

L'œuvre écrite, gravée et filmée de Guadalupe Santa Cruz : un palimpseste de territoires, de mémoires et de langues

STÉPHANIE DECANTE

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – EA ÉTUDES ROMANES

s.decantearaya@parisnanterre.fr

1. Tout au long de sa trajectoire vitale et artistique, faite d'exils et de retours (retour au Chili ; allers et retours en Belgique, sa terre d'exil), Guadalupe Santa Cruz a combiné les activités de gravure et d'écriture : écriture de romans et d'essais, mais aussi de livres d'artiste. Dans cette œuvre si riche, se manifeste sans cesse la quête têtue et minutieuse de l'expression d'un rapport au territoire, dans toute son épaisseur mémorielle et dans sa dimension individuelle, sociale et historique. À la fois dense et polygraphique, l'œuvre de Guadalupe Santa Cruz a pour dénominateur commun la pratique réitérée de la « rayadura por las superficies », érigée en poétique et énoncée dans un texte homonyme publié à titre posthume :

Tanto el grabado como la escritura rayan con el rayar de la loca obsesión, del disco rayado que pulsa la mano, y lo hacen con el gesto de punzar, de marcar, de rayar una superficie. El lápiz, la tecla, la punta seca, el ácido se proponen remover lo que ya está ahí y se resiste, resiste en la propia mano y en la materia pero insiste en existir, como un algo orgánico que busca cuerpo (Santa Cruz, 2016 ; 19-20).

2. Ce qui frappe dans ce texte à valeur de manifeste est l'expression à la fois profondément matérielle et intermédiaire d'une pratique consistant à faire affleurer une image recouverte par d'autres et à lui faire prendre corps. Au cœur du travail de la gravure, cette pratique infléchit le travail de l'écriture et, comme on le verra, de la collaboration cinématographique. Elle est mise au service d'une poétique vouée à l'expression de la mémoire de lieux ; à la construction subtile de l'épaisseur de notre rapport au territoire. En tant qu'expérience, ce rapport au territoire – et la sédimentation mémorielle de ce rapport – ne se représente pas, mais bien plutôt se présente : elle n'accède pas à la stabilité d'une chose visible dont on connaîtrait une fois pour toutes l'apparence caractéristique (Didi Huberman, 2001 ; 19). L'expression de cette expérience passe alors par la focalisation sur des

figures de détail qui sont entremêlées, superposées, interverties, plaquées ou retranchées ; recouvertes ou grattées.

3. Guadalupe Santa Cruz fait partie de ces auteurs qui résistent aux grandes catégories et classifications, qu'elles soient nationales ou esthétiques. Son œuvre a rencontré dernièrement un intérêt croissant. En témoignent les récentes publications d'une anthologie de ses meilleurs textes (*El vivero y el inventario*, Santiago, Sangría, 2018), de textes inédits (*Reserva de lugar*, Santiago, Cuadro de tiza, 2016), et d'un numéro monographique dans la prestigieuse *Revista Iberoamericana* (2019).
4. Née à Orange (dans le New Jersey) en 1952, d'une mère étasunienne et d'un père chilien, Guadalupe Santa Cruz passe une bonne partie de son enfance et de sa jeunesse au Chili. Ces coordonnées spatiales et linguistiques se verront ensuite complexifiées par son expérience de l'exil, en Belgique : autre langue, autre accent, autre espace, autre situation sur le planisphère. Engagée dans un programme d'éducation populaire auprès des ouvriers d'une fonderie à Santiago, elle s'engage dans le MIR, le Mouvement de la Gauche Révolutionnaire. Arrêtée, à l'âge de 22 ans, et conduite à « Londres 38 », un des centres de détention et de torture de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), elle y restera enfermée quinze jours avant d'obtenir la possibilité de sortir du Chili, pour les États-Unis, puis pour la Belgique.
5. C'est en Belgique qu'elle se forme à la gravure auprès de Dacos, à l'Académie Royale des Beaux Arts de Liège. Sorte d'électron libre de la gravure, personnage atypique aux diverses facettes, Guy-Henri Dacos (1940-2012) a laissé des empreintes multiples et indélébiles dans le milieu culturel liégeois, et bien au-delà. Je dirais que ce qui le caractérise est, d'une part, son engagement politique dans des réseaux de solidarité internationale (dès les années 70, il réalise de nombreuses affiches pour la défense des Droits de l'Homme, pour les droits des enfants du Quart-Monde, pour le Chili, la Palestine et fonde l'atelier de gravure collaboratif « La Poupée d'encre ») et, d'autre part, sa façon de travailler la gravure, mêlant différentes techniques : pointe sèche, eau-forte, lithographie, recadrage, réimpression et superposition de textes¹ et d'images, travail avec la corrosion de l'acide, le ponçage, le grattage, la perforation des plaques de métal. Au cœur de

1 Souvent, ses gravures mêlent l'image aux mots, il y intègre des textes de Mahmud Darwich, de Pablo Neruda, de Julos Beaucarne.

l'œuvre artistique de Dacos, tout comme de celle de Guadalupe Santa Cruz, la pratique du palimpseste se trouve donc intensifiée et étendue à plusieurs formes d'expression artistique (dessin, photographie, textes), selon une tendance propre à la néo avant-garde des arts plastiques dans les années 1980 (Pastor Mellado, 1997).

