

La place de la victime : deuil et paysage

Sites of victimhood: mourning and the landscape

De plaats van het slachtoffer: landschap en rouwproces

Jens Andermann

Traducteur : Antonia García Castro



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/976>

DOI : [10.4000/temoigner.976](https://doi.org/10.4000/temoigner.976)

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

Pagination : 135-142

ISBN : 978-2-84174-674-3

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Jens Andermann, « La place de la victime : deuil et paysage », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 23 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/976> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.976>

ARGENTINE, CHILI, URUGUAY

La place de la victime :
deuil et paysage

→ Par **Jens Andermann**,
Université de Zurich

Le scandale des dictatures latino-américaines ne se limite pas au caractère systématique des actions perpétrées par les militaires. La « disparition » des corps des victimes n'a pas été un détail supplémentaire dans une longue série de violences, mais représente l'objectif qui soutient l'ensemble du système concentrationnaire : provoquer la fracture du temps collectif¹. La disparition des corps suspend le deuil qui doit faciliter le passage de la mémoire communicative à la mémoire culturelle et le transfert des affects individuels et quotidiens vers des récits collectifs². En recueillant les morts, la terre offre un lieu à notre devenir et garantit la continuité d'un legs que les vivants transmettront à ceux qui doivent naître : nous nous engageons à prendre soin de ce lieu commun en échange du refuge qu'il apporte pour notre deuil.

Dans ce sens, la disparition des corps équivaut à une rupture délibérée de ce pacte sépulcral³ fondé sur le lien aussi bien matériel que signifiant entre la terre et les restes mortels. La crise de représentation, souvent invoquée en relation aux crimes des dictatures militaires en Amérique latine, renvoie peut-être moins à l'ineffable ou à l'incommensurable de la violence infligée de manière systématique aux corps⁴ qu'à l'absence systématique d'un lieu de deuil. Ceci équivaut à un exil infini non seulement de la victime mais aussi, et surtout, de ses parents du sol commun de la patrie. Et c'est devant cette difficulté à réinscrire dans la continuité espace-temps de la « patrie » la singularité du deuil pour un corps absent qu'a surgi, dans l'art et dans les formes publiques de la commémoration post-dictatoriale, un intérêt marqué pour le paysage en tant qu'expression et solution à cette crise de la représentation.

Le paysage est, dans la tradition picturale et littéraire occidentale, l'expression de la crise du lieu propre à la modernité : c'est en même temps un symptôme et un remède au déracinement en tant que conséquence de la transformation de la terre en bien immeuble. Au lieu du pays qui abritait le paysan, Jean-Luc Nancy suggère que la forme de paysage qui surgit avec le Quattrocento s'ouvre à l'inconnu, ce qui correspond à l'ouverture d'un espace où cette absence prend place : « C'est le pays des dépaysés, qui ne sont pas un peuple, qui sont à la fois les égarés et les contemplateurs de l'infini⁵. » Mais c'est précisément ainsi que – dans diverses entreprises mémorielles – le paysage viendra combler le vide signifiant que produit la disparition : plutôt qu'une représentation des victimes, il s'agit d'une manière spatiale de signifier la place vide dans la communauté espace-temps de la « patrie ». Et c'est

(1) Cf. Pilar Calveiro, *Pouvoir et disparition. Les Camps de concentration en Argentine*, traduit par Isabelle Taudière, Paris, La fabrique, 2006 ; Claudio Martyniuk, *ESMA: Fenomenología de la desaparición*, Buenos Aires, Prometeo, 2004.

(2) Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [1992], Munich, C. H. Beck, 2007, p. 60-63.

(3) Robert Pogue Harrison, *The Dominion of the Dead*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 20-21.

(4) Cf. Alejandro Kaufman, « Los desaparecidos, lo indecible y la crisis », in *La pregunta por lo acontecido: Ensayos de anamnesis en el presente argentino*, Lanús, Ediciones La Cebra, 2012.

(5) Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 117.

ARGENTINE, CHILI,
URUGUAY
La place de la victime :
deuil et paysage
(suite)

aussi comme cela qu'il apporte un non-lieu de refuge à la communauté des parents en deuil. C'est ce caractère dense et paradoxal du paysage comme *place de la victime* que je voudrais étudier dans les pages suivantes, en faisant référence à deux registres de la mémoire post-dictatoriale en Argentine, en Uruguay et au Chili : les parcs de la mémoire surgis dans les années 1990 et le cinéma de la génération des fils et filles des disparus s'étant manifesté à partir des années 2000.

