

Compétition internationale de longs métrages



Fiche réalisée par Charlotte Garson, critique et auteure

Deslembro

Le point de vue

Deslembro ou le dé-souvenir d'enfance

Deslembro, première fiction d'inspiration autobiographique de la réalisatrice, se situe au carrefour de deux types de récits : la chronique du passage à l'âge adulte de Joana, dite « Jo », quatorze ans, au physique androgyne, et la fiction historique, le retour à Rio de Brésiliens exilés en raison de la dictature instaurée depuis le coup d'Etat de 1964. Le 22 août 1979, une loi d'amnisties s'appliquant à la fois aux policiers auteurs de tortures et de meurtres et aux opposants, a effectivement offert au Brésil l'espoir d'un retour à la démocratie qui ne s'opèrera qu'en 1985. La particularité du film de Flavia Castro est de tenir ensemble ces deux aspects scénaristiques, sans jamais faire de l'un l'arrière-plan de l'autre. Fermement ancré dans les intérieurs domestiques, il s'ouvre peu à peu à ce nouveau pays que découvre la jeune fille,

à la montagne et à la plage, à partir d'un premier « pèlerinage affectif » en famille où une terrible averse trempe tout le monde avant que les trois enfants ne décident de retourner jouer sous la pluie.

Intimité familiale et engagement politique

La séquence qui précède le générique qui constitue le prologue noue ces deux aspects de manière inextricable : la rage avec laquelle Jo déchire et jette dans les WC son passeport pourrait tout aussi bien ouvrir un film d'espionnage que relever d'un mouvement d'humeur adolescent. Le son d'un film entendu à la télévision hors-champ contribue à la confusion : un bruit d'hélicoptère vient pimenter cette première fausse piste. Si narrativement le spectateur a été légèrement trompé, symboliquement ce mélange est juste : la

Fiche technique

Réalisation et scénario :

Flávia Castro

Interprétation :

Jeanne Boudier, Sara Antunes, Eliane Giardini, Hugo Abranches, Julian Marras, Jesuíta Barbosa, Arthur Raynaud

Production :

Video filmes, Tacacá Filmes, FlauK filmes

Image :

Heloísa Passos

Son :

Edson Secco

Montage :

Flávia Castro, François Gédigier



Flavia Castro

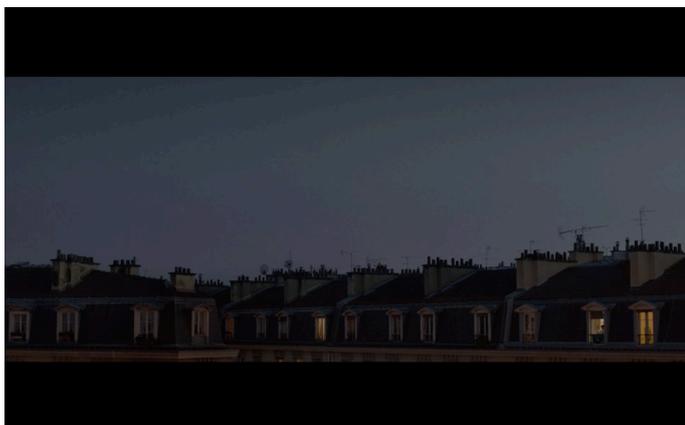
À l'instar de la jeune héroïne de *Deslembro*, elle a grandi en exil. Son travail se partage entre fiction et documentaire, entre la France et le Brésil où elle est née. En 2011, elle réalise son premier long métrage documentaire *Diário de uma busca* pour lequel elle reçoit plusieurs prix internationaux. *Deslembro* est son premier long métrage de fiction.

vie de Joana et de ses deux demi-frères est entièrement régie par les engagements politiques de leurs parents, comme le montre la façon dont le film s'achève. Tous accompagnent Luis au bus qui le mène clandestinement au Chili. Même le benjamin des frères, Léon, porte un t-shirt politiquement significatif « Le nucléaire, non merci » et se fait surnommer « petit Trotski » par Luis et Ana. Pour ces derniers, la politique semble couler de source ; Joana remet en question cette évidence en soulignant ironiquement que son frère ne peut « comprendre » les impératifs d'absence de son père (une « réunion du MIR avec les Sandinistes ») ou le nom dont il est affublé. Lorsqu'elle reproche à son beau-père ses absences, Joana inverse la présomption d'altruisme de l'engagement politique : les parents ne doivent-ils pas avant tout donner la priorité aux besoins des enfants ? L'avenir de l'Amérique latine devrait passer en second. Pourtant, Joana, en tant qu'aînée, est aussi la plus politiquement consciente des trois enfants : elle croit d'abord qu'Ernesto tient son prénom de Che Guevara, reste sceptique quant à la loi d'amnistie au Brésil, et insulte le voisin qui l'entendait s'opposer à l'idéologie révolutionnaire de Luis. L'enjeu du film consiste donc pour la jeune fille à trouver sa motivation politique propre plutôt que de subir celle des adultes qui l'entourent. Le déménagement au Brésil – le voyage – lui donne cette occasion.