6. Après la pratique approfondie de « cette graphie sans langue, cet art du travail sur les traces et la matérialité qu'est la gravure » (Santa Cruz in Montecinos, 2015), le retour au Chili, en 1985, signifie pour Guadalupe Santa Cruz un engagement dans l'écriture, même si elle n'abandonnera jamais complètement la gravure. Cette nouvelle orientation de sa pratique artistique donnera lieu à la publication, entre 1987 y 2005, de cinq romans : *(Des)contextos, nuevos lugares* (Santiago, Minga, 1987), *Salir (la balsa)* (Santiago, Cuarto Propio, 1989), *Cita Capital* (Santiago, Cuarto Propio, 1992), *El contagio* (Santiago, Cuarto Propio, 1997), *Los conversos* (Santiago, Lom, 2001) et *Plasma* (Santiago, Lom, 2005), qui a reçu le Prix Ateña en 2006. Suite à l'obtention d'une Bourse Guggenheim (en 1998), de deux Prix Fondart (en 1996 et 1999) et d'une Bourse de la Fondation Andes (en 2004), Guadalupe Santa Cruz réalise une série de séjours exploratoires dans le Nord du Chili. Elle rendra compte de la richesse de cette expérience dans un livre d'artiste où dialoguent textes et gravures : *Quebrada. Las cordilleras en andas* (Santiago, Zegers, 2006). Puis elle nous livrera deux essais *Ojo líquido* (Santiago, Palinodia, 2011) et *Lo que vibra por las superficies* (Santiago, Sangría, 2013). Enfin, en 2016, sera publié à titre posthume un magnifique roman, *Esta parcela* (Santiago, 2016), où, de nouveau, dialoguent textes et gravures.
7. Pour aborder cette œuvre, je proposerai deux clefs de lecture : la première envisagera une poétique de la cartographie comme palimpseste et l'autre verra comment, dans deux œuvres audiovisuelles, ce palimpseste cartographique est mis au service d'une formulation de l'expérience de l'exil et du retour.

Une poétique de la cartographie comme palimpseste

8. La cartographie occupe une place centrale dans l'œuvre de Guadalupe Santa Cruz. Dans ses deux premiers romans, la narration s'articule à partir de différentes cartes de Santiago, tissant « una memoria topográfica, un ter-

itorio en el cual transitan y se desplazan los cuerpos » (Arcos, 2001). Raquel Olea voit dans ces déambulations un moyen de recomposer les cheminements de mémoires biographiques faites de sinueux sentiments d'appartenance à un territoire, où la ville est envisagée comme un palimpseste de perceptions individuelles, permettant de formuler l'expérience à la fois de l'exil et du retour (Olea, 1998 ; 84-89).

9. Guadalupe Santa Cruz déploie une perception de l'espace urbain qui se situe au croisement de plusieurs disciplines :

La ciudad es algo equidistante a los y las habitantes, a los proyectos urbanísticos y a los mapas. Me interesa lo inaprehensible de ella. Yo la comparo con un cajón de velador, donde hay un orden que no es tuyo. Es un orden que es a pesar tuyo. En ese sentido la ciudad es una construcción en la que todos participamos, pero las marcas no son directas. La ciudad fagocita, expulsa, se alimenta, te transforma, le robas, ella te roba. Para mí la ciudad es, ante todo, una protagonista (Santa Cruz in Jara, 2001 ; 19).

10. Ce rapport d'équidistance nous invite à aborder son œuvre au croisement de la géographie, de l'urbanisme, de l'architecture, de la sociologie, mais aussi de l'histoire et de la littérature. Il invite, dans la lignée d'Alain Corboz, à voir dans le territoire un artefact fait de projections contradictoires et sédimentées, un espace sémantisé, « discourable », sans cesse remodelé par les cartes et les récits où « les habitants ne cessent de raturer et de récrire le vieux grimoire des sols » (Corboz, 2001 ; 57). Dans ces conditions, arpenter la ville revient à remonter le temps, comme l'a si justement énoncé Walter Benjamin (Benjamin, 2017 ; 34), et à renoncer à un regard surplombant pour privilégier les espaces infimes, en quête de détails révélateurs et d'expériences individuelles en tension. Non pas La Nation, non pas La Ville, mais des expériences du territoire et des détails de la ville. Ainsi, dans son essai *Ojo líquido*, Guadalupe Santa Cruz étudie l'histoire du río Mapocho et en suit le cours sinueux, parfois souterrain, en quête de détails et d'anecdotes qui feront affleurer l'histoire de Santiago, les stratifications historiques son organisation sociale et politique :

