

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

PATRICIO GUZMÁN

Nostalgie de la lumière



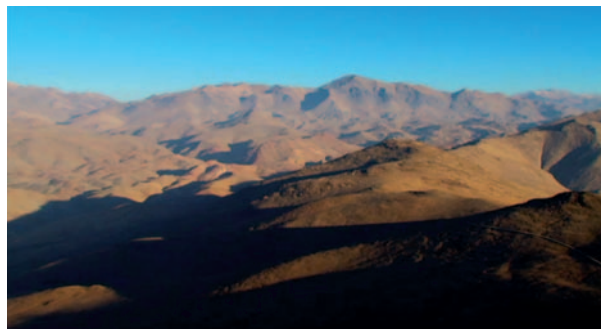
par **Véronique Pugibet**
& **Constance Latourte**

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédactrices du livret : Véronique Pugibet et Constance Latourte

Iconographie : Carolina Lucibello et Lara Boso

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2015) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Merci à Patricio Guzmán, Renate Sachse et Nicolás Lasnibat pour leur aide et leur chaleureux soutien.

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2015

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Au service de la mémoire	2
Contexte – Géologie de l'histoire chilienne	3
Entretien – Lumières sur la nostalgie	4
Genre – Un documentaire poétique	6
Écriture – Atacama à la croisée des destins	8
Personnages – La force de gravité de la mémoire	10
Découpage narratif	11
Mise en scène – Filmer le passé	13
Séquence – Vents d'étoiles sur le Chili	14
Motifs – Entre immobilité et mouvement	16
Plans – L'immensément grand et l'infiniment petit	17
Autour du film – Un autre regard ?	18
Parallèles – Les cinémas de la dictature	19
Critique – Un chef-d'œuvre à la sérénité cosmique	20

À consulter

FICHE TECHNIQUE

SYNOPSIS



Pyramide Distribution.

Nostalgie de la lumière (Nostalgia de la luz)

France, Allemagne, Chili, Espagne, 2010

<i>Réalisation et scénario :</i>	Patricio Guzmán
<i>Productrice :</i>	Renate Sachse
<i>Assistants réalisation :</i>	Nicolás Lasnibat et Cristóbal Vicente
<i>Image :</i>	Katell Djian
<i>Son :</i>	Freddy González
<i>Montage :</i>	Patricio Guzmán et Emmanuelle Joly
<i>Supervision du montage :</i>	Ewa Lenkiewicz
<i>Photographies :</i>	Stéphane Guisard et Cristóbal Vicente
<i>Effets spéciaux :</i>	Éric Salleron
<i>Supervision littéraire :</i>	Sonia Moyersoen
<i>Musique :</i>	Miranda y Tobar
<i>Production :</i>	Atacama Productions, Blinker Filmproduktion et WDR, Cronomedia
<i>Distribution France :</i>	Pyramide
<i>Durée :</i>	1 h 30
<i>Format :</i>	1.85
<i>Tournage :</i>	2005-2010
<i>Première mondiale :</i>	14 mai 2010 (Cannes)
<i>Sortie française :</i>	27 octobre 2010

Avec, par ordre d'apparition

Patricio Guzmán (narration)
Gaspar Galaz
Lautaro Núñez
Luís Henríquez
Miguel Lawner
Víctor González
Victoria Saavedra
Violeta Berríos
George Preston
Valentina Rodríguez

Au nord du Chili, dans l'immensité du désert d'Atacama, se croisent des destins, se superposent des couches d'histoire, naît une réflexion sur la mémoire et sur la place de l'homme au sein de l'univers. Dans ce désert, le plus aride du monde et où toute trace de vie semble éteinte, une multitude de secrets surgissent. Tandis que des astronomes scrutent le ciel étoilé à la recherche de l'origine de l'homme, un archéologue fouille les sols pour reconstituer l'histoire du Chili. Un groupe de femmes opère un travail de fourmis en retournant une à une les pierres du désert afin de retrouver des traces de leurs proches disparus pendant la dictature de Pinochet. Des victimes révèlent leurs souvenirs de captivité dans des camps de concentration mis en place par la dictature militaire. Si chaque personnage est mû par une recherche qui lui est propre, tous se rejoignent dans la quête de la vérité. Les trajectoires s'entrelacent, les voix se répondent, les discours se font écho, donnant naissance à une réflexion commune et singulière sur le temps, la vie et la mort, l'histoire et la place de l'homme dans le cosmos. Oscillant entre souvenirs personnels et mémoire collective, immobilité et mouvement, passé, présent et futur, l'immensément grand et l'infiniment petit, ce film constitue à la fois une quête philosophique sur le sens de la vie et une proposition poétique de documentaire.



RÉALISATEUR

Au service de la mémoire

« Je suis convaincu que la mémoire a une force de gravité. Elle nous attire toujours. Ceux qui ont une mémoire peuvent vivre dans le fragile temps présent. Ceux qui n'en ont pas ne vivent nulle part. Chaque soir, lentement, impassible, le centre de la galaxie passe au-dessus de Santiago. » Les derniers mots de *Nostalgie de la lumière* sont prononcés par la voix off de son réalisateur, Patricio Guzmán. Né à Santiago du Chili en 1941, le cinéaste, qui est aujourd'hui l'un des documentaristes les plus reconnus au monde, a d'abord étudié le cinéma au Chili (1963-1966), puis à Madrid (1966-1969). Suite au coup d'État du général Pinochet en septembre 1973 (cf. p. 3), il a été contraint de s'exiler en Espagne, à Cuba puis en France, où il s'est établi durablement. Son œuvre, en tant que producteur, réalisateur et scénariste, est profondément marquée par l'histoire de son pays.

La poésie au service d'un monde plus juste

Pour Patricio Guzmán, fondateur et président du Fidocs, le Festival documentaire de Santiago du Chili, le documentaire ne constitue pas le strict reflet de la réalité mais laisse une place à la mise en scène : « Le cinéma documentaire est une forme de représentation, pas une fenêtre sur la réalité. Le fait de mélanger les genres, tendance ancienne dans la littérature et la musique d'Amérique latine, s'impose avec une certaine fréquence dans le cinéma documentaire de partout. Mélanger pour garantir la nouveauté. »¹ Ses documentaires ne sont donc pas, à ses yeux, des films engagés au sens classique : le cinéaste se tient loin des pamphlets politiques filmiques et revendique avant tout une poésie concernée par les problèmes sociaux, afin de les transformer en œuvres au service d'un monde plus juste. Outre la production et la création de films, il a également à cœur de transmettre son savoir-faire au travers de cours et de séminaires. La mission pédagogique est l'une de ses préoccupations constantes : il faut transmettre la mémoire de son pays aux jeunes générations plongées dans l'amnésie imposée par les pouvoirs en place.