Le retour des uns est-il l'exil des autres ?

Ce qui pour Ana, sa mère, constitue un retour, est un exil pour Joana, elle et ses frères ayant grandi principalement au Chili, première étape de l'exil, puis en France. Le tressage linguistique est l'un des traits saillants des dialogues de *Deslembro*. La maisonnée est trilingue. Luis, chilien, est de langue maternelle espagnole, Ana parle surtout portugais, tout le monde parle aussi français, surtout lorsque la famille vit encore à Paris. Les enfants naviguent entre les langues au sein d'une même conversation ; tantôt ils s'expriment en portugais alors qu'ils regardent la télévision en français (au début), tantôt le feuilleton brésilien récolte de la part de Paco un « Eh ben, enfin ! » quand les amants finissent par s'y embrasser, tantôt un mot espagnol (« Fulana », Une telle) ou portugais (« lanche », petit goûter) s'invite dans une autre langue, tantôt c'est une berceuse en espagnol, « Caballero blanco », qui charrie avec elle le souvenir de Mercedes, la mère chilienne de Paco ; tantôt, enfin, un choc affectif suscite un brutal changement de langue : « C'est quoi ces conneries ? » lance Joana soudain en français à sa mère. Le montage accompagne cet aspect composite en multipliant les jump cuts (brèves ellipses au sein d'une même séquence voire d'un même plan). Le rapport aux trois langues n'est pourtant pas douloureux, il semble plutôt le fait d'une fluidité : le multilinguisme est un liant familial. Car cette famille est elle-même un tressage généalogique entre les enfants d'Ana, Léon et Joana, et ceux de Luis, Léon et Paco.

Le voyage au Brésil n'est un déracinement qu'à priori : Ernesto, Argentin lui aussi en exil politique, ne cessera ainsi de demander à Joana si elle s'est « adaptée », plaisantant sur cette attente de l'extérieur envers les exilés. Tout le mouvement de *Deslembro* (et jusqu'à son titre emprunté à un poème de Fernando Pessoa) consiste ainsi à substituer à un récit d'exil une initiation au souvenir. Étrange cheminement, parce que comme l'explique Joana à son petit frère, en grandissant, « on oublie des choses » : aussi le retour dans ce pays qu'elle n'a connu que très petite ne peut-il susciter le retour de souvenirs à proprement parler. Selon quel processus la boîte de Pandore va-t-elle s'ouvrir ? Tout commence en fait avant le Brésil, lorsque Joana, qui a l'habitude d'aller lire sur le toit de son immeuble parisien, se penche vers la gouttière et a le vertige : « Je tombe ! », s'écrie-t-elle en appelant le voisin percussionniste sans doute lui-même en exil, Abou. Le contraste est en effet très fort entre les deux lieux : au panorama pittoresque de toits parisiens va se substituer le champ rétréci de la fenêtre de l'appartement que la famille se voit prêter à Rio, ouverte sur un pan de montagne escarpé et gris. Dès l'arrivée à l'aéroport, le mouvement des portes automatiques qui semblent s'ouvrir sur la situation politique du pays (on y voit des opposants exulter de la nouvelle loi), s'articule à la vue en plongée depuis la fenêtre du nouvel appartement : le changement de lieu radical fonctionne comme un déclencheur psychique, un « décapsuleur » de mémoire. Dès lors, le film est traversé de plans furtifs, tissés au quotidien, le passé infiltrant le présent.