Hay una suerte de isla carente de coordenadas, contra cuyo borde la gente habla en velocidades diversas. Mientras llaman río al cauce antojadizo del Mapocho, los canalistas distribuyen las aguas capitales desde el río Maipo y el Metro traza redes que cargan de otro modo la fluidez en la zona (Santa Cruz, 2011 ; 8).

11. On retrouvera ce motif de l'hydrographie, élément constitutif de la cartographie d'un territoire, dans les collaborations cinématographiques de

Guadalupe Santa Cruz. Convoquant à la fois les thèmes de la sédimentation et de l'érosion, il contribuera non seulement à l'expression de la mémoire d'un lieu, mais aussi au cheminement d'une réflexion sur la poétique de la mémoire ; une poétique faite de frictions et de résonances entre images, sons et langage.

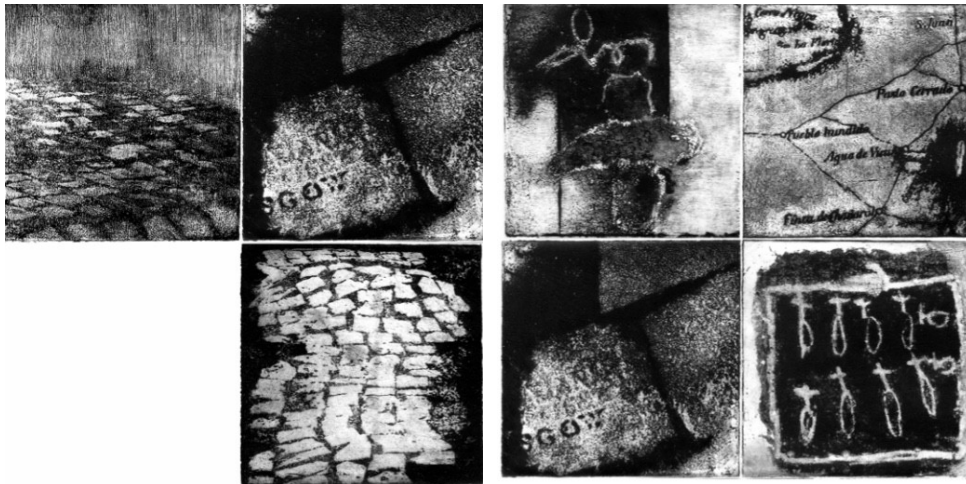
12. Dans l'œuvre de Guadalupe Santa Cruz – comme dans les gorges du désert du nord du Chili qu'elle a parcourues et explorées pendant de nombreuses années – « algo se concentra y se expande (se trata tal vez de una *quebrada*, de la promesa de otras rutas) » (Santa Cruz, 2013 ; 25). Je vois, dans cette citation, extraite de son essai *Lo que vibra por las superficies*, une pénétrante définition de ce qu'est un écho ; j'y vois aussi la définition d'une poétique qui cherche à capter une image absente ; celle de la mémoire d'un lieu, de l'expérience de lieux qui habitent la mémoire de ses habitants. La fascination pour ce « quelque chose qui se concentre et se dilate » donne lieu dans *Quebrada* à une chorographie, à la manière de cette science ancienne, sorte de proto-géographie qui consistait à explorer des régions, des contrées, des villages, des hameaux de différents pays, observant les relations de l'homme à son milieu, étudiant les climats, scrutant et dessinant des cartes régionales, avec une certaine fascination pour les toponymes, les histoires qu'ils renferment, les expériences et activités passées qu'ils traduisent.
13. L'œuvre de Santa Cruz se fait alors palimpseste. *Quebrada* se présente comme une sorte de journal d'expédition où se mêlent les témoignages des habitants qu'elle a rencontrés, des bribes de récits historiques, des restes de légendes indigènes aymaras, des lettres, des cartes (coloniales et contemporaines), des carnets de route... Dans ce livre d'artiste, textes et gravures dialoguent à partir d'un détail : une carte coloniale, des pétroglyphes ou encore un chemin tracé au milieu du désert où sur chaque pavé est inscrit « GOW », de Glasgow, vestige d'une histoire du commerce industriel dans la région qui invite à « caminar sobre la historia trizada » (Santa Cruz, 2013 ; 108). Chaque détail est retravaillé – concentré et dilaté –, disséminé par le travail de l'impression : répétition y modulation d'un détail, zoom, corrosion de l'acide, inversion ou découpage de l'image. Il est retravaillé et disséminé, également, par divers mots qui se font écho : assonance de termes de botanique (« Guayacán, Quillay, litre, colliguay »), résonance de pratiques artisanales ou industrielles tels que l'orpaillage ou l'exploitation minière (« arnero, árido, oro, Cobre, carbón »), témoignages multiples

d'habitants dont le parler populaire est retravaillé par des métaphores, des harmonies sonores et des lapsus producteurs de sens. De cette pratique qui fait converger différents savoirs disciplinaires et artistiques se dégage une esthétique de la sédimentation et de l'excavation ; de la superposition et du « grattage », de la « rayadura », de couches successives.

