Bulletin hispanique
Université Michel de Montaigne Bordeaux

115-2 | 2013
Les traductions vieillissent-elles ?

De l'enfant qui meurt à l'adolescent qui tue

Perception enfantine et mélancolie dans La ciénaga et La Rabia

Sophie Dufays

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2923
DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2923
ISSN : 1775-3821

Éditeur
Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée
Date de publication : 28 décembre 2013
Pagination : 749-769
ISBN : 978-2-86781-908-7
ISSN : 0007-4640

Référence électronique
Sophie Dufays, « De l'enfant qui meurt à l'adolescent qui tue », *Bulletin hispanique* [En ligne], 115-2 | 2013, mis en ligne le 14 février 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2923 ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2923

Tous droits réservés

De l'enfant qui meurt à l'adolescent qui tue : Perception enfantine et mélancolie dans *La ciénaga* et *La Rabia*

Sophie Dufays
UCL, FNRS

Cet article analyse les effets mélancoliques de la perception et du langage enfantins dans les films La ciénaga *(Lucrecia Martel, 2001) et* La Rabia *(Albertina Carri, 2008), et montre que cette mélancolie diffère radicalement de la nostalgie dominante dans les films argentins de la post-dictature qui mettent en scène des enfants dans un contexte historique.*

Mots-clés : enfant, cinéma argentin, mélancolie, nostalgie.

Este artículo analiza los efectos melancólicos de la percepción y del lenguaje infantiles en las películas La ciénaga *(Lucrecia Martel, 2001) y* La Rabia *(Albertina Carri, 2008), y demuestra que esta melancolía difiere de la nostalgia dominante en los filmes argentinos de la post-dictadura que ponen en escena a niños en un contexto histórico.*

Palabras clave : niño / infancia, cine argentino, melancolía, nostalgia.

This article analyses the melancholy effects of the childlike perception and language in "La ciénaga" *(Lucrecia Martel, 2001) and* "La Rabia" *(Albertina Carri, 2008), and shows how this melancholy is radically different from the nostalgic way children characters are portrayed in other Argentine films of the post-dictatorship period - in particular in the films picturing children in a historical context.*

Keywords : child, Argentine film, melancholy, nostalgia.

La ciénaga et *La Rabia*, le premier long métrage internationalement acclamé de Lucrecia Martel (2001)[1] et le quatrième film bien moins connu d'Albertina Carri (2008)[2], mettent en scène des enfants dans un univers provincial et/ou rural où les cadres naturel et domestique se superposent, univers périphérique par rapport à Buenos Aires qui constitue le décor de la plupart des productions argentines et ce, sans référence explicite au contexte sociopolitique actuel ou récent de ce pays. Néanmoins, il s'est produit pour *La ciénaga* un effet de lecture à partir de la crise économique générale qui a frappé l'Argentine en 2001, au moment de la sortie du film : les critiques y ont lu la « métaphore » d'une classe moyenne et même d'une société argentine en décomposition[3], malgré les protestations de Lucrecia Martel[4]. De manière générale, il est intéressant de remarquer que la référence à l'histoire et à la politique argentines définit le point de départ et l'horizon interprétatif de nombreux critiques et universitaires qui analysent le cinéma de ce pays, comme si celui-ci ne prenait sens qu'en fonction de celle-là[5]. De ce point de vue, il est curieux que, parmi les rares textes qui aient été écrits sur *La Rabia* lors de sa sortie, aucun n'ait fait allusion au contexte national.

Plutôt que de chercher directement dans ces films le reflet d'une décadence argentine, je voudrais partir de la manière dont ils traitent le personnage de l'enfant et montrer en quoi ce traitement diffère radicalement de la mise en scène du même personnage dans les autres films argentins de l'époque de la post-dictature. Il me semble en effet qu'après 1983, le cinéma argentin a eu plutôt tendance à utiliser le regard de l'enfant pour allégoriser l'histoire nationale, dans une perspective que je propose d'appeler nostalgique. *La ciénaga* et *La Rabia* inversent ce rapport traditionnellement allégorique entre enfance et histoire et

1. *La ciénaga* a obtenu une panoplie de prix prestigieux aux Festivals de Sundance, de Berlin, de La Havane, ainsi qu'aux *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse*, et plusieurs « Condores » (prix de la critique argentine).

2. Albertina Carri s'est fait connaitre en 2003 par son documentaire autofictionnel *Los rubios*, dans lequel elle se met elle-même en scène sous les traits d'une autre actrice pour mener l'enquête sur ses parents disparus lors de la dictature militaire de 1976-83. Elle y problématise le « discours de la mémoire » fréquent dans la rhétorique documentaire en montrant qu'il est imprégné de fiction.

3. Voir par exemple le compte rendu de Amy Taubin dans *The Village Voice* : « *The film's title* […] *refers* […] *metaphorically, to the collective family psyche in which individual members are trapped* », celui de Stephen Holden dans le *New York Times Review* : « *The steamy ambience in which the characters fester is a metaphor for creeping social decay* », ou encore celui de Grégory Valens dans *Positif* : « cet univers de caresses et de douceur en dissimule pourtant à peine un autre, celui d'une société en pleine évolution (doit-on dire en crise ? décadence) qui voit disparaitre ses valeurs, où la tradition tente de résister […]» (42).

4. La réalisatrice affirme qu'elle n'a pas voulu faire un film prophétique mais un film « simplement lucide » et qu'elle aurait préféré qu'il perde de son actualité. Elle déclare par exemple dans une interview : *« Yo tenía mucho miedo de que, a causa del título, hubiera una intención de interpretación simbólica de la película, que estaba muy lejos de mí.* […] *El sentido del título tiene que ver directamente con el clima, el verano, esos lugares donde llueve mucho y tienen esa densidad* » (dans Monteagudo 76).

5. En ce qui concerne *La ciénaga*, cf. les articles de Page et Martins entre autres.

donnent plutôt à voir, d'un point de vue presque néoréaliste, l'expérience de l'enfance dans le présent. Ce parti pris pour le présent caractériserait d'ailleurs le « Nouveau Cinéma Argentin dans son ensemble[6], qui s'est efforcé de rompre avec les présupposés identitaires et politiques du cinéma des années 1980. Les « nouveaux films », selon Gonzalo Aguilar, « *perseveran en lo literal y tienden a frustrar la posibilidad de una lectura alegórica* » (24). Dans les films qui m'intéressent ici, l'enfance devient en même temps le principe d'une esthétique de la chute et de la répétition. Je voudrais montrer qu'au lieu d'une vision nostalgique de l'enfance, fondée sur la transmission, ces deux œuvres en offrent une conception mélancolique, qui souligne l'échec de la communication et du langage.

Avant donc d'aborder l'analyse des films de Martel et de Carri, et afin de mieux en saisir la relative nouveauté, il est utile de présenter en quelques mots le contexte cinématographique dans lequel ils s'inscrivent, contexte marqué par *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) qui a signé le retour du cinéma argentin à la démocratie.

I. Contextualisation : l'enfance allégorique et la nostalgie du Père

Le dernier plan de *La historia oficial* montre une petite fille qui chante dans la pénombre en se balançant dans un fauteuil à bascule. Répondant au mouvement du siège, la caméra initie un travelling latéral à partir d'un plan rapproché de l'enfant qui lui lance un regard interrogateur, tandis qu'elle commence à chanter : « *En el país de Nomeacuerdo / Doy tres pasitos…* ». Ensuite elle ferme les yeux: « *…y me pierdo / Un pasito para allí…* », puis les rouvre légèrement et bat des paupières comme si elle luttait contre le sommeil : « *No recuerdo si lo di / Un pasito para allá / Ay, qué miedo que me da* »[7]. La caméra, qui a poursuivi son travelling vers la droite en s'éloignant, la filme maintenant de dos. Ce plan final opère un certain glissement par rapport au reste du film qui a raconté comment une professeure d'histoire a découvert que sa fille, officiellement adoptée quelques années auparavant grâce à son mari militaire, est en fait une enfant de « disparus » de la dictature. La petite Gaby, qui était jusqu'ici *l'objet* d'une prise de conscience de sa mère adoptive, devient *le sujet* d'un regard qui interpelle la caméra et, du même coup, le spectateur. Les paroles de cette chanson que l'on a déjà entendue à plusieurs reprises au cours du film comme un leitmotiv manifestent le mystère – inconnu pour la

6. Si des films comme *Rapado* (réalisé par Martín Rejtman en 1991 mais sorti en 1996), *Picado fino* (Esteban Sapir 1996) ou *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti 1996) sont apparus à posteriori comme des précurseurs de ce « Nouveau Cinéma », c'est à partir de l'ensemble de court-métrages *Historias breves* (1995) (Martel réalisa l'un d'eux) et de *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro et Israel Adrián Caetano) en 1997 que l'on a commencé à parler d'une nouvelle « génération ».