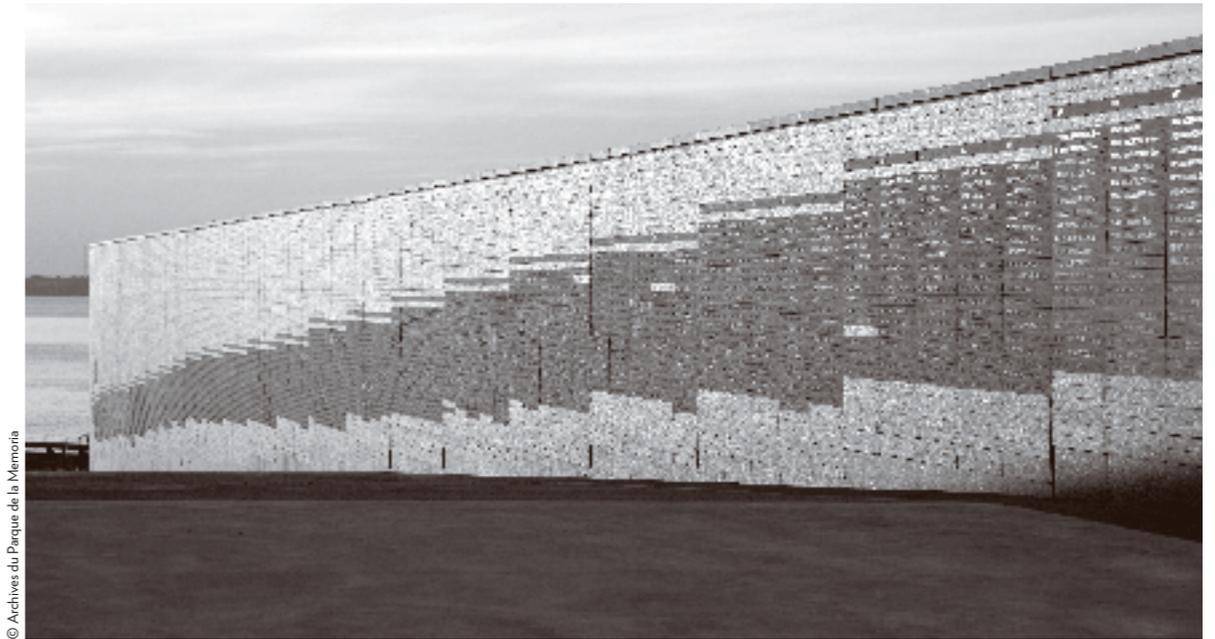
DES JARDINS FISSURÉS

La création de parcs de la mémoire dans le Cône Sud se propose de se réapproprié une longue tradition qui consiste à confier le souvenir des vaincus (indiens, paysans, ouvriers) au pouvoir mnémotique du paysage. Parallèlement, cela suppose de placer – et de contenir – la faille indélébile infligée à la texture commune par la violence dictatoriale. Ces projets en appellent au pouvoir thérapeutique des formes organiques propres à la poésie paysagiste – la végétation et ses cycles, les surfaces molles et rocheuses, les miroirs d'eau – pour imaginer un au-delà qui ne peut pas être atteint par la terreur et l'amnésie traumatique, une sorte de clairière dans la trame urbaine et nationale. Mais, en même temps, cette nature extérieure et indifférente à la douleur renferme le danger d'un oubli non moins radical, qui demande une intervention de caractère monumental afin d'interrompre les rythmes organiques et de réinscrire la catastrophe de l'histoire. Comme le soutient James Young, en analysant l'Holocauste, le monument inscrit une tension en direction du lieu où il prend place : il doit « provoquer le paysage » et ainsi obstruer le processus d'érosion d'une mémoire « qui recule vers le paysage et l'oubli⁶. »