Harina, áridos, oro. Cobre, carbón. [...] En el Norte el deseo de los arneros es sacarle el jugo a la aparente segura de las cosas. (Santa Cruz, 2006 ; « Los arneros », s/p)

Se cruzan cuerpos en las quebradas, ventoleras inversas que descolocan, chiflones y cauces, abismos horizontales. La promesa de otras rutas.

Casi todas las quebradas del país producen a su largo encrucijadas. No hay país sino un paraje en cada hendidura (Santa Cruz, 2006 ; « Las quebradas », s/p)



14. Dans *Quebrada*, Guadalupe Santa Cruz suspend, interrompt, l'immensité plane du désert en se concentrant sur ces espaces de vie et de résonance que sont les gorges. Descendre dans les gorges, impliquera donc de trouver en elles des traces, des expériences et témoignages de vie qui se font écho et interrompent, court-circuitent la surface lisse et uniforme des récits de la Nation. Dans cette entreprise, les « pasajeras » sont cruciales, foyers qui captent (concentrent) les expériences et les véhiculent (les dilatent, les diffusent) dans un double mouvement centripète et centrifuge, de perception et de transmission de l'expérience humaine, par le biais des mots ou des gravures.

15. Pour aborder l'œuvre de James Turrell, plasticien « arpenteur et inventeur de lieux dans le désert », Georges Didi-Huberman nous propose une fable où les deux protagonistes sont le désert et celui qui arpente cet espace hostile et inhabité, en quête d'une expérience de la Khôra, d'un lieu de vie et civilisation. Pour cela, il varie les positions et multiplie les constructions, cherchant à modeler l'espace et à créer différentes réverbérations de la lumière (Didi-Huberman, 2001 ; 9-19). Écho ou réverbération, on trouve chez ces deux artistes un même recours aux phénomènes vibratoires de toute perception et à leur interférence (visuelle ou auditive) pour rendre compte de l'expérience intersubjective de l'espace, pour en faire un lieu de rencontre, un lieu de vie, un lieu de mémoire. Se projette ainsi une image de l'espace qui, plus que géographique, est chorographique, ancrée dans des expériences intersubjectives, dans « la perception intime de la dimension physique et incarnée d'un pays » (Kessler, 2011 ; 45) et non dans des symboles figés qui uniformisent une identité nationale. Cette chorographie, prend une inflexion particulière et trouve tout son sens comme réponse à la déchirure et la perte de repères que signifie l'expérience de l'exil. Elle distingue les espaces, à la fois qu'elle les superpose et les relie. Mais cette chorographie doit également être envisagée comme une certaine poétique de la représentation. En effet, à l'origine étymologique de la chorographie se trouve le concept de « Khôra ». Entrelacs de ville et de campagne qui permet de penser la structuration du politique chez les Grecs, Platon a également recours à ce terme dans le *Timée* pour désigner un réceptacle – un espace ou plutôt un intervalle – dans lequel les formes prennent sens. La Khôra, donc, offre une possibilité de représentation et de spatialisation aux formes de la mémoire, à ces « images absentes » qui constituent la mémoire, et à leur « coefficient de présence » (Derrida, 1993 ; 15-20).
16. Dans l'œuvre de Guadalupe Santa Cruz, l'expérience de l'exil est formulée par le motif récurrent de parenthèses vides, expression de l'intervalle qui sépare un espace et l'autre, pays d'exil et pays natal, expression de leur distance, mais aussi de leurs possibles superpositions, de leurs éventuelles interférences. Ainsi, entre ellipses et laps (pour reprendre le titre d'un très beau livre de photos et de poésies de Denis Roche (Roche, 1991), l'œuvre de Guadalupe Santa Cruz invite à concentrer l'œil et l'ouïe sur des détails, des lieux infimes à partir desquels elle nous projette vers d'autres niveaux de sens et d'expression artistique, un peu à la manière de palimpsestes intermédiaux.

