parole entre l'intime et le public. Dans cette partie, nous nous attarderons sur les voix, les témoignages et les silences qui permettent de penser qu'il existe une artificialité dans la représentation intime et que cette parole contribue à un acte collectif et politique.

PREMIÈRE PARTIE : RÉINVENTER SON PAYS

« Un pays sans cinéma documentaire, c'est comme une famille sans album photos. Un peuple sans images, sans mémoire²⁰ »

Patricio Guzman

Les cinéastes de ce corpus sont face à une difficulté majeure. Celle de filmer un pays, un passé, qu'elles n'ont pas ou peu connu. Elles ont ce devoir de filmer une ville transformée, interroger des amis que la dictature a changés, déambuler dans un temps qu'elles ne reconnaissent plus... Pour cela, le documentaire brise les murs du présent, afin de trouver dans les ruines, les vestiges du passé : ceux de la jeunesse d'une mère, ceux d'une figure restée dans l'ombre. Ainsi, les cinéastes doivent faire preuve d'imagination afin de reconstituer une mémoire qui a été réduite en pièces. Cette première partie se penche sur la difficulté de suggérer par la caméra, la part d'une histoire nationale dans un récit intime. Pour démontrer la capacité dialectique des histoires, nous nous pencherons sur les formes « pleine » et « vide » de la mémoire. La mémoire pleine est nourrie par les archives, les témoignages et le rythme de la recherche. Les cinéastes devront se frayer un chemin entre la pérennité d'une histoire, une ville reconstruite et des mémoriels désacralisés. Cette mémoire est caractérisée dans les documentaires par une approche du basculement dès l'incipit filmique. La mémoire vide est suggérée par l'invisible : ce sont des lieux vidés de leur symbolique, une ville où les habitations témoignant la répression ont été détruites, des corps des disparus décimés dans un désert, dans une ancienne mine, sous terre.

²⁰ Citation dont la source n'est pas relevée. On la retrouve dans de nombreux écrits sur le cinéaste et notamment dans un séminaire de 2013 sur le cinéma documentaire présenté par Patricio Guzman au FIDCOS.

Chapitre 1 : L'investigation : une enquête de mémoire

1.1 Entrer dans la grande Histoire

Lorsqu'un documentaire part d'un événement historique concret tel que la dictature, il est attendu qu'il représente la vérité de la manière la plus objective possible. En enquêtant sur l'Histoire, il se fraye un chemin tortueux entre le passé et le présent. Mais, lorsque le documentaire part d'un fait intime et le mêle à une histoire collective, il rencontre une énième difficulté, celle de légitimer son approche personnelle de la grande Histoire. Peut-on mettre à la même échelle, la mémoire intime et la mémoire collective ?

Par le biais de l'enquête, les cinéastes ont la lourde responsabilité de remettre au cœur de la mémoire collective, un événement personnel. Il sera donc intéressant dans cette partie, d'analyser l'ouverture de *Reinalda del Carmen*, puis d'*Allende mi abuelo Allende* et enfin, *Calle Santa Fe*. Nous partirons donc, du documentaire perçu comme ayant l'approche la plus intime et, dans un second temps, le documentaire à l'ambiguïté historique et intime, présente dès les premières secondes de l'ouverture. Enfin, l'analyse se terminera par *Calle Santa Fe*, car ses représentations de l'histoire et de l'intime se trouvent à la frontière des deux autres documentaires (par sa date de réalisation, mais aussi par son approche paradoxale et poétique). Dès le prologue, il se pose la question de la dimension filmique. Comment relier un travail familial, intime, à une histoire commune ? L'ouverture de ces documentaires est comme un incipit pour l'écrivain. C'est cette brève partie, lue parfois sans prendre conscience de son importance, invitant le lecteur à entrer directement dans l'approche de l'auteur. Pour les cinéastes du corpus, l'ouverture dit aussi beaucoup sur la tournure des documentaires et l'angle déterminé. La caméra débute alors, un chassé croisé entre intime et public.

L'ouverture du documentaire *Reinalda del carmen mi mamá y yo*, débute par un fond noir où se répondent deux voix : celle de la cinéaste et celle de la mère. Puis un premier plan en contre-plongée sur une chambre dans la pénombre. Une femme aux traits tirés peine à sortir du lit. Au son de la voix chantant de la cinéaste qui lui demande de se lever, elle esquisse une grimace. De ces petits échanges, entre les deux femmes, se révèle une complicité mère/fille²¹. Un second plan cadre la table de la cuisine et le café. Le visage de la mère est coupé pour

²¹ Aidée du titre du documentaire qui présuppose une personne disparue, une mère et une fille.

mieux illustrer le mouvement entre le verre, la cigarette et la petite cafetière. Enfin, le troisième plan par un travelling vertical cadre le visage de la mère. La caméra est instable, elle bouge, donnant cette impression de non contrôle des choses.

Lorena Giachino filme au réveil sa mère à l'aide d'une mini caméra DV. La manière d'entrer dans le documentaire ne présuppose aucune nécessité historique : pas de dates, pas d'écrits, ni de voix off. La première séquence est prise en pleine action. L'ouverture est frappante car elle ne permet pas de connaître la nature du documentaire. L'outil technique utilisé est une caméra portative avec une prise de son intégrée, lui donnant l'attrait d'un film de famille amateur, un film pour soi qui n'invite aucune structure filmique, ou esthétique professionnelle²². L'unique but est de partager des instants fugaces, des petits moments de rien. De ces petits gestes du quotidien, du café que l'on met dans une tasse, à la petite cuisine sombre et étroite, aux restes du petit-déjeuner éparpillés sur la table, Lorena Giachino crée une stimulation pour le spectateur. Elle touche à notre monde interne en nous immergeant dans une scène du quotidien, un quotidien banal, celui du matin. Et pourtant, le dialogue (si l'on peut parler d'un dialogue) rompt la dynamique de la scène²³ :

Lorena : « Je t'avais dit que je voulais faire un film sur la Carmen et toi. Qu'est ce que tu en penses ? »

La Mère : « Ça me paraît très bien. »

Lorena : « Pourquoi ? »

La mère : « Parce que la vie de Carmen a toujours été intéressante. »

Lorena : « Et pourquoi ? »

La mère : « Parce que, après avoir été détenue, elle s'est mariée. Puis elle est morte, elle a disparu. »

Lorena : « Qui était la Carmen pour toi ? »

La mère : « Elle était ma meilleure amie à l'université. »

La caméra est posée sur la table de la cuisine, le cadre offre une contre-plongée sur la mère. En choisissant ce cadre, Lorena Giachino écarte la frontalité, pour mieux recueillir le propos, la conversation inédite et intime. Une cigarette est allumée, le regard est ailleurs, vide. Cette rupture par la conversation centrée sur la figure mystérieuse de « la Carmen » clôt

²² La caméra DV est au tournant des années 2000, un objet technique facilement maniable et prisé par les amateurs.

²³ Dialogue traduit de l'espagnol-chilien par l'auteure de ce mémoire.

l'incipit du documentaire. La transition se fait par un *cut* offrant un plan panoramique sur une plage, un plan qui est accompagné de la bande originale du documentaire, qui reviendra tout au long, comme un leitmotiv figurant l'enquête. Enfin, le titre du film apparaît progressivement : dans un premier temps « *Reinalda del Carmen...* », un deuxième temps « *mi mamá...* », et un troisième temps : « *...y yo* »²⁴. L'apparition progressive de ces mots arrive au rythme du va et vient des vagues sur la plage. Cette forme hiérarchique et le détachement de la cinéaste par le « *...et moi* » présente une notion de double : le temps de la mère et de Reinalda et le temps de la cinéaste face au passé et à la relation interrompue. La séquence qui suit l'incipit, est une séquence en extérieure où Lorena Giachino et la mère sont en voiture. Par la parole de la cinéaste et le dialogue intime entre les deux femmes, le spectateur apprend que Lorena aimerait se rendre à un lieu qu'elle ne connaissait pas auparavant, pour voir Reinalda. Les deux femmes sortent de la voiture, un bouquet de fleurs à la main, elles se dirigent vers un mur où des milliers de photos sont alignées. Par un plan de demi ensemble, les deux femmes sont filmées de dos face au mur de plus en plus long. Par un raccord regard, nous passons d'un plan d'ensemble sur les deux femmes, au mur des photographies. Ce n'est qu'à la coupure la musique extradiégétique que l'on distingue un petit écriteau : *Muro de la memoria*²⁵.

Nous présentons dans l'analyse de l'incipit filmique, une donnée familiale, amatrice, loin de l'aspect souvent rencontré dans les documentaires proprement historiques. Dans l'ouverture de son documentaire, Lorena Giachino chasse cet aspect. Elle invite le spectateur à se pencher davantage sur le cas intime qu'historique. Si le nom de Reinalda del Carmen ne nous est pas familier, il est difficile de rattacher à l'ouverture, la notion d'Histoire. Au Chili, trente années se sont écoulées avant que le nom de Reinalda del Carmen ne soit évoqué dans la presse. En 1978, plusieurs avocats tentent de mettre en cause l'Etat dans la disparition de cette jeune femme alors enceinte de six mois. Cependant, ils n'ont pas assez de preuves constituantes (mais aussi par la pression de la police politique de Augusto Pinochet), et la Cour classe le dossier sans suite. Il faut attendre les années 2000 pour que le dossier des neuf femmes disparues enceintes entre 1973 et 1990 soit à nouveau évoqué.

²⁴ Traduction entreprise par l'auteur du mémoire : « *Reinalda del Carmen, ma mère et moi* ».

²⁵ Le mur de la mémoire a été inauguré en 2001. C'est une commande du FONDART qui est le fond de développement des Arts et de la Culture, promulgué par le gouvernement. Le mur est une œuvre créée par trois artistes, comportant 950 photographies en céramiques, tous représentant les disparus et victimes de la dictature. Le lieu est symbolique, c'était avant, un mur qui servait pour les carabiniers de site d'exécutions.

Notamment, grâce au livre signé par plusieurs chercheurs, avocats et militants pour les droits de l'Homme : *Todas ibamos a ser reinas*²⁶, financé et appuyé par le CODEPU qui est le comité de défense du droit du peuple et CEME, Centre d'Etudes Miguel Enriquez.

Avant de se faire investigatrice, la cinéaste se fait confidente. Elle crée alors un moment de confiance où l'on prend le temps de dire les choses. Elle ne brusque pas la mère, elle oriente ses questions et laisse le silence s'installer lorsque celle-ci n'arrive pas à trouver ses mots. Commencer une investigation par un objet intime demande pour les cinéastes une plus grande patience car il s'agit d'interroger des personnes fragiles. Le basculement dans la grande histoire semble un acte anodin, implicite. Un simple écriteau fondu dans un mur de photos renvoie à l'aspect mémoriel. Il est évident que la cinéaste cherche davantage l'apparence intime que historique mais la scène de fin de l'ouverture semble démontrer autre chose.

Face à ce mur de photos jaunies par le temps et la pollution, le terme de « mur de la mémoire » semble en contradiction avec la scène. Il s'agirait davantage d'un mur de l'oubli. Lorena et sa mère peinent à trouver la photographie de Reinalda del Carmen. Le lieu n'est pas un lieu de silence, car le mur est installé entre deux routes très empruntées où la bande son est couverte par le vacarme des voitures. En fond, comme un petit carré de lumière au mur des photos, des graffitis apparaissent. A ce mur érigé par des militants et des associations de familles de disparus, se mêle une autre génération. Celle de la jeunesse actuelle, peignant et utilisant le graffiti comme nouveau moyen de figurer le passé. Il est difficile de ne pas voir un basculement dans la teneur du documentaire. L'intime, le quotidien d'une mère est pris dans l'investigation de la cinéaste. La réalité des images et la fragilité technique mêlées à ce présent en mouvement tendent déjà à invoquer une certaine vision de la mémoire et du passé au Chili. Le temps ne s'est pas figé au passé, il est en perpétuel mouvement et le passé s'installe dans le présent par des lieux vides laissés à l'abandon.

Sous le support de l'enquête, il y a un second basculement, celui de l'intime qui soulève un regard politique. La caméra portative, par ses plans du quotidien rend déjà compte d'un certain traitement de la mémoire et donne lieu à un questionnement sur l'entreprise de la cinéaste. En cherchant le point de rencontre entre intime et Histoire, les cinéastes ouvrent une autre porte, celle du politique. L'image et la parole trouvent leur équilibre dans ce cadre

²⁶ M.I MUÑOZ, M.L ORTIZ, P.PROJAS, V.URIBE, *Todas ibamos a ser reinas*, LOM, 2002. (lien : <http://chile.com>).

implicite, qui interroge le regard sur le documentaire et sur son traitement narratif. Il y a donc, dans le basculement de l'intime vers l'histoire, une teneur politique, qui est plus discrète et qui révèle aussi la difficulté d'évoquer le passé, sous le regard intime familial mais aussi par moment, historique. Ainsi, Marcia Tambutti tente à travers un « portefeuille de souvenirs », d'interroger une famille éparpillée aux coins du monde, qui a choisi le silence sur le passé, sur la politique et sur une histoire qui est à la fois personnelle et nationale.

L'introduction du film de Marcia Tambutti commence par un fond noir où est audible un dialogue en off de deux femmes, la cinéaste et sa grand-mère (la *tencha, mémé* : Hortensia Bussi). C'est le son d'un vidéoprojecteur qui permet l'entrée dans un espace filmique. Puis un premier plan est affiché : la caméra balaye une rétrospective d'images de la campagne électorale de Salvador Allende en 1970. Par un fond noir, se développent plusieurs voix qui s'entremêlent. Un premier décor, un visage familier. Celui de Salvador Allende. A mesure que se déroule, sous la forme d'une diapositive, le portrait de Salvador Allende, plusieurs personnes sont interrogées. Seules les voix permettent de reconnaître les personnages, du moins de les imaginer. Marcia Tambutti interroge sa grand-mère. La voix de Hortensia Bussi est faible, chaque réponse demande un effort. Cela s'entend par le temps de réponse, et la voix qui se brise lorsque le souffle n'y arrive plus. Puis dans un second temps, une voix change, Marcia Tambutti s'adresse à une autre personne, sa tante :

Marcia Tambutti : « Grand mère, tu avais imaginé ce que serait ta vie avec Chicho ? »

La grand mère : « Tu as encore beaucoup de questions à me poser ? »

Marcia Tambutti : « Que te racontait ta mère sur Chicho ? »

La tante : « On ne parlait pas beaucoup de lui. C'est un sujet tabou, selon moi. »

M.T : « Parle moi de ces photos (on ne voit aucune photo). Ca te gêne ces questions ? »

La tante : « Je suis un peu anxieuse... »

Immerger le documentaire dans l'Histoire ravive la difficulté d'interroger des personnes sur un événement tragique, et leur évoquer un souvenir douloureux. Mais aussi, celle de devoir faire coexister dans un même espace filmique, la figure de grand-père et celle de la personnalité publique. Au contraire de Lorena Giachino, qui invite à entrer dans l'Histoire de manière progressive, Marcia Tambutti cherche dans un premier temps à ne pas figer le spectateur dans une rétrospection uniquement historique. Parler de Salvador Allende, présuppose toujours une donnée historique, car il est devenu un symbole, une métonymie de

tout un passé encore fragile au Chili. Ainsi, la cinéaste déconstruit son image. Il n'est plus Salvador Allende, il est Chicho. La cinéaste ne cherche pas à fuir l'image historique et politique, car elle illustre la parole par des affiches de campagnes électorales. Il s'agit d'ouvrir son film par une donnée intimiste, qui permet de légitimer sa parole : le droit de parler de Allende, car il est un membre familial, un père, un grand-père et un oncle. Mais la frontière entre ces deux figures est assez perméable.

A l'image de sa recherche, Marcia Tambutti ne fait pas de réelle distinction entre le Allende président et le *Chicho* grand-père. C'est une seule image qui a un recto et un verso. A la suite de cette entrée, à la fois intimiste mais au décor politique, se mêle des archives de l'investiture de Allende en 1971. Comme si l'un n'allait pas sans l'autre, la réalisatrice peine à scinder cette image, dévoilant que l'intime est politique et que le politique est intime. Une seconde donnée est illustrée par l'ouverture. La difficulté de s'exprimer face caméra pour les membres de la famille Allende, et la dureté des paroles à l'encontre de la cinéaste. En ouvrant le film par plusieurs enregistrements, dont les images seront visionnées par la suite, permet de présenter, dès les premières secondes, la difficulté du travail de recherche lorsqu'il s'agit d'une affaire familiale. L'ouverture débute par la voix de Hortensia Bussi. Le documentaire se clôt par sa mort.

Le basculement dans la grande Histoire engendre une tension familiale. Au contraire des images superposées aux voix, il est plus difficile de parler de l'intime que de la grande Histoire. Le glissement de l'ouverture, est une fonction que Marcia Tambutti usera tout au long de son film : se réapproprier l'intime, mettant de côté l'Histoire. Tenter de passer par l'Histoire afin d'y percer un secret familial. A l'image de l'ouverture, où l'apparition du titre est progressive et se développe par la figure d'antanaclase²⁷ : « Au delà, Mon grand-père Allende » . « Allende », qui signifie aussi en espagnol « Au-delà ». L'ouverture illustre déjà les intentions de la cinéaste : conserver cette dichotomie entre grand-père et homme politique, libérer la parole intime et concentrer la parole historique en une même linéarité.

La première séquence de *Calle Santa Fe* s'ouvre sur trois fonds noirs consécutifs : « *Le 11 septembre 1973, un coup d'Etat militaire, dirigé par le général Pinochet met fin au gouvernement démocratique du président socialiste Salvador Allende* ». Pour accompagner

²⁷ Dictionnaire de l'académie française : « figure de style qui consiste à répéter, dans une phrase ou un dialogue, un mot pris dans deux sens différents ». Lien : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9_0024

ces fonds noirs, la bande son rythme les fondus enchaînés. Chaque planche est amenée par un son de percussions qui rappelle celui d'une marche militaire inquiétante. Un cut vient couper le son et laisse place à une archive, au son grésillant, en noir et blanc, où un présentateur lit une feuille. Le présentateur parle de l'assaut donné par les carabiniers et la police secrète du gouvernement, au domicile du leader du mouvement de la gauche révolutionnaire : Miguel Enriquez. Le plan change et montre une vidéo de la fin de l'assaut, où le présentateur en voix off décrit le combat, démontrant une « forte résistance avec des mitraillettes » de la part des miristes. Le nom de Carmen Castillo est évoqué, comme ayant été retrouvée blessée sur les lieux, enceinte, dans un état grave, emmenée à un hôpital de la capitale. Le plan du journal télévisé se termine par un zoom sur le portail du 725 rue Santa Fe. De cette dernière image du portail, apparaît en enchaînement, en insert, une photographie de cette même porte. La caméra balaye un sol jonché d'archives, de journaux du parti de la gauche révolutionnaire et se termine en un travelling circulaire, avec en amorce à droite du cadre, une femme regardant des photographies posées sur ses genoux. On distingue par le visage de trois quarts, que cette femme est Carmen Castillo.

Afin de s'immerger dans l'attrait historique, la cinéaste choisit de faire taire dans un premier temps la voix-off. La présence de la cinéaste n'est pas tout suite relevée. Ce sont d'abord les archives télévisées qui prennent la place dans le cadre. Mais, très vite, trois fonctions du documentaire se distinguent : le basculement historique, l'événement historique, puis l'expérience personnelle. Quel est leur point commun ? C'est d'abord un temps bref qui vient de manière inédite et violente : Coup d'état, assaut célèbre, photographie intime. La voix off n'apparaît qu'à la fin du prologue. Ce sont d'abord, les images, l'archive et la photographie qui illustrent une pensée. La cinéaste laisse dérouler les images sans expliquer pourquoi elles sont mises ainsi et comment rapprocher trois temps dans une même séquence : une planche qui évoque un coup d'état, une archive qui s'intéresse à un événement précis et historique, et une photographie intime en insert à la fin de cette séquence. Partir du plus large pour aller vers le plus petit, voici l'entreprise de la cinéaste. Comme Marcia Tambutti, elle part d'une image célèbre et historique, et creuse par des symboles et des indices l'aspect personnel qui a été enseveli par l'Histoire.

Carmen Castillo laisse les images d'archives se dérouler sans explication. C'est sa présence et l'acte physique qui permettent de rentrer dans une approche d'enquête. Il y a donc un schéma donné, cela passe d'abord par l'observation des faits (les images) et enfin,

puis par l'acte. Elle n'essaye pas de donner la clé de la recherche mais emmène le spectateur à être actif, à s'interroger, sur les images qu'il voit. Lorena Giachino use de ce même déroulé/ Elle laisse le spectateur juger des images. Cependant, Lorena Giachino et Marcia Tambutti évoquent dès le prologue, le désir de filmer et de mettre en route une recherche par la parole. C'est avant tout par la mise en scène et le montage que Carmen Castillo dévoile l'aspect de l'enquête. En effet, la séquence se clôt par sa présence en accroche, entourée par des photos qui tapissent le sol, des carnets ouverts.

Lorena Giachino présente déjà les prémices de son documentaire en utilisant dès les premiers instants, la caméra portée et la lumière naturelle invitant au réalisme. Cela donne un indice sur la portée de son film : aller au plus près de la réalité, de la frontalité. Marcia Tambutti ancre sa recherche en jouant sur une figure qui est à la fois historique et intime. Par cette ouverture qui démontre la difficulté de parler d'intime et paradoxalement, la parole déliée lorsqu'il s'agit d'évoquer Allende en tant que figure publique, la cinéaste pose les différents problèmes de sa recherche. Enfin, Carmen Castillo lie l'intime à l'Histoire, en une relation indésirable. L'ouverture creuse cette difficulté intime qui montre comment sa vie s'est transformée en un fait divers, engloutie par l'Histoire, jusqu'à disparaître. Le prologue de *Calle Santa Fe* se clôt par la voix off de la cinéaste. Un texte lourd de sens : « Je n'ai pas besoin de me souvenir de la beauté de son visage le jour de sa mort. Miguel est toujours là. C'est moi qui suis devenue une autre. Etrangère à cette histoire²⁸ ».

Enfin, entrer dans l'Histoire ne présuppose pas de formes particulières. En légitimant la parole intime, les cinéastes peuvent alors, avoir une plus grande liberté pour leur mise en scène, car elles n'inscrivent pas leurs documentaires dans une donnée purement didactique. Il n'est pas question de faire de l'Histoire, mais d'insérer un propos intime dans une Histoire qui est commune à tous. L'ouverture ne présuppose pas non plus une durée définie. Selon l'importance du propos, les cinéastes rendent l'ouverture subjective ou incertaine, voire métaphorique. La mise en scène donne de l'importance à l'ouverture car elle donne un indice sur l'esthétique choisie du film. En mêlant le discours intime à la mémoire collective, les cinéastes brisent le tabou sur le terme d'Histoire. Elles le rendent accessible à tous, et défont sa froideur et son caractère scientifique et empirique. Car pour les cinéastes, la recherche de la mémoire est aussi un moyen de se réapproprier l'Histoire, de lui redonner son statut

²⁸ Apparition de la voix-off : 00 :01 :57 sec.

d'humanité. Le glissement entre intime et Histoire semble naturel, entrepris par la parole, la mise en scène et l'intime. En vérité, il y a un second basculement, plus implicite, qui sera traité tout au long du mémoire : la légitimité du statut intime, qui dévoile la parole politique autour de la mémoire.

1.2 Les traces du passé

Dans *entrer dans l'Histoire*, le glissement de l'intime vers l'Histoire au sein des films était visible dès l'incipit filmique. Cependant, la forme de l'enquête s'appuie sur un autre outil. En recherchant un événement dans le passé, les cinéastes se confrontent à un monde qui n'est plus. A devoir, par le biais de la caméra au présent, figurer les personnes qui ne sont plus que des images, des voix, des objets. C'est par la voix que l'on évoque la disparition et le passé. Cependant, la voix appelle à une structure intime où le langage déforme avec le temps, la réalité du passé. Lorena Giachino recueille le témoignage de Jacqueline Torrens et de sa grand-mère. Dans une séquence²⁹, les trois femmes sont dans la cour de l'ancienne maison de la mère de Jacqueline. Dans cette cour, Jacqueline et Reinalda bavassaient, refaisaient le monde. Lorsque la grand-mère parle, elle appuie davantage le caractère difficile de cette dernière. Tandis que sur un ton plus incertain, Jacqueline est en désaccord sur la vision partagée. La parole entre ces deux générations tente d'invoquer Reinalda telle qu'elle était à leurs yeux. Cependant, la discussion amène à un désaccord sur le souvenir. Les évocations se brouillent, entre une mère qui n'a jamais apprécié la présence de cette subversive Reinalda et l'amie Jacqueline, submergée par les souvenirs doux de la période. Nostalgie et idéal forment la nouvelle mémoire reconstruite, évinçant les querelles et la dispute qui ont éloigné les deux amies bien avant la disparition de Reinalda.

Trente années ont modifié le rapport au souvenir. On retrouve dans le personnage de Jacqueline Torrens, la figuration de l'amnésie, véhiculée par l'expression : « je ne me souviens plus ». Comment se fier à une parole modifiée par le temps ? Dans *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Antoine Lejeune revient sur la définition des différentes mémoires³⁰. Le souvenir est alors une « manifestation reconstruite de la mémoire individuelle et collective ». Cette reconstruction du passé n'est pas fiable, car elle s'appuie

²⁹ 00 :10 :58 sec.

³⁰ Antoine LEJEUNE et Claire MAURY-ROUAN dans Georges COMET, *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, collection RESILIENCES, ed. Solal, 2008.

sur l'affect et sur le sentiment préservé de cette époque. Portée par Jacqueline, souffrant d'amnésie, le passé est donc fragmenté. Pour reconstituer l'événement et la figure disparue il faut donc s'appuyer sur des traces plus palpables : les archives, les écrits, notes, photographies et lieux qui vont reconstituer, pièce par pièce, la figure de la disparue.

Dans cette sous-partie, nous évoquerons une première *trace* de la mémoire, figurée par l'archive. Carmen Castillo, Lorena Giachino et Marcia Tambutti intègrent à leur documentaire une pièce qui permet de reconstituer le puzzle de la mémoire intime et collective. Dans sa définition large, la trace est un indice, une empreinte, une marque. Les documentaires éparpillent différentes traces. Des empreintes laissées sur un vêtement, des petites photographies cachées dans un portefeuille, des impacts de balles sur une porte d'un quartier aujourd'hui paisible. Mais en partant de la structure du documentaire, d'autres traces apparaissent. Plus visibles, illustrant aussi les possibilités du numérique : les archives vidéos. Dans cette partie, il sera question d'étudier les archives, et sa pluridisciplinarité : photographies, enregistrements, vidéos familiales, radios, planches, affiches. Les premières traces analysées, sont alors les traces visibles, laissées par le passé. Dans *Filmer le passé*³¹, Pierre Beuchot, Edgardo Cozarinsky et Peter Forgacs partageaient le même point de vue sur l'utilisation de l'archive filmée :

« Du passé, il subsiste toutes sortes de souvenirs : documents, écrits, dessins ou photographies, témoignages et récits... Mais la part majeure de la mémoire, c'est aujourd'hui l'archive filmée. Depuis l'invention du cinéma, l'archive est devenue la trace par excellence : trace magique, qui permet de croiser mille figures légendaires (...) Mais l'archive est aussi trace maudite, se prêtant à l'ellipse ou à la coupe fatale (Staline avec/sans Trotski), au commentaire envahissant (comment faire parler l'image), à la sonorisation forcée (abus de musiques dites représentatives). Et d'une archive, on pourra toujours donner l'image qu'on veut. ».

Nécessairement, pour justifier ou légitimer leur approche documentaire, les cinéastes ont alors recours à « une preuve », matérialisée par l'archive. Au Chili, les traces du passé ont

³¹ P. BEUCHOT, R. BOBER, & E. PIGNON-ERNEST, *Filmer le passé*, « Le plein et le vide, avec ou sans archives » Harmattan, 2003, p.16.

souvent pris la forme d'archives filmées. Les auteurs sont souvent issus de collectifs militants, des cinéastes exilés et des cinéastes, journalistes internationaux³². Entre 2015 et 2017 s'est déroulé un séminaire appuyé par la responsable des archives audiovisuelles à la BDIC³³, Rosa Olmos. L'événement se penchait sur les différentes ressources et archives entreprises entre le Chili et la France durant la période de la dictature, et de la restitution des images en 1990. Des historiens, chercheurs, scientifiques, ont effectué un large panorama des différentes archives : télévisées, photographies, vidéos, peintures, mises en place contre la désinformation d'Etat. Caroline Moine, historienne contemporanéiste dresse dans un écrit, le bilan de ce séminaire³⁴ :

« Et quels en furent les effets, quelle portée ont-ils eu ? De fait, si la dimension visuelle et sonore fut un élément central du processus de mobilisation et d'action de la solidarité internationale, elle a en outre joué et joue encore un rôle essentiel dans la transmission mémorielle des mouvements de solidarité internationale. »

Cela explique les nombreuses archives présentes dans les documentaires contemporains chiliens. Insérer l'archive dans un documentaire à la parole intime ne donne pas le même résultat visuel qu'un documentaire historique. Des documentaires comme *Allende mi abuelo Allende* ou *Calle Santa Fe* accentuent le caractère polymorphe de l'archive. Tous deux ont eu le soutien de plusieurs institutions importantes, telles que la fondation Salvador Allende et/ou le Musée de la mémoire et des droits de l'Homme. Dans un premier temps, l'archive offre une richesse de formes. Dans *Calle Santa Fe*, Carmen Castillo déambule dans des séquences où les entretiens filmés et enregistrés s'appuient sur des archives télévisées. L'archive télévisuelle légitime la portée historique par son statut médiatique. Son mouvement permet aussi d'animer les figures disparues et donne un cadre visuel au passé. Précédemment, nous évoquions dans *Calle Santa Fe* l'ouverture du film qui débute par une séquence télévisuelle montrant un journaliste de JT en 1974. Cette donnée de

³² Cristiá MOIRA, «*Imágenes robadas a la represión chilena. Redes transnacionales de denuncia y cine contrainformacional durante la dictadura de Augusto Pinochet*». *Historia y Sociedad*, no. 37 (julio 2019) : 173-200. <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n37.74268>

³³ Bibliothèque de documentation internationale contemporaine devenue aujourd'hui *La Contemporaine*.

³⁴ Caroline MOINE, « Les archives et les sources audiovisuelles de la solidarité internationale avec le Chili. Bilan d'un séminaire (2015-2017) », in *Matériaux de l'histoire de notre temps*, 2017. Lien : < <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2017-3-page-45.htm>>.

l'archive est redondante dans *Calle Santa Fe*. Elle symbolise aussi un temps, où le Chili a été médiatisé dans le monde entier. Il existe donc énormément de traces télévisuelles mais aussi radiophoniques (pensons à la radio *Magallanes*³⁵ qui a décrit pas à pas le coup d'Etat et retransmis l'ultime discours prononcé par Salvador Allende). Le coup d'Etat en 1973 a sans doute, ouvert au monde entier, le premier assaut retransmis à la télévision. En illustrant la parole et les témoignages par des archives télévisuelles, les cinéastes animent chez le spectateur, une mémoire médiatique.

La mémoire « médiatique »³⁶ est une donnée contemporaine qui part d'un souvenir commun fédéré par un moment précis de la télévision. Pour le cas chilien, cette mémoire a pris une forme paradoxale : très rapidement, la mémoire constituée par les chaînes de télévisions a été instrumentalisée par la dictature Pinochet. Le mettant en scène, et filmant des reportages en « immersion » face aux « extrémistes » communistes, arrêtés par les carabiniers avant tout acte terroriste. Malgré la propagande issue de ses archives télévisées, l'image reste et se montre comme les uniques témoins du passé chilien filmé. Pour visualiser une autre histoire du Chili, il faut attendre les années 1990 : période charnière que nous évoquons dans l'introduction de ce mémoire. Il y a donc à nouveau deux mémoires sur une période distincte : l'une, nourrie par la propagande et par un traitement de l'image favorable à la désinformation d'Etat ; l'autre, les objets filmés de manière clandestine, diffusée à l'internationale, mais jamais au Chili. Dans le documentaire *Y después*³⁷ (2019), la cinéaste-plasticienne Pamela Varela filme une danseuse traditionnelle de *Cueca*³⁸. La jeune femme, face caméra, parle de sa découverte d'un documentaire à la télévision qui dans les années 1990 évoque pour la première fois des témoignages de torturés chiliens. N'ayant jamais quitté Santiago durant toute la période de la dictature, les images lui ont donné une autre vision de son pays : « le documentaire montrait un Chili que je n'avais pas connu ». Comme de nombreux Chiliens nés sous la dictature, la jeune femme a le sentiment d'avoir été trahie par l'Histoire et par son éducation.

Par la télévision, l'Histoire s'immisce au sein des foyers, du cadre familial. L'approche de la mémoire médiatique, permet aux cinéastes de rappeler les événements

³⁵ Station de radio chilienne ouverte le 1^{er} août 1957 et qui fut fermée au coup d'Etat de Augusto Pinochet, le 11 septembre 1973.

³⁶ Il sera question, d'analyser les formes de médias : les archives de la télévision chilienne durant la dictature, puis en parallèle, les archives télévisuelles à l'international.

³⁷ Pamela VARELA, *Y después*, 16mm&vidéo full, 96 minutes, France, 2018.

³⁸ Danse traditionnelle chilienne, née dans les milieux ruraux. Elle est devenue l'instrument de la création d'une culture pure sous la dictature d'Augusto Pinochet, lui retirant sa symbolique sociale et paysanne.

passés, en les incluant dans leur investigation filmée au présent. Ces séquences d'archives marquent une volonté dans les documentaires, de rattacher l'intime au passé commun. Mais aussi, le désir de légitimer leur place en évoquant un événement enseveli sous trente années de silence. L'archive est un outil qui permet de déambuler dans le passé. Plus qu'un décor à la parole, l'archive est un moyen d'accéder à une certaine image du passé. Mais quel regard pose ces archives lorsqu'elles rencontrent la parole intime et le montage documentaire ?

En incorporant des archives filmées par la propagande, les cinéastes lient l'intime à un regard politique sur le passé. Chez Carmen Castillo, l'archive télévisuelle rythme son retour à Santiago. Elle ponctue les séquences, permettant un lien entre présent et passé. La mise en relation de l'archive avec le présent passe toujours par une approche didactique et communicative : il y a d'abord une première scène filmée au présent puis dans un second temps, l'archive qui est apportée comme l'image passée, juxtaposée au récit. L'archive est ainsi une ellipse temporelle. Par exemple, lorsque Carmen Castillo revient en 1987 dans la rue Santa Fe, elle interroge sa voisine de l'époque, Madame Gonzáles³⁹. [Figure 1]. Juste après un plan de demi-ensemble, s'insère l'archive télévisuelle où un journaliste interroge madame Gonzáles, juste après l'assaut en 1974.



Fig. 1 : Les deux photogrammes représentent Mme Gonzalez en 1974 puis en 1987. A sa droite, Carmen Castillo.

³⁹ 00 :05 :18 sec.

Le cadre filmique est un miroir où le présent a comme reflet le passé. Les personnes dans les archives et filmées au présent donne l'impression de ne pas avoir changé. Elles sont si reconnaissables, que la cinéaste n'ajoute au montage, aucune indication sur l'identité du témoin. Car la séquence se découpant par une situation au présent puis le retour au passé par l'archive, permet au spectateur une stimulation par l'image. L'image est observée, puis elle a son explication visuelle : pourquoi revenir dans la rue Santa Fe interroger un voisin ? L'archive suivante explique : car ce voisin a été témoin de l'assaut, c'est le dernier face à la vérité. Le spectateur est en alerte, il observe, tente de comprendre ce qu'il voit. Car le public de 2007 n'est plus celui des années 1970.

L'archive télévisée dans *Calle Santa Fe* ne reflète pas le passé, mais un temps figé. L'archive représente un temps resté au passé, qui enchâssé dans un récit au présent, perd de sa vérité (vérité de l'époque). Si le visage du témoin a changé, s'est creusé, ridé, sa mise en scène est calquée sur l'image issue de l'archive. Utiliser l'archive télévisuelle a une donnée particulière chez Carmen Castillo. Il s'agit aussi de se réappropriier, des moments de vie qui ont été volé par la télévision et les formats médiatiques. Tout au long du documentaire, mais aussi dans ses écrits, la cinéaste aborde un regard intime et amer sur les médias. Se sentant instrumentalisée, sa vie est aussi devenue un fait divers. Si l'archive télévisuelle, s'inscrit comme une trace permettant de suivre pas à pas, la vie de la cinéaste, elle a aussi son lot de conséquences néfastes. Filmée par la télévision elle est à la fois spectatrice et protagoniste des images. Elle ne montre pas seulement, les images issues de la propagande chilienne. Mais aussi, les archives internationales, la mettant en scène, capturant sa parole, à peine libérée de l'enfer qu'elle vient de subir, de la perte d'un amour, d'un enfant et d'une vie éparpillée en éclat.

Cependant, la cinéaste détourne ce que l'image télévisée a fait d'elle : la porte parole, la veuve, l'extrémiste, sont devenues des traces du passé. Car ces séquences sont à présent, des archives, des données du passé qui ne sont plus instrumentalisées ni par la dictature, ni par la réappropriation de médias étrangers. Elle peut ainsi rendre la vérité à ces images déformées. La cinéaste donne du mouvement, des réponses à ces images. Elle leur donne son signifié. Dans cette réappropriation de l'archive télévisée, la cinéaste Marcia Tambutti illustre davantage le caractère symbolique de la médiatisation de son grand-père. Elle réinvestie au sein des témoignages du présent, des séquences de la campagne de Allende

filmées par de nombreux cinéastes, notamment issu de l'ICAIC⁴⁰. L'archive télévisée devient un fragment historique qui anime la mémoire commune et rappelle l'engouement de l'arrivée au pouvoir de Salvador Allende. Cela permet de montrer une première image du documentaire : l'image politique et historique de sa famille afin, dans un second temps, de mieux se réapproprier l'histoire intime.

Pour expliquer l'utilisation d'une même source d'archive retrouvée dans les deux documentaires, nous pourrions partir d'un état abordé par Cristiá Moira dans *Images volées à la répression chilienne. Les réseaux internationaux de la dénonciation et cinéma de la désinformation durant la dictature de Augusto Pinochet*⁴¹. La répétition de mêmes images est le résultat d'un travail de censure et de répression contre les cameramen, reporters et cinéastes qui ont tenté d'enregistrer les images du coup d'Etat. Très vite les images ont été instrumentalisées par le régime militariste de Augusto Pinochet. Toutes pellicules, caméras montrant la répression étaient détruites par les militaires. Les uniques images sont celles des reporters étrangers, des collectifs de cinéastes ayant eu le temps de filmer avant d'être contraint à l'exil⁴². Marcia Tambutti et Carmen Castillo se servent donc de séquences filmées par une poignée de cinéastes entre 1974 et 1980, et divulguées qu'à la fin de la dictature au Chili⁴³.

C'est dans la clandestinité que les images de la répression ont pu être filmées. Toujours dans l'étude citée précédemment, la chercheuse permet de comprendre la circulation clandestine des images de la dictature entre 1973 et 1980 et comment l'archive aujourd'hui est issue d'une résistance entreprise par une poignée de cinéastes. C'est le cas du cinéaste Miguel Littín qui clandestinement est entré plusieurs fois au Chili sous une fausse identité. Filmant des témoignages, des événements, il a pu reconstituer un passé narratif à l'étranger, notamment grâce à des associations comme AIDA. Certaines de ces images

⁴⁰ ICAIC : *Instituto cubano de Arte e Industria cinematográfica* (Institut cubain des arts et industries cinématographiques) : apparu après la révolution cubaine en 1959.

⁴¹ Traduction entreprise par l'auteure de ce mémoire. Version originale : Cristiá MOIRA. "Imágenes robadas a la represión chilena. Redes transnacionales de denuncia y cine contrainformacional durante la dictadura de Augusto Pinochet". *Historia y Sociedad*, no. 37 (juillet 2019).

⁴² Cristiá Moira est spécialiste de la recherche sur l'AIDA : Association Internationale de Défense des Artistes victimes de la répression dans le monde. Créé en 1979, suite au voyage de Ariane Mnouchkine et Claude Lelouch en Amérique du Sud. Pour plus d'information : <https://entre-temps.net/faire-un-film-dun-travail-de-recherche-academique-entretien-avec-moira-cristia/>. (Consulté le 02/12/2021).

⁴³ Générique de fin de *Calle Santa Fe* : est inscrit les dates de diffusions des différents documentaires tournés en 1974, la date de diffusion est à partir du 10/09/1986 (pour les archives de l'INA).

apparaissent dans *Calle Santa Fe*, notamment les images de *Compañero Presidente*⁴⁴, coréalisé par Sergio Tabucco et Regis Debray. Des séquences du documentaire, *Recado a Chile*⁴⁵, réalisé par Carlos Flores et José Roman et monté par Pedro Chaskel.

Que démontrent ces deux formes distinctes d'archives dans les documentaires ? Utiliser une archive qui appelle au souvenir commun, permet de légitimer le travail de recherche. Nous avons vu précédemment, que Carmen Castillo, en se réappropriant l'image télévisée, abordait aussi une mise en scène de l'archive. Placée, montée dans un récit, l'archive est alors modifiée. Elle perd de sa structure figée dans un temps, car elle s'insère dans un discours filmique. Lorsque Marcia Tambutti utilise les images de campagne, les manifestations des cheminots puis des peuples autochtones des provinces chiliennes, le regard de la cinéaste prend le pas sur une simple donnée historique. Toute archive, insérée dans un propos tend à dire quelque chose de nouveau.

En réinvestissant un passé pré-dictature qui mêle nostalgie et espoir, la cinéaste donne aussi un aspect plus politique à son travail. Il y a là un regard pointé vers le passé chilien. En mettant en parallèle les archives de la campagne présidentielle, puis les archives du coup d'Etat, le symbole politique est très fort. Le spectateur est face à deux périodes contraires : démocratie et dictature. Par la juxtaposition des archives, la cinéaste ancre un discours politique sur la société chilienne et sur sa capacité à passer d'un état euphorique à l'acceptation d'une dictature militariste. Car les images d'archives rappellent aussi un état traumatique : le coup d'Etat a suscité au Chili, un certain engouement positif de la part d'une majorité qui était en désaccord avec le gouvernement Allende. La responsabilité du peuple chilien face à la destruction de la démocratie reste un sujet sociétal tabou. Cependant, sa mise en scène, notamment par le montage alterné, génère une autre perspective du passé. Marcia Tambutti ne tente pas d'immerger son documentaire dans le passé, elle tente de réanimer une construction du passé, un idéal suscité par la création médiatique d'un personnage historicisé : Salvador Allende.

Au contraire de Carmen Castillo qui met en mouvement les spectres par la profusion d'images vidéo, une distinction se crée entre deux formes d'archives dans *Allende mi abuelo Allende*. En effet, lorsqu'il s'agit de filmer la population, la masse, la cinéaste utilise le

⁴⁴ Miguel LITÍN, Sergio TABUCCO, Regis DEBRAY, *Compañero Presidente*, noir & blanc, 1.37 :1, Chili, 1971, 70min.

⁴⁵ Carlos FLORES, José ROMAN, *Recado a Chile*, noir & blanc, court-métrage, Chili, 1979, 20min.

montage simultané d'archives vidéo. Lorsqu'il s'agit de la figure d'Allende, l'image est plus fixe : c'est l'archive photographique qui vient représenter le président chilien. Tandis que la foule est toujours en mouvement, l'image du grand-père est immuable. La cinéaste juxtapose à l'archive photographique, des enregistrements audio de discours prononcés par Salvador Allende. Dans la première séquence du documentaire, Marcia Tambutti intègre aux voix familiales, sa propre voix : « Pour moi, il était une image fixe. Je n'ai jamais entendu personne le critiquer. Je ne l'imaginai même pas en chair et en os ». Représenter le grand-père par la photographie, c'est aussi vouloir représenter sa propre vision du souvenir et du passé. Ne l'ayant pas connu, la cinéaste ne cherche pas à réanimer sa figure telles que certains l'ont connue. Elle crée le souvenir, par la figure « visuelle », nourrie du souvenir de l'enfance et de ses photographies, poussiéreuses, sans explications, cachées au fond d'un tiroir.