7. Il s'agit d'une chanson pour enfants de María Elena Walsh.

petite fille – de son origine, et son manque de mémoire ; son battement de paupières peut apparaitre alors comme une tentative d'y « voir clair », de ne pas « se perdre » dans l'oubli de sa propre histoire. *La historia oficial* introduit ainsi l'ambivalence à laquelle va être soumis le personnage de l'enfant dans les films postérieurs.

L'enfant étant ce qui reste des disparus de la dictature militaire[8], témoin muet et « innocent » de leur existence, sa présence artistique et spécialement cinématographique pourrait bien marquer un désir de compenser et d'affronter son absence réelle de mémoire. Si le cinéma est le lieu privilégié de cette représentation, c'est peut-être, entre autres raisons, parce que la mise en scène du regard (adressé à la caméra, baissé, obstrué, voilé…) dans ses rapports avec la parole peut constituer une métaphore particulièrement efficace – en termes d'économie de moyens et d'effets émotionnels – de la relation complexe entre mémoire et oubli, notions largement débattues dans la société post-dictatoriale[9]. Le refus ou la difficulté de voir d'un personnage adulte peut ainsi métaphoriser l'ignorance peut-être feinte d'une partie des Argentins pendant la dictature, tandis que les yeux fermés ou étonnés de Gaby dans le film de Puenzo renvoient à une mémoire trouée, à une ignorance même de ce qu'est la mémoire. Mais ici intervient l'ambivalence que j'évoquais : si la plupart des films argentins qui mettent en scène des enfants dans un contexte historique soulignent leur regard, celui-ci sert d'abord à construire et, souvent, à mythifier cette histoire collective[10]. L'enfant, qui devient avant tout un témoin innocent du passé de son pays, prend une valeur allégorique qui nuit quelque peu à l'épaisseur de son personnage. Selon le procédé allégorique classique qui consiste à faire voir le général dans le particulier[11], l'instance collective dans l'instance privée, la

8. Rappelons que, de 1976 à 1983, les militaires de la dictature, entre autres moyens de terreur, ont fait « disparaitre » environ 30 000 personnes et se sont approprié leurs enfants nés dans des centres de torture et de détention. Ces enfants adoptés, vendus ou abandonnés dans des instituts, ont donc été privés de la mémoire de leurs parents biologiques.

9. La bibliographie sur ce sujet est très importante. Je me contenterai de citer l'ouvrage collectif édité par Feld et Stites Mor (2009), qui étudie les relations entre image et mémoire suivant une perspective historique et sociologique ancrée dans le contexte du trauma de la dictature militaire argentine.

10. J'ai pris en compte le corpus suivant, non exhaustif : *Espérame mucho* (Juan José Jusid, 1983), *El rigor del destino* (Gerardo Vallejo, 1985), *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), *Amigomío* (Alcides Chiesa et Jeanine Meerapfel, 1994), *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1996), *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Valentín* (Alejandro Agresti, 2003), *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008) et *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2010).

11. Ce procédé n'est qu'une des multiples modalités de la forme allégorique qui ont été développées dans les arts au cours des siècles. Pour un parcours panoramique de l'allégorie dans l'histoire de la culture hispanique du Moyen Age à nos jours, cf. l'article de Jeremy Lawrance (2005). Rappelons que l'allégorie classique fonctionne comme un système de symboles enchaînés et explicites. Plusieurs critiques se sont référés à ce type d'allégorie à propos du cinéma argentin des années 80 (cf. Aguilar 2006: 23, Page 2007: 157-158). Par ailleurs, Jameson, dans un texte qui a été fort critiqué pour la généralisation abusive qu'il opère, a vu dans la fusion entre les instances privée et collective un trait propre aux « textes » narratifs des pays du « Tiers Monde ».

majorité des films qui nous occupent ici montrent en effet explicitement, dans l'enfance et la famille, le devenir historique de la nation. Le choix rhétorique de l'allégorie n'est certes pas une nouveauté dans les arts narratifs d'Amérique latine : depuis le XIX^e^ siècle, la pratique littéraire du « roman familial » (cf. Sommer) et de l'autobiographie (cf. Molloy) avaient instauré une équivalence systématique entre famille et nation[12]. On pourrait postuler que le cinéma (argentin ici) a pris peu à peu en charge cette fonction pour laquelle il disposait de moyens efficaces. En effet, dans sa modalité classique, l'allégorie se caractérise formellement par une certaine redondance, dans la mesure où elle vise à diffuser un message, en l'occurrence à véhiculer une conception de la nation à partir d'une histoire familiale. La stratégie que requiert cette allégorie didactique explique son affinité avec le genre mélodramatique latino-américain (cf. Oroz:31), lui aussi d'ailleurs centré sur la famille. Entre autres procédures de transmission et d'identification, le cinéma peut utiliser la musique et/ou la voix *off* en redondance par rapport aux images ; il peut aussi incorporer des images d'une autre origine qui objectivent la mémoire en la matérialisant.

Or la transmission, qui fonde l'esthétique de ces œuvres, en est aussi le thème principal. En effet, il est frappant de constater que la grande majorité des récits filmiques d'enfance de la post-dictature argentine s'articulent autour de la mort, l'absence, la disparition ou le manque de responsabilité et de paternité même du *père*. Celui-ci se présente comme le premier objet de la nostalgie, laquelle s'étend à l'instance publique que ce « père » représente dans l'imaginaire socio-historique argentin de la seconde moitié du XX^e^ siècle : Perón, que son exil puis sa mort en 1976 ont achevé d'ériger en mythe, apparaît en effet comme le Père politique de la Nation argentine, fédérateur et révolutionnaire. L'absence du Père, élément narratif commun à de nombreux films des débuts de la globalisation, pourrait bien, comme le suggère Tzvi Tal dans son analyse du film *El viaje* (Fernando Solanas, 1992), exprimer « *el impacto cultural de la destrucción de los mecanismos estatales de seguridad social impuesto por los factores de poder económico mundial* » (Tal 2003). En Argentine, plus fondamentalement encore, avec la « disparition » de ce guide du peuple que symbolisait Perón et celle d'une génération de parents sous la dictature, c'est la transmission du langage en tant que lien communautaire qui est devenue problématique.

En bref, il semble que, dans le cinéma argentin de l'après-dictature, les enfants doivent parler – récupérer, assimiler ou substituer par le leur le langage du père disparu ou absent – pour survivre. On observe que ceux qui ne parlent pas connaissent un destin tragique. La plupart des récits filmiques d'enfance réalisés entre 1985 et 2010, quelle que soit l'époque historique

12. Ana Amado et Norah Domínguez rappellent, dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Lazos de familia*, que la famille nucléaire moderne s'est précisément institutionnalisée à l'époque de la constitution de l'Etat argentin moderne (vers 1880) et constatent qu'aujourd'hui encore, « *aunque anacrónicos, los relatos familiares* […] *parecen contener, paradójicamente, las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras* » (15).

qu'ils reconstruisent (époque péroniste[13], dictatoriale[14] ou post-dictatoriale[15]) montrent qu'il y a chez l'enfant non seulement une capacité mais aussi un besoin de croire en la parole de l'autre, son père ou un adulte de substitution, qui lui promet son amitié ou sa confiance. Ces œuvres reposent elles-mêmes sur une croyance qu'elles cherchent à transmettre par leur organisation narrative et esthétique : la croyance en l'innocence des enfants. Il me semble que le choix de ces personnages et l'insistance sur leur innocence répondent à un besoin éthique d'affirmer *nostalgiquement* l'espérance, la foi en un idéal (généralement projeté dans la figure du Père) ou du moins en une transformation possible du spectateur par le cinéma, même si cet idéal et cette évolution se voient contredits par une société post-dictatoriale désenchantée.

II. PERCEPTION ENFANTINE DANS *LA CIÉNAGA* ET *LA RABIA*

Dans *La ciénaga* et *La Rabia*, l'enfant, loin de s'inscrire dans un récit historique et de personnifier le passé ou le destin national, se donne à voir comme un phénomène naturel énigmatique. La relation entre cet enfant et son père et le rapport entre le langage verbal et le regard obéissent à d'autres règles moins aisément déchiffrables ; le personnage enfantin entre dans un tout autre système cinématographique, qui semble faire de lui son principe esthético-narratif.