17. Afin de voir comment se met en œuvre cette poétique, j'aborderai maintenant deux œuvres audiovisuelles où se forge peu à peu, à partir du témoignage de l'exil, une puissante allégorie de la mémoire de l'exil. La première est un long-métrage intitulé *Guadalupe Santa Cruz*, réalisé en 1993 par le poète et cinéaste belge André Romus (un coproduction RTBF / de Dérives, des frères Dardenne). La seconde est un court-métrage intitulé *Mapa de aguas de una memoria*, réalisé par Stefano Lapasini et Ryan Le Garrec (un production Lapavision), suite à une résidence d'écriture à Bruxelles, en 2012. Dans les deux cas, il s'agit d'un travail collaboratif entre l'auteure et les cinéastes. Dans les deux cas, le format testimonial est étoffé par celui du portrait d'artiste, et enrichi par de nombreuses citations et réflexions littéraires de l'auteure. Dans les deux cas, le propos évolue du témoignage à la formulation littéraire d'une expérience de l'exil, puis à la réflexion sur le territoire de l'écriture, et finalement à l'émergence d'une poétique de la mémoire des lieux.

Une cartographie de l'exil et de sa mémoire

18. Le documentaire sobrement intitulé *Guadalupe Santa Cruz* s'ouvre sur la voix hors-champ du réalisateur André Romus, qui annonce: « Voilà maintenant neuf ans, neuf ans que Guadalupe Santa Cruz est rentrée au Chili, neuf ans que les lettres qu'elle m'a écrites et son récent roman *Cita capital*, ont nourri le projet de ce film » (Romus, 1993 ; 00 : 00 : 03). Ce prologue annonce une poétique qui structure le montage du documentaire et fait du témoin un acteur central doté d'une grande liberté créative. Cette liberté est prise à partir de la pleine conscience d'une position paratopique, point d'ancrage de la scène d'énonciation : « Je suis dans votre format, là, j'essaie de trouver le meilleur point d'appui pour moi, dans votre format, j'essaie de me donner mon propre cadre, qui sera dans votre cadre, mais ce n'est pas facile » (Romus, 1993 ; 00 : 07 : 59).
19. Ce « point d'appui » passe par l'assomption réitérée d'un hors lieu du témoignage, et par l'élaboration minutieuse d'un lieu pour l'écriture. Dans le documentaire alternent des fragments de lettres écrites entre 1985 y 1992, lues (hors-champ et en français) par Guadalupe Santa Cruz, des extraits de son roman *Cita capital*, lus (hors-champ et en espagnol) et des séquences d'entretiens réalisés dans différents lieux de Santiago. Le mon-

tage déploie et tisse une triple chronologie : celle du récit autobiographique (depuis l'enfance jusqu'au retour à Santiago, avec force images d'archives, historiques et familiales qui brossent le cadre historique depuis les années 1950, à visée pédagogique), celle de l'échange épistolaire avec André Romus (qui développe une réflexion sur le retour d'exil, entre 1985 y 1992), celle des extraits de romans.

20. Délibérément bilingue, ce documentaire, plus concentré sur le retour que sur l'exil, multiplie les marques d'une double appartenance, jouant de superpositions et de tensions entre deux territoires, deux langues, deux cultures. Ainsi, la bande son musicale alterne entre des chansons de Lucho Barrios et de Léo Ferré, les images d'archives et *footages* proviennent de Liège et de Santiago, et l'écrivaine précise :

Rentrer à Santiago c'est le retour dans la langue, apprendre à renommer les choses [...] l'espagnol me permet de voyager sans structure, ce n'est pas le français, le français est la langue de la structure, de la mise en ordre, d'une réflexion ordonnée, et moins du domaine de la parole (Romus, 1993 ; 00 : 22 : 59)

21. Cette réflexion, à la fois sur la richesse et les limites du bilinguisme, s'ancre dans une douloureuse et complexe expérience de l'exil et du retour. Difficilement traduisible, le rapport au territoire fait l'objet d'un réapprentissage qui a valeur de rituel compensatoire face à la dépossession, leitmotiv de l'exil, et constitue un défi à l'écriture. Ainsi cette constatation amère qui déploie les difficultés du retour au pays natal :

Mars 92 : j'ai appartenu le plus que j'ai pu appartenir. Je me suis enracinée, j'ai accompli tous les rites d'ici : enterré la dictature, j'ai voyagé à pied, parcouru, vu, enterré mes parents, acquis une maison. Voilà, maintenant, malgré et contre tout, je reste différente, hors lieu, ici comme partout ailleurs. Exil répété dans la ville, je n'avais pas de mots, pas de territoire ; c'est le même Chili et c'est un autre ; j'en perds les contours de mon expérience. (Romus, 1993 ; 00 : 05 : 21)