Dans l'ensemble du documentaire, on retrouve toujours une même structure filmique : des images vidéos représentées par le témoignage d'un membre de la famille. Suivi par des archives photographiques familiales, alternées par la voix du témoin en raccord son. Ainsi, dans la première demi-heure du film, la cinéaste filme son cousin Alejandro, parlant de sa mère la Tati (Béatriz Allende). En l'espace de 1min30, le témoignage se développe : un plan rapproché épaulé de Alejandro, puis dans un second temps, l'insert d'éléments photographiques (toujours illustrée par la voix-over de Alejandro) qui commente son rapport à la famille et à la mort de son grand-père⁴⁶. C'est l'archive familiale qui anime la figure d'Allende et non l'archive télévisée. La cinéaste tente ainsi de capturer la figure spectrale par la photographie. Elle ne modifie pas sa structure par des zooms, elle détaille par une loupe, la matière argentique. Objet symbolique, outil d'enquêteur qui illustre l'aspect premier de la recherche de la cinéaste.

L'archive tirée de documentaires existants permet aussi le relais d'une transmission. Car les séquences tirées sont issues des documentaires réalisés par Patricio Guzman, Carlos Flores, Pedro Chaskel, Miguel Littín. Pionniers d'un nouveau cinéma chilien, enclin au cinéma-vérité, et au désir de dévoiler ce que la dictature a tenté d'anéantir : le passé chilien. Leur utilisation dans les documentaires de Marcia Tambutti et de Carmen Castillo, peut être analysée comme un hommage au travail des documentaristes, perdurant cette idée, que le relais mémoriel passe par le cinéma engagé et politique. Il est de sa légitimité, en tant que

⁴⁶ Séquence témoignage de Alejandro : 00 :22 :27 sec à 00 :23 :14 sec.

transmetteur d'une période, d'être à nouveau vecteur de la mémoire. Si l'archive semble avoir cette structure neutre, le montage transforme son propos et délivre un message implicite. Le relais d'une image documentaire en mouvement, ne s'arrête pas qu'à une transmission mémorielle entre les cinéastes et une époque passée. Carmen Castillo, utilise aussi des archives issues de la collection de Macarena Aguiló, jeune cinéaste documentariste en 2007. Dans la dernière partie de son film, la cinéaste insiste davantage sur le relais générationnel et sur la nouvelle manière de filmer le passé pour les nouvelles générations de cinéastes. Elle filme une courte séquence, dans laquelle, la cinéaste Macarena Aguiló, *derush*⁴⁷ les images filmées de l'hommage aux miristes. Images qui sont tirées de son propre documentaire : *El edificio de los chilenos*⁴⁸, en pleine réalisation en 2007. Images qui ont beaucoup inspiré Carmen Castillo, interrogeant d'une manière différente, son rapport au passé et à la famille.

Utiliser des séquences de films de militants pose aussi la question de la véracité des images. Effectivement, elles servent d'appui historique aux documentaires de ce corpus. Cependant, en analysant les différents outils d'archives trouvés dans les documentaires, nous ne pouvons passer outre certains noms, tels que Santiago Alvarez, cinéaste cubain au service de la propagande castriste. Les images de la campagne électorale d'Allende sont des commandes, des outils qui mettent en avant un certain point de vue positif de l'époque. Leur caractère politique voire propagandiste, oblige à avoir un œil attentif sur leur représentation actuelle, dans les films de Carmen Castillo et Marcia Tambutti. Il y a aussi sous la recherche, un point de vue nostalgique sur le passé. Une nostalgie qui déborde sur le propos des documentaires et qui démontre la difficulté de mêler à un propos intime, une histoire nationale. Nous verrons plus en détail, dans la troisième partie de ce mémoire, les enjeux de l'intime et du collectif.

La cinéaste Lorena Giachino utilise l'archive différemment. En faisant le choix de ne pas inclure des archives filmées dans son documentaire. Il n'y a aucune archive issue d'institutions publiques ou de fondations politisées⁴⁹. La cinéaste adopte une position de journaliste. Les photographies familiales, et archives numérisées de journaux sont les uniques représentations visuelles du passé. L'archive n'est donc jamais un décor en mouvement, ni un

⁴⁷ Etape avant montage, où le réalisateur sélectionne les vidéos à utiliser lors du montage.

⁴⁸ Macarena AGUILÓ, *El edificio de los chilenos*, couleurs, 1h35, 2010.

⁴⁹ En référence à la fondation Salvador Allende et la Fondation Miguel Enriquez (financièrement aidées par la *Unidad Popular* et le *Movimiento de izquierda revolucionaria*).

moyen de reconstruire le passé. Le montage donne une dynamique aux images par le fondu enchaîné ou par l'insertion des photographies au rythme de la bande originale. Les photographies gardent leur aspect figé, ancré dans un temps en suspens. Pour mettre en mouvement le passé, la cinéaste use davantage de la parole par le biais du témoignage⁵⁰.

L'archive a une fonction illustratrice, elle vient compléter les paroles des témoins et sert d'outil pour figurer les voix absentes. Sans doute, le manque d'archives vidéos peut s'expliquer par le caractère anonyme de Reinalda del Carmen, et le choix de parler de personnes non publiques. Marcia Tambutti et Carmen Castillo ont la similarité de porter dans leurs documentaires, une figure que l'Histoire a médiatisée. Ainsi, elles choisissent des protagonistes qui ont fait et font encore partie du paysage historique et politique chilien. Ainsi, elles ont accès à des archives vidéo nombreuses ce qui n'est pas le cas de Lorena Giachino plongée dans une enquête anonyme. Prioriser l'archive intime et quelques articles de presse sur l'affaire de la disparition, démontrent aussi l'inégalité des représentations au sein de la mémoire collective. La personnalité publique a le privilège d'avoir sa dépouille entière, d'être figurée dans les livres, dans les archives vidéo. L'anonyme, quant à elle, n'a ni dépouille ni figuration dans l'espace public⁵¹. L'archive et son utilisation montrent une contradiction. Elle peut être un moyen de figurer un corps qui n'est plus. Ou au contraire, figer la figure dans une image précise. Pour Carmen Castillo et Marcia Tambutti, l'archive est un corps mémoriel en mouvement. Pour Lorena Giachino, enquêtant sans moyens à partir d'une histoire inconnue de tous, le corps est figé dans une photographie jaunie d'époque, à l'image du mur de la mémoire : condamné à s'effacer avec le temps, si la parole n'est pas transmise.

Une autre facette de l'archive est mise en avant. Nous évoquons le caractère polymorphe de l'archive. Par sa surreprésentation, l'archive semble voiler par moment la perspective d'enquête. La structure des documentaires est à l'image de ce débordement de la mémoire : le fil de la recherche rencontre les fragments du passé. Il crée une incertitude dans le propos. Ce trop plein d'outils du passé n'est pas perçu dans les documentaires comme une fatalité dont les cinéastes seraient aveuglées. Au contraire, noyées dans un flot d'informations, de vérités nouvelles, les cinéastes ont conscience qu'elles mettent le doigt

⁵⁰ Nous verrons les différentes facettes du témoignage dans la deuxième partie de ce mémoire : *Lorsque le « je » se fait « nous »*.

⁵¹ Le corps de Reinalda del Carmen Pereira Plaza n'a jamais été retrouvé. Autour de cette inégalité, nous verrons la figuration de la femme dans l'espace mémoriel, dans la troisième partie de ce mémoire : *Le passé qui n'aimait pas les femmes*.

dans un engrenage qui n'a aucune limite. Cela se perçoit dans leur propre représentation de la recherche : souvent assises autour de photos, de livres, de carnets tapissant le sol. A l'image du centre des archives, où s'entassent les affaires non résolues des disparus de la dictature.

La question du débordement du passé est illustrée par le « trop d'information » généré par l'archive. L'investigation pousse les cinéastes dans leur retranchement, face aux flots d'informations visuelles, de témoignages, de photographies intimes, le propos s'évapore. Le passé tente de submerger le présent. Pourtant, si l'investigation tend parfois à se prolonger, voire à se perdre dans le temps, la cinéaste Lorena Giachino, ne se confond pas dans les archives. La frontalité de sa caméra, le travail de reconstitution, illustrent aussi cette volonté d'une pratique technique politique : le choix de ne pas inclure des archives issues d'institutions publiques. Celui de se défaire des institutions chiliennes par un montage indépendant, comme pour mieux cerner l'écart entre le présent et le passé. Se détacher des images existantes permet aussi à la cinéaste de ne pas devoir reconstituer le passé tel que la mémoire collective l'a entrepris mais tel que le souvenir intime l'a nourri. Ainsi, l'archive a beau être un matériel historique, visuel, qui anime un souvenir commun, son utilisation déclenche toujours le point de vue d'une seule et même personne : la cinéaste. Selon son rapport au passé et à la mémoire, l'archive est placée de sorte à donner un propos intime (lorsque le souvenir a été vécu comme chez Carmen Castillo), ou figée par la photographie, lorsque le souvenir est issu de paroles. Et nourrie par l'imaginaire de l'enfance et de ses représentations pour les cinéastes Marcia Tambutti et Lorena Giachino.

1.3 Filmer le souvenir : la difficulté d'une post-mémoire

La mémoire et ses formes rencontrent dans les documentaires, l'aspect que nous qualifions d'« imaginaire ». Filmer le passé peut se traduire par des objets techniques tels que les archives, les photographies, les séquences de films tournées durant la dictature etc. Pourtant, les cinéastes par l'approche intime choisissent, par moment, de se défaire de certains appareils qui les empêchent d'exprimer une vision personnelle. Dans un premier temps, nous avons perçu que l'intime se réapproprie l'archive, perdant ainsi de son caractère purement historique et immuable. Sa matérialité et son cadre, lui donnent aujourd'hui, cet aspect de trace, de confrontation à la réalité du passé, bien que nous y voyons toujours dans sa mise en scène, un caractère mouvant, au service d'une pensée spécifique. Cependant, l'image qui caractérise le passé, peut être parfois un artifice. Dans un entretien donné à la revue *Nuestra América*, la cinéaste Carmen Castillo n'hésite pas à parler de « fausse

archive », afin d'expliquer sa méthode pour retranscrire le souvenir intime⁵². Dans cette idée de fausse archive, nous pourrions voir dans les documentaires de ce corpus, des séquences, des mises en scènes du passé qui tentent d'imiter la structure d'archives historiques, pourtant ce sont bels et bien des séquences filmées au présent. Filmer le passé requiert certains outils historiques : récits, témoignages, archives numériques, films, photographiques, lieux de mémoire etc. Le passé est ainsi véhiculé par un ensemble de connecteurs historiques logiques connus de tous. Pour remémorer le souvenir d'un président assassiné, Marcia Tambutti utilise des archives de campagne. Pour évoquer le coup d'Etat et l'assassinat du leader du MIR, Carmen Castillo rappelle les discours politiques, et les images télévisées de l'époque. Pour se remémorer la ferveur des mouvements étudiants des années 1960, Lorena Giachino recherche les photographies d'époque et interroge les survivants. Mais qu'en est-il du souvenir intime de ces cinéastes ? Par moments, les cinéastes sont confrontées à une mémoire qui leur est tout à fait inconnue. Des événements extérieurs à elles, qui les obligent à devoir imaginer certaines scènes qu'elles n'ont pas vécues.

Ainsi, Carmen Castillo filme une séquence stimulée par des scènes dites « illustratrices », mettant en scène le moment où elle a été emmenée dans un hôpital, sauvée par l'aide d'un voisin anonyme. En vérité, elle n'a aucun souvenir de ce moment, elle était inconsciente et gravement blessée. Mais elle arrive à reconstituer l'événement grâce aux témoignages. Par la parole en voix-off, elle essaye de mettre des images à son traumatisme. Au présent, elle filme les couloirs de l'hôpital, enregistre certains sons pour donner l'illusion que son souvenir a été filmé. Pour rendre l'image plus ancienne et plonger le spectateur dans un récit proprement visuel, la cinéaste utilise une caméra super 8. Cette technique permet de rendre la texture de l'image plus ancienne, de lui donner ce caractère ou cette fausse impression d'archive. En utilisant le Super 8, Carmen Castillo essaye ainsi de rendre visuel le souvenir fragmenté. Evoquer la mémoire du passé, rencontre le terme de « post-mémoire ». La mémoire est passée, seul perdure le souvenir qui est une construction d'images personnelles et communes. Filmer un souvenir, c'est alors filmer des fragments du passé imbriqués dans un récit fragile et subjectif. Pour filmer un souvenir, les cinéastes usent d'outils numériques et photographiques (archives). Mais le principal décor reste les lieux, notamment Santiago.

⁵² Bernardita LLANOS M, « de la palabra a la imagen : Carmen Castillo y la memoria de Chile », *Revista nuestra América*, N°10, Janvier-Juillet, LIEN : <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/6770/1/Nuestra%20america_nr10_17.pdf>.

Chapitre 2 : Les lieux hantés de la mémoire

2.1 Santiago, manifestation de mémoire et d'oubli

« Notre vieille capitale grise manque de feuilles vertes, comme au cœur humain, l'amour (...). D'autres végétaux parsemaient les murs de la ville. Une mousse de haine les couvrait. Des affiches anti-communistes qui crachaient leur insolence et mensonge ; contre Cuba ; antisoviétique ; contre la paix et l'humanité ; sanguinaires qui prédisaient le massacre (...). C'était ça la nouvelle végétation qui enveloppait les murs de la capitale.⁵³ »

Dans le dernier fragment de ses mémoires, Pablo Neruda dépeint son retour à Santiago. Le regard du poète sur son temps témoigne déjà de la montée du fascisme au Chili. Comparées au nazisme, il perçoit avec effroi les milices s'emparer petit à petit des quartiers. Alors que le président Allende n'est pas encore assassiné, alors que la démocratie semble prospérer, le poète a déjà un regard qui prédit les événements tragiques à venir. Nous ne sommes qu'en 1972. Santiago de Chile, capitale de la répression, détruite, reconstruite, divisée. Filmer en extérieur, à hauteur humaine, amène les cinéastes à devoir faire preuve d'ingéniosité pour ne pas que la caméra interrompe le quotidien et la réalité des images. A travers les documentaires, le sens du mot « lieu » prend différentes formes. Le lieu est alors un espace qui invite au collectif, à l'intime, public, personnel voire intérieur. A travers le paysage chilien, les cinéastes déambulent dans des espaces politiques, lieux mémoriels et imaginaires personnels. Dans cette réappropriation de l'identité par le lieu, les cinéastes inventent une nouvelle mémoire libérée des constructions érigées par la transition démocratique.

Afin de réanimer la mémoire collective, il semble incontournable de filmer Santiago de Chile, capitale de la dictature, lieu de répressions et de mouvements politiques importants. Pourtant, filmer la ville c'est devoir capturer d'infimes fragments du passé ensevelis sous d'immenses buildings. Très vite, la caméra est étouffée par le bruit des voitures, des passants, des marchés dans les rues. La ville par sa densité finit par engloutir le corps de la caméra

⁵³ Pablo NERUDA, *Confieso que he vivido : memorias*, Seix Barral, 1981, pp. 466-467. (Mémoires écrites et interrompues par sa mort le 23 septembre 1973, rééditées en 1981). Traduction de l'auteur de ce mémoire.

mais aussi le corps du cinéaste. Dans *Regards sur la ville*⁵⁴, Jean Louis Comolli débute son analyse par une distinction entre cinéaste et architecte : « la ville du cinéaste n'est celle ni de l'urbaniste ni de l'architecte ». La ville est premièrement un décor aux mouvements des cinéastes. Pourtant le cadre de Santiago déborde. Sa présence n'est plus seulement un décor à la parole intime. Dès les premières séquences de *Calle Sante Fe*, Carmen Castillo essaye de fuir la ville. Elle n'apparaît pas entière. Son image est d'abord une ruelle, puis un quartier. Santiago de Chile apparaît dans un premier temps à échelle humaine. La caméra capte des détails. Ce n'est qu'à la fin d'une première séquence, sur le retour de la cinéaste, que Santiago apparaît dans son entièreté.

Pour aller d'un lieu à l'autre, la cinéaste utilise une contrainte technique. La caméra filme à travers une vitre de voiture, une fenêtre d'un immeuble, comme pour se protéger de sa réalité, pour laisser une frontière transparente entre la ville et elle. La ville a donc cet aspect figé, froid, écrasant. Elle est avant tout, une image projetée par la caméra de la cinéaste. Elle prend forme sous le point de vue de Carmen Castillo : c'est à la fois un espace qu'elle observe et qui lui est inconnu. Cette notion d'inconnu est présente dans la manière de filmer de Lorena Giachino. La ville est en mouvement, les passants traversent, cachent l'objectif de la caméra sans la voir. Dans un premier temps, cette même caméra se pose comme l'œil observateur du cinéaste. Elle se fait discrète, voire disparaît totalement pour laisser éclater le vacarme de la ville. Cet aspect est traité par le minimalisme des outils techniques lors des tournages. Lorena Giachino utilise pour filmer son investigation une simple caméra DV, légère et discrète. Carmen Castillo est aidée de son amie Silvia qui utilise une caméra portative pour filmer la cinéaste. La cadreuse et amie n'interrompt jamais la caméra, comme pour avoir l'opportunité de capturer dans l'anodin, une figure qui viendrait briser l'image parfaite de la ville. Car filmer la ville, c'est filmer l'impénétrable. Sous ces grandes tours, ses quartiers résidentiels, la ville semble, par moment, être une figure spectrale. Au contraire du centre, très animé par les marchés, les boutiques et les restaurants, sa banlieue semble à première vue dépeuplée. La ville est imperméable au souvenir. Sa re-modélisation durant la dictature a effacé les principaux axes de la mémoire, comme certains lieux politisés qui auraient pu être le symbole d'un passé socialiste⁵⁵.

⁵⁴ Gérard ALTHABE, Jean-Louis COMOLLI, *Regards sur la ville*, Editions du centre Pompidou, 1994, p13.

⁵⁵ A l'image de la villa de Salvador Allende, pillée puis détruite pendant la dictature Pinochet.

Si l'on reprend l'œuvre de Althabe et Comolli, la ville filmée prend forme par un regard. Celui du cinéaste qui observe à travers l'objectif de la caméra. Ce n'est donc, ni le regard du citadin, ni celui du spectateur : c'est le point de vu fixe ou en mouvement que choisit de cadrer le cinéaste. Le regard sur la capitale est différent selon le souvenir qu'il procure pour les cinéastes. Ce qui transpire à travers le regard de Carmen Castillo, c'est l'hostilité qu'elle perçoit à travers le panorama de Santiago. La ville a beau être l'image parfaite d'une cité moderne, chaque recoin est la manifestation de la puissance de la dictature. Un endroit où, à tout moment, peut apparaître des chiliens qui ont plié sous la dictature, des fascistes, des bourreaux. Le premier retour à Santiago en 1987 est filmé à l'intérieur d'une voiture, sous une pluie battante. La séquence est appuyée par la voix-off de la cinéaste :

« Santiago, rien est à sa place. Il n'y a que du vide peuplé d'absents. Des ombres m'entourent, je ne vois rien d'autre que des militaires et des collabos. Et la résignation des passants. Le dégoût monte en moi⁵⁶».

A travers la caméra de Carmen Castillo, l'espace public est un espace uniquement de publicités qui appelle à la consommation et à l'individualisation. Lorena Giachino offre un autre regard sur la ville. Etant née sous la dictature, elle se sert de son histoire, de ses lieux symboliques pour réanimer le passé. C'est à travers son propre mouvement de recherche que la ville et ses recoins apparaissent comme des outils d'enquête. La cinéaste fouille la ville, se fraye des chemins à travers de longs couloirs, pour animer la figure de la disparue. Santiago offre alors des manifestations de la mémoire, car la cinéaste a choisi de s'ouvrir à elle. Tandis que Carmen Castillo revenue après treize années d'exil (premier retour en 1987), ne veut pas la découvrir. La ville réanime le souvenir douloureux de la répression et de l'assassinat de Miguel Enriquez. Ne voulant pas la découvrir, elle lui reste « inconnue », hostile, débordant d'un passé enfoui, qui malgré les artifices apparaît à travers les traces indélébiles.

Santiago a été le premier laboratoire mémoriel des architectes et urbanistes qui se sont penchés sur la question de la commémoration et mémoire autour des dictatures contemporaines. C'est la première capitale d'Amérique latine à avoir reconfiguré un lieu de torture pour en faire un édifice de la mémoire : la villa Grimaldi. En 2006, après la mort de

⁵⁶ Séquence du retour à Santiago, juin 1987 dans *Calle Santa Fe* : 00 :09 :17 à 00 :09 :44.

Augusto Pinochet, la présidente du Chili Michelle Bachelet reconnaît la nécessité de créer un lieu de mémoire, pour les victimes de la dictature. Surgit alors l'idée d'un Musée de la mémoire et des droits de l'homme. Un lieu en hommage aux victimes de la dictature, qui permet la transmission du passé aux générations futures. Dans sa thèse, « *Le retour au monument. Forme urbaine et espace vécu ; la mémoire publique : de la violence politique dans les villes post-conflit ; le cas de Santiago du Chili* »⁵⁷ ; Carolina Aguilera développe une étude autour des différents lieux mémoriels, et de leur répercussion dans l'espace public. Par cette nécessité de parler du passé, quitte à « perdre l'imagination pour le futur », la chercheuse perçoit dans ces lieux, une initiative importante qui n'arrive pas à accomplir son objectif : dû à sa mauvaise conservation et à l'opinion publique défavorable aux mouvements autour du passé.

C'est alors une ville reconstruite par la floraison d'espaces mémoriels. Pourtant, est-ce que cela suffit ? En visionnant les documentaires de ce mémoire, il est difficile de distinguer les différents lieux mémoriels de Santiago de Chile. Les cinéastes passent dans la ville, traversent les places historiques où chaque année est commémoré le coup d'Etat. Pourtant elles ne font qu'y passer. Elles ne laissent pas la caméra s'attarder sur les lieux mémoriels, comme pour ne pas leur donner d'importance. Le lieu mémoriel est alors dénaturé. Il n'est pas un édifice qui oblige à la fixation, à la contemplation. Il s'est introduit dans le paysage urbain, à même échelle qu'un parc, qu'une école. En s'immergeant totalement dans le paysage de la ville, il semble avoir perdu sa fonction première. Ce que le regard documentaire permet, c'est de voir dans un lieu porté par la mémoire politique, le contraire de ce qu'il transmet. La caméra filme sa réalité, au-delà de son image représentationnelle : elle dévoile le regard d'une société.

Entre le tournage de *Reinalda del Carmen...*(2002-2005) et de *Calle Santa Fe* (premiers fragments compris entre 1987 et 2006), plusieurs lieux mémoriels ont vu le jour. Ces lieux ont été érigés par la direction d'Architecture du ministère des œuvres publiques du Chili. Cependant, le développement de ces lieux mémoriels, débute réellement à partir de la construction du Musée de la mémoire et des droits de l'homme, en 2006. Avant le projet « Vérité, Justice Récupération » piliers de la politique mémorielle Ricardo Lagos dans *No*

⁵⁷ Carolina AGUILERA INSUNZA, « *El retorno del monumento. Forma urbana y espacio vivido de la memoria pública de la violencia política en ciudades postconflicto ; el caso de Santiago de Chile* », doctorat en architecture et études d'urbanisme, sous la direction de Francisca Marquez Belloni, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016.

*hay mañana sin ayer*⁵⁸, il n'existait pas un lieu qui véhicule le pardon et la reconnaissance de victimes face à la dictature. C'est dans ce néant de mémoire, que les cinéastes recherchent à travers la ville, des recoins du passé.

Dans *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, Lorena Giachino choisit un unique lieu mémoriel : *el muro de la memoria*. Elle ne filme pas le lieu, en lui donnant son sens historique. Elle part d'un désir de chercher un portrait de Reinalda, que sa mère n'a jamais vu. La cinéaste filme le lieu dans toute sa réalité : elle ne camoufle ni le bruit de l'autoroute, n'occulte pas dans le cadre les tags, ni l'aspect abandonné de ce lieu si symbolique. *El muro de la memoria* est à l'époque du tournage, un lieu inauguré depuis peu. Pourtant, son aspect délabré est frappant. Situé sous le pont Bulnes, il est enclavé entre une ancienne voie de train, un parc et un autre lieu mémoriel dédié au curé Joan Alsina Hurtos, torturé puis fusillé le 19 septembre 1973. Derrière le mur de la mémoire, figure, une phrase peinte : « *Matáme de frente, porque quiero darte el perdón* » (trad : *tuez moi de face, pour que vous pardonne*). Il y a dans cet aspect dépouillé, un constat désespérant. Le mur qui est symbole de mémoire et de reconnaissance est au fond, à l'image de la transition démocratique : un acte inachevé, qui ne permet pas le relais de la mémoire, sinon un regard amer sur le traitement des disparus et victimes de la dictature Pinochet. La déception quant au lieu mémoriel, est sans doute la cause de sa non figuration au sein des documentaires. Les cinéastes tentent de ne pas s'appuyer sur les édifices érigés par les institutions politiques, comme pour mieux se réappropriier la ville et les lieux du passé.

Rendre à un lieu sa part historique, permet aux gouvernements de figurer le passé, lorsque la dictature a encore une influence dans le pays. Durant la transition démocratique, le parlement est encore assiégé par une partie des militaires. Il faut donc « briser la frontière » entre « l'objet et le public ». Afin, que les chiliens deviennent acteur de leur propre mémoire. Ce sont les premiers arguments de la politique mémorielle, que décèle l'académicien Roberto Fernandez Droguetti lors du séminaire *Ciudad y Memorias* en juin 2010⁵⁹. Le colloque a été l'occasion d'une rencontre internationale, entre chercheurs, architectes, urbanistes qui se sont

⁵⁸ Proposition écrite par l'ancien président, Ricardo Lagos autour des droits de l'homme. Lien : <<https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/183/no-hay-manana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. (consulté le : 11/01/2022).

⁵⁹ Roberto FERNANDEZ DROGUETTI, « Análisis de estrategias para la construcción de lugares de memoria » in *Ciudad y Memoria : desarrollo de sitios y conciencia en Chile actual*, ouvrage paru après le colloque en juin 2010 à Santiago : Ciudad y Memorias.

penchés sur la question du lieu de mémoire au Chili. Ainsi, le lieu mémoriel a permis de tisser un lien, entre les Chiliens et leur passé. En créant des espaces de recueillement, où chacun apprend, déambule, face à des photographies, des plaques, de noms, et des murs évoquant les victimes de la dictature. Pourtant, lorsque Lorena Giachino est face au mur de la mémoire, implanté dans l'un des lieux les plus représentatif de la répression militariste, la mère Jacqueline a cette phrase énigmatique : « Ça me fait de la peine⁶⁰ ». Le spectateur ne sait pas, si la phrase est due au sentiment que lui procure le souvenir de Reinalda ou produite par la vue de ce long mur délabré, où ne figure aucune plaque explicative sur les photographies placardées.

Il faut attendre 2006, pour que réapparaisse à l'écran, le mur de la mémoire. Dans le documentaire, *La ciudad de los fotografos*⁶¹ réalisé par Sebastian Moreno et appuyé par le ministère de la culture. Illustré par la voix-off du réalisateur, le documentaire revient sur l'association de photographes qui, durant les années 1980, a lutté pour capturer la réalité de la dictature, par l'utilisation de l'appareil photo. Le réalisateur use d'un ton nostalgique, en revenant sur ses propres souvenirs d'enfant, pour reconstituer à travers les photographies, l'histoire d'artistes qui se sont sacrifiés pour que la répression ne soit pas oubliée. Pourtant, le détail du mur échappe à l'œil du réalisateur. C'est davantage l'objet photographique qui retient son attention. Tout comme dans *Allende mi abuelo Allende ; Calle Santa Fe ; Reinalda del Carmen*. ; La photographie se pose comme vecteur de la mémoire. Davantage que l'espace ou le lieu, sacralisés puis abandonnés selon les « tendances » politique en matière de mémoire. Chez Marcia Tambutti, la présence du lieu mémoriel « public » est quasi inexistante. Nous pourrions nous attendre à retrouver, au sein du documentaire, différents lieux érigés par les institutions publiques ayant œuvrées pour la reconnaissance et la mémoire de Salvador Allende. Car le documentaire est appuyé par le ministère de la culture, l'ICAIC, la fondation Salvador Allende. Pourtant la cinéaste fuit cette représentation figée et historicisée pour délivrer un regard intime suggéré par les huit-clos dans la maison qui a accueilli Salvador Allende, puis la famille de Marcia Tambutti.

Le cinéaste n'a pas le regard de l'architecte. Il ne cherche pas à mettre en valeur la matière et les formes de son travail. Il ne cherche pas non plus à montrer les infrastructures

⁶⁰ Propos tenu par Jacqueline Torrens à 00 :04 :20 dans *Reinalda del Carmen mi mamá y yo* (traduction de l'auteur du mémoire).

⁶¹ Sebastián MORENO, *la ciudad de los fotografos*, 70 min/ HDCAM, 2006, Chili.

mémorielles mise en place depuis 1993 au Chili. Il est davantage question de puiser dans l'espace public un sentiment intime. Pour cela le cinéaste cherche un regard humain, par la déambulation discrète et contemplative de la caméra, donnant un autre regard sur le principe même, de mémoire collective et d'intime. L'investiture de Ricardo Lagos appelait à injecter dans l'espace public la notion d'intime. Pour cela, les infrastructures se reposent sur la superposition dans le paysage urbain, de photographies intimes, portraits et visages de disparus, comme pour y figurer leur présence. En effet depuis 1993, plusieurs lieux ont été érigés. Il existe la possibilité de faire « un tour de la mémoire ». A l'aide d'un guide, il est possible de visiter la ville en passant par le Cimetière général où est enterré Salvador Allende, Frei, Violeta Parra. Puis après le cimetière vient le passage obligé par le Palais de la Moneda, et enfin, on quitte la ville en prenant le petit train qui passe par les voies où ont été fusillés des opposants au régime. Comme le souligne Isabel Piper Shafir dans sa thèse⁶² : « *Les obstinations de la mémoire : la dictature militaire chilienne dans les rouages du souvenir* », au Chili il existe un « marché de la mémoire ». Bien que depuis la thèse, d'autres notions de la mémoire soient apparues (datant de 2005), il est toujours possible de faire un « tour de la mémoire par des locaux ». Il faut donc pour la chercheuse, faire une distinction entre mémoire et souvenir.

A travers la caméra, les cinéastes ne perçoivent pas dans le lieu public un symbole du passé, mais une fixation autour d'une image froide, sans témoignages, sans chaleur humaine : un lieu qui termine par s'user dans le temps, perdant de son humanité. Les cinéastes cherchent dans l'intime une réappropriation de l'espace public. Marcia Tambutti aurait pu filmer le Palais Présidentiel, accéder à des lieux où Salvador Allende est passé, tenter de reconstituer sa mort comme le suggère les différents documentaires sur Salvador Allende, *Batalla de Chile* de Patricio Guzman, et plus récemment (même année de sortie que *Allende mi abuelo Allende*), la fiction historique : *Allende en su laberinto*⁶³ de Miguel Littin. Pourtant, la cinéaste ne réinvestit pas la figure de l'homme politique par le lieu frappé de symbolique et de sacré. C'est ainsi, que la tombe ne devient pas un lieu de recueillement, mais d'enquête. Le documentaire se termine par une séquence très symbolique, où la famille Allende Bussi demande une nouvelle autopsie de la dépouille enterrée dans le caveau

⁶² Isabel Piper Shafir, « *Obstinaciones de la memoria : la dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo* », thèse doctorale du département de santé et psychologie, dirigée par Iñiguez Rueda Lupicinio, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, 247 pages.

⁶³ Miguel LITTIN, *Allende en su laberinto*, 90 min, couleurs, chili, 2014. (fiction).

familial. Au contraire de la politique chilienne qui démultiplie les hommages et enterrements de personnalités publiques, la reconstruction mémorielle de la cinéaste passe par la rupture du sacré, pour rendre à l'image du président assassiné, sa figure de grand-père aimant. C'est ainsi que le lieu sacré est une manière de déterrer le passé. Sans la dépouille, il ne devient plus qu'une fosse vide.

La démocratisation du lieu mémoriel a amené les institutions à choisir certains lieux, et à en occulter d'autres. La figuration de la mémoire dans l'espace public est le témoin des différentes idéologies politiques qui se sont succédées au Chili. Notamment, deux phases importantes de la mémoire chilienne : la transition démocratique (procès, lois, restructuration), et le retour de la gauche au pouvoir : politique de la mémoire érigée par le lieu, l'hommage et l'éducation. Santiago est ainsi le lieu d'expérimentations mémorielles : d'une part convaincante, comme le Musée de la mémoire et des droits de l'homme (et la restructuration du centre de la capitale avec les principaux lieux mémoriels à quelques minutes à pied du palais présidentiel). De l'autre, des expérimentations abandonnées comme les lieux de fusillades, tortures et disparitions : *Puente Bulnes, el muro de la memoria...* Dans cet espace inachevé de la mémoire, les cinéastes tentent d'apporter un regard intime, afin que la mémoire collective au sein de la ville n'étouffe pas la mémoire personnelle. Cela passe par une restructuration du paysage mémoriel : notamment par la désacralisation du lieu public et la réappropriation de la mémoire au sein du lieu personnel, vidé de son sens historique.

Les cinéastes déconstruisent le lieu mémoriel pour mieux affronter la mémoire collective. Elles interrogent au sein l'espace public, la présence de l'intime comme pour souligner une facette de l'Histoire qui a été effacée. En filmant la ville, leur regard intime traverse le paysage contemporain, cernant les dernières traces du passé. Les documentaires démontrent aussi que, la réappropriation de l'espace public passe par une déconstruction de son propre lieu intime : Lorena Giachino visite la ville de son enfance, en découvrant pour la première fois, des lieux mémoriels et historiques. Carmen Castillo déconstruit son regard de militant exilé, par un retour construit entre douleur et appréhension du présent. Marcia Tambutti refuse le lieu public et réaffirme la position intime par un système de huis-clos familial. Filmer la ville de Santiago amène à s'interroger non pas sur la dictature mais davantage sur la construction contemporaine du passé et sur les différents traitements de la mémoire érigés par le gouvernement de la Transition. La caméra creuse encore le fossé entre

mémoire intime et collective tandis que les cinéastes s'attèlent à remettre en première place, l'espace intime et l'espace public.

2.2 De la Calle Santa Fe aux cimetières clandestins

« L'espace public est monopolisé par une histoire politique dominante, où « les bons » et « les méchants » sont clairement identifiés. La censure est explicite. Les autres formes de mémoires sont souterraines, interdites, clandestines. Et s'ajoutent aux ravages de la terreur, la peur et le vide traumatique qui génèrent paralysie et silence⁶⁴ ».

Dans *los trabajos de la memoria*⁶⁵, Elizabeth Jelin consacre un chapitre sur « les luttes politiques de la mémoire ». L'espace public représente différents enjeux. La figuration de la mémoire dans l'espace public est une devanture pour les démonstrations politiques de l'Etat. En inscrivant une certaine histoire comme « mémoire nationale » dans un lieu ouvert à tous, les institutions créent une fracture entre mémoire officielle et mémoire intime. Car la mémoire affichée devient la mémoire répandue, enseignée et officielle. Comment comprendre ce besoin de figurer la mémoire par le lieu ? Il faut reprendre la proposition de Pierre Nora dans *Présent, nation, mémoire*⁶⁶. Il y a eu, à un moment de l'Histoire, un besoin de représenter la mémoire par le lieu, dans le but de créer une identification nationale. Les nations tombées dans la dictature ont eu ce besoin de reconstruire un « patrimoine », une identité forte pour solidifier une démocratie fragile et contestée. Certes Pierre Nora ne parle pas du Cône Sud, ni de dictatures contemporaines. Mais ces écrits ont influencé une lignée de penseurs en Amérique Latine, notamment Argentins et Chiliens (tels que Jelin, Huysens, Richards...). On retrouve souvent dans les écrits de sociologues latino-américains, des citations de Nora. La fondation de la mémoire au Chili a donc amené à un besoin de créer un patrimoine sur un ancien patrimoine.

⁶⁴ Traduction entreprise par l'auteur de ce mémoire.

⁶⁵ Elizabeth JELIN, *Los trabajos de la memoria*, siglo veintiuno de España Editores ; siglo veintiuno de Argentina Editores, coll. « memorias de la represión », p.60, 2002.

⁶⁶ Pierre NORA, *Présent, nation, mémoire*, Editions Gallimard, 2011.

En seize années, la dictature de Pinochet a restructuré le pays par une économie ultralibérale et une nouvelle pensée autour de l'identité chilienne : par la diabolisation de la gauche, par le retour d'une pensée chrétienne et militaire où tous symboles, ethniques, idéologiques, divergents, ont été effacés de l'Histoire, de l'éducation⁶⁷. La refondation du patrimoine au sortant de la dictature a été un enjeu capital pour les politiques qui se sont succédées.

Cependant la reconstruction d'un patrimoine, à travers les lieux mémoriels, s'est transformée en ce que l'historien appelle : « la tyrannie de la mémoire ». Un besoin « fabriqué » et « identificatoire » qui occultent les traces, l'indicible et le personnel. Légitimer la parole intime s'est ainsi rendre visible ce qui a été occulté. La mémoire intime est une mémoire officieuse, « sous-terrain », comme le souligne Elizabeth Jelin. Les cinéastes, à travers leur documentaire, redonnent à la mémoire nationale, sa part sociale : n'attachant pas tant d'importance à l'histoire officielle et en donnant à des lieux un regard intime et historique. Le point d'ancrage de la recherche de Carmen Castillo est la rue Santa Fe. Elle met plus de quinze jours à filmer la rue, à l'apprivoiser. Les premiers temps ont servi de repérage, elle y notait certaines observations permettant d'écrire un autre documentaire : *El país de mi padre*⁶⁸. Mais en retournant à la rue Santa Fe, Carmen Castillo commence à filmer certains passages qui lui ont permis d'élaborer une première esquisse de ce qui deviendra le documentaire *Calle Santa Fe*. Cette même rue, où un après midi d'octobre 1974 sonnait le début de l'été à Santiago, la vie de Carmen Castillo a basculé.

Mais dans cette même rue en 2002 (première année de tournage de la rue Santa Fe), si d'apparence la violence du passé semble avoir été effacé par le temps, il suffit d'observer les murs de l'ancienne maison de la cinéaste pour y voir le reste d'impacts de balles. Comme-ci le passé était encore incrusté dans les murs, pour rappeler une présence qu'on a essayé de détruire. De ces petits détails, les documentaires font le travail de reconstruction : révéler à travers les images du présent, les signes du passé enfoui. Ainsi, la grandeur de la ville est oubliée, les lieux mémoriels abandonnés : ce sont les rues anodines, les cafés et les lieux sombres qui révèlent un autre regard sur l'Histoire. La cinéaste s'attaque donc dans un premier temps au lieu public. La rue qui s'inscrit dans un quotidien, dans un présent, prend une nouvelle teneur : celle de lieu, de mémoriel, de tombe à ciel ouvert. En 2004, le comité

⁶⁷ Le premier acte à l'arrivée au pouvoir de Pinochet a été de faire brûler tous les livres à connotation marxistes ou révolutionnaires : livres d'école sur l'histoire chilienne, livres français, écrits politiques.

⁶⁸ Carmen CASTILLO, *El país de mi padre*, Les Films d'Ici, 76 min, couleurs, France, 2004.

d'études Miguel Enriquez, recense plus d'une vingtaine d'hommages au leader du MIR dans le monde (New York, Melbourne, Londres, Paris, Santiago, Toronto) principalement dans les régions où se sont installés de nombreux chiliens exilés⁶⁹.

L'hommage a donc remplacé le lieu mémoriel : on importe dans le monde entier, par la parole, le souvenir du leader. Rendre hommage tend à sacraliser la figure par un support qui n'est pas physique mais sinon davantage symbolique. La mémoire se transporte dans un espace sans frontières. Pourtant dans *Calle Santa Fe* Carmen Castillo cherche à fixer sa mémoire dans un lieu précis : non pas là où est enterrée sa dépouille, mais là où il a vécu, puis a été assassiné. Elle veut « *reprendre la maison, vide, la vider de ses occupants (...) pour que la mémoire des vaincus puisse renaître au Chili*⁷⁰ ». Sacraliser le lieu tragique n'est pas anodin au Chili. Cela fait partie de la culture des *animita*, petites chapelles en hommage aux morts, que l'on retrouve dans tout le pays, mais aussi au Pérou, en Uruguay et en Argentine sous d'autres appellations. Le caractère de l'*animita* se retrouve en son terme : « petites âmes ». C'est ainsi le fait de conserver à l'intérieur d'un petit autel les âmes des morts, en un lieu de vénération lié au tragique. Il y a dans la sacralisation du lieu, un besoin de figurer la mort, de maintenir l'existence par un objet personnel qui est visible de tous, dans un espace public. La représentation du mort par l'objet est depuis l'antiquité moteur des civilisations : comme les premières urnes cabanes retrouvées dans le Latium (actuelle Rome), témoins de la civilisation étrusque durant l'âge de fer (IX^{ème} siècle avant Jésus-Christ). Mais ce qui diffère de ces autels funéraires, c'est l'attrait du tragique présent dans la culture chilienne. Ainsi en voulant faire de la maison familiale un lieu de mémoire, la cinéaste sacralise le cadre de la mort. Carmen Castillo en revenant dans la rue, où a été assassiné Miguel Enriquez, souhaite faire de ce lieu devenu anodin, un lieu de la mémoire miriste. En créant un lieu pour la mémoire de la militance, la cinéaste ne perpétue-t-elle pas une continuité de la politique mémorielle mise en place au Chili ?

En effet, en faisant du lieu de l'assassinat, un lieu de mémoire et de recueillement public, il est légitime de se demander si le résultat donné ne sera pas connaît pas le même sort que les divers lieux mémoriels institutionnalisés par l'Etat. En gardant cette même structure qui est de fixer l'Histoire à travers un lieu précis, la cinéaste aborde la

⁶⁹ Site web du CEME (lien) <https://archivochile.com/Ceme/html/ceme1.html>.(dernière consultation le 20/02/2022).

⁷⁰ Parole de Carmen Castillo à un militant du MIR à 02 :25 : 11 secondes.

commémoration, l'Histoire, de la même manière qu'un lieu mémoriel public. En fixant la mémoire dans un lieu, en rendant le cadre privé, public, la cinéaste reproduit le schéma mémoriel contemporain. Ce n'est que lors d'une discussion avec un jeune partisan du MIR que l'obsession du lieu est remise en question : « l'hommage à Miguel et aux autres camarades, ont le fait dans la pratique, en agissant comme eux⁷¹ ». Il y a un choc entre deux générations : l'ancienne restée au stade de la commémoration, figée dans le passé. La nouvelle qui veut perpétuer la mémoire par la transmission, l'action et la révolution. En filmant la conversation autour de la réappropriation mémorielle, Carmen Castillo soulève le problème de l'intime lorsqu'il se confronte au présent. Pour sortir de la sacralisation, les cinéastes essayent ainsi de capturer le non figuré. En créant un nouvel espace par l'imagination et la structure du vide.