Il convient peut-être ici de préciser ma définition de l'enfant tel qu'il apparaît au cinéma. Deux critères sont à prendre à compte. Le critère objectif de l'âge, qui installe une frontière fixe entre l'enfance et l'adolescence, fondée d'abord sur une évolution physique (la puberté, qui commencerait entre dix et quatorze ans), me semble insuffisant. Il ne permet pas d'expliquer, par exemple, comment un personnage interprété par un adolescent ou un adulte peut être « un enfant », comme c'est le cas de la fille des rues surnommée la « Raulito » et jouée, dans le film argentin auquel elle a donné son titre (*La Raulito* de Lautaro Murúa, 1975), par une actrice de trente-deux ans (Marilina Ross). Même si le personnage a une quinzaine d'années dans le film et a donc atteint au moins l'adolescence, son attitude et son rôle sont ceux d'un enfant candide qui n'a pris aucune distance vis-à-vis du langage. Je proposerais donc un deuxième critère, subjectif, celui du rapport qu'entretient le personnage enfantin avec les deux limites de son existence, la sexualité (à l'origine de sa naissance) et la mort[16].

13. Cf. *Espérame mucho*. Le film *Valentín* situe également son récit avant la « Guerre Sale », à la fin des années 60.

14. Cf. *El rigor del destino, La deuda interna, Amigomío, Un muro de silencio, Cordero de Dios* et *Andrés no quiere dormir la siesta.*

15. Cf. *La historia oficial*, mais aussi *Un lugar en el mundo* et *Buenos Aires viceversa.*

16. Je me réfère à Vicky Lebeau qui, dans son ouvrage *Childhood and Cinema,* propose de définir l'enfant à partir de ce que le cinéma en fait : « *Since the end of the nineteenth century, the spectacle of the child on screen has been one site of* […] *negotiation, integral to the modern investigation of children and childhoods, its attempts to capture –to tell, to give image to– the child. No*

Ce rapport serait « innocent » dans le sens d'imaginaire, c'est-à-dire qu'il ne serait pas le résultat d'une expérience personnelle et consciente. Cet imaginaire qui suppose une relation magique et naïve au monde donnerait à l'enfant un pouvoir infini sur ces limites[17] et le rendrait en même temps particulièrement vulnérable. Or cet état de première innocence intéresse particulièrement le médium cinématographique qui, selon François Vallet, tendrait à projeter dans le regard de l'enfant un idéal de neutralité visuelle, une aptitude à découvrir un monde « vierge » (112)[18]. Si le cinéma met souvent l'enfant face à la mort et la sexualité, ce serait donc en partie pour essayer de porter sur ces phénomènes indicibles un regard « innocent », exempt d'habitudes et de préjugés. C'est aussi, sans doute, pour explorer le territoire de l'enfance en la menant à ses limites, vers cet état transitoire que l'on appelle adolescence. La référence à l'étymologie du terme « enfant » (*infans* : celui qui n'a pas encore l'usage de la parole) est d'autant plus pertinente ici que la vision silencieuse est une donnée originaire du cinéma (muet). L'enfant cinématographique serait ce personnage dans lequel la sensorialité, et en particulier la visualité, dominent encore l'utilisation du langage verbal : il aurait un rapport plus matériel au langage, qu'il percevrait d'abord comme un son, comme un bruit associé à une image. Bien entendu, ce deuxième critère subjectif est relatif au premier qu'il ne fait que nuancer.

Cette définition théorique permet de mieux cerner l'objet de mon analyse dans *La ciénaga* et *La Rabia* : dans ces films, le spectateur trouve avant tout une exploration des relations entre regard et son, entre langage visuel et langage verbal à partir d'une perception construite comme enfantine.

---

surprise, then, that infancy and death have been described as the two limits of an aesthetic grounded in knowing and showing the mind of another, or that the child should so often bring us up against the limits of language, of knowledge, of sexuality, of death. Such limits are inseparable from the concept of the infans, from modern constructions of the difference of the child, as at once known and not known, domestic and uncanny, lyrical and atrocious. Something in the image –something in the image of the child– slips towards us, and away : the idiom of the infans, bound and, perhaps, unbound through the image. And, in particular, its spectacles of sexuality and death » (84-85).

17. On sait depuis Freud – dans un sens psychanalytique précis – que l'enfant est un « pervers polymorphe » : son indétermination sexuelle pourrait bien, selon Vicky Lebeau, participer à la fascination qu'il produit sur le cinéma et son spectateur. Le cinéma a projeté dans l'enfant une cruauté qui peut le mener au meurtre sans aucun scrupule, mais il a aussi doté ce personnage d'une aptitude à communiquer avec les morts et les fantômes. Ces deux pouvoirs de l'enfant ne contredisent pas son innocence : c'est parce que l'enfant est candide par rapport à la sexualité et qu'il est en-deçà ou au-delà du mal qu'il peut jouir de l'une et commettre l'autre en toute tranquillité, sans réfléchir.

18. François Vallet reconnaît une « adéquation cinéma-enfance » qui tient aux effets de leur regard : « Le regard du cinéma rejoint celui de l'enfant. Leur virginité commune, leur absence d'expériences qui les exemptent de pacte et de solidarité avec le monde physique, confèrent aux choses et aux êtres qu'ils saisissent une sorte de catharsis picturale, une purification au niveau de la seule représentation » (114).

Dans *La ciénaga* d'abord[19], les personnages enfantins (les plus jeunes enfants de Tali : Luchi et Mariana) peuvent paraître secondaires à première vue, mais leur importance n'est pas proportionnelle au nombre de leurs interventions concrètes et n'est pas non plus strictement équivalente à celle des personnages adolescents qui constituent un groupe plus abondant. Il a déjà été dit que *La ciénaga* met en scène un type de perception enfantine[20]. Martel elle-même explique ce choix de cette manière : « *cuando uno es chico, a lo mejor no entiende muchas cosas, pero es mucho más perceptivo. Eso fue una clave para la puesta de cámara : no intentar ser descriptiva, porque no confiaba mucho en que mostrando fuera a aclararse nada* » (dans Monteagudo 74). Si l'on reprend, comme le fait Cécile François, la distinction que proposent Jost et Gaudrault (1990), on peut dire que la réalisatrice transmet un point de vue *perceptif* et non *cognitif*, ce qui répond à une décision éthique : la curiosité du personnage qui regarde suspend le jugement moral[21]. Cette suspension que permet l'adoption d'un point de vue « enfantin » suppose, pour Martel, de s'éloigner du récit traditionnel.

Or la même confluence entre l'adoption d'un point de vue enfantin, le refus d'une narration classique et la volonté de ne pas juger caractérise le point de départ du cinéma moderne, le néoréalisme italien marqué par la Seconde Guerre Mondiale. Ce n'est pas un hasard si l'enfant a reçu un rôle similaire dans plusieurs films paradigmatiques du cinéma iranien de la première décennie qui a suivi la Révolution islamique et dans quelques-uns des meilleurs films espagnols de la transition démocratique : *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) et *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1976), pour ne mentionner que ces deux exemples. A chaque fois, dans une situation historique troublée, le regard enfantin apparaît comme un recours cinématographique idéal pour présenter ou évoquer cette situation sous l'angle d'une histoire minime ou intime en évitant à la fois la prétention illusoire à l'objectivité et l'attitude inverse, qui souligne la construction subjective de chaque décision filmique. Si la première tendance domine le documentaire classique dans sa modalité dogmatique, la seconde caractérise le documentaire à la première personne, très présent dans le

19. Difficile de résumer ce film qui tourne autour de deux familles dans le Nord Ouest argentin. La première, celle de Mecha, son mari et ses quatre enfants, passe l'été dans sa maison de campagne (« La Mandrágora ») avec piscine (dont l'eau est pourrie), en face d'une montagne. La deuxième, celle de Tali (la cousine de Mecha), vit dans la ville même de la Ciénaga, avec quatre enfants également. Deux accidents, deux blessures (le décolleté de Mecha et la jambe de Luchi qui est le plus jeune fils de Tali) suggèrent une correspondance secrète entre les deux familles et leur donnent l'occasion de se réunir ; la seconde vient rendre visite à la première.