La mémoire obstinée

Cette obsession majeure est liée à l'histoire du Chili et à la récupération de sa mémoire. Sa première œuvre importante sur son pays est en effet *La Bataille du Chili : la lutte d'un peuple sans armes* (1973-1979). Cette trilogie de 272 minutes, filmée à chaud en noir et blanc et commentée de manière didactique par une voix off, présente en trois temps le processus politique qui a mené au coup d'État de Pinochet. *L'Insurrection de la bourgeoisie* montre comment cette dernière s'est opposée par tous les moyens à la politique de Salvador Allende, les premières images montrant le bombardement du palais de la Moneda, symbole du coup d'État ; *Le Coup d'État* évoque la désunion des forces de gauche pendant l'année, tandis que la droite appuyée par la Maison-Blanche se prépare à usurper le pouvoir ; *Le Pouvoir populaire* filme des alternatives mises en œuvre par les classes populaires. Suite au coup d'État du 11 septembre 1973, Patricio Guzmán est interné dans le Stade national de Santiago pendant 15 jours. Il parviendra néanmoins à faire sortir clandestinement ses bobines du Chili et à réaliser le montage de son œuvre maîtresse à l'Institut



Patricio Guzmán – Coll. CdC/DR.



Chili, la mémoire obstinée de P. Guzmán (1997) – Les Films d'ici.

cubain de cinématographie de la Havane (ICAIC) grâce à Chris Marker. Près de 20 ans plus tard, en 1997, le réalisateur reviendra au Chili à la rencontre des personnages de sa trilogie sur les mêmes lieux ; le résultat sera *Chili, la mémoire obstinée* (1997). On retiendra en particulier la séquence des jeunes confrontés au film d'une histoire censurée par la version officielle, sous la dictature. *Le Cas Pinochet* revient en 2001 sur les années de terreur, de torture et d'arbitraire de la dictature. Si les juges Baltasar Garzón et Juan Guzmán proposent un éclairage institutionnel, les témoignages des rescapés et des femmes à la recherche de leurs proches donnent chair à une mémoire bafouée et humiliée. *Salvador Allende* (2004) s'intéresse à la contre-figure du dictateur, à celui qui, démocratiquement élu, a soulevé une vague d'espoir et d'enthousiasme en prônant un socialisme à la chilienne. Cet hommage est construit contre l'oubli à partir de documents d'archives et de témoignages de survivants.

Nostalgie de la lumière, véritable métaphore sur le temps, poursuit en 2010 la quête de la mémoire et de la reconstruction de l'histoire du Chili qu'est l'œuvre de Patricio Guzmán. Le désert d'Atacama permet de tisser des liens étroits entre la recherche des astrophysiciens, celle des femmes et celle des archéologues. Il a présenté depuis son dernier documentaire *Le Bouton de nacre* (Ours d'argent du meilleur scénario à Berlin en 2015), qui explore à la fois la Patagonie et un ancien centre de torture, la Villa Grimaldi. Il dénonce l'extermination des peuples indigènes et les crimes de la dictature à partir de deux simples boutons de nacre, l'un évoquant la valeur « marchande » d'un autochtone en 1830 et l'autre, accroché à l'un des rails qui servaient à enfoncer les cadavres des opposants dans l'eau.

De la mémoire du désert à la mémoire de l'eau

On notera enfin qu'au-delà de ses documentaires les plus connus, Patricio Guzmán a réalisé une vingtaine de films qui révèlent son profond attachement à son pays et son continent. *Au nom de Dieu* (1987) rend hommage à la lutte de l'Église catholique chilienne pour la défense des droits de l'homme quand *La Croix du Sud* (1992) oscille entre documentaire et fiction en évoquant la religiosité populaire sur le continent latino-américain. Avec *Pueblo en vilo* (1995), Guzmán s'intéresse à la « micro-histoire » d'un village du Michoacán au Mexique à partir de la mémoire de ses habitants et de leurs traditions. *Isla de Robinson Crusoe* (1999) est un documentaire sur une île éponyme du héros de Defoe, au large du Chili, où le réalisateur traque les traces superposées de Robinson et de Pablo Neruda.

1) <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&raid=4>

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

La Bataille du Chili : la lutte d'un peuple sans armes (1973-1979) ; *Au nom de Dieu* (1987) ; *La Croix du Sud* (1992) ; *Pueblo en vilo* (cm, 1995) ; *Chili, la mémoire obstinée* (1997) ; *L'Île de Robinson Crusoe* (cm, 1999) ; *Le Cas Pinochet* (2001) ; *Salvador Allende* (2004) ; *Nostalgie de la lumière* (2010) ; *Le Bouton de nacre* (2015).

CONTEXTE

Géologie de l'histoire chilienne

Dans le roman *No pasó nada*¹, qui évoque l'histoire d'une famille chilienne réfugiée en Allemagne à la suite du coup d'État de septembre 1973, le jeune narrateur explique : « Avant, au collège, aucun élève de ma classe ne savait où se trouvait le Chili. Je le leur ai montré sur une carte. Ils étaient nombreux à rire parce qu'ils n'arrivaient pas à croire qu'il puisse exister un pays aussi maigre. C'est vrai que sur la carte on dirait une nouille. » De fait, le pays s'étend sur 4 300 km entre l'océan Pacifique et la cordillère des Andes, et sa largeur moyenne est seulement de 177 km. Le haut plateau de l'Altiplano et les déserts, notamment celui d'Atacama, le plus sec du monde, dominent la zone nord du pays. Il importe, pour appréhender les enjeux de *Nostalgie de la lumière*, de rappeler les étapes les plus importantes de l'histoire chilienne.

Les premiers habitants

Avant que l'empire des Incas ne s'étende jusqu'au nord de l'actuel Chili, dès 10 000 ans avant J.C., les peuples aymara et d'Atacama, chasseurs-cueilleurs et éleveurs, occupaient déjà ces territoires tandis que les Changos pêchaient sur la côte et les Diaguitas vivaient à l'intérieur de Coquimbo. Les Mapuche, établis autour de l'île méridionale de Chiloé, résistèrent pendant plus de trois siècles face aux conquérants espagnols ; leur peuple est encore présent, tout comme la communauté rapanui sur l'île de Pâques, qui dépend du Chili depuis 1888.

Les flux migratoires : Espagnols et autres Européens

En 1535, Diego de Almagro entreprend une première expédition depuis le Pérou à la recherche d'or. Pedro de Valdivia initie peu après la conquête de l'actuel Chili et fonde Santiago en 1540. En dépit des multiples attaques des Mapuche, il se dirige vers le sud où il fonde d'autres villes. Les Espagnols établissent des *encomiendas*² au nord pour exploiter les terres agricoles, le centre étant encore peu sûr pour eux. Rapidement, les populations autochtones sont décimées par le travail et les maladies. Le système alternatif des vastes propriétés que sont les *latifundios* est créé pour que les métis puissent cultiver la terre en échange de services auprès du propriétaire, l'*hacendado*. Ce système a perduré jusque dans les années 1960, marquant profondément la société chilienne. En 1818, le Chili devient indépendant. Dans la dernière moitié du XIX^e siècle, des immigrants arrivent d'Europe ; Allemands et Basques sont rejoints plus tard par des Croates puis des Anglais. Ces Européens, en particulier les Espagnols, absorbent les cultures indigènes jusqu'à les éliminer. En 1884, le Chili sort vainqueur de la guerre du Pacifique contre le Pérou et la Bolivie qui lui céderont entre autres Atacama, riche en nitrate.

L'exploitation minière

L'exploitation de ce nitrate grâce à des capitaux étrangers va connaître un brusque essor. L'économie et la politique en dépendent alors étroitement. Le président Balmaceda, élu en 1886, engage des réformes pour venir à bout du système oligarchique engendré par la fièvre minière, mais le Congrès appuyé par le



Salvador Allende au début des années 1970.