Au contraire de Carmen Castillo qui tente de rendre un lieu intime, public, Marcia Tambutti enferme la mémoire dans un cadre serré, intimiste. Ce cadre est rarement ouvert. L'espace clos permet ainsi de consolider le bloc de souvenirs, pour qu'aucune parole n'échappe à la caméra. Ainsi le lieu public n'a pas ou peu sa place dans le documentaire. Bien que la cinéaste se serve d'archives provenant d'institutions publiques, le cadre de réalisation ne dépasse jamais l'intime. C'est ainsi que la mémoire se développe peu à peu à travers deux formes de lieux : la maison familiale et le cadre imaginaire et inconscient. Le premier lieu est la maison de Hortensia Bussi, grand-mère de la réalisatrice. La cinéaste rassemble les membres de la famille dans la maison familiale afin de les filmer seul puis en groupe. Dans l'espace intime, la parole est propice aux souvenirs et aux témoignages. Le comportement des membres de la famille est de plus en plus à l'aise face à la caméra. Pourtant la teneur mémorielle ne semble pas investie par le lieu intime. Les quelques photographies sont peu visibles, le lieu ne semble pas figé dans le passé. La parole permet de comprendre que la mémoire des événements est cachée au fond des tiroirs. « *Bien que ma famille aie œuvré pour faire connaître la violation des droits de l'homme au Chili et les idées de mon grand-père, paradoxalement, dans l'intimité, nous ne parlions pas de lui* ». En voix-off la cinéaste n'hésite pas à parler de ce mal-être qui pèse sur la famille et de l'impossibilité de délier la parole dans l'espace intime. Pour que la mémoire soit libérée, il faut donc provoquer la parole.

⁷¹ Séquence à 02 :29 :09 secondes.

Réinventer son pays pousse les cinéastes à revoir leur vision intime de la mémoire. Dans une première partie, elles réinvestissent certains lieux publics pour figurer l'intime qui avait disparu. Dans un second temps, elles puisent dans des lieux qui leur sont propre et intime, un caractère universel et historique. Mais après avoir reconstruit l'espace mémoriel, il reste une dernière difficulté : comment filmer l'irreprésentable ? Comment réanimer, dans un lieu dépouillé d'Histoire, des notions de mémoire assez parlante pour animer une mémoire collective ?

Les cinéastes doivent parfois créer un imaginaire de la mémoire, à partir de lieux qui n'ont aucune symbolique, du moins en apparence. Au-delà du désir de sacraliser la figure du disparu, les cinéastes redonnent de la dignité au passé. Le projet étant, de créer par des lieux vides, une nouvelle mémoire, qui ne soit ni instrumentalisée par l'Etat, ni réappropriée par des partis ou idéologies politiques. Il y a comme ce sentiment de remise à zéro des choses. Les cinéastes ont ce besoin, pour faire vivre la mémoire personnelle, de déconstruire les bases pour trouver une solution à l'imaginaire. En partant d'un lieu non public, elles légitiment la parole intime, la permettant d'exister dans un espace vierge. Il y a toujours une dimension qui tend à être controversée dans les documentaires. Cela pousse le regard à s'interroger sur la notion de mémoire de manière globale. Devons-nous être acteur de la mémoire nationale ? Est-il obligé d'insérer à l'Histoire, notre expérience intime ? Pour les cinéastes, il y a une sorte de devoir mémoriel qui prend forme dans le déroulé des documentaires. Et ce qui devait être purement personnel prend, malgré lui, un attrait universel.

Lorsque Lorena Giachino décide d'enquêter en commençant par tous les lieux où Reinalda est passée, la mère refuse de la suivre. A mesure qu'elle se rapproche du passé, la cinéaste ouvre des nouvelles pistes, rencontre de nouvelles personnes susceptibles d'apporter à l'enquête une nouvelle teneur. Pourtant l'investigation est souvent interrompue. En fuyant le lieu mémoriel et la fixation du musée, la cinéaste déambule dans des espaces dont la teneur n'a pas changée malgré le temps. Ce sont des lieux « vivants », des lieux professionnels qui ont toujours la même fonction que dans le passé. La cinéaste aborde ainsi la question de l'archive et de la gestion de l'enquête. Ainsi, les principaux lieux sont : le tribunal, un cabinet d'avocat spécialisé dans les droits de l'homme, le centre des archives, le centre médico légal, un hôpital, un centre pour personnes diabétiques. Ces nouveaux lieux jouent un rôle central dans l'investigation : ils permettent d'aborder une nouvelle dimension de la mémoire qui se

veut « active », par l'espace occupé par le vivant et non le mort (quoi que le centre medico légal entre dans une double dimension car il est occupé par des employés et des cadavres). Immerger la caméra, dans le lieu du travail, donne un aspect de mouvement à la mémoire : ce ne sont plus des photographies qui suggèrent le passé mais de véritables témoignages de personnes salariées ayant connues Reinalda et travaillant toujours dans le même lieu.

Dans ce chemin vers la vérité, la cinéaste épuise la mère. La présence de la mère tend à disparaître à mesure que le documentaire se déroule. Alors qu'elle était le sujet du documentaire, son épuisement la met de côté. Elle n'est plus le centre du cadre, c'est la cinéaste qui porte la responsabilité, malgré la fatigue de la mère, de continuer l'enquête jusqu'à avoir épuisé toutes les ressources nécessaires. La recherche inlassable de la cinéaste est à l'image des combats menés par les associations de familles de disparus. Elle mène un combat que ces familles ont commencé dès 1973. Lorena Giachino ne choisit donc pas des lieux où la mémoire a porté un vif intérêt. Elle enquête dans les édifices cachés de la mémoire, ceux qui ont permis à la dictature de falsifier les documents des disparus, d'enfouir les corps à jamais sous l'étiquette « NN ». Elle réinvente une manière de traiter la mémoire : ne pas se contenter du mémoriel érigé sous la post-dictature, pour connaître la vérité il faut l'affronter dans sa genèse : aller sur les lieux de tortures, de crimes commis. La cinéaste va jusqu'au Centre Médico-légal dans le but de trouver des traces de Reinalda. Pourtant elle se heurte à des pistes difficiles d'accès. Il faut revenir dans le passé pour comprendre le système médico légal chilien.

Sous la dictature, le centre médico légal de Santiago est dirigé par le ministère de la justice. Après plusieurs accusations de familles de disparus contre le centre, il est soutenu que le centre médico légal a été contraint de falsifier les registres des décès et emplacements des morts. En effet, après plusieurs années de recherche, la loi d'amnistie promulguée en 1978 rend caduque les crimes commis entre 1973 et 1978 : donnant l'impossibilité d'ouvrir les fosses communes de Santiago : notamment l'une des plus importante du cimetière général : *el patio 29*. Depuis le début du 20^{ème} siècle, la fosse permettait d'enterrer tous corps anonymes, non réclamés. Cependant, après plusieurs témoignages d'agents du cimetière, il a été prouvé que les renseignements chiliens avaient pour ordre d'enterrer dans ses fosses, les disparus et militants exécutés : sous l'étiquette « nn » pour ne pas qu'ils soient identifiables. Dans les années 1980, après un appel des Nations Unies, les fosses ont été exhumées afin d'identifier les 119 disparus de la période 1974-1976. Quatre-vingt dix d'entre eux ont été identifiés.

Cependant les militaires de Pinochet ont eu l'ordre de déterrer certaines fosses avant l'autopsie, décimant les cadavres hors Santiago dans des anciennes mines, dans la mer et dans le désert. Le cimetière général est ainsi un lieu récurrent dans les documentaires. Il reste un lieu symbolique au Chili. Le cimetière général abrite Allende, Enriquez, Neruda etc. Une scène dans *Calle Santa Fe* retrace la commémoration du 11 septembre 2005. On passe d'une manifestation en plan large à un cortège plus serré dans un cimetière. La foule enveloppe l'espace mortuaire. On ne voit plus les tombes, seulement des drapeaux, des affiches où l'on peut lire *Donde están ?* La cinéaste pose un regard contemplatif sur la nouvelle génération qui manifeste et pérennise la mémoire miriste.

Ainsi, les lieux qui reflètent la mémoire sont détournés. Le mémoriel n'est qu'un objet incrusté dans le paysage urbain, la rue devient le centre de commémorations et d'hommages et le foyer qui est le lieu intime devient le véritable espace de la mémoire collective. La maison permet la transmission de la parole mais aussi l'invitation au rassemblement de voisins, de familles et d'amis. Cependant tous ces espaces ne permettent pas d'imposer la mémoire : ce sont des espaces dénaturés qui permettent aux cinéastes une nouvelle approche du territoire mémoriel : des lieux qui déconstruisent les approches politiques de la mémoire. A leur manière, les cinéastes insèrent le corps de la caméra à travers le paysage urbain. Elles désacralisent le lieu public en faisant entrer la parole intime au sein d'un espace commun. Pour légitimer la parole, il faut aller plus loin, sortir de la ville, affronter les grands espaces, où figurent le passé Chilien.

La seconde partie de *Calle Santa Fe* aborde une nouvelle méthode de recherche. En acceptant la réalité de l'image, elle sort du labyrinthe de la solitude et perçoit désormais, les traces du passé. En quittant les espaces serrés de la ville, elle se permet une déambulation moins incertaine, moins craintive : elle réinvestit son corps par le transport public, par le regard plus élargi de la caméra. La cinéaste traverse entièrement la ville pour se rendre à Valparaiso et dans les recoins de son enfance. Le labyrinthe de Santiago est aussi retrouvé chez Lorena Giachino : les lieux s'ouvrent et se ferment devant son enquête. Elle doit provoquer la mémoire par l'affrontement du lieu traumatique. Mais pour trouver Reinalda, pour avoir des traces formelles de son passage, il faut qu'elle trouve la sortie du labyrinthe. Elle accepte l'échec de l'enquête, les détours sempiternels dans des lieux qui n'évoquent la vie que par un nom sur une plaque abîmée, elle accepte de se rendre dans un haut lieu scientifique et de faire face à des registres falsifiés. Par l'acceptation, elle trouve un chemin de sortie : qui l'amène hors des murs de la ville : dans les gouffres des anciennes mines de

Cuesta Barriga, une chaîne de montages imposantes, où sont éparpillés les restes de disparus. (annexe du rapport 2001). Ce rapport est abandonné par des scientifiques dans le documentaire, ce qui prouve, qu'il est impossible de reconnaître les petits ossements comme appartenant à une femme ou à un homme. Ainsi, même l'espace clos, intime, ne permet pas de lier la mémoire intime à la mémoire nationale. Dans la recherche à susciter une nouvelle mémoire, les cinéastes se confrontent à l'interrogation, au manque de source ou à l'enquête abandonnée. Pour relier à l'Histoire, leur lien intime, les cinéastes passent ainsi par une autre stimulation : le retour du paysage, du panorama dans des espaces qui creusent l'identité chilienne.

2.3 La parole comme figuration de l'indicible : les paysages imaginaires

Les cinéastes doivent passer par une deuxième étape du souvenir : « se remémorer ». Comme pour la victime qui doit passer par le « *retraumatisme* » du choc, les cinéastes ont besoin de certaines connexions plus imagées afin que le souvenir soit stimulé. Nous pouvons penser au témoignage de l'architecte qui réussit à tracer « de mémoire », le périmètre du camp de détention placé dans des anciennes mines. Avec une certaine distance, Patricio Guzman réussit à faire remémorer à l'ancien prisonnier, l'endroit de sa détention. Le cinéaste utilise une forme réversible de l'image : user de ses capacités personnelles pour suggérer le passé. Il va plus loin, il confronte le lieu qui n'existe plus et par la voix et le regard de l'architecte, il retrace petit à petit les murs du camp. Il ne suffit plus d'une trace pour évoquer le passé : la parole est un instrument qui rend la mémoire mouvante. Le cinéaste demande donc à l'architecte de fermer les yeux et de compter les pas afin de situer le périmètre de sa prison. Ce n'est pas un élément anodin, Rithy Panh produisait dans *S21* cette même dialectique entre victime et besoin de retracer la mémoire dans le lieu détruit. Nous pouvons penser au cinéaste Claude Lanzmann qui filme Abraham Bomba, coiffeur rescapé du camp de Treblinka, dans son salon de coiffure : en témoignant, l'ancien déporté reproduit le même geste que dans le camp, la coupe de cheveux obligatoire avant le passage dans les chambres à gaz.

Carmen Castillo dans la *Flaca Alejandra* confrontait Marcia Merino, ancienne miriste devenue collaboratrice à la villa Grimaldi, haut lieu de tortures à Santiago. La parole se substitue à l'image et insère dans l'esprit du spectateur une double image : entre celle qu'il voit à l'écran, et celle qui est stimulée par l'imagination et qui pousse l'inconscient à

réinvestir le lieu filmé. En entrant dans la maison de la rue Santa Fe, Carmen Castillo raconte à sa fille et à sa petite-fille comment était la maison lorsqu'elle y habitait⁷². Elle calque son discours sur une image du présent, où les traces visibles ont été effacées. La cinéaste juxtapose à l'image, une parole descriptive qui vient effacer le visible pour suggérer l'indicible : « *il n'y avait pas tout ça, juste deux petits lits...* » ; « *Ce n'est pas le même carrelage mais tout y est...* ». A l'université de Santiago, Lorena Giachino se prête à un exercice compliqué afin de stimuler la mère et soigner les séquelles amnésiques. Le son devient une porte à l'imaginaire : le chant et l'enregistrement d'une radio locale d'époque, habillent la pièce d'une aura nostalgique. Le lieu semble à nouveau habité, par la ferveur des mouvements étudiants. Ainsi, les cinéastes ouvrent une autre possibilité pour évoquer la mémoire intime : la caméra filme le visible et par dessus, la parole révèle l'indicible.

Nous pourrions revenir aux mines de Cuesta Barriga. Lorena Giachino se retrouve face à des galeries souterraines condamnées. Il y a une grande chance pour que, derrière ces anciennes galeries, soient retrouvés des ossements de disparus, mais la condamnation de ces mines ne permet pas de faire une nouvelle enquête. Face à la galerie condamnée, la cinéaste fait un acte symbolique : celui de déposer un bouquet de fleurs devant la roche, comme un dernier hommage à Reinalda. En contre plongée, la mère est restée à l'écart, incapable de figurer l'amie à travers la roche. Elle reste interdite, muette face au symbolique. Même s'il n'y a aucun élément pour prouver que le corps de Reinalda est bien à Cuesta Barriga, le figement de la mère emplit le lieu d'une atmosphère pesante, où l'imaginaire travaille et rend vivant le lieu abandonné. La séquence dure six minutes, elle se découpe par trois moments distincts : l'arrivée de la mère, de la cinéaste et d'une amie chercheuse à la carrière, puis dans un second temps l'observation des tunnels et de la supposée fosse condamnée, et enfin un troisième temps animé par la pose de fleurs et par le silence pesant qui vient surplomber l'attrait « obséquieux » de la carrière.

Il peut paraître contradictoire de trouver en l'imaginaire, une capacité à palper le réel. Mais dans la construction de la mémoire intime, certains lieux qui auraient pu être des foyers au souvenir, n'en sont pas. La remémoration n'est pas toujours à l'endroit désiré. Il faut donc stimuler la mémoire par d'autres outils, d'autres lieux qui appellent à certaines sensations.

⁷² Séquence comprise entre 01 :16 :56 sec. Et 01 :20 :39 secondes.

Marcia Tambutti n'arrive pas aux réponses espérées. L'imagination n'est pas développée dans sa famille : « le manque d'imagination de ma famille » est un poids pour la recherche. Tandis qu'elle démultiplie les suppositions autour de la vie de Allende, sa famille se terre dans des souvenirs éparpillés, non classés et évoqués selon le désir ou non du témoin. Dans ce manque d'imagination, le lieu prend parfois un caractère artificiel. Dans la séquence de l'exhumation de Allende, la cinéaste n'hésite pas à évoquer le fait que le corps dans la tombe est n'est peut-être pas celui de son grand-père. En réponse à cette supposition, elle insère une archive de la grande manifestation en hommage à Allende en 2005. Le lieu revêt une métaphore : il est le reflet d'un temps voué à la destruction et à l'oubli. La villa de Salvador Allende est, dans un long plan fixe, détruite mur par mur comme un vulgaire château de sable. La plaque au « 269 » est reprise par la cinéaste, comme un dernier élément conservé à la mémoire du grand-père.

Dans un entretien donné à ce mémoire, Lorena Giachino évoquait le fait que son documentaire n'avait pas pour but d'être une thérapie. Amener sa mère dans certains lieux, lui permettait de faire un travail autour de l'amnésie :

« Heureusement, ce film n'implique aucune « retraumatisation » pour ma mère. Ni une forme de thérapie. Je suis partie en pensant que ce serait une forme de catharsis, non sur la relation entre ma mère et Reinalda, mais surtout ma relation avec cette nouvelle mère sortie du coma⁷³ ».

La particularité de *Reinalda del Carmen* est, qu'il parle d'une disparue qui n'a laissé aucune trace. La cinéaste se retrouve en enquêtrice, aidée d'une mère en partie amnésique et de personnes âgées. Pourtant, l'imaginaire constitue une approche différente. La voix-off ne se juxtapose pas à la caméra pour visualiser l'indicible. C'est à nouveau certaines photographies qui vont stimuler l'imaginaire autour de la vie de Reinalda. Le documentaire, par sa forme fragmentée, semble par moment être l'état de la mémoire au Chili : fragmentée, amnésique, épuisée. Pour les enquêtrices/cinéastes, l'épuisement est palpable : par une caméra qui ne suit plus toujours les mouvements : caméra épaulement brusque, fragments qui sont racontés et non filmés, coupure volontaire de la caméra par les cinéastes lorsque la parole est refusée etc. A plusieurs moments, Marcia Tambutti coupe la caméra volontairement,

⁷³ Annexe 1 : traduit par l'auteur de ce mémoire : « preguntas para la cineasta Lorena Giachino ».

lorsqu'elle sent l'épuisement des témoins qui ne veulent plus parler. Dans cette quête à la mémoire, la cinéaste montre face caméra son agacement, son malaise face à certaines réponses trop évasives de la famille. Dans les trois documentaires, l'épuisement, l'égarement, surviennent de manière cyclique, comme pour suggérer la difficulté d'une enquête sempiternelle. Dans ces moments, certaines séquences servent de pause à la recherche, ce sont des moments d'observations « passives », figurées par certains paysages emblématiques du Chili.

Avant d'analyser les différents moments contemplatifs dans les documentaires, nous pourrions revenir sur une perception du documentaire définie par Patricio Guzman. En prenant directement appui sur un livre publié en 2016 : *filmar lo que no se ve* (Filmer ce qui ne se voit pas). Davantage perçu comme un hommage au documentaire, le cinéaste dédie son livre à tous les « amoureux et amateurs du cinéma documentaire ». Ce n'est pas un livre purement destiné aux documentaristes ou à l'étude académique mais à toute personne curieuse de découvrir ce cinéma si particulier. Il y a une chose qui peut retenir l'attention : la distanciation du cinéaste envers son œuvre. Pour connaître un sujet, il faut de la distance. En citant Deleuze, Patricio Guzman part de cette distance face à l'œuvre qui doit permettre la création d'un territoire :

« L'homme fabrique sans cesse un territoire pour sortir du chaos. Et fabriquant ce territoire, chacun peut fabriquer la distance ». (Deleuze, Guattari : *qu'est ce que la philosophie ? chapitre 4 : Géophilosophie*).

Le cinéaste crée ainsi un espace pour se distancer de son sujet. Le terme de territoire permet de comprendre la complexité des lieux et des approches des documentaires. L'espace suggère une étendue sans délimitations, une vision polysémique. Le territoire est une étendue plus ou moins délimitée. Il a donc une limite. On pourrait prêter les propriétés du territoire à la caméra en tant qu'objet filmique dont le champ de vision est délimité par plusieurs principes : par le cadre imposé par son contour, sa matière. Mais aussi par la limite visuelle désirée par le cinéaste qui est toujours subjective. Ainsi, le territoire de la caméra a plusieurs limites : le champs filmé et la proportion du cadre. Le mouvement brise ces limites mais ne permet pas la liberté d'une étendue sans frontières, sans limites. Pour filmer un cadre intime, les cinéastes ont donc eu recours à un territoire propre qui permet une distance avec le sujet : passer derrière la caméra, couper certains angles, choisir le gros plans ou au contraire, élargir le plan pour ne pas enfermer le témoin ou le propos de la séquence filmée. Mais comment

observer ces instants « vides » où l'étendue semble, a vue d'œil, ne pas avoir de limites ? Parmi les documentaires, nous pourrions observer trois étendues ou espaces qui débordent du cadre filmique : la mer, la cordillère des Andes et le désert.

Afin d'éviter les stéréotypes et généralités (lieux communs) au sein du documentaire, Patricio Guzman parle de « regard étranger ». Cependant, dans les documentaires de Giachino, Castillo et Tambutti, ce sont les lieux communs qui permettent à la subjectivité de suggérer l'universalité. Comme si le commun était constitué de petites entités. La mise à distance est suggérée par la contemplation, comme un recul qui doit intervenir à un moment du film, comme une pause pour la cinéaste dans sa recherche et un souffle pour le spectateur. Ce bref moment de contemplation arrive dans *Allende mi abuelo Allende* après un arrêt de la recherche dû à l'exhumation de Allende. Le moment tragique et difficile est mis à l'écart par le rassemblement familial⁷⁴. Ce sont les femmes Allende qui tiennent par l'épaule l'épouse, la Tencha. Comme un relais générationnel, les femmes se soutiennent les épaules, assises sur le muret de la plage. Chose paradoxale, la contemplation se fait dos à la mer. Tandis que les vagues éclatent en chaos et que le vent fragilise l'équilibre des corps, les femmes tournent le dos comme pour mieux affronter le paysage.

De ce même paysage, Carmen Castillo se fait étrangère aux sensations qu'il doit procurer : accueillie par sa famille à son retour, elle s'extirpe vite de la ville pour permettre la chaleur des retrouvailles lors d'un déjeuner à la plage. Pourtant, la cinéaste se distancie de la scène familiale. Elle n'est pas encore prête. Privée de cette chaleur durant plus de treize années, la cinéaste offre un paradoxe au sensible de la scène : elle est un corps étranger dans la représentation familiale. Cela est suggéré à la fin de la séquence par un plan fixe de demi-ensemble, cadrant Carmen Castillo contemplant la mer sans déchiffrer le mystère de ce nouveau Chili. Au contraire de la ville qui suggère le changement radical, le camouflage du passé (bien que nous ayons décelé l'artificialité de la modernité), la mer ne change pas. Le cadre est le même, l'odeur est identique, les vagues produisent toujours le même éclat sur les roches et le sable s'infiltré toujours dans les pans de vêtements. Les grands paysages chiliens sont des forteresses immuables au temps. Bien que Carmen Castillo filme au même moment d'autres documentaires, notamment « *l'Astronome et l'Indien* » (coréalisé avec sa productrice Sylvie Blum), Carmen Castillo ne s'attache pas à filmer les paysages comme des outils au documentaire. Ce sont des cadres qui permettent (ou non) le dévoilement de l'intime. C'est

⁷⁴ Nous verrons cela plus en détail dans le chapitre 6 de ce mémoire.

toujours l'œil observateur qui contemple ces paysages. Ce n'est ni l'œil de l'archéologue, ni de l'astronome ou du géologue comme le suggère par moment dans sa trilogie filmique Patricio Guzman⁷⁵.

Face à la mer, au désert et à la cordillère, le point de vue filmique va au-delà de la contemplation. La caméra offre un instant de quasi méditation. La représentation du corps est en mouvement, suggérant que le geste appelle à la réflexion, cette fois-ci, non verbale. La parole se succède au geste : au mutisme face au paysage et à ces courts instants où les cinéastes sont face à une immensité qui brise le rythme du documentaire. Comme un cycle, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* débute et se termine par le paysage presque lunaire d'une plage filmée au coucher du soleil, l'étalonnage de la caméra permettant de ne pas créer d'irrégularité de lumières entre les plans, offre un filtre sépia, donnant cet aspect rougeâtre de terre volcanique. Dans cette méditation, la séquence de fin offre cinq plans distincts où la cinéaste et Jacqueline, la mère, parcourent la plage. Il y a une alternance de plans représentant à la fois le paysage lointain et en accroche, le corps des deux femmes en mouvement puis assises. En arrière plan, les montagnes se dressent et une sorte de brouillard crée par l'écume de la mer enveloppe le cadre et découpe les silhouettes à l'horizon. La séquence se termine par un plan fixe de demi ensemble où les deux femmes sortent du cadre.

Les paysages suscitent un autre regard sur la recherche : ce sont des moments de réflexions qui semblent en suspend dans le récit filmique. La parole intime n'est pas sujette à s'exprimer, elle se dessine à travers des lignes indicibles, elle se suggère par le panorama et des plans longs invitant à la contemplation. Les espaces publics, les lieux mémoriels, les foyers intimes et les paysages imaginaires ont tous un point commun : ils permettent aux cinéastes une réflexion sur la mémoire intime et sur la réappropriation d'un espace et de son statut. Mais après méditation, ce n'est pas la parole intime de la cinéaste qui permet de percer l'indicible, de trouver la trace : c'est sa vision de l'espace et comment les déambulations des personnes créent une familiarité dans le lieu commun. Car ces espaces, qu'ils soient imagés, institutionnalisés ou disparus, sont occupés par une mémoire active, pleine. Ce sont des espaces habités par le collectif, les cinéastes doivent ainsi se familiariser aux groupes, à la manière d'un caméléon, la caméra s'adapte aux espaces, qu'ils soient privés ou public.

⁷⁵ Notons qu'il existe de grandes similitudes entre *Nostalgie de la lumière* sorti en 2010 et *L'astronome et l'indien* sorti en 2002. Ils interrogent deux visions distinctes du ciel dans le désert de l'Atacama : entre la science et la divination des cultures autochtones présentes dans le désert.

DEUXIÈME PARTIE : LE PASSÉ QUI N'AIMAIT PAS LES FEMMES

En 1991 la cinéaste militante, Ximena Arrieta, réalise un court métrage documentaire au titre significatif : *La Historia tiene nombre de mujer*. Dans cette période de transition vers la démocratie, les femmes ont été au centre des manifestations publiques. Elles sont des milliers à réclamer justice et réparation pour la violation des droits de l'homme perpétrée par le régime autoritaire d'Augusto Pinochet. Ximena Arrieta, retrace en vingt minutes, la lutte des femmes tout au long de l'histoire contemporaine chilienne : du droit de votes, aux manifestations ouvrières dans les années 1968, aux manifestations contestataires en 1989. Malgré le rôle prépondérant des femmes, l'histoire récente n'en retient aucun nom. C'est par la parole des cinéastes que la place de la femme semble se dessiner. Les cinéastes, Lorena Giachino, Carmen Castillo et Marcia Tambutti, semblent être les héritières de ces documentaristes qui ont lutté contre l'oubli au péril de leur vie. A la difficulté de faire jaillir les oubliées, les survivantes et les anonymes, les cinéastes doivent réinterpréter leur propre représentation et le choix de l'intime qui, au temps des réalisations, est une forme encore critiquée, non affiliée au politique, écartée des cinéastes documentaires. Puisque chez les femmes, « l'intime est politique », les cinéastes réinjectent à la mémoire collective, la parole des oubliées.

Chapitre 3 : Les figurations de l'oubli

3.1 De Reinalda del Carmen à la *Tati*

L'une, infirmière, militait dans la clandestinité. L'autre icône de la résistance chilienne à l'étranger, fréquentait Fidel Castro lors de hauts sommets internationaux. La première a été froidement enlevée, torturée et son corps n'a jamais été retrouvé. La seconde s'est donnée la mort après une longue lutte contre la dépression.

En choisissant le portrait intime, Lorena Giachino ouvre un pan de l'histoire chilienne encore assez méconnu. Elle choisit de poser son regard sur la femme anonyme, comme exemple de la résistance à la dictature. La cinéaste filme des photographies jaunies, familiales, banales, dont la fixité assure le secret impénétrable. Dans *Allende mi abuelo Allende*, l'album de famille révèle, petit à petit, certaines identités de l'ombre. Une lignée de femmes surgit derrière le nom Allende. Ce sont des sœurs, des filles et des petites filles, qui marquent par leur parole, le destin tragique d'une famille médiatisée. Pour les cinéastes, Lorena Giachino et Marcia Tambutti, il s'agit de donner vie à ces spectres inconnus, des femmes qu'elles ne connaissent pourtant pas. La parole intime rencontre alors une difficulté nouvelle : devoir trouver sa place dans un univers éloigné en s'incarnant comme le transmetteur d'une histoire qui ne leur appartient pas. Les cinéastes doivent trouver un équilibre autour de l'inconnu, en se reposant sur des témoignages, des archives, qui permettent de reconstituer les figures des oubliées. Les images de ces enquêtes et la distanciation des cinéastes permettent alors l'acceptation d'une histoire fragmentée, qui ne révélera jamais vraiment la complexité de ces femmes.

Beatriz Allende ou tout simplement la *Tati* était « l'arbre sous lequel tout le monde venait chercher l'ombre⁷⁶ ». La réalité nous montre que la figure la plus difficile à « réanimer » n'est pas celle du grand père, devenue un symbole du sacrifice politique. Le plus difficile est de parler d'une femme, d'une fille, d'une sœur et d'une mère. A trente ans, Beatriz Allende, mère de deux enfants en bas âge devient l'espoir de tout le Chili. Exilée à

⁷⁶ Description dite par Isabel Allende, sœur de la Tati et députée du parti socialiste à 01 :15 :30 secondes.

Cuba, elle participe aux grands meetings de Fidel Castro, rassemble les exilés politiques et prépare de nouvelles stratégies contre le coup d'Etat de Pinochet. Fidèle à ses idéaux et dans la continuité de la politique de son père, elle devient pour les Chiliens la nouvelle incarnation de Salvador Allende. Mais l'histoire s'interrompt violemment. En se donnant la mort, son image s'évapore avec le temps. C'est ainsi que son image publique, visage fermé, traits tirés restent dans l'Histoire. Sa réalité, son visage intime, ont, quant à eux, disparu. Son fils, Alejandro Fernandez livre un témoignage poignant dans le documentaire de Marcia Tambutti. Pour faire exister la *Tati*, ses propos sont illustrés par des images d'archives familiales la représentant comme une mère et une fille aimante. Le révolutionnaire ne peut être fragile. Selon le fils, la *Tati* avait une santé mentale fragile, et la dépression a pris le pas sur les idéaux. L'image oubliée de la *Tati* apparaît progressivement dans le documentaire. Elle est d'abord présente sur les photos de famille sans que son nom soit évoqué puis, au fur et à mesure Marcia Tambutti approfondit la recherche. Elle guide doucement les membres de la famille vers l'évocation inconsciente de la *Tati*.

L'objectif de la cinéaste n'est pas d'évoquer le suicide de la *Tati*, mais de percer le mystère de sa représentation. Pour que son image ne soit plus taboue dans la famille et que la mémoire persiste. Marcia Tambutti évoque ainsi la force de la *Tati*, son parcours politique et son devoir d'honorer la mémoire de son père. La *Tati* est connue pour ses discours mais aussi pour ses photographies complices avec Fidel Castro. Par ces mots aussi prononcés le 28 septembre 1973 à Cuba, quelques semaines après le coup d'Etat de Pinochet : « je l'ai dit à Fidel, je respecterai mon devoir⁷⁷ ». Le devoir pour elle est de ne pas faillir, de ne jamais abandonner la lutte pour la liberté. Et pourtant, après son suicide, aucun discours de Fidel Castro en hommage à sa protégée ne sera prononcé. Marcia Tambutti Allende met alors en évidence la fragilité de la *Tati*, sa douceur, une image de mère. Grace au portrait de famille, le documentaire reconstruit l'identité de Beatriz Allende. Elle gomme avec légèreté le trait révolutionnaire pour enfin dévoiler ce qui avait réellement construit cette femme : un amour infini pour son père, une culpabilité qui a fini par la ronger totalement. Le travail d'archives fait apparaître deux visions : d'un côté les vidéos d'archives avec les discours de la *Tati*, visage fermé, yeux sombres et de l'autre le sourire éclatant des moments de complicités en famille ou au bord de mer.

⁷⁷ Discours que l'on peut trouver en ligne : URL : <https://youtu.be/7mQwEG11rTc>. Traduction de l'auteure de ce mémoire.

Dans cet intime au féminin, deux formes de figurations s'opposent. La première est illustrée par les archives médiatiques qui font d'elle une révolutionnaire sans genre. Cette première apparition, dans la mémoire nationale, propose une lecture de la *Tati* en révolutionnaire froide. Le suicide n'est jamais évoqué car dans l'imaginaire politique, un révolutionnaire ne se suicide pas. En effet, se donner la mort c'est choisir l'individuel et non le collectif. Dans *Vaincus mais vivants* Carmen Castillo se confie au dessinateur. Parlant du suicide d'Allende elle déclare : « Que la gauche chilienne n'ait pas revendiqué le suicide politique d'Allende dès le premier jour est une bêtise monumentale, qui est due, pour beaucoup, à cette fausse morale stalinienne qui considère que le suicide n'est pas politique⁷⁸ ». L'autre figure est celle d'un récit intime, elle se développe par l'appui du témoignage et des photographies d'archives. Lorena Giachino ne transmet jamais une image politisée ou issue d'institutions publiques. Pour légitimer le discours personnel, la cinéaste filme le manque de reconnaissance autour de la figure des disparus : en interrogeant des représentants des droits de l'homme tels que le ministre Carlos Cerda, alors juge en 1986, qui lors du rapport abandonnant les recherches pour trouver le corps de plusieurs disparus dont Reinalda, avait écrit : « la société a le droit de savoir ce qu'il s'est réellement passé ». Si la cinéaste choisit une voix de l'intime c'est aussi qu'au Chili, la mémoire des victimes n'a été revendiquée que par les familles se réunissant en collectifs, pour interpeler le gouvernement quant aux nombreuses disparitions. Il est donc évident, qu'une fois de plus, c'est une voix intime qui sert d'appui pour rendre public une disparition qui sans cela resterait dans l'anonymat.

La cinéaste cherche ainsi à sauver les victimes de cet anonymat. Dans ce chemin à figurer l'oubli, nous pourrions nous arrêter sur un propos tenu par la sociologue et historienne Nelly Richards⁷⁹ : « le présent médiatique a brisé tout lien entre "politique" et "sensible" ». En s'intéressant à des figures féminines oubliées, les cinéastes pointent un état de la mémoire au Chili : les ambitions de la transition démocratique ont scindé la recherche à la restructuration des droits humains en des pôles binaires : victime/bourreau, offense/pardon, douleur/réparation (en référence au programme de la mémoire institué par Ricardo Lagos). Dans cette vision binaire de la mémoire, l'homme a été analysé en deux catégories : pro-

⁷⁸ L.LOCATELLI, M.LEROY, *Vaincus mais Vivants* : «Entretien avec Carmen Castillo», [bande dessinée], Editions du Lombard, 2015.

⁷⁹ N.RICHARDS, *Las fracturas de la memoria* : « Reinventar la memoria, hoy », traduction entreprise par l'auteur du mémoire. p145.

Pinochet/pro-Allende. Faisant de l'individu une notion effaçable, car l'intime n'a pas sa représentation dans l'espace politique.

Cette volonté de faire resurgir la vérité s'appuie sur la désacralisation de l'image pour la rendre plus nette et plus vraie. Pour ne pas oublier que derrière ces femmes, il y a une famille, des enfants et un époux. L'être politique n'est jamais seul, chaque acte entraîne avec lui toute une chaîne familiale. En figeant sa représentation, l'Histoire a effacé sa véritable nature pour en faire un symbole politique. Jamais ne sont alors évoqués, ni le poids de la responsabilité ni les attentes immenses qui ne reposent alors que sur les épaules d'une seule personne. Lorsque le suicide est évoqué, le documentaire ne cherche pas à incriminer une personne en particulier. La fragilité mentale est d'abord mise en évidence. Le rôle qu'a pu jouer l'Unité Populaire ou les médias sur la *Tati* ne sont pas évoqués. Lorsque Marcia Tambutti présente son objet de travail à l'ouverture du documentaire, elle s'attarde sur ce sentiment « d'image fixe ». N'ayant pu connaître son grand père ni la *Tati*, elle s'est accrochée aux images pour se représenter la famille. La famille Allende face à la caméra ne parle pas, elle refuse même le dialogue⁸⁰.

Pour expliquer le rôle endossé par la *Tati*, Marcia Tambutti interroge donc les femmes de sa famille qui elles aussi ont embrassé une carrière politique. Ainsi on découvre une vie familiale où tout tourne autour des campagnes électorales, des meetings et des projets politiques. Dans cet univers centré sur la figure de Salvador Allende, les filles comme Beatriz Allende, ont choisi de manière irréversible et déterminée un destin entièrement dédié à leur pays au détriment de la famille⁸¹. C'est ainsi que la figure de la mère s'efface pour épouser entièrement la figure figée de « la fille révolutionnaire de *Chicho*⁸² ». Le sacrifice de la *Tati* est oublié comme l'explique l'historien Marco Alvarez, directeur de la fondation Miguel Enriquez dans *Tati Allende, une révolutionnaire oubliée*⁸³ :

« Le fait de s'être suicidée l'a placée dans le silence, par ailleurs elle était femme et la révolution a été historiquement patrimoine masculin. Mais la gauche est aussi responsable, durant la transition démocratique, de ne pas être revenue sur sa

⁸⁰ Notion approfondie dans la deuxième partie du mémoire consacrée à « *ce que parler veut dire* ».

⁸¹ Notons que aujourd'hui, Maya Allende, fille de la *Tati* est ministre de la Défense sous le cabinet de Gabriel Boric, actuel président du Chili (depuis décembre 2021).

⁸² Expression retrouvée dans plusieurs journaux et reprise par l'historien Marco Alvarez dans *Tati Allende, una revolucionaria olvidada*, Pehuén Editores, 2017.

⁸³ M. ALVAREZ, *Tati Allende, una revolucionaria olvidada*, Pehuén Editores, 2017, p.128.

figure. Dans des temps comme le nôtre, la Tati dérange car elle représente la dimension la plus révolutionnaire de Salvador Allende⁸⁴ ».

La femme révolutionnaire « gêne », tant du côté de l'opposition que de son propre parti. Lui faire une place dans l'Histoire contemporaine masculine n'est pas tout à fait envisageable car la *Tati* modifie les réappropriations de l'image de Salvador Allende. Il est ainsi difficile de s'approprier l'image de la *Tati* et de la faire exister dans une seule sphère idéologique, car elle était à la fois révolutionnaire, socialiste, mère, assistante de président, porte parole. L'image fugitive de la *Tati* poursuit la cinéaste qui tente de la fixer. De lui donner une forme linéaire, sans occulter les diverses facettes qu'elle représente. Il est avant tout question pour Marcia Tambutti de lui redonner le visage d'une tante, d'un membre de la famille avant l'image de la révolutionnaire. Il y a alors pour la cinéaste une double confrontation : deux enjeux qui se télescopent. D'abord rappeler que la *Tati* a œuvré pour la politique de son pays. Deuxièmement, un enjeu plus délicat, plus subtil, celui de détacher progressivement l'image médiatique au profit d'une image moins connue et plus intime grâce à un jeu de questionnements plus simples tels que « comment était la Tati petite ? Espiègle ?⁸⁵ ». La cinéaste est en but à la même difficulté lorsqu'elle tente de se réapproprier l'image de son grand-père contre l'image du président⁸⁶. Sentiment qu'elle nomme « partager mon grand-père ». Il y a dans cette ambition à retrouver les femmes Allende, le souci d'y mêler la figure de Salvador Allende afin d'aller au-delà du drame politique et d'introduire un objet différent, celui du sacrifice familial.

Une autre figure de la famille est évoquée : Laura Allende, sœur benjamine de Salvador Allende, députée du parti socialiste qui a mis fin à ses jours après avoir appris qu'elle était atteinte d'un cancer incurable. Les autorités ayant refusé son rapatriement au Chili, Laura Allende, en protestation contre la dictature, se jette d'un immeuble à la Havane en 1981. Alejandro, fils de la *Tati* n'hésite pas à revenir sur ces événements tragiques : « C'est une belle histoire, mais c'est une histoire vraie, et elle se termine par une tragédie⁸⁷ ». Tout comme Allende, les femmes de la famille sont mortes avec « la certitude que leur

⁸⁴ *Ibid.* Traduction entreprise par l'auteure de ce mémoire.

⁸⁵ Séquence à 00 :37 :05 secondes.

⁸⁶ Objet d'étude que nous verrons dans la troisième partie de ce mémoire : « lorsque le je se fait nous ».

⁸⁷ Séquence à 00 :45 :55 sec.

sacrifice ne sera pas vain⁸⁸ ». Seulement, leurs images ont été modifiées, brouillées, oubliées, car la figure politique féminine n'a pas encore tout à fait pris sa place dans l'Histoire.

Quilapayun⁸⁹ chantait « Femmes, partons pour la ville, tout sera clair, n'en doute pas » un chant socialiste qui appelait la femme à rejoindre la lutte. L'image de la jeune femme, étudiante, militante dérange. Carmen Castillo et Lorena Giachino soulèvent un point crucial dans la mémoire des femmes : la place de la femme dans le militantisme et les erreurs de la transition démocratique dans la reconnaissance des femmes militantes, torturées, disparues ou exilées. Les deux cinéastes ne choisissent pas de parler de toutes les femmes pendant la dictature. L'opinion politique et l'action socialiste sont davantage cernées dans les documentaires choisis. Pourquoi ? Lorena Giachino fait le choix d'évoquer une figure disparue et de revenir moins sur les conditions de sa mort, que de son parcours lorsqu'elle était vivante : de ses études universitaires à son entrée dans la lutte populaire jusqu'à sa prise de position radicale dans la résistance.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous évoquons déjà la place centrale de Reinalda del Carmen. Mais il était davantage question de se servir de la figure spectrale afin de réanimer tout un basculement historique. Nous analysons la mise en scène qui permettait de révéler l'identité par les lieux de son quotidien. Les ballades sur la plage, les amphithéâtres, les salles de cours jusqu'au jardin de son enfance. Il s'agit pour Lorena Giachino d'évoquer la vie et non la mort. Elle tente de faire revivre cette femme oubliée par le prisme de l'intime. Il ne s'agit pas là d'évoquer le martyr dont il ne reste que cette photo unique figée sur le mur des disparus. Il s'agit de mettre en mouvement la disparue à la manière d'un portrait filmé, de raconter la vie d'une anonyme oubliée de l'Histoire. Derrière l'amie se dessine un visage plus compliqué à cerner : celui de l'oubli de soi pour le militantisme et la clandestinité. Un passé que Jacqueline Torrens, la mère de la cinéaste, ne connaît pas. Il y a donc une part d'ombre qui subsiste dans la vie de la disparue et qui oblige l'enquête à imaginer grâce aux paroles récoltées, la vraie Reinalda Pereira Plaza. La difficulté est donc de légitimer une parole intime : il y a des failles car la parole ne vient pas

⁸⁸ Référence aux derniers mots prononcés par Salvador Allende à la Moneda « j'ai la certitude que mon sacrifice ne sera pas vain ».

⁸⁹ Groupe de chanteurs chilien créé en 1965, ils deviennent rapidement le symbole de la révolution populaire et sont nommés ambassadeur culturel du Chili sous la république de Salvador Allende. Ils demandent lors du coup d'état, l'asile politique à la France. *Vamos mujer* (dont la traduction de la première strophe est citée) est l'une de leur chanson la plus célèbre et reprise dans le monde entier.

directement d'un proche de la disparue, il faut donc accepter les amnésies et les cases qui resteront à jamais vides.

Reinalda del Carmen offre un nouveau visage au militantisme. Elle est une étudiante pleine de vie, enthousiaste face à la politique. Mais c'est aussi une jeune femme brillante, qui ne fait pas partie de la grande bourgeoisie chilienne. Elle est la première de sa famille à accéder à l'université, étudiante dans le milieu médical, elle œuvre pour la recherche et le progrès pour son pays. Par ce portrait, Lorena Giachino évoque à la fois la figure d'une femme militante oubliée, mais aussi, toute une génération étudiante symbole du renouveau au Chili. Après la révélation de ce statut d'étudiante militante, apparaît une autre Reinalda : la figure de la future mère. Lorena Giachino donne beaucoup d'importance à la jeunesse étudiante de Reinalda car cela inclut aussi la propre jeunesse de sa mère. Lorena Giachino décide de suivre le chemin de Reinalda del Carmen. Elle retrace la journée du 15 décembre 1976, le jour où Reinalda est jetée dans un camion et amenée de force dans une des prisons de la DINA⁹⁰. Il y a une autre facette que la cinéaste tente de rappeler : ce n'est pas simplement une femme militante. D'ailleurs les journaux qui ont parlé de sa disparition n'évoqueront jamais le nom sinon une expression figée « *Una mujer embarazada desapareció*⁹¹ ».