20. Cf. Oubiña : « *La película observa ese mundo decadente desde una perspectiva cercana a Momi. Y aunque, en rigor, no adopta literalmente su punto de vista* […]*, la narración parecía mimetizarse con un tipo de percepción infantil. Se trata de una percepción intensa y extremadamente sensible, aun cuando sea parcial e insuficiente para decodificar lo que sucede : los planos registran las acciones desde una posición excéntrica y su decisión de resaltar o asordinar determinados componentes de la escena produce un tono levemente extrañado* » (15-16).

21. Je me réfère à une déclaration de Martel: « *Tanto en* La ciénaga *como en* La niña santa*, el personaje que observa es menor que un adolescente y tiene una curiosidad que le permite suspender el juicio moral* » (dans Oubiña 65).

cinéma argentin contemporain (*Los rubios* en est l'exemple le plus connu). Le cinéma de fiction fondé sur un regard d'enfant peut pour sa part produire un effet documentaire particulier : celui de montrer une réalité ni complètement objectivée ni totalement subjective. Car c'est un regard qui ne reste pas à distance de son objet : il veut l'atteindre, le comprendre, le toucher. Mais il n'y parvient pas tout à fait, ce qui l'empêche de participer pleinement de cet objet ; il lui laisse donc une part de son mystère. Par « objet », j'entends aussi bien le corps humain que le temps et l'espace. En effet, dans ces films structurés par un regard enfantin, le temps et ses incarnations corporelles deviennent les *objets* privilégiés de l'observation : c'est un cinéma de l'« image-temps », selon l'expression de Deleuze (1985)[22]. Le mystère qui entoure le monde regardé affecte donc logiquement le rythme de la narration ; le privilège de l'observation sur l'action implique un mode narratif oblique et fragmenté. Si la chute qui ouvre *La ciénaga* – celle de Mecha, mère alcoolique, au bord de la piscine – installe une certaine tension, le film essaie de suspendre cette tension sans la faire évoluer dans aucun récit traditionnel.

Selon Deleuze, l'enfant, que sa relative impuissance motrice rend particulièrement apte à *voir* et *entendre* (1985 : 10), apparaît comme le prototype du nouveau personnage qu'implique le cinéma moderne : un personnage-spectateur, témoin, voyant plutôt qu'acteur ou actant, souvent incapable d'intervenir sur les situations optiques et sonores dans lesquelles il est immergé. Cette fonction spectatoriale est mise en évidence dans l'une des séquences de *La ciénaga* où la caméra souligne le point de vue des enfants. On voit ceux-ci cachés dans une voiture à l'arrêt, occupés à regarder une scène de dispute érotique entre deux adolescents (frère et sœur) par le pare-brise arrière que la caméra, placée derrière les enfants, fait apparaitre comme un cadre dans le cadre. Cette mise en abîme de l'écran de cinéma n'est nullement anecdotique. En effet, le regard enfantin attiré par une scène extérieure, bientôt hors champ, est aussi le regard que le film impose à son spectateur. Ce cadrage, qui épie les actions qui le traversent mais ignore d'où elles surgissent et jusqu'où elles iront (cf. Oubiña 25), définit la vision qui prédomine dans la composition de la plupart des prises. En effet, la caméra donne l'impression de ne pas contrôler la situation qu'elle enregistre, de ne savoir que retenir du flux dans lequel elle s'insère. Comme l'a bien analysé David Oubiña, le montage fonctionne d'une manière opposée : « *intencionalmente, sostiene el plano cuando debería cortar o corta antes de resolver una acción* […]. *La cámara no sabe qué ver ni cómo, mientras que el montaje impone cuándo ver y hasta dónde* » (25). Ni le cadrage ni le montage donc ne délimitent réellement l'image, accordant à l'ellipse et au hors-champ une importance cruciale : la vision obstruée que le film met en œuvre tend le regard vers les bords du cadre. Or le désir et l'impossibilité de

22. Du point de vue de la dissolution des liens causaux, *La ciénaga* est un film très « moderne » et les concepts de Deleuze s'appliquent particulièrement bien à son analyse, comme le démontrent les articles de Ana Amado et Laura Martins qui se concentrent sur la relation entre les postures des corps et la temporalité.

voir constituent un motif récurrent du film et même son thème principal[23]. En effet, les quelques pivots narratifs qui tiennent lieu de récit mettent en scène des personnages qui voudraient voir *autre chose*, mais ce désir d'extériorité est systématiquement mis en échec. Les adultes Tali et Mecha, qui parlent de voyager en Bolivie pour acheter des fournitures scolaires, y renoncent finalement. L'adolescente Momi, qui fait un pèlerinage au village voisin où la Vierge est censée apparaitre selon les récits domestiques télévisuel et oral, ne la voit pas. Le petit Luciano, lui, a entendu au bord de la piscine ses cousines raconter l'étrange histoire d'un chien mangeur de chats qui s'est avéré être un rat africain. La caméra souligne bien l'effet de ce conte sur l'esprit de l'enfant : elle filme en gros plan la tête de Luchi inclinée vers le bas pendant que sa sœur lui lave les cheveux et qu'il entend les mots terribles. Métaphoriquement, ce sont ces mots qui lui « lavent » le cerveau. Ce chien-rat légendaire devient une obsession qu'entretiennent des aboiements de l'autre côté du mur du patio, à tel point qu'à la fin du film, l'enfant monte une échelle placée contre ce mur pour voir le fameux animal. Mais, arrivé tout en haut, il tombe et meurt, en sortant du plan.

Comme *La ciénaga*, *La Rabia* raconte l'histoire de deux familles voisines, mais cette fois il s'agit de familles de fermiers au milieu de la *pampa*. Celle de Poldo, Alejandra et leur fille muette Nati, possède des moutons ; celle de Pichón et son fils boiteux Ladeado possède des chiens. Le conflit entre les animaux cristallise et symbolise celui qui oppose leurs maîtres. En effet, si les deux enfants jouent ensemble dans les bois, leurs pères se disputent. Persuadé que Pichón a insulté Nati – il l'a traitée de « muette » –, Poldo décide de ne plus lui adresser la parole et interdit à sa femme de le voir. Il ignore alors qu'elle est l'amante de Pichón. Quand il le découvre en observant les dessins de sa fille qui a vu, elle, plusieurs scènes d'amour adultère, il s'écrie « *Lo voy a matar* » et se rend chez Pichón avec un fusil. Mais c'est lui qui est enterré dans la séquence suivante.

Dans ce film, la perception de l'enfant ne détermine pas systématiquement la forme du film, plus classique que *La ciénaga* quant à son découpage et son montage, mais en constitue sans doute un des thèmes principaux. L'affiche du film présente justement le visage de Nati crispé, les yeux fermés comme pour exprimer un refus de regarder et la bouche grand ouverte dans un cri silencieux ; le titre « La rabia » s'inscrit dans cette ouverture buccale comme un phylactère métaphorique qui identifierait la forme du langage à son contenu, le cri à la rage. Le cri est précisément l'un des moyens alternatifs au langage verbal auxquels recourt Nati, qui est muette, pour extérioriser les effets de la violence qui s'impose à son regard, celle en particulier des rencontres sexuelles entre sa mère (Alejandra) et le voisin (Pichón), mais aussi celle de l'abattage

23. Cf. à ce propos Laura Martins. Entre autres représentations de la cécité, on peut signaler que Mecha porte des lunettes de soleil la plupart du temps, même à l'intérieur de la maison, et que son fils Joaquín est borgne.

quotidien des animaux et celle des hommes qui distribuent des coups pour affirmer leur autorité menacée : la petite fille observe son père gifler sa mère et Pichón battre son fils. Mais si son mutisme répond à une fonction expressive du point de vue de la psychologie du personnage (il exprime le trauma causé par la vision de la violence et l'intériorisation de la consigne de soumission inculquée par sa mère), d'un point de vue plus cinématographique il permet de souligner la fonction de témoin visuel de l'enfant et le mystère de sa perception imaginaire. Dans son livre sur *La Voix au cinéma*, Michel Chion remarque qu'en général, le personnage muet de cinéma se voit attribuer un secret, un savoir incommunicable qui se réfère à la fois aux origines du cinéma et au fonctionnement de ses fictions :

> *Le muet cinématographique renvoie d'abord* plus ou moins, en tant que corps sans voix*, à l'origine du cinéma, et à ce supposé « grand secret » du cinéma muet dont on le fait dépositaire. Le muet de cinéma renvoie* aussi *à tout ce par quoi le cinéma fonctionne d'abord, sur le cache, l'exclusion, le hors-champ.* Il renvoie aussi à la question du tout et du pas-tout, du reste et du laissé pour compte dans la fiction cinématographique; *à la question du supposé « dernier mot » qui viendrait clôturer le dispositif et le savoir en un « tout ».*
>
> *Le muet de cinéma renvoie enfin au statut du langage, de la parole et de la voix dans le cinéma.* Corps sans voix, il renvoie à son inverse, la voix sans corps, l'acousmêtre. (Chion 97, souligné dans le texte)