22. À la lecture des lettres fait écho un extrait du roman *Cita capital*, lu depuis les hauteurs de Santiago, accompagné d'un plan panoramique de la ville. Mais rapidement, le récit cinématographique se concentre de nouveau sur des détails : Guadalupe Santa Cruz apparaît dans différents lieux de Santiago : salle vide où a lieu un inquiétant interrogatoire où on lui demande de décliner son identité (la voix tremble, tout comme les paupières, laissant voir un malaise au bord de la rupture), studio où est enregistrée la lecture du roman, table d'un bar où elle disserte sur les contraintes et possibles écueils de format testimonial, rues piétonnes du centre d'affaires,

passages des quartiers populaires, trottoir du numéro 38 de la rue Londres, où elle a été enfermée et torturée, plage des souvenirs d'enfance, maison, bureau... À la multiplicité des lieux correspond la multiplicité des identités et des regards. Avant tout écrivaine et plasticienne, Guadalupe Santa Cruz se fait également sociologue, urbaniste, historienne, chorographe de la ville, d'un Santiago qui retrouve lentement la démocratie en ces années 1985-1992. Un Santiago où sa condition de « *retornada* » lui permet d'appréhender, depuis un sentiment paradoxal d'appartenance et d'étrangeté, cet « état d'accoutumance à la dictature » et de gratter les couches successives qui ont recouvert les contours de la ville pour en donner les apparences d'une lisse modernité.

23. Le documentaire tout entier semble guidé par une même intention : « reconstituer ma propre carte, toucher de la main cette carte vivante qu'est Santiago ; la redessiner, tisser des souvenirs sur d'autres souvenirs ». Avec une même passion vitale : « celle qui unit parole et paysage ». Une même éthique intersubjective : « Les rencontres, c'est incorporer le regard de l'autre, c'est une autre inclinaison pour regarder ». Et une même esthétique, faite de « discontinuités et de liens hasardeux » (Romus, 1993 ; 00 :07 : 37). Cette déambulation dans la ville fait remonter des souvenirs, convoque des images absentes non seulement d'un Santiago antérieur à la Dictature, mais aussi de la ville de son exil (« pour moi Liège est de l'ordre de la disparition », dit-elle). Ces dernières se superposent, se fondent et se confondent avec des images et séquences filmées à Santiago. Complice et soucieux de traduire cette poétique du palimpseste dans un langage cinématographique, André Romus réalise un montage de séquences et d'images en ayant recours au fondu enchaîné, au contraste entre le noir et blanc et la couleur, au montage d'images en sépia et en couleur pour traduire la superposition d'espaces et de temps, ainsi que les variations de perspective. Il a recours, enfin, au photomontage, comme pour nous suggérer l'expérience de cette « autre inclinaison du regard » que déploie Guadalupe Santa Cruz de façon critique lors de ses déambulations dans Santiago.



24. De ce documentaire sur l'exil répété dans la ville se dégage la sensation d'une dualité irréconciliable, celle de parenthèses à combler, d'un laps et d'une ellipse dont la construction cinématographique en palimpseste réalisée par André Romus permet en partie de rendre compte.
25. Vingt ans plus tard, en 2012, Guadalupe Santa Cruz retourne sur les lieux de son exil, ou presque : Bruxelles (et non Liège) où elle réalise une résidence d'écriture, invitée par l'institution culturelle Passaporta. Le manuscrit qu'elle travaille consiste à mener des recherches sur les canaux et les fleuves en Belgique, dans le but de faire émerger et affleurer une autre histoire de ces lieux. Cette recherche cartographique, plus précisément hydrographique, va lui permettre en outre de revenir *autrement* sur les souvenirs de son exil en Belgique. Suite à cette résidence, elle participe à un court-métrage documentaire, intitulé, tout comme le manuscrit inédit qu'elle est en train de travailler, *Mapa de aguas de una memoria*.
26. Comme dans le documentaire précédent, on observe une même mise à distance du témoignage à la faveur du portrait d'artiste, ainsi qu'une convergence avec des thèmes d'écriture de l'auteure, en particulier avec l'essai *Ojo líquido* qui déploie de façon poétique une histoire de Santiago à travers l'exploration de son hydrographie, et avec le recueil d'articles intitulé, précisément, *Lo que vibra por las superficies* : « Me propuse escribir una memoria personal no autobiográfica ni confesional, sino retazos de memoria de los diez años que viví en exilio en Bélgica; no directamente mis memorias sino las memorias de una ciudad » (Lapasini, 2012 ; 00 : 01 : 34).