Augusto Pinochet, années 1970.

clergé catholique s'y oppose, déclenchant une guerre civile qui fait près de 10 000 morts. Au cours des XIX^e et XX^e siècles, une période d'instabilité politique voit l'alternance de nombreuses coalitions de gauche comme de droite. Actuellement, le secteur primaire est toujours fondamental pour l'économie et la mémoire patrimoniale chiliennes : outre le nitrate, les autres minéraux exploités sont le cuivre, l'iode, le rhénium, le lithium et le molybdène, l'argent et l'or.

De l'expérience socialiste à la dictature de Pinochet

Salvador Allende est le premier président d'un pays non communiste à être élu démocratiquement, en 1970, avec une plate-forme marxiste, l'Unité populaire, forte de 36,3% des votes. Le pays prend alors une orientation socialiste : nationalisation des mines, des banques étrangères et des entreprises monopolistiques, réforme agraire, accès aux soins médicaux, augmentation des salaires. Mais en 1973, l'inflation devient galopante, les grèves se multiplient et le marché noir se développe à cause des commerçants qui stockent les marchandises, sans compter le blocus financier des États-Unis, méfiants à l'égard du Chili qui sympathise avec le régime cubain.

Le 11 septembre 1973, Augusto Pinochet, à la tête d'une junte, organise un coup d'État avec l'appui officieux des États-Unis. Les militaires prennent le contrôle des institutions et bombardent le palais présidentiel, où Allende trouve la mort. L'état de siège est proclamé, la Constitution abolie et l'opposition fait l'objet d'une répression sanglante fondée sur les exécutions, les tortures et les enlèvements. On estime entre 200 000 et un million le nombre d'exilés entre 1973 et 1989. Le régime autoritaire de Pinochet mise sur le libéralisme et s'ouvre aux capitaux étrangers pour rétablir la situation économique du pays. Son statut de sénateur à vie lui octroie l'immunité parlementaire. Le référendum de 1988, organisé sous la pression internationale, le conduira à quitter le pouvoir en 1990. À l'occasion de son arrestation à Londres en 1998, suite à un mandat d'arrêt international émis par le juge espagnol Garzón, les polémiques feront rage entre les partisans du dictateur et ses adversaires. Finalement renvoyé au Chili pour être jugé, il y meurt en 2006 sans avoir été condamné pour ses crimes, en raison de son état de santé.

Une société polarisée

Le peuple chilien reste profondément divisé entre deux positions tranchées. Une partie de la société considère nécessaire d'oublier le traumatisme, voire de le nier, avec l'idée que le risque est de raviver les tensions latentes. D'autres souhaitent au contraire le jugement des responsables pour que la société sache ce qui a vraiment eu lieu : les nouvelles générations doivent comprendre cette période passée sous silence par les médias officiels, les manuels scolaires et la société en général. L'enjeu est aussi que les disparus aient enfin droit à une sépulture digne.

1) Antonio Skármeta, *T'es pas mort !*, « Points virgule », Le Seuil, 1982.

2) Le terme désigne les regroupements d'indigènes forcés à travailler au bénéfice des colonisateurs.



ENTRETIEN

Lumières sur la nostalgie

Genèse du projet

« J'ai connu le désert d'Atacama il y a longtemps, à l'époque d'Allende. J'y filmas les mines de salpêtre et de cuivre et j'ai été très impressionné par le paysage. C'est un lieu unique. C'est comme la planète Mars. C'est vide, il n'y a rien. Il n'y a ni insectes, ni animaux. À l'époque où Arte avait une collection intitulée "Voyages, voyages", il m'est venu l'idée de leur proposer un film sur Atacama. Je me suis rendu compte que c'était une case limitée, donc finalement je n'ai pas travaillé pour ce programme, mais j'ai commencé à réunir des éléments autour d'Atacama. Ce territoire est grand comme le Portugal. Énorme. Et vide. Il y a très peu d'habitants. C'est à la fois la solitude et l'absence de vie. Il n'y a rien, mais il s'y trouve malgré tout une grande histoire.

Pour moi, le point central était ces femmes âgées qui recherchaient les corps de leurs proches. C'était cela la motivation principale de mon œuvre. J'étais attiré par ces personnes. Mais il y avait aussi ce monde magique autour de l'astronomie, les étoiles, les momies, les animaux pétrifiés. Il était évident qu'il y avait là de quoi faire un film. Il y avait l'histoire, les objets, la matière. Le problème était que les histoires étaient disjointes : les momies, les géologues, les astronomes, les mineurs... Il fallait les croiser. Donc j'ai commencé à faire des croisements pour raconter une histoire. Je pense que sans histoire, on ne peut rien faire. Il est fondamental de raconter une histoire de la façon la plus simple possible, sans complication. Ce n'est ni un film anthropologique, ni archéologique, ni historique, ni militant, bien qu'il touche tous ces champs. »

Les personnages sortent de l'ombre

« Nous nous sommes tout d'abord rendus dans le village de Calama. C'est un village minier, très pauvre, pas joli. C'est là que résidaient les douze femmes. J'ai contacté Victoria Saavedra, qui est l'un des personnages principaux, et Violeta Berríos, la plus radicale. C'est la seule qui continue les recherches jusqu'à aujourd'hui. C'est une personne merveilleuse. Elle n'a pas peur de dire ce qu'elle pense aux autorités, aux maires, aux députés, aux sénateurs. Elle n'a



Patricio Guzmán (à l'arrière-plan) en 2004 sur le tournage de *Nostalgie de la lumière* – Atacama Productions/Coll. CdC

pas peur de dire la vérité : ces femmes sont abandonnées par l'État, par la mairie, par tout le monde, sauf par quelques journalistes et quelques juges, quelques personnes justes qui sont très peu nombreuses au Chili. J'ai cherché à nouer une relation d'amitié avec ces femmes parce que s'il n'y a pas de relation entre les interviewés et nous, l'équipe, cela ne fonctionne pas bien. Il faut créer des contacts intimes, amicaux pour peu à peu gagner la confiance. Il faut créer une sorte d'amitié, de communion.