Or l'étrangeté et le pouvoir que le cinéma projette dans la figure du muet sont similaires à ceux qu'il confère à l'*infans,* l'enfant qui ne parle pas encore, dans la mesure où ces deux personnages sont les témoins privilégiés de quelque chose qu'ils ne peuvent exprimer totalement. De la même manière que, pour Chion, « rencontrer le muet, c'est rencontrer la question de l'identité, de l'origine, ou du désir » (94), l'*infans*, selon Vicky Lebeau, révèle au spectateur « *the structural coincidence between the fascination, the charm, of the image and the emergence of human mind, human creativity, through the play, as well as the anxiety, of looking* » (69), soit les liens entre l'acte de regarder une image et l'identité subjective de celui qui la regarde :

> *[S]omething in the image – or, more precisely, in the act of looking at the image – draws on the resources of the infans, whatever it is 'I' am before 'I' am there to experience it* […]. *Another space, another scene: above all, perhaps, the domain of the infans begins to account for the heterogeneity of the image, to whatever it is in the image that resists translation into words, narrative, interpretation. The unknown, or the known but not thought? Or what is, perhaps, not possible to think? (id.)*

Nati, qui réunit les traits de l'enfance et du mutisme, incarne donc un personnage débordé par un savoir excessif, insupportable, trop violent. Cette incapacité verbale constitutionnelle de le communiquer débouche sur l'exploration d'autres moyens d'expression qui interrogent à la fois les limites de la représentation cinématographique et les conséquences de la vision et de l'acte de regarder sur l'organisation de la narration et de la subjectivité. Le

mystère, l'étrangeté de cette perception doublement enfantine et muette sont rendus dans la trame du film par le biais d'une incorporation de deux types de dessins, des images d'une autre origine et d'un autre statut. D'une part, les dessins de la petite fille, immobiles et figuratifs, reproduisent crument ce qu'elle a vu (un homme nu en érection, muni d'une cigarette et d'une casquette qui permettent d'identifier Pichón); d'autre part, cinq séquences d'images animées, parfois presque abstraites, réalisées à l'encre de chine de couleur et à l'aquarelle, transposent la perception de Nati et exhibent son intimité d'une manière aussi sombre mais plus suggestive. Ces séquences qui suspendent l'ordre de la narration filmique sont alimentées par un récit de terreur que lui a raconté son père (Poldo), celui du fantôme d'un homme sans tête poursuivant les filles qui se déshabillent – comme le fait Nati – pour les cacher sous une cape ou les dévorer en cas de récidive. Via les séquences d'animation, *La Rabia* montre comment Nati transforme ce récit verbal en images, en un spectacle peuplé de bruits inquiétants et de taches où l'humain se défigure et se confond avec l'animal. La volonté de rendre compte de ce que voit et entend l'enfant donne lieu à un débordement par lequel l'image cinématographique représentative s'ouvre, comme si elle était blessée, à un autre type d'image.

La Rabia et *La ciénaga* se présentent donc comme deux mises en scène de la perception enfantine. Or, dans le second film le désir de voir de Luchi le conduit à la mort et, dans le premier, la pulsion scopique de Nati se heurte à une violence sexuelle obscène. Cette perception, qui est le sujet et/ou l'objet du film, associée à notre propre vision spectatorielle, se trouve soit fortement perturbée, soit montrée comme impossible ou mensongère. Si, entre l'image trop pleine qui déborde dans l'abstraction et l'image vide qui penche vers l'invisible, l'instance du voir associée à l'enfance est mise à mal, c'est peut-être parce que cette instance n'obéit plus au langage de la même façon dans le cinéma (argentin) contemporain.

Or il me semble que, dans ces deux films centrés sur un enfant, la relation entre image et son est étroitement liée à cette autre relation, thématique, entre l'enfant et ses parents. A partir de ces deux paramètres, la configuration familiale et sonore, on pourrait distinguer, un peu schématiquement sans doute mais sans dogmatisme, deux modèles ou tendances non opposées de représentation de l'enfant (dans le cinéma argentin de la post-dictature, mais pas uniquement). D'une part, la plupart des films argentins qui mettent en scène l'enfance dans un contexte historique répondraient à un modèle nostalgique, marqué comme on l'a vu par une absence et/ou une quête thématiques de la figure paternelle en lien, du point de vue du son, avec une prépondérance du langage verbal. D'autre part, des films comme *La ciénaga* et *La Rabia* rendraient plutôt compte d'un modèle mélancolique, caractérisé thématiquement par l'influence déterminante de la figure maternelle et, du point de vue sonore, par une esthétique de la perception qui tendrait à réduire le langage à un bruit.

III. Chute, répétition et mélancolie de l'enfance

Il semble que, chez les enfants mis en scène dans *La ciénaga* et *La Rabia*, la relation entre langage verbal et regard s'est inversée par rapport à ce que l'on a pu observer dans les films nostalgiques. Le langage n'est plus ici une structure de transmission entre les générations, et l'Histoire n'est pas davantage « transmise » au spectateur par la voie allégorique traditionnelle. Ce sont les pensées de Walter Benjamin (1985) et des psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Torok, toutes deux reprises par Idelber Avelar dans son ouvrage sur la fiction latino-américaine post-dictatoriale du Cône Sud (2000), qui pourraient nous aider à interpréter le statut éventuel de la forme allégorique de ces œuvres mélancoliques[24]. Cette mélancolie est directement liée à la perception enfantine dont j'ai observé qu'elle était mise en œuvre dans *La ciénaga* – puisqu'elle y définit le dispositif de la vision – et mise en scène, thématisée, dans *La Rabia*. Pour comprendre cette articulation entre la mélancolie et la perception de l'enfant, il me faut maintenant examiner le traitement de l'espace-temps de la nature en relation avec le rôle accordé aux personnages parentaux et au langage verbal, dont le père est généralement le maître. Cette attribution commune de la parole au *père* a été conceptualisée par la psychanalyse sous l'expression de « loi symbolique ». Sans entrer dans les détails de cette théorie, il importe de souligner ici le statut fondamental du langage dans l'ordre de la réalité interhumaine et le rôle symbolique du Père comme garant et agent de passation de cet ordre préétabli.

Les films de Carri et Martel situent donc leur trame dans la nature. Ce n'est guère une nouveauté en soi, mais au lieu d'y projeter une forme d'utopie ou de résistance qui s'opposerait à la ville, dès leurs titres *La Rabia* et *La ciénaga* chargent l'espace naturel d'une valeur métaphorique négative[25] : « *La Ciénaga* » (« Le Marécage »), nom d'un village de la province montagneuse de Salta, connote l'enfoncement, l'immobilisation ; « *La Rabia* » (« La Rage »), nom d'un ranch de la pampa, désigne une maladie animale contagieuse. Les deux titres indiquent donc deux manières opposées de mourir : par une lente paralysie des sens et de la conscience ou, au contraire, par une crise douloureuse.

Cette mise en scène de la nature est étroitement liée à la caractérisation des personnages paternel et maternel. Dans les deux films, nous avons affaire à des familles complètes (seule manque la mère de Ladeado) mais le moins que l'on puisse dire, c'est que les parents ne figurent plus aucun idéal. Dans *La ciénaga*, les deux activités du père de Momi consistent à se saouler au bord d'une piscine

24. Cf. aussi Christian Gundermann qui, à partir de postulats similaires sur l'allégorie, inclut d'autres formes artistiques comme le théâtre et le cinéma (2007).