Ne pas divulguer clairement son identité, nommer « la disparition » pour ne pas dire « enlevée » ou « emprisonnée », c'est une manière de la gommer de la conscience collective. C'est par ces mots figés que l'identité de Reinalda s'est estompée. Pour ne devenir plus qu'« une femme enceinte ». Car le nombre de femmes disparues enceintes est assez conséquent durant la première partie de la dictature. Elizabeth Jelin⁹² le souligne, c'est aussi parce que ces femmes étaient belles, brillantes, jeunes et portaient la vie qu'elles ont été choisies, torturées, assassinées. Derrière toute cette symbolique, on retrouve dans le régime militariste, catholique et patriarcal, une haine de la femme et une extrême violence à son égard. Qui passe aussi par l'infanticide : tuer dans le ventre une possible nouvelle génération. Le cas de la femme enceinte n'a pas été pris en compte lors du procès⁹³. Lorsque Lorena Giachino

⁹⁰ Police politique sous Pinochet, accusée de violer les droits de l'Homme, elle est rebaptisée CNI (centre national d'information) en 1977.

⁹¹ Traduction de l'auteure : « disparition d'une femme enceinte ». Évoque les journaux de l'époque qui mettaient en lumière les attributs et non l'identité de la personne.

⁹² *op.cit.*

⁹³ Une enquête qui s'ouvre en 1977 et qui est arrêtée en 1986 par le juge Ibañez qui applique l'amnistie au cas de la disparition, fautes de preuves et de témoignages (la famille avait collecté plus de 200 témoignages qui

interroge un avocat spécialiste de la défense des droits de l'homme, sur la possibilité que si la DINA avait été informée de l'état de santé, la vie de Reinalda aurait été différente, l'avocat reste dubitatif « Dans ces faits, il n'y a aucune logique, ni humanisme⁹⁴ » explique t-il.

Comment évoquer une figure disparue lorsque l'image en a été métamorphosée au fil des récits ? Lorena Giachino cible à travers son documentaire, la difficulté de créer un portrait totalement réaliste de Reinalda del Carmen. Le temps passant, les témoignages finissent par s'évaporer, se modifier au fil des récits. Lorsque Lorena Giachino réalise le documentaire, une grande partie de la famille de Reinalda del Carmen est vivante. Il y a encore la possibilité de toucher à une réalité profonde et d'illustrer de la manière la plus juste la mémoire de la disparue. Et pourtant, l'histoire de sa disparition est déjà erronée, brouillée par l'administration, les archives et le passage du temps. Max Santelices, l'époux de Reinalda a lutté pendant plus de quinze ans pour faire reconnaître la disparition de sa femme. Pour une raison de « respect » la cinéaste a accepté le silence du veuf qui ne souhaitait pas apparaître dans le documentaire. En se rendant au bureau des archives⁹⁵, la cinéaste se confronte à deux histoires distinctes : d'une part une disparition orchestrée par la police secrète de Pinochet et de l'autre la possibilité que Reinalda soit partie en Argentine en mission clandestine pour la résistance. La disparition du corps, le manque d'empreintes et les témoins réduits au silence, entachent la vérité. Une rumeur va plus loin, Reinalda aurait accouché d'un enfant qui serait probablement toujours en vie. A force de creuser pour réanimer la figure oubliée, l'histoire est tordue et finit par s'éloigner de la vérité. La dictature est « parvenue à modeler la société » selon Nicole Forstenzer⁹⁶, à faire des disparus des cas rares, voire une histoire inventée par les socialistes pour manipuler un pays. *Desaparecido* est un terme très propre aux dictatures du cône sud. Nébuleux, il positionne la personne entre une image spectrale qui hante et une expression figée : la mort. Un euphémisme qui maintient l'espoir que l'on retrouve un jour la personne. Non pas vivante, mais au moins un corps, un bout de tissu pour donner existence à l'être. Reinalda del Carmen est disparue, elle ne sera jamais morte. Sans corps, sans preuves des dernières heures de sa mort, il est difficile pour la famille de faire le deuil.

n'ont pas été pris en compte). Il faut attendre 2017 pour qu'un nouveau procès s'ouvre et condamne 35 personnes pris dans l'affaire des disparitions entre 1973 et 1978.

⁹⁴ Traduction de l'auteure, dans la séquence à 00 :36 :56 secondes.

⁹⁵ Bureau qui anciennement était un des centres de tortures de la DINA.

⁹⁶ N.FORSTENZER, « Représenter les intérêts des femmes dans le Chili de la post-dictature : enjeux et conflits ». *Revue internationale de politique comparée*, 1(1), <https://doi-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/10.3917/ripc.201.0025>, 2003, pp.25-45.

En racontant des récits intimes sur des personnalités publiques ou tout à fait anonymes, les cinéastes invitent à partager des histoires communes et à réintégrer dans le processus de la mémoire, une fonction de la mémoire collective absente, l'Histoire des femmes. Reinalda Pereira et Beatriz Allende deviennent la métaphore d'une génération absente des discours politiques. Plus encore, ce sont par les documentaires, des figures effacées de la vie publique mais aussi de la sphère intime. Le témoignage de Alejandro, fils de la *Tati* le l'illustre assez : il confesse ne pas avoir de photographies de sa mère. En ce qui concerne Reinalda, la séparation amicale a entraîné un rejet du deuil chez Jacqueline Torrens. Et ce n'est que dans l'espace traumatique de la maladie que sa figure réapparaît, intacte. Il est aussi question, par une parole adressée aux proches des disparus de se réapproprier les figures afin que leur cas ne soit pas plongé dans le fait anodin.

3.2 La *Tencha* : représentation intime d'une image publique

En 2008, la fondation Salvador Allende produit un court-métrage⁹⁷ sur la vie politique de Hortensia Bussi Allende. Réalisé par la documentariste Carmen Luiz Parot, le scénario est une co écriture entre la cinéaste et Marcia Tambutti Allende. En quarante-trois minutes, le documentaire tente de dessiner le portrait de la Tencha, depuis sa prise de conscience politique jusqu'à sa lutte pour la mémoire de Salvador Allende. L'ancienne présidente de la Fondation Allende est alors entourée de toute sa famille. Elle parle des années de la présidence jusqu'à la contrainte de l'exil et à son retour au Chili à la fin de la dictature. Ce documentaire offre le témoignage authentique de la Tencha et permet aussi d'éloigner l'image de la *viuda del presidente*⁹⁸ pour découvrir le visage d'une femme qui s'est battue pour son pays et pour sa famille. Mais ce qu'apporte le long-métrage de Marcia Tambutti c'est la redécouverte de la Tencha à un moment de sa vie où elle est la plus vulnérable : âgée de quatre-vingt quatorze ans, en insuffisance respiratoire, la Tencha souffle ses derniers mots à la cinéaste.

Filmer les derniers instants permet aussi de porter un regard sur la dernière génération Allende. Elle était aux côtés de Allende jusqu'au bout. Tous ceux qui l'ont entourée sont à

⁹⁷ Carmen LUIZ PAROT, *Tencha*, fundación Salvador Allende, court-métrage/ digital/ couleur, 43 minutes, 2008. Le lien est accessible publiquement grâce à la fondation Allende, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=7OVjGxaSBxQ>.

⁹⁸ Titre des journaux pour représenter Hortensia Bussi, traduction : « la veuve du président ».

présents morts ou malades. Elle incarne alors la dernière génération, le dernier témoignage authentique sans modifications, sans relais entre les récits. Elle était le pilier de la famille Allende, elle sera donc pilier dans le documentaire de Marcia Tambutti, par une approche circulaire elle ouvre et clôt le documentaire. Le documentaire n'est pas aussi linéaire que le court-métrage de la Fondation Allende. Sans doute car il ne se confronte pas à la difficulté de créer une image propre et historique de Salvador Allende. C'est avant tout un documentaire intime sur l'histoire d'une famille. Marcia Tambutti peut donc animer la figure de la grand-mère, de la femme, avant celle de la veuve du président. La particularité de la Tencha dans le documentaire est que la caméra capture tous les moments, même ceux qui la représentent malade, fatiguée voire les instants du grand âge avec ses failles et la fragilité du cerveau usé par une vie en reconstruction permanente.

Avant de filmer la femme politique, Marcia Tambutti creuse autour de la mystérieuse grand-mère à l'élégance irréprochable qui a tout fait pour que la famille reste unie, quitte à s'oublier elle-même. Mais la caméra intimiste respecte l'image de la Tencha. Les plans ne brusquent jamais un regard et ne brisent jamais la dimension personnelle : il n'y a donc pas de gros plans sur son visage mais des plans poitrines qui permettent d'observer l'harmonie d'une femme qui malgré l'âge et la maladie tente de se tenir debout et d'avoir encore de la prestance. Hortensia Bussi a été extrêmement médiatisée à partir de la mort de Salvador Allende. Parcourant le monde, de l'Asie à l'Europe elle a œuvré pour lutter contre l'oubli du coup d'Etat et pour démontrer que le socialisme en Amérique du Sud n'était pas mort avec Allende et qu'il est toujours présent tant que les militants lutteront contre la dictature et feront entendre leurs voix dans le monde.

La *Tencha* est devenue une icône à la voix qui se brise lorsqu'elle évoque son époux et le passé. Sa représentation médiatique lui donne dans le documentaire l'image du pouvoir matriarcal par les différents plans la représentant au centre de la table ainsi que par le refus de parler en sa présence comme pour ne pas l'indigner. Les journaux n'hésitent pas à mettre en couverture cette veuve au visage baigné de larmes⁹⁹ qui renvoie aussi à une esthétisation de sa personne, cette impression qu'elle incarne les larmes de la vierge, ou cette figure de *la llorona*¹⁰⁰ si présente en Amérique Latine, de la femme qui pleure et qui hante éternellement

⁹⁹ Référence à la séquence à 00 :17 :51 du documentaire *Tencha*.

¹⁰⁰ Personnage présent dans les récits latino-américains, la *llorona* (trad : la pleureuse) victime d'infanticide, pleure sa douleur dans les villages (image mythique mexicaine présente dans les œuvres de Juan Rulfo).

les habitants. A partir de la fin de la dictature, la *Tencha* est revenue au Chili et dès 1991 elle crée la fondation Salvador Allende. Une fondation qui répertorie les archives sur le président socialiste, mais aussi sur la vie politique chilienne et la lutte pour les droits de l'Homme. Marcia Tambutti note que la figure de la *Tencha* est devenue importante à partir de la mort de Allende. Elle revient donc sur un passage oublié de la vie de Hortensia Allende Bussi, celui de la femme d'un président et de son engagement total dans son élection. Quitte à se séparer de tous ses biens, à s'éloigner de sa famille et à faire campagne pour Allende dans certaines régions éloignées du pays ou du cône sud, et ce, toute seule. Car la *Tencha* n'a pas seulement commencé à exister après 1973. Le documentaire permet de retracer l'histoire complète de cette jeune femme issue de la bourgeoisie chilienne, professeure, qui a toujours eu des convictions politiques fortes. L'histoire semble avoir oublié une partie du récit de cette femme. C'est aussi le portrait d'une femme dans l'ombre d'un président.

Si le premier chapitre de cette partie, s'intéressait à deux femmes disparues, le caractère du second chapitre se concentre davantage sur la représentation des vivantes et de la question de la déconstruction de l'image médiatique au travers de la parole intime. L'entrée dans l'intime est frontale dans *Allende mi abuelo Allende*. La frontière entre l'espace intime et la caméra est poreuse : elle laisse transparaître la sensibilité du sujet et l'approche paradoxale de la cinéaste : entre ce besoin de communiquer le sensible et le devoir de se distancer face à un sujet personnel. Pour filmer la *Tencha*, le rapport est différent qu'avec les autres membres de la famille. Les plans sont des plans d'ensemble comme pour ne pas brusquer l'interlocutrice. La prise de parole de la cinéaste est moins perceptible, elle se fait « écouteuse » et non investigatrice du processus de témoignage. La caméra est sur un trépied, elle est fixe, les silences ne sont pas interrompus par la bande son ou par des coupes au montage. Certains détails sont filmés comme pour souligner, avec respect, l'élégance d'une femme à présent malade et âgée. La cinéaste entre dans le cadre filmé à la manière d'une confidente : elle s'allonge sur le lit au côté de sa grand-mère, lui caresse les cheveux, accepte les silences et les non-réponses de la *Tencha*.

Dans son documentaire, Marcia Tambutti ne relève pas l'instrumentalisation des médias, de l'Unité Populaire autour de la figure de la veuve¹⁰¹. La cinéaste laisse des indices par la liberté des dialogues des membres de la famille qui n'hésitent pas à critiquer certains médias ou les manières de montrer la *Tencha*. Il y a une colère partagée des membres de la famille, entre l'impression d'avoir perdu une grand-mère et en même temps le sentiment que la *Tencha* a été obligée d'incarner quelque chose. Si la *Tencha* parlait facilement de Allende face aux caméras, Marcia Tambutti révèle que sa grand-mère ne s'est jamais confiée en famille. Il y a une fracture certaine dans l'image de la *Tencha* aux yeux de la cinéaste. Entre le sentiment d'honorer la mémoire de sa grand-mère et dans cette même narration celui d'oser rencontrer une inconnue. Une femme qui n'a pas pu jouer entièrement son rôle de grand-mère puisqu'elle devait d'abord réparer la nation. Au contraire de Salvador Allende qui aimait s'entourer de ses petits-enfants, la *Tencha* était davantage en retrait. Par le portrait de cette femme, la cinéaste met en valeur une autre dimension plus taboue, celui d'une femme dont la liberté a commencé à la mort de son époux : les médias découvrent cette femme après la mort de Salvador Allende. Une femme qui n'hésite pas à dire ce qu'elle pense tout haut face à des dirigeants comme Castro¹⁰². Loin de l'image soignée, rangée d'une première dame, loin de la figure de martyre, Marcia Tambutti dévoile une nouvelle facette de sa grand-mère. En déconstruisant l'image figée et lointaine de cette femme, elle lui rend un dernier hommage plus juste sans pour autant occulter ses regrets de ne pas avoir eu une « vraie » grand-mère puis qu'elle a dû la partager avec tout un pays. En déconstruisant le portrait figé de la *Tencha*, la cinéaste humanise cette femme.

En lui permettant d'exister telle qu'elle apparaît aux yeux de sa famille, elle rétablit la mémoire familiale et réactualise les combats menés par cette femme : de la lutte pour la mémoire collective à la perte d'un enfant. Il existe peu d'éléments biographiques sur la vie de la *Tencha*, quelques lignes sur un Wikipédia bref aux allures de pages à scandales¹⁰³. Marcia Tambutti permet de ne pas oublier la vie de sa grand-mère. Ne pas limiter son image à celle

¹⁰¹ Propos relatés dans la rubrique « disparitions » dans *Le Monde*, le 22 juin 2009 : « Hortensia Bussi, veuve de Salvador Allende » écrit par Paulo A. PARANAGUA. [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2009/06/22/hortensia-bussi-veuve-de-salvador-allende_1209949_3382.html. (Dernière consultation le 11 avril 2021).

¹⁰² Lors d'une réunion à Cuba, en 1996, le *Tencha* face à la foule demande à Castro d'organiser de véritables élections participatives.

¹⁰³ Son histoire se lie toujours aux maîtresses de Salvador Allende et de son statut de veuve . Lien Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Hortensia_Bussi. [Dernière consultation : 11 avril 2021].

d'une femme de président puis de veuve. La mission est de témoigner de la force d'une femme qui a lutté toute sa vie afin que la mort n'emporte pas avec elle les derniers souvenirs. *Allende mi abuelo Allende* permet de retenir ce que les femmes Allende incarnaient. D'humaniser un nom resté célèbre afin de rappeler qu'avant tout, elles étaient des êtres faits pour aimer et vivre. Et d'évoquer aussi par la représentation humaine, le combat solitaire mené par de nombreuses femmes sur les places chiliennes : image qui a été instrumentalisée, brisée par le régime Pinochet, au profit de la figure féminine au service de la Patrie et de la famille. Le documentaire se termine par une séquence filmée des obsèques de La Tencha : des militants reprennent en chœur la chanson du groupe Quilapayun, chant devenu emblème de la résistance après le coup d'Etat : *El pueblo unido jamás será vencido, por la Tencha, presente !* [traduction : *Le Tencha est ici, le peuple uni ne sera jamais vaincu !*]. Une phrase qui raisonne dans l'Eglise et qui émeut la famille d'Allende, assaillie par les caméras et les photographes du monde entier. La séquence est aussi symbolique. Elle fait raisonner ici, la double représentation de la Tencha : entre intime et publique, les obsèques mélangent ces deux faces les faisant coexister dans un même cadre filmique.

3.3 Les (sur)vivantes et les anonymes

Où sont passées les femmes encore vivantes ? Celles qui ont survécu au deuil, à la torture, à l'exil. Le documentaire permet un lien étroit entre le passé incarné par les archives, les documents et la voix et le présent figuré par des témoins et les enregistrements. Comment évoquer la présence de celles qui ne sont pas mortes ? Comment donner du mouvement par le biais de la caméra aux anonymes, aux survivantes ou femmes politiques encore présentes ? Il semble parfois plus difficile de parler des femmes vivantes, car elles ne sont pas devenues des symboles ou des martyres. Après la dictature, nombreuses ont continué le militantisme, les luttes, faisant partie des *poblaciones*¹⁰⁴, ou ont choisi la voie politique, devenant parfois première femme présidente du sénat au Chili¹⁰⁵. Dans *Calle Santa Fe*, Carmen Castillo décrit l'existence comme un fardeau, une responsabilité permanente entre honorer les morts et

¹⁰⁴ Quartiers urbains périphériques créés sous l'impulsion de l'exode rural par des prises de terrains illégaux entre 1960 et 1970 (définition donnée par Nicole Forstenzer dans « Représenter les intérêts des femmes dans le Chili de la post-dictature », CAIRN, [En ligne] URL : <https://doi.org.distant.bu.univrennes2.fr/10.3917/ripc.201.0025>).

¹⁰⁵ Référence au parcours de Isabel Allende Bussi, devenue députée puis présidente du Sénat en 2014. En 2017 elle propose sa candidature à l'élection présidentielle, aux primaires elle fait un score de 34%.

continuer de vivre sans ceux que l'on a aimé « la survie c'est la mort en sursis¹⁰⁶ ». Il n'y a donc pas de pause dans la lutte, la vie est un combat de tous les jours et ces femmes représentent le relais de l'histoire. Celles qui ont à la fois vécu le passé et qui aujourd'hui transmettent le témoin aux nouvelles générations. Dans son documentaire, Carmen Castillo donne la parole à quinze femmes, anciennes militantes du MIR, torturées, exilées, entrées dans la clandestinité et revenues au Chili entre 1987 et 1990.

La présence de la femme miriste est majoritaire dans le documentaire, elle apparaît plus que l'homme, donne des détails sur les tortures, sur sa vie et s'épanche sur sa volonté de s'accrocher à la vie et à ses enfants. Marcia Tambutti dans son documentaire représente les femmes de sa famille qui ont embrassé une carrière politique souvent ambitieuse et prestigieuse. Cependant, dans le documentaire ces femmes évoquent peu leur carrière politique. Elles se consacrent davantage à relater les souvenirs de Allende, de la Tencha, mais ne parlent pas d'elles ou de leur choix de carrière. Maya Fernandez Allende reconnaît que son choix politique a été l'héritage de la culture de son grand-père mais elle ne s'attarde pas sur ses sentiments, ni sur son métier de députée socialiste. Ni Isabel Allende Bussi ni Maya Fernandez Allende parlent de leur carrière ou de leur adhésion au parti socialiste. Marcia Tambutti tente par moment de comprendre leurs choix politiques mais les deux femmes se ferment face à la caméra.

Isabel Allende Bussi dans une séquence face caméra refuse de parler et répond à la cinéaste : « tu as rompu notre promesse », démontrant que si elle se livre dans ce documentaire c'est avant tout pour honorer la mémoire de sa famille et non pour parler de sa carrière ou de son opinion politique. Il y a cette impression de pudeur ou de mise en retrait de la femme politique. Dimension qui n'est pas présente dans *Calle Santa Fe*. Les deux documentaires mettent en valeur la femme active dans la politique et dans le militantisme. La femme au foyer ou appartenant à une classe plus populaire, semble ne pas avoir totalement sa place dans la reconstruction de l'Histoire. Tout se passe comme si cette femme non militante n'apparaissait que sous la forme d'une masse anonyme dans les documentaires présentés. C'est un mouvement qui effraie la transition démocratique. Le pays est en reconstruction, l'équilibre ne tient qu'à un fil, de nombreux militaires sont encore à Santiago et une partie des chiliens sont favorables à cette présence militariste.

¹⁰⁶ Carmen Castillo en voix-off à 01 :29 :36 secondes dans *Calle Santa Fe*.

Mais ce n'est pas pour autant que les femmes non militantes sont oubliées. Elles apparaissent sous l'anonymat dans des archives qui soulignent leur existence : comme dans une séquence¹⁰⁷ d'une archive de 1986 où une femme tente de déposer une gerbe de fleurs sur la place où son mari a disparu. Tenant fortement la main de ses deux enfants, elle avance malgré les avertissements et chantages des gardiens. Elle est bousculée par des militaires mais se relève et continue d'avancer, revendiquant son droit d'honorer la mort de son époux, père de ses deux enfants. Le visage de la mère, non activiste est celui d'une résistante, non pas idéologique ou politique mais résistant pour la dignité¹⁰⁸, pour que son statut de mère, de fille, de sœur ne soit pas oublié.

Lorena Giachino dans *Reinalda del Carmen, mi mama y yo* représente cette double mémoire par l'amitié entre sa mère et Reinalda. Deux formes d'existences distinctes : entre l'introvertie amie et l'activiste passionnée. Cela permet aussi à la cinéaste de mettre en lumière le portrait de différentes femmes qui ont été victimes de la dictature. Un portrait qui démontre que tout le monde subit de manière proche ou lointaine les effets d'une dictature. Le portrait de Jacqueline apparaît à mesure que celui de Reinalda se dévoile : toutes les deux évoluent dans une même narration où la découverte de la vie de Reinalda permet à la cinéaste d'interroger sa mère sur sa propre vie. Ainsi, demander à sa mère des détails sur la vie étudiante en incluant Reinalda, ouvre une expression libre pour la mère qui se permet de parler d'une chose qu'elle n'avait jamais racontée : sa vie étudiante et la perte d'une amie. Le développement va plus loin. En occultant durant des années son amitié avec Reinalda, la mère semble avoir fait le choix d'enterrer le passé afin qu'il ne soit pas douloureux. L'amitié est un prétexte pour rafraîchir une mémoire traumatique. Les documentaires présentés ont tous une approche différente de la présence féminine dans la dictature.

La victime a le droit d'exister dans le documentaire, elle a le droit d'avoir une mémoire et de témoigner. Qu'elle soit directe (veuve, militante etc.) ou indirecte (génération née dans l'exil), la victime a sa place dans la mémoire construite par les documentaires. Un sujet peu abordé car encore trop actuel semble être évoqué à travers les documentaires : celui de la nouvelle génération. Les enfants nés pendant la dictature et qui n'ont pas pu être élevés par leurs parents résistants. Carmen Castillo aborde davantage ce point en mettant en valeur le statut scindé entre être mère et être militante : le sacrifice de ce choix qui montre que la

¹⁰⁷ Séquence à 02 :13 :30 secondes.

¹⁰⁸ L'étude autour du symbole du terme « *dignidad* » sera le sujet d'une sous-partie dans la dernière partie de ce mémoire.

femme dans l'Histoire a été amenée à prendre des décisions éminemment plus radicales et douloureuses que les hommes. Notamment dans le choix de résister ou de s'incarner en tant que mère. Ce positionnement n'est pas abordé chez les hommes, ni chez Marcia Tambutti, ni chez Carmen Castillo. Marcia Tambutti ne remet jamais en cause le sacrifice de son grand-père, alors que la famille, en particulier les enfants de Beatriz Allende, reproche à celle-ci l'abandon pour une lutte soldée d'un échec.

La femme, évoluant aussi en tant que mère, doit lutter contre sa propre représentation. C'est un sacrifice que paient encore de nombreuses anciennes militantes, Margarita Machi, ancienne militante filmée par Carmen Castillo. Dans la dernière séquence du documentaire de Castillo, l'ex-militante miriste explique la difficulté de devoir faire un choix entre résister ou tout abandonner pour survivre dans l'exil avec sa fille. Elle a fait le choix de laisser sa fille à Cuba aux mains du projet *Hogares*¹⁰⁹. Sa fille, Macarena Aguilo est devenue à son tour une documentariste dont *El edificio de los chilenos*¹¹⁰ relate l'enfance de nombreux enfants de résistants, ayant vécu dans des internats solidaires à Cuba. Macarena Aguilo interroge dans son documentaire des femmes qui tout comme sa mère, ont décidé de dédier leur vie au MIR quitte à renoncer à leur statut de mère. Il y a aussi ce sentiment que le poids de l'image de résistante est tel, qu'on relègue au second plan celui de mère. Les archives que l'on retrouve dans *Calle Santa Fe* donnent l'impression que la veuve, la mère s'oppose à celle de la résistante. Comme si les archives de l'époque n'avaient jamais pris en compte la femme miriste, activiste. Son statut de mère a été occulté et il est important que des documentaires comme *Calle Santa Fe* ou *Allende mi abuelo Allende* redonnent à l'existence de ces résistantes leur statut intime. Qu'ils replacent le statut si particulier de la femme résistante afin que ses sacrifices ne soient pas oubliés aux yeux des nouvelles générations. La sociologue Elizabeth Jelin tend à démontrer dans *Los trabajos de la memoria* que la mémoire des femmes est différente de celle des hommes :

Dans le cas des mémoires de la répression, beaucoup de femmes racontent leurs souvenirs par l'étiquette plus traditionnelle du rôle de la femme, celle qui « vit pour les autres » [...] Dans les deux acceptions du mot « témoin » présentées ci-dessus, cela implique le choix d'être témoin-observateur du rôle de l'autre (fils

¹⁰⁹ *Hogares* signifie « foyer » en français. A partir des années 1977, la révolution cubaine met en place des foyers permettant d'assurer la sécurité des enfants de révolutionnaires dans toute l'Amérique du Sud. Les enfants étaient placés dans des foyers par nationalités.

¹¹⁰ Macarena AGUILÓ, *El edificio de los chilenos*, Les Films d'ici, digital/couleur, Chili, 90min, 2010.

détenu-disparu, par exemple) en niant ou rendant silencieux le témoignage de ses propres expériences¹¹¹.

Elizabeth Jelin représente la mémoire féminine comme une mémoire paradoxale qui conforte la femme en tant qu'être au service de la société, à s'oublier, et à ne pas inclure sa propre mémoire dans un espace collectif. Ainsi, les anciennes prisonnières politiques semblent, dans *Calle Santa Fe*, plus affectées par la relation brisée avec leurs enfants que par les tortures et les deuils. Se privant de parler d'elles car elles ont ce sentiment qu'elles ont eu le choix. Chose qui semble se retrouver dans *Reinalda del Carmen* : le fait de ne pas avoir participé aux mouvements résistants prive Jacqueline d'une mémoire, elle explique par ailleurs qu'elle n'était pas en accord avec les idées socialistes. Le documentaire insiste donc sur la possibilité d'une mémoire collective qui inclut toutes les voix et non celles choisies par la transition démocratique. La parole délivrée invite à trouver de la légitimité dans son propre vécu personnel : Jacqueline, aidée de la cinéaste, se réapproprie le droit de parler d'une amie disparue.

S'empêcher d'exister pleinement est aussi une caractéristique propre aux femmes qui ont perdu un proche dans la dictature. Maya Fernandez Allende se prive de raconter la douleur d'avoir perdu une mère. Elle ne rentre pas dans les détails de sa douleur d'enfant tandis que son frère, Alejandro, lui, s'épanche davantage, ayant choisi une vie éloignée de la vie politique chilienne, vivant en Nouvelle Zélande. Dans la dernière séquence de *Calle Santa Fe*, Maria Cristina Pacheco, militante du MIR entrée dans la clandestinité à partir de 1978 explique à Carmen Castillo qu'elle a « remplacé sa famille d'origine, pour la famille du parti¹¹² ». Les survivantes et les anonymes semblent avoir été oubliées, les documentaires permettent de leur redonner une image, les inscrire dans une réalité qui n'est pas figée dans le passé, mais dans un actuel présent. Dans une séquence¹¹³ de *Calle Santa Fe*, les survivantes décident de se rendre à la Villa Grimaldi pour honorer les disparus.

Dans la nuit, entourées de bougies, elles livrent un témoignage sur la détention, une voix sans visage s'échappe de la pénombre « on a besoin de se battre contre l'oubli ». Le documentaire pointe deux formes d'oublis : l'oubli national provenant des gouvernements de

¹¹¹ Dans *Los trabajos de la memoria*, p108. (Traduction entreprise par l'auteur de ce mémoire.).

¹¹² Scène à 02 :15 :36 secondes.

¹¹³ Séquence comprise en 01 :24 :43 et 01 :28 :33.

la Transition. Le second oubli, qui est propre aux survivantes, celui d'avoir accepté une forme de silence sur leurs actions pour avoir l'opportunité de se reconstruire. Dans le groupe des survivantes, plusieurs ont fait de la prison en Espagne et ont été libérées dans les années 2000.

Le témoignage permet aux femmes de libérer la parole, pour que l'oubli ne perdure pas dans le présent. Pour exister dans l'histoire, les femmes doivent prendre la parole, elles doivent témoigner contre l'amnésie collective. Pour que leur statut ne soit pas oublié, au détriment d'un matricule qui les pointe comme des terroristes, des criminelles, des mères indignes. Les femmes dans les documentaires proposés ont toutes en commun, la difficulté de parler d'elles et de leurs expériences, elles préfèrent exister en parlant de l'autre, de leur statut de mère ou d'amie avant leur intimité. La représentation de la femme ne cible pas une seule génération, le fil des histoires permet une relation intergénérationnelle : de la mère à la fille, de la tante à la nièce, de la grand-mère à la petite fille. Cela permet de lier les générations et de ne pas briser les liens du passé, le fil conducteur est la parole, le témoignage et le souvenir. Pour que le témoignage existe pleinement, les femmes des documentaires ont choisi une forme active : de parler par rapport à leur position, leur environnement, leur lutte.

Les cinéastes ne se contentent pas d'un seul portrait. Par cette nouvelle caméra intime, elles mettent en lumière toute une galerie de femmes de l'ombre, vivantes, survivantes ou disparues. En tant que cinéastes, elles ont la responsabilité de mener une enquête entre le sensible et l'histoire par des témoignages, des archives et des récits de vies parfois erronés. Ce qui surprend est cette impression que le documentaire intime invite à observer l'indicible. Des traces à peine visibles qui dévoilent des portraits plus complexes, brisant ainsi le rapport hiérarchique de la mémoire nationale qui institue une manière de définir le statut de chaque être au Chili. La caméra de Carmen Castillo perce à jour les portraits de ces militantes de l'ombre réduite au silence, brisée mais humaine. Par le portrait familial, Marcia Tambutti rend un ultime hommage à la véritable figure centrale de son documentaire : Hortensia Bussi. Enfin, dans un récit enchâssé entre l'enquête et les retrouvailles d'une mère amnésique, Lorena Giachino soulève la question des anonymes, les absentes de la mémoire chilienne. En faisant éclore une nouvelle manière de parler de la mémoire collective, les cinéastes révèlent une autre vision du documentaire au Chili, une manière d'aborder sa propre représentation en tant qu'individu et artiste. Cette frontière ténue permet de reconstruire la mémoire collective à travers une parole intime, invitant au sensible et à la prise de conscience de son existence.

Chapitre 4 : Être cinéaste, être femme

4.1 Éloigner la caméra du sujet

Dans les chapitres précédents, l'implication des réalisatrices n'était abordée que par l'image de l'enquête au service d'une mémoire alors effacée. Tandis que l'ouverture des trois documentaires montre que l'histoire intime s'immerge dans l'histoire nationale, au fil du développement des enquêtes, la présence des cinéastes face caméra est de plus en plus relevée. Les trois documentaristes offrent des approches différentes de leur présence face caméra. Dans un premier temps, partons du documentaire qui par son axe d'investigation semble davantage se détacher d'une approche strictement intime, *Reinalda del Carmen mi mamá y yo*. Tout d'abord, la cinéaste n'est jamais filmée seule. Elle apparaît dans le cadre, toujours accompagnée de Jacqueline, d'un caméraman ou d'un témoin. Lorsque la cinéaste apparaît seule, elle utilise un outil qui lui permet de toujours justifier sa présence à l'écran, ma caméra portative. La caméra portée est un moyen de ne pas tomber dans la mise en scène autobiographique et intime car elle met en valeur la recherche en impliquant la cinéaste dans un processus actif de création. L'appareil portatif léger s'immisce alors dans les recoins où la cinéaste ne peut qu'être seule : dans la chambre d'une mère, dans des couloirs étroits au bureau des archives ou simplement pour filmer ce que seul son regard peut voir. Carmen Castillo et Marcia Tambutti ne s'éloignent que très rarement du premier plan filmé. Leur corps fait partie intégrante du cadre, sans que la présence soit soulignée par une autre caméra. Pourtant, dans les trois documentaires, la parole intime des cinéastes tente de véhiculer le même objectif, qu'un pays ne perde sa mémoire. Comment comprendre la présence filmée des cinéastes ? Contribue-t-elle à légitimer l'approche intime dans la mémoire collective ou au contraire, va t'elle à l'encontre du collectif ?

Dans *Reinalda del Carmen mi mamá y yo*, deux formes de caméras sont utilisées. Premièrement, une mini-caméra DV dont la cinéaste se sert pour filmer des plans serrés et accentuer les séquences intimes avec sa mère. Puis un second appareil plus imposant, de type journalistique, porté en caméra-épaule par une autre personne¹¹⁴ et qui permet de filmer Lorena Giachino entrain d'enquêter. Ainsi coexistent dans le documentaire, deux manières de filmer. La caméra mini DV représente l'avènement du numérique, elle est proche du film

¹¹⁴ Direction de la photographie et caméraman : Alex Miranda et Eduardo Cruz Coke, directeur de photographie ayant participé à la réalisation de *Allende mi abuelo Allende*, une décennie plus tard.

amateur. L'autre est une caméra-épaule, présente dans les reportages qui reprennent les codes de l'investigation : un caméraman filme en son synchrone une personne en train de mener une enquête de terrain. Dans *el cine documental chileno*, Jacqueline Mouesca évoque déjà un type de documentaires à l'aune des années 2000, porté par des cinéastes moins orientés vers l'esthétique et qui cherchent à créer un cinéma renouant avec les techniques du cinéma direct (des caméras légères, discrètes, au son synchrone, à petit budget). Ce nouveau cinéma documentaire témoigne de l'état de la production au tournant de la transition démocratique, c'est un cinéma qui a été contraint jusqu'à la fin de la dictature d'évoluer dans la clandestinité et dans l'exil. A cela, nous pourrions rappeler que dès le coup d'État, l'institut filmique de l'université Catholique ferme le département audiovisuel et redonne une partie du matériel au Canal 9 de la Télévision de l'université de Santiago. Les jeunes réalisateurs comme Lorena Giachino sont contraints de passer par le journalisme pour obtenir des aides de l'Etat. Lors du tournage de *Reinalda del Carmen mi mamá y yo* en 2003, Lorena Giachino se situe entre l'héritage télévisuel et l'expérimentation d'un premier essai dans le cinéma documentaire. La place de Lorena Giachino devant et derrière la caméra, permet de renouer avec le cinéma militant : la documentariste participe devant et derrière la caméra, mais sa parole ne s'épanche jamais sur le sentiment personnel. Paradoxalement, plus la cinéaste apparaît dans le film, moins il est facile de percevoir sa part intime. Elle justifie sa présence à la caméra par le besoin de combler une apparition qui s'efface au fil de l'enquête. La maladie de la mère, restreint les entretiens filmés. Pour pallier à ce manque de présence maternelle, la cinéaste choisit de continuer la recherche seule, pour ne pas perdre la mémoire qui est en train de s'éveiller.

Ce rapport détaché face caméra n'est pas opéré dans les documentaires *Calle Santa Fe* et *Allende mi abuelo Allende*. La promiscuité entre l'objet de la recherche et le statut des deux cinéastes rend perméable la séparation entre face caméra et hors champ. Tandis que Lorena Giachino se réapproprie l'objet filmé en intégrant une caméra dans le champ, Carmen Castillo et Marcia Tambutti ne manipulent jamais face à la caméra un objet qui pourrait scinder le statut de femme et de cinéaste. Elles doivent faire cohabiter à l'écran les deux phases de leur statut intime : être autant cinéaste que membre familial, mère, petite-fille. La question de la légitimité face au collectif est davantage mise en danger car la ligne intime et publique est à peine discernable. Ainsi, l'arrivée de Carmen Castillo à Santiago implique à la fois un regard public, signifié par la présence de caméras de chaînes télévisées et en même temps, intime par l'attente sur le tarmac, du père de la cinéaste. Lorsque Marcia Tambutti apparaît à

la caméra, elle entretient un rôle intime face au témoin car il s'agit toujours de filmer les membres d'une même famille. La cinéaste est avant tout « un membre de la famille Allende » avant d'être investigatrice d'une histoire jamais racontée. Ainsi, il existe un rapport difficile entre deux statuts qui peinent à coexister dans un même espace, en soulignant sa présence face-caméra, Marcia Tambutti efface son statut de cinéaste pour s'immerger dans la sphère purement intime. Elle met une distance avec l'objet de la caméra, comme pour scinder deux statuts. Pourtant, à différentes reprises, la cinéaste joue sur les mots en employant un vocabulaire filmique : « je voudrai filmer ». Par leurs différentes formations, les documentaristes n'ont pas la même approche des appareils techniques. Nous avons évoqué la formation journalistique de Lorena Giachino et la distinction de son documentaire qui est un premier essai dans le cinéma.

Marcia Tambutti, de formation biologiste a été amenée à coopérer dans la réalisation de documentaires de la fondation Salvador Allende. Il y a donc une connaissance du projet et en même temps une mise à distance du rapport entre intime et cinéaste. Carmen Castillo a été formée en Histoire, elle a été professeure avant de rejoindre, dans la clandestinité, le MIR. *Calle Santa Fe* est son quatrième long-métrage documentaire. Pourtant Carmen Castillo choisit de ne pas filmer, elle laisse cette tâche à son amie Sylvia. Tandis que dans ses autres documentaires, elle jouait un rôle marqué, celui d'une cinéaste en quête de vérité, en décidant de revenir à la rue Santa Fe, la cinéaste brise la frontière qu'elle s'était donnée auparavant. Carmen Castillo choisit un champ plus intime qui implique une nouveauté dans sa représentation filmée. Elle n'est plus en retrait ou en accroche lors des entretiens, la caméra suit ses déambulations et s'immisce au sein même de son intime par des plans qui cadrent les écrits personnels de la cinéaste.

La double représentation nourrie une complexité entretenue par les cinéastes avec leur propre image intime. La mise en scène de la recherche démontre que le corps n'est pas l'image du personnel sinon un axe singulier de la mémoire collective. Les cinéastes face caméra tiennent à justifier la teneur de leur investigation. En « retroussant les manches » elles tiennent à démontrer que le documentaire est une manière de montrer la vérité, de filmer un processus vers la mémoire. Les cinéastes sont de simples individus au service de la mémoire collective. Ainsi, l'apparition de la cinéaste ne tend pas à injecter, dans le rapport au documentaire, un attrait autobiographique sinon à souligner le caractère impérieux d'une recherche et à servir d'appui à la mère.

La cinéaste, au sein du documentaire, estompe son apparence de cinéaste, reprenant sa forme intime : de petite-fille, fille, cousine. Bien qu'elle use d'un vocabulaire en rapport avec le statut filmique, sa personne intime est davantage mise en avant. Le corps mis en avant est ainsi celui de Marcia Tambutti, petite-fille d'Allende, cherchant à mettre en lumière le caractère intime d'une famille médiatisée. Nous pourrions nous poser la question de comment le statut médiatique joue un rôle sur la représentation filmée du cinéaste ? Il semble que le statut prédéfini « de mère, d'épouse et de fille » efface la frontière entre la représentation des cinéastes et leur statut intime. Cette porosité vient du choix de la parole intime illustrée par un langage à la fois personnel et filmique (par un vocabulaire et une esthétique mettant en scène le travail de réalisation). La parole intime prend forme par la représentation physique et verbale des cinéastes.

Pour légitimer cette position, les cinéastes se rendent indispensables à l'image. Dans cette manière de percevoir le terme « indispensable », les cinéastes usent de leur représentation en rendant le corps témoin de la parole et du refus de la mémoire. La présence de Lorena Giachino, Marcia Tambutti et Carmen Castillo au sein de leur propre recherche est pratiquement toujours relevée. Par ce dévoilement de l'intimité, les cinéastes guident le spectateur à travers la recherche de la mémoire. Leur présence permanente dans les documentaires permet de créer un rituel entre le spectateur et les images filmées. Le fruit de la recherche part d'une réflexion intime, d'un sentiment de vide qui habite les cinéastes et qui les pousse à enquêter sur une facette personnelle. La présence face caméra des cinéastes devient un motif pour générer la parole intime.

C'est en présence de Carmen Castillo et par ses propres interrogations que le témoin libère sa vision intime d'une histoire commune. C'est en réunissant sa famille et en renouant avec ses cousins que Marcia Tambutti permet le dialogue entre des membres qui n'ont partagé que de très brefs moments ensemble. Lorena Giachino se substitue à la mère lorsque celle-ci est trop fragile pour continuer la recherche. Elles deviennent ainsi des éléments clés dont leur statut de cinéastes et de membres familiaux permet de jouer un rôle actif dans la recherche. Dans la seconde partie de *Calle Santa Fe*, Carmen Castillo se rend rue Santa Fe dans l'espoir de rencontrer le propriétaire. La conversation devient vite tendue et la caméra perd sa place dans le cadre filmé¹¹⁵ :

¹¹⁵ Séquence à 01 :19 :51 secondes.

Carmen Castillo : Je voudrais racheter la maison. On l'a déjà rachetée une fois.
Je voudrais donc parler à Madame Clotilde.

Le propriétaire : C'est moi le propriétaire. Pas Madame Clotilde.

CC : Mais c'est à Madame Clotilde qu'on l'a achetée.

Le propriétaire (*agacé*) : Avec quel argent ?

CC : Avec l'argent du MIR, le nôtre.

Le propriétaire : C'est du passé, ça ne me concerne pas. Allez la voir...ne filme pas ça !

Dans cette séquence, la cinéaste est en accroche, la caméra est instable et témoigne du caractère délicat de la requête. Le refus d'être filmé n'arrive qu'au moment où il est question d'argent. Ce refus de vendre la maison à la cinéaste n'est pas expliqué face caméra. C'est par le micro resté sur la cinéaste que l'on entend les vraies raisons. Le propriétaire ne veut pas être affilié au MIR, justifiant que les commémorations entraînent des conflits avec sa femme.



Figure 9: Les deux photogrammes représentent Carmen Castillo en accroche sur la droite. Et le propriétaire resté anonyme.

Ainsi coexistent plusieurs représentations de la cinéaste dans un même cadre. Face à la caméra, Carmen Castillo est à la fois la porte parole de la mémoire mirsite, une veuve qui souhaite reprendre sa maison, et une cinéaste qui tente de percer un mystère face caméra. Ce refus de la présence de la caméra est généré par différentes causes. Le caractère politique de la demande, faire de cet espace un lieu de commémoration miriste, récupérer un bien symbolique pour une veuve militante, toutes ces facettes permettent l'émergence d'un passé auquel le propriétaire refuse d'être affilié. La phrase : « c'est du passé, ça ne me concerne pas » résonne comme un écho à la mémoire collective. Elle est l'image du refus collectif de regarder vers le passé et inclut dans son discours le négationnisme d'une partie des habitants.

L'animosité du propriétaire se perçoit physiquement, il lève le bras comme pour faire reculer le caméraman. Face à la cinéaste, il est en contreplongée, donnant cet aspect écrasant. Le statut de femme et de cinéaste semblent générer un certain agacement de la part de ceux qui sont filmés et qui ne veulent pas libérer le malaise autour de la mémoire.