Au-delà du dé-souvenir

Ces fragments subjectifs ont la particularité sonore et visuelle d'être brouillés: ce sont des bribes de souvenirs de la toute petite enfance, souvent littéralement brouillés. Leur surgissement se fait sur fond d'introspection de Joana, prompte à entrer en elle-même, souvent vue avec le walkman de Luis sur les oreilles ou plongée dans un livre. Cette façon de ne pas «s'adapter» cache un voyage intérieur davantage qu'une rébellion d'ado. L'introspection de la protagoniste rend le spectateur attentif à différentes qualités de silence: celui, plein de mots, de la jeune lectrice, et celui, impuissant à énoncer ce qui est trop douloureux à dire, de la mère et de la grand-mère. C'est en passant par une image (la photographie de la page de journal relatant l'arrestation de son père) que la

jeune fille amènera ces deux femmes vers les mots. *Deslembro* est donc aussi une enquête, que Joana mène sans l'aide des adultes, pour qui le vide, le «dé-souvenir» de la petite fille relève à la fois de l'indicible et de l'évidence: «Tu sais bien ce que c'est, un 'disparu politique' !», lui lance sa mère. Ce terme connu dans toute l'Amérique latine, désigne la même pratique étatique dans plusieurs pays: l'enlèvement, la torture et l'assassinat d'opposants dont les corps ne sont pas rendus à leurs familles. La grand-mère a de son côté réuni toute la documentation possible autour de la disparition de son fils, et elle la partage avec Joana, mais elle la croit en partie lettre morte. Le fragment de photo qui réveille chez la jeune fille la mémoire du lieu fonctionne alors comme ce que la psychanalyse appelle un «souvenir-écran»

(un souvenir masquant un autre souvenir), ou du moins comme un faux souvenir. Elle se croit responsable de la dénonciation de son père, qui lui avait demandé de l'appeler par un nouveau prénom. Après que Joana a embrassé consciemment le désir de se souvenir, rendant visite à sa grand-mère de façon plus fréquente comme on revisite une partie de sa mémoire, c'est la dernière partie du film qui s'ouvre: il va lui falloir se défaire de sa culpabilité, démêler le vrai du faux dans le récit de sa mère mais aussi, du même coup, se détacher un peu plus de son père. Et enfin distinguer ce qui relève de son intimité, de son identité, et de la grande Histoire, dans laquelle elle n'a pas (encore) eu de rôle à jouer.

Pistes pédagogiques

Les chansons ou la voix du père absent

Lorsque Joana mène ses deux amies parisiennes au cimetière, celles-ci pensent que c'est sur la tombe de son père mort. Or celui-ci n'a pas de sépulture; à la place, c'est sur celle de Jim Morrison qu'elle les convie à un étrange anniversaire, scandé par la guitare sèche d'un fan et la cigarette enfoncée dans la bouche de l'effigie du chanteur. Ainsi la rock star s'est-elle substituée au père mort; et de fait, tout au long du film, le rapport de Joana à la musique, qu'elle «adore» (dit-elle à sa grand-mère), est lié au père ou à ses substituts: le walkman que lui met sur les oreilles Luis, avant de le lui donner pour de bon dans la voiture à la fin; le charme des sambas qu'Ernesto chante à la guitare sur la plage, avant leur étreinte; le souvenir de l'ami du père, Roberto, qui dit qu'Eduardo était «bon chanteur»; la chanson qu'écoute la grand-mère chez elle et que Joana, sous la douche, reconnaît. Il est donc logique que la résolution du «dé-souvenir» de Joana soit assumé par une bascule dans la mise en scène: on entend alors en off les deux voix du père mort et de la fille adolescente qu'il n'a pas connue entonner une charmante ballade à deux voix. La dernière chanson, entonnée par toute la famille en voiture un sourire aux lèvres car il s'agit du générique de début du dessin animé *Goldorak*, assure un passage de relais entre la mémoire du père (qui pourrait bien être «l'Actarius» dont il est question dans les paroles) et le futur incertain du beau-père «S'enfuit, solitaire, à travers les galaxies de notre

univers...»: la fiction porte les angoisses enfantines, et le petit Léon, confident de Joana, s'apprête à vivre lui-même ce qu'elle a vécu en perdant son père.