Le jardin de la mémoire met en scène un drame, réactualisé à chaque visite, où la promesse d'un apaisement et d'une suture de la violence historique exprimée par les formes naturelles se heurte à l'interruption monumentale et à l'insistance d'un devoir du souvenir. Dans les parcs contemporains de la mémoire, cette temporalité téléologique se complexifie lorsqu'intervient, entre nature et culture, la violence historique. C'est ce qui se passe dans le Parc pour la Paix Villa Grimaldi, inauguré en 1997 dans les terrains abandonnés d'un des principaux centres clandestins de détention et de torture dans la périphérie de Santiago du Chili, bien que, « en général [on y] pratique une esthétique qui consiste à *lisser* les surfaces dures et scabreuses du passé, en même temps nous sommes en présence de preuves subtiles des contradictions implicites à l'acte qui consiste à embellir des lieux de l'horreur⁷. » Le parc est structuré à partir d'un croisement de sentiers en forme de X, une conception sémantiquement ouverte où l'on pourrait lire aussi bien le symbole religieux de la croix et sa fonction consistant à signaler une tombe que celui du « No+ » utilisé par la résistance chilienne pour exiger la fin du régime de Pinochet et marquer son caractère criminel. Le lieu de confluence des deux axes est occupé par le « Patio Deseado », un espace circulaire qui contient une fontaine dont le fond a été réalisé avec des morceaux de mosaïques sauvés des ruines du camp clandestin après sa démolition par les militaires. Mise en valeur par une végétation aux couleurs intenses

(6) James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 7.

(7) Michael J. Lazzara, « Tres recorridos de Villa Grimaldi », in Elizabeth Jelin and Victoria Langland (dir.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid / Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003, p. 133.



© Archives du Parque de la Memoria

et par la variété des cycles floraux, la fontaine condense l'allégorie du parc en tant que renaissance purifiée et baptême du collectif social qui doit affronter l'aspect le plus obscur de son histoire.

Néanmoins, ce symbolisme de la rédemption est interrompu dans sa géométrie harmonieuse par les vestiges de la Villa Grimaldi qui contiennent des éléments du centre clandestin demeurés intacts : des murs en ciment avec des fils barbelés et l'ancienne piscine de la maison seigneuriale, utilisée par la police secrète pour torturer et assassiner des détenus. Ces vestiges de l'horreur introduisent un décalage temporel dans le *locus amoenus* du jardin : ainsi, l'eau sale et opaque qui stagne dans la piscine abandonnée offre un contraste important avec la transparence et la pureté de la fontaine centrale. Autre élément « récupéré » : les morceaux de mosaïques utilisés pour faire des pancartes qui indiquent les différentes étapes du calvaire auquel étaient soumis les prisonniers. Utilisant des restes de la démolition, ces pancartes indiquent des installations qui dans la plupart des cas ont disparu. Des observateurs critiques du parc ont dénoncé « l'écriture composée et soignée de ces noms qui se mêlent harmonieusement aux morceaux de mosaïques, [mais] ne nous disent rien de la *décomposition* de tout l'univers référentiel et sémantique des victimes, réduites de manière sinistre à la désarticulation, au balbutiement et au tremblement⁸. » Il convient néanmoins de se demander si ce n'est pas précisément le fait de s'éloigner profondément de n'importe quelle possibilité documentaire ou reconstructive qui est capté par la « beauté » des formes et des couleurs. Les morceaux de mosaïques ont

– Monument aux Victimes du terrorisme d'État dans le Parc de la Mémoire de Buenos Aires (Argentine) au bord du Rio de la Plata.

(8) Nelly Richard, « Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo », *Revista de crítica cultural*, n° 23, novembre 2001, p. 13.

ARGENTINE, CHILI,
URUGUAY

La place de la victime :
deuil et paysage
(suite)

(9) Je dois cette expression à Matías Almeida avec qui j'ai visité la Villa Grimaldi en 2011.

(10) Macarena Gómez-Barris, *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 70.

(11) Un ancien survivant de la Villa Grimaldi, Pedro Alejandro Matta, est aussi l'auteur d'un guide pour visiteurs étrangers qu'il a lui-même édité. Cf. Pedro Alejandro Matta, *Villa Grimaldi, Santiago de Chile: A Visitor's Guide*, Santiago de Chile, édition à compte d'auteur, 2000, et aussi Mickael J. Lazzara, « Tres recorridos de Villa Grimaldi », *op. cit.*

– Memorial de los
Detenidos Desaparecidos
en el Parque Vaz Ferreira à
Montevideo (Uruguay).



