
“Métaphores littérales”. Dialogue avec Lucía Cedrón, cinéaste

“Metáforas literales”. Diálogo con Lucía Cedrón, cineasta

Lucía Cedrón



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/conflits/15083>

DOI : 10.4000/conflits.15083

ISSN : 1777-5345

Éditeur :

CECLS - Centre d'études sur les conflits - Liberté et sécurité, L'Harmattan

Référence électronique

Lucía Cedrón, « “Métaphores littérales”. Dialogue avec Lucía Cedrón, cinéaste », *Cultures & Conflits* [En ligne], Inédits de Regards sur l'entre deux, mis en ligne le 11 juin 2008, consulté le 27 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/conflits/15083> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/conflits.15083>

Ce document a été généré automatiquement le 27 août 2022.



CC BY-NC-ND

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/>

"Métaphores littérales". Dialogue avec Lucía Cedrón, cinéaste

"Metáforas literales". Diálogo con Lucía Cedrón, cineasta

Lucía Cedrón

AVANT-PROPOS : La plupart des entretiens présentés dans le cadre de la rubrique « regards sur l'entre-deux » ont été réalisés à distance. La plupart sont aussi le fait de personnes qui ne se connaissent pas personnellement et qui ont en partage un certain nombre de questionnements. Le présent dialogue repose également sur ce partage. Mais son statut est quelque peu particulier du fait d'une connaissance préalable.

J'ai rencontré Lucía Cedrón en février 2002. Son film « En ausencia » venait alors de sortir. Depuis, nous nous sommes vues en tout et pour tout quatre ou cinq fois. Nous ne sommes pas à proprement parler des « amies », mais nous avons des amis et des proches en commun. En deçà ou au-delà de ce lien, cet entretien a été motivé par des questions que son dernier film (Agnus Dei), sorti à Buenos Aires et à Paris, a fait naître. Ce film, tout comme sa toute première œuvre (En ausencia), renvoie à des épisodes de l'histoire récente argentine, notamment, mais pas seulement, au contexte politique des années 1970. Suivre le fil qui va de ces années à notre présent est l'une des préoccupations de Lucía Cedrón. Ces éléments constituent l'arrière fond d'un dialogue que nous avons voulu possible. « Dialogue » plutôt qu'entretien. « Conversation » jonchée par des questions de part et d'autre. La transcription présentée ci-après n'est pas intégrale. A entendre parler la réalisatrice, j'ai choisi de surtout donner priorité à la question des rapports du réel et de la fiction, importante dans son propos. S'il est vrai que le film Agnus Dei prend appui sur certains éléments de sa propre histoire familiale, c'est (selon ses paroles) pour « parler d'autres choses ». De mon côté, je n'ai pas tenu à insister sur ces éléments (les plus personnels, les plus autobiographiques), je ne les ai pas non plus ouvertement contournés. Ils sont là, au cœur d'une réflexion qui les suppose et qui, peut-être, les dépasse.

Le rendez-vous a eu lieu le 21 mai 2008, dans un lieu public, à Buenos Aires. La transcription fait figurer ici et là quelques dialogues « périphériques », eu égard au sujet principal. Très ponctuellement, il y a aussi quelques mentions aux réactions

(interruptions, silences, rires). Il m'a semblé que les silences, mais plus encore les rires, de bons rires, bien sonores, participent de la compréhension de ce qui a été dit.

Antonia García Castro¹

- 1 *Agnus Dei*.- Synopsis : « En 2002, en pleine crise économique argentine, Arturo, un vétérinaire de 77 ans, est enlevé à Buenos Aires. Guillermina, sa petite-fille de trente ans, est contactée par les ravisseurs. Pour faire face à la situation et obtenir la libération de son grand-père, elle est contrainte de faire appel à sa mère Teresa, fille d'Arturo. Celle-ci vit toujours en France où elle a dû s'exiler avec sa fillette en 1978, après la mort de son mari. Ce retour en Argentine, sous la contrainte des événements, pèse à Teresa en constante contradiction avec sa terre natale. Alors que mère et fille cherchent l'argent nécessaire au paiement de la rançon, des faits tragiques survenus dans le passé trouvent, peu à peu, un écho dans le présent »².

Antonia García Castro : Tu te souviens du poème « Lluvia » [Pluie] ?³

Lucía Cedrón : Quel poème ?

A. G. C. : De González Tuñón...

L. C. : Voyons voir, dis-le moi... Que le brave homme me pardonne. Pour moi González Tuñón... c'est surtout mon oncle qui chante de merveilleuses chansons⁴. Fredonne-moi la musique, je te dirai les paroles.

A. G. C. : « C'est alors que nous avons compris que la pluie aussi était belle. Quelques fois elle tombe doucement et on songe aux cimetières abandonnés. D'autres fois elle s'abat avec fureur et on pense aux raz-de-marée... » Je ne me souviens pas de la suite... C'est un très long poème, une histoire d'amour et à la fin, après avoir dit des tas de choses, ça se termine par : « Cependant, je voulais parler de la pluie... ». Mais c'est le début que je trouve surprenant. « C'est alors... que nous avons compris... ». Comme si quelque chose s'était produit juste avant. On ne sait pas ce que c'est... J'ai été voir le film il y a quelques jours. Ton film m'a remis le poème en mémoire, on a parlé de la possibilité de faire cet entretien et j'ai eu envie de te demander si tu aimais la pluie... si tu as des souvenirs de pluie... mais tu n'aimes peut-être pas la pluie...

L. C. : Tu as vu le film « Lluvia » ?

A. G. C. : Non.

L. C. : Il y a un film qui s'appelle « Lluvia »... il a été fait par une de mes amies (...). Oui, j'aime la pluie. Bien sûr que j'aime la pluie. A vrai dire, tous les états sont beaux si on sait les traverser et apprendre d'eux. Les états ne me font pas peur. Ni les états du temps, ni nos états intérieurs. Il y a des moments plus plaisants que d'autres. Je ne vois pas ce que je pourrais te dire de plus... sans me mettre à pleurer.