Lorsque Lorena Giachino se rend à Concepción dans le but d'obtenir un entretien avec un camarade qui aurait partagé la cellule avec Reinalda, peu avant sa mort, elle se trouve face au refus assez violent d'une population soudée dans le silence¹¹⁶. Plus de 1000 km séparent Santiago de Concepción. C'est un long voyage sur une journée que la cinéaste doit faire seule, accompagnée d'un caméraman. En arrivant à Concepción, elle se dirige au lieu de rendez-vous fixé avec le dénommé Max, le lieu de son travail, un marché. Ce lieu banal permet au témoin d'être dans un cadre familier afin de parler sans gêne. Le témoignage exclusif d'un détenu ayant partagé sa cellule avec Reinalda est un moment clé du documentaire. Il se situe au climax de l'intrigue et semble apporter à la recherche un élan positif. Pourtant cela ne se produit pas. La séquence offre un moment de tension qui démontre que la prise de parole individuelle est encore taboue au Chili. Le ton monte, la cinéaste exprime son agacement mais tente de rester calme, elle est très vite bloquée par trois hommes, dont Max qui reste derrière la devanture, empêchant la cinéaste de le faire changer d'avis. L'état se resserre et la jeune femme se retrouve vite face à un homme plus âgé qui repousse la caméra. La séquence se termine par un plan d'ensemble où la cinéaste est devant le comptoir de la boucherie, surveillée par un policier. [Figure 10].

Que ce soit Carmen Castillo ou Lorena Giachino, les deux cinéastes doivent faire face à une animosité générée par leur représentation face caméra. Au-delà de leur rôle filmique, la violence du propos et le refus de parler proviennent de l'image qu'elles projettent à ces hommes. Elles transmettent une parole interdite à l'intérieur d'une communauté. Dans ce cercle « collectif » la mémoire a été véhiculée dans la négation générale. C'est par l'effet de groupe que la parole vers la mémoire est arrêtée. La caméra comme témoin des actes, appuie davantage le caractère de l'immédiateté et de ce sentiment emprisonnant qu'être filmé c'est déjà se dévoiler. Dans un pays où la caméra dans le lieu public a été instrumentalisée par la télévision nationale, la parole est encore en suspens. Dans les documentaires ce sont les hommes qui refusent de témoigner ce qui montre le poids de la tradition patriarcale,

¹¹⁶ Cet extrait sera à nouveau étudié dans la troisième partie du mémoire car il génère une opposition entre l'individu et le pouvoir de la masse. Séquence comprise entre 00 :39 :05 s et 00 :42 :10 sec.

catholique encore très pesante au Chili. La mémoire collective générée par trente ans de silence met à mal l'investigation. Dans cette construction, la mémoire est muette et ne doit pas sortir du cadre, le témoin doit se taire pour reconstruire une nation vers l'avenir et non le passé.



Figure 10 : Les deux photogrammes représentent la suite de l'altercation, la cinéaste est empêchée de filmer et est surveillée par un policier.

Les corps des cinéastes devant et derrière la caméra permettent de réintroduire dans un espace de travail majoritairement occupé par les hommes, la présence féminine. Comme Pablo Calvo Castro expose dans son article, *Mujer tras las cámaras en el documental latinoamericano : conclusiones de un estudio transversal de la evolución histórica*¹¹⁷, les deux grandes révolutions technologiques, d'enregistrements visuels et de prises de son, opérées au tournant des années 1980 et à la fin des années 1990, ont permis de reconstruire un nouvel espace filmique en Amérique Latine, permettant aux femmes, l'accès à la production cinématographique. Pourtant à l'aune des années 2000, la présence féminine devant et derrière la caméra rencontre encore des difficultés. Les cinéastes de ce corpus doivent amener dans le documentaire une nouvelle parole qui lie à la mémoire collective, la présence active des femmes. L'implication corporelle des cinéastes du corpus amène à repositionner la manière de concevoir le documentaire en y mêlant une parole autant intime que politique. Pour cela, revenons à un moment clé de l'histoire du documentaire chilien qui a permis à la parole féminine d'avoir une résonance à la fois intime et politique.

¹¹⁷ Pablo CALVO DE CASTRO, « *Mujer tras las cámaras en el documental latinoamericano : conclusiones de un estudio transversal de la evolución histórica* », Fonseca, *Journal of Communication*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, pp.53-69. <https://doi.org/10.14201/fjc2019185369>

L'une des figures pionnières du documentaire intime est Angelina Vázquez Riveiro. Dès les années 1973, elle devient assistante de Patricio Guzman sur *Batalla de Chile*, puis signe l'un des premiers documentaires intimiste. Elle évoque sa propre expérience d'exilée en Finlande dans *Dos años en Finlandia* (1975). La documentariste offre l'opportunité à de nombreuses femmes chiliennes de contribuer à une vision différente du documentaire. Dans son moyen métrage de fiction, *Gracias a la vida : o la pequeña historia de una mujer maltratada*, réalisé en 1980, elle filme l'arrivée d'une chilienne en Finlande¹¹⁸. La séquence débute sur le tarmac d'un aéroport où une jeune femme traverse le hall puis passe la douane et enfin rejoint un couple de finlandais qui l'attend¹¹⁹. C'est une ouverture filmique qui rappelle la séquence du retour à Santiago filmé dans *Calle Santa Fe* : la descente de l'avion, la foule compacte, l'aéroport, ce sont des motifs à la frontière entre le public et le familial. On ressent dans le travail filmique des deux cinéastes, une similitude dans le rapport aux espaces qui prend rapidement une forme symbolique lorsque la parole ne trouve pas ses mots. Ce cinéma documentaire enclin à l'intime du cinéaste est porté essentiellement au Chili par des femmes. L'urgence de la dictature contraint de nombreux cinéastes à reprendre le militantisme et à effacer cette phase individualiste qu'a tenté d'aborder le cinéma documentaire. Dans les années 2000, à nouveau est retrouvé ce besoin de faire générer un sentiment commun par le biais d'une expérience a priori personnelle, intime. Les cinéastes comme Carmen Castillo, Macarena Aguilo, Lorena Giachino, Marcia Tambutti, Antonia Rossi, portent sur leurs épaules la responsabilité de transmettre un héritage du documentaire intime soufflé en plein vol.

La représentation des cinéastes traverse la frontière entre l'arrière et le devant de la caméra. Cela permet de créer un rapport de statut entre le sujet filmé et l'implication du corps même dans le documentaire. Cette figuration des cinéastes joue un double rôle dans l'aspect intime des documentaires. Elle permet à la fois de légitimer l'approche personnelle tout en rendant symbolique un travail physique qui transcende l'espace filmique faisant du filmé et du non filmé un tout. Derrière la parole intime et la présence notable des cinéastes se joue une confrontation de regard entre le statut de cinéaste et la représentation sociale héritée de la dictature. La position des cinéastes démontre une implication physique dans le processus de création permettant à la caméra d'être le témoin d'une recherche, l'observateur attentif d'une

¹¹⁸ Le titre provient d'une chanson célèbre de Violetta Parra, écrite en 1966 *Gracias a la vida*.

¹¹⁹ Passage analysée par Laura Senio VASQUEZ dans « *El lente circular del exilio, (re)fundar la identidad chilena pour el medio filmico* », *Aisthesis*, n°54, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, pp. 223-236. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200012>

réalisation et le révélateur de l'arrière plan du documentaire intime. En se filmant en train de réaliser le documentaire, les cinéastes permettent une proximité de la caméra et un échange visuel de leur évolution de travail. Le corps et les rouages d'une réalisation dévoilés, les cinéastes mettent en image les effets de la parole intime. Cependant cette présence n'est jamais frontale. Les cinéastes se présentent toujours de profils, en accroche, de biais, face aux interlocuteurs. La position de profil révèle un autre aspect des documentaires, le rôle de la représentation ne met pas les cinéastes en sujet du documentaire, elles sont un appui à l'élaboration d'une pensée filmique. Ainsi, la caméra devient le témoin clé d'un processus de la mémoire. C'est en cela, que la présence filmée des cinéastes ne nuit pas à l'élaboration d'une mémoire collective. Le corps permet le relais entre la sphère intime et collectif. Cependant, la parole intime des cinéastes rencontre un aspect que l'on pourrait modérer, la mise en scène de la réalisation, dans les documentaires, donne un aspect de presque *making-off*, d'inachevé, où le propos tend à s'éparpiller. Toujours dans l'élaboration d'une mémoire collective, qu'apporte cet aspect non structuré dans les documentaires ? Permet-il une vision davantage militante du travail des cinéastes ?

4.2 Une mise en abyme filmique

Après l'observation du rôle des cinéastes face caméra et l'annonce d'une première réponse à la problématique du mémoire, la légitimité des cinéastes à porter une parole au service de la mémoire collective rencontre la complexité d'un rapport entre intime et public. La présence des cinéastes face caméra se justifie par le besoin de véhiculer la parole intime au sein du collectif. En se filmant « au travail », les cinéastes ouvrent au public, les rouages d'une réalisation montrant une image qui n'est pas toujours nette et une implication de l'imprévu assez visible. Filmer un processus de réalisation, permet de montrer une évolution à la même échelle pour le public et pour les cinéastes. Comme un essai, le documentaire se présente dans une forme inachevée, cyclique qui immerge le spectateur dans une création qui est en train de se faire, dont l'image finale n'est pas visible. La découverte du monde de l'arrière plan, du travail en cours, est à l'image de ce que la parole intime permet : comme un journal intime visuel, le documentaire est une extension de la pensée des cinéastes, une ligne autoréflexive qui permet à nouveau de légitimer la place de l'intime.

Ainsi, les documentaires remplissent deux missions : ce sont des objets qui permettent l'élaboration d'une recherche et l'illustration des étapes de réalisation. Les cinéastes entretiennent une relation particulière avec la caméra qui est le reflet d'une réflexion personnelle et un élément objectivé permettant l'enquête. Pour autant, la relation caméra-cinéaste n'est pas celle du « *filmeur* » perçut par Philippe Lejeune dans son « cine-je »¹²⁰. Les cinéastes n'abordent pas la représentation de leur corps comme un essai ou une expérimentation. Il ne s'agit pas de se filmer dans le but de produire un récit abstrait, il s'agit toujours dans les documentaires étudiés, de percevoir le rôle du cinéaste comme actif dans un projet. Le mouvement du corps permet d'aboutir à l'élaboration d'un album familial, la commémoration d'un leader populaire ou bien la lutte contre l'amnésie pour une malade. En déconstruisant les attentes de l'intime et lui donnant l'attrait d'un aide pour penser la mémoire collective, les cinéastes légitiment la place de la parole intime dans une histoire collective.

La parole intime permet de déambuler dans un espace doublement filmique : l'espace du film et l'espace de réalisation, se rejoignant en un point culminant, la rencontre des deux médiums. Dans la seconde partie de *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* la cinéaste se rend dans un ancien centre de tortures devenu le bureau des archives de Santiago. La séquence s'ouvre sur un gros plan du visage de la cinéaste en contre jour. La caméra descend et filme la cinéaste en train de manipuler la caméra mini-DV. Puis la caméra omnisciente (car elle permet une vue d'ensemble) poursuit la ligne verticale par un travelling circulaire autour de la cinéaste, permettant d'observer l'angle de vue de la caméra mini-dv. [Figure 11]



Figure 11 Les photogrammes présentent la cinéaste Lorena Giachino filmée par un caméraman.

¹²⁰ Cité dans Lourder MONTERRUBIO, « *Los filmeurs* Joseph Morder y Alain Cavalier. Gesto filmico de despojamiento y epistemología de la no manipulación », *Arte, Individuo y Sociedad* 31(1), pp. 55-73, 2019.

Par cette caméra présente visuellement dans les plans, la cinéaste apporte une réflexion autour de l'objet filmé et de son caractère transcendant la réalité. En filmant la réalisation du projet, elle invite à entrer dans son processus réflexif. Le documentaire offre les deux visions d'un même projet filmé. C'est à la fois une enquête et un journal filmé qui capture les moments de vie entre une cinéaste et sa mère. Par l'image d'une création en « train de se faire », Lorena Giachino invite à percevoir le documentaire comme un procédé « fait maison ». Le documentaire offre ainsi une image que l'on pourrait qualifier de « méta-cinématographique » en jouant toujours sur un double rapport entre film et réalisation. Lorena Giachino dévoile les rouages d'une réalisation et invite à repositionner le statut du film documentaire dans une nouvelle approche mêlant intime et rapport collectif.

La révélation à l'image des travaux réalisés par les cinéastes Carmen Castillo et Marcia Tambutti, démontre aussi une capacité à insérer dans un propos intime, une réflexion plus grande sur le travail d'une réalisation. Précédemment il a été évoqué les moments où la caméra est interrompue par la réalité du terrain, à cela nous pourrions rajouter l'approche discursive de certaines séquences rendant compte de l'état d'une réalisation en train de se créer. Carmen Castillo n'entretient pas un rapport direct à l'ustensile filmique. Cependant, tout au long du documentaire, elle joue sur l'image du « visionnage » en insérant des séquences d'écran filmant un écran. La question étant de « comment » représenter d'autres créations filmées au sein de son propre documentaire. Dans la troisième partie de son documentaire, la cinéaste filme davantage la relation entre nouvelle et ancienne génération par le lien qui unit une mère et sa fille¹²¹. Dans un premier temps, la confrontation est extérieure à la cinéaste, elle pose la caméra face à l'interlocuteur et n'apparaît pas à l'écran, suggérant que son point de vue n'est pas l'objet principal du cadre. Ce n'est que dans un second temps que la cinéaste choisit d'apporter sa propre expérience personnelle.

Elle se représente en tant que mère et questionne sa légitimité dans la vie de ses propres filles. Carmen Castillo a choisi de se séparer de ses filles pendant les premières années de son exil. Le documentaire laisse place à une nouvelle parole ancrée au présent qui pose la question de la légitimité en tant que militante-mère et le rapport avec l'éducation

¹²¹ Séquence comprise entre 01 :38 :14 sec et 01 :39 :44 sec.

d'une génération née pendant la dictature. Ce questionnement va plus loin, la cinéaste s'entretient avec ses anciennes camarades militantes puis dans un second temps, avec leurs filles afin de comprendre la rupture du lien maternel. Lors d'un rassemblement du MIR, la documentariste Macarena Aguilo est filmée en train de réaliser son documentaire *El Edificio de los Chilenos*, un projet évoqué dans la première partie de ce mémoire. La séquence est rythmée par trois temps consécutifs : le tournage, le *derushage* et le visionnage. Le premier plan est un travelling qui suit le mouvement de la documentariste en train de filmer le déroulement de l'évènement, puis un deuxième plan d'ensemble cadre Macarena Aguilo cette fois-ci de dos à son bureau en train de procéder au *derushage* des plans filmés au cours de la journée. Dans un troisième plan, l'écran d'ordinateur apparaît en insert, suggérant l'implication numérique pour le documentaire. Nous pouvons noter qu'il s'agit d'une séquence retrouvée dans *El edificio de los chilenos* et qui met en scène la représentation de la documentariste en train de filmer sa création. [Figure 12].

Au sein du processus, Carmen Castillo lie à la voix-off de la mère, l'image filmée de la fille. Dans son propre documentaire, Carmen Castillo laisse place à l'insertion d'un travail documentaire en cours, elle donne la parole à une autre génération, celle des enfants de militants. Ce rapport générationnel n'était pas présent dans les précédents travaux de Carmen Castillo. *Calle Santa Fe*, tourné pendant la première période de la transition (1987-2005) rend compte de ce changement de point de vue où la cinéaste aborde différemment le statut de militante, en y mêlant un rapport actuel avec la génération de cinéastes qui fondent un nouveau cinéma documentaire. La cinéaste, en filmant le processus d'une autre création, marque un passage générationnel. Le documentaire devient un objet de réflexion autour de la légitimité entre deux générations liées par le désir de filmer une histoire collective par leur point de vue intime. La recherche *Calle Santa Fe* est aussi une manière d'observer la création des autres documentaristes, de mettre en lumière le travail des autres. La cinéaste valorise le travail des autres femmes, montrant que les actes des autres contribuent à l'élaboration d'une mémoire collective nouvelle. Apparaît alors les prémices d'une nouvelle génération de femmes cinéastes.

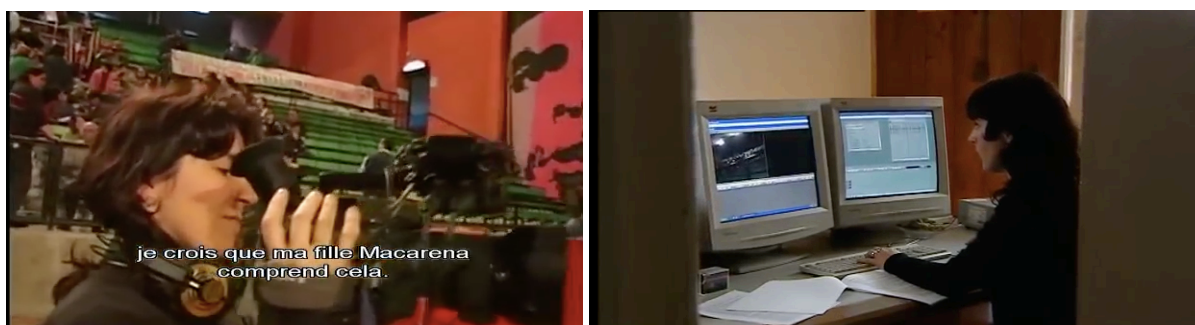


Figure 12 Les deux photogrammes représentent Macarena Aguilo en train d'enregistrer et filmer une séquence, puis dans un second temps, la cinéaste visionne la séquence filmée par Carmen Castillo.

Parmi ces cinéastes, Marcia Tambutti signe déjà la fin de l'ère intime. A sa sortie en 2015, *Allende mi abuelo Allende* se pose comme l'un des derniers documentaires sur la dictature raconté sous le prisme autobiographique. En 2021 la plateforme *Cinechile* publie un rapport sur vingt ans de productions cinématographiques chiliennes (fictions et documentaires confondus) afin d'alerter sur le mythe du cinéma chilien qui serait un « cinéma qui ne parle que de la dictature¹²² ». Dans cette liste, *Allende mi abuelo Allende* annonce la fin d'une série de documentaires mêlant contexte historique et souvenirs familiaux. Après 2015, la présence de l'intime dans le documentaire tant à disparaître au profit d'un retour à l'attrait historique et biographique. En 2016 le documentaire *El color del camaleón* montre le cinéaste Andrés Lübbert filmant sur plusieurs années son père. Il découvre durant la réalisation, la vie cachée de son père, ancien agent de la *stasi* et agent des renseignements de la police politique sous Pinochet. Après cet ultime documentaire, le cycle de l'intime au contexte Pinochetiste se clôt¹²³. Le documentaire de Marcia Tambutti, en ayant choisi de filmer une personne historicisée contribuant à l'imaginaire collectif, floute déjà la frontière entre intime et histoire.

Ainsi, les caractéristiques de l'intime dans *Allende mi abuelo* diffèrent des autres documentaires présentés. La vision méta-cinématographique n'inclut pas une vision critique de la représentation technique du documentaire. La cinéaste n'utilise pas le corps comme une

¹²² Marcelo MORALES, « El cine chileno NO habla mucho del golpe y de la dictadura. Películas estrenadas entre 2001-2021 », [En ligne] Lien : <https://cinechile.cl/el-cine-chileno-no-habla-mucho-del-golpe-y-la-dictadura-peliculas-estrenadas-entre-2001-2020/>. Publié le 18/04/2021.

¹²³ Précisons ici qu'*El botón de nacar* (2017) et *La cordillera de los sueños* (2021) réalisés par Patricio Guzman, ne se perçoivent pas comme des œuvres à caractère intime pour le cinéaste.

extension de la caméra. Elle déploie une frontière entre elle et l'appareil technique, visible par les choix des plans et par une caméra fixe toujours posée sur un trépied. Cependant, il existe bien une mise en abyme filmique dans le documentaire. La mise en scène du double écran se perçoit à travers la représentation du « visionnage » et permet un lien étroit entre objet filmé, cinéma et intime. Dans la dernière partie du film, la cinéaste invite sa mère et sa tante à visionner une vidéo dans le salon télé. A travers l'écran de l'ordinateur apparaît un film muet où est reconnaissable Salvador Allende. Très vite, le montage alterné met en valeur le cadre filmé des deux femmes puis dans un second temps, le film en insert avec par-dessus, la voix-over de la mère et de la tante. Par cette mise en abyme, la cinéaste Marcia Tambutti joue sur le rapport des cadres et sur la mise en scène du visionnage. L'interprétation de son propre travail n'est pas mis en lumière, il est davantage question d'insérer dans le documentaire un film de famille. La dimension cinématographique apparaît comme pour suggérer un lien familial autour du cinéma. [Figure 13].



Figure 13 : Les deux photogrammes présentent la séquence de visionnage.

Cette séquence permet une double approche du documentaire. L'écran projette à la fois la séquence d'un film amateur et le visionnage exclusif d'une intimité retrouvée. En deux plans, la cinéaste plonge le spectateur dans la définition même du film de famille. Car le documentaire intime est à la fois vecteur entre le passé et le présent, un outil qui permet l'étude méta-cinématographique et un objet de réflexion intime transmis au collectif. Ainsi, la mise en abyme trace un lien entre l'intime et l'histoire du cinéma chilien. La représentation de Allende imitant les acteurs du mélodrame apporte un regard nostalgique sur une époque. Par l'insert filmique dans le montage, la cinéaste permet la création d'un fil entre l'intime d'une famille et l'exercice de réalisation. Dans ce rapport méta-cinématographique, les cinéastes insèrent au propos intime, une dimension générationnelle ; un héritage du cinéma qui se déploie à travers leurs œuvres intimes. Les documentaires endossent ainsi un rôle

important dans la mise en valeur d'un patrimoine culturel oublié, en rendant hommage à des cinéastes par leur propre rôle actif dans les documentaires. Le film devient un symbole de la parole intime, il est une métonymie de la mémoire collective. A l'échelle d'une histoire intime, le film capte les difficultés d'une histoire nationale : oubli, non légitimité à parler d'une histoire commune, implication d'une nouvelle génération pour comprendre le passé. Par le biais de la caméra, les cinéastes transmettent aussi un rapport de réconciliation entre différentes générations : outils filmiques, mise en scène du visionnage, réalisation, caméra comme objet etc. Cette voix de la réconciliation est caractérisée par les femmes et leur capacité réflexive à imposer la parole intime au discours collectif.

L'approche intime des cinéastes est légitimée par le besoin de figurer pleinement le processus d'une nouvelle mémoire portée par les individualités. Carmen Castillo, Lorena Giachino et Marcia Tambutti creusent la complexité du rapport entre intime et documentaire. En étant à la fois femme et cinéaste, elles ont la responsabilité de véhiculer une part de la mémoire oubliée dans l'Histoire nationale et culturelle chilienne. Le double statut incarne une nouvelle manière d'envisager la parole qui rencontre à la fois l'ambition de dévoiler une mémoire commune par une histoire personnelle tout en rendant compte de l'état de la production documentaire à l'aune des années 2000. Ce nouvel intime permet au documentaire de transcender sa nature en se faisant le porte-parole d'une nouvelle mémoire constituée par les récits individuels. Ainsi, la présence face caméra des cinéastes n'est qu'un prétexte à l'élaboration d'une mémoire qui doit trouver racine dans l'individu et non dans l'effacement des souvenirs pour le bien du collectif. Les documentaires se situent à un moment clé dans la transition démocratique chilienne : au début des premiers procès contre la dictature (2002) et à l'exhumation de la dépouille de Salvador Allende (2015), symbole d'un passé déterré.

Pourtant, malgré l'implication physique des cinéastes et la révélation des rouages d'une réalisation qui se veut la plus honnête possible envers le spectateur, les enquêtes restent inachevées. Le documentaire de Marcia Tambutti se clôt par une mort annoncée implicitement, le frère de la cinéaste, Gonzalo met fin à ses jours avant le visionnage du documentaire. Sa mort n'est pas expliquée, seule une phrase au générique rend état de cette information : « en hommage à Hortensia Bussi et à Gonzalo ». Chez Lorena Giachino, le mystère de la mort de Reinalda reste en suspens. Et la plaque commémorative en hommage à Miguel Enriquez donne une impression mitigée quant à la mémoire collective dans *Calle Santa Fe*. Comment expliquer ce rapport inachevé et conscient ? Les documentaristes du corpus placent au sein de la mémoire collective, un rapport sensible et intime.

La parole intime restreint la vision des documentaires car elle implique des souvenirs qui sont de l'ordre du sensible et du personnel. La parole intime est-elle un défaut à la mémoire collective ? Certains spécialistes comme la journaliste Antonella Estévez se sont penchés sur la question de l'intime dans les documentaires chiliens des années 2000. Tous ces documentaires rencontrent la difficulté de faire coexister au sein d'une mémoire commune, un rapport intime. La spécialiste du cinéma documentaire parle alors d'une « résistance mélancolique ». Au regard des documentaires du corpus, comment l'intime interfère dans cette résistance à la mémoire collective ? Peut-on voir autrement l'intime ?

Chapitre 5 : Une vision inachevée du documentaire

5.1 Nostalgie et illusions du discours filmique ?

« J'ai une image romantique d'un Chili arrêté au début des années soixante-dix. Pendant des années j'ai pensé que lorsque la démocratie reviendrait tout reviendrait comme avant, mais même cette image figée était illusoire. Peut-être le lieu dont j'ai la nostalgie n'a-t-il jamais existé [...] J'ai forgé l'image de mon pays à la manière d'un puzzle, en sélectionnant les pièces qui s'ajustent à mon dessin et en ignorant les autres¹²⁴ ».

Ces mots de la célèbre écrivaine Isabel Allende résonnent comme un écho à la vision de Carmen Castillo dans *Calle Santa Fe*. La vision du passé se juxtapose à l'image du présent. A différents moments dans le documentaire, la caméra Super 8 offre des moments de « flou », d'illusions où la cinéaste tente d'interpréter des souvenirs enfouis en elle. Dans la première partie de ce mémoire, l'utilisation du Super 8 permettait de comprendre comment la cinéaste interprétait un passé fragmenté par des zones amnésiques. Au fil du documentaire, le super 8 tend à disparaître. Deux séquences se distinguent dans le film. La première permet à la cinéaste d'interpréter un moment de sa vie dont elle n'a pas le souvenir car elle était inconsciente, gisant au sol, frappée à plusieurs reprises par les carabiniers de la dictature. Le deuxième souvenir interprété par le super 8, est l'image fragmentée du chemin de la maison

¹²⁴ Isabel ALLENDE, *Mon pays réinventé*, Editions Grasset & Fasquelle, 2003, pp 252-253. (édition traduite de l'espagnol chilien par Alex et Nelly Lhermillier).

de son enfance. Un chemin de terre jonché par des roses conduit le spectateur vers un portail à peine distinguable. Les contours du souvenir sont à peine visibles, la caméra bouge et renforce la lenteur donnée par le Super 8. Contrairement à la première séquence qui permet d'illustrer un souvenir interprété par des images traumatiques du coma, la seconde est davantage nébuleuse. Il ne s'agit plus de donner au récit des images du réel. Carmen Castillo tente de figurer un souvenir, un sentiment de l'enfance par une image qui n'a peut-être jamais existé.

Dans *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, Lorena Giachino choisit dans une séquence en début de film, un montage dynamique où les photographies d'un album représentant Reinalda et Jacqueline sont en mouvement. Simultanément les photographies se rapprochent du cadre à mesure que la cinéaste et la mère chantent une chanson étudiante écrite par les deux amies. En travaillant sur le bonheur stimulé par la chanson, la cinéaste tente de recréer une situation passée. En début de séquence, Jacqueline refuse de chanter, prétextant qu'elle ne se souvient plus. La cinéaste commence à chanter pour l'inciter à continuer, au même moment, retentit en son extra-diégétique, l'enregistrement d'une radio populaire de l'époque. En stimulant l'imaginaire étudiant de la mère, la cinéaste tente d'invoquer des sentiments enfouis par le traumatisme de la disparition. Ces deux moments dans le documentaire ne sont pas des réalités objectives. Elles tentent de signifier un sentiment ou un état mental qui ne demande qu'à être libéré.

Ce sentiment à la fois douloureux et en même temps significatif d'un bonheur perdu, trouve son sens dans le terme de nostalgie. La nostalgie est un état de tristesse, de « désir vague accompagné de mélancolie ». Dans *Nostalgia de la Luz*, le documentariste Patricio Guzman rend état de ce sentiment latent nourri par le mal du pays et le déracinement culturel. Le cinéaste choisit de filmer plusieurs portraits durant la transition démocratique. Malgré l'avancée des recherches pour créer une mémoire collective, le désarroi s'empare du documentaire : les femmes recherchent inlassablement dans le désert des traces de leur époux, fils, père. A l'image des oubliés, le désert de l'Atacama représente le travail sempiternel de ceux qui œuvrent pour raviver la mémoire. La nostalgie dans l'œuvre de Guzman prend vit par les récits des vivants, de ceux qui perpétuent une mémoire qui tend à être oubliée. Cependant, le cinéaste ne prend jamais appui sur son sentiment personnel. Pour les cinéastes du corpus, le sentiment nostalgique prend tout d'abord appui par le récit personnel.

Le retour au Chili pour la cinéaste Carmen Castillo est un moment de tension nourri par de grandes attentes, balayées dans les premières séquences du documentaire. Les images filmées donnent le ton au documentaire : le sentiment amer enveloppe la récit filmique ; plans sont brefs, le ciel est gris, les passants se fraient un chemin sur le trottoir d'une ville bruyante. Au fil de la recherche deux sentiments dominent la vision de la cinéaste : nostalgie et mélancolie. L'un provoque un sentiment fort tourné vers le passé, l'autre rencontre l'abandon de la recherche et l'impossibilité de continuer la lutte. La première partie du documentaire est nourrie par cette dichotomie où les archives mettant en scène le passé glorieux de la lutte du peuple rencontrant la froideur du présent. Pourtant, à plusieurs reprises dans ses entretiens Carmen Castillo exprime le sentiment que la nostalgie n'existe pas au Chili et que le passé est dans un temps non révolu : « là avec tous les symboles de ce passé qui est toujours actif qui n'est pas nostalgique ». Mais comment interpréter ce sentiment amer qui voile l'objectivité du documentaire ?

Les cinéastes du corpus délivrent un sentiment personnel qui efface par moments la volonté de créer une mémoire collective. L'intime pourrait donc être contestée, puis légitimée car son exclusivité tend à empêcher les autres de faire partie d'une histoire commune. Le sentiment nostalgique et mélancolique en défaveur de la mémoire se perçoit dans le travail esthétique des cinéastes. La présence de la femme dans les documentaires se confronte au regard subjectif des cinéastes. Il donne le sentiment illusoire de projeter une mémoire collective pourtant seules quelques figures féminines précises se détachent des documentaires: la femme politique, l'épouse combattante, la fille martyre, la jeune syndicaliste enceinte enlevée, les militantes survivantes, la jeune documentariste... Ce sont de beaux portraits qui tendent à transformer un passé dramatique en une histoire plus romantique. Alors que Carmen Castillo filme dans *La Flaca Alejandra* le portrait d'une ancienne agente de la DINA et que des témoignages écrits pointent la femme comme étant « plus violente que l'homme », cette « nuance » est passée sous silence dans les documentaires. La parole intime n'est pas la réalité historique, c'est un discours personnel qui a sa propre réalité. Dans la revue *Anàlisi*, Erna Ulloa Castillo et Rubén Dittus reprennent les mots de l'essayiste et historien Robert A. Rosenstone : « le cinéma documentaire est ce pont qui lie la réalité imaginée par les cinéastes à la réalité du fait historique¹²⁵ ».

¹²⁵ R. DITTUS et E. ULLOA CASTILLO, «Cartografía del cine documental político chileno : entre el discurso político y la retórica audiovisual». *Anàlisi*, Quaderns de Comunicació i Cultura, 2017. DOI:<http://dx.doi.org/10.5565/rev/analisi.3034> . [Traduction de l'auteur de ce mémoire].

C'est donc par le documentaire que les deux visions de l'histoire peuvent se rejoindre en une même réalité. Comment légitimer cet intime dans une mémoire collective, si son état le conditionne au sensible ? Le sentiment intime permet-il de résister à l'effacement de la mémoire dans le collectif ?

La mélancolie n'est pas un terme anodin lorsque l'on parle du cinéma chilien. La journaliste et spécialiste de la présence féminine dans le cinéma latino-américain, Antonella Estévez y a dédié un ouvrage important pour comprendre la complexité du cinéma chilien à l'aune des années 2000. Selon la journaliste, la fin de la dictature -se situant à l'entrée dans le XXIème siècle- a généré un mal-être dans la société chilienne. Ce malaise a été analysé par différents chercheurs et psychanalystes comme le « malaise de l'homme moderne », et plus particulièrement au Chili, il se traduit par une importante hausse de maladies psychiques, dont la dépression qui touche de nombreux patients adultes¹²⁶. Le déficit de parole et d'écoute lié à la pauvreté des aides du gouvernement a généré une dépossession du sentiment d'être victime. On parle là « d'invisibilisation ». La reconstruction économique et juridique du pays a rendu caduque les témoignages intimes sur la violation des droits de l'homme perpétrée par le régime militaire en place. L'art s'est alors emparé de ce mal-être. Il s'est fait transcripteur de ce mal à travers une littérature désenchantée et « un cinéma enclin au plan séquence » et à la perte de dynamique au sein du montage¹²⁷. Dans ses travaux, Antonella Estévez fait une analyse concise de certains films de fictions. Pourtant à la lecture de son ouvrage, on retrouve certaines similarités avec les documentaires du corpus.

Afin de comprendre le rôle prépondérant de la mélancolie documentaire, partons d'une analyse concrète de son signifiant. Dans son livre autobiographique *Ligne de fuite*, Carmen Castillo écrit :

« Mes images s'incrument sur le paysage, leurs reliefs se superposent à la réalité m'empêchant de voir (...). Comment les convaincre de me donner une semaine (...) réussir à me retrouver debout, enquêteuse froide dans ce pays inconnu ? ».

¹²⁶ Selon l'organisation mondiale de la santé en 1996 : plus de 56% de la population adulte chilienne est touchée par une maladie mentale, majoritairement une forme laconique de dépression.

¹²⁷ Antonella ESTEVEZ, *Dolores políticos : reacciones cinematográficas : Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo*, AISTHESIS N° 47, pp.26-27 (2010): 15-32 • ISSN 0568-3939..

Ce paragraphe trouve un écho dans une séquence de *Calle Santa Fe*. A son arrivée à Santiago, la cinéaste se retrouve vite happée par le sentiment envahissant de ne pas être à sa place. Elle a conscience de porter un voile illusoire sur les yeux et que la haine, la colère, l'empêchent de retrouver le Chili de sa jeunesse. A travers l'image d'une vitre de voiture, la caméra perd de sa stabilité et brouille le paysage, rendant les formes extérieures évanescentes. Le sentiment illusoire laisse place dans les documentaires à une forme de fatalité ambiante, une pleine conscience que l'acte est vain. La mélancolie documentaire prend forme par les corps des cinéastes mais aussi par le sentiment d'une « dette » envers le passé. Pour Carmen Castillo, il faut affronter le regard de ceux qui sont restés militer dans la clandestinité alors qu'elle reconstruisait sa vie à Paris. Il faut bien retourner dans ce pays qui l'a chassé et revoir ses amies qui l'ont effacé de leur vie.

Pour Lorena Giachino, cette fatalité se retrouve dans une enquête qui cherche à exhumer le corps de la disparue par l'évocation de sa vie. En cherchant une chose qui n'existe plus, la cinéaste se jette à corps perdu dans une enquête qui n'a jamais aboutie à la réouverture du dossier de l'enlèvement. Encerclée par des spectres, elle déambule à travers les souvenirs et reconstitutions imaginaires d'une patiente amnésique. Marcia Tambutti dédie son film à sa grand-mère. Après les obsèques filmées de la Tencha, la cinéaste déclare à la fin du documentaire : « L'une de mes principales motivations était de montrer à ma grand-mère les documents retrouvés. Cependant pensant qu'il fallait le faire au bon moment et sur grand écran, cela n'arriva pas. Et je ne suis même pas sûre qu'elle l'aurait voulu¹²⁸ ».

La mélancolie s'empare des documentaires de Marcia Tambutti et Carmen Castillo. Cet apport du sensible est dû, en partie, à la relation envers l'objet de la recherche et les cinéastes. Ce sont deux réalisatrices qui ont créé un imaginaire autour d'un Chili du passé. En filmant la recherche intime, elles rendent compte des désillusions qui ponctuent les documentaires. L'exil n'est pas une histoire racontée. Elle tapisse la vision des cinéastes et discrètement réapparaît grâce à la présence des autres voix, celles qui parlent lorsque les cinéastes choisissent le silence. Tandis qu'elles questionnent leur entourage sur leur sentiment face à l'exil, leur ressenti personnel n'est que partiellement évoqué par les cinéastes elles-mêmes. La douleur exposée atteint sa limite dans les documentaires. Carmen Castillo cherche l'universalité d'une parole en choisissant de ne pas nommer les personnes

¹²⁸ Citation retrouvée à 01 :26 : 15 sec.

interrogées directement à l'image. Certaines identités n'apparaissent d'ailleurs jamais, même à la fin du documentaire. Marcia Tambutti cherche dans cette vision mélancolique une échappatoire au présent. La vision du passé est celle vécue par l'enfance, une forme de double pour la cinéaste qui lui permet de ne pas être submergée par le passé, de l'enfermer dans un souvenir ancien.

Afin de remédier à la mélancolie environnante, les cinéastes choisissent par moment de se soustraire à la réalité de l'histoire. La nostalgie dérouté la recherche des cinéastes, elle les emprisonne dans des imageries du passé, les confortant à rester dans les bons souvenirs. Cette nostalgie se matérialise par l'usage de la bande son. Dans *Calle Santa Fe*, la musique militante évoque le passé. Elle en devient une métaphore du bonheur, matérialisant par ces rythmes de flutes de pan et d'accords de guitares, l'euphorie de l'arrivée au pouvoir de Allende. Dans le documentaire on retrouve pas moins d'une douzaine de chants socialistes, interprétés par des figures emblématiques telles que : Victor Jara, Quilapayún, Inti Illimani, Horacio Salinas, Grupo Raiz, Marcelo Puente... Chez Lorena Giachino, la nostalgie est très vite neutralisée par le caractère urgent de la mémoire. La maladie de Jacqueline ne laisse aucun répit à la cinéaste qui doit au plus vite enregistrer les souvenirs avant qu'ils ne s'effacent totalement de la mémoire. Ces moments nostalgiques ont pour objet de réanimer (ou d'animer) chez le spectateur un imaginaire collectif du passé. La nostalgie tente de subsister dans un monde mélancolique qui ne veut plus regarder en arrière. Les moments euphoriques du passé sont très vite rattrapés dans les documentaires par le tragique et la dureté. Lorena Giachino fait un autre usage de la bande sonore. Elle peut passer d'un chant militant créé par sa mère et Reinalda à une bande son plus froide, sans paroles où seules quelques notes de piano éclatent comme pour signifier un retour à la réalité. Malgré les sentiments personnels, les cinéastes font du vécu une expérience de l'altérité, elles donnent à la nostalgie une part de commun au service de la mémoire collective. Ce commun se trouve dans un rapport technique avec l'œuvre, notamment par le montage inachevé et les différents récits qui font de la mémoire collective, l'ensemble des sentiments individuels.

5.2 Un montage inachevé à l'image de la transition politique

Les cinéastes ont conscience que le projet de recherche n'aboutira pas aux espérances souhaitées. La fatalité de l'inaboutie se transmet par un montage hachuré qui n'a de cesse de revenir en arrière, notamment par le choix d'un placement non chronologique des entretiens. En effet, certains témoignages qui devraient se trouver en conclusion des documentaires, sont placés au début de la recherche comme pour signifier que l'objet des documentaires, ne trouve aucune réponse concrète. C'est le désir de visibiliser la mémoire qui est recherché. En partant à la recherche d'une chose qui ne sera jamais tout à fait trouvée (le corps de Reinalda, l'approbation de la *Tencha*, les derniers mots de Miguel Enriquez), les cinéastes livrent un récit intime où certaines confidences à la caméra laissent transparaître l'état mélancolique qui submerge la recherche¹²⁹. Les cinéastes tentent de rompre le désenchantement perçu à travers la lentille de l'objectif filmique, par la parole intime. Elles détournent ainsi le voile sensible et font de la parole, une voie vers la libération de la mémoire. Pour cela la parole filmée apporte un autre regard, celui du côté des vivants.

Cette lutte contre l'inachevé se présente dans l'aspect même des documentaires. Il y a deux parties distinctes dans le documentaire de Lorena Giachino. La première fait état de l'amnésie et du traumatisme de Jacqueline. C'est un moment où la cinéaste a espoir de percer à jour les secrets de sa mère. Pourtant, la vérité n'est jamais délivrée par Jacqueline. La partie se termine par l'évocation d'un traumatisme chez Jacqueline, confiée par l'une des infirmières qui travaillait avec elle et Reinalda. La seconde partie affirme une autre prise de position davantage solitaire de la part de la cinéaste. Elle continue l'enquête en visitant par les lieux qui symbolisent la vie de Reinalda : lieu de naissance, de travail, rue où elle a été enlevée. La cinéaste se tourne vers des professionnels de la résistance contre l'oubli : avocats militant pour les droits de l'Homme et la reconnaissance des victimes de la dictature, les centres de détention, les associations de familles de disparus. La cinéaste n'invoque plus les spectres mais les vivants. Dans *Calle Santa Fe*, il existe le même basculement entre une première partie dominée par le mélancolique et une seconde partie symbolisée par la renaissance de l'idéologie militante. Cela se distingue par un changement de témoins, les militantes sont davantage filmées et la cinéaste passe davantage derrière la caméra.

¹²⁹ La confidence à la caméra, sera étudié plus en profondeur dans la troisième partie de ce mémoire, dans le chapitre « les révélations du je ».

Mais la réelle prise de conscience se produit au moment où la parole intime atteint le collectif. La cinéaste se confronte au passé en unissant sa voix à celles des autres militantes, dans la nuit à la villa Grimaldi. Le lieu enferme une symbolique forte dans le travail filmique de la cinéaste. La cinéaste avait déjà filmé le lieu dix ans auparavant. La villa Grimaldi n'avait pas été alors habilitée en lieu de « mémoire ». C'était une maison abandonnée aux vitres brisées. Dans la *Flaca Alejandra*, la cinéaste filme un passage dans une salle de torture à la villa Grimaldi. Elle confronte Marcia Merino, témoin et participante aux tortures à cette salle abandonnée, en la poussant à se remémorer les crimes perpétrés au sein de la villa. Mais dans *Calle Santa Fe*, la villa n'est plus qu'un décor à la parole. Les femmes autour du feu trouvent un nouvel élan à la mémoire. La parole en groupe fait émerger les individualités. L'amertume présente dans le ton donné en première partie du documentaire, s'estompe par les voix apaisées de ces femmes. Il y a une fierté dans les témoignages. La fierté d'avoir survécu et de pouvoir témoigner dans ce lieu qui ne reflétait auparavant, que de la violence, de l'injustice et le triomphe des militaires. A partir de cette séquence, la vision de la cinéaste s'éclaircit et lui permet un regard nouveau qui n'était même pas envisagé au début du documentaire.

L'impression d'être submergée par le souvenir d'une époque l'empêchant de voir le présent est révolue. En acceptant la parole de l'autre et en reconnaissant ses propres erreurs, la cinéaste se place du côté des vivants et accepte pour la première fois de « passer de la vie à l'existence ¹³⁰ ». L'implication des cinéastes devient un devoir, « un défi » comme le formule Marcia Tambutti au début de son film. A ce devoir de mémoire, l'autrice et maîtresse de conférence, Raphaëlle Guidée écrit dans son ouvrage : *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G Sebald*, une troisième partie intitulée « Poétiques de la dette » ¹³¹. Dans l'implication des auteurs à écrire l'histoire des opprimés, des oubliés, elle démontre que « l'éthique mélancolique qui inspire l'écriture de l'histoire des oubliés détermine une poétique qui ne se définit pas simplement contre les instruments de l'histoire traditionnelle, mais aussi autrement, en s'assignant des territoires et des visées qui excèdent son champ ¹³² ».