Ensuite, en contactant les observatoires, nous avons trouvé l'un des personnages principaux : Valentina Rodríguez, la dernière femme. Au début, elle m'a dit qu'elle ne ferait pas d'entretien, qu'elle n'avait jamais parlé de sa situation de victime. Ses deux parents ont disparu. Elle a 32 ans. Elle est mariée et a deux enfants. C'est une personne que tout le monde aime au sein de l'ESO (Observatoire européen austral), mais personne ne connaissait sa situation. C'était un secret. Mon assistant Nicolás [Lasnibat] l'avait localisée indirectement parce qu'il y a des associations de psychologues qui travaillent avec les personnes torturées ou qui ont vécu le problème des disparitions. Son nom apparaissait à la fois dans les documents des associations et dans ceux de l'ESO. On a fait le rapprochement et elle a été surprise. Mon assistant est un détective très doué pour rencontrer les gens, et il est persuasif. Cette jeune femme s'est montrée disponible mais elle m'a dit qu'elle ne se sentait pas encore capable de témoigner. Elle nous ouvrait les portes des observatoires, mais pas la sienne. Je lui ai dit que ce n'était pas important : "On a neuf mois de montage. On a le temps suffisant pour parler une autre fois. Donne-moi ton mail et on dialoguera. Je te raconterai comment le film avance et tu changeras peut-être d'avis. Je commencerai par te filmer de dos. Je filmerai tes mains, tes cheveux, ta nuque, tes pieds, mais pas ton visage." Nous l'avons fait, mais le résultat était un peu absurde. C'était comme la négation d'un personnage qui est là. Et puis, pendant qu'on faisait le montage, je lui ai répété que son témoignage était fondamental pour le film et elle a fini par accepter de parler face caméra. »



La bataille pour la production

« Pendant trois ans, j'ai écrit des scénarios que j'appelle scénarios imaginaires. Dans le documentaire, on ne sait jamais ce qui va se passer mais j'imagine un scénario inventé. J'ai inclus des entretiens avec des dialogues parce que j'imaginai ce que je demanderais à un astronome et, par déduction, ce qu'il me dirait. J'ai écrit cela pour obtenir un ensemble de 20-30 pages cohérent à montrer aux chaînes de télévision, aux instances cinématographiques... J'ai toujours procédé ainsi, pour *La Bataille du Chili* j'avais aussi un scénario. Le scénario de départ était différent, avec une chronologie de tous les événements. J'avais tout écrit, on avait pris de jolies photos, fait une belle mise en page. Mais 17 chaînes de télévision ont refusé le projet. C'était dramatique parce que le temps passait et les idées devenaient un peu vieilles. Si on les touche trop, les idées s'effritent comme un vieux livre. La raison principale du refus collectif que l'on m'adressait était : "Vous faites votre soupe. Vous avez une casserole et vous y mettez les droits de l'homme, Pinochet, les momies, l'astronomie, la voie lactée, les supernovas... Je ne crois pas en votre soupe. Je ne la comprends pas." Telle a été la réponse générale. Une méfiance envers les idées complexes et téméraires. Effectivement, plus que complexe, c'est une idée téméraire de mettre en relation des histoires tellement opposées. Bien que je sois vieux, que j'aie quarante ans d'expérience, c'était comme si je sortais de la Fémis. Quatre chaînes hollandaises, deux chaînes finlandaises, une chaîne américaine ont refusé. En France, c'était Arte, France 2, France 3, France 5, Ushuaia, Histoire et Odyssee. Ils ont tous dit non. Nous étions un peu désespérés car nous étions sûrs que ce serait un bon film. Ma femme [Renate Sachse] a alors pris la décision d'être productrice du film. Peu à peu, nous avons réussi à obtenir le Fonds Sud (120 000 euros), et un financement de la télévision espagnole (120 000 euros), non pas parce que le projet les intéressait, mais parce que l'un de ses dirigeants est un ami et qu'il a financé le projet pour cette raison. Ensuite, deux amis nous ont prêté de l'argent personnel et nous avons fini par réunir presque 350 000 euros. Mais le film en coûtait 600 000. »



Le marché microscopique du documentaire au Chili

« Le film est sorti dans 340 salles en France, il a fait presque 75 000 entrées. Dans toute l'Europe, en France, en Angleterre, en Suisse, en Belgique et en Allemagne. Et une bonne sortie en DVD dans chacun de ces pays. Nous avons eu aussi une très bonne distribution aux États-Unis et au Canada. Au Chili, on a fait une grande affiche où était inscrite la longue liste des cinémas qui avaient projeté le film aux États-Unis. Il y avait des centaines de petites salles. C'était un argument de vente, mais malgré tout, au Chili, le film n'a obtenu que 8 000 spectateurs, dans huit salles, à Santiago et en province. Et on peut considérer que c'était un succès ! Mon seul film qui a fonctionné au Chili, c'est *Salvador Allende* qui a fait 60 000 spectateurs alors que les films de Michael Moore font normalement 12 000 spectateurs. Voilà qui donne une idée du marché microscopique pour le documentaire au Chili. Il y a des multiplexes dans les grands centres commerciaux, avec une quinzaine de salles très bien équipées. Parmi ces salles, quatorze sont dédiées aux films américains et une seule aux films européens ou éventuellement aux films latino-américains, mais c'est très rare. Les distributeurs ne savent pas comment sortir un film bolivien, péruvien ou chilien. C'est un problème latino-américain. Il n'y a de place que pour le cinéma des États-Unis. »

Propos de Patricio Guzmán recueillis par Véronique Pugibet et Constance Latourte à Paris, le 13 avril 2015.

Nostalgie

Comment expliquer la nostalgie convoquée dans le film ? Si *La Nostalgie de la lumière* est le titre d'un ouvrage scientifique que l'astronome Michel Cassé a cédé à Patricio Guzmán, il est question ici d'une autre nostalgie lancinante. De fait, le documentaire commence dans l'intimité révolue d'une enfance heureuse, associée à l'astronomie. Puis la voix off enchaîne avec le souvenir mélancolique d'un passé empreint d'espoir, celui du gouvernement de Salvador Allende. Mais « ces vents révolutionnaires » ont été bouleversés, balayés dans l'ombre par le coup d'État de Pinochet. Étymologiquement, la nostalgie, qui engendre la mélancolie, est bien cette souffrance liée au « mal du pays » – vécu par les Chiliens exilés comme Guzmán – et au déracinement – comme Víctor González. Mais ce peut être aussi le souvenir douloureux d'un passé sans retour. Valentina Rodríguez symbolise une autre enfance. En dépit d'un départ douloureux dans la vie, elle a pu dépasser la douleur. Elle expose avec sérénité le cycle vital de la naissance, de la mort et de la renaissance, et semble pouvoir se projeter dans le futur sans nostalgie. On remarquera qu'à la fin du film le cinéaste invoque à nouveau l'enfance, celle des jeux et de l'imagination. Ce n'est plus seulement de sa propre enfance qu'il s'agit, mais de celle de tous les Chiliens. Il déclare : « J'ai retrouvé dans ces billes l'innocence du Chili de mon enfance. À cette époque, chacun d'entre nous pouvait garder au fond de sa poche l'Univers entier. » Le film s'ouvre et se ferme ainsi sur deux moments de nostalgie : l'enfance de Guzmán et l'innocence du Chili avant le drame du coup d'État.

GENRE

Un documentaire poétique



« Je crois [...] que la matière du film vient d'une série de métaphores qui se trouvaient dans le désert bien avant mon arrivée. Les métaphores existaient déjà, je n'ai fait que les filmer. » En entendant ces mots, Frederick Wiseman répond avec raison à Patricio Guzmán que si les métaphores existaient déjà dans le désert d'Atacama, lui seul a su les repérer et les transformer en langage. Cet échange entre deux grands documentaristes¹ met en avant l'une des caractéristiques premières de *Nostalgie de la lumière* : loin d'emprunter ce que Wiseman, faisant allusion à son propre cinéma, nomme « la méthode la plus directe, celle du film d'observation », Guzmán, afin de « trouver des éléments nouveaux pour reparler du passé », fait le choix apparemment moins immédiat d'un film délibérément poétique.