A. G. C. : D'accord. Qu'est-ce qui pour toi fait l'œuvre cinématographique ? A partir de quand peut-on parler d'œuvre ?

L. C. : Le mot « œuvre » ne me gêne pas plus que ça. J'ai davantage de réserves avec le mot « art ». En général, j'aime me définir comme une conteuse plutôt que comme cinéaste, comme artisanne plutôt que comme artiste. L'artisan fournit probablement le même effort que l'artiste. La différence est que l'artisan est conscient de reproduire quelque chose qui existe déjà, un modèle – qui peut être le sien propre – et, cependant, chacune de ses productions est unique. L'artiste en revanche, celui qui se reconnaît comme tel, ou qui se distingue comme tel, se donne une place qui ne m'intéresse pas tellement. Ce qui ne veut pas dire que mon travail ne puisse pas être considéré comme production artistique, chose dont je n'ai pas à rougir. Mais ce que je veux te dire c'est que ce n'est pas en ces termes que je me définirais.

Je suis consciente du fait que pour toute œuvre, pour toute production, il faut, d'un côté, beaucoup de travail, et de l'autre, beaucoup d'amour porté à ce que tu fais. Je crois que j'ai choisi ce métier parce que j'ai toujours aimé être spectatrice. « J'aime qu'on me raconte des histoires, je vais donc raconter des histoires ». C'est aussi simple que ça et aussi compliqué en même temps. En général, je suis un très bon public, quand il faut pleurer, je pleure, quand il faut rire je ris. A condition de ne pas voir les fils. Si je vois les fils, je m'ennuie. Peu importe le contenu, il n'y a pas une échelle de valeurs, en termes de contenu de cette production, de cette œuvre. Je me moque de savoir s'il s'agit de la recette du riz au lait ou d'une thèse sur les raisons politiques de la Seconde guerre mondiale. Si celui qui énonce quelque chose, n'importe lequel de ces deux thèmes, en perd le sommeil, si le fait de problématiser, d'approfondir ces thèmes l'empêche de dormir (je ne plaisante pas en te parlant de la recette, je viens d'une famille qui aime tous les arts, et en particulier les arts culinaires), tout va bien. Si cela ne se produit pas, pour moi, il y a un problème, parce que ça se voit sur l'écran. Si celui qui est en train d'énoncer quelque chose ne lui accorde pas d'importance, comment pourrait-il prétendre que cela m'importe, en tant que spectatrice ?

C'est pour cela, que c'est à ce point difficile de produire quelque chose, de faire une œuvre. C'est comme quand tu es amoureux. Tu peux avoir envie d'être amoureux, mais la chose ne se commande pas. Cela t'arrive ou cela ne t'arrive pas et si cela t'arrive, tu n'en dors plus la nuit. Si tu as envie de raconter une histoire, un film, c'est pareil. Il y a un moment où deux ou trois choses te trottent dans la tête, tu ne fermes plus l'œil. Mais pas forcément dans le mauvais sens. Paul Claudel disait... (je ne le porte pas dans mon cœur, idéologiquement, mais certains de ses vers étaient intéressants, c'était un grand philosophe néanmoins). Il disait : "*je veux rêver les yeux grands ouverts*". J'y souscris totalement. C'est là le point de départ de toute production. Pour pouvoir rêver, il faut d'abord être bien éveillé. Alors, pour en revenir à ta question sur l'œuvre cinématographique : n'importe quelle production est une œuvre. L'oncle Alberto disait « tous les jours il faut ajouter et non soustraire ». Si toi, tous les jours tu ajoutes au lieu de soustraire, quelle que soit ton occupation, tu es déjà en train de produire une œuvre. Ensuite, « cinématographique », c'est une ressource possible, mais avec ces réserves, avec cette idée de l'artisanat, du travail, du rêve, de la tendresse et de l'amour que tu mets dans ce que tu fais. S'il y a tous ces ingrédients, si la chose marche comme un canard, parle comme un canard, nage comme un canard : qu'est-ce que c'est ? Un canard.

A. G. C. : Tu es donc une conteuse... qui travaille avec des images.

L. C. : Oui. C'est ainsi que j'aime me définir. J'aime l'imaginer. Il y a une maxime qui m'a guidée au cours de ce travail. La personne à qui je la dois est quelqu'un dont j'ai beaucoup appris en cinéma. La première fois que je l'ai entendu dire cette phrase, je me suis dit que c'était n'importe quoi. Je me suis dit « Il n'a plus toute sa tête ». Parce que, justement, il me semblait que cette phrase ne pouvait pas s'appliquer à « l'art ». A cette époque, comme j'avais été élevée en France⁵ j'avais plus d'affinité avec la majuscule... Aujourd'hui, j'écris en majuscule... mais *toutes* les lettres... Oui, parce que ce que l'art a de beau, c'est la poésie. C'est le fait de pouvoir tout dire, sans avoir à tout dire et de proposer de rassembler des imaginaires, celui du lecteur et celui de l'écrivain, nommer l'innommable. Par ailleurs, la sensation est que la réalité que l'on cherche à nommer, te glisse entre les doigts tout le temps, comme le sable. La poésie

est l'une des formes linguistiques ou littéraires qui me touche le plus... pour vivre mieux. Il y a des gens qui sont plus à l'aise avec d'autres types de structures narratives. Pour moi, la poésie c'est un canal très limpide, oui, très limpide, très fort. La poésie n'a pas de géographie, pas d'histoire, ou elle a tout ça en même temps, mais elle ne préjuge pas, elle contient cette possibilité de synthèse du nommable et de l'innommable. En règle générale, j'aime beaucoup les paradoxes et la poésie c'est le paradoxe par excellence. Alors, ce dont l'art dispose, à la différence d'autres formes d'expression, c'est la poésie... Je me suis perdue... J'allais te parler d'autre chose...

A. G. C. : Quelqu'un t'a dit quelque chose. A ce moment là, tu t'es dit que c'était n'importe quoi.

L. C. : Merci. « Tout ce qui n'est pas nécessaire est immoral ». J'ai fait un bond. « Qu'est-ce que c'est que cette histoire ! Comment ça 'immoral' ? » De quoi s'agit-il ? Du fait que, vu que tout est subjectif, le point central est de voir où est la morale, où tu la situes. Je ne sais pas si cette personne le disait dans ce sens, je te parle de la manière dont par la suite j'ai utilisé cette phrase. Toutes les ressources, formelles, esthétiques économiques, conceptuelles, toutes les ressources qui sont nécessaires pour produire une œuvre cinématographique doivent être au service d'une intention, peu importe laquelle. A partir de là, tout ce qui n'est pas nécessaire, tout ce qui n'est pas au service de cette intention est immoral, devient accessoire, de l'égoïsme, une élucubration intellectuelle dépourvue de contenu.

Je te donne un exemple de « Agnus Dei ». Les allées et venues dans le temps pour un même plan. C'est une ressource formelle et esthétique. C'est pas un caprice. C'est la synthèse d'une idée dont je suis convaincue et qui est qu'on cohabite en permanence avec le présent et avec toute notre histoire. Je prends toujours le même exemple parce qu'il me semble parlant : cette table à laquelle nous sommes. Celui qui voit cette table ne sait pas si nous sommes en 2008. Il y a le MP3, l'ordinateur portable, il pourrait être de 2004, le téléphone, ça pourrait être un modèle de l'année 2000, ceci [la tasse] pourrait être des années 1990, ceci [un verre] pourrait être des années 1980. Toute personne, tout le temps, cohabite avec le moment présent et avec toutes les étapes antérieures. Comme par ailleurs je crois que la mémoire est capricieuse, sinueuse, va et vient dans le temps, quand elle veut et comme elle veut, l'idée à l'écran c'était de commencer un plan dans un temps donné et de le poursuivre dans un autre temps, mais dans un même espace. Parce que telle est la cohabitation avec les souvenirs, les émotions, etc. Cette ressource esthétique et formelle est totalement au service de cette idée. De ce qui serait la « moralité ». Ces concepts, ces idées aident à redresser la barre [silence].

A. G. C. : Voyons... J'ai beaucoup de questions, il va falloir donner priorité à certaines...

L. C. : Tu ne veux pas en lancer plusieurs ? On voit ensuite comment on les attrape ?

A. G. C. : Oui... on peut... En réalité, ce sont les chemins qui mènent à Rome qui m'intéressent... Bon, j'ai vu trois de tes films. Dans le cadre de cet entretien, il y en a deux qui m'intéressent particulièrement. Il s'agit de « En ausencia » et de « Agnus Dei ». Tous deux sont liés à des faits politiques.

L. C. : C'est exact.

A. G. C. : Liés.

L. C. : Toute chose a besoin d'un cours, d'un canal.

A. G. C. : « Liés », je te jure que j'y ai pensé deux fois.

L. C. : Je te crois.

A. G. C. : Il y a eu un cinéma – qui existe encore ; peut-être était-il plus important, répandu, dans les années 1960, 1970 –, qui lorsqu'il était lié à la chose politique, avait clairement vocation à dénoncer, à prendre parti.

L. C. : C'est de fait un genre, on l'appelle cinéma politique.

A. G. C. : Pour moi, le paradigme de ce cinéma c'est « Operación Masacre »⁶. Je ne sais pas si « paradigme » est bien le terme parce que ce film est totalement atypique par certains aspects. Qu'est-ce que c'est ? Une fiction ? Un documentaire ? Il y avait de fait une autre question que je voulais te poser au sujet de l'option fiction ou documentaire. Pourquoi de la fiction ? Pourquoi pas du documentaire ?

L. C. : Cette question j'y réponds tout de suite, si tu veux. Ça n'a aucune importance. A mes yeux. Jorge Cedrón lorsqu'il faisait de la fiction introduisait toujours du documentaire. Et quand il faisait un documentaire, il introduisait toujours une fiction. C'est comme dire « noir et blanc ou couleur ? » Il faut : ce qui te sert à raconter ce que tu entends raconter. « Tout ce qui n'est pas nécessaire est immoral ».

A. G. C. : Oui. Ce que tu me disais tout à l'heure indiquait bien que la réponse serait celle-là. Je comprends. Pour en revenir au cinéma politique... Depuis quelques années, il y a eu une série de films, ici notamment (pas seulement en Argentine, mais nous allons parler d'ici), qui renvoient à des faits politiques à partir d'une toute autre perspective. Clairement, la dénonciation n'est plus la préoccupation principale. Cette dimension peut être présente. Mais elle n'est pas l'axe. Et bien que chacun de ces films présente une vision du monde, ce n'est pas un monde à propos duquel on puisse dire, sans y réfléchir deux fois, où l'on est situé, et ce qu'il convient de faire. (...) Alors, ce cinéma auquel je pense ...

L. C. : Donne-moi un nom.

A. G. C. : « Los Rubios »⁷, par exemple. « Los Rubios » est un film tout entier habité par des questions ouvertes. C'est un exemple parmi beaucoup d'autres. On pourrait comparer ce cinéma des années 1960, 1970 et ce cinéma actuel sous divers aspects, mais il y en a qui me frappent plus que d'autres. Dans le film « Operación », les gens parlent, les personnages parlent, et tout le temps il y a un « nous ». « Pourquoi nous tuent-ils ainsi ? » demande Julio Troxler⁸.

L. C. : Absolument.

A. G. C. : Et là. Dans cet autre cinéma ...

L. C. : C'est la culture du nombril. « Moi, je ». « Moi, je ». « Moi, je m'appelle ». C'est très intéressant ...

A. G. C. : Quel est ton sujet ?

L. C. : Je trouve ça amusant, parce que justement, sans rien savoir de tout ça, naturellement, chaque fois que je parle de « Agnus Dei » je dis toujours « notre film », « nous » qui avons fait le film. J'ai très fortement conscience de la trame d'énergies, de travail, de tendresse, de têtes et de cœurs qui ont été nécessaires pour faire ce film. Non seulement les acteurs et les techniciens. Le générique dure quatre minutes et quinze secondes. C'est pas pour rien. Derrière tout ça, il y a un énorme réseau de gens merveilleux qui à un moment donné ont été là pour que tu puisses réaliser ton rêve. C'est une parenthèse (...) Ce que tu dis me fait penser à plusieurs choses. D'abord, dans les années 1970, le contexte politique, les perspectives idéologiques étaient autres. La foi qu'a eue cette génération... le monde... et le désir d'agir... la conscience de faire partie de quelque chose était bien différente à celle d'aujourd'hui. Je vais te donner un exemple.

Quand dans les années 1970, ceux qui avaient un certain engagement politique... (Malheureusement, ce n'était pas le cas de tout le pays, mais peu importe... Disons que tout le pays était engagé, concerné, mais ne le savait pas. Tous n'en étaient pas conscients. Le pays que nous avons est le fruit de ce qui a été fait et de ce qui n'a plus été fait. C'est mon héritage et c'est là que se joue aussi ma responsabilité. Non pas dans ce qu'ont fait ou cessé de faire mes parents. Dans ce que je fais avec les cartes que j'ai dans les mains). Je disais donc... Eux, ils avaient une conscience d'appartenir à un groupe, à un « nous », si puissante que lorsque la question de leur départ se posait, c'était douloureux, c'était une sensation d'abandon et de déchirement très dure. Ils sont tout de même partis quand ils ont considéré que c'était la meilleure option. Mais avec une déchirure, non seulement en raison de l'exil, mais aussi en raison de cette conscience d'appartenir à un groupe, à un projet, à un idéal. En 2002, quand j'ai décidé de revenir en Argentine, ça a été un choc. Parce que je suis revenue comme dans cette blague du type qui conduit en sens interdit avenue Général Paz. A la radio, message d'alerte : « attention, attention, un type vient de s'engouffrer en sens interdit sur l'avenue Général Paz ». Notre homme entend ça et il se dit « un seul type ? » J'étais comme lui, en sens interdit. L'itinéraire des autres était évident. Beaucoup de membres de ma génération s'ils le pouvaient, s'en allaient. C'était « sauve qui peut ». Point barre. Personne n'aurait eu l'idée de trouver à y redire. Eux non plus. Il pouvait y avoir une déprime à cause de la situation générale. Mais il n'y a jamais eu une conscience d'appartenir à un groupe. Là la manière de se tenir face au monde, en termes de générations, a beaucoup changé.

Comme je suis tout le temps en train de poser des questions, de me poser des questions, j'ai toujours la sensation que je ne détiens aucune vérité. De fait, cela m'est arrivé de demander à ma mère, « mais, enfin, tu ne doutes donc jamais de rien ? » C'était il y a longtemps. Eux, ils étaient hyper-dogmatiques et marquaient le pas. Le film [Agnus Dei] est totalement politique. Sans mettre les projecteurs... Sans avoir un objectif politique clair. Ou, plutôt, l'objectif politique est « sentons que nous faisons partie d'un tout, car le père que j'ai perdu est le professeur d'université qui te manque ». On fait donc partie d'un tout (...).

Une des choses qui m'a le plus émue au moment où j'ai commencé à former l'équipe du film c'est que tous, absolument tous, m'ont dit « ton film me touche, m'émeut, me parle pour telle et telle raison ». Tous savaient que c'était une fiction. Mais tous se sont sentis concernés par le film. C'est pour ça que je dis toujours que le film a été pétri avec amour. (...) Je ne me sentais pas « l'artiste créateur » mais une pièce dans un grand engrenage. Nous étions tous en train de mettre en marche ceci, qui est notre enfant, « Agnus Dei ». Et quand on me demande qui est cet « agneau de dieu », je dis toujours que c'est nous tous. [Long silence des deux côtés].

A. G. C. : Je réfléchis... [rires, le barman s'approche, on passe commande]. Bien. Je comprends ce que tu me dis. Je comprends que « Agnus Dei » est une œuvre collective... Oui, une œuvre. « El Cholo »⁹ m'a appris que par œuvre on peut entendre la table sur laquelle je suis en train de m'appuyer.

L. C. : C'est pour ça que je te disais, « toute production ». Nous sommes d'accord.

A. G. C. : Cette table qui est une œuvre peut être une œuvre collective. Je comprends aussi que, dans le cas spécifique de « Agnus Dei », pas tant l'histoire en elle-même, mais les questions posées, ce que les personnages se disent, ce qui est en jeu dans ce film, peut

renvoyer à l'histoire de beaucoup. Mais il y a une narration. Et, vraiment, ce n'est pas dans le but d'approfondir les aspects autobiographiques du film, ce n'est pas mon intention ...

L. C. : Tout est autobiographique Toni.

A. G. C. : Aussi. Sans doute. Sans doute.

L. C. : Mais tout... eh ?

A. G. C. : D'accord.

L. C. : Mais pas dans ce film, dans tout.

A. G. C. : Mais il y a des niveaux. Il y a des niveaux. Sur ce thème de l'œuvre d'art et de l'autobiographique, dans d'autres contextes, je fais souvent référence à Dostoïevski. J'ai lu une fois que le père de Dostoïevski a été lynché. Et il s'avère qu'il y a une scène de lynchage dans ses œuvres. Mais elle apparaît de telle manière, que rien ne te permet de mettre en relation cette scène avec cette autobiographie. Si tu ne sais pas déjà, tu ne l'apprendras pas de cette scène. Mais on pourrait aussi imaginer que Dostoïevski n'a pas écrit cette scène de lynchage, qu'il en écrit une autre, qui n'a rien à voir, et il peut parler de tout autre chose alors même qu'il est encore en train de nous parler de cette scène là. [Interruption, le barman apporte un café et une bouteille d'eau minérale, Lucía dit que l'eau c'est pour elle et le café pour « Madame ». Silence].

L. C. : Pardon, dis... mais j'adore t'appeler « madame »...

A. G. C. : T'as bien vu que j'ai rien dit. Je ne t'ai pas envoyé dans les roses, dis...

[Rires. Silence Lucía me prend les mains. Nous restons un moment, les mains dans les mains]

A. G. C. : Bien... les chemins qui vont de l'autobiographie à la fiction sont illimités. C'est en cela aussi que réside la beauté de n'importe quelle œuvre, sans doute ...

L. C. : Mais...

A. G. C. : Mais... c'est toi qui t'es assise pour écrire une histoire.

L. C. : Ah, oui, certes...

A. G. C. : Lorsque tu t'es assise pour écrire cette histoire, ça m'intéresse de savoir... Pour tout te dire je ne suis pas sûre que cette question soit intéressante, mais on va faire comme si... (rire de Lucía). Qu'est-ce que tu t'es dit ? « Je vais raconter ma vision, je suis en train de raconter ma vision des faits » ? Ou « j'aimerais recueillir les visions de plusieurs personnes » ? Tu comprends ?

L. C. : A partir du moment où le spectateur s'assoit dans un fauteuil il sait qu'il va entendre une personne qui raconte sa vision de beaucoup de choses. C'est une réalité. Et c'est une responsabilité. Il y a peu de temps j'en ai fait l'expérience en tant que spectatrice, je me suis senti agressée pendant que je regardais un film. J'ai senti qu'on m'utilisait comme punching-ball, qu'on déversait sur moi toute la rage que le réalisateur portait en lui. (...) Ça ne fait pas de doute. Quand on va au cinéma, on va voir la subjectivité, le point de vue, l'univers d'une personne, exprimé par la voix de plusieurs.

A. G. C. : Tu es un « je » ou un « nous » ?

L. C. : Je suis les deux à la fois. Je signe le film, bien entendu. Mais le scénario (plus encore que le film terminé), le scénario mettait l'accent sur certaines scènes... Une même scène, de fait, était reproduite trois fois. A chaque fois le point de vue adopté était différent. C'était donc à chaque fois une scène différente. Tu pouvais voir quelque chose qui est pratiquement impossible dans le réel. C'est le désir du film « Les ailes du désir » [Wim Wenders] : entendre ce que les gens pensent. Autrement dit : Antonia et Lucía ont beau être là, au MALBA¹⁰, par un jour de pluie du mois de

mai 2008, ta façon de vivre cette scène et ma façon de la vivre vont être différentes, même s'il y a beaucoup de points de rencontre. En plus, ce qui est merveilleux, c'est que, en général, les points de rencontre se donnent dans les moments les plus inespérés. Si nous sommes toutes les deux sur FM, ou toutes les deux sur AM, calibrées comme il faut, le point de rencontre se donne autour des choses les plus inattendues, insolites, imprévues. Mais, bon, c'est très difficile. Dans la mesure où on voit le monde avec nos propres yeux, on a tendance à croire que le monde est ce que l'on voit. Et c'est pas comme ça. C'est un grand exercice que d'imaginer et de penser, et d'assumer que le monde c'est aussi beaucoup d'autres choses qu'on ignore. D'où la parole. La parole comme tentative constante de palier cette immense distance qui nous sépare.

Donc, dans le film, on n'a finalement pas gardé cette même scène filmée selon divers points de vue (pour des raisons de production qui ne sont pas vraiment intéressantes). Mais on a gardé, par exemple, ce moment où la gamine s'en va à la campagne. Le père lui dit au revoir, elle passe son anniversaire toute seule, le père n'est pas là, la mère n'est pas là, le grand-père n'est pas là, et elle souffle les bougies toute seule. Et tu te dis « pauvre petite-fille », ou « ah... quels enfoirés ces adultes qui l'ont laissée toute seule ». Après tu te rends compte que pendant ce temps, le père était désespéré en train de chercher la mère, que la mère avait été séquestrée et qu'elle était torturée on ne sait où, et que le grand-père était en train de vendre son âme au diable, en essayant de sauver la vie de sa fille et en envoyant son gendre à la mort. T'en pense quoi ? Qui a vécu le pire ? Personne. Tous ont la subjectivité de ce même moment. Et ça a été terrible. Chacun a vécu quelque chose de terrible. Tu comprends ce que je veux dire ? (...) Pour moi, la problématique essentielle du film c'est ne pas juger, mais ce n'est pas la question du pardon... Ça me fait rire... Avec « En Ausencia », tout le monde me demandait « mais elle est enceinte ou elle est pas enceinte ? »¹¹ Ici c'est : « mais elle lui pardonne ou elle lui pardonne pas ? » Ils ne se posent même pas la question. Certains ont des certitudes. « Bien sûr qu'elle le pardonne ». « Mais bien sûr que non, elle ne pardonne pas ». Qu'est-ce que j'en sais moi ?!

A. G. C. : Oui, ça a été un sujet de discussion l'autre soir...

L. C. : S'il te plaît raconte-moi.... Je dis toujours que le meilleur directeur au cinéma c'est l'imagination du spectateur. Il va bien au-delà de ce que je suis capable de lui raconter, de lui montrer. L'enjeu c'est de pouvoir le mener jusque là. Je me suis toujours imaginé le film comme un grand entonnoir de quatre-vingt dix minutes. Parce que mon objectif était de donner une opportunité à ces trois créatures de se retrouver et, ensuite, va-t-on savoir ce qu'elles vont faire de leur vie ! Cela m'a pris quatre-vingt-dix minutes pour en venir au dernier plan du film, je te parle même pas de la dernière scène, le dernier plan, où ils se trouvent tous les trois ensemble – en réalité ils ne sont pas trois, ils sont quatre, parce que dans cette voiture, évidemment, il y aussi celui qui brille par son absence – ; et cette famille se retrouve, et après, ma foi, qu'ils se débrouillent et le spectateur qui a pu se connecter avec le film, avec sa tête et avec son cœur, qu'il se débrouille aussi. Le film n'existe que parce que quelqu'un le voit. Et il vit de manière unique, singulière dans ta tête, dans la tête de quelqu'un autre. Certains font des interprétations hallucinantes. Je ne peux pas les leur nier. C'est leur film.

A. G. C. : Ça, c'est quelque chose qui t'intéresse ?

L. C. : Oui, j'adore.

A. G. C. : Ça me renvoie au poème, à « Pluie ». C'est pas pour ça que le poème m'a fait pensé à ton film, mais c'est lié. « C'est alors que nous avons compris que la pluie aussi était belle ».

L. C. : La chanson aussi s'appelle « Pluie » ?

A. G. C. : Oui. Jusqu'à la fin des temps je vais garder ce doute. Mais qu'est-ce qui s'est passé ?

L. C. : Avant ?

A. G. C. : Avant. Qu'est-ce qui s'est passé juste avant ? Et dans ton film, c'est un peu ça. Je vais te raconter cette discussion de l'autre jour. Quelqu'un est venu et m'a demandé si j'avais vu le film et ce que j'en avais pensé.

L. C. : Il t'avait dit d'abord ce qu'il en avait pensé ?

A. G. C. : Oui, il me l'a dit.

L. C. : Et il a aimé ? Je te demande comme si j'étais une souris qui n'a rien à voir avec cette affaire.

A. G. C. : Jusqu'au jour d'aujourd'hui je ne connais personne qui ait vu le film et qui ne l'ai pas aimé. La personne la plus sceptique c'est moi ...

L. C. : OK...

A. G. C. : Pour une raison que je vais te dire, liée à une de mes obsessions, à une idée fixe que j'ai. J'ai la sensation que nous n'avons pas découvert tout ce qu'il y avait à découvrir au sujet de la génération de nos parents.

L. C. : Découvrir ou apprendre ?

A. G. C. : Connaître. Ces derniers temps, j'ai entendu ça et là des jeunes, beaucoup plus jeunes que nous, se poser des questions, dans ce cas non pas sur leurs parents mais sur leurs grands-parents. « Mais pourquoi ont-ils fait telle ou telle chose ? ». « Mais pourquoi ont-ils ainsi exposé leurs familles ! ». (...) Ce qui me préoccupe c'est de savoir d'ici quelques années, quelle sera notre connaissance de cette partie de l'histoire et, surtout, de la manière de penser de ces personnes, qui font partie de la génération de nos parents. Alors, quand je lis un livre, quand je lis un roman ou une enquête sociologique, quand je vois un film, et que je sens qu'il me manque le ou les éléments qui me permettent de mieux saisir leur mode de pensée, je reste insatisfaite. C'est ce que j'ai dit à cette personne qui me posait la question. Dans le cas de « Agnus Dei », d'une certaine manière, je veux qu'on m'en dise plus. Je veux savoir : qui est ce journaliste ? Pourquoi est-ce lui que l'on cherche, que l'on poursuit ?

L. C. : Retourne voir le film.

A. G. C. : Quoi qu'il en soit cette personne m'a dit que ce que je racontais n'avait pas d'importance.

L. C. : Ça en a. J'ai construit le film comme si j'avais dans les mains des œufs de Pâques. Tu vois... à Pâques, on cache des œufs aux enfants. Comme on ne sait pas de quel côté ils vont aller chercher, on fait en sorte qu'ils en trouvent un ou deux. T'en caches dix. Tu te dis qu'ils vont bien en trouver quelques uns. J'ai construit le film de cette façon. Le film est une sorte de champ miné avec toutes sortes de données et d'éléments qui s'entrecroisent par en dessous. Parce que j'ai tenté qu'ils ne portent pas ombrage à la trame. Les réponses à tes inquiétudes, je te l'assure, y sont. Tout ce qui s'est passé en 1978, tout ce qui s'est passé en 2002, et tout ce qui s'est passé dans l'entre-deux, est dans le film. Moi, je le sais. J'ai voulu le savoir. Et les acteurs et les

techniciens le savent aussi. C'est l'arrière fond. Chaque fois que tu reverras le film – si tu as aimé ne serait-ce qu'un peu, sinon c'est un calvaire –, chaque fois que tu le reverras, tu vas voir, tu trouveras d'autres œufs. Et tu pourras commencer à reconstituer la trame. Si ça n'avait tenu qu'à moi j'aurais fait un film de sept heures. Je peux t'envoyer par mail, si ça t'amuse, un document volumineux avec la personnalité de chacun, où il est dit qui est chacun d'entre eux, ce qui l'intéresse, le pourquoi il est là.

A. G. C. : Savoir cela, c'est important pour toi ?

L. C. : Bien sûr. Et ce n'est pas seulement important pour moi. J'avais besoin que tout le monde le sache. Alors ce matériel je l'ai partagé avec tous les acteurs et tous les techniciens. Tout le monde savait le pourquoi, le comment, le quand. (...) Tout l'arrière fond historique et personnel de chacun de ces personnages, je le connais. Et j'ai eu besoin de le connaître comme s'il s'agissait de la glace par dessous l'iceberg, sous la pointe que tu vois. Mais, le fait est que je devais faire un film de quatre-vingt-dix minutes. Si cela ne tenait qu'à moi, j'aurais fait un film sur l'histoire de chacun d'entre eux.

A. G. C. : Bien. Dans tous les cas, et en substance, ce que cette personne m'a dit c'est : « t'es à côté de la plaque, aucune importance ».

L. C. : Ça en a. Pour que ça marche, pour que le film puisse durer quatre-vingt-dix minutes, nous devons savoir tout le reste. Autrement l'iceberg ne flotte pas. Il s'enfonce.

A. G. C. : Je n'en doute pas. Mais cette personne a ajouté : « moi, je ne demande pas ça aux 'gamins' ». (En l'occurrence les gamins c'est toi). Il a dit : « Non, non, non..., moi, j'ai beaucoup aimé le film. Elle envoie le grand-père au poteau. Elle ne lui pardonne pas ». Et à côté, il y en a eu un autre qui a dit immédiatement « mais si, Guillermina pardonne ». Et toute la discussion a ensuite porté sur la question du pardon. Pour beaucoup c'est là l'élément fondamental.

L. C. : Pas pour moi (...) Un des films de référence de « Agnus Dei » c'est *Rashomon* de Kurosawa. Je ne sais pas si tu l'as vu.

A. G. C. : Non.

L. C. : C'est l'histoire d'un crime dans une forêt, racontée à partir des points de vue de tous ceux qui ont pu se trouver sur les lieux. Il n'y en a pas deux pareils. Il n'y a pas de vérité absolue. Un des plus grands compliments que j'ai eu pour « Agnus Dei » est que chaque fois que tu vois le film, tu découvres quelque chose de nouveau. « Comme dans *Rashomon* » (...). C'est comme jouer à « on peut tout voir ». Voyons un peu ce qui se passe quand je m'assois à ta place et que je regarde...

A. G. C. : Mais as-tu conscience alors que (beaucoup plus que je ne l'imaginai en préparant cet entretien), nous sommes, en relation au cinéma politique dont nous parlions tout à l'heure, dans une étape totalement différente.

L. C. : **Totalement différente.**

A. G. C. : Ton film m'a fait pensé à une phrase de Raymond Aron, j'ai oublié les mots exacts. C'était quelque chose comme « il est tout à fait exact de dire que les hommes font l'histoire ». Tu me suis ? Et il ajoute : « le problème est qu'ils ne savent pas quelle est l'histoire qu'ils font ». C'est là que pour moi se situe la tragédie politique. C'est-à-dire, tu fais un choix à un moment donné, ici, là, où tu veux, tu as fait quelque chose, tu n'as jamais pensé toutes les conséquences que ce que tu faisais pouvaient avoir, parce qu'elles sont infinies, tu ne peux pas toutes les embrasser. La tragédie ici, dans le cas de cette histoire qui nous renvoie aux années 1970, n'est pas seulement donnée par les morts ; elle n'est pas

seulement donnée par l'effondrement social, économique, politique, c'est-à-dire, par le fait que ces personnes dont on parle n'ont pas réussi à faire ce qu'elles voulaient ; la tragédie tient aussi à toute une série de petits troubles, dans les plus divers milieux, et aussi à la place qu'occupe la douleur dans notre société. Élément que, je crois, la génération de nos parents ne saisit pas tout à fait encore...

L. C. : Je suis une bonne avocate du diable. A leur décharge, je dirais que parfois les choses font tellement mal que le seul fait de les nommer te brise le cœur. Cette douleur qui est leur douleur me remplit de compassion, et le moteur de ce film c'est toute la compassion et tout le travail que cela représente de se défaire de la fureur... toute la compassion à partir de laquelle on peut observer le monde. (...) Il y a des mécanismes de nécessaire défense de soi. Pour moi, c'est le personnage de Teresa¹². Plus elle est dure, plus elle est coincée, plus elle m'inspire de la tendresse. Le Che disait « s'endurcir sans perdre la tendresse ». Il le disait dans un cadre militant. Mais il me semble intéressant de pouvoir l'appliquer à d'autres contextes aussi. Ceux qui n'ont pas été tués, certains d'entre eux, ont perdu leur tendresse, ou elle est restée sur le chemin. C'est là que la poésie... Je vois parfois mon oncle « Tata » [Juan Cedrón], il t'attrape, je ne sais pas... il est capable de t'attraper le journal et il te fait la maxime de l'année. Et tu ne veux rien lire d'autre. Ça te suffit. Ça te suffit pour penser pendant une année entière.

A. G. C. : Il y a quelques années, au Chili, à l'occasion d'un anniversaire du coup d'Etat, ils ont passé un film sur ce sujet, sur le coup d'Etat. Quelqu'un est allé voir ce film. Quelqu'un de la génération de mes parents, de tes parents ...

L. C. : ... de nos parents ... [rises], un vieux donc.

A. G. C. : Un vieux, un dur à cuire. Une dure à cuire, en l'occurrence, de celles qui pleurent pas beaucoup. Elle a vu le film, elle a trouvé que c'était un bon film. Il y avait beaucoup de jeunes, ça se passait dans une université. Quand le film se termine, tout le monde se lève, la femme sort. Et au loin, elle voit venir vers elle la fille d'une de ses amies. La jeune femme s'approche, elle est en train de pleurer, elle pleure comme une gamine, avec de gros sanglots, elle ne peut pas s'arrêter de pleurer. Et, littéralement, elle se jette aux bras de cette personne (la vieille). La jeune femme ne pouvait pas parler. C'est là que la femme a eu un coup, c'est là qu'elle a été bouleversée...

L. C. : C'est beau ...

A. G. C. : Cette personne a dit « nous vous avons légué la douleur ».

L. C. : « Nous vous avons légué la douleur » ?

A. G. C. : « Nous vous avons légué la douleur. On voulait pas ça. On voulait tout le contraire ». Cette histoire on me l'a racontée. Elle continue à me frapper. L'image de ces personnes, qui n'étaient pas mère et fille, et la gamine, la jeune femme, qui n'était plus si jeune, nous ne sommes plus tellement jeunes... Cette image, que je relie à ton film, au film de Albertina Carri aussi [Los Rubios], me ramène à ce que je te disais tout à l'heure au sujet de toutes ces questions ouvertes, sans réponse. Qui va les entendre ? Est-ce qu'un dialogue est possible ? Un dialogue entre les générations. Et un dialogue entre les membres d'une même génération ? Au sein de la nôtre aussi, avec nos différents points de vue. C'est difficile. Chacun a ses propres idées fixes. La mienne c'est celle-là : « donne-moi le 'pedigree' complet des activités militantes de ce type »¹³...

L. C. : Dis... justement... C'est pas un militant. Ça me fait rire, tout le monde dit « militant », mais c'est pas un militant. Je ne peux jamais le dire, parce que personne n'a jamais le temps de parler de ça.

A. G. C. : C'est un journaliste.

L. C. : C'est un journaliste qui « soutient ». Le militant c'est l'autre, celui qui reste sur le chemin. C'est exprès que je l'ai peint en demi-tons. Tout le film est construit sur des gris, et ça aussi c'est fait exprès. Il [Paco] est journaliste et il a des amis, et il leur donne un coup de main, et elle aussi [Teresa]. J'aime relier les décisions de chacun, à partir de l'humanité de chacun. Plutôt que de m'en remettre au choix militant, à cette manière de marquer le pas, de donner des directives. (...) « Agnus Dei ». Tu sais ce que cela signifie ? C'est la vie après la mort, c'est la lumière, c'est la renaissance, c'est la vie ...

Voyons... moi, si demain je croise Astiz¹⁴ dans la rue – qui est probablement lié à l'histoire de ma famille – je ne sais pas si je ne me balance pas sur lui pour le cogner. La vérité c'est que je ne sais pas comment je pourrais réagir. Ce que je prétends avec monsieur Astiz, c'est qu'il soit jugé, que le cas échéant il soit condamné et que cette condamnation soit mise en pratique. Alors là, oui, je vais me sentir tranquille. Parce que si Astiz peut d'ici demain, passer par cette porte, s'asseoir à côté de nous, et prendre un café, qu'est-ce qu'on va enseigner à Azul ? On va lui enseigner que cette société donne son aval à celui qui a tué, qui a séquestré, en déployant une stratégie, avec délectation en plus, avec des tas de circonstances aggravantes, et que cette personne peut s'asseoir peinard et prendre un café. Ça, s'est normal ?

Moi, mon vieux, personne ne va me le rendre. Mais je peux proposer à mes enfants quelque chose de mieux pour qu'ils grandissent, je peux agir en fonction de ça. Ce film j'aurais envie de te dire... j'aurais dû le dédier à mes enfants, que je n'ai pas encore. Et j'inclus Toti et Azul, tous les enfants que nous sommes en train d'élever en ce moment et qui sont placés sous notre responsabilité d'adultes. Les enfants apprennent par l'exemple. C'est comme ça. Pas par le texte. Par l'exemple. (...)

La condamnation me semble nécessaire donc mais pas le fait de se complaire dans la douleur. Car cela invaliderait le jugement, cela l'inhabiliterait. Parfois, on me pose des questions liées à mon histoire personnelle. Je me résiste à y répondre. C'est pas que je ne veux pas la raconter. C'est que si je l'avais voulu, j'aurais fait un film sur ça. Je n'ai pas fait un film sur ça. J'ai fait un film sur autre chose, un film de fiction. J'ai du matériel à en revendre pour faire un film, une saga, éternelle, sur les hypothèses au sujet de la mort de Jorge Cedrón¹⁵. Je n'ai pas fait un film sur ça. J'ai utilisé certains moments que j'ai vécus, ou par lesquels je suis passée, ou par lesquels des gens que j'aime sont passés, pour raconter d'autres choses. J'ai utilisé ces éléments parce que c'est ce que j'ai à portée de main, c'est ce que je connais. J'appelle ça des « métaphores littérales ». J'allais le mettre à la fin du film :

« tous les faits de fiction ne sont que simple produit de la réalité ».

Pluie de Raúl González Tuñón (fragments)¹⁶

C'est alors que nous avons compris que la pluie aussi était belle.
 Quelques fois elle tombe doucement et on songe aux cimetières abandonnés.
 D'autres fois elle s'abat avec fureur et on songe aux raz-de-marée qui ont englouti tant d'îles splendides aux noms étranges.
 Quoi qu'il en soit la pluie est bienfaisante et triste.
 Quoi qu'il en soit ses tambours bercent nos nuits (...)

Peut-être que les visages amis, les photographies, les paysages que nous avons vus ensemble, tant de gestes que nous avons appris ou entrevus, la manière et les mots qui étaient les leur, tout, tout a disparu et

nous sommes seuls sous la pluie, seuls dans notre destin serré et partagé, dans notre possible mort unique, dans notre possible résurrection (...)

Nous avons encore des forces pour remonter la petite rue en pente. Nous découvrons à peine les ponts, les maisons, les fenêtres et les lumières, les bateaux et les horizons. (...)

Oh, visiteur.

Je suis tout entier empli de ta vie et de ta mort.

Je suis touché par ton destin. (...)

Cependant, je voulais parler de la pluie, semblable, et pourtant différente, lorsqu'elle tombe sur les jardins, lorsqu'elle se glisse sur les murs (...),

lorsqu'elle inonde les quartiers de notre solidarité

et de notre espérance, les humbles quartiers des travailleurs.

La pluie est belle est triste et peut-être que notre amour est beau et triste et peut-être que cette tristesse n'est qu'une modalité subtile de la gaieté.

Oh, intime gaieté,

enfouie.

Je suis touché par ton destin.

Oh, pluie. Oh, généreuse.

NOTES

1. Docteur en sociologie, traductrice, rédactrice associée à Cultures & Conflits. Née au Chili en 1972. Auteur de *La mort lente des disparus au Chili. Sous la négociation civils-militaires (1973-2002)*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

2. Synopsis officiel du film. Il convient de souligner, car cela permet de situer un certain nombre de mentions de Lucía Cedrón à des aspects précis de *Agnus Dei*, que le trio que composent la petite-fille (Guillermina), la mère (Teresa) et le grand-père (Arturo) n'est tel qu'en apparence. En permanence, ce trio est un quatuor. La figure du père de Guillermina (Paco), tué dans des circonstances non éclaircies, est constante tout au long du film. Ce quatuor indissociable, « pour le meilleur et pour le pire » pourrait-on dire, constitue peut-être à lui seul le nœud et le motif du film.

3. Bien que Lucía Cedrón et moi-même parlions couramment le français du fait d'avoir vécu de longues années en France, l'espagnol est notre langue maternelle. La conversation s'est déroulée en espagnol. J'ai pris en charge la traduction ici présentée, sans gommer les différents niveaux de langage utilisés et, notamment, en tentant de garder trace de la manière toute particulière qu'a la réalisatrice de s'exprimer. La version originale est également disponible sur le site de la revue.

4. Juan Cedrón, compositeur, a mis en musique beaucoup de poèmes de Raúl González Tuñón (1905-1974), poète argentin. Parmi ces poèmes, *Lluvia* (Pluie). Tout au long de la discussion, il y aura plusieurs références aux oncles de Lucía Cedrón (frères de son père). Outre le musicien, Alberto Cedrón, peintre (1939-2007), Osvaldo Cedrón, architecte, dit « El Cholo » (1942-2005). Mention sera faite également à Jorge Cedrón, cinéaste, père de Lucía Cedrón, mort en 1980, dans des circonstances non éclaircies.

5. Lucía Cedrón a vécu en France de 1976 jusqu'en 2002, elle réside depuis en Argentine.

6. « Opération Massacre » (1972), film de Jorge Cedrón. Ce film raconte des exécutions extrajudiciaires survenues en Argentine en juin 1956 (à partir de l'ouvrage du même nom, de Rodolfo Walsh). Entre autres particularités, l'un des survivants de ces exécutions, Julio Troxler, joue son propre rôle dans le film. Sur « Opération Massacre », le livre et le film, voir dossier « 'Qu'il nous soit permis d'écrire avant de disparaître'. Argentine, 1976-2006 (II) », présenté dans le numéro 63 de Cultures & Conflits.
 7. Los Rubios (Les blonds), de Albertina Carri (2003). Dans ce film, la réalisatrice argentine, fille de Roberto Carri et de Ana Caruso, enlevés en 1977, « disparus » depuis, met en scène sa propre quête d'informations, de récits, de photos, de lieux, liés à la vie et à la mort de ses parents.
 8. Au sujet de Julio Troxler, militant de la gauche argentine, tué en 1974, figure centrale des faits qui ont inspiré le livre et le film Operación Masacre, voir le dossier « Qu'il nous soit permis d'écrire avant de disparaître ». Argentine, 1976-2006 (II) », op. cit.
 9. Cf. note 3. L'architecte Osvaldo Cedrón avait créé une coopérative (du nom de « *Nosotros podemos* », « Nous, nous pouvons ») destinée à promouvoir des projets de logements dits populaires et à enseigner à des groupes extrêmement divers (architectes, économistes, sociologues), dans divers cadres les enjeux liés à la construction desdits logements en Argentine. En 2003, je l'ai accompagné pendant une semaine dans le cadre de ces cours qu'il assurait dans toute la province de Buenos Aires.
 10. Musée d'Art Latino-Américain.
 11. Référence au personnage central du court-métrage En ausencia. La scène se passe dans une salle de bain. Une jeune femme fait un test de grossesse. Pendant ce test, elle se souvient des épisodes qui l'ont contrainte à l'exil.
 12. Dans le film, la mère de Guillermina.
 13. Dans le film, le père de Guillermina.
 14. Alfredo Astiz, ex capitaine de frégate de la marine argentine, infiltré dans des organisations de droits de l'homme argentines, membre du groupe dit des « tâches spéciales » (grupo de tareas) 332, situé à l'Ecole Mécanique de la Marine (ESMA).
 15. Cf. note 3. Sur la vie et l'œuvre du cinéaste Jorge Cedrón, voir Peña M. Fernando, El cine quema. Jorge Cedrón, Buenos Aires, Altamira, 2003
 16. Notre traduction.
-

RÉSUMÉS

AUTEUR

LUCÍA CEDRÓN

Lucía Cedrón est cinéaste, née à Buenos Aires en 1974. Parmi ses films, *En ausencia* (2002), pour lequel elle a reçu l'ours d'argent au Festival de Berlin la même année, *El azul del cielo* (2007), *Agnus Dei* (2008).