© Carlos Contreras/Centro de Fotografía de Montevideo

été choisis pour signaler la topographie reconstruite à partir des témoignages de survivants en raison de l'importance qu'elles avaient pour eux : les prisonniers avaient les yeux bandés et ces éléments de couleur restaient visibles lorsqu'ils regardaient vers le sol, c'est pourquoi ils servaient de point d'orientation, d'ancrage et même d'expérience esthétique au milieu de l'horreur, voire de petites victoires contre la folie. Le parc entend récupérer ainsi, matériellement et symboliquement, ces expériences, mais sans se proposer de les reconstruire ni même de les décrire, sauf de manière sommaire et exiguë. Il les introduit dans le vocabulaire proprement paysagiste. À la différence d'autres lieux de mémoire, le Parc Villa Grimaldi n'a pas, loin de là, une esthétique unifiée et homogène : des ajouts ultérieurs à la proposition paysagiste initiale font de la Villa Grimaldi un lieu de conflit entre des poétiques de deuil très hétérogènes, enjeu d'une sorte de « saisie de la mémoire » (*toma de la memoria*⁹). « Au lieu d'analyser le parc exclusivement comme site architectonique », Macarena Gómez-Barris propose de considérer aussi les multiples « voix et récits qui approfondissent le sens social du Parc pour la Paix¹⁰ », en incluant ceux des survivants et des familles qui souvent s'offrent comme guides ou accompagnateurs pour des amis ou des visiteurs étrangers¹¹, ceux des militants politiques et activistes culturels qui assistent dans ce lieu à des réunions, des cérémonies et des performances, mais aussi des voisins du quartier, qui peuvent profiter du parc, l'un des rares espaces verts de cette partie de Santiago.

Au lieu de la *littéralité du vestige* dont la force indicielle interrompt et suspend la suture paysagiste, le Mémorial des détenus-disparus dans le Parc Vaz Ferreira de Montevideo (Uruguay), inauguré en 2002, et le Monument aux victimes de la terreur d'État, finalisé en 2007, dans le Parc de la mémoire de Buenos Aires (Argentine) réalisent la rupture espace-temps à travers un double geste d'inscription. Dans les deux

cas, il ne s'agit pas de « récupérer » sous la forme du jardin un lieu, mais de faire une allégorie du souvenir en tant qu'expérience commune en le situant « en bordure », sur une rive du fleuve hautement significative pour la « carte cognitive » de la ville. Comme à la Villa Grimaldi, il y a deux types d'écriture qui interrompent l'unité de lieu en inscrivant dans cet espace une dimension d'absence. Les deux monuments procèdent par inscription de noms sur des surfaces lisses : les noms des victimes de la terreur connues à ce jour, avec des blancs irréguliers laissés pour de futures inscriptions. Mais, tandis que dans le projet de Montevideo de Martha Kohen et de Rubén Otero, il s'agit de deux murs en verre placés parallèlement et insérés dans la roche mère de la colline, le mémorial de Buenos Aires d'Alberto Varas présente une séquence en zigzag de murs de porphyre semi-enterrés sous un monticule qui divise et sépare l'entrée du Parc, occupée par la galerie des sculptures¹² sur les rives du fleuve.

Nous sommes donc devant deux gestes différents qui consistent tous deux à marquer l'emplacement et à le défier en même temps dans sa condition de lieu. Dans le projet de Kohen et Otero, le monument est situé dans la « clairière d'un bois », préservé du reste du parc par son « caractère agreste ». Il présente ainsi la quête comme performance notamment avec son accès sinueux et par la difficulté qu'il peut y avoir à atteindre une « vérité décharnée », révélée dans cette clairière où la roche nue renvoie littéralement notre regard vers le paysage boisé au loin, où sont désormais inscrits les noms des absents. Le jeu de lumière et d'ombre entre le bois et la clairière participe également à cette projection-surimpression, alors même que « la nuit, le verre éclairé demeure comme un phare en hauteur avec la lumière recueillie par les noms mis en relief¹³. » En revanche, le monument de Varas, qui traverse à niveau terrestre les formes courbes du parc comme une blessure ou un éclair, transforme en performance cette même expérience de découpe ou de désordre en obstruant la visibilité et le mouvement vers le fleuve des visiteurs, en les forçant à des déviations latérales en pente légèrement basse qui induisent aussi un acte de lecture : un intermède où, entre la ville où ils ont vécu et lutté et le fleuve ou, vraisemblablement, ils ont trouvé la mort, resurgissent les noms des absents.