27. Ce transfert du biographique vers le cartographique se double d'un travail intertextuel avec le texte que Guadalupe Santa Cruz est en train de rédiger, mais également avec l'œuvre cinématographique d'André Romus où le palimpseste de lieux était en partie exprimé par une séquence de fonds enchaînés entre gares et voies ferrées belges et chiliennes. Dans le court-métrage de Lapasini, l'intermittence des souvenirs superpose – « mimetiza » – la « trace » des voies ferrées avec celle du cours d'eau, du lit du fleuve, lieu de sédimentation par excellence. Voies ferrées ou cours d'eau, c'est la même sensation d'ellipse et de laps qui nous est donnée à voir et à lire, et c'est de cette latence, qui est aussi une latence de langues, que semble émerger la poétique de Guadalupe Santa Cruz : une poétique à la fois bilingue et de « lapsus bilingues » – permis par cet art de vivre « entre les langues » (Molloy, 2016) – tel que celui qui unit, à la faveur du Français « gorge », « quebrada » et « garganta » ; une poétique à la croisée des disciplines artistiques également :

Un lecho desaparecido, un lecho intermitente, es una frase por completar cuya intriga se reparte por varias palabras. Y las trazas ondulantes de la Senne se mimetizan con las trazas ondulantes de los raíles, una partitura enrevesada de voces que parecen estrecharse, pero cantan en direcciones divergentes. Esa lengua sin escritura puede ser despertada por este doble bullicio y su sordo embate, por este rumor de lenguas en cuyo lindero se entume al agitarse ese espacio dejado en blanco entre los dos idiomas, ese interlineado que este cuerpo ensancha para ocuparlo y deslizarse por una quebrada, una garganta. Su lengua, como antes de la escritura, es una distancia sin nombre. Escribe para acercarla (Santa Cruz, 2012 ; s/p).

28. Néanmoins, ce texte essentiel n'est pas lu dans le court-métrage. Il se trouve éludé, ou plutôt recouvert, par un récit allégorique soigneusement élaboré qui trouve lui aussi son origine dans le motif de la dualité ; une dualité déclinée dans sa dimension hydrographique, historique, politique et linguistique, comme autant d'expériences divergentes du territoire. Une dualité reprise d'ailleurs par le biais du langage cinématographique qui, focalisé sur les gestes de celle qui l'énonce, la souligne moyennant un dédoublement par superposition d'images :

Bruselas está atravesada como ciudad por dos lenguas; las calles son dos, por sus nombres. Incluso la Senne cuando fue embovedada, se le hizo una doble bóveda porque el curso estaba demasiado amplio [...] está esa dualidad, esa bipartición, incluso en sus aguas subterráneas (Lapasini, 2012 ; 00 : 00 : 55).



29. Le motif de la dualité se trouve complété par celui du recouvrement, de l'enfouissement. Pour cela, Guadalupe Santa Cruz part de la référence à un événement historique : l'envoûtement de la Senne à la fin du XIX^e siècle pour permettre le développement urbain du cœur de Bruxelles, inhumant par la même occasion la mémoire artisanale et populaire de la ville. L'auteure propose une traduction poétique de ce phénomène, l'élevant au rang d'allégorie des processus de construction de la mémoire : on y retrouve les motifs de la superposition de couches, du refoulement et du retour du refoulé. Cette traduction poétique est en outre suggérée par un « lapsus bilingue » fondé sur l'homophonie du terme « envoûté » qui, avec ou sans accent, serait traduit en espagnol par « embovedado » ou « embrujado » : « La Senne corre soterrada... esto me interesó: la memoria son varias capas de corrientes que cambian a veces de posición y que están más o menos envoûtées » (Lapasini, 2012 ; 00 : 02 : 59).
30. L'allégorie fait donc émerger de façon visuelle particulièrement efficace – elle la rend présente plus qu'elle ne la représente – cette idée apparemment abstraite de la mémoire d'un lieu. Elle dynamise la symbolisation de la mémoire comme superposition de strates en suggérant les possibles glissements de celles-ci, ainsi que leurs possibles retournements : la réémergence de ses couches les plus souterraines. Depuis son double rapport au territoire belge et au territoire chilien, Guadalupe Santa Cruz donne à cette allégorie une portée politique. D'une part, elle s'associe à des mouvements sociaux belges actuels, favorables au désenvoûtement de la Senne, geste de réparation de la déprédation immobilière du centre-ville et de récupération d'un patrimoine culturel. D'autre part, elle file cette allégorie pour projeter un dialogue avec les réflexions chiliennes contemporaines sur le nécessaire travail de mémoire en ces temps post-dictatoriaux :

Me interesan las cosas no resueltas y la Senne... yo creo que es una de ellas y por eso el deseo de muchos grupos de que vuelva a salir a la superficie la Senne, con su dualidad, son las dos lenguas, el doble poorthuis... este conflicto entre las lenguas es algo no resuelto, o sea que está vivo: no se ha podido tapar, no se ha podido esconder, solo se ha podido negociar, medir, distribuir... (Lapasini, 2012 ; 00 : 03 : 53).