Un travail par analogies

À l'origine du film, le cinéaste pointe une série de résonances ou de correspondances qui lient les différentes dimensions d'un projet où s'enchevêtrent « une ligne métaphysique, une ligne mystique ou spirituelle, une ligne astronomique, une ligne ethnographique et une ligne politique... »². S'il paraît impossible de recenser exhaustivement les analogies présentes dans *Nostalgie de la lumière*, il convient d'en souligner les principes essentiels. Patricio Guzmán présente ainsi le couple de Miguel et Anita (cf. p. 11) comme la métaphore d'une société chilienne polarisée autour de la question de la mémoire de la dictature. Lui, « architecte de la mémoire », représente les Chiliens qui luttent pour honorer la mémoire des victimes et pour que les bourreaux soient condamnés. Elle, atteinte de la maladie d'Alzheimer, symbolise la volonté d'une autre partie de la société d'oublier, d'enterrer le passé. Ce couple est le reflet des profondes divisions toujours présentes dans la société chilienne, vingt-cinq ans après la fin de la dictature. De la même façon, par un jeu de miroir et d'inversion, ce sont les étoiles scrutées par les astronomes qui finissent par observer la Terre et ses habitants. En effet, si les scientifiques ont le regard tourné vers le ciel, ils cherchent avant tout à comprendre l'origine de la vie sur Terre.



Soulignons par ailleurs que le cinéaste, en jouant sans cesse avec les échelles, s'approche des objets qu'il filme pour ensuite s'éloigner afin de donner une vision d'ensemble, en jonglant avec l'extrêmement petit et l'immensément grand. Ainsi les trajectoires individuelles des personnages s'inscrivent-elles tout autant dans l'histoire chilienne que dans l'histoire du cosmos.

La voix du réalisateur

Dans ce documentaire, contrairement à ce que proposait *La Bataille du Chili*, Guzmán assume une position très personnelle en faisant sans cesse référence à sa propre expérience et à son ressenti. Dès le début du film (cf. p. 14), il se place comme le personnage principal, commençant par évoquer son enfance, sa passion pour l'astronomie et le regard qu'il porte sur les événements de son pays. Loin d'adopter un ton didactique lorsqu'il présente le contexte historico-politique, il ne mentionne aucune date, aucun nom. Il ne nous livre aucune information factuelle mais sa propre perception des événements par le biais de métaphores. La période de Salvador Allende est ainsi suggérée par « un vent révolutionnaire » qui a propulsé le Chili au centre du monde. Son engagement politique et sa nostalgie envers cette période nous sont livrés avec pudeur et fierté : « J'ai eu la chance de vivre cette noble aventure qui nous a réveillés de notre sommeil. Cette illusion est restée à jamais gravée dans mon âme. » De même, il mentionne le tragique 11 septembre 1973, non en évoquant le bombardement de la Moneda ou la prise du pouvoir par Pinochet, mais en expliquant métaphoriquement qu'un coup d'État « a balayé la démocratie, les rêves et la science », comme s'il s'agissait là encore d'un coup de vent. Bien que certains passages soient davantage explicites, incluant des détails plus précis sur l'histoire du Chili ou l'astronomie, le commentaire se veut globalement très suggestif. L'abondance de figures poétiques telles que métaphores, analogies, antithèses ou comparaisons, donne vie à un film d'une saveur exquise et peu commune. Le ton calme et posé de Guzmán, qui guide le spectateur tout au long du film, permet de goûter pleinement la richesse de cette langue.



Un film sensoriel

Nostalgie de la lumière apparaît comme un film extrêmement sensoriel. Visuellement, les jeux d'ombre et de lumière, les contrastes entre immobilité et mouvement, l'omniprésence du bleu et des tons ocres font écho aux questions centrales sur la vérité, la mémoire, la perception du temps, la vie et la mort. Vers la fin du documentaire, Guzmán filme longuement des portraits de disparus recueillis par deux photographes chiliens, Claudio Pérez et Rodrigo Gómez, créateurs d'une fresque s'inspirant d'une installation semblable célébrant la résistance, à Modène. Le soleil projette alors les ombres des arbres, qui renvoient aux arbres d'une enfance heureuse (cf. p. 14), sur les portraits qui paraissent jaunir par le temps, suggérant que de nombreuses zones d'ombre persistent sur l'histoire récente du Chili. Le travail de mémoire est loin d'être achevé et la mémoire des disparus n'est pas encore honorée comme il se devrait. Par ailleurs, le documentaire joue constamment sur l'opposition entre immobilité et mouvement (cf. p. 16), ce qui peut symboliser l'inertie des recherches des personnages malgré le temps qui passe, ou la coexistence de la vie et de la mort. Plusieurs transitions en fondu enchaîné font apparaître en surimpression une sorte de « poussière d'étoiles ». Au-delà de leur dimension esthétique, ces transitions rappellent l'une des idées du film selon laquelle l'homme et les étoiles sont faits de la même matière, soulignant la réflexion autour de la place de l'homme dans l'univers. Cette poussière d'étoiles fait aussi écho aux minuscules indices que les femmes et les archéologues prélèvent dans le sol.

Patricio Guzmán crée également des effets sonores qui viennent appuyer les idées maîtresses de son film. Il convient de souligner l'omniprésence du vent, qui évoque l'inexorabilité du temps qui passe (cf. p. 16). Dans le désert, on n'entend que le sifflement de ce vent, les craquements du sol aride et le crissement des pas sur les cailloux, ce qui met en relief la solitude et l'isolement des personnages dans leur démarche. Les scènes filmées dans les différents observatoires restituent une ambiance sonore très bruyante, due au vacarme



des machines, qui s'oppose au calme du désert. Ne peut-on pas lier ce contraste au fait que les recherches chiliennes en astronomie sont vantées, reconnues et font beaucoup parler d'elles, tandis que les recherches de proches des disparus sont passées sous silence au Chili ?³

Une invitation à la contemplation

Enfin, le documentaire est ponctué de nombreux plans sur les astres et le ciel étoilé. Ces plans fixes présentant les astres en mouvement sont d'une durée relativement longue et rompent avec la notion traditionnelle de narration. Ils installent un rythme lent et invitent le spectateur, au-delà de la mise en rapport de l'intime et de l'universel, à contempler la beauté du ciel tout en méditant sur les témoignages des personnages avec lesquels ils alternent. La solennité de la musique qui accompagne ces plans, d'un rythme lent également, enveloppe le spectateur dans une ambiance propice à la contemplation. Ces séquences, sans commentaire pour la plupart, ouvrent les portes à une réflexion personnelle. Ainsi, *Nostalgie de la lumière* offre au spectateur un espace de recueillement, voire de méditation. Le spectateur ne peut adopter une position passive de réception mais est invité à participer à la réflexion du réalisateur.

1) « Conversation entre Frederick Wiseman et Patricio Guzmán. Paris, le 22 mars 2010 », dossier de presse de *Nostalgie de la lumière*, Pyramide Distribution (<http://distrib.pyramidefilms.com/node/404>). Cinéaste indépendant célèbre pour son observation des institutions américaines (*Law and Order*, 1969 ; *Public Housing*, 1997), Wiseman est aujourd'hui considéré comme un documentariste majeur.