25. D'autres films argentins dénient à l'espace naturel sa valeur traditionnellement utopique: dans *El cielito* (María Victoria Menis, 2004) ou *Nordeste* (Juan Solanas, 2005) par exemple, la beauté des paysages rend plus cruelle la pauvreté et/ou la rudesse de leurs habitants. Un adolescent perdu dans le premier film et une Française ingénue dans le second tentent de sauver un enfant, mais ces personnages ne parviennent pas à remplacer l'ancien modèle paternel et leur mission se voit condamnée à l'échec.

et à se teindre les cheveux devant un miroir : c'est un paresseux, un inutile, dont on sait aussi qu'il a été infidèle à sa femme. Le film se structure plutôt autour de ce dernier personnage, Mecha, qui ne cesse de parler mais pour ne rien dire. Après sa chute, qui ouvre le film, elle ne sort plus de sa chambre et s'inquiète de son décolleté abimé. La mère comme le père sombrent donc dans le narcissisme : ils ne pensent qu'à leur apparence[26]. Dans *La Rabia* en revanche, le portrait des deux pères de Nati et de Ladeado reprend les stéréotypes traditionnels du *gaucho*, le *macho* taciturne et autoritaire de la pampa. Quant à la mère (celle de Nati), c'est un personnage à la fois normatif, répressif et infidèle à ses propres principes ; d'une part, elle dicte à sa fille son rôle d'enfant (« *No vuelvas a hacer esos ruidos que son feos* », « *Por las cosas que los grandes no te tenés que preocupar* », « *No tenés que hacer esa porquería de dibujos que andás vos haciendo* ») et de femme soumise (« *Nosotras nos quedamos acá, ¿viste? Dejamos todo limpito, como les gusta a los patrones* ») à coup de règles surtout négatives, et d'autre part, elle trompe son mari avec le voisin, encore plus brutal que ce mari. Or les deux hommes finissent tués, le premier par le second et le second par son propre fils. Ce garçon, déjà adolescent, parle un peu avec Nati et avec ses animaux mais la seule fois qu'il s'adresse à son père, il s'oppose à lui et va jusqu'à l'insulter : « *Pelotudo, ni para padre servís* ». Si le rôle du père consiste à faire entrer le fils dans l'ordre préétabli du symbolique, ce que l'adolescent reproche à son père, c'est de ne pas lui permettre cet accès, c'est-à-dire de le bloquer dans un rapport inférieur ou antérieur au rapport interhumain. Si Ladeado ne fréquente que des animaux et la petite Nati qui apparaît elle-même comme un petit animal effrayé, c'est peut-être moins un choix que le résultat d'une inaptitude de son père à être « père ». Celui de Nati semble de meilleure volonté – il lui raconte une histoire, la défend contre Pichón qui la traite de « muette » –, mais il ne peut contrecarrer l'influence négative de sa femme, de la mère.

La Rabia insiste donc sur le caractère violent des relations familiales, sur la « naturalisation de la violence » (selon les mots de la réalisatrice, dans Kairuz), laquelle suppose une animalisation des personnages. Le découpage et le montage sont utilisés à cet effet : d'une part, de nombreux plans coupent les personnages à mi-corps, ne montrant que leur partie inférieure ; d'autre part, plusieurs juxtapositions de gros plans d'animaux et de visages humains induisent une comparaison entre ces deux catégories. En effet, la violence de la nature et de ses animaux contamine l'intérieur domestique, par le biais surtout des scènes de rapport sexuel entre la mère de Nati et le père de Ladeado, scènes dont l'agressivité est renforcée par la position frontale et rapprochée de la caméra, par la durée des plans et par la lumière blanche. Cette relation adultère est consommée à l'intérieur d'une pièce dont la fenêtre ouverte donne directement sur le jardin, à la vue de Nati qui s'y promène. La petite fille semble hypnotisée par ces scènes et, pendant qu'elle regarde, signe qu'elle s'identifie à

26. *La ciénaga* présente un second couple de parents, Tali (cousine de Mecha) et Rafael. La femme est caractérisée comme bavarde, distraite et indécise en opposition à son mari pragmatique.

sa mère et vit ce spectacle comme un viol, elle ôte ses habits, dont la couleur rouge métaphorise le sang. Plus tard, elle pousse des cris perçants qui répètent à leur manière ceux de la mère pendant l'acte sexuel. Le seul refuge pour les enfants semble être une petite cabane que Ladeado a construite au beau milieu des bois. *La Rabia* renverse donc les valeurs spatiales traditionnelles, puisqu'elle fait de la maison éclairée un lieu d'animalité et de la forêt obscure un endroit ambivalent, inquiétant mais plus sûr.

Dans *La ciénaga*, il y aurait, plutôt qu'une inaptitude du père, une démission de la fonction paternelle. La violence, dans ce film, menace les corps des personnages dès qu'ils sortent de la maison et entrent dans l'espace de la nature, marqué par l'eau et la boue[27]. Cette jungle où les enfants chassent les oiseaux et les poissons à coups de sabre, où ils pointent leurs fusils sur une vache embourbée dans un marécage[28], s'oppose ici à la maison. Si la première figure un espace antérieur à l'imposition de la loi symbolique, la seconde, qui est dominée par la chambre de la mère blessée et marquée par la ruine, constitue au contraire un espace post-symbolique. En effet, comme le suggère Claudia Soria qui analyse le film de Martel dans une perspective d'étude de genre, en s'inspirant des postulats de l'écriture féminine et de la psychanalyse lacanienne, la loi incarnée par la figure paternelle est dénouée, pervertie au profit d'un imaginaire maternel de la fusion, de la non-coupure. Les critiques ont bien souligné que *La ciénaga* présente un monde où les règles familiales et sociales vacillent au bord de l'inceste et de l'homosexualité, que le film met en scène la circulation d'un désir latent et diffus entre les corps adolescents – d'autant plus diffus que la fragmentation de l'espace favorise la confusion entre ces corps. Mais ce désir, présent comme toile de fond, ne fait pas récit ; il caractérise plutôt un rythme, un mouvement, la dynamique des corps adolescents qui s'oppose à celle des corps adultes[29].

On voit donc des corps dans leur matérialité au détriment de la singularité des personnages. De la même manière, on entend moins des dialogues que des voix qui font du bruit. Les dialogues en effet, superficiels et anodins, ne forment pas un discours complet et cohérent. Comme le revendique Martel : « *El diálogo es fundamental en mis películas, no porque sirva para informar nada al espectador, sino porque me parece que es un lugar interesante para enmascarar, cubrir cosas* » (cité dans François). Le film fait entendre la parole comme un bruit parmi d'autres, parmi ceux de la nature qui sont souvent menaçants (pluie, grondements du tonnerre, grillons, aboiements) et ceux des appareils

27. Je ne détaille pas ici cet aspect qui est l'un des plus évidents du film et a déjà fait l'objet de nombreuses analyses. Le corps de Luchi est particulièrement menacé, ce qui apparait à posteriori comme un présage de sa mort.

28. Cette vache apparaît, par l'effet d'un montage parallèle, comme une métaphore de la situation des adultes avachis au bord de la piscine dont l'eau est « pourrie ».

29. Cf. Ana Amado, qui montre que *La ciénaga* met en jeu deux dynamiques. La dynamique verticale du désir, incarnée dans les corps des enfants-adolescents, s'oppose dans un premier temps à la dynamique horizontale des adultes, mais est finalement contredite par la loi de la gravitation, la chute des corps, qui a déjà atteint les corps adultes en proie à l'alcool.

électriques (sonnerie du téléphone, grésillement de la télévision, ventilateur, sèche-cheveu) qui interfèrent constamment dans les conversations. Le langage humain, plutôt qu'encadré et dominé par les bruits divers, est ainsi mis en écho, donné pour équivalent aux autres sons de la nature et de la maison.

Le film de Carri est lui aussi traversé par un mouvement sonore constitué de cris d'animaux divers, cris quotidiens (grillons, vaches et poules), étranges (celui de la belette), terribles (celui du porc dont on voit l'égorgement en détail) ou menaçants (les aboiements, constants) tandis que les humains tendent au silence. L'accentuation, l'exagération même de la présence sonore de la nature fait de celle-ci un espace envahissant, lequel répondrait, selon la réalisatrice, à la réalité de la perception des personnages : le son « *es totalmente subjetivo* […] *: el oído elige qué escuchar* », ce qui produit un « *necesario extrañamiento en la realidad* » (dans Pinto). Dans la bande-son des séquences d'animation qui font voir le monde imaginaire de Nati, les cris d'animaux se confondent avec les gémissements de la mère pendant l'acte sexuel. On comprend mieux la crudité de ce film si on la rapporte à l'effet de la violence sur la perception de l'enfant : *La Rabia* voudrait rendre compte de ce que l'enfant est condamné à voir (et à entendre), et *La ciénaga*, de ce qu'il ne parvient pas à voir. Le premier film se fonde sur un principe d'excès visuel, le second sur un principe d'ellipse et de retrait ; c'est ainsi que, dans celui-ci, la source des bruits de la nature reste souvent hors champ, tandis que, dans celui-là, les animaux sont montrés dans tous leurs états. L'un évite les plans généraux d'exposition, l'autre les multiplie.