31. La portée de cette allégorie est double : d'une part elle réaffirme une certaine conception du territoire, qui voit dans celui-ci un palimpseste (Corboz, 2001) de discours, d'images, de langues et d'expériences toujours en tension. D'autre part, elle offre une réflexion sur le « travail de mémoire », en écho aux travaux de Paul Ricoeur (2001), largement repris au Chili par Nelly Richard et Idelber Avelar, entre autres. Celui-ci y est conçu comme l'exploration de diverses versions contradictoires de l'histoire pour mieux en faire affleurer le sens et en exploiter les frictions et tensions irrésolues. Politique, cette réflexion a également une dimension esthétique, qui fait de la construction allégorique – et de son déploiement polymorphe à partir d'un élément de détail – le moyen d'expression privilégié². Cette démarche poétique consiste en la fixation sur un objet concret pour en exploiter toutes les significations symboliques et l'épaisseur historique, mettant en relation autrement, de façon changeante et parfois inattendue, le sensible et l'intelligible. C'est cette singulière poétique de la mémoire, c'est cette dynamique du palimpseste que nous livre Guadalupe Santa Cruz dans son œuvre.
32. Recouverte et grattée de nouveau, la mémoire, et en particulier la mémoire des lieux, devient alors un défi et une savoureuse possibilité d'aventure pour le travail de gravure et d'écriture : « me gusta pensar que la memoria no fija sino que hace vibrar sus objetos, juega a desplazarlos » (Santa Cruz, 2013 ; 121). Inscrit dans une expérience de l'exil et du retour, le travail créatif « tisse des souvenirs sur d'autres souvenirs (Romus, 1993 ; 00 : 07 : 37). Il se déploie en explorant les facettes contradictoires d'un singulier rapport au territoire, par destructions et reconstructions successives, tout en conservant l'historique de leurs traces anciennes. Quelque chose, le palimpseste de l'expérience, se concentre et se dilate... Comment ne pas penser à Annie Ernaux et à ce qu'elle a nommé « sensation palimpseste », cette mémoire gravée et re-gravée en nous à partir du souvenir d'infimes détails ? :

2 On retrouve d'ailleurs une démarche similaire dans les deux derniers films de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010) et *El botón de nácar* (2015).

C'est un temps d'une nature inconnue qui s'empare de sa conscience et aussi de son corps, un temps dans lequel le présent et le passé se superposent sans se confondre, où il lui semble réintégrer fugitivement toutes les formes de l'être qu'elle a été. [...] Elle lui a donné un nom : la sensation palimpseste (Ernaux, 2008 ; 204).

Bibliographie

SANTA CRUZ Guadalupe, *Quebrada. Las cordilleras en andas*, Santiago, Zegers, 2006.

_____, *Ojo líquido*, Santiago, Palinodia, 2011.

_____, *Mapa de aguas de una memoria*, Bruxelles, Passaporta, 2012.
<http://ecrivainsenresidence.passaporta.be/index.php?q=residences/fr/archive/470#original>

_____, *Lo que vibra por las superficies*, Santiago, Sangría, 2013.

_____, *Reserva de lugar*, Santiago, Cuadro de tiza, 2016.

ARCOS Carol Elizabeth, « Guadalupe Santa Cruz : la memoria en la ciudad », *Critica.cl*, 2006. <http://critica.cl/literatura-chilena/guadalupe-santa-cruz-la-memoria-en-la-ciudad>

AVELAR Idelber, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Cuarto Propio, 2000.

BENJAMIN Walter, *La tarea del crítico* (1934), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.

CORBOZ Alain, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris, Les éditions de l'imprimeur, 2001.

DERRIDA Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.

DIDI HUBERMAN Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001.

ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.

S. DECANTE, « L'œuvre écrite, gravée et filmée de G. Santa Cruz... »

JARA Patricio, « Hay que escribir con todas las tintas. Entrevista a Guadalupe Santa Cruz », *Vórtice*, 6, 2001, p. 15-22.

KESSLER Mathieu, *Le paysage et son ombre*, Paris, Rivages, 2011.

LAPASINI Stefano et LE GARREC Ryan, *Mapa de aguas de una memoria*, Bruxelles, Lapavision – Passaporta, 2012.

MONTECINOS Sergio, « La escritura, la ciudad. Entrevista a Guadalupe Santa Cruz », *Descontexto*, 2015.
<http://descontexto.blogspot.com/2015/01/la-escritura-la-ciudad-entrevista.html>

OLEA Raquel, *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*, Santiago, Cuarto Propio, 1998.

PASTOR MELLADO Julio, *La novela chilena del gradabo*, Santiago, Economías de guerra, 1997.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROCHE Denis, *Ellipses et laps*, Paris, Maeght, 1991.

ROMUS André, *Guadalupe Santa Cruz*, Liège, Dérives – RTBF – WIP, 1993.