2) *Ibid.*

3) « Comment est-il possible que les astronomes chiliens observent des étoiles qui sont à des millions d'années-lumière, tandis que les enfants ne peuvent lire dans leurs manuels scolaires les événements qui se sont déroulés au Chili il y a à peine trente ans ? » *Ibid.*

Filmer la science

De quelle manière Guzmán filme-t-il l'astronomie et quelle place lui offre-t-il dans son film ? Si la science du cosmos est présente du début à la fin, *Nostalgie de la lumière* ne constitue pas un documentaire scientifique, dans le sens où Guzmán ne nous donne pas de cours d'astronomie. La science apparaît tout d'abord à travers les équipements des observatoires, que Guzmán filme sous toutes les coutures. À l'instar de la séquence d'ouverture autour du télescope allemand à Santiago, le cinéaste multiplie les plans sur ces appareils : plans larges, serrés, fixes, panoramiques, travellings, plongées, contre-plongées... Il semble insister sur leur aspect imposant et leur technicité, en laissant également une large place aux bruits ambiants. On notera que, au début du film, ces équipements scientifiques sont filmés sans présence humaine et qu'ils semblent parfois se mouvoir seuls. Pourtant, derrière ces imposantes machines relayées en fin de chaîne par des ordinateurs, Guzmán s'intéresse de près aux scientifiques et à leur vision du monde. La science est alors abordée sous un angle métaphysique. Isolés dans l'immensité et la solitude du désert d'Atacama, les chercheurs mettent leurs découvertes pointues au service d'une réflexion sur le sens de la vie, le temps qui passe, la place de l'homme dans l'univers. L'astronomie n'apparaît pas comme une science froide et purement technique mais comme une science humaine, proche de la philosophie. Ainsi, le discours sur la science entre en résonance avec les témoignages sur l'histoire du Chili.



ÉCRITURE

Atacama à la croisée des destins

L'un des aspects remarquables de *Nostalgie de la lumière* est l'habileté avec laquelle Patricio Guzmán parvient à relier des trajectoires de vie et des histoires qui ne semblent avoir d'autre lien que de se dérouler au même endroit, dans le désert d'Atacama. Cet espace de plus de 100 000 km² situé dans le nord du Chili est décrit comme « un immense espace hors du temps, fait de sel et de vents. Une parcelle de la planète Mars sur la planète Terre »¹.

Un catalyseur

Atacama, considéré comme l'un des déserts les plus arides du monde, apparaît pour le cinéaste comme un lieu privilégié, un catalyseur de toutes les histoires, au point qu'il le décrit comme le « grand livre ouvert de la mémoire ». Comme l'explique Lautaro, l'archéologue, les différentes couches de l'histoire chilienne s'y superposent, qu'elles appartiennent à un passé lointain – les civilisations précolombiennes – ou récent – la dictature de Pinochet. Si l'exceptionnelle sécheresse du lieu a rendu possible la conservation de vestiges très anciens, elle permet également aux étoiles d'être « touchées du doigt ». Atacama constitue ainsi un lieu de recherche incroyable pour les astronomes, les historiens et les femmes qui essaient désespérément de retrouver les corps de leurs proches disparus. Aussi, au pied des télescopes, on peut apercevoir celles qui fouillent le sol du désert ou observer des peintures rupestres sur des rochers. Guzmán attribue à ce lieu des qualités humaines. C'est un espace qui « nous révèle un secret » et qui dispose même d'« oreilles pour écouter les ondes du ciel », comme en témoignent les antennes du radiotélescope Alma². Le documentaire arpente le désert, le regard tourné tantôt vers le sol, tantôt vers le ciel.

L'amour des étoiles et la force de gravité de la mémoire

Si cette association de personnages autour d'un lieu commun peut paraître à première vue artificielle, la prouesse de Guzmán est de lui donner une réelle cohérence. En effet, les témoignages, par leurs similitudes, se répondent et se



font écho. Tout au long du film, l'amour des étoiles apparaît comme un point d'ancrage entre les personnages : pendant que Guzmán, enfant, apprenait par cœur le nom des étoiles, les scientifiques se sont « épris du ciel du Chili » ; Luis a su conserver une liberté intérieure pendant sa détention grâce à l'observation des constellations ; Miguel est également présenté comme un amoureux des étoiles ; les peuples nomades, eux, connaissaient déjà les étoiles il y a des milliers d'années. Sans parler des astronomes qui expriment leur passion dans ce documentaire.

Par ailleurs, tous les personnages sont mus par la même volonté : l'exploration de la mémoire pour mieux vivre et comprendre le présent. Les astrophysiciens interrogent la mémoire de la matière du cosmos pour expliquer l'origine de l'univers. L'archéologue fouille les vestiges des civilisations passées et les traces plus récentes de l'histoire chilienne. Les victimes de la dictature puisent dans leurs douloureux souvenirs pour que les atrocités de la dictature soient révélées au grand jour. Enfin, les femmes recherchent les corps de leurs proches disparus pour pouvoir faire leur deuil et continuer à vivre. Très rapidement, des parallèles se créent entre ces différentes quêtes tournées vers le passé, car tous les témoignages convergent autour de thématiques universelles : l'origine du monde et de la vie, la place de l'homme dans l'univers, l'importance de la mémoire.

Ce sont également de nombreuses résonnances visuelles, sonores et symboliques qui donnent sa cohérence au documentaire. La multiplication des plans d'astres, la prégnance du sifflement du vent, les variations du thème musical principal ponctuent tout le film. Il en va de même des références constantes aux corps : ceux des momies des nomades conservées comme des trésors, ceux des mineurs du XIX^e siècle abandonnés dans un cimetière au milieu du désert, ceux des disparus retrouvés dans des charniers et qui attendent dans des boîtes d'être identifiés et inhumés... sans oublier les corps célestes.



Un tissage méticuleux

Mais le tissage ne s'appuie pas uniquement sur ces éléments unificateurs. Les témoignages se nourrissent les uns les autres et sont habilement imbriqués dans un montage d'une grande cohérence. Lorsque Vicky explique qu'elle n'a retrouvé que le pied et des morceaux du crâne de son frère, c'est Lautaro qui précise pourquoi les autres parties des corps des victimes restent introuvables. Lorsque Violeta exprime la difficulté de sa recherche dans l'immensité du désert d'Atacama et révèle son désir impossible que les télescopes puissent se tourner vers le sol pour participer à la recherche des corps, c'est au tour de George, l'astronome américain, de nous dévoiler que le calcium présent dans les étoiles est le même que celui des os humains, ce qui rend le désir de Violeta moins irrationnel. De même, le témoignage de Lautaro sur la difficulté pour la société chilienne de se tourner vers son histoire récente fait écho à la maladie d'Alzheimer d'Anita (cf. p. 4), et à Violeta qui se sent comme la « lèpre du Chili », car sa recherche dérange dans cette société amnésique. Gaspar Galaz, l'astronome, met en avant le fossé qui sépare sa quête de celle des femmes de disparus. Contrairement à ces victimes, sa propre recherche ne l'empêche pas de dormir. Et c'est justement cette divergence qui rend les témoignages de ces femmes encore plus bouleversants, car elle met en exergue leur angoisse face à l'immensité de la tâche.