Avec le langage humain qui perd son caractère métaphorique et revient à l'état de bruit, à ses origines élémentaires et animales, c'est donc bien l'ordre symbolique tout entier qui se trouve affecté et fait place à un imaginaire archaïque (pré-verbal) sans médiations. Et ce lieu où la seule identité possible est celle de la fluidité sonore est ici montré comme un espace où les enfants (Luchi et Nati) ne peuvent grandir. En même temps que le langage devient bruit, la loi de la succession temporelle qui fonde l'ordre narratif traditionnel se voit contredite par une structure apparemment circulaire qui, dans les deux films, mène d'une chute à l'autre. Entre deux chutes, le corps enfantin est exposé dans sa vulnérabilité extrême et constamment mis en danger. Néanmoins, le traitement du temps dans le récit et le potentiel sous-jacent attribué à l'enfance varient d'un film à l'autre.

Dans *La Rabia*, la circularité mythique de la tragédie entre en tension avec la fin, qui peut être interprétée comme porteuse d'espoir. Après un générique accompagné par des aboiements, la première image montre un paysage de campagne à l'aube, dans lequel on découvre successivement la petite fille qui se promène et Ladeado qui assomme un animal enveloppé dans un sac en le frappant contre un arbre. Dans l'avant-dernière séquence, nocturne, du film, le garçon tue son père d'un coup de fusil au moment où il entre dans la maison. Le plan suivant, un plan général de paysage dominé par la pleine lune, coïncide avec des aboiements qui, en même temps qu'ils reprennent le motif sonore le plus fréquent du film, renvoient au générique initial et au début d'un nouveau jour. Cette structure narrative nous enferme dans un temps circulaire.

A l'intérieur de ce temps, les enfants paraissent condamnés à s'inscrire dans le schéma traditionnel des rôles masculin (chasser, boire du vin, fréquenter les bars, parler avec violence) et féminin (faire la vaisselle, coudre, cuisiner, se taire ou crier), à *répéter* l'histoire de leurs parents. Le film semble véhiculer l'idée d'un déterminisme causé par la nature. Ce déterminisme est tragique dans la mesure où il est annoncé et suggéré par l'omniprésence d'une nature crue dans tous ses aspects.

Cette temporalité circulaire est aussi celle de *La ciénaga* où la chute, paradigme à la fois thématique et visuel (les cadrages sont décentrés, la caméra légèrement vacillante) est confirmée par la mort finale de l'enfant qui tombe d'une échelle. La transmission filiale ne semble pas possible dans l'horizon de *La ciénaga,* marqué par la défaillance symbolique de la fonction paternelle et le retour à un état sonore (oral) antérieur à la constitution subjective. La chute réelle de l'enfant indique l'échec du désir de *voir* qui avait motivé un élan ascendant bien signifié par l'échelle. Le mouvement du film est celui d'une paralysie mélancolique déterminée par la perte de la capacité ou de la possibilité de voir ce que dit le langage. En effet, comme je l'ai remarqué, la Vierge dont parle un programme de télévision, le voyage en Bolivie que projettent à voix haute Mecha et Tali, le chien-rat au cœur d'une petite légende domestique oralisée par les adolescentes demeurent finalement inaccessibles à la vue, dans un hors-champ indéterminé entre réalité et fantasme. Pour le dire autrement, la chute est aussi spirituelle, comme en témoigne la déclaration finale de Momi, l'adolescente qui revient d'un pèlerinage destiné à « voir » la Vierge médiatique : « Je n'ai rien vu », dit-elle en s'affaissant dans son fauteuil, reproduisant la position de ses parents alcooliques au début du film. Cette parole marque l'abandon définitif de l'enfance, car l'enfant est celui qui, s'il ne voit pas, croit en la possibilité de voir. Si l'enfant identifié à la source perceptive meurt, c'est qu'il n'y a plus d'espoir de « voir » rien de neuf, que tout est déjà prévu, prévisible. En ce sens, *La ciénaga* montre la chute initiatique d'une adolescente (Momi) qui passe de la naïveté enfantine au constat mélancolique de l'adulte.

On peut voir aussi dans le refus du récit de *La ciénaga* une manière de prendre acte d'une impossibilité historique ou métaphysique de raconter, de faire un arrêt sur image entre deux chutes sans qu'il y ait aucun lien apparent entre elles, si ce n'est l'inquiétante répétition, l'effet de rime qui crée une impression de circularité. Cet « effet » peut être interprété à l'aide de la distinction qu'a proposée Freud entre *remémoration* et *répétition*. Si la première est un retour conscient au passé, que celui-ci ait été préalablement conscient ou non, dans la répétition, « le patient n'a aucun souvenir de ce qu'il a oublié et refoulé et ne fait que le traduire en actes. Ce n'est pas sous forme de souvenir que le fait oublié reparaît, mais sous forme d'action » (Freud 108). La répétition se comprend donc comme une action compulsive qui répond à un refoulement. Or non seulement Luchi mais aussi Nati semblent bien succomber à une répétition : l'un *répète* la chute de sa tante et l'autre *répète* les cris de sa mère adultère. Si cette chute et ces cris, deux images-sons non verbalisées, opèrent comme des

actes compulsifs qui se répètent d'une génération à l'autre, c'est parce qu'ils obéissent à des causes taboues, tues dans le langage et donc « refoulées » dans l'inconscient des enfants : les cris témoignent de la soumission sadomasochiste d'Alejandra aux brutalités sexuelles du voisin, et la chute est le résultat de l'alcoolisme permanent de Mecha (signe de sa passivité) et peut-être, de l'instabilité de sa vision dissimulée derrière des lunettes noires. Objets d'une reproduction inconsciente et détachés de leur contexte originel, la chute et les cris constitueraient pour le spectateur des *allégories* dans le sens que leur donne Avelar à partir d'Abraham et Torok, à savoir des signifiants qui ne font pas sens, des restes mémoriaux qui n'ont pu être substitués en s'associant à d'autres signifiés, qui n'ont pu être intégrés dans le processus naturel de métaphorisation du passé ; qui « représentent une impossibilité de représenter » ce passé (Avelar 247).

Au lieu de la nostalgie d'un passé où enfants et parents vivaient en relative harmonie, *La ciénaga* et *La Rabia* montrent une sorte d'éternel présent isolé de toute marque apparente du passé (ni photographie, ni objet symbolique, ni voix *off* traduisant la mémoire), un présent inscrit dans la circularité, envahi et déterminé par la violence de la nature. Les enfants, dans ce monde-là, ne peuvent pas susciter la nostalgie : on voit bien qu'ils ne sont pas heureux, que leur regard « innocent » les expose aux blessures et aux accidents, que leurs rêves ne sont que des cauchemars. La mise en scène de leur perception participe plutôt d'une conception mélancolique de l'existence humaine selon laquelle le temps, cyclique, débouche sur la ruine et la mort, le langage échouant à relier les générations entre elles.

Les films nostalgiques que j'ai évoqués projettent dans le personnage enfantin un idéal d'espérance. *La ciénaga* aussi incorpore un désir de croire (dans le récit, dans la parole, dans la religion) mais traite ce désir comme une ingénuité que l'expérience historique de la post-dictature et/ou l'attitude lucidement pessimiste d'un adulte face à l'existence humaine ne devraient plus permettre à l'art. Il est aisé en effet de trouver dans l'histoire argentine la cause de cette mélancolie qui touche en premier lieu la foi et la réduit à de la crédulité : l'invisible qui fait pression sur l'image et motive un désir d'en sortir pourrait être l'expérience « traumatique » de la classe moyenne argentine qui aurait été la spectatrice de son histoire depuis la dictature[30]. On peut interpréter

30. Cf. Anderman qui assimile, dans *La ciénaga*, le regard ingénu de l'enfant à celui que sollicite le spectacle télévisuel de l'apparition mariale. Cf. aussi Laura Martins qui interprète la difficulté de la vision comme une métaphore de l'attitude de la classe moyenne argentine. Celle-ci, de la même manière qu'elle avait « fermé les yeux » sur les disparitions pendant la dictature, serait entrée « les yeux bandés » dans une société globalisée au cours des années nonante, sans se rendre compte que le gouvernement néolibéraliste dirigé par le président Menem et son ministre de l'économie Cavallo étaient en train de ruiner le pays en vendant toutes les entreprises publiques. Cette lecture politique pourrait aussi s'appliquer au troisième long-métrage de Martel, *La mujer sin cabeza* (2008) où la mort accidentelle et non visualisée d'un enfant indigène, causée par une femme de la bourgeoisie significativement teinte en blonde (le film insiste sur ce détail) est l'objet d'une entreprise générale de camouflage de la part de l'entourage de celle-ci. Le fait de « ne pas avoir vu / ne pas voir » le cadavre de l'indien traduirait une fois encore la fameuse « cécité » de

que ce qui affecte les corps blessés ou avachis, c'est une mémoire historique non assimilée, non verbalisée et que le surgissement du réel refoulé auquel succombent les personnages enfantins, c'est celui de la violence cachée qui a été exercée sur plusieurs milliers de parents et leurs enfants pendant la dictature.