Les livres, étoffe de la vie

Dès le début du film, Joana s'insurge quand sa mère lui propose de donner ou de vendre ses livres pour alléger le déménagement. L'adolescente, lectrice assidue, trouve dans la lecture un autre point commun avec son père, comme le lui apprend sa grand-mère, qu'elle rencontre sur le tard. «Eduardo séchait les cours de fac pour aller lire à la bibliothèque», se souvient-elle avant de confier à Joana l'exemplaire des *Trois Mousquetaires* qui appartenait au mort. Les livres sont présents à tous les moments-clés de la vie de la jeune fille, qui en copie des

fragments sur le mur de sa chambre, tient un journal qu'elle lit comme un livre à ses frères (les adieux de Mercedes à Paco au Chili, souvenir lu qui lance un flash-back), et qui rencontre son premier amour alors qu'elle lit un passage célèbre de *L'Education sentimentale* de Gustave Flaubert racontant précisément la sidération amoureuse. Le film superpose dans cet exemple le passé simple du récit («Ce fut comme une apparition...») au présent de sa lectrice, qui voit apparaître un jeune invité inconnu venant lui offrir à boire lors de la fête à la villa où l'ont traînée ses parents. Ce sera encore après avoir lu (le poème *Deslembro* de Fernando Pessoa) qu'Ernesto et Joana couchent ensemble, après la fête d'anniversaire de Léon. Au lieu d'être opposés à la vie, les livres lui sont consubstantiels, ils l'informent et en intensifient l'expérience.



Le puzzle du souvenir

Flavia Castro restitue de manière visuelle et sonore la texture particulière du souvenir très fragmentaire de la petite enfance : une manifestation furtive de la mémoire, qui n'est pas organisée en récit. De tels plans sont habilement glissés entre les séquences les plus quotidiennes, jouant de l'effet de surprise. Ce sont souvent des plans subjectifs, c'est-à-dire que la caméra restitue la vision que Joana pouvait avoir enfant, vision troublée par la difficulté à se ressouvenir. La cinéaste choisit des échelles de plans très rapprochées (l'insert sur des mains manipulant un revolver, les yeux du père, sur des surfaces qui font écran (le pare-brise embué et couvert de pluie dans la scène où Joana entend que son père « est tombé »). Le même effet de rapprochement est obtenu dans l'ordre sonore, avec des sons insistants et forts, non identifiés (l'inquiétant chuintement pendant que des adultes fument). Ces bribes entrent en écho par le montage et l'homologie visuelle avec des moments



au présent vus à travers le même filtre de la subjectivité de Joana : la peau d'Ernesto qu'elle caresse, filmée de très près, apparaît d'abord comme un paysage. Ce rapprochement prouve qu'il n'y a pas d'un côté un passé opaque et de l'autre,

un présent clair comme de l'eau de roche : Joana se construit, pièce par pièce, les livres et les chansons mettant des mots sur les expériences sensorielles pures, non encore classées, au gré des nouvelles expériences.



Les « disparus politiques » et le cinéma

L'expression « disparus politiques » s'applique dans toute l'Amérique latine à une pratique dictatoriale qui a consisté à enlever des opposants, à les torturer, les assassiner puis faire disparaître leurs dépouilles, jamais restituées à leurs familles. Argentine, Uruguay, Chili, Brésil... Des années 1960 à 1980, la pratique s'est poursuivie, laissant sa marque sur plusieurs générations de parents, de frères, d'époux et d'enfants marqués par une absence jamais guérie, le deuil impossible à faire faute de corps et de sépulture. *Enfance clandestine* de Benjamin Avila (Espagne/

Argentine/Brésil, 2011), autobiographique comme *Deslembro*, raconte le retour à Buenos Aires d'une famille d'opposants, qui prend une nouvelle identité et continue de militer. Son héros de douze ans s'amuse parfois des contraintes de la clandestinité, très loin cependant du recul et de la maturité de Joana. Formellement à l'opposé d'une fiction sur l'enfance, le documentaire *Nostalgie de la lumière* de Patricio Guzman (France/Chili/Espagne/Allemagne/USA, 2010) scrute le mystère des *desaparecidos* (disparus) en brassant beaucoup plus loin que les seuls témoignages politiques : le film est un essai poétique sur la présence des absents

dans le cosmos, la proximité matérielle des morts à travers l'Histoire sur un même lieu à travers diverses couches archéologiques, et l'impossibilité pour tout pouvoir, même dictatorial, de faire disparaître tout à fait ses victimes. Guzman, exilé en France depuis le coup d'État d'Augusto Pinochet de 1973, filme notamment les femmes qui viennent gratter le sol aride du désert de l'Atacama, au Chili, pour retrouver des fragments d'os et d'effets personnels des morts, enterrés successivement à plusieurs endroits par les autorités qui n'ont jamais révélé les lieux des fosses communes.