



El premio. L'absence du père comme métaphore d'une société à la dérive

Ignacio Del Valle Dávila

DANS **SAVOIRS ET CLINIQUE** 2014/1 n° 17 , PAGES 130 À 138
ÉDITIONS **ÉRÈS**

ISSN 1634-3298

ISBN 9782749242064

DOI 10.3917/sc.017.0130

Date de mise en ligne : 02/12/2014

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2014-1-page-130?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour érès.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

El premio

L'absence du père comme métaphore d'une société à la dérive

Ignacio Del Valle Dávila

Il est possible de distinguer au moins trois grandes manières de faire une étude sur le cinéma avec une approche psychanalytique¹. La première et la plus classique est l'analyse des différents aspects situés à l'intérieur du film lui-même – l'histoire, les personnages, le décor, la musique, etc. – en utilisant des outils de la psychologie. La deuxième est centrée sur la psychologie du cinéaste, ce qui est en rapport avec la « politique des auteurs ». Elle conduit à une étude de la biographie, au risque de confondre œuvre et créateur. La troisième approche consiste à étudier les effets de la production, de la diffusion et de la projection cinématographiques sur la psyché du spectateur. C'est à partir de ce dernier point de vue que les théories sur le *dispositif* se sont construites dans les années 1970, notamment avec les travaux de Jean-Louis Baudry et Christian Metz². Malgré l'intérêt de cette dernière approche – qui s'est avérée assez polémique –, mon objectif n'est pas d'analyser les effets du *dispositif* sur le spectateur à partir du cas d'*El premio*. Cet article a été conçu plutôt comme une analyse filmique du long métrage de Paula Markovitch. J'emploierai brièvement certains éléments provenant de la psychologie. Mon travail s'inscrira donc dans la première approche que je viens d'évoquer et, pour une moindre mesure, dans la deuxième.

Ignacio Del Valle Dávila, *postdoctorant en histoire, université de São Paulo (Brésil), boursier FAPESP*.

1. Je suis l'analyse des rapports entre psychologie et cinéma de Robert Stam (cf. R. Stam, *Teorías del cine*, Barcelone, Paidós, 2002, p. 193).

2. J.-L. Baudry, *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978, C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.

Il m'a semblé nécessaire de faire cette petite introduction parce que, étant donné que je ne viens pas du champ de la psychologie, je crains d'en proposer quelque usage incorrect. La prudence s'impose alors.

FILM ET MÉMOIRE

El premio (2011) est le premier long métrage de Paula Markovitch. Bien qu'il s'agisse d'une production mexicaine, l'action se déroule en Argentine. La réalisatrice, originaire de Buenos Aires, vit dans ce pays nord-américain depuis le début des années 1990 et a fait sa carrière à Mexico. Avant de réaliser ce film, elle avait déjà une grande expérience en tant que scénariste – elle est connue pour avoir signé, entre autres, les scénarios de *Temporada de patos* (2004), et *Lake Tahoe* (2008), films de Fernando Eimbcke. Cela a influencé sa manière de concevoir le cinéma. Dans plusieurs interviews, elle met en valeur le côté littéraire d'*El premio*, ainsi qu'une structure fortement ancrée au scénario, malgré la place accordée à l'improvisation et au jeu des acteurs. Markovitch va jusqu'à dire qu'elle conçoit le cinéma comme un genre littéraire, et que l'auteur d'un film n'est pas le metteur en scène mais le scénariste³.

Cette conception du cinéma est résolument opposée aux théories sur l'auteur, construites à partir des réflexions d'Astruc dans *La naissance d'une nouvelle avant-garde* (1948), du célèbre article de Truffaut « Une certaine tendance du cinéma français » (1954) ou des travaux des Jeunes-Turcs dans les *Cahiers*. Les théories des années 1950 disparaissent sous l'horizon, au moins pour Markovitch. Cette dernière préfère comparer le problème de l'auteur au cinéma avec la figure, non moins problématique, de l'auteur au théâtre. Or, une telle appréciation sur l'essence du cinéma n'a pas empêché Markovitch de s'intéresser à la réalisation cinématographique, sans qu'elle eût pour autant abandonné le rôle de scénariste.