Au lieu de « prendre place dans le paysage » ces monuments cherchent à le provoquer et à interrompre ainsi sa continuité spatiale comme une manière de marquer l'impossible réconciliation entre la temporalité fracturée par la terreur d'État et la téléologie historique des récits transitionnels¹⁴.

PAYSAGES ERRANTS

Au cours des quinze dernières années, parmi les films connus comme « Nouveau Cinéma Argentin », un nombre considérable a réinterrogé le passé de la dictature militaire et de la lutte révolutionnaire des années 1970. Dans les réalisations tels que *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué ou *(h)istorias cotidianas* d'Andrés Habegger (2000), la capacité du témoignage à résister à la terreur et renouer des liens de communauté est questionnée par l'expérience du manque affectif et historique,

(12) Le choix des sculptures a été fait par un jury international après la sélection du projet de Varas pour le monument, et sans que celui-ci ou les paysagistes choisis pour la conception du parc aient participé aux décisions. Cf. Graciela Silvestri, « El arte en los límites de la representación », *Punto de Vista*, n° 68, 2000, p. 21.

(13) « Memorial de los Detenidos Desaparecidos Uruguay », *Trama-arquitectura y diseño desde Ecuador*, n° 82, mars-avril 2003, version numérique consultée en mars 2011 : <http://www.trama.com.ec/espanol/revistas/articuloCompleto.php?idRevista=6&numeroRevista=82&articuloId=64>

(14) James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, *op. cit.* p. 14.

ARGENTINE, CHILI,
URUGUAY
La place de la victime :
deuil et paysage
(suite)

telle qu'elle a été vécue par la génération suivante en l'absence d'un ou des deux parents. Ici, l'acte réparateur du témoignage se heurte en permanence à sa propre impossibilité à canaliser une temporalité marquée par une absence d'origine et à la combler à travers un *savoir* historique impossible à restituer à partir de vagues souvenirs d'enfance ou parce que, dans certains cas, les auteurs n'ont pas connu leurs parents biologiques. Le spectateur est alors confronté à un acte de mémoire errant qui doit forger sa position générationnelle dans « l'opération formelle d'anachronisme¹⁵ » face à un autre absent qui, malgré tout, continue à interpeller le sujet du deuil. Comme le dit Roqué dans *Papá Iván* : « je sens que ce qui me manque le plus c'est son regard. Le regard de tes parents c'est quelque chose qui te confirme, qui te fait, qui te construit. Et ça, c'est... c'est comme de grandir à l'aveuglette. »

La phrase, effectivement, apparaît superposée à une série de mouvements panoramiques en noir et blanc qui montrent les cimes des arbres et des pâturages à peine entrevus depuis la fenêtre de trains et d'automobiles qui vont à toute vitesse comme si la fuite spatiale répondait d'une certaine manière à la frustration du souvenir. Le voyage figuré sur le plan visuel par la prise mobile, sorte d'allégorie aussi bien de la recherche du passé que de son imparable distance, fait partie de la grammaire visuelle des documents de la génération des fils et filles. Néanmoins, la fonction du paysage ne s'épuise pas dans cette dimension rhétorique : le mouvement spatial est aussi la manière concrète que prend le *travail de deuil* lorsqu'on cherche des témoins et des scènes du passé, et à enregistrer leurs traces et leur impact sur le présent. Avec un authentique intérêt pour le présent de l'énonciation, ces films s'inscrivent dans ce que Gonzalo Aguilar appelle la « tendance nomade » du nouveau cinéma argentin¹⁶. Mais ce présent est perforé au cœur même de sa « présence » : dans une séquence du film (*h*)*istorias cotidianas*, une jeune journaliste tente de retrouver aujourd'hui, dans une ville, des lieux de son enfance photographiés avant la disparition de ses parents. La photographie de famille et le corps de la fille adulte composent un « acte mélancolique¹⁷ », un geste dont le caractère à la fois intime et politique est aussi souligné par la parenté (similitude et différence) entre ses deux supports médiatiques : photographie et cinéma.

Le contraste entre la mobilité de la caméra et l'instant photographique de l'archive familiale est ici une manière de souligner la spécificité générationnelle de l'acte mémoriel auquel nous assistons. À son tour, la temporalité *suspendue* de l'image photographique maintient avec la prise mobile du cinéma un contraste qui n'est pas temporel, mais spatial : c'est la différence qui s'étend entre le *lieu monumental* et l'*espace mobile* d'un deuil errant¹⁸.