Un cheminement

Enfin, notons que le film ne se présente pas comme une photographie du désert et de ses personnages à un instant précis. Guzmán propose un cheminement dans la réflexion et dans le parcours des personnages. *Nostalgie de la lumière*, par son montage, relie progressivement des trajectoires individuelles parfois solitaires, et malgré les histoires dramatiques que le film met en scène, il acquiert peu à peu une dimension plus optimiste.

Les variations du thème musical principal illustrent cette progression. Bien que le même thème revienne constamment, les instruments et le rythme évoluent.



Alors que les sonorités du violoncelle prédominent au début, teintant le film d'une ambiance grave et nostalgique, voire oppressante, sont introduits peu à peu des instruments aux sonorités plus gaies comme le piano, la harpe ou la clarinette. De même, le tempo du thème musical s'accélère dans les séquences finales, plus légères.

Il est ainsi intéressant de comparer les scènes du début et de la fin, qui se déroulent toutes deux au sein de l'observatoire allemand, à Santiago. Dans la séquence introductive, ce site apparaît vide. On observe le télescope en mouvement, l'ouverture du toit parabolique, le mouvement des instruments de mesure. On devine l'action des scientifiques derrière l'imposante machine mais aucune présence humaine n'est visible à l'écran. Au contraire, la séquence située à la fin met en scène Gaspar qui présente le télescope à Vicky et Violeta, les proches de disparus. Ces trois personnages, qui témoignaient séparément dans le documentaire, sont ici rassemblés dans une scène qui se passe de parole. Contrairement au reste du film, orienté vers le passé, ce moment de partage, où surgissent joie et espoir, est ancré dans le présent. Métaphoriquement, c'est une démonstration que le cinéma, en questionnant le passé et en cherchant à l'expliquer, nous permet de mieux vivre le présent et que Guzmán poursuit le même objectif que ses personnages.

1) Dossier de presse de *Nostalgie de la lumière*, op. cit.

2) L'acronyme d'Atacama large millimeter/submillimeter array, signifie opportunément « âme » en espagnol.

Filmer les corps

Une analyse du film en classe peut partir de l'évocation des corps et de leur présence à l'écran. Un premier constat permettra de souligner leur absence initiale. Si la voix du réalisateur se fait entendre dès le début, le premier être humain vivant n'est visible qu'après 10 minutes et n'est guère qu'une silhouette. Il faut attendre encore cinq minutes pour qu'apparaisse le premier témoin interrogé et identifié, Gaspar Galaz, filmé en plan poitrine. On mettra en parallèle cette apparition progressive des vivants avec l'exhumation des corps d'êtres humains décédés appartenant à l'histoire d'Atacama. On trouve ainsi des corps anonymes et sans sépulture digne, comme ceux des mineurs qui gisent exposés aux intempéries dans un cimetière du désert. À un plan sur la chaussure de l'un d'eux, symbolique de l'abandon, font écho trois images fixes révélant un doigt, des chevilles enchaînées et des mains recroquevillées qui appartiennent au cadavre d'une victime du régime de Pinochet, retrouvé pendant le tournage. Les corps des martyrs de la dictature n'existent plus que sous la forme de fragments dont la quête constitue l'inlassable activité des femmes fouillant le sol pour pouvoir faire leur deuil. On évoquera en ce sens le témoignage de Violeta Berríos expliquant l'importance d'avoir pu retrouver la chaussure et le pied de son frère assassiné. Le contraste est grand avec d'autres corps, eux aussi arrachés au désert mais bien conservés, qui appartiennent aux âges précolombiens. Vêtues et enveloppées dans une sorte de linceul d'un blanc pur, ces momies vénérées âgées de 10 000 ans sont répertoriées et officiellement considérées comme des trésors nationaux.

PERSONNAGES

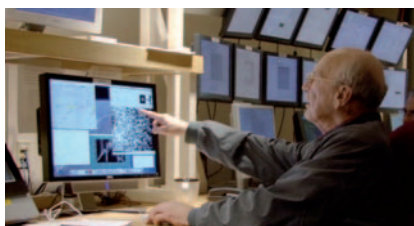
La force de gravité de la mémoire



1



2



3



4



5



6

Neuf témoins, qu'il importe de bien identifier, dialoguent dans *Nostalgie de la lumière* avec un Patricio Guzmán toujours situé hors-champ. Interrogés le plus souvent en plan fixe, face caméra, selon un dispositif classique globalement identique, ils illustrent bien, par la diversité des expériences qui légitiment leurs interventions, l'enchevêtrement des pistes que le film met en place. S'il est globalement possible de les séparer en deux groupes, celui des experts scientifiques et celui des victimes de la dictature, il est frappant de constater que plusieurs d'entre eux appartiennent aux deux catégories et que leur présence rend compte à elle seule des jeux de correspondances qui président à la construction du film. La rencontre de trois de ces témoins dans une même séquence en fin de parcours participe de la même logique unificatrice.

Les scientifiques

1 - *Gaspar Galaz* : l'astrophysicien tourné vers le passé.

C'est le premier interviewé et le dernier à apparaître avec Vicky et Violeta, à qui il fait découvrir l'observatoire et le télescope. C'est un astrophysicien passionné et paisible. Il démontre avec conviction et pédagogie que le présent n'existe pas. Selon lui, seule notre conscience s'inscrit peut-être dans le présent. Les étoiles étant à des années-lumière de nous, il travaille directement avec le passé tout comme le font les archéologues, historiens ou géologues, chacun à leur manière. Questionné sur les femmes à la recherche de leurs proches dans l'immensité du désert, il ne peut éviter la comparaison avec le ciel infini où la quête d'un proche disparu serait tout aussi longue et désespérée. Il se sentirait inévitablement en proie à une grande angoisse face à l'immensité de la tâche.

2 - *Lautaro Núñez* : l'archéologue prédestiné.

Lautaro était un chef guerrier, héros du peuple mapuche, jamais dominé par les Espagnols. C'est une sorte d'alter ego de Gaspar. Il évoque son rôle, son lien avec les astronomes et Atacama, territoire qu'ils partagent. Sa connaissance du désert et de ses secrets ainsi que son travail sur des momies de l'époque précolombienne, préservées grâce à l'absence totale d'humidité, lui ont permis de collaborer à la quête des femmes. Comme en témoignent de nombreuses photos, sa présence lors de fouilles datant non pas de la préhistoire mais de la dictature a permis de les guider dans la reconstitution des faits et des cadavres. Il allègue sa conscience et son éthique pour rappeler que le pays ne peut et ne doit pas oublier ses morts.

3 - *George Preston* : l'astronome américain.

Filmé dans son élément, il vulgarise en anglais la connaissance scientifique mobilisée pour le documentaire. Il explique que c'est le même calcium que l'on trouve dans les astres et dans nos os, soulignant le fait que l'homme est fait de la même matière que l'univers. La présence de ce chercheur étranger renvoie au début du film où était signalée une présence internationale dans les observatoires du Chili.

Les victimes de la dictature

4 - *Luis Henríquez* : libre grâce aux étoiles.