¹³⁰ C'est à la troisième partie de son documentaire qu'elle évoque : « je suis passée de la vie à l'existence ».

¹³¹ Raphaëlle GUIDÉE, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G Sebald*, « troisième partie : Poétiques de la dette », Classiques Garnier, 2017.

¹³² *Ibid.*, pp.169-208.

Bien que ce propos s'applique aux travaux d'écrivains, la comparaison avec les documentaristes est envisageable. Pour soigner le deuil et la mélancolie, Carmen Castillo a décidé de se « tourner vers la philosophie ». La cinéaste fait face à l'adversité du temps : « Deleuze, Guattari et Bergson sont trois penseurs de la mémoire et du temps qui m'ont permis de concevoir et vivre ma vie par la chance du destin, que le passé, le présent et le futur forment un temps continu, qui implique alors que la mémoire est vivante et non un poids¹³³ ».

Marcia Tambutti, Carmen Castillo et Lorena Giachino écrivent une histoire qui tente de trouver sa place dans la mémoire collective. A travers le récit filmique, elles offrent à l'Histoire du Chili sa facette intime. Les documentaristes utilisent les outils d'une histoire traditionnelle (les archives), et posent un regard intime et politique permettant d'existentialiser la présence des oubliés. Le passage de la mélancolie documentaire à la prise de conscience de sa propre existence démontre que la réanimation de la mémoire est toujours possible. Elle n'est pas le fruit de la politique gouvernementale mais de l'action citoyenne. Cette prise de conscience replace au recentre l'existence figée dans un présent. Existentialiser la mémoire permet à Carmen Castillo de retrouver un but dans la vie, de comprendre que le corps filmique est un investissement militant. Cette fois ce n'est pas militer pour une idéologie politique mais pour la dignité et la mémoire. Le droit d'exister n'a plus à être légitimé.

¹³³ Jorge LETELIER, «El misterio dónde surge el bien », *Mabuse*, 2008. [Traduction de l'auteur du mémoire].

TROISIÈME PARTIE : Filmer le collectif par l'intime

« Entre les deux pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, n'existe-t-il pas un plan intermédiaire de référence où s'effectuent les échanges entre les mémoires vives des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons ?¹³⁴ ».

Cette interrogation de Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, trouve une résonance dans les films du corpus et invite à s'interroger sur le rôle essentiel des cinéastes comme « plan intermédiaire de référence » dans les documentaires. Indirectement, les cinéastes déambulent au sein de différents collectifs qui leur soumettent une vision intime de l'Histoire. A ces différents témoignages, les cinéastes ont la mission de créer une mémoire qui, au contraire de la transition démocratique, ne rejette aucune parole. Pourtant, il n'est pas toujours évident de faire jaillir du collectif, l'aspect intime et propre à chaque individu. Alors les cinéastes s'attaquent au collectif qui rencontre la plus grande difficulté à s'exprimer : la famille. Cela permet de redéfinir le statut des cinéastes qui doivent à la fois se penser en tant que réalisatrice et en tant que membre faisant partie d'un collectif qui embrasse à la fois la sphère publique (les familles Allende et Castillo sont médiatisées.) et l'apparence la plus intime du documentaire. Ainsi, pour déconstruire la mémoire collective et légitimer la parole intime, les cinéastes soumettent leur propre collectif, elles filment la famille en la mettant dans le cadre public de la caméra. Cela permet d'observer la profondeur des champs intimes, de la parole intime au sein du collectif, à la voix-off et à la dichotomie entre mutisme et libération de la mémoire.

¹³⁴ Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, p. 161, 2000. Citation évoquée dans Pierre BOUCHAT, Olivier KLEIN, « SE SOUVENIR ENSEMBLE : LA MÉMOIRE COLLECTIVE À TRAVERS LEPRISME DE LA PSYCHOLOGIE SOCIALE », *Cahiers de psychologie clinique*, n°53, pp. 183-204, 2019. [En ligne] Lien : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2019-2-page-183.htm>.

Chapitre 6 : le portrait de famille, un reflet de la société

6.1 Reconstituer le puzzle familial

La famille est centrale dans les documentaires. Elle est à la fois le mobile de l'investigation et la perturbatrice de la mémoire. En filmant la famille, les cinéastes confrontent à nouveau la parole intime à un collectif. Comment révéler la mémoire collective à travers le cercle familial ? Ce qui semble le plus simple ne l'est pas. Provoquer la parole au sein d'un groupe d'individu rencontre les mêmes difficultés. La relation intime entretenue entre les cinéastes et la famille, semble au contraire, générer un souci de légitimité. Car Lorena Giachino, Marcia Tambutti et Carmen Castillo, en filmant la famille, dévoilent une part de leur propre intime. Le secret de famille vient alors se confondre avec le devoir de mémoire. La rencontre entre la parole intime et cette mémoire collective apporte à nouveau un sentiment de confrontation. Car la révélation d'une mémoire familiale passe par une approche à la fois personnelle et fermée. Entrer dans le cercle familial revient à pénétrer dans la ville muette. Les cinéastes doivent se distancer avec leur sujet afin d'y faire révéler une parole intime, un bout de la mémoire familiale.

Malgré l'attrait intime que suscite le portrait familial, Lorena Giachino, Marcia Tambutti et Carmen Castillo abordent une position « d'étrangère » au sein de la famille. Tout d'abord, parce qu'elles se sont accomplies loin de celle-ci. Carmen Castillo vit à Paris, a été séparée de sa famille durant plus de seize années. Dès sa naissance, la famille de Marcia Tambutti a été décimée aux quatre coins du monde. Et jusqu'à ses dix-huit ans, la cinéaste vivait au Mexique. Quant à Lorena Giachino, au début de son documentaire, elle aborde la relation éloignée envers sa mère et le besoin de se rapprocher d'elle, lorsque celle-ci a été gravement malade. Ainsi, le motif familial est survenu dans les documentaires, de manière secondaire. Les cinéastes du corpus, dans cette quête à la vérité à la fois intime et collective, ont besoin de filmer la famille pour comprendre les difficultés de la parole intime. Tout au long du chapitre sera démontré que la famille est un motif pour parler de la difficulté de transmission d'une histoire à la fois intime et collective. L'évocation du passé est à nouveau investie par l'acte de parler, par le geste du collectif.

Dans un premier temps, les documentaires tentent de « déconstruire » puis « reconstruire » le statut familial. Pour révéler la mémoire, il faut capturer l'objet, suggérer l'oubli et imposer un rythme de réalisation permettant une quotidienneté à la famille¹³⁵. Pour cela, Marcia Tambutti se lance dans une entreprise de reconstruction de la relation familiale. Pour cela, elle part d'un objet et d'une intention précise. En hommage au grand-père, elle souhaite créer un album photo de la famille. En réunissant la famille, elle encourage le groupe à la participation active. Ils sont alors contraints de partager leur ressenti et de dévoiler dans ces photographies, le mystère des liens familiaux. Pour Lorena Giachino, l'objet se concentre sur l'amnésie de la mère et son intention de stimuler sa mémoire afin qu'elle ne perde pas totalement le reste de ses souvenirs. Enfin Carmen Castillo cherche à renouer la famille par l'objet de son retour et l'intention de racheter la maison de la rue *Santa Fe*. Chaque documentaire invite à s'épancher sur un objet particulier obligeant la famille à se réunir. Les documentaires brouillent les pistes de l'enquête lorsqu'ils choisissent de ne pas sortir du cercle familial.

Pour conditionner la parole, les cinéastes se détachent du style documentaire pour épouser les traits du film familial. Cela se remarque par une technique de réalisation moins élaborée et par l'utilisation d'appareils plus discrets. Chez Lorena Giachino, la caméra mini-dv permet de filmer dans l'intimité, la mère. Il n'y pas une recherche à la lumière parfaite, la caméra intercepte les mouvements quotidiens de Jacqueline. Le symbole même du caméscope renvoie à la naissance du film de famille. C'est un outil qui a révolutionné le mode de penser le film, en devenant sur le marché, l'appareil amateur d'excellence à la fin des années 1990. L'aspect plus « amateur » est moins remarquable chez les autres cinéastes du corpus. Marcia Tambutti et Carmen Castillo invitent dans le cercle familial, la présence étrangère d'un autre caméraman. Cependant, une seule caméra est utilisée, afin de restreindre l'équipe technique et de ne pas briser l'intime. Au contraire de la mère de Lorena Giachino, les membres de la famille Allende-Bussi et Castillo-Echeverria (nom de la mère de Carmen Castillo), sont habitués à la caméra et à la présence de journalistes. Dès l'arrivée de Carmen Castillo au Chili, la famille est happée par une foule de photographes. Malgré l'intrusion publique, la famille continue le geste intime : l'embrassade attendue depuis plus de seize ans.

¹³⁵ Selon le concept réappropriation de la mémoire « destrucción, reconstrucción, destrucción » écrit par Nelly Richards dans *Fracturas de la memoria* page 29.

Ainsi, le « film de famille » permet aux cinéastes de mieux déambuler dans l'espace intime. Ceci permettant d'interagir en groupe pour révéler le souvenir. La présence de la cinéaste dans *Allende mi abuelo Allende* n'est pas tout de suite bien accueillie. Au contraire elle suscite un certain agacement de la part des membres de la famille qui refusent dans un premier temps de libérer la parole. Les questions de la cinéaste sont assez vite interrompues par le cours de la vie et par le fait qu'il s'agit d'une famille brisée. Les cousins de Marcia Tambutti ont vécu loin de la famille en Nouvelle-Zélande (Alejandro), à Cuba (Maya), au Mexique pour la cinéaste et son frère Gabriel. Ce sont des retrouvailles entre des inconnus qui n'ont en commun qu'une fossette au menton comme un héritage du grand-père. Afin de lier cette famille, la cinéaste scinde la représentation : elle les filme individuellement puis collectivement. Elle les intègre dans le processus filmique par le biais de projections qui permettent une communication visuelle. En montrant certaines archives et diapositives en famille, elle invite chacun à regarder la caméra et à accepter sa présence.

Afin de faire oublier la présence de la caméra, les cinéastes choisissent dans un premier temps un cadre serré et collectif. Les membres de la famille sont dans un premier temps représentés par l'unité, ce qui ne contraint pas dans un premier temps à parler de soi individuellement. La famille est invitée à libérer une parole collective. Ils sont d'abord présents pour évoquer un souvenir commun. Pour produire le souvenir, Marcia Tambutti choisit une mise en scène familiale permettant d'imiter une quotidienneté du passé. Elle replonge ainsi la famille dans le passé en les faisant parler dans des lieux propices aux souvenirs, notamment en les réunissant à la *Moneda Chica*¹³⁶, maison appartenant à Hortensia Bussi, la grand-mère, et qui fut jadis animée par la présence des petits-enfants. Carmen Castillo choisit de se libérer de la ville et de retrouver la villa familiale isolée en haut d'une plage. Elle y réunit ses frères et ses parents. Lorena Giachino décide, elle, de retourner vivre chez sa mère, afin de s'occuper de sa convalescence et de ne pas brusquer le rituel entrepris par Jacqueline Torrens. Il faut ainsi un premier temps de réadaptation. Les cinéastes s'insèrent dans la famille en tant que membre et non en tant que cinéaste. Avant même de suggérer une parole intime, elles doivent créer du lien, du quotidien, un cadre familial pour réinventer une mémoire devenue muette.

¹³⁶ Traduite comme « la petite Moneda » en référence au Palais présidentiel de la Moneda. C'est la maison familiale qui a été le théâtre d'importantes réunions et de toutes les campagnes électorales de Salvador Allende.

Marcia Tambutti et Lorena Giachino ont le point commun de créer du lien par l'évocation d'anecdotes et souvenirs communs¹³⁷. Pour reconstituer la famille, elles passent par une forme de « mise en scène familiale » caractérisée des actions effectuées dans le passé : réunion familiale, déjeuner d'anniversaire, prise de photos en groupe. Dans cette mise en scène, sont retrouvés des éléments constitutifs du cadre familial, tels que le salon télé, la salle à manger, le thé que l'on prend l'après-midi, les balades qui permettent certaines confidences. La parole se libère plus facilement dans un lieu intime et reconnaissable. La table devient alors un objet « facilitateur » de la parole intime. Elle est centrale dans le cadre filmique : elle permet une fine frontière entre les individus tout en les rapprochant et les invitant à faire partie d'un cercle intime. Sur cette table on retrouve une tasse café ou un thé déjà consommé comme pour montrer que le temps de tournage est long et que, la caméra ne capture que l'instant choisi par la cinéaste.

La parole peut laisser place à certaine digression comme lorsque Marcia Tambutti et sa cousine évoquent la fossette du grand-père sur le menton. La découverte de photographies permet aussi un temps de partage familial et d'identification commune. Maya Allende, cousine de Marcia Tambutti se prend à jouer le jeu des ressemblances entre une photo de la cinéaste et elle nourrisson et la photographie du grand-père : « tu as sa fossette sur le menton ». La photographie familiale génère une nouvelle parole. Sous le ton de la description, la famille est invitée à entrer dans un souvenir commun où la photographie fédère un moment de partage. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes explique que les caractéristiques communes du « lignage » livre une « identité plus forte, plus intéressante que l'identité civile plus rassurante aussi, car la pensée de l'origine nous apaise, alors que l'avenir nous agite, nous angoisse¹³⁸ ». L'album familial permet de créer un lien qui n'existait plus. Marcia Tambutti élabore une identification entre les membres familiaux. Ainsi, elle reconstruit la famille en rappelant leur lien héréditaire, tous constitués autour des deux piliers importants : Hortensia Bussi et Salvador Allende, les grands-parents. Sous la caméra, il s'opère la création d'un arbre généalogique filmé.

¹³⁷ L'analyse de l'anecdote et du souvenir seront analysés plus en détail dans l'ultime partie du mémoire : « *Lorsque le "je" se fait "nous"* ».

¹³⁸ Roland BARTHES, *la chambre claire : note sur la photographie*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Editions du Seuil, 1980. Passage retrouvé dans l'ouvrage précédemment cité de Giuseppina Sapio.

Filmer le « geste collectif » par le visionnage en famille est analysé par Giuseppina Sapio, maîtresse de conférence à Paris VIII et chercheuse au CEMTO (centre d'étude sur les médias, les technologies et l'internationalisation de Paris VIII) comme un « processus de subjectivation ». En filmant le collectif et en faisant participer les membres de la famille à des rétrospectives et témoignages, le cinéma documentaire permet d'affirmer des caractéristiques identificatoires communes tout en distinguant la singularité :

« Si le visionnage collectif est l'occasion de confirmer l'histoire familiale en évoquant des anecdotes qui constituent la mémoire collective, il peut aussi être l'occasion de réfléchir aux contradictions de groupe »¹³⁹.

L'analyse de Sapio se porte d'avantage sur le film de famille strictement élaboré pour le cercle intime. Les nombreuses séquences de visionnages collectifs dans *Allende mi abuelo Allende*, semblent briser la barrière de l'intime. Elles permettent d'enclencher un processus de réflexion. La cinéaste joue sur un travail sensible entre collectif et individualité, par des entretiens individuels puis par des réunions familiales autour des diapositives et archives familiales. Si à première vue, la famille semble être soudée et habitée par les stéréotypes familiaux basiques : des souvenirs communs de vacances à la mer, un regard tendre sur la grand-mère, des repas de famille où règnent une atmosphère de grande tablée...les apparences sont brisées par la parole plus directe de la cinéaste. Peu à peu, le bloc familial se fissure et laisse transparaître des subjectivations et individualités fortes. Marcia Tambutti tente de représenter la famille Allende comme n'importe quelle famille. Les carrières politiques des tantes et tous les domaines extérieurs au cercle familial ne sont pas évoqués. Filmés, les membres de la famille redeviennent des individus liés par la même tragédie, le coup d'Etat, précurseur de leur séparation. Les trois cercles familiaux filmés dans les documentaires du corpus, ont tous le point commun d'avoir vécu une séparation forte au moment du coup d'Etat. Pourtant, ce sont les retrouvailles qui sont évoquées. Le passé dictatorial reste tabou. Il y a une incompréhension entre les cinéastes et leur famille. La recherche creuse la différence entre le statut de cinéaste et le statut de membre familial.

¹³⁹ Giuseppina SAPIO, *Le film de famille : Représentations collectives, mise en récit et subjectivation*, Presses universitaires de Grenoble, n°8, 2017, pp. 27-48.

Pour Marcia Tambutti, évoquer le coup d'Etat permet de reconstituer l'âme d'une famille qui a été décimée aux quatre coins du monde, contrainte de se séparer, de faire un deuil dans le silence et d'effacer le passé. Dans ce même processus de subjectivation, la famille de Carmen Castillo constitue un bloc dont les idéologies politiques, les exils et les longues séparations n'ont pas brisé les relations.

Dans *Calle Santa Fe*, la caméra n'est pas visible et ne perturbe pas la parole. Carmen Castillo filme le cercle familial en figurant les individualités, comme pour suggérer le ressenti de chacun. Quand le sujet filmé est la famille, le gros plan poitrine ne cadre pas le locuteur mais celui qui écoute. C'est l'émotion, l'expression du visage qui intéresse la cinéaste. En filmant de cette façon, la cinéaste met en images la fragilité et la complexité des rapports familiaux. Cependant, même les plans individuels sont soulignés par un lien non interrompu. La caméra ne sépare pas les membres, elle les filme par un mouvement horizontal, sans interruptions. Ils sont filmés à la même échelle, sur un même plan : un travelling horizontal balayant la famille à la manière du regard de la cinéaste, unique membre familial à ne pas y être figuré. La cinéaste n'évoque pas son rapport à la famille. Au début du documentaire, elle met en avant sa culpabilité faisant d'elle un être illégitime dans la famille. Persuadée de n'avoir causé que douleurs à ses parents, elle ne place pas sa parole au centre des discussions familiales. Elle se positionne en retrait, illégitime à la parole intime. Pourtant, l'exil, la séparation et le deuil ne semblent pas avoir brisé la relation. Filmer le collectif ne révèle pas l'individualité comme nous avons précédemment observé dans *Allende mi abuelo Allende*. Au contraire la vision de groupe et la parole très libérée dans la famille Castillo-Echeverria soudent le discours autour de la cohésion familiale et le pardon.

Le travail autour de la mémoire familiale fait partie d'une phase réflexive importante dans la filmographie de la cinéaste Carmen Castillo. Elle y consacre deux documentaires : *La El pais de mi padre* et *Calle Santa Fe*¹⁴⁰. *El pais de mi padre* est centré sur le parcours du père, Fernando Castillo Velasco. A la différence de *El pais de mi padre*, *Calle Santa Fe* prolonge la mémoire familiale tout en incorporant une parole plus directe : celle de la cinéaste. La voix-off de Carmen Castillo n'explicite jamais le statut des membres interrogés. Les paroles délivrées permettent de créer un lien commun, de comprendre les connexions entre les personnes interrogées et leur place au sein de la famille. A travers l'apparence du

¹⁴⁰ Carmen CASTILLO, *El pais de mi padre* (trad : le pays de mon père), Ina/Les films d'Ici/Films à Lou, couleurs, 76 min, France, 2004.

bloc familial, Carmen Castillo fait évoluer sa présence. Elle passe d'une présence non suggérée par la caméra à un plan face-caméra. Les entretiens passent du champ contre champ à des plans d'ensemble filmant la cinéaste et le témoin.

Les cinéastes invitent à déconstruire puis reconstruire la mémoire familiale. Afin de libérer la parole elles optent pour la mise en scène du quotidien invitant par moment à se plonger dans l'intimité d'une famille. Les séquences familiales permettent ainsi d'aborder indirectement une forme de mémoire collective. Après avoir créé une forme de proximité avec les images, les cinéastes permettent la révélation plus directe d'une parole intime. La reconstitution familiale mène au champ de l'intime et permet de dévoiler les individualités au sein d'un collectif. Mais dans l'espace familial, la parole intime n'est pas véhiculée plus facilement. Au contraire elle se confronte à nouveau à une forme de mémoire collective, personnelle qui mène plus facilement à la discorde et aux ressentis différents. Pour les cinéastes, l'enjeu familial est de révéler une parole intime au sein d'un groupe d'individu. La famille est ainsi une microsociété qui pose un regard sur l'héritage d'une mémoire, sur le passé et sur les contradictions entre générations.

6.2 Filmer le conflit : la parole face au souvenir collectif

Par le motif d'unir la famille, Marcia Tambutti est face à des artifices qui ne permettent pas toujours de déceler la mémoire intime. Dans une séquence filmant sa mère la sénatrice Isabelle Allende, elle se retrouve face à ses propres contradictions : « l'idée était de filmer un déjeuner de famille ». La scène familiale n'a pas permis la libération de la parole. La cinéaste passe alors par la confrontation : révéler les individualités. A la difficulté de filmer sa propre famille, s'ajoute la difficulté d'une parole subjective et de souvenirs qui ne créent pas l'unité mais entraînent la discorde. La famille apparaît alors comme un groupe portant une mémoire collective fragmentée. Le souvenir commun laisse des impressions différentes et la confrontation générationnelle y est plus marquée. La famille comme une microsociété provoque ce que nous pourrions nommer : « hiérarchie du souvenir ». Lorsque Marcia Tambutti décide de rassembler les cousins dans le salon familial, la caméra filme les moments de discorde perpétrés par les souvenirs individuels. La famille pose la difficulté de générer une parole intime au sein d'un collectif. La famille Allende a généré un souvenir commun fédéré autour de la figure du grand-père, en ne permettant pas les souvenirs individuels, comme pour se protéger des souffrances nourries par les séparations. C'est ainsi que Gonzalo, frère de la cinéaste, alors âgé d'à peine douze ans, apprend à la télévision que

sa tante avait mis fin à ses jours. L'effet médiatique s'emparant du privé, la parole intime a donc été bloqué. Gonzalo est l'unique petit-fils à avoir vécu le coup d'Etat. Alors âgé de neuf ans, il se souvient avec précision de la mort de son grand-père, de la fuite de sa famille encerclée par des militaires, et de son arrivée au Mexique. [Fig 14]



Figure 14 : Deux photogrammes succincts, présentent la réunion familiale. Au deuxième plan, Gonzalo, le frère de la cinéaste commente une photographie où apparaît Beatriz Allende, sa tante et son grand-père, Salvador Allende.

Dans le salon familial, la parole et le silence permettent de développer un nœud autour du lien passé. Il y a une confrontation entre souvenirs vécus, imaginaire collectif et ressenti personnel. Car le souvenir du grand-père appartient, pour Gonzalo, Maya, Alejandro et Marcia, au monde de l'enfance, amenant des contradictions, des oublis, et une autre manière d'essentialiser la mémoire. La hiérarchisation de la mémoire provient donc d'un imaginaire créé selon son rapport au sujet et au passé. La projection familiale autour des cousins permet à la cinéaste d'éclairer une parole inégale entre les membres qui font partie d'une même génération. L'épanchement sur le souvenir et sur le sentiment vécu ouvre des plaies et permet d'observer des contradictions dans les discours énoncés par les membres. Maya Allende n'a pas de souvenirs de la Tati (mère). Elle crée alors une relation autour des photographies et des propos rapportés par chacun. Gonzalo quant à lui, se souvient de la tante et apporte un désaccord à l'imaginaire autour de la Tati : « elle était très souriante ». La photographie permet à nouveau d'illustrer la parole par une image fixe et représentative d'un souvenir. Cependant, dans le cas de la famille Allende, elle permet de révéler le véritable problème familial, le rejet de la parole involontairement tu par la génération précédente. La passation

du silence entre les générations est un fait étudié par de nombreux psychologues, notamment Marianne Hirsch et sa conception de la post-mémoire. Cet « après-mémoire » est issu d'une douleur partagée entre les générations. Dans les documentaires, la douleur est véhiculée par l'impossibilité de s'exprimer, sur le secret et la création du mythe autour de la figure du disparu. Cela passe donc par les objets, les photographies et les quelques paroles relatées. Ainsi, le fauteuil de Allende est une relique, il est au centre du salon, Marcia Tambutti et ses cousins l'entourent, sans jamais oser s'y asseoir. De manière involontaire, en creusant dans le film de famille, une histoire inachevée, les cinéastes montrent les failles de l'intime.

Filmer le conflit permet de faire ressurgir à l'écran, les séquelles du passé causées en partie par la dictature. Cette tension est alimentée par une parole intime qui se veut plus conflictuelle face à la caméra. Dans les documentaires du corpus, il s'agit de comprendre le refus de la transmission : pourquoi la génération précédente s'est murée dans le silence pendant la coup d'Etat ? La responsabilité du parent en tant que membre capital de la famille est davantage ciblée. Cela se transmet davantage dans *Calle Santa Fe* et *Allende mi abuelo Allende*. Il subsiste une incompréhension entre les différentes générations, cette difficulté pousse les cinéastes à devoir fouiller le passé afin de comprendre l'origine du malaise mémoriel. Ainsi, l'entretien familial persiste dans une quête du souvenir « large » ou comme le souligne le frère de la réalisatrice, Gonzalo : « intemporelle ». Le souvenir familial apparaît alors comme une donnée sans cadre temporel, une entité propre à la famille qui ne se raccroche pas à l'événement historique. La remémoration suscite des visions différentes d'un même passé. Dans une séquence de *Calle Santa Fe*, la caméra entre peu à peu dans le cercle familial¹⁴¹. Dans un premier temps, elle balaie le paysage d'une terrasse face à la mer, puis dans un second temps, elle se rapproche d'une famille à table. Puis la caméra filme un à un les visages, comme pour s'immerger dans la scène petit à petit. La scène s'ouvre par une définition du père de ce qu'est pour lui la famille :

Père : C'est une famille spéciale. Elle a des liens invisibles, des fils qui s'étirent à l'infini sans se rompre.

Cristián : Non, mais la famille vit toutes les contradictions, on se réunit en fonction de ses contradictions.

¹⁴¹ Séquence comprise entre 00 :22 :40 secondes et 00 :26 :30 secondes.

Dans un premier temps la scène familiale peut être analysée sous une forme hiérarchique. Le père prend la parole en premier. Fernando Castillo Velasco est dans la posture du patriarche. C'est lui qui impose par le ton de sa voix, par sa manière d'occuper l'espace, sa vision de la famille et par la même le silence des autres. Dans un second temps, la caméra passe en revue l'ensemble de la table par un travelling circulaire n'imposant aucune coupe de l'image. Pourtant la prise de parole de Cristian vient couper le lien et introduire une première opposition. Par le négatif « Non, mais » il vient briser la hiérarchie établie et proposer sa propre vision de la famille. Telle une mise en abyme, la cinéaste filme la famille parlant du concept de famille. Par un acte du quotidien, la réunion familiale permet l'observation des différents niveaux composant la famille, montrant que la parole intime est une forme de communication qui permet de briser un certain modèle hiérarchique. La prise de parole du frère autorise la libération des autres paroles, notamment celle de la cinéaste qui était hors champ tout au long de la scène. Le documentaire permet de faire évoluer une parole qui n'est pas écrite. *Calle Santa Fe* laisse place à des paroles diverses qui permettent l'éclatement du souvenir, de manière inconsciente. C'est en partant de la définition propre d'une famille qu'apparaît la contradiction. Ce moment de discorde laisse échapper une première vision de l'intime face à l'Histoire, exprimée par Consuelo la petite sœur : « Ce n'est pas la faute du MIR mais de Pinochet ». C'est dans le cercle familial que la parole politique est la mieux véhiculée. Ce qui aurait pu être un motif de contradictions n'en est pas un. Le politique fait partie de la famille et la parole politique n'y est pas interdite.

C'est dans le cercle familial que la parole politique se véhicule le mieux. Ce qui aurait pu être un motif de contradictions n'en est pas un, le politique fait partie de la famille, et la parole n'est pas interdite. Ainsi, la parole intime ne doit pas se confronter à l'Histoire. La confrontation de la cinéaste est davantage ancrée dans son propre rapport à la légitimité dans une mémoire collective : sa position dans la famille à son retour de l'exil. La cinéaste cherche une réponse, elle tente de comprendre si sa place au sein du MIR n'a pas brisé la famille. Elle confronte ainsi deux formes de percevoir la famille : le lien du sang face au lien idéologique. En incorporant la famille au sein du documentaire, les cinéastes se confrontent à leur propre représentation « identitaire » au sein de la mémoire familiale. Le retrait de Carmen Castillo et la place médiatrice de Marcia Tambutti soulignent l'ambiguïté de la représentation des cinéastes au sein d'un univers à la fois intime et historique.

Lorena Giachino choisit un cadre serré n'invitant dans l'intime que la mère-fille. Cela est perçu pas les plans montrant la dualité entre la cinéaste et Jacqueline. Il y a très peu de séquences qui montrent Jacqueline sans Lorena Giachino. A l'inverse, dans la seconde partie du documentaire, la cinéaste est davantage filmée seule. Cependant, lors de la recherche solitaire, la cinéaste glisse au montage, la voix over de la mère enregistrée sur le répondeur téléphonique, comme pour signifier sa présence. Cette dualité entre cinéaste et mère permet de mettre en évidence le caractère solitaire de l'enquête. Lorena Giachino ne recherche pas la transmission, elle recherche ainsi davantage l'évocation d'un passé qu'elle ne connaît pas, comprendre sa mère pour apprivoiser cette nouvelle personne sortie du coma. L'aspect amnésique rend la situation urgente, la cinéaste exprime une douceur envers sa mère comme pour ne pas brusquer les fragments de la mémoire. Mais lorsqu'il s'agit de l'enquête autour de la disparue, la cinéaste prend le statut d'investigatrice, éloignant l'aspect sensible pour cerner la réalité de la vie de Reinalda.

La confrontation de la mémoire au sein de la sphère familiale n'est pas tout de suite relevée dans *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*. Au contraire des deux autres documentaires du corpus qui mettent en avant des séquences où le dialogue est l'unique communication visuelle, Lorena Giachino ne confronte jamais sa parole à celle de sa mère. Il n'y ni incompréhension, ni remords envers la précédente génération. La cinéaste tente de soigner l'amnésie de la mère de manière douce, par le temps, la patience et la stimulation quotidienne : balade, rencontres avec des anciennes collègues, visite de musées. Par ailleurs, la cinéaste ne pensait pas apparaître au sein de l'espace filmique. Ce n'est qu'au montage, qu'elle a ressenti sa présence, comme un soutien physique pour la mère et non dans un désir de mettre en scène sa propre représentation en tant que cinéaste¹⁴² (annexe1). La confrontation de la parole intime au sein d'un écosystème familial donne un sens nouveau au principe de mémoire. Par le processus d'une microsociété, les cinéastes persistent dans le devoir de déconstruction d'un état général de la mémoire au Chili.

La parole intime permet l'éclosion des mémoires intimes, elle tente de briser le tabou au sein du collectif. Les cinéastes du corpus utilisent des outils permettant de faire éclore la mémoire : albums, archives, tout objet est bon afin de susciter la mémoire familiale. Cependant, l'implication de la parole intime à travers le témoignage semble chercher autre chose dans les documentaires. Inconsciemment ou non, il y a bien une révélation dans les documentaires. Dans *Allende mi abuelo Allende*, Marcia Tambutti montre qu'il est parfois

¹⁴² Voir en Annexe 1, l'entretien avec Lorena Giachino.

plus facile pour la famille de parler de politique que d'intime. La cinéaste choisit alors de lier les deux sphères afin de révéler un tout autre malaise. C'est à la fin du documentaire, que la cinéaste prouve que la faute de transmission n'est pas due au traumatisme de la dictature. C'est en vérité, un problème lié à l'éducation familiale. Salvador Allende ne parlait jamais de son père, ses filles choisirent de faire de même. Le politique ayant remplacé le privé, la cinéaste tente de récupérer une mémoire ternie pas le silence. Si la révélation politique n'éclot pas lors des enquêtes, un tout autre secret, plus intime, apparaît dans les documentaires. En effet, à mesure que la famille ouvre son intime, les réalisatrices percent à jour un secret familial qui va au-delà du traumatisme du coup d'Etat. Par l'image de Reinalda, jeune femme enceinte disparue, Lorena Giachino tente de faire éclore autre chose, un tabou familial. Le documentaire est un outil qui met en lumière la mémoire familiale comme une couche de souvenirs dont le secret est gardé au sein d'une « crypte » de la mémoire intime. La métaphore de la crypte est analysée par Lior Zylberman dans son article « Secret et transmission générationnelle : le cinéma documentaire face à la mémoire familiale¹⁴³ ». Le chercheur puise dans le documentaire intime, un schéma représentatif de la famille dont le cinéaste serait le libérateur d'une parole inachevée, secrète et inédite.

Ainsi, filmer la famille permet aux cinéastes de lier la mémoire intime à la mémoire collective. Par le prisme du groupe, elles démontrent que la parole intime a sa place dans une histoire collective. Cependant, à l'image de la transition démocratique, la famille est en transit. Les différentes générations se confrontent, faisant éclore des individualités fortes. La parole intime doit être stimulée par la création d'objets identitaires comme les photographies, les réunions et la réappropriation de sa propre individualité au sein d'un collectif. A la manière d'une thérapie de groupe, la famille fait partie de la société chilienne. Le choix de cette microsociété permet aux cinéastes de légitimer la parole intime face à la mémoire collective, car elles décident de l'intégrer dans un processus de transmission d'un héritage défini. Cependant, cette parole intime dévoile des difficultés, au-delà du contexte historique. Le choix de filmer la famille vient dévoiler une part de l'intime des cinéastes. Elles sont alors obligées de scinder leur statut à la fois en tant qu'investigatrice et en un membre important de la famille. Car la révélation des individualités au sein du collectif, marque aussi l'aspect subjectif des cinéastes. Dans cette entrée vers le plus intime, les cinéastes tentent-elles de se libérer du collectif ?

¹⁴³ Lior ZYLBERMAN, « Secreto y transmisión generacional. El cine documental ante la memoria familiar », *Fotocinema*, n°20, 2020, Argentine. E-ISSN : 2172-0150 270

Chapitre 7 : Lorsque le « je » se fait « nous »

7.1 Les crises d'identités : la voix-off

Fidèles à l'apparence du documentaire classique, les cinéastes n'échappent pas à cette règle systémique du documentaire chilien qui est d'imprégner au sein de leur création la présence sous la forme discursive de la voix-off. Dans son article « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains » le professeur des universités, Antony Fiant écrit ceci :

« L'utilisation de la voix-off dans le cinéma documentaire n'est cependant pas condamnable et sa persistance au-delà d'une continuité didactique qui perdure, est aussi le signe d'un certain renouvellement. Pour tenter de le démontrer, disons que – et ce sera notre parti pris – la fonction narrative évidente, intrinsèque, de la voix-off doit être combinée avec une fonction subjective se débarrassant ainsi du fameux anonymat de la voix-off en même temps que de son omniscience. On passerait alors du fameux *nobody's point of view* au *somebody's point of view*, de l'omniscience à l'expression de doutes. Nombreux demeurent donc les documentaristes contemporains utilisant la voix-off à des fins subjectives tout en demeurant narratives¹⁴⁴ ».

A la lumière des documentaires étudiés, cette voix off qui prend en compte le subjectif en se débarrassant du « fameux anonymat de la voix off » n'est pas toujours distinguable. Effectivement, la voix-off des cinéastes se teinte d'une subjectivité d'apparences, créée par l'utilisation de la première personne du singulier « je ». Comment la subjectivité de la voix peut-elle résonner dans le collectif ? Le grain de la voix de Carmen Castillo révèle ses multiples vies. La cinéaste a choisi pour le documentaire deux langues : une version originale de *Calle Santa Fe* en espagnol (chilien) puis une seconde en français. Dans les deux versions, le timbre épouse les mêmes pauses, la même lenteur faisant des deux versions, des objets similaires où la langue ne modifie par l'approche du documentaire. Chaque mot, chaque phrase, est détaché afin de ne rien perdre du sens. Par cette voix

¹⁴⁴ Antony FIANT, « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains », Cahiers de Narratologie [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2011, p.3, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6346> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6346>.

travaillée par le temps et le cigarillo, Carmen Castillo plonge le spectateur dans une narration proche de la pensée subconsciente. La cinéaste choisit la première personne du singulier pour évoquer des faits qui lui sont arrivés au moment du coup d'Etat.

La voix s'aligne aux images filmées sans pour autant rompre le fil de la recherche. Malgré le va-et-vient entre présent et passé, la voix interne ne semble pas ajouter à la réalisation un discours de l'altérité. La voix off permet d'emmener littéralement le spectateur dans l'histoire racontée. Paradoxalement le « je » ne permet pas de connaître l'identité de son propriétaire. Si l'histoire de Carmen Castillo et du Chili n'est pas connue du spectateur, il ne peut identifier à la caméra, la cinéaste qui choisit de ne jamais révéler son identité. Comme justification, la cinéaste explique que pour chacune de ses réalisations c'est un nouveau personnage qui se dessine¹⁴⁵. Ne faisant pas de son documentaire une œuvre qui l'identifie, la cinéaste permet à la parole intime de se légitimer face à l'histoire collective car elle ne pointe aucun narcissisme. Elle révèle une subjectivité qui pourrait être une autre. Dans son ouvrage sur la voix au cinéma, Michel Chion écrit :

« La "voix-je", ce n'est pas seulement l'utilisation de la première personne du singulier. C'est surtout une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification¹⁴⁶ ».

L'identité de ce « je » reste dans les documentaires peu reconnaissable. Chez Lorena Giachino, la première personne n'apporte aucun épanchement personnel, elle permet une réflexion post-recherche, une voix informative qui guide le spectateur à travers la mémoire d'une disparue. Le « je » ne dévoile aucune inquiétude dans la voix de la cinéaste. Ainsi la parole intime véhiculée par la voix off intervient dans l'objectif d'alimenter la recherche et non de créer une subjectivation de la part de la cinéaste. Pour comprendre la pratique de la première personne dans les documentaires latino-américains, le docteur en philosophie et lettres à l'université de Buenos Aires, Pablo Piedras, tente d'apporter certaines réponses en émettant l'hypothèse d'un usage du « je » pour pallier à l'amnésie collective.

¹⁴⁵ Ivan PINTO VEAS, « Carmen Castillo », *la Fuga*, 2016.[dernière consultation : 2022-04-30] Lien : <http://2016.lafuga.cl/carmen-castillo/785>.

¹⁴⁶ Michel CHION, *La voix au cinéma*, Editions de L'étoile/ Cahiers du cinéma, 1983, [réédition 1993].

La première personne serait due à l'impossibilité du documentaire classique à « rendre compte d'une vérité historique sur les faits traumatiques de l'histoire récente¹⁴⁷ ». Cet argument ferait de la parole intime l'unique moyen de combler un vide laissé par la mémoire. Il semble occulter plusieurs décennies de documentaires classiques qui ont œuvré dans le cône sud pour la reconnaissance de la mémoire et des faits historiques. Si la première personne permettait de combler le manque de ressources, la cinéaste Lorena Giachino aurait alors choisi d'axer davantage son discours personnel. Or sa place est celle de l'outil et non le sujet même du documentaire. L'enquête n'est pas axée sur la cinéaste mais sur la relation entre sa mère et Reinalda. Le discours intime de la voix-off ne doit pas être pris comme un attrait autobiographique. Pour éviter l'écueil du regard subjectif, la cinéaste choisit d'entourer son propos des témoignages de spécialistes des questions des droits de l'Homme tels que l'ancien ministre de la cour d'Appel de Santiago, Carlos Cerda et d'un avocat qui a œuvré pour faire reconnaître les droits des disparus, Jorge Salcedo.

L'utilisation de la voix-off permet aux cinéastes du corpus de créer un lien avec le spectateur. Dans *Calle Santa Fe*, la voix off se manifeste de deux manières. La première voix est teintée de colère et de tristesse. Cela se transmet par un récit du pathos, où la cinéaste plante le « je » solitaire face aux autres : « moi l'étrangère » et en parallèle « eux ». C'est le discours qui intervient au moment de son arrivée à Santiago. La seconde voix est exercée au point culminant de la recherche, durant la révélation d'une autre alternative possible à la mémoire. La voix-off n'émet plus un regard rétrospectif et négatif, elle met en valeur les autres. Comme lorsqu'elle se soustrait à une autre voix, celle de la mère. Durant tout le documentaire, la voix de la mère n'était jamais relevée. Dans la dernière séquence, la cinéaste lui donne le pouvoir : cette voix se lie à l'image de la mère écrivant une lettre à sa fille. Comme une boucle fermée, la cinéaste donne à la voix off un sens pluriel. C'est un médium qui permet la transmission d'un pardon, d'un lien intime entre la cinéaste et les autres.

Le regard porté sur les événements du passé est comme apaisé. La voix-off exprime la complexité des émotions qui jaillissent par ce retour au Chili et plus globalement pose la question comme un leitmotiv à cette quête : « *Cela valait-il la peine ?* ». Bien que Carmen

¹⁴⁷Pablo PIEDRAS, «El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericano», *Cine Documental*, Grupo CIyNE, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA), Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, 2009. [en ligne]
http://www.interdoc.org/proyecto/2_ESTRUCTURA_CONTINGUTS_INTERDOC/5_RECURSOS/1_GENERE_DOCUMENTAL/NOV_ES_TENDENCIAS/CINE_AUTOBIOGRAFIC/cine_autobiografico.pdf.

Castillo se présente comme un personnage non identifiable et interchangeable, la première personne du singulier prend une place importante dans la narration du documentaire notamment en créant un lien entre l'intime et le collectif. Plus que la première personne, le discours dans la première partie se base essentiellement sur le ressenti personnel et sur l'expérience de l'exil et du retour. Cette « voix-je » ne décrit peut-être pas la cinéaste mais son langage proche du roman autobiographique confère à la légimité de la cinéaste une ambiguïté réflexive qui fragilise sa présence face à la mémoire collective. Cette légimité la cinéaste en parle délibérément. Il lui a fallu plusieurs réalisations pour trouver sa place en tant qu'écrivaine, historienne dans le milieu du cinéma. C'est par cette voix off très intime qu'elle a ancré sa place dans ses œuvres. En tant qu'écrivaine, Carmen Castillo a écrit plusieurs ouvrages utilisant le procédé du « je » dont il n'est pas toujours évident d'en percevoir la nature. Dans *Ligne de Fuite* -livre autobiographique dont certains passages se rapprochent de la narration du documentaire- Carmen Castillo choisit par moments de se détacher du « je » pour utiliser la troisième personne « elle ». Cette nouvelle troisième personne peut évoquer le genre du nouveau roman : la dualité du « je » et du « elle » retrouvée dans le roman éponyme de Marguerite Duras, *l'Amant*¹⁴⁸.

Par l'évocation d'un souvenir précis la cinéaste fait de la voix-off un commentaire du passé, illustré par les images du présent. Il n'est pas toujours facile de percevoir la différence de temps entre les images et la voix-off car la cinéaste choisit de parler au présent de l'indicatif, brisant ainsi tout indice du passé. Lorsque la voix intervient, elle donne une information sur un ressenti du passé. La cinéaste qui se percevait comme « une muette » dans le passé reprend peu à peu la parole par la voix off. Parler permet de se réapproprier alors le passé oublié, d'y introduire la voix intime étouffée durant tant d'années d'exil. En publiant plusieurs ouvrages sur son ressenti personnel, la cinéaste s'est confrontée à la critique de ses anciens camarades du MIR. En effet, ils considéraient cet épanchement comme illégitime car elle vivait à Paris, loin de la réalité du terrain. Pire encore la libération de l'intime par l'écriture a ravivé d'anciennes querelles. Ivan Pinto Veas parle quant à lui d'un « avant et un après *Calle Santa Fe*¹⁴⁹ ». La cinéaste a permis au discours subjectif de s'actualiser dans une œuvre dédiée à la mémoire collective.

¹⁴⁸ Marguerite DURAS, *L'Amant*, Les Editions de Minuit, 1984.