Dans *Los rubios* d'Albertina Carri, les images prises dans le « *campito* » – c'est-à-dire à la campagne, dans la province de Buenos Aires, dans un endroit où elle-même et ses sœurs ont été conduites après l'enlèvement de leurs parents – renvoient à un lieu chargé de valeur affective. Comme l'a observé Joanna Page, l'élément rural représente dans *Los rubios* un espace d'expérimentation cinématographique et de camaraderie pour les membres de l'équipe de tournage, en contraste avec le travail d'enquête¹⁹ émotionnellement dévastateur dans le faubourg où ont été enlevés Roberto Carri et

Ana María Caruso, les parents d'Albertina²⁰. En même temps, le film souligne la dimension sinistre de ce qui était perçu comme un refuge. Les noms qui le désignent renvoient à cette duplicité. En espagnol nous avons le mot « *campo* » qui a le sens de champ, de campagne et de camp, des mots qui remettent en scène ce même « lieu autre » que le refuge plaçait à distance. Tout l'effort de Carri vise à se réapproprier à travers le cinéma ce lieu de liberté de l'enfance, en dépit de sa dimension tragique, comme un espace d'improvisation et d'(auto)-construction qui peut et doit être partagé de manière à imaginer de nouveaux liens affectifs et politiques.

Le « *campito* » est une figure spatiale de l'opération radicale que mène tout le film : il désigne une scène destinée à la *mise en jeu* d'affects intenses et contradictoires déchaînés par l'absence des parents qui apparaît dans les recoins et les détails les plus humbles de cette « nature rurale ». Mais cela représente aussi un *champ ouvert* à la construction performative de subjectivités et de collectifs fluides et en constant *déplacement*. Une demi-heure après le début du film, on voit l'équipe de tournage qui travaille à la préparation d'une séquence (comme tant de fois dans *Los rubios*, en filmant et en dédoublant de manière réflexive le processus de construction cinématographique de sens). Les cameramen et les ingénieurs de son tentent alors des angles et des positions, tandis qu'Albertina Carri donne des indications à l'actrice Analía Couceyro qui va jouer son rôle dans les séquences suivantes. Mais la distribution des rôles – réalisatrice, actrice, cameraman – se révèle ici plus complexe jusqu'à ce qu'ils deviennent interchangeable, et cette fluidité du travail cinématographique se transmet aussi à l'espace-temps de la prise et de la scène en question. Entrecoupée par de brefs plans *close-up* de la scène naturelle – une colonne de fourmis, les mauvaises herbes et les feuilles – le segment se termine sur deux plans-séquences : le premier, un lent panoramique latéral de gauche à droite sur la ligne des arbres à l'horizon, superposé à la voix-off de Carri qui explique une prise à son équipe ; le deuxième est un panoramique circulaire avec une caméra à l'épaule autour d'Albertina et d'Analía tandis qu'elles discutent à propos du ton que l'actrice doit adopter pour lire quelques lignes pendant la séquence sur le point d'être filmée.

L'actrice Analía figure dans les deux prises (ce qui brouille encore plus la distinction entre « réalité documentaire » et « fiction intérieure ») et parle « d'Albertina. Parle à la première personne. » La conversation entre les deux femmes a un caractère technique et porte sur les moyens d'éviter l'usage de la première personne à travers une construction syntaxique passive (« ils furent assassinés cette même année. ») Nous pourrions dire alors que la question qui traverse toute la séquence est celle de la personnalité, dans un perpétuel jeu de rôles grammatical se traduisant par la propre composition de la captation à travers l'indicibilité du point de vue. Le paysage qui, dans la tradition occidentale, ancre – *situe* – le sujet observé et, en même temps, qui est porteur du regard dans un espace calculable à partir d'une



© Archives du Parc pour la Paix/Villa Grimaldi

– Parque por la Paz Villa Grimaldi. En bas, la « Torre » (la Tour), reconstruction d'une tour qui a servi comme lieu de détention du temps où le lieu servait de « centre secret de détention, de torture et d'extermination ».

(20) Joanna Page, « Memory and Mediation », in *Los rubios : A Contemporary Perspective of the Argentine Dictatorship*, *New Cinemas*, année 3, n° 1, 2005, p. 31.

(15) Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 165.

(16) Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006, p. 41.