Interné à Chacabuco, dans le plus grand camp de concentration sous Pinochet, cet apprenti astronome a suivi les cours d'astronomie dispensés par le docteur Alvarez, l'un des prisonniers du camp, passionné par cette science. Ils ne disposaient certes pas de télescope, mais le docteur leur apprit à confectionner un appareil rudimentaire pour distinguer les constellations. Luis se rappelle encore aujourd'hui comment le fabriquer. Pouvoir observer ce ciel si pur lui offrait le sentiment de disposer d'une grande liberté, en dépit de sa situation. Mais rapidement, ces cours d'astronomie considérés comme dangereux furent interdits. Les noms des anciens prisonniers qu'il signale et dont il se souvient parfaitement sont encore inscrits sur les murs délabrés. Chacabuco est laissé à l'abandon mais cela n'empêche pas Luis, passeur d'histoire, de se souvenir et de témoigner de cette sombre période ; il est la mémoire vivante du camp.

5 - *Miguel Lawner* : l'architecte de la mémoire.

Il a su mettre à profit son regard et son expérience d'architecte pour mémoriser minutieusement les cinq camps où il fut interné. Il les arpenta de long en large en calculant les distances en pas. Les dessins qu'il reproduisait tous les soirs pour ensuite les détruire afin qu'ils ne soient pas saisis par les militaires lui ont permis de redessiner ces divers lieux, une fois exilé au Danemark. Il a ainsi pu témoigner de ce qu'étaient ces camps d'internement que les militaires avaient détruits en croyant ne laisser aucune trace. Si Miguel symbolise une mémoire vivante, son épouse Anita est à l'image d'une autre partie de la société chilienne : elle souffre de la maladie d'Alzheimer, qui l'empêche de se souvenir. Le cinéaste a la délicatesse de la filmer de dos, entourée du bras rassurant de Miguel, ne nous livrant pas son visage abîmé par la maladie. Ce couple constitue une véritable métaphore du Chili : l'union de la mémoire et de l'amnésie.



7



8



9

6 - *Victoria Saavedra : la sœur persévérante.*

Vicky évoque son douloureux parcours. Elle a longtemps cherché son frère José, disparu. Grâce à sa persévérance, elle a fini par retrouver des morceaux de son cadavre : un pied encore chaussé, ainsi que des fragments de son crâne. En reconstituant ce dernier, elle a même pu comprendre comment on l'avait achevé. C'est lors des fouilles du charnier de Calama que les archéologues ont compris que la machine qui avait exhumé ces corps avait laissé tomber de part et d'autre des morceaux de crâne et des pieds. Seuls les militaires responsables de l'opération savent à l'heure actuelle où ces corps furent transportés, mais c'est une information qu'ils refusent de communiquer. C'est pourquoi les morts de Calama ne peuvent toujours pas être enterrés comme il se doit. Vicky a emporté ce qu'il restait de José, ce pied dans sa chaussure, signe évident de son décès. C'est seulement à partir de ce moment qu'elle a pu entreprendre son travail de deuil.

7 - *Violeta Berríos : le symbole de la lutte et de la résistance.*

Tandis que les astronomes étudient le ciel avec des instruments sophistiqués, elle fouille le désert à l'aide d'une petite pelle pour passer au peigne fin cet espace gigantesque. Violeta provoque l'empathie du spectateur par sa dignité et sa force. Elle est filmée dans le désert, assise ou parfois en mouvement à la recherche d'indices, se penchant, ramassant quelque chose puis repartant inlassablement. L'émotion la gagne à plusieurs reprises mais le réalisateur évite respectueusement les scènes de débordement larmoyant. Comme d'autres personnages, elle dénonce l'amnésie qui caractérise une partie de la société chilienne et des institutions qui estiment que pour construire son futur, le Chili doit oublier la dictature et ses horreurs. La quête de ces femmes et leur demande de justice dérangeant. Mais Violeta, qui dès le début a fait partie de ces femmes courageuses, ne renoncera pas. Elle ne se laissera pas intimider en dépit des doutes qui l'assaillent, de l'usure et du découragement parfois.

Experts et victimes

8 - *Victor González : l'enfant de l'exil.*

Ce jeune ingénieur est né en Allemagne où sa mère était exilée à cause de la dictature. Il n'a pas directement vécu sous le régime de Pinochet mais en a subi les conséquences : le déracinement, la perte de repères identitaires et culturels. Si dans un premier temps, il affirme se sentir « un enfant de nulle part », il finira par avouer se sentir davantage chilien. Il travaille à l'ESO. La matière

première du travail de Víctor est le passé, l'histoire, avec pour objectif « construire un avenir meilleur ». Sa mère travaille aussi sur le passé, mais différemment. Exilée sous la dictature, elle soulage désormais d'anciens détenus torturés – officiellement estimés à 30 000, ils seraient aussi nombreux à ne pas avoir porté plainte. Le reiki qu'elle pratique semble leur apporter un certain apaisement. C'est sur un ton calme mais ferme qu'elle dénonce le double traumatisme vécu par les femmes. En effet, à la perte d'êtres chers s'ajoute la douleur de croiser leurs bourreaux qui, faute de jugement, circulent en toute impunité.

9 - *Valentina Rodríguez : l'astronome résiliente.*

C'est une jeune astrophysicienne au visage radieux. Bien que son histoire soit douloureuse, elle n'hésite jamais dans le choix des mots pour en témoigner. Elle est fille de détenus disparus. Ses grands-parents ont fait l'objet d'un chantage cornélien de la part des militaires : soit ils avouaient où se trouvaient les parents de Valentina, soit Valentina, alors bébé, disparaissait. Elle se sent très proche de ses grands-parents qui l'ont élevée en lui transmettant les valeurs de ses parents, faisant en sorte de les maintenir présents malgré leur disparition. « Mes grands-parents sont ma joie de vivre », témoigne la jeune scientifique. C'est son grand-père qui lui a appris à regarder les étoiles, et elle a su tirer de l'étude du ciel une interprétation philosophique de la vie et la mort : les étoiles doivent disparaître pour que d'autres surgissent, participant ainsi d'un cycle éternel. Après avoir surmonté la souffrance et l'absence de ses parents, elle a pu dépasser le trauma et envisage l'avenir sereinement, comme en témoigne la tendresse avec laquelle elle berce son bébé. Son témoignage, qui apparaît à la fin du film, réunit beaucoup d'éléments du documentaire.

La douleur des victimes

Selon l'essayiste Susan Sontag, la photographie, particulièrement incisive en matière de souvenir, a eu dès son invention un lien avec la mort, la guerre et la douleur des autres, acquérant une autorité supérieure à n'importe quel témoignage verbal. Comment Patricio Guzmán, qui allie image et parole, rend-il compte de la souffrance des victimes de la répression, alors qu'il n'y a pas de guerre visible mais un conflit larvé et non résolu ? Violeta Berríos, qui n'a jamais retrouvé son mari, arpente le désert depuis plus de vingt ans à sa recherche. On la voit cheminer à plusieurs reprises, se pencher, scruter le sol et repartir. C'est grâce à son courage et à son obstination qu'elle va de l'avant, en dépit de sa peine. Comment se manifeste la pudeur du cinéaste à son égard ? Qu'en est-il de Valentina, fille de « détenus disparus » qui a appris à vivre avec la douleur profonde de l'absence, du traumatisme ? Pourquoi intervient-elle seulement à la fin du film ? On pourra se demander enfin dans quelle mesure les neuf témoins convoqués peuvent être qualifiés de « personnages » – puisque