¹⁴⁹ Ivan PINTO VEAS, « Carmen Castillo », *la Fuga*, 2016. [dernière consultation : 2022-04-30] Lien : <http://2016.lafuga.cl/carmen-castillo/785>. *Op.cit*

En effaçant l'identité première, la cinéaste lime les frontières entre l'intime et le collectif, faisant du documentaire un genre qui n'a pas une identité propre. Le documentaire participe à la réflexion menée par la théoricienne du cinéma Stella Bruzzi en 2006. Celle-ci dans *New documentary : a critical introduction*, défait les conceptions et dogmes donnés au documentaire depuis les travaux de Bill Nichols à partir de documentaires anglophones qui ont la particularité de ne pas entrer dans une seule et unique catégorie. A ces écrits, Ivan Pinto Veas ajoute une nouvelle vision du cinéma documentaire chilien en inscrivant les documentaires produits entre 2000 et 2018 dans une nouvelle manière de lier l'objectivité, l'intime et l'histoire. Le documentaire dit « performatif » n'implique pas une voix objective du cinéaste et l'intime peut refléter une certaine vérité collective. Ainsi le « je » des cinéastes n'implique pas une voix autobiographique qui ne participerait pas à la construction collective de l'histoire nationale. Dans le documentaire, Carmen Castillo repousse cet emprunt de la troisième personne, elle ne le rend plus subjectif mais collectif. Cette-fois ci elle n'est plus « l'étrangère » à son propre pays, « l'enquêtrice détachée ». Elle lie sa voix-off aux récits des autres. Cependant la cinéaste a la particularité d'appliquer différemment l'usage de la voix-off dans le documentaire. Elle passe d'un point de vue personnel, propre à son histoire, à un questionnement plus universel sur la maternité, l'engagement politique, l'exil et les liens que l'on tisse avec des inconnus.

Lorena Giachino fait de la voix off un commentaire qui accompagne l'enquête. Au début son commentaire permet de suivre ses investigations. Mais face à l'impossibilité de prouver la disparition forcée de Reinalda, la voix-off s'amenuise laissant le corps de la cinéaste et les témoignages prendre le relais de la mémoire. Ce qui devait être un commentaire intime, devient une enquête plus formelle témoignant de l'ampleur des disparitions au Chili. Le « je » ne permet pas de s'épancher ou de se confesser. Il légitime sa place d'enquêtrice dans une histoire qui n'est pas la sienne. L'intime se dévoile par les gestes, par le corps de la cinéaste qui enlace sa mère, la protège et dévoile dans la tendresse d'une fille prête à tout pour sauver sa mère de l'amnésie. La cinéaste détourne la nature du commentaire, elle le sort de l'anonymat en lui donnant de la subjectivité. Marcia Tambutti fait un usage de la voix-off que l'on pourrait nuancer par rapport aux autres documentaires. Tandis que la voix brisée de Carmen Castillo est souvent accompagnée d'une bande-son au ton mineur, dramatique, la voix de Marcia Tambutti se détache de tout indice de pathos, elle raisonne dans l'absence de mélodies et se détache par moment des photographies qu'elle accompagne. Le « je » de la cinéaste Marcia Tambutti est une confidence qui tourne autour

essentiellement des relations de sa famille. Alors qu'à l'image, la difficulté de converser avec sa famille est remarquable, la voix off permet de soulager ce manque de relation. Au contraire de Carmen Castillo qui délivre une parole au présent, Marcia Tambutti est dans un registre du passé (imparfait ou passé-simple) comme si la voix off avait été ajoutée longtemps après le montage du documentaire en ultime réflexion à la recherche entreprise.

C'est un moyen d'ajouter à cette histoire de famille, un point de vue externe au temps filmé, démontrant le manque de parole dans le privé. Il est possible que cette voix de l'intime rende possible dans le documentaire, la libération de l'expression personnelle longtemps cloisonnée dans la sphère privée. La libération de la parole intime est générée par le statut particulier du documentaire qui n'est plus seulement historique mais emprunte une part d'autobiographie. En ayant une construction hybride, le documentaire pose la question des identités effaçant peu à peu les frontières entre monde omniscient, subjectif ou objectif. Dans *Mises en "je", autobiographie et film documentaire*, Juliette Goursat, docteure en études cinématographiques à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, dédie un chapitre à la question de l'autobiographie au sein de documentaires chiliens. Selon Juliette Goursat, les réalisateurs Chiliens (elle cite notamment Carmen Castillo) ont la particularité de développer des documentaires « participatifs » et « performatifs¹⁵⁰ ». A la suite des travaux de Bill Nichols et de Stella Bruzzi, la docteure démontre que ce cinéma documentaire « autobiographique » permet de délivrer un message collectif par le biais de l'histoire personnelle. La voix-off de Carmen Castillo est ainsi un moyen pour ne pas perdre son identité face à l'omniprésence de récits et témoignages collectifs. Elle fait de l'énonciation une « médiation privilégiée¹⁵¹ ».

Les documentaires du corpus apportent différentes réflexions. La voix off permet de créer un espace à la réflexion intime afin que l'identité des cinéastes ne s'estompe pas face au flot de la mémoire collective en construction. Cependant cette nouvelle façon de penser la voix off ne rompt pas avec l'identité documentaire, elle permet toujours d'apporter un discours empreint de vérité et recherche. Ce nouveau « je » n'est pas tant autobiographique qu'il n'est omniscient. Il se place à la frontière de ses deux pôles afin de montrer que la mémoire peut se nourrir du subjectif. Comme le formule la cinéaste Carmen Castillo, la légitimité du « je » n'est possible que lorsqu'elle touche à l'histoire collective. Face à l'auteur

¹⁵⁰ Juliette GOURSAT, *Mises en "je", autobiographie et film documentaire*, Presses Universitaires de Provence, 2016, p 179.

¹⁵¹ *Ibid.* p.107.

Odette Martinez-Maler, la cinéaste explique que son propre « je » était une « garantie de pudeur collective¹⁵² ». Ce « je » ne s'actualise donc pas comme une simple première personne, au contraire il suscite la multiplicité des subjectivités que les cinéastes déploient par la parole au sein du collectif.

7.2 La révélation du « je »

Reprenons un passage de *Calle Santa Fe* déjà mentionné dans le chapitre trois du mémoire. La séquence des femmes miristes à la Villa Grimaldi débute par une voix over où un texte à l'image mentionne : « témoignage de Gladys Diaz ». En cercle autour d'un feu, les anciennes militantes du parti du MIR se retrouvent pour commémorer les disparus. Alors que la séquence débute par une voix-over évoquant la mémoire comme une « expérience unique » et qu'il n'est possible de parler « aux noms des autres prisonniers », l'invitation de cette voix singulière amène un second plan d'ensemble, une unité entre les femmes. Carmen Castillo choisit dans ce passage de n'apparaître que par moments, afin de mettre en valeur les autres militantes. Pourtant la caméra balaie l'ensemble des femmes sans jamais capter un visage en particulier. Le discours et l'image s'opposent. La voix invite à la singularité, à l'expérience unique, tandis que l'individualité n'est jamais choisie dans le plan. A cette séquence symbolique, la première personne « je » prend son sens dans l'image collective. Alors qu'au début de la séquence on suggère le témoignage exclusif d'une seule personne, finalement le témoin n'est jamais représenté seul. Cela le différencie des autres séquences de témoignages dans le documentaire. A partir de cette première phrase « je me souviens » les témoins, tour à tour, exprime leur subjectivité par l'utilisation du pronom singulier sous la forme tonique du « moi ». Cependant les gestes du corps ne tendent pas à marquer une singularité plus qu'une autre. Les femmes sont filmées dans une même échelle de plan où les gestes sont les mêmes. La caméra filme les mains croisées de celles qui écoutent et qui parlent. [Figure 15].

¹⁵² Odette MARTINEZ-MALER, « Mémoire des luttes, l'enchantement des mondes : entretien avec Carmen Castillo », *La contemporaine*, n°89-90, pp 133-141, 2008. [en ligne] Lien : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notretemps--1-page-133.htm>.

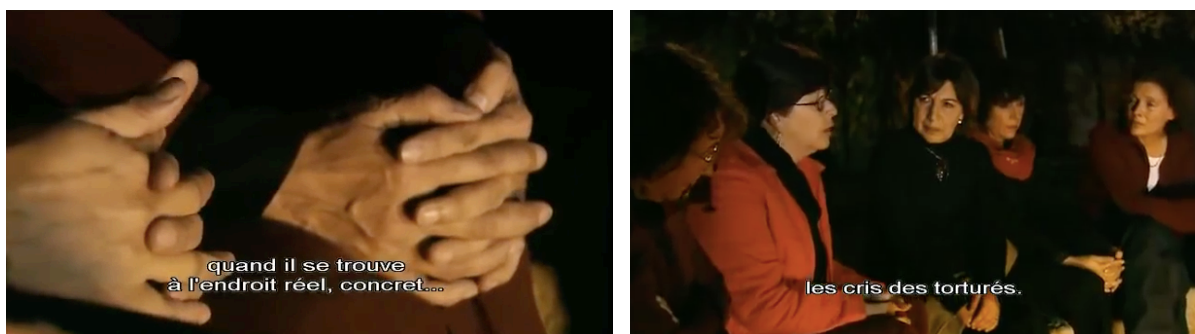


Figure 15 : Les deux photogrammes représentent la réunion des femmes miristes. De gauche à droite : Cecilia Jarpa, Zabrina Pérez, Viviana Uribe, Erica Hennings-Chanfreau, Carmen Castillo.

Les scènes de témoignages collectifs démontrent que le « je » s’actualise plus facilement dans un espace collectif qu’individuel. A la manière de Marcia Tambutti qui regroupe les membres de sa famille pour un besoin de communiquer ensemble, la cinéaste Carmen Castillo met en relief par la parole en groupe, les « je » à la manière d’un « nous ». Les préjugés liés à l’existence même de cette parole subjective sont évincés par la redondance du pronom qui finit par être une parole collective. Lorsque Marcia Tambutti tente de briser le silence dans un espace individuel où elle est en position de l’interviewer, la parole est difficilement véhiculée voire interrompue par l’interlocuteur, mal à l’aise, comme lorsque Isabel Allende Bussi parle d’un « pacte rompu ». Que ce soit *Allende mi abuelo Allende* ou *Calle Santa Fe*, le témoignage individuel activé dans un espace collectif amène à une libération des individualités. Comme un « passeur » de la parole, le « je » prononcé relaie une possibilité de se démarquer tout en faisant partie d’un groupe à la mémoire et aux expériences similaires. C’est une manière de légitimer sa parole au sein du collectif. Mais la naissance des individualités au sein de la parole ne détruit-elle pas la notion même de mémoire collective ?

Pour Lorena Giachino, la parole intime des témoins permet de combler les parties amnésiques de la mémoire de Jacqueline. Elle démontre que sans geste collectif, la mémoire individuelle ne peut fonctionner. Dans un entretien à ce mémoire, la cinéaste expliquait que la perte de la mémoire de sa mère était une métaphore de la mémoire chilienne. Elle est vouée à s’effacer avec le temps : « nous sommes un pays qui a perdu la mémoire ». En travaillant à reconstruire les souvenirs de la mère, la cinéaste tente de recouvrer la mémoire nationale. Mais le projet de la cinéaste englobe une autre sphère qui n’est pas mise en relief dans les documentaires de Marcia Tambutti et Carmen Castillo.

Ce « je » donne la parole à des voix qui ne sont jamais filmées au Chili. Alors que Carmen Castillo part de certaines figures qui se confondent dans la sphère publique et privée et que Marcia Tambutti mélange sphère publique à l'intimité d'une famille, la cinéaste Lorena Giachino s'intéresse aux anonymes. Elle s'intéresse à « une oubliée ». Grâce au mouvement des anonymes (dont l'identité n'est pas relevée au sein du documentaire) qui mettent en lumière leurs souvenirs personnels, elle va construire le souvenir de cette oubliée. Dans le « spin-off » du DVD, Lorena Giachino vient à interroger la sœur de Reinalda. C'est l'unique témoignage d'un membre de la famille. Les autres témoignages n'explorent pas le lien du sang mais celui du travail comme les entretiens avec une ancienne collègue d'Hôpital de Reinalda del Carmen. Cependant la cinéaste ne filme jamais un ensemble ou groupe de personnes. Le cadre est toujours restreint à la dualité : la cinéaste et le témoin. Cela démontre que le témoignage reste une donnée rare et que les informations concernant Reinalda sont bien floues. A nouveau la cinéaste renforce l'individualité pour la faire exister dans un espace muselé par l'amnésie.

Ivan Pinto Veas, critique et journaliste du cinéma perçoit dans le documentaire chilien contemporain « l'évanouissement du collectif » et « l'émergence des mondes privés »¹⁵³. Ces mondes privés ne réduisent pas pour autant le documentaire à une sphère purement narcissique. Le documentaire de Carmen Castillo suscite différentes interrogations : est-ce un récit autobiographique, un documentaire militant, une thérapie ? Un commentaire critique de la politique récente chilienne ? Carmen Castillo est là où on ne l'attend pas. Si elle présente un récit personnel, très vite les nombreux témoignages brisent la figure autobiographique. L'alternance entre voix intime, passages collectifs, point de vue interne, efface l'identité du documentaire. Il n'y a pas une individualité ou un collectif, c'est un mélange permanent où l'existence du singulier dépend de sa cohabitation avec le collectif. Le film permet une métaréflexion sur sa propre nature et les pensées de la cinéaste donnent une nuance aux images filmées. Le va vient de l'individu et du collectif est à l'image de la recherche personnelle de la cinéaste. Elle tente de comprendre sa place en tant qu'individu dans une histoire collective. Il est possible que cette recherche à comprendre les individus permette à la cinéaste de trouver en l'autre, une chose indicible au sein du collectif.

¹⁵³ Ivan PINTO VEAS, V MUNJIN, « 30 ans de rencontre », *Cinema d'Amérique Latine*, 2018, ISBN : 978-2-8107-0568-9, introduction.

Les cinéastes posent la question des existences composant la mémoire en liant l'individu au collectif, Elles démontrent que la mémoire collective est un microcosme où s'animent les individualités. Les documentaires permettent en partant de l'infiniment petit, une réflexion plus générale sur notre propre rapport à la mémoire et à l'histoire. Tant que l'individu ne se perçoit pas au sein de son histoire, il est condamné à ne pas exister et à adopter une forme de passivité face à son propre destin. En agissant sur la mémoire, les cinéastes donnent de l'importance au geste filmique, elles prouvent que la subjectivité a sa place dans une histoire commune. Cependant il serait audacieux de percevoir dans cette libération de la parole intime, une libération de la mémoire chilienne. Les documentaires démontrent à certains moments, une incapacité à faire jaillir le souvenir et à dénouer le problème de la mémoire. Le souvenir trop douloureux empêche une libération totale de la parole. A certains moments les cinéastes se confrontent à un refus total de parole et murent la recherche dans l'illusion des voix illustrées par les spectres.

Chapitre 8 : Le syndrome du langage, ce que parler veut dire

8.1 Les voix des spectres et le mutisme des vivants

Dans la première partie de *Allende mi abuelo Allende*, Marcia Tambutti interroge sa grand-mère sur les différents biens hypothéqués par la famille Allende afin de financer les campagnes électorales. Dans cet entretien Hortensia Bussi se souvient bien volontiers. Elle répond aux différentes questions de la cinéaste n'hésitant pas à ajouter des anecdotes et à pimenter son propos d'une pointe d'humour. Cependant, une question brise cet élan verbal : « Il te consultait ? » (concernant la vente de la maison dont ils étaient propriétaires lors de la première campagne). Hortensia Bussi, peu à peu, se mure dans le silence. Le regard s'évade et le temps est comme suspendu : durant cet instant de silence la cinéaste reste immobile. Elle ne reposera plus la question. Un second plan cadre la main de Marcia Tambutti qui caresse doucement la main de sa grand-mère. Hortensia Bussi rompt le silence par une supplique : « Je voudrais m'arrêter¹⁵⁴ ». Malgré la patience de la cinéaste et l'intimité de la scène, la parole devient difficile, elle est comme bloquée. Certains souvenirs en appellent d'autres et la réalité reprend le pas sur le passé. Cela oblige le témoin à replonger dans un passé traumatique vie. Le silence permet d'échapper à la douleur. [Figure 16]

¹⁵⁴ Séquence comprise entre 00 :33 :20 sec et 00 :34 :25 secondes.



Figure 16 : Les photogrammes représentent deux moments de l'entretien. Le premier montre Hortensia Bussi acceptant d'évoquer le souvenir, le visage ouvert. Le plan est poitrine. Le second moment représente Hortensia refusant de continuer la conversation. Elle tourne doucement la tête, interrompant le contact visuel avec la cinéaste (à droite en accroche).

Dans cette séquence, le mutisme est à la fois physique et verbal. Le refus de continuer la discussion passe par un mouvement du corps qui se referme petit à petit. La caméra intercepte ce bref moment de refus, en changeant son échelle de plan. Elle passe d'un plan serré poitrine mettant en valeur le regard vif d'Hortensia à un plan plus éloigné, de demi-ensemble où le corps se crispe. Il y a une légère plongée qui semble renforcer au sein du cadre, le fauteuil massif et le mutisme de la grand-mère.

Dans *les figurations du silence*¹⁵⁵, les journalistes Alicia Salomone et Milena Gallardo apportent des réponses au mutisme présent dans *Allende mi abuelo Allende*. Le silence hachure la narration dans le documentaire. Il est à la fois un problème « symptomatique » et « explicite ». Chaque membre de la famille expérimente face caméra, ce moment de doute où l'ouverture à la douleur semble cristalliser une parole qui était en train d'émerger. Ce silence lors des entretiens n'est jamais coupé au montage. Au contraire, la cinéaste laisse durer le silence, accepte la parole muette permettant de montrer un autre rapport aux sentiments et relations. Le silence filmé et non interrompu permet de délivrer bien plus que la parole. Car inconscient, montrant la fragilité de l'interlocuteur, il met en valeur ce que la parole tentait de

¹⁵⁵ SALOMONE & M.GALLARDO, « Figuraciones del silencio en el relato memorial: *Allende mi abuelo Allende*, documental de Marcia Tambutti », *América* [En ligne], 51 | 2018, mis en ligne le 04 avril 2018, URL: <http://journals.openedition.org/america/2022> DOI:https://doi.org/10.4000/america.2022

cache. La famille Allende-Bussi est médiatisée depuis l'arrivée au pouvoir de Salvador Allende en 1971. Le cinéaste décrit cela comme bénéfique car ça lui a permis de collecter de nombreuses photographies d'archives provenant de journaux. La vie filmée de son grand-père a permis d'entrevoir certains moments intimes partagés avec ses petits enfants. Ainsi, les membres de la famille sont habitués à parler de Salvador Allende. Maya et Isabelle ont des carrières politiques et savent manier la parole plus facilement que Alejandro et Gonzalo qui ont décidé de s'éloigner de la sphère publique.

Par le regard des documentaires, deux fonctions s'opposent. La parole n'est pas toujours la libération de la mémoire. Au contraire, sa nature embrasse une structure prédéfinie. Les mots sont alors une barrière protégeant les témoins du sensible et de toutes traces douloureuses. Car s'ils acceptent de parler c'est sous certaines conditions. Tout au long du documentaire, le cinéaste est mis en garde par la famille. Une tante peut intervenir lors d'un entretien avec sa grand-mère pour lui rappeler que celle-ci doit se reposer. Une autre fois, c'est la mère, Isabelle Allende qui décide d'interrompre l'entretien car le cinéaste vient de poser une question qu'elle avait promis de ne pas poser : « tu as rompu notre pacte Marcia ». Ainsi pour maîtriser ces moments mutiques, le cinéaste retourne ce silence comme preuve d'un malaise. Le premier procédé est d'installer délibérément le silence dans l'espace, en choisissant de s'entretenir avec le témoin dans des lieux clos, fermés, loin du bruit de la ville. Ainsi lorsque le silence intervient, il remplit toute la pièce ou le lieu, et oblige l'interlocuteur à reprendre la parole, même si cette parole n'a plus de rapport avec le discours antérieur. Il n'est pas toujours évident de comprendre la nature du refus de parler. Chez Lorena Giachino, la maladie invite à penser que le silence est inconscient, véhiculé par la fatigue et les séquelles amnésiques de Jacqueline. Mais l'enquête dévoile le contraire, les autres témoignages insistent sur la douleur vécue par Jacqueline Torrens bien avant la disparition de Reinalda. Il est montré que l'incapacité à s'exprimer sur cette forte amitié a débuté au moment où chacune a décidé de prendre un chemin différent. Bien que Jacqueline soit victime de séquelles amnésiques, les souvenirs du passé sont intacts. C'est le présent qui est touché.

En parlant, le témoin est face pour la première fois à une autoréflexion de sa propre parole et à la révélation. Les témoins favorisent le silence plutôt qu'un mot qui serait enregistré par la caméra. L'interlocuteur a donc pleinement conscience qu'il est filmé, enregistré et par conséquent, choisit ses mots, sa façon de se tenir. Cependant, lors des silences il perd de sa maîtrise et laisse entrevoir la face cachée des entretiens. La parole étant

inaudible, le spectateur se focalise davantage sur le mouvement du corps. Ainsi le silence est utilisé par les cinéastes. Il joue en faveur des entretiens car cet instant de silence dévoile l'indicible. Lorsque Carmen Castillo, dans la dernière partie du documentaire, interroge à nouveau Margarita Machi, elle lui pose une question frontale : « Mais comment est-il possible alors d'avoir des enfants ?¹⁵⁶ ». La caméra fait un léger zoom vers le visage de Margarita. Les traits se crispent et les yeux s'humidifient. Celle qui parlait peu de temps auparavant de la ferveur des rêves et de la résistance, cherche à présent ses mots pour expliquer la culpabilité qui la ronge depuis tant d'années. Le silence ne dure que quelques secondes mais il caractérise déjà un problème et change le geste de l'interlocutrice. Au début de l'interview, Margarita avait une gestuelle dynamique où les mains et la tête donnaient du rythme à la parole. Après la question de la cinéaste, le visage s'est comme assombri, Margarita a eu léger geste de recul qui a obligé la caméra à changer d'échelle pour ne pas perdre la focale. Malgré la sensibilité de la question, Margarita s'est servie du silence pour reprendre son souffle et a repris la parole.

Au sein des documentaires, la parole véhiculée lors des entretiens ne trouve pas un point assez satisfaisant pour parler de « libération de la parole ». Car le concept même de parole conserve la structure de l'entretien où les cinéastes posent les questions et les témoins y répondent. Il n'y a pas un point de rupture où le témoin décide de franchir le cap de l'entretien et de s'aventurer dans les profondeurs de la parole. Malgré les brefs moments où les témoins semblent s'affranchir des règles de la parole par le silence, le mutisme ou l'impulsion du corps, la révélation n'est pas intime. Il y a toujours cette impression de processus de la parole, comme si les documentaires du corpus étaient des premiers exercices à la mémoire et non la mise en image de cette parole. Lorena Giachino préfère concevoir son film comme un *making-of*, un documentaire qui filme un processus de réalisation et non l'aboutit¹⁵⁷. Le mutisme n'est pas transmis uniquement lors des entretiens, on pourrait parler de ce silence comme d'une seconde parole implicite dans les documentaires. Les nombreuses photographies témoignent elles aussi d'une forme de « mutisme des images » car la voix off n'est jamais explicative, les photographies sont montrées comme telles.

Ainsi, les photographies de *Allende mi abuelo Allende* ne révèlent jamais la vérité recherchée. La caméra tente de percer l'indicible en vain. Malgré la loupe, la cinéaste n'arrive pas à trouver derrière ses photos figées, le mystère familial. Entre le silence des photographies et le mutisme des membres familiaux, une voix semble s'élever. Ce n'est pas

¹⁵⁶ Séquence de *Calle Santa Fe* à 01 :35 :17 secondes.

¹⁵⁷ Voir Annexe 1.

celle de la cinéaste mais du grand-père. À de nombreuses reprises au sein du documentaire, la cinéaste juxtapose aux images, la voix enregistrée de Allende lors de meeting. Cependant il s'agit toujours d'une voix figée dans le discours politique qui renforce la face publique du grand-père et étouffe petit à petit les restes de l'intime. L'image spectrale est renforcée par la non-présence du son dans les archives filmées. Il reste une « barrière¹⁵⁸ » qui protège les images des spectateurs, la non-figuration de la parole renforce la difficulté de la compréhension entre le présent et le passé. Les témoins doivent commenter les images, apporter leur point de vue afin de comprendre l'envers de chaque photographie. Ainsi tour à tour ils tentent de trouver l'endroit où a été filmée la photographie, pourquoi, comment, avec qui.

La voix de Miguel Enriquez dans *Calle Santa Fe* est aussi spectrale. La cinéaste a utilisé des anciennes VHS des meetings du MIR, retrouvées dans les associations de quartiers. A partir de ces images, Carmen Castillo implique à la narration une seconde histoire, celle de la naissance du mouvement de la gauche révolutionnaire dans les années soixante. Afin d'animer cette part de l'histoire, la cinéaste utilise de nombreux entretiens de Miguel Enriquez, alors leader du MIR. La première narration jouée par la voix off de la cinéaste rencontre cette autre image, plus politique. Pourtant le discours de la voix off ne change pas. Teintée d'une douleur, la voix de la cinéaste rend hommage à l'homme qu'elle a aimé. Contrairement à Marcia Tambutti qui enlève le son aux images et garde uniquement en format audio la voix d'Allende, Carmen Castillo fait le choix de ne jamais scinder voix et image lorsqu'il s'agit des disparus de la dictature. A l'inverse des photographies ou des témoignages qui rencontrent certaines séparations entre son et image, la cinéaste présente l'archive filmique comme une image absolue, animée et vivante.

Les cinéastes utilisent la photographie des morts comme une image qui inconsciemment libère la parole des vivants. C'est par la relation entre photographie et témoin que se crée une parole. Car le témoin a besoin de la photographie du mort pour exprimer un souvenir et l'image a besoin du témoin pour exister. Dans *Allende mi abuelo Allende* cette dichotomie entre image et témoin est très forte. Il y a bien un avant et un après souvenir qui est réanimé par l'image du tiroir que l'on ouvre à nouveau. Ce même tiroir que Maya Allende, cousine de la cinéaste, a décidé d'ouvrir afin de montrer le portrait exclusif, dédié par son grand-père, Salvador Allende. Le geste est à nouveau le vecteur de la

¹⁵⁸ Terme utilisé par Alejandro (cousin de Marcia Tambutti) face aux photographies de sa mère, Béatriz Allende.

libération de la parole. Maya refuse à plusieurs moments de parler de sa mère, la Tati. Cependant, le geste trahit son mutisme. La volonté de montrer les photographies à la cinéaste démontre déjà l'envie de libérer une parole, un souvenir enfoui depuis son enfance. Dans une scène filmée à la moitié du documentaire, Marcia et Maya regardent des photos et les trient¹⁵⁹. Maya préfère arrêter de parler mais ses yeux continuent de regarder les photographies et les mains étalent les images sur la table. Profitant de cet instant collectif (ensemble elles trient les photographies), la cinéaste utilise ce moment de retrouvaille pour encourager la parole. Mais la cousine Maya clôt la conversation : « je ne vais pas spéculer dans le vide ». A cela, Marcia Tambutti continue la conversation avec à nouveau un pronom sous la forme tonique : « moi, je spécule ». Ainsi les gestes trahissent les réelles intentions. Si la parole dans l'intimité n'arrive pas à éclore, le mouvement des corps lie inlassablement les disparus aux vivants. La mémoire intime rencontre la mémoire collective par le geste, comme si le désir de vérité transparissait au-delà des mots, un besoin de s'exprimer malgré la fracture des souvenirs et du deuil. Dans *Reinalda del Carmen* la recherche arrive à un point où ni la voix de la disparue ni de la vivante n'arrive à s'exprimer. La cinéaste use de sa voix et de celles des autres témoins acceptant de parler afin de reconstituer deux mémoires liées : celle de Reinalda et celle de Jacqueline. Dans un précédent chapitre, nous évoquions une séquence où le refus de parler entraîne l'échec de la recherche de la cinéaste.

Parfois ce sont les cinéastes du corpus qui semblent perdre la voix. Face à l'imprévu de la réalisation, les cinéastes improvisent des entretiens ce qui les fragilise dans leur rôle d'enquêtrices mais délivre une parole intime forte et libérée. En 2002 alors qu'elle entreprend un film sur son père, Carmen Castillo décide de revenir à la rue Santa Fé. Avec une équipe réduite, elle filme le portail de la maison où elle a vécu avec Miguel Enriquez. Elle rencontre Manuel Diaz, un ancien voisin et décide de filmer un entretien improvisé. La caméra filme dans un premier temps en plan de demi-ensemble, Manuel Diaz et la cinéaste assis sur le trottoir au croisement de la rue Santa Fé. Puis un second plan poitrine met en accroche la cinéaste mettant en lumière le témoignage de Manuel. Très vite il y a un renversement de la parole qui confère à ce témoignage, une place particulière dans le documentaire. Le témoin s'affranchit des questions de la cinéaste. Il répond puis donne des détails et enfin pose lui-même des questions à la cinéaste. L'entretien devient le récit d'un témoignage où Manuel Diaz captive l'image. La cinéaste est auditrice, certains gestes trahissent sa surprise,

¹⁵⁹ Scène du trie des photo à 01 :00 :03 secondes.

notamment lorsque le témoin apporte une nouvelle information sur la mort de Miguel Enriquez. Dans un entretien avec l'auteur Odette Martinez-Maler, la cinéaste reprend le passage de sa rencontre avec Manuel Diaz [Figure 17] :

« Et lorsque j'apprends cela, tout change dans ma tête. Je me demande pourquoi, dans la littérature, dans nos créations, on s'attarde toujours si longtemps sur le mal alors qu'on doit pouvoir raconter de manière aussi attirante, aussi belle, le mystère des gestes bien¹⁶⁰ ».

Il semble que cette voix apporte quelque chose de nouveau à la parole. Manuel Diaz est un témoin clé dans le passé de Carmen Castillo. Pourtant jusqu'au moment de l'entretien il n'était qu'un voisin anonyme. La puissance du témoignage tient aussi dans l'effet de surprise. La cinéaste n'est plus le maître du discours. Alors que les autres entretiens mettent en avant la parole intime du témoin face à la mémoire collective, Manuel Diaz choisit de prendre les rênes de l'entretien. C'est aussi un artifice qui lui permet de ne jamais se dévoiler. Il capte la caméra en relatant un bout de la vie de la cinéaste, un moment traumatique dont elle ne peut se souvenir. Il arrive à faire du passé de l'autre, un bout de sa propre existence, prouvant que la mémoire est partagée par le collectif. C'est l'unique témoignage dans les documentaires qui s'affranchit des structures de l'entretien classique. Le geste d'une main posée sur les mains de la cinéaste, le regard qui n'est jamais troublé par la caméra, donne un aspect presque artificiel à ce témoignage pourtant authentique. La parole apaisée du témoin révèle la solidarité des anonymes et apporte les mots que la cinéaste veut entendre. Manuel Diaz est le véritable témoin espéré dans le documentaire, il dévoile une parole exclusive, attendue depuis près de vingt-huit ans. Par cet élan, Carmen Castillo reconstruit son documentaire du côté des vivants. Les cinéastes du corpus ont ce besoin par moment de se reconnecter à l'image spectrale pour retrouver l'existence et le vivant. C'est en s'immergeant du côté des morts, qu'elles réapprennent à filmer le vivant. Ainsi, l'intime est légitimé. Il est le passeur d'une parole qui a sa place du côté de la mémoire collective. Elle relie au sein de ce collectif, les morts, les vivants et les témoins revenus du passé.

¹⁶⁰ Odette MARTINEZ-MALER, « Mémoire des luttes, l'enchantement des mondes : entretien avec Carmen Castillo », *La contemporaine*, n°89-90, pp 133-141, 2008. [en ligne] Lien : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notretemps--1-page-133.htm>.



Figure 27 : Les deux photogrammes présentent deux plans consécutifs où la cinéaste libère l'espace filmique et se met en retrait tandis que le témoin dévoile une nouvelle parole.

8.2 De l'amnésie à la reconstruction mémorielle/ intime

Dans *Los trabajos de la memoria*¹⁶¹ la sociologue Elizabeth Jelin revient sur le statut de témoin qui selon elle, détient deux occurrences. Premièrement, il existe le témoin qui a vécu l'expérience et qui postérieurement décide de témoigner. Deuxièmement, le témoin « observateur » qui a pu voir l'événement sans y participer pleinement. La sociologue donne de l'importance à ce second témoin. Elle revient sur la notion des premiers témoignages des survivants d'Auschwitz en ciblant l'importance du témoin observateur comme parole permettant de rendre vrai, d'attester un fait personnel et historique. Le témoin-observateur a pris une importance capitale dans les dernières décennies, permettant de légitimer la place des témoins secondaires dans la mémoire collective. Des petits-enfants d'Allende à Manuel Diaz, aux anonymes qui ont œuvré pour la recherche de Reinalda, ces témoins secondaires ont une place capitale dans les documentaires du corpus. « Personne n'est revenue des "vols de la mort" en Argentine¹⁶² », la sociologue présente ce nouveau témoignage comme légitime pour comprendre l'histoire contemporaine. Cependant, ce témoignage secondaire invite à penser différemment l'identité de la parole et de la mémoire. Ce témoin n'ayant pas vécu l'expérience lui-même prend une distance avec le ressenti et peut modifier la véracité du souvenir.

¹⁶¹ Elizabeth JELIN, *Los trabajos de la memoria*, siglo veintiuno de España Editores/ siglo veintiuno de Argentina Editores, coll. « memorias de la represión », 2002, p.132.

¹⁶² Terme donné aux assassinats au Chili et en Argentine qui consistait à jeter par dessus bords, les socialistes vivants dans la mer. On accrochait à leur pied un poids assez lourd pour qu'ils ne puissent remonter à la surface si la distance entre le ciel et la mer ne les avait pas tué avant.

Au sein des documentaires, les cinéastes ne veulent pas montrer qu'une seule forme de parole existe, elles tentent de dessiner un nouvel axe à la parole : libérer les mots, dénouer les secrets pour permettre au passé traumatique de trouver une forme d'apaisement. Si Isabelle Allende Bussi perçoit dans le silence familial, une forme de respect pour Hortensia Bussi ; Marcia Tambutti voit cela comme un aveu de faiblesse. Ne pas parler c'est accepter la répression et la dictature. Marcia Tambutti fait partie de la troisième génération. Elle tente de trouver des réponses pour sa propre identification dans l'histoire collective et familiale. Nous pourrions situer ce statut comme un « troisième témoin ». Cette-fois ci, il n'a pas ou peu vécu l'expérience relatée par la victime. Ce troisième témoin se positionne comme le passeur des histoires, la voix qui permet que le passé ne tombe pas dans l'oubli. Au contraire du témoin secondaire qui a connu la victime, cet autre témoin a pris une distance avec le sujet. Il aborde une parole qui a mûri et qui pose un regard contemporain sur les événements passés.

Certains chercheurs ont étudié le traumatisme vécu par le phénomène de la « transmission trans générationnelle du trauma psychosocial chez les petits-enfants de victimes ». Les chercheurs Ximena Faundez, Marcela Cornejo et Jean-Luc Brackelaire, ont étudié le cas des petits-enfants de la dictature chilienne :

« Après une étude réalisée récemment auprès d'enfants de victimes de la torture nés après la fin de la dictature militaire chilienne, Brinkmann, Guzmán, Madariaga et Sandoval (2009) signalent que ces enfants ont une idée « vague » et « abstraite » de l'expérience de violence politique qu'ont vécue leurs parents, car les familles forgent une dynamique relationnelle autour du secret et d'un accord tacite de respecter le silence, en évitant de parler de ce sujet ou de poser des questions¹⁶³ ».

Dès la mort de Béatriz Allende, les petits-enfants sont amenés à ne plus poser de questions. La cinéaste, Marcia Tambutti confesse qu'enfant, lire la souffrance dans les yeux de sa mère lorsqu'elle abordait certaines questions sur son grand-père, l'a obligée à ne plus chercher dans le passé. Ce n'est qu'adulte que la cinéaste a trouvé la légitimité à parler de la mémoire par le prisme de la famille. La première génération de témoin est uniquement portée

¹⁶³ X. FAUNDEZ, M. CORNEJO, J-L BRACKELAIRE, « Narration, silence, transmission transgénérationnelle du trauma psychosocial chez des petits-enfants de victimes de la dictature militaire chilienne », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 43, pp.173-204, 2014 . [en ligne] Lien : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2014-2-page-173.htm>

par la grand-mère. Hortensia Bussi affaiblie par l'âge et par l'expérience d'une vie mouvementée est en train d'emporter avec elle, les derniers souvenirs intacts. Ainsi, la présence du troisième témoin dans les documentaires marque une possibilité d'envisager différemment la reconstruction mémorielle. Dans *Reinalda del Carmen*, le véritable témoin ne peut pas former une parole assez complète pour reconstituer la pièce manquante à la mémoire. La cinéaste crée ainsi un troisième témoin qui prend la forme de l'investigatrice. Derrière ce statut, Lorena Giachino permet à la mémoire maternelle de recouvrer peu à peu les souvenirs tout en acceptant la mort de certaines réponses inachevées. Pour Carmen Castillo, la forme du témoin prend un axe plus complexe. Elle-même survivante donne la parole à trois générations différentes en s'incluant dans la seconde génération : les militants du MIR durant la période dictatoriale. Le troisième témoin est animé par la figure des enfants de militants devenus au moment de la réalisation, des adultes. Cette observation de la nouvelle génération ne vient que dans la troisième partie du documentaire car il faut un temps de réflexion pour la cinéaste.

Dans la dernière partie du documentaire, Carmen Castillo filme l'hommage rendu à Miguel Enriquez au stade Victor Jara (archive 2004). Comme une conclusion symbolique au documentaire, sous l'œil fixe de la caméra, déambulent les différents témoins apparaissant dans le film. Au centre les anciens militants sont assis auprès des familles des victimes. Autour d'eux, c'est une foule compacte d'étudiants et de jeunes partisans du MIR qui reprennent en chœur les chants populaires créés en 1969. Dans ce passage, la cinéaste choisit de mettre dans un second plan des images vidéo de Miguel Enriquez au ralenti. Les voix des jeunes militantes résonnent comme une symbolique particulière, elles se superposent aux images d'archives et à la chanson *Canto a Miguel* du groupe militant La Raiz. La cinéaste choisit d'unifier les différents statuts de témoin présent dans son documentaire. Il y a la première génération représentée par les parents des victimes, la seconde génération représente les victimes et militants survivants et enfin la troisième génération est la jeunesse née pendant la dictature. Comme une passation, la cinéaste tourne sa caméra vers le public, la jeunesse actuelle (au moment du documentaire) qui transmet l'héritage du MIR tout en apportant sa fraîcheur, sa nouveauté : comme lorsque Vicente Duran, fils de militant torturé, transpose un chant révolutionnaire sur un rythme et une diction proche du rap.

Ainsi, les cinéastes du corpus transmettent une nouvelle manière de véhiculer la parole intime dans un espace collectif. En essayant de capter l'individuel parmi le groupe, les cinéastes reconfigurent l'espace de la mémoire, en déconstruisant le bloc d'une histoire effaçant toute trace d'intime. Malgré une parole qui n'arrive pas toujours à se libérer, les documentaires proposent une alternative au travail de mémoire. C'est dans l'acte de parler, de se penser en tant qu'être faisant partie d'une histoire collective, que la mémoire se transmet dans un espace qui d'origine semble enclin à la perte de mémoire. L'alternation entre les entretiens filmés dans le collectif et individuellement permet aussi de démontrer que le passé n'est pas oublié. Pour provoquer la mémoire, les cinéastes passent donc par une reconstruction des piliers de la parole en la matérialisant par la métaphore de l'enquête et du partage d'objets symboliques comme l'album photo, la lettre, le film de famille.

Conclusion

La parole intime est et sera toujours un fragment délicat de la mémoire collective. Lorsque l'Histoire fusionne les histoires personnelles, la légitimité du témoignage privé et intime emprisonne celui qui ose mettre en lumière sa vie. *Reinalda del Carmen mi mamá y yo*, *Allende mi abuelo Allende* et *Calle Santa Fe*, sont des documentaires qui ne prétendent pas à la vérité. Au contraire, ces cinéastes développent un concept de témoignages en s'adossant sur le droit à la parole personnelle et intime. Le droit au subjectif ressenti et à l'expression d'un souvenir qui ne cherche pas d'unité. Pourtant, si le fil conducteur de l'enquête est le destin d'un individu, il n'échappe pas pour autant au poids de l'histoire nationale.

Dans un pays où la mémoire collective suscite de vifs débats, parler du passé ne peut jamais être un acte délibéré. Ce besoin de transmettre l'intime influe alors sur le collectif car il permet l'émotion et l'identification. Si le « je » semble un acte purement personnel, il est pourtant un pronom qui touche paradoxalement à l'universel. Chaque être détient son « je » et ainsi se présente au monde en tant que soi. Des philosophes comme Descartes en passant par l'existentialisme de Jean-Paul Sartre, le soi est une question en perpétuel mouvement qui invite à reconsidérer son être au sein d'un collectif. Ainsi, la parole intime n'a pas à se légitimer dans la mémoire collective. Elle en fait déjà partie. Seulement, par un besoin d'unité, elle est souvent bafouée au prix d'un universalisme qui n'en épouse que les apparences. Les documentaires ont cette difficulté d'être des témoins d'une époque en transition. Un aspect qui rend fragile les enquêtes et qui semblent, par l'intime, ne pas toujours apporter les réponses attendues. Aujourd'hui, ce sont des documentaires qui projettent déjà un regard sur un certain passé. Lorsque Lorena Giachino prétend que la jeunesse n'est plus tout à fait tournée vers le passé, Carmen Castillo réfute cette idée en imposant la formule d'un « passé actif » ressuscitée par les manifestations d'un nouveau octobre rouge en 2019. La sphère de l'intime influe sur les documentaires, elle ne prétend pas apporter une parfaite objectivité mais délivre un point de vue qu'il est important de prendre en considération. Au regard de ces documentaires, de nombreux cas ont évolué depuis leurs projections.

En 2016, soit quarante-deux ans après l'assassinat de Miguel Enriquez, les juges de la Cour de Santiago réévaluent le dossier. Pour la première fois, on démontre que l'assassinat du leader du MIR était prémédité. Le témoignage de Manuel, ce voisin oublié n'était donc pas un rêve. Miguel Enriquez a lutté pour protéger sa femme. Il a levé ses bras vers le ciel comme pour demander un cessez le feu. Mais l'acharnement fut tel, qu'à l'autopsie du corps, le visage n'était plus reconnaissable. Le 4 mars 2022, la Cour de Santiago confirme la condamnation de trente ex-agents de la DINA, pour la séquestration de Reinalda del Carmen. Il aura fallu plus d'une quarantaine d'années pour que la mémoire enclenche une réparation judiciaire. Mais cela ne suffit pas. Le corps de Reinalda ne sera sans doute jamais retrouvé.

Marcia Tambutti, Carmen Castillo, Lorena Giachino, montrent par leurs documentaires, la volonté de ne pas abandonner les recherches lorsque tout le monde sombre dans l'oubli. Ainsi, la parole intime se comprend comme tout acte servant à délivrer une expression personnelle ; cela passe par le mouvement du corps, par le témoignage et par des formes d'expressions verbales et écrites. Les cinéastes du corpus permettent d'éclairer une parole qui n'a pas toujours été prise en compte au sein de l'espace public. Cette parole émanant de certaines tranches de la population souvent oubliées dans l'Histoire, invite à reconsidérer le récit national et à prendre conscience que chaque individu constitue la mémoire de sa nation. Autour de la mémoire collective, les histoires individuelles s'articulent de sorte que, chaque vie semble reliée à une autre.