Si ce même paradigme de la chute qui détermine la structure de *La ciénaga* est présent dans *La Rabia*, on peut toutefois en proposer une autre interprétation à partir de la fin du film. En effet, Ladeado *tombe* lorsqu'il tire sur son père, et la caméra insiste sur sa position en cadrant en gros plan son visage contre le sol. Il semble donc que *La Rabia* ait raconté elle aussi l'histoire d'une chute. Le fait que le garçon tombe en tuant, en retournant contre son père sa propre violence, manifesterait la conception pessimiste et déterministe de la nature et du temps qui soutient ce film : la pureté ou l'innocence des enfants, dans son inévitable confrontation au spectacle de la violence naturelle aussi bien animale qu'humaine, est destinée à être contaminée, à chuter elle aussi. Mais peut-être ce geste assassin ne répond-il pas seulement à un instinct de vengeance vis-à-vis de son père tyrannique qui lui infligeait un traitement humiliant, selon la dynamique de la « loi » de la nature ; il est permis d'y voir une volonté éthique de protéger la petite Nati dont le garçon se sent responsable, et de faire justice. Le fait que ce meurtre ait lieu après que Pichón a tué Poldo (le père de Nati), fait de Ladeado le véhicule d'une justice supérieure qui libère les enfants d'un mauvais père. La chute qu'implique une telle libération n'est pas surprenante. Car dans le monde de *La Rabia* – comme dans celui de *La ciénaga* –, « devenir adulte » implique une chute. C'est bien là la tragédie, que Ladeado porte dans son nom : *ladeado* en espagnol signifie incliné, penché.

Si donc, dans *La ciénaga*, Momi laisse l'enfance derrière elle, Ladeado choisit de protéger l'enfance de Nati en supprimant l'instance qui nie son existence : Pichón, qui possède illégitimement la mère de la petite fille, qui empêche Ladeado de la fréquenter et qui tue finalement son père, est peut-être la cause de son mutisme, de son blocage sur le seuil du langage. Le *meurtre du père* réel que commet le garçon prend alors toute sa force mythique : il remplace le parricide symbolique qui marque normalement l'accès à l'ordre humain indissociablement social et langagier[31], accès que Pichón dénierait à Nati. Si le geste de Ladeado réalise le fantasme normalement *métaphorisé* par le langage, c'est qu'il est nécessaire de refonder la structure langagière et par là même une nouvelle société – dans laquelle la fille ne serait plus soumise aux cris excessifs de sa mère ni le garçon aux injures de son père, dans laquelle l'enfant pourrait (ré-)apprendre à parler.

l'Argentine face à sa propre histoire, lors de la dictature militaire en particulier.

31. Ce que Lacan appelle le « Nom-du-Père », c'est-à-dire la création d'un signifiant paternel, dispense en effet le père réel de sa présence, il le tue symboliquement.

Références citées

Aguilar Gonzalo Moisés, *Otros mundos : ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Arcos, 2006, 249 p.

Amado Ana, Domínguez Norah (dir.), *Lazos de familia : herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

Amado Ana, « Velocidades, generaciones y utopías. A propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel », *ALCEU*, 2006, n° 12, p. 48-56.

Andermann Jens, « Por la vida, por los chicos, por Telefé : milagros del ajuste », dans Fabry Geneviève, Logie Ilse et Decock Pablo (sous la dir. de), *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea (siglos XX–XXI)*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2009, p. 433-452.

Avelar Idelber, *Alegorías de la derrota : la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, ed. Cuarto propio, 2000, 338 p.

Benjamin Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'all. par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, 264 p.

Chion Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1982, 141 p.

Deleuze Gilles, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, 384 p.

Feld Claudia, Stites Mor Jessica (dir.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidos, 2009, 378 p.

François Cécile, « El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009 [En ligne, consulté le 15 mai 2010]:http ://www.ucm.es/info/especulo/numero43/lucmarte.html

Freud Sigmund, « Remémoration, répétition, et élaboration » [1914], dans Freud Sigmund, *La Technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1970, p. 105-115.

Gaudreault André, Jost François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan Université, coll. « Nathan-Université », 1990, 159 p.

Gundermann Christian, *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario, Viterbo, 2007, 344 p.

Kairuz Mariano, « *La Rabia* : el campo según Carri », *Página 12 (Radar)*, 4 mai 2008 [En ligne, consulté le 4 mai 2010], http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4593-2008-05-04.html

Holden Stephen, « Summertime, and the living is approaching unbearable », *New York Times Review,* 1er octobre 2001. [En ligne, consulté le 2 mai 2010] : http://www.nytimes.com/2001/10/01/movies/film-festival-reviews-summertime-and-the-living-is-approaching-unbearable.html

Jameson Fredric, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, 1986, n° 15, p. 65-88.

Journot Marie-Thérèse. « Le film de famille dans le film de fiction. La famille 'restaurée' ? », dans Odin Roger (sous la dir. de), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck et Cie, 1995, p. 147-162.

Lawrance Jeremy, « Introducción : Las siete edades de la alegoría », dans Sanmartín Bastida Rebeca et Vidal Doval Rosa (sous la dir. de), *Las metamorfosis de la alegoría : discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la edad media hasta la edad contemporánea*, Madrid, Iberoamericana, 2005, p. 17-50.

Lebeau Vicky, *Childhood and Cinema*, Reaktion and Chicago University Press, 2008, 192 p.

Martins Laura, « Bodies at Risk : On the State of Exception (Lucrecia Martel's *La Ciénaga*) », dans Rocha Carolina et Hortiguera Hugo (sous la dir. de), *Argentinean Cultural Production during the Neoliberal Years (1989-2001)*, New York, Edwin Mellen Press, 2007, p. 205-215.

Molloy Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 301 p.

Monteagudo Luciano, « Lucrecia Martel : susurros a la hora de la siesta », dans Bernades Horacio, Lerer Diego et Wolf Sergio (sous la dir. de), *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Tatanka, 2002, p. 69-78.

Oroz Silvia, *Melodrama. El cine de lágrimas de América latina*, México, UNAM, 1995, 188 p.

Oubiña David, *Estudio crítico sobre* La ciénaga. *Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Picnic Editorial, coll. « Nuevo Cine Argentino » n° 1, 2007, 91 p.

Page Joanna, « Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel », dans Rangil Viviana (sous la dir. de), *El cine argentino de hoy : entre el arte y la política*, Buenos Aires, Ed. Biblos, coll. « Artes y medios », 2007, p. 157-168.

Pinto Iván, « *La Rabia*. Amenazas », *La fuga. Revista de cine*. [En ligne, consulté le 28 aout 2009] : http ://lafuga.cl/criticas/la_rabia/

Sommer Doris, « Irresistible Romance : the Foundational Fictions of Latin America », dans Bhabha Homi K. (sous la dir. de), *Nation and narration*, Londres, Routledge, 2002, p. 71-98.

Soria Claudia, « El otro lado de la cama : la escritura femenina en el cine Martel », *Rayando los confines*, aout 2009. [En ligne, consulté le 5 mai 2010) : http ://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_soria.html

Tal Tzvi, « *El viaje* entre la Historia y la historieta : jornada geográfica, conciencia social e identidad », trad. de l'hébreu par l'auteur, *Miradas. Revista del audiovisual*, 2003. [En ligne, consulté le 15 octobre 2008): http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=522&Itemid=99999999

Taubin Amy, « Temples of the Familiar », *The Village Voice*, octobre 2001 (New York). [En ligne, consulté le 2 mai 2010): http://www.villagevoice.com/2001-10-02/film/temples-of-the-familiar/1

Valens Grégory, « *La ciénaga.* Familles, je vous… », *Positif*, 2002, n° 491, p. 41-42.

Vallet François, *L'Image de l'enfant au cinéma*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art » n° 93, 1991, 208 p.