(17) Christian Gundermann, *Actos melancólicos: Formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 25.

(18) Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 23 ; Laura Mulvey, *Death 24x Second. Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion, 2006.

(19) Le film *Los rubios* (Argentine, 2003) est une mise en scène d'Albertina Carri. Dans ce film, elle évoque la disparition de ses deux parents Roberto Carri et Ana Caruso. Elle revient aussi sur la période de vie dans la clandestinité vécue par la famille avant la disparition de ses parents. Mélangant documentaire et fiction, réalité et souvenir, elle met en lien le passé, le présent et le futur (ndlé).

ARGENTINE, CHILI,
URUGUAY
La place de la victime :
deuil et paysage
(suite)

perspective linéaire, s'avère ici soumis à une radicale désorientation grâce à l'usage de mouvements panoramiques circulaires enfrenant la « règle des 180 degrés²¹ ». La confusion des personnes grammaticales et le décentrage du point de vue ont pour effet d'ouvrir, d'une part, l'expérience personnelle à une dimension d'intersubjectivité et, d'autre part, la place du sujet à un champ de l'expérimentation – un *espace quelconque*, selon l'expression de Deleuze, « un espace de conjonction virtuel, saisi comme pur lieu du possible²². »

Tout le projet de *Los rubios* peut se résumer à cette tentative de transférer la question de la personnalité – celle d'Albertina, mais aussi celle de ses parents absents et de leurs camarades de lutte – à un « espace quelconque » où les liens et les affects peuvent faire l'objet de ce que Deleuze appelle « un acte de foi » : une inversion émotionnelle et politique orientée vers ce qui, dans un devenir, est ouvert. Peut-être que cette transformation du lieu monumental en « espace quelconque » est aussi le projet où convergent les pratiques architectoniques et cinématographiques ici analysées : non pas parce qu'elle tente d'effacer les marques de l'inscription monumentale, mais parce qu'elle leur confère une performativité radicale. Dans le cas d'Albertina, cet « espace quelconque » demeure spécifique et individuel (généalogique), mais c'est une individualité qui s'ouvre, grâce à une décision politique et esthétique (un acte de foi) à des collectifs au caractère expérimental et performatif.

Comment penser les diverses fonctions de la forme paysage dans cette trame, entre la monumentalisation du deuil et une mémoire construite comme pratique errante ? Dans sa critique du Parc Villa Grimaldi, Nelly Richard suggère que les jardins et les mémoriaux ne sont que des figures rhétoriques conventionnelles pour « apaiser le souvenir [jusqu'à] ce qu'il se fonde dans l'indifférence sédimentée de l'oubli d'une ville ordinaire²³. » Néanmoins, dans cet article nous avons tenté de souligner l'effet profond que la rupture du pacte sépulcral suppose pour les formes « naturelles » auxquelles le paysage confère un sens commun. On peut entrevoir cet effet mutuellement corrosif sur la terre et le signe dans les images de l'essai photographique de Marcelo Brodsky, « El Bosque de la Memoria » (2000), prises dans le bois qui porte ce même nom, créé quatre ans auparavant dans les environs de Tucumán, une des provinces argentines les plus affectées par la répression dictatoriale. Dans les lettres que les familles et les amis ont accrochées aux arbres plantés en hommage aux disparus de Tucumán, la vie organique a commencé à imprimer ses traces et à effacer les mots. Mais plutôt qu'un souvenir manqué, « sorte de seconde disparition de ceux qu'on voulait rappeler²⁴ », comme le suggère Brodsky, ses photographies semblent révéler quelque chose de plus incisif et de plus complexe, difficile à mettre en mots parce que la parole elle-même, dans son impossibilité à trouver une assise sur terre, est en jeu. La terre consume les noms : néanmoins, les photographies de Brodsky, avec leurs cadrages courts et intimes, nous font douter et nous ne savons plus s'il nous faut lire cet effacement comme un acte d'agression ou d'une infinie tendresse. ■

(21) Cf. Karel Reisz, Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, New York, Hastings, 1968, p. 216 ; Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 19-75.

(22) Gilles Deleuze, *Cinéma I : l'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 155.

(23) Nelly Richard, « Sitios de la memoria, vaciamiento del recuerdo », *op. cit.*, p. 12.

(24) Marcelo Brodsky, *Nexo*, Buenos Aires, La Marca, 2008, p. 78.