En partant de l'infiniment petit à l'infiniment grand, les documentaires du corpus invitent à percevoir la mémoire collective sous différents angles. La parole intime implique un autre regard, elle s'attache à recréer le lien entre les individus. Car le témoignage du sensible, appelle à une identification générale. Sans doute, le lien personnel qui unit les documentaires du corpus débute par le symbole de l'enfant mort-né. Celui que porte Carmen Castillo et qui ne vivra que quelques heures à son arrivée à Londres en 1974. Elle l'appelle Miguel en hommage à l'amour de sa vie. Un autre enfant ne verra jamais le jour. Celui d'une femme anonyme dont le nom sera cité lors de rassemblements de quelques citoyens qui ont décidé de ne jamais oublier. Reinalda est enceinte de six mois, elle a vingt-neuf ans lorsqu'une camionnette l'embarque de force. Le destin de l'enfant reste en suspens. Une interrogation que porte Lorena Giachino dans son documentaire, avec l'hypothèse que cet enfant pourrait avoir survécu. Le documentaire de Marcia Tambutti, se clôt par la naissance

d'un enfant, symbole d'espoir. Mais alors que naît l'enfant, un être meurt. La Tencha disparaît peu de temps avant la fin de la réalisation. Sans doute les derniers mots de l'entretien avec Lorena Giachino sont une réponse à cela : « Les films se finissent, la vie et la mort continuent ». Il reste tout à écrire. Les documentaires du corpus sont des guides à la parole mais ils n'aboutissent pas à une rencontre avec la vérité. Carmen Castillo parle d'un temps qui lie intimement le passé et le présent. Peut-être qu'il n'y pas de passé mais un temps actif au regard de son existence tournée davantage vers l'engagement et non le quiétisme.

Ainsi la parole intime fait partie de la mémoire collective. Elle n'a jamais été une parole non identifiée, elle a toujours été présente dans la mémoire collective, seulement son aspect sensible lui valait d'être cachée. Dans la deuxième partie, nous évoquons, de manière brève, une nouvelle histoire de la femme. Ce que permet l'intime dans la mémoire collective, c'est aussi la fin d'un universalisme créé de toutes pièces par des hommes de la Concertation. Des hommes de centre droit, habitués à tout diriger lorsque la femme reste au foyer. En Amérique du Sud, depuis quelques années, les femmes sortent dans la rue. Elles revendiquent les droits dont elles ont été privées durant tant d'années. Comment concevoir sa place en tant que femme dans l'Histoire, lorsqu'un gouvernement décide du sort de son propre corps ? Certes, les documentaires ne permettent pas de modifier soudainement les consciences. Cependant, des plateformes comme Cinéchile proposent tout au long de l'année certaines rétrospectives d'auteurs afin que libérer l'accès à une culture engagée. Et là, le nom de Lorena Giachino réapparaît pour quelques instants. Les documentaires du corpus ont ce lien de l'histoire qui les unit, cependant après observation, il y a tout de même une différence de traitement entre eux.

En 2003, lorsque Lorena Giachino entreprend de filmer son documentaire, elle sort d'une école de journalisme et le sujet de Reinalda n'a jamais été traité. Il n'existe pas de Musée de la mémoire, ni d'hommages faits aux oubliés et aux anonymes de la dictature. C'est par ses propres moyens qu'elle décide de filmer l'enquête. Peu après, elle obtient une bourse qui lui permet de financer la fin de son film. Carmen Castillo quant à elle, est habituée aux commandes de la télévision et une productrice l'accompagne dans de nombreux projets. Le film de Carmen Castillo sort en France, il se produit et obtient des copies. Celui de Lorena Giachino n'atteindra que très peu l'autre continent. Sa production reste chilienne et si quelques festivals ou associations le mettent à l'honneur, il reste un documentaire anonyme. Ainsi, bien qu'indispensable pour comprendre l'enquête d'une oubliée, la BPI ne le reproduit

pas en France. Il est pourtant disponible gratuitement sur de nombreuses plateformes chiliennes. Le documentaire de Marcia Tambutti est en lis à Cannes. C'est grâce à cette opportunité qu'il franchit les frontières et est traduit en plusieurs langues. Sans doute, la curiosité de voir le travail de la petite-fille d'Allende, joue un rôle aussi. A sa projection au Chili, l'ancienne présidente, Michelle Bachelet est présente. *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* prend un écho important au sein des associations de familles et de victimes de la dictature. Les écrits enquêtant sur le sort de Reinalda le citent comme un élément important, permettant de continuer à rechercher le corps de la disparue. Une fois encore, c'est par les associations que les oubliés existent. Ce n'est ni par les festivals, ni par le ministère de la Culture, ni par ces sélections qui proposent pourtant un « certain regard ». Le cinéma a un rôle dans la construction d'une mémoire collective. Il est un médium qui permet l'identification culturelle. Et le ministère de la Culture au Chili l'a très bien compris. Ainsi, de nombreux films sur la dictature ont été financés en partie par les aides du gouvernement. A cette information, nous pourrions alors dire, que les documentaires marchent main dans la main avec le ministère de la culture. Les trois documentaires du corpus ont cette similarité d'avoir eu le soutien du Fond de financement culturel. Cela apporterait cette légitimité tant recherchée tout au long du mémoire. Pourtant, une problématique n'a pas tout à fait été traitée dans le mémoire. Est-ce que les documentaires cherchent à faire partie de la mémoire collective ?

Au regard des hypothèses et recherches entreprises tout au long de ce mémoire, l'identification d'une mémoire collective perd peu à peu de son sens premier. Cet imaginaire commun relayé par les historiens, s'étiolé à mesure que les paroles individuelles émergent. Ainsi, les documentaires deconstruisent le sens même de mémoire collective. Envisagée comme un remède permettant l'équilibre de la démocratie, la mémoire collective a trouvé son sens dans une aliénation politique, occultant les individualités. Les documentaires comme *Reinalda del Carmen mi mamá y yo*, *Calle Santa Fe* et *Allende mi abuelo Allende*, rendent compte de la période de la transition démocratique. Par la déambulation des cinéastes dans le cadre et par les murs défraîchis de la mémoire, ils donnent un aspect assez ambigu de la mémoire collective. La parole intime émergeant semble véhiculer, dans un premier temps, un rejet de la mémoire collective. Aucune des réalisatrices ne met en lumière les projets de la mémoire nationale. Au contraire, la ville est fantomatique et la mémoire y est endormie. Le militantisme de Carmen Castillo met en lumière la lutte pour la mémoire, des quartiers et des associations et non du gouvernement. Elle s'oppose ainsi au discours officiel. Chez Lorena

Giachino, ce sont les familles des victimes qui luttent pour la récupération de la mémoire, les quelques fonctionnaires d'Etat sont des hommes qui se sont battus contre le gouvernement pour faire valoir les droits des familles oubliées. Marcia Tambutti ne met pas en valeur la politique mémoriale entreprise pour son grand-père, elle se réapproprie l'image privée volée par l'histoire publique.

La parole intime obtient sa légitimité face à la mémoire collective. Elle permet de briser le silence et de redonner au collectif, les individualités. Cependant, elle ne semble pas trouver sa place dans la mémoire collective construite durant la transition démocratique. La conception de parole intime dans la mémoire collective doit être vue sous un autre angle. Ce n'est peut-être pas la mémoire collective qui est un enjeu capital, mais une autre mémoire. Une mémoire qui n'est pas sous influence d'un Etat, libre, sans contraintes politiques ou doctrinaires, sans crainte de briser la fragile unité de la démocratie. Cette mémoire qui nourrit les documentaires déconstruit l'imaginaire collectif.

Filmographie

Calle Santa Fe, Carmen Castillo, 2007

Durée : 02 h 40 min

Réalisation : Carmen Castillo

Production : Parox, Les Films d'ici

Montage : Eva Feigeles-Aimé

Musique originale : Juan Carlos Zagal

Participation : Centre national de la cinématographie (CNC) / Conseil National de la Culture et des Arts (Chili).

Archives utilisées : Ina (08/09/1989), Association Miguel Enriquez, Archives Pablo Salas, archives Eugenio Tellez, archives de Macarena Aguilo, collection privée Carmen Castillo.

Reinalda del Carmen, mi mamá y yo, Lorena Giachino, 2003

Durée : 01 :25 :58 secondes.

Réalisation : Lorena Giachino

Production : Paola Castillo, Lorena Blas, ERRANTE

Montage : Guillermo Cifuentes

Musique originale : Camilo Salinas

Co-production : Conseil national de la culture et des arts (Chili)

Archives : recherche de Rodolfo Garate, archives personnelles.

Allende mi abuelo Allende, Marcia Tambutti, 2015

Durée : 98 min

Réalisation : Marcia Tambutti (co-écriture avec Paola Castillo)

Production : ERRANTE, Martfilms, Fragua Cinematografia.

Musique originale : Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman.

Archives : ICAIC, Fondation Salvador Allende, archives privées.

Filmographie Secondaire

- Macarena AGUILO, *El edificio de los Chilenos*, 2010.
- Ximena ARRIETA, *La historia tiene nombre de mujer*, 1991.
- Patricio GUZMAN, *-Nostalgia de la luz*, 2015.
-La memoria obstinada, 1997.
- Andrés LÜBBERT, *El color del camaleón*, 2016.
- Carmen LUIZ PAROT, *Tencha*, 2008.
- Antonia ROSSI, *El eco de las canciones*, 2010.
- Pamela VARELA, *Y después*, 2019.
- Angelina VASQUEZ RIVEIRO, *-Dos años en Finlandia*, 1975
-Gracias a la vida o la pequeña historia de una mujer maltrada, 1980.

Bibliographie

1- Entretiens et textes sur les cinéastes

1.1 Carmen Castillo

- **BALSACH PEIG Maria Josep & MERINO SERRAT Imma**, « *Entrevista a Carmen Castillo* », european live art archive, 01 :25 :08 secondes, 2014.
- **CHAON Anne**, « Carmen Castillo, du côté de la vie », in RONY Hervé (directeur de publication), *La Lettre de la Scam**, 2016.
- **LETELIER Jorge**, « El misterio dónde surge el bien », *Mabuse*, 2008 [en ligne]
Lien : < <https://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=80052> >.
- **LLANOS Bernardita M**, « de la palabra a la imagen : Carmen Castillo y la memoria de Chile », *Revista nuestra América, N°10*, Janvier-Juillet, LIEN :
https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/6770/1/Nuestra%20america_nr10_17.pdf
- **MARTINEZ-MALER Odette**, « Mémoire des luttes, l'enchantement des mondes : entretien avec Carmen Castillo », *La contemporaine*, n°89-90, pp 133-141, 2008. [en ligne] Lien : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notretemps--1-page-133.htm>.
- **RUEDA AMANDA**, « Carmen Castillo et Catalina Villar : l'entre-deux du lieu d'énonciation du " latino-américain " », *Caravelle* , 2009,. URL : <http://journals.openedition.org/caravelle/9959>; DOI:<https://doi.org/10.4000/caravelle.9959>
- **VEAS PINTO Ivan**, « Carmen Castillo », *laFuga*., p 18. [dernière consultation: 2022-04-30] Lien: <http://2016.lafuga.cl/carmen-castillo/785>.

1.2 Lorena Giachino

- **BOUVIER Cedric**, « Entretien avec Lorna Giachino lors du 35° festival international du film d'Amiens (FIFAM) », Nov. 2015, Dernière consultation : 17/04/22 [en ligne] LIEN : <https://vimeo.com/222419763>.

1.3 Marcia Tambutti

- **SALOMONE & M.GALLARDO**, « Figurations del silencio en el relato memorial: *Allende mi abuelo Allende*, documental de Marcia Tambutti », *América* [En ligne], 51 | 2018, mis en ligne le 04 avril 2018, consulté le 06 novembre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/america/2022>
DOI: <https://doi.org/10.4000/america.2022>

2- Cinéma

2.1 Esthétiques et Théorie

- **AMIEL Vincent**, *Esthétique du montage*, Armand Colin (4^{ème} édition), 2017.
- **ALTHABE Gérard, COMOLLI Jean-Louis**, *Regards sur la ville*, Editions du centre Pompidou, 1994
- **P. BEUCHOT, R. BOBER, & E. PIGNON-ERNEST**, *Filmer le passé*, Harmattan, 2003.
- **CHION Michel**, *La voix au cinéma*, Editions de L'étoile/ *Cahiers du cinéma*, 1983, [réédition 1993].
- **JAY Emmanuelle**, *Le Montage, Technique et Esthétique : fiction, documentaire, série, nouvelles écritures*, Armand Colin, août 2020, pp. 141-164.
- **MONTERRUBIO.L.**, « *Los filmeurs* Joseph Morder y Alain Cavalier. Gesto fílmico de despojamiento y epistemología de la no manipulación », *Arte, Individuo y Sociedad* 31(1), 55-73. 2019
- **NICHOLS Bill**, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001, 223 pages.

2.2 Intime-Autobiographie

- **FIANT Antony**, « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2011 URL <http://journals.openedition.org/narratologie/6346> DOI <https://doi.org/10.4000/narratologie.6346>
- **GOURSAT Juliette**, *Mises en « je » : Autobiographie et film documentaire*, Presses

Universitaires de Provence, 2016.

- **MONTEERRUBIO. L.**, « *Los filmeurs* Joseph Morder y Alain Cavalier. Gesto fílmico de despojamiento y epistemología de la no manipulación », *Arte, Individuo y Sociedad* 31(1), 55-73. 2019
- **SAPIO Giuseppina**, *Le film de famille : Représentations collectives, mise en récit et subjectivation*, Presses universitaires de Grenoble, n°8, 2017, pp. 27-48. Lien : <https://www.cairn.info/revue-politiques-de-communication-2017-1-page-27.htm>
- **ZYLBERMAN, Lior** « Secreto y transmisión generacional. El cine documental ante la memoria familiar », *Fotocinema*, n°20, 2020, Argentine. E-ISSN : 2172-0150 270

2.3 Le cinéma documentaire

- **M.ALVAREZ, C.BRIET, F.CAILLAT, E.CARRÈRE, A.CAVALIER, A.GALLAND, D.GHEERBRANT, M.GIANOTTI, L.KIRSCH, G.KOZAKIEWIEZ, R.KRAMER, R.MATHIÉ, F.MITTERAND, S.NEUMAN, D.NION, P.RAPAPORT, J.SANDOR, A.UNGER, P.KRIEF, C.ZÉAU**, *Le temps dans le cinéma documentaire*, L'Harmattan, 2012.
- **BAQUÉ Dominique**, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Editions Flammarion, coll. « Champs », 2006.
- **BRESCHAND Jean**, *Le documentaire : l'autre face du cinéma*, les petits cahiers éd, Cahiers du Cinéma, 2002.
- **P.CARRERA et J.TALENS**, *El relato documental*, Cátedra « signo e imagen », 2018.
- **GAUTHIER Guy**, *Le documentaire : un autre cinéma*, Armand Colin (Vème édition), 2005, 2008, 2011, 2015.
- **MILLET Raphaël**, Regard citoyen et prise de parole : Retour du documentaire, retour du politique, *Positif*, avril 1998, FIAF, p.82.
- **PILARD Philippe**, Documentaire : les règles du « je », *Positif*, 2001, n°481, p.78

3- Cinéma Chilien : Politique, Histoire et documentaires

3.1 Esthétique et Théorie

- **BLAIR VASQUEZ Laura Senio**, « El lente circular del exilio, (re)fundar la identidad chilena pour el medio filmico », *Aisthesis*, n°54, *Pontificia Universidad Católica de Chile*, 2013, pp.223-236. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200012>
- **COPERTARI Gabriela, SITNISKY Carolina**, *El estado de las cosas, cine latinoamericano en el nuevo milenio*
- **ESTÉVEZ, Antonella**. “Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo”. *Aisthesis* 47 (2010). 15-32. Medio impreso.
- **ESTÉVEZ Antonella**, *Luz, cámara, transición : el rollo del cine chileno de 1993 al 2003*, Ediciones Radio Unverdisad de Chile, 2005.
- **ESTEVEZ A**, *Una gramática de la melancolía cinematográfica*, Editorial Académica Española, Beau Bassin, 2017
- **HURTADO de la luz Maria**, *La industria cinematográfica en Chile : límites y posibilidades de su democratización*, CENECA, Chile, 1985.
- **PANCANI CORVALAN Dino**, *Cine : las representaciones de la dictadura chilena y la Argentina*, Editorial Académica Española, 2015.
- **LETÉLIER J**, « De qué hablamos cuando hablamos de cine chileno ? La desmemoria obstinada », *Mabuse.cl*, 2003.
- **SAAVEDRA Carlos**. *Intimidaciones desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago: Cuarto propio, 2013. Medio impreso.

3.2 Histoire du cinéma documentaire

3.2.1 Le cinéma documentaire militant

- **De LOS RIOS Valeria**, « Presencia visible de la cámara en el documental latinoamericano ». *Revista 180*, 43, 48-55. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-43.\(2019\).art-569](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-43.(2019).art-569)
- **DITTUS, R. y ULLOA CASTILLO, E**, « Cartografía del cine documental político chileno: entre el discurso político y la retórica audiovisual ». *Anàlisi*.

- **MORALES Marcelo**, « El cine chileno NO habla mucho del golpe y de la dictadura. Películas estrenadas entre 2001-2021 », [En ligne] Lien : <https://cinechile.cl/el-cine-chileno-no-habla-mucho-del-golpe-y-la-dictadura-peliculas-estrenadas-entre-2001-2020/>. Publié le 18/04/2021.
- **MOUESCA Jacqueline**, *El documental chileno*, Ed. LOM, 2005.
- **PINTO.I , MUNJIN.V**, « 30 ans de rencontre », *Cinema d’Amerique Latine*, 2018, ISBN : 978-2-8107-0568-9

3.2.2 Le nouveau cinéma chilien

- **CAVALLO. A y MAZA. G**, *El novísimo cine chileno, Uqbar*, Santiago, 2011.
- **GOURSAT J**, « Alejandra Carmona et les autres : des enfants de militants en quête de mémoire », in BARBAT, Victor et ROUDÉ, Catherine (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.
- **LÓPEZ, Andrea**, “Nuevo cine chileno 2005-2010”. Tesis de magister en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile, 2011. Medio impreso Ossa Ossa Swears, *el ojo mecánico : cine politico y comunidad en américa latina, fondo de cultura economia, 2013*.
- **OTTONE Giovanni**, Le nouveau cinéma chilien : entre modernité et mémoire, *Jeune cinéma*, n°356, 2013.
- **RAMIREZ Elizabeth**, « Estrategias para (no) olvidar : notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura », *Aisthesis*, n°47, 2010. ISSN 0568-3939
- **STANGE Hans, SALINAS Claudio**, « Titeres sin hilos : sobre el discurso politico en el novísimo cine chileno », revista *Aisthesis*, n.57, PUC, Santiago de Chile, 2015, p.219-233.
- **PINTO VEAS Ivan, PEIRANO OLATE Maria Paz**, « Transitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental », *Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 2020. DOI : <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.7>.

3.3 Les femmes cinéastes

- **BLAIR VASQUEZ** *Laura Senio*, « El lente circular del exilio, (re)fundar la identidad chilena pour el medio filmico », *Aisthesis*, n°54, *Pontificia Universidad Católica de Chile*, 2013, pp.223-236. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200012>
- **CALVO DE CASTRO Pablo**, « *Mujer tras las cámaras en le documental latinoamericano : conclusiones de un estudio transversal de la evolución histórica* », *Fonseca, Journal of Communication*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, pp.53-69.

4 -La mémoire chilienne

4.1 Ecrits autour des archives filmiques

- **MOINE Caroline**, « Les archives et les sources audiovisuelles de la solidarité internationale avec le Chili. Bilan d'un séminaire (2015-2017) », in *Matériaux de l'histoire de notre temps*, 2017. Lien : < <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2017-3-page-45.htm> >.
- **MOIRA Cristiá**. "Imágenes robadas a la represión chilena. Redes transnacionales de denuncia y cine contrainformacional durante la dictadura de Augusto Pinochet". *Historia y Sociedad*, no. 37 (julio 2019): 173-200. <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n37.74268>

4.2 Autour des associations pour les droits de l'homme

- **BRAVO.D,X.FAUNDEZ,E.PALMA,L.BRACKELAIRE**, « Entre reconnaissance et possibilité de faire mal : l'expérience de l'altérité dans le cas d'une ancienne prisonnière politique de la dictature chilienne », *Cahiers de psychologie clinique*, n°50, pp.151-183, [en ligne] CAIRN : < <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2018-1-page-151.htm> >.

- **M.I MUÑOZ, M.L ORTIZ, P.ROJAS, V.URIBE**, *Todas ibamos a ser reinas*, LOM, 2002. (lien : <<http://chile.com>>).
- **VERIDA M.O**, « Vida, pasión, y memoria : Reinalda del Carmen Pereira », IDEA, Santiago, 2014. [en ligne] URL : <https://historiaenperspectiva.cl/wp-content/uploads/2019/04/Reinalda-del-Carmen.pdf>. (dernière consultation: 9/04/21).
- **VELOSO BERMEDO, E. HERNANDEZ CID, E.C.PAZ**, *Les murs du silence : violence, identité, mémoire*, L'Harmattan, 2013. <https://doi.org/10.14201/fjc2019185369>

4.3 Autour des stratégies de la Transition démocratique

- **GALAZ Caterina**, « Cuesta Barriga oculta nuevas contradicciones de FF.AA, *Primera Linea* : Archivo CEME, Avril 2001.
- **MACÉ Jean-François**, « Les disparus de la mémoire collective chilienne : répressions, exhumations et Patrimonialisation autour du *patio 29*, *ESKA* « Problèmes d'Amérique Latine », n°104, 2017.
- **PIPER SHAFIR Isabel**, « *Obstinaciones de la memoria :la dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo* », thèse doctorale du département de santé et psychologie, dirigée par Iñiguez Rueda Lupicinio, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, 247 pages.
- **SILVA ESCOBAR Juan Pablo**, « representar lo irrepresentable »,in *Memoria, Patrimonio, Ciudadanía*, coordiné par Hugo J. Castro Valdebenito, América en Movimiento Ediciones, 2019.

4.4 Autour de la femme

4.4.1 Autour des femmes publiques

- **AJO SAGREDO Diego**, « *Mireya Baltra, Beatriz Allende y Miria Contreras, Payita : tres mujeres clave en la unidad popular* », mémoire dirigé par Francesc Xavier Domènech Sampere, études d'Histoire, Universitat autonoma de Barcelona, 2018-2019.
- **ALVAREZ M**, *Tati Allende : una revolucionaria olvidada*, Pehuén Editores, 2017.

- **PARANAGUA P**, « Hortensia Bussi, veuve de Salvador Allende », *Le Monde*, [En ligne], URL : <https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2009/06/22/hortensia-bussi-veuve-de-salvador-allende_1209949_3382.html>, 22 juin 2008 (consulté le 11/04/21).

4.4.2 Autour de la politique de genre

- **FORSTENZER Nicole**, « Représenter les intérêts des femmes dans le Chili de la post-dictature : enjeux et conflits ». *Revue internationale de politique comparée*, 1(1), 2013, pp. 25-45. <https://doi-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/10.3917/ripc.201.0025>
- **MARQUES-PEREIRA Bérengère**, « Politiques d'égalité de genre au Chili sous les gouvernements de la *Concertación* (1990-2010) », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 80 | 2015, mis en ligne le 21 juillet 2016, consulté le 13 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cal/4159>. ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cal.4159>

5- Mémoire et Histoire

5.1 La mémoire perçue par les historiens

- **HALBWACHS Maurice**, *La mémoire collective*, Albin Michel, 1950.
- **LE GOFF Jacques**, *La nouvelle histoire*, Retz-CEPL, 1998 [Première édition 1978].
- **LEJEUNE Antoine et MAURY-ROUAN Claire** dans **COMET Georges**, *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, collection RESILIENCES, ed. Solal, 2008
- **NORA Pierre**, *Présent, nation, mémoire*, Editions Gallimard, 2011
- **RICHARDS Nelly**, *Fracturas de la memoria : Arte y pensamiento crítico* -Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2007, p.145, ISBN 978-987-1220-78-6

5.2 Par les sciences de l'information et de la communication

- **JELIN Elizabeth**, *Los trabajos de la memoria*, siglo veintiuno de España Editores/ siglo veintiuno de Argentina Editores, coll. « memorias de la represión », 2002.
- **MOLES Abraham**, « Quelques axiomes communicationnels de la société de masse ». In: *Communication et langages*, n°41- 42, 1er-2ème trimestre 1979. Spécial 10 ans. La bilan lucide de 10 ans de presse, télévision, cinéma, audiovisuel, publicité [...]etc.pp.170-171
Doi :10.3406/colan.1979.1300http://www.persee.fr/doc/colan_03361500_1979_num_41_1_1300.

- **P.PIOLINO, B. DESGRANGES, F. EUSTACHE**, *La mémoire autobiographique : théorie et pratique*, Solal, 2000.

5.3 Par la philosophie et les lettres

- **GUIDÉE Raphaëlle**, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G Sebald*. Classiques Garnier, 2017.
- **HIRSCH Marianne et SMITH Valerie**, « Feminism and cultural memory : An introduction », *Signs*, vol.28 n°1, 2002. [en ligne] Lien : <https://www.jstor.org/stable/10.1086/340890>.
- **RICOEUR Paul**, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « PointsEssais », 2003.

6- Lectures secondaires

6.1 Théorie de l'art

6.1.1 L'image et la photographie

- **BARTHES Roland**, *la chambre claire : note sur la photographie*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Editions du Seuil, 1980
- **DIDI-HUBERMAN Georges**, *Images malgré tout*, Les Editions de minuit, 2003
- **DIDI-HUBERMAN Georges**, *Remontages du temps subi, l'œil de l'Histoire 2*, les Editions de Minuit, paris, 2010

6.1.2 Art et politique

- **BAQUÉ Dominique**, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Editions Flammarion, coll. « Champs », 2006.
- **JURANO David**, *Résilience des images et des récits : Catastrophe et terrorisme d'Etat en argentine, au Chili et au Mexique*, Presses Universitaires de Rennes, 2020
- **POUIVET Roger**, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Edition Vrin, coll. « Chemins Philosophiques », 2007.

6.2 Littérature et lectures complémentaires

6.2.1 Œuvres autobiographiques

- **CASTILLO Carmen**, *Ligne de fuite*, Editions Bernard Barrault, 1998
- **NERUDA Pablo**, *Confieso que he vivido : memorias*, Seix Barral, 1981
- **L.LOCATELLI, M.LEROY**, *Vaincus mais Vivants* : «Entretien avec Carmen Castillo», [bande dessinée], Editions du Lombard, 2015.
- **ALLENDE Isabel**, *Mon pays réinventé*, Editions Grasset & Fasquelle (édition traduite de l'espagnol chilien par Alex et Nelly Lhermillier), 2003.

6.2.2 Autour de l'Amérique Latine

- **BURGOS FONSECA María Isabel**, «Feminismos y Exilios, Genealogías del Feminismo Latinoamericano » in Soledad Lastra : *exilios : un campo de estudio en expansión*, CLASCO, Buenos Aires, Argentina, 2018.
- **RUEDA Amanda**, « Pequeña crónica de una entrevista imposible », *Cinemas d'Amérique Latine*, n°21, 2013.

6.2.3 Autres

- **SARTRE Jean-Paul**, *L'existentialisme est un humanisme*, Editions Gallimard, 1996.

Annexe 1

Traduction de l'entretien entre Lorena Giachino et l'auteur de ce mémoire

A : Alice Valls

L.G : Lorena Giachino

A: Avant de commencer, je tenais à vous remercier pour votre disponibilité et votre engagement. Pour avoir répondu à une étudiante française à l'autre bout du monde. Mon projet serait de faire un mémoire sur quatre cinéastes qui ont défini leur propre point de vue sur la mémoire, l'exil et la disparition. La reconstruction du passé comme nouvelle thérapie.

On observe dans le documentaire, des moments de confrontations avec les habitants qui ne veulent pas répondre aux questions. Lorsque vous avez commencé l'investigation, que furent les difficultés rencontrées ? Pensez-vous qu'il y a une partie des chiliens ne voulant pas se confronter au passé ?

L.G : La réalisation commença en été (sud-américain) 2004. Il n'y a pas eu tant de difficultés mais la première décision fut de ne pas me rapprocher des institutions ou organismes qui auraient pu être liés aux thèmes des droits de l'Homme au Chili car il est difficile de comprendre la dimension intime d'un documentaire, il faut toujours le lier au projet journalistique, et cela aurait pu générer une attente qui n'était pas la bonne. Cela ne traitait ni d'une biographie, ni d'un hommage, ni d'une dénonciation, ni d'une monographie.

S'est développés différents types d'entrevus. Les trois plus importants : celle liée aux proches de Reinalda (incluant ma propre famille), les personnages neutres liés au cas (avocats, juges) et enfin, les témoins présents lors des faits.

Ce qui fut le plus difficile était de réussir les interviews avec les proches de Reinalda, de caractère plus politique et familial, plus éloigné de ma mère : l'ami qui était avec elle lorsqu'elle a disparu, les membres de famille des autres familles qui ont disparu avec elle. La majorité par respect à Max l'époux, refusa. Au début, mon intention était que ma mère fasse l'entretien avec lui, et ce n'était pas dans les plans que je sois à l'intérieur du cadre comme personnage.

Par ailleurs, le montage avec ma mère fut bien plus difficile que d'habitude car nous étions soumis à ses états physiques et anémiques, et tout cela devinrent une partie de l'argument car il y a toujours un plan B pour continuer de filmer les autres plans, lorsqu'elle se fatiguait d'un coup. Certains cas ne purent fonctionner avant le tournage, dont la scène où nous devons filmer un homme qui nous avait accepté d'être filmé et qui se rétracta le jour J. Cela fut très décevant car ça impliquait un voyage de 500 kilomètres aller et 500 autres retour en une seule journée et je pensais que j'avais perdu cette enregistrement. Toutefois, le travail de montage, (merci à l'expérience de ma monteur Guillermo Cifuentes), me fit rendre compte que ce n'était pas qu'une séquence totalement narrative au service de la progression dramatique, mais aussi, un film qui génère une chance d'enregistrer sur comment les différents types de chiliens, avec des caractéristiques très diverses, nous sommes liés à la mémoire historique contemporaine. Malheureusement, les derniers faits au Chili, démontrent que cette peur de la démocratie, du dialogue, pour la mémoire, n'a pas vraiment changé durant tant d'années. Nous continuons dans un pays extrêmement polarisé, totalement binaire en politique.

A : EN 2020, on observe toujours la répercussion du passé sur la politique actuelle chilienne. En tant que cinéaste engagée, avez-vous le sentiment que la question de la disparition et de la mémoire sont des thèmes toujours d'actualités ?

L.G : Je le dis précédemment et je continue. Je crois que non. D'une part, pour la révolution d'octobre, le peuple est sorti dans la rue, de jour en jour, il n'en peut plus et la peur de la fin de mois et du mauvais traitement institutionnel perdure depuis les dernières 30 années de démocratie. Lamentablement les derniers faits ont démontré qu'on ne voulait plus voir notre passé, nous n'avons pas appris la leçon, et continu la violation des droits humains, en toute impunité. Nous sommes un pays qui a la mémoire courte, Et le pire de tout, un pays négationniste. Le négationnisme est la limite de ma tolérance.

A : *Reinalda del Carmen* est un documentaire très intime, vous avez choisi un thème personnel qui évoque l'amitié entre votre mère et Reinalda. Avez-vous le sentiment qu'entre ce documentaire et votre nouvelle œuvre il y a une évolution technique ? Pensez-vous que filmer le familier est plus difficile ? Moins ? Voir moins accepté par les productions ou financements ?

L.G : Je crois que non. Je réponds à la première partie de la question puis ensuite à la deuxième. J'ai réalisé ce film lorsque j'avais 34 ans. Bien que c'était le premier, j'étais déjà plus mure, avec une expérience de vie et avec l'opinion clairement formé bien qu'il n'y avait pas encore l'accent sur le processus de recherche. D'une autre part, c'était une période où il fut réalisé un grand nombre de films de ce type. Ma génération filmait ce type de film à partir d'un regard non tant politique ni valorisé, mais l'inacceptable. La nécessité de marquer la position d'une génération distincte de cinéastes qui ont vécu dans les années 80 (temps très durs de la dictature avec beaucoup de peur), et qui commença sa jeunesse dans les années 90 a (vécue une ouverture économique, on voulait s'amuser mais sans frivolités non plus). Beaucoup de documentaristes de ma génération ont étudié le journalisme car les écoles de cinéma avaient été fermées sous la dictature. Je ne sais pas pourquoi mais que cela fasse un récit intime ne fut pas tant difficulté, je l'ai fait avec les tripes, ce fut un processus très intuitif, comme si je le vomissais (désolée pour l'usage de ce mot). Avec plus de distance cela me donne la sensation que ce fut comme un « making-of de comment faire un film ». Entre le montage et la sortie du documentaire, il s'est écoulé 10 mois. Avec mes films suivant, j'ai pris 5 ans entre le début du projet et l'avant première. Du point de vu de la production, ce fut le contraire. Ces furent des films assez demandés sur le marché . J'ai parcouru le monde avec le film, j'ai été à des dizaines de festivals, il s'est très bien commercialisé, et je suis allée jusqu'en Inde pour le représenter. Pour l'Europe et les Etats-Unis, le thème de la dictature reste toujours en vogue. Selon moi un peu trop, après tant d'années. Chaque fois que je présentais mon second projet, on me demandait le rapport avec la dictature chilienne : en rien ! Pas tout a un rapport avec la dictature du Chili. Mais si nous observons le panorama mondial, en certains points, il perdure cet engouement. Aujourd'hui nous faisons des thèmes très différents ; différentes générations, langages, regards et recherches. Sans doute beaucoup restent liés au passé, ou aux conséquences de notre histoire. Cela fait partie de nous, mais nous devons comprendre que ce n'est pas le cas des plus jeunes. Quelques fois, j'ai l'impression que les autres nous observent, ces « fameux pays » de l'hémisphère sud.

A : *Reinalda del Carmen, mi mama y yo* est un documentaire très complet qui offre l'opportunité de connaître une vie à la fois personnelle et très générale ; il y a ce sentiment que le documentaire peut devenir universel grâce aux témoignages qui apportent des informations historiques. Entre le moment d'écriture et la réalisation du documentaire, combien de temps sont passés ? C'était un projet ancré en vous depuis beaucoup de temps ?

L.G : Merci.

1. Comme je l'ai mentionné un peu plus en haut, je crois le film est effectivement un métaphore de comment les Chiliens, nous sommes liés à notre mémoire historique récente, c'est à dire, il y a une vocation à amplifier au mode universel une problématique, à partir d'une histoire intime.
2. Aussi comme je le disais, le développement du projet commença à partir de 2005, il pris de l'importance en octobre 2006 : période peu ordinaire pour une production documentaire.
3. Comme je le dis dans e film, depuis petite j'ai toujours été intéressée par la figure de Reinalda, « Carmen » comme nous l'appelions dans la famille. Bien que l'on ne parlait pas beaucoup d'elle. Par ailleurs, il y avait dans ma tête, mais il se concrétisa seulement au moment où ma mère commença à perdre la mémoire. C'est ça la métaphore : nous sommes un pays qui perd la mémoire.

A : Vous parlez d'une forme de thérapie pour votre mère, invoquer l'image de Reinalda del Carmen fut difficile ? Avez-vous la conviction que le documentaire peut apporter une forme de thérapie à tous ceux qui pourront le voir ?

L.G : En rien. Dans ce type de films, de fait, on a beaucoup étudié ce que l'on appelle « le processus de retraumatisation ». Il y a beaucoup d'études sur les films autobiographiques ou qui mettent en scène des moments traumatiques. Heureusement, ce n'est pas tout à fait le cas de ce film, surtout pour ma mère, et j'en ai parlé avec beaucoup de personnes. Cependant, ce n'est pas clairement une thérapie. Je suis partie en pensant que ce serait une catharsis, non tant sur la relation entre ma mère et son amie : mais plutôt la relation avec cette nouvelle mère sortie du coma. Mais ce ne fut pas le cas, au contraire . Les films se terminent, la vie et la mort continuent.

Preguntas para la cineasta Lorena Giachino

A: Antes de empezar , quisiera agradecerle por su disponibilidad, su compromiso y haber respondido a una estudiante francesa en el otro lado del mundo. Mi ámbito sería hacer un memoria sobre cuatro cineastas quien han definido su propia punto de vista sobre la memoria, el exilio, la desaparición y reconstituir el pasado como nueva terapia.

Se observa en la película, momentos de confrontación con habitantes que no quieren responder a vuestras preguntas. ¿ Cuando empezaste a filmar Reinalda del Carmen, mi mamá y yo, que fueron las dificultades encontradas? Piensas que hay una parte de los chilenos que no quieren confrontarse con el pasado?

L.G: La filmación comenzó en el verano (Sudamérica) 2004. No hubo grandes dificultades en tanto la primera decisión fue no acercarme a instituciones u organismos que estuvieran relacionados con el caso o temas de DDHH en Chile, porque es difícil comprender la dimensión autoral de un documental, se suele relacionar con el ámbito periodístico y podía generar una expectativa que no se cumpliría. No se trataba ni de una biografía, ni homenaje, ni denuncia, ni monografía.

Se gestionaron distintos tipos de entrevistas. Los tres más importantes: entorno cercano de Reinalda (incluida mi familia); personas neutrales relacionadas con el caso (por ejemplo, el abogado o el juez) y testigos que presenciaron los hechos.

Lo que más me costó fue conseguir las entrevistas con en el entorno más íntimo de Reinalda, de carácter más político o familiar y más alejado al de mi madre. Su marido, la amiga que estuvo con ella antes de desaparecer, los familiares de las otras víctimas que desaparecieron con ella. La mayoría por “respeto” a Max, el esposo, que se negó tajantemente. Inicialmente, mi intención era que mi madre hiciera el recorrido con él, no estaba en los planes iniciales que yo estuviera dentro de cuadro y, además, como personaje.

Por cierto el rodaje con mi madre era más dificultoso que uno normal, pero estábamos supeditados a sus estados físicos y anímicos, pero eso lo transformé en parte del argumento y siempre había un Plan B para seguir grabando otras cosas si ella se cansaba muy pronto.

Algunos no accedieron antes de la filmación, pero está la escena donde un hombre con el que habíamos acordado filmar, se negó en el momento. Fue decepcionante porque, además, implicó un viaje de 500 kms. de ida y 500 kms. de vuelta en un mismo día y pensé que había perdido esa grabación. Sin embargo, en el trabajo de montaje y gracias a la experiencia de mi montajista Guillermo Cifuentes, me di cuenta de que no solo se trataba de una secuencia tremendamente narrativa, al servicio de la progresión dramática, sino también de que mi película estaba generando una suerte de radiografía sobre cómo distintos tipos de chilenos, con características muy distintas, nos estábamos relacionando con nuestra memoria histórica reciente. Lamentablemente, los últimos hechos en Chile nos demuestran que este miedo a la democracia, al diálogo, a hacer memoria, no ha cambiado mucho en tantos años. Seguimos en un país altamente polarizado, tremendamente binario políticamente.

A: En 2020, se ve todavía la repercusión del pasado sobre la política actual chilena, como cineasta comprometida, tienes el sentimiento que la cuestión de la desaparición y de la memoria son temas todavía actuales ?

L.G: Lo comento un poco arriba y sumo. Creo que no. Por un lado, para la Revolución de octubre la gente salió a la calle por que no aguantó más su día a día, el no llegar a fin de mes, el maltrato institucional que prosiguió en los últimos 30 años de democracia. Lamentablemente, los últimos hechos demuestran que no queremos ver nuestro pasado, que no aprendimos la lección, que se siguen violando los Derechos Humanos con total impunidad. Somos un país con una memoria muy corta. Y, lo pero de todo, negacionista. El negacionismo es el límite de mi tolerancia.

A: *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, es un documental muy intimista, elegiste un tema muy personal que evoca la amistad entre Reinalda del Carmen y vuestra madre. Tienes el sentido que entre ese documental y vuestra nueva obra, hay una evolución técnica? Piensas que filmar lo conocido es más difícil, fácil ? A ver, menos aceptado por las producciones o los financiamientos?

L.G: Creo que no. Contesto la primera parte de la pregunta y luego la segunda. Hice esta película cuando tenía 34 años. Si bien era la primera, era una persona bastante adulta, con mucha experiencia de vida, con una opinión claramente formada, por lo tanto, ahí no estuvo el foco del proceso de búsqueda. Por otro lado, fue una época en que se hicieron muchas películas de ese tipo. Mi generación filmó ese tipo de películas desde una mirada ya no tan política, si no valórica, desde lo inaceptable, desde la necesidad de marcar la posición de una generación distinta de cineastas, que creció en los 80 (años durísimos de dictadura, con miedo) y comenzó su juventud en los 90 (años de apertura económica, solo queríamos divertirnos, pero no frivolizar). Muchos de los documentalistas de mi generación estudiamos periodismo, porque en dictadura se cerraron las Escuelas de cine. No sé por qué, pero que fuera un relato intimista no fue una dificultad, porque lo hice muy visceralmente, fue un proceso muy intuitivo, como si fuera un vómito (disculpa por la palabra que uso). Con la distancia me da la sensación de que fuera el making of del intento por hacer la película. Me demoré 10 meses entre el rodaje y el estreno. Con mis siguientes películas me he demorado 5 años entre el inicio del proyecto y el estreno.

Y desde el punto de vista de la producción, al contrario. Fueron y aún son películas muy demandadas por el mercado. Yo recorrí el mundo con la película, estuvo en decenas de festivales, se comercializó bien, llegué incluso a la India para presentarla. Para Europa y EEUU, el tema de las dictaduras sigue siendo interesante en este tipo de películas. En mi opinión demasiado, después de tantos años. Cada vez que presenté mi segundo proyecto (sobre un Circo de transformistas), me preguntaban qué les había pasado en dictadura. ¡¡¡Nada!!! No todo tiene que ver con eso en mi país. Pero si vemos el panorama mundial, en algún punto se mantiene ese interés. Hoy hacemos temas muy diversos, distintas generaciones, lenguajes, miradas, búsquedas. Sin duda varias seguirán relacionadas con el pasado o con las consecuencias de nuestra historia, es parte de nuestra biografía, pero tenemos que entender que ya no tanto de las generaciones más jóvenes. Es más, a veces siento que aún nos miran como “esos” países del hemisferio sur y no a la par. Y el tema sigue siendo atractivo.

A: *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* es un documental muy completo que ofrece la oportunidad conocer una vida a la vez personal y general: hay este sentimiento que el documental vuelve a ser universal gracias a este testimonio que aporta informaciones históricas. Entre el momento de la escritura y la realización del documental, cuántos tiempos pasaron? Era una idea anclada en su mente desde mucho tiempo?

L.G: Gracias. 1. Como mencioné arriba, creo que la película es efectivamente una metáfora de cómo los chilenos nos relacionábamos (y nos relacionamos) con nuestra memoria histórica reciente, es decir, tiene una vocación de amplificar de modo universal una problemática, a partir de una historia mínima.

2. También como mencioné, el desarrollo partió en 2005 y se estrenó en octubre de 2006, un tiempo muy poco usual para una producción documental.

3. Como digo en la película, siempre, desde niña, me interesó la figura de Reinalda, Carmen le llamábamos en mi familia, aunque se hablaba poco de ella. Algo había en mi cabeza, pero solo terminó de tener sentido con la pérdida de memoria de mi madre. Porque esa es la metáfora: somos un país que perdió la memoria.

A: ¿Hablas de una forma de terapia para su madre, re invocar la imagen de Reinalda del Carmen fue difícil? ¿Tienes la convicción que el documental puede aportar una forma de terapia a todas la personas que podrían ver Reinalda del Carmen, mi mamá y yo?

L.G: Para nada. En este tipo de películas, de hecho, se ha estudiado mucho lo que se llama proceso de retraumatización. Ha muchas estudios sobre películas autobiográficas o que ponen en escena momentos traumáticos. Afortunadamente esta película no implicó una retraumatización, sobre todo para mi madre, lo he hablado con muchas personas, Sin embargo, claramente tampoco se trató de una terapia. Partí creyendo que sería una catarsis, no tanto sobre la relación de mi madre con su amiga; más bien sobre mi relación con la mamá nueva que despertó después del coma. No fue así, al contrario; las películas se terminan y no mueren, la vida y la muerte continúan.