L'histoire d'*El premio* est assez simple : peu de temps après le coup d'État du général Jorge Videla, en 1976, Cecilia Edelstein, une petite fille de 7 ans, et sa mère se cachent des militaires dans un village, sur la côte de la province de Buenos Aires. Sans nouvelles du père de Cecilia, elles l'attendent. La mère décide d'envoyer sa fille à l'école du village où elle se trouve confrontée aux normes sociales et aux valeurs imposées par la dictature. Le conflit entre le monde de la mère et celui de l'école se déclenche quand Cecilia doit écrire une rédaction sur l'armée.

Le film est fortement autobiographique. Il a été tourné à San Clemente del Tuyú, une petite ville de la région de Buenos Aires où Markovitch a passé une partie de son enfance. De surcroît, l'école, dans le film, est la même que celle où la cinéaste a réellement étudié.

3. Markovitch organise des ateliers de scénario. Les travaux finaux de ses élèves ont été publiés sous forme de livres avant d'être proposés à des réalisateurs.

Tout comme l'héroïne du film, lorsque Markovitch eut aux environs de 8 ans, les parents furent persécutés par la dictature argentine et le père dut vivre de longues périodes en réfugié, loin de sa famille. Markovitch fut elle-même obligée d'écrire la fameuse rédaction sur l'armée. Enfin, on peut voir un rapport entre le nom de famille de la cinéaste et celui de Cecilia : Markovitch et Edelstein sont des noms d'origine juive ; pourtant, ce détail semble moins lié à une question religieuse qu'à une tentative, de la part de la cinéaste, d'évoquer une identité et une origine sociale communes entre elle et le personnage.

Le retour en Argentine pour les repérages et, ensuite, pour le tournage, s'est avéré aussi un retour aux lieux de l'enfance. Le temps et l'espace sont liés dans cet exercice de mémoire qui prend la forme d'une narration cinématographique. Cependant, il s'agit d'une expérience qui s'éloigne du témoignage documentaire. On remarque qu'on se trouve face à une fiction, l'objectif de la réalisatrice n'est pas de faire un *family album* ou un journal intime. Le journal intime fut, en revanche, un choix assumé par plusieurs cinéastes latino-américains – fils ou parents d'exilés, prisonniers politiques ou disparus –, tels que María Inés Roqué (*Papá Iván*, Argentine, 2000), Andrés Habegger (*Historias cotidianas*, Argentine, 2001), Carmen Guarini et Marcelo Céspedes (*H.I.J.O.S. : El alma en dos*, Argentine, 2002), Albertina Carri (*Los rubios*, Argentine, 2003), Nicolás Prividera (*M*, Argentine, 2007), Alejandra Carmona (*En algún lugar del cielo*, Chili, 2003), Lorena Giachino Torrén (*Reinalda de Carmen, mi mamá y yo*, Chili, 2007), Macarena Aguiló (*El edificio de los chilenos*, Chili, 2010), Germán Berger (*Mi vida con Carlos*, Chili, 2010), Antonia Rossi (*El eco de las canciones*, Chili, 2010), Carla Valencia Dávila (*Abuelos*, Chili-Equateur, 2010), Flavia Castro (*Diario de uma busca*, Brésil, 2010), Lúcia Murat (*Uma longa viagem*, Brésil, 2011) et Isa Grinspun Ferraz (*Mariguella*, Brésil, 2011)⁴. La profusion de documentaires latino-américains qui abordent l'expérience de la dictature, à partir d'une perspective familiale et intime, a amené Fernando Seliprandy à postuler l'existence d'un « sous-genre documentaire propre au continent, que l'on pourrait appeler “documentaire de fils (ou de parents) d'ex-guérilleros (ou d'ex-militants en général)”⁵ ».

Si l'on devait rapprocher *El premio* d'autres films latino-américains à la thématique similaire – enfance et dictature –, il se rangerait plutôt aux côtés de fictions comme *Mon ami Machuca* (Andrés Wood, Chili, 2004), *Cartes postales de Leningrad* (Mariana Rondón, Venezuela, 2007), *Agnus dei* (Lucía Cedrón, Argentine, 2008), *Enfance clandestine* (Benjamín Ávila, Argentine, 2011) et, dans une certaine mesure, *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, Argentine-Espagne, 2002). À l'exception du dernier, ce sont tous des longs métrages pourvus d'éléments autobiographiques, dans lesquels on voit des familles frappées par une dictature en arrière-plan ou hors champ. Par

4. F. Seliprandy, « Documentários de filhos de ex-guerrilheiros : intimidade e outras dimensões », *XXVII Simpósio Nacional de História*, Anpuh, Natal, 2013, p. 6, http://www.snh2013.anpuh.org/recursos/anais/27/1364350833_ARQUIVO_SELIPRANDYDocumentariosdefilhosdeex-guerrilheiros.pdf

5. *Ibid.* p. 7. (Traduction personnelle.)

rapport au sous-genre documentaire évoqué plus haut, ces films ont donc en commun la mise en valeur de la micro-histoire et de la vie privée, lorsqu'ils abordent le passé autoritaire. Pourtant, le présent diégétique des fictions correspond souvent au passé historique – à l'exception des films abordant le passé à l'aide de *flashbacks* –, tandis que dans le cas des documentaires, les cinéastes se situent dans le contexte présent.

Qu'ils soient des documentaires ou des fictions, ces films se nourrissent, de façon plus ou moins explicite, d'une mémoire individuelle. Cependant, cela ne veut pas dire qu'ils ne possèdent pas une dimension collective. En m'appuyant sur les travaux de Paul Ricœur, je considère que ces films peuvent être envisagés, également, comme l'expression d'une mémoire collective. Ils ont recours, comme tout souvenir, à un médium langagier, c'est-à-dire à une langue commune qui permet un échange narratif : « Il n'y a pas de mémoire sans langage, écrit Ricœur. Or la médiation du langage est d'emblée de rang social⁶. » Ce constat fondé sur le caractère partagé de la langue conduit Ricœur à considérer l'existence d'une mémoire collective : « Il faut tenir l'intériorité de la mémoire comme le terme d'un processus d'intériorisation strictement corrélatif du processus de socialisation. C'est cette corrélation qu'il faut assumer dans une philosophie de la mémoire et de l'oubli. C'est dans le même mouvement de polarisation que se constituent une identité collective et des identités personnelles⁷. »

Même si, dans les films évoqués, les histoires privées sont privilégiées par rapport à la présentation de grands événements historiques, elles expriment une dimension collective⁸. Le tournage d'*El premio* le montre bien : le travail de remémoration développé par Markovitch a encouragé l'échange de mémoires sur la dictature à San Clemente. D'après la réalisatrice, les habitants de la ville lui ont prêté des objets et des vêtements pour contribuer aux décors ; cela leur a donné l'occasion de lui raconter leurs histoires, c'est-à-dire de se souvenir de leurs propres expériences pendant la dictature⁹. Évidemment, d'autres échanges eurent lieu lors de projections-débats. Toutefois, la construction d'un répertoire des situations semble moins importante que cet échange narratif fondamental dans la construction de l'identité collective.

UN MONDE SANS HOMMES

La première image du film nous introduit dans un monde ravagé, délaissé, brisé. On voit un plan d'ensemble avec une petite fille qui essaie de patiner sur le sable d'une plage grise. On remarque déjà dans cette image un premier conflit qui va parcourir le film : tout comme les patins, Cecilia n'est pas adaptée à cet endroit. La petite

6. P. Ricœur, « Histoire et mémoire », dans A. de Baecque, C. Delage (sous la direction de), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 2008, p. 20.

7. *Ibid.*

8. De même, on souligne que, pour Ricœur, la mémoire collective tout comme la mémoire individuelle peuvent être pathologiques (*ibid.*, p. 21-23).

9. P. Markovitch, « La memoria de una pequeña ciudad », <http://elpremiolapelicula.wix.com/elpremiolapelicula#lvideos/ck0q>

fille est déracinée, elle semble aller à la dérive, toujours à la recherche de quelque chose de perdu. Quelque chose de difficile à identifier et qu'elle-même ne sait pas vraiment comment désigner.

Le film commence *in medias res*, en laissant au public le soin de reconstruire ce qui s'est passé auparavant dans la famille de Cecilia et dans le pays. Il s'agit néanmoins d'une reconstruction impossible, puisque la narration et les personnages eux-mêmes se montrent revêches lorsqu'il est question de donner des indices sur le passé. Ce qui existait avant le coup d'État a été détruit pour toujours. Même le putsch reste un événement si traumatique qu'il n'est pas une seule fois évoqué dans le film. Pourtant, il hante la famille.

Markovitch ne se propose pas de dépeindre les contextes historiques, ce qui l'intéresse ce sont les conséquences de la dictature sur la famille et, notamment, sur Cecilia. C'est pourquoi le film reste focalisé sur la petite fille. On dirait, de façon métaphorique, que le contexte politique de l'époque reste hors champ ou constitue une sorte d'arrière-plan flou. Le télégramme au contenu cryptique que la mère cache dans une valise ; télégramme que Cecilia ne comprend pas – malgré tous ses efforts – et qui n'est jamais donné à lire au public, synthétise les rapports problématiques avec le contexte extérieur et le passé.

Le film commence au moment du passage d'un ordre social à un autre – passage imposé par la force. Le redressement du nouvel ordre suppose l'annulation violente de toute opposition, de toute subversion¹⁰. La maison où vivent Cecilia et sa mère est petite, sale, précaire, chaotique, fragile, isolée et toujours menacée par la mer et le vent. Cette maison est une métaphore des ruines de l'« ordre ancien ». Les tentatives de la mère pour éviter que la mer n'y pénètre évoquent bien une résistance désespérée et condamnée à l'échec.

L'inondation de la maison d'*El premio* est l'une des séquences qui résumet le mieux l'impuissance de la mère face à une menace qui vient d'ailleurs. On dirait que la petite maison est une cité assiégée. Cependant, ce qui menace la famille reste hors champ jusqu'à la minute cinquante du film. Comme dans les films de monstres, les militaires sont évoqués et annoncés, mais ils ne sont pas montrés. Lorsque finalement ils apparaissent à l'écran, ils n'ont rien de monstrueux. Un simple sergent âgé d'une petite vingtaine d'années arrive à l'école pour une activité d'endoctrinement quelconque. Mais l'humanité du personnage rend la situation d'autant plus insupportable : le « nouvel ordre » imposé par la force ne survient pas sous la férule d'êtres amoraux (c'est-à-dire des monstres). De simples hommes en sont chargés.

La chute de l'« ancien ordre » semble ne pas avoir fait disparaître uniquement le père de Cecilia, mais tous les hommes de la ville. Il y a une absence presque totale d'hommes adultes dans le film, à

10. Il faudrait souligner que le terrorisme d'État et la violence politique commencent, en Argentine, avant le putsch de 1976, pendant le dernier gouvernement du général Juan Domingo Perón et la présidence de sa veuve, María Estela Martínez (Cf. M. Franco, « La "depuración" interna del peronismo como parte del proceso de construcción del terror de Estado en la Argentina de la década del 70 », *A contracorriente*, vol. 8, n. 3, 2011, p. 25-26, http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acontracorriente/article/view/10/43#UZRqdrU-bEQ). Pourtant, on pourrait selon moi distinguer le passage d'un « ancien ordre » à un « nouvel ordre ». Dans *El premio*, le public assiste à une réduction de la complexité politique de l'Argentine de l'époque, puisque le long métrage présente la répression politique comme l'affaire exclusive du régime militaire. Une fois de plus, rappelons que le film ne se veut pas une analyse du contexte politique de l'époque.

l'exception des militaires. J'oserais dire que l'absence de la figure du père de Cecilia est liée au bouleversement de l'ordre social et au chaos qui règne dans la famille. Le film se rapproche ainsi de *Hamlet*, où la mort du père, *de l'ancien roi*, entraîne la dégradation du royaume du Danemark.

Il serait certainement possible de faire une lecture péroniste du film, en rapportant la disparition du père à la mort du général Perón pendant son troisième mandat. Or, comme le film s'inspire d'expériences autobiographiques, il semble assez risqué de proposer des analyses très allégoriques¹¹. L'importance de l'allégorie dans les cinémas latino-américains n'est pas négligeable, comme le montrent bien les travaux d'Ismail Xavier, dans le cas brésilien¹² et, plus récemment, les recherches d'Ana Laura Lusnich, dans le cas argentin¹³. Cependant, l'allégorie est une figure peu utilisée par la génération de Markovitch. Pour la plupart, il s'agit de cinéastes qui ne veulent surtout pas élaborer de discours au nom de l'ensemble de la société. Cela ne signifie pas que les films actuels évoquant le passé soient de simples expressions narratives d'une mémoire individuelle – j'ai soutenu le contraire plus haut –, mais plutôt que dans ces œuvres, les rapports entre mémoire individuelle et mémoire collective ne font guère appel à la figure de l'allégorie.

11. L'allégorie de Perón comme « père » de la nation a été abordée dans d'autres films argentins, notamment *Les fils de Fierro* (Fernando Solanas, 1975). Dans ce film, Solanas fait une adaptation libre du poème « Martin Fierro » de José Hernandez (1872), conçue comme une allégorie de Perón et de la mémoire des luttes péronistes des années 1960 et 1970 (cf. I. Del Valle Dávila, « La construcción de una memoria peronista en *La hora de los hornos* y *Los hijos de fierro* : del pueblo unido al pueblo fragmentado », *Rebeca*, n° 3, 2013, p. 51-54, <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/d2.pdf>).

12. I. Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento : cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo, Editorial Brasiliense, 1993.

13. A. L. Lusnich, « Opacidad, metáfora, alegoría : nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983 », dans A. L. Lusnich, et P. Piedras (sous la direction de), *Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2010.

Il me paraît dès lors remarquable que les rares figures masculines aient une telle charge symbolique dans *El premio*. Les hommes semblent l'« autre » de l'univers féminin du film. Ces personnages sont associés à des rapports ambigus d'attraction et de répulsion, de séduction et de peur. Les militaires constituent le cas le plus évident : Cecilia a appris qu'ils sont des assassins, mais elle est séduite par la possibilité d'être primée par eux.

Un autre exemple, plus subtil peut-être mais tout aussi intéressant, est le personnage de Walter. Dans une séquence, le jeune garçon, un peu plus âgé que Cecilia et son amie Silvia, leur montre une grande blessure sur le bras et leur offre du vin – on est dans l'interdit, car il s'agit d'enfants. L'épisode se passe dans un bâtiment abandonné, ce qui renforce la sensation d'assister à une action illicite ou clandestine. Même si les trois personnages discutent de cette blessure au bras de Walter, il est possible d'entendre derrière leurs propos un sous-texte sexuel. La séquence laisse entrevoir une découverte naïve du corps masculin et de la sexualité. La manière de se référer à la blessure porte des connotations phalliques :

Walter : N'ayez pas peur, parce que... (Il découvre la blessure, Cecilia et Silvia crient et rient.) Regardez !

Cecilia et Silvia : Non !

Walter : Regardez-la !

Silvia : Je ne veux pas la voir. Oh, c'est dégoûtant !

Walter : Regardez-la ! Regarde, ça ne me fait pas mal.

Cecilia : Oh, il se la touche !

Walter : Touchez-la !

Silvia : Non, je ne veux pas la toucher.

Walter : Allez¹⁴ !

Il est révélateur que Walter soit à l'origine de la distanciation entre Cecilia et Silvia. À l'école, l'institutrice l'accuse d'avoir triché lors d'un examen et elle exige de connaître le nom de celui qui lui a donné les réponses. Personne n'assume cette responsabilité et l'institutrice punit tous les élèves. Silvia finit par lui révéler que Cecilia est la coupable. La délation de la petite fille peut être interprétée comme une manière d'échapper à la punition ; toutefois, on se demandera si elle ne s'est pas laissé guider par la jalousie, vu la complicité de Cecilia et Walter. Quoi qu'il en soit, le personnage masculin (l'« autre ») est l'agent qui déclenche le conflit entre les deux jeunes filles.

LE NOUVEL ORDRE : ÉCOLE ET DICTATURE

L'école se dresse comme l'envers du monde dévasté de la petite maison à la plage. L'établissement éducationnel s'avère une institution privilégiée pour l'endoctrinement idéologique et l'imposition des règles du régime dictatorial. Dans ce sens, la maîtresse Rosita encourage la délation, comme le montre le cas de Silvia et Cecilia. Les propos qu'elle adresse à Silvia l'illustrent bien : « Tu n'as pas à t'inquiéter, car tu as fait le bien, tu as aidé tous tes camarades. C'est grâce à toi qu'ils ne marchent plus dans la cour. Et tu l'as beaucoup aidée aussi [Cecilia]. Quand quelqu'un fait quelque chose de mauvais, il faut le dire. C'est ainsi que l'autre apprend à être sage. Maintenant, elle [Cecilia] va te dire "merci"¹⁵. »

L'école et l'armée sont associées explicitement, aussi bien à travers les images qu'à travers les dialogues, à tel point que la cour de l'école devient une sorte de camp de prisonniers, dans la séquence de la punition des élèves. Même si la violence militaire ne se montre pas dans le film, une autre violence, liée à l'endoctrinement, apparaît comme l'une des principales armes de la répression, dont les victimes seront les futures générations.

Les élèves apprennent par cœur une histoire officielle qui met en valeur les symboles de la patrie, dont l'hymne et le drapeau, ainsi que les grandes figures du passé – Manuel Belgrano, le créateur du drapeau, est évoqué en classe. Ce processus s'accompagne d'une association explicite des militaires aux « pères de la patrie¹⁶ ». Les élèves apprennent qu'ils appartiennent à une communauté nationale avec un passé spécifique et des valeurs particulières. En même temps on leur inculque que l'armée est dépositaire de cette tradition. La

14. P. Markovitch, *El premio*, 2011 (Traduction personnelle).

15. *Ibid.* (traduction personnelle).

16. Le phénomène ne se limite pas à l'école publique. Au tournant des années 1960 et 1970, pendant les régimes des généraux Juan Carlos Onganía, Roberto M. Levingston et Alejandro Agustín Lanusse (1966-1973), parut en Argentine une vague de films historiques associant implicitement l'armée aux héros de l'Indépendance. Ces films, qu'Ana Laura Lusnich nomme la « variante institutionnelle-hégémonique » du cinéma historique argentin de l'époque, ont connu une affluence considérable. Parmi d'autres titres, on citera *El Santo de la Espada* (Leopoldo Torres-Nilsson, 1970) et *Bajo el signo de la patria* (René Mugica, 1971), comme les plus représentatifs (cf. A. L. Lusnich, « El cine criollista-histórico », dans C. España (sous la direction de), *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 410-419 et E. Erausquin, *Héroes de película : el mito de los héroes en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2008, p. 111-125).

sauvegarde de la nation lui est dévolue. Avant de maîtriser l'écriture les enfants mêleront fierté nationaliste et éloge des militaires. La maîtresse rend naturelle cette conjonction en apprenant aux enfants l'orthographe de certains mots « associés » à l'armée : courageuse, héroïque, patriotique.

La sécheresse du chemin de la plage, parcouru par Cecilia de l'école à la maison et vice versa, souligne les tensions et les violentes contradictions entre l'ordre de l'école-dictature et l'ordre de la maison-mère. Le conflit central du film est là : l'angoisse de Cecilia découle dans une grande mesure de l'incapacité de rassembler harmonieusement ces deux ordres antagoniques. La musique dissonante du film, composée par le Mexicain Sergio Gurrola – et souvent associée au chemin de la plage –, explicite cet accord impossible. La conséquence de cette dynamique entre deux ordres contradictoires est un conflit permanent entre la norme et le désir, chez Cecilia. Toute gratification dans l'un d'eux est accompagnée d'une punition dans l'autre. L'absence du père et la désorientation de la mère aggravent ce conflit.

La maison et la famille de Cecilia trouvent une contrepartie dans la maison et la famille de l'institutrice. Par un jeu de miroirs, tout ce qui est désordre et angoisse dans la première est ordre dans la seconde. Par ailleurs, c'est le seul endroit dans le film où il y a une figure masculine qui joue le rôle traditionnel de père et de mari. Cette figure que Cecilia n'arrive pas à retrouver est présente dans le monde plus traditionnel et plus stable de l'institutrice. Dans la séquence où Cecilia et sa mère se rendent chez Rosita, quelques détails permettent d'accentuer le rôle protecteur que joue le père, même si le personnage – maigre, un peu âgé et avec une couverture sur les épaules – est tout sauf une figure masculine forte. Tout d'abord, l'institutrice dit qu'il est inquiet à cause de la fièvre de sa fille ; puis, une fois que Cecilia et sa mère sont parties, il va les chercher dans la rue obscure et leur demande, de la part de sa femme, de rentrer chez eux. Ensuite, il offre du maté à la mère, dans la cuisine, près d'un poêle. Même si la mère n'en prend pas, la traditionnelle boisson argentine évoque la chaleur du foyer, en contraste avec le froid qui règne chez Cecilia. Soulignons encore que la seule mention d'une nourriture déclenche le dégoût et les grimaces de Cecilia : il s'agit d'un poisson cru qui semble en mauvais état.

Certes, l'institutrice sauvera Cecilia et sa mère des militaires, en permettant à Cecilia de réécrire sa composition sur l'armée. Ce geste de solidarité est néanmoins ambigu : le fait de permettre à Cecilia de réécrire le texte est une manière explicite d'effacer le discours de la mère (« les soldats sont des assassins ») et de le remplacer par le discours de la dictature (« les soldats sont des héros de la patrie »). C'est ainsi que l'institutrice facilite et encourage le passage de l'enfant d'un ordre à l'autre. En outre, dans la séquence où Cecilia

réécrit sa composition, la maîtresse demande à la mère de lui fournir le numéro de la pièce d'identité de sa fille. Cette démarche administrative, omise auparavant, permettra l'inscription officielle de Cecilia à l'école. Or elle ne s'effectue qu'au moment où la petite fille adopte le discours officiel du régime. Enfin, il faudrait noter l'absence de toute considération, de la part de l'institutrice, sur les conditions dans lesquelles le texte avait été réécrit, alors que les militaires accordent le prix à Cecilia.

Je supposerais qu'il y a une sorte d'« adoption » de Cecilia par l'institutrice. C'est elle qui habille la petite pour la remise de prix, tandis que la mère essaye d'empêcher sa fille d'y aller. L'institutrice prête même à Cecilia les chaussures de sa propre fille – une fille qui, par ailleurs, laisse volontiers sa place à Cecilia, car on ne la voit jamais dans le film. Mais ces chaussures sont trop petites pour Cecilia : l'adaptation du code familial au code de la dictature n'est pas gratuite, elle devient un emprisonnement. En effet, ces chaussures font mal à Cecilia et la remise de prix se clôt comme un échec pour elle. La révolte contre la mère n'est pas compensée par la satisfaction de recevoir le prix de la dictature. Au contraire, Cecilia finit par éprouver une plus grande culpabilité.

L'un des aspects les plus intéressants du film, c'est qu'il existe deux versions avec des fins différentes. Dans une première version, le film se termine par la séquence du retour du père : Cecilia et sa mère, chacune de son côté, se rapprochent de lui, et il les serre dans ses bras, avec la mer en arrière-plan. La famille traditionnelle est ainsi reconstruite et le film laisse un peu de place pour l'espoir : pour la famille à nouveau réunie, il semble possible de résister au nouveau régime dictatorial. Cette dernière séquence a été supprimée dans la deuxième – et définitive – version du film. L'absence du père laisse supposer qu'il a été assassiné par la dictature. Le conflit entre mère et fille n'est pas résolu, les liens familiaux continuent, brisés, et il semblerait qu'il n'y a plus de place pour la résistance face au Proceso de Reorganización Nacional. Au contraire, c'est plutôt la tragédie des disparus qui se laisse deviner dans l'épilogue. Cependant, on ne laissera pas de se demander si, face à un tel naufrage de la famille traditionnelle, de nouvelles configurations familiales ne s'avèreraient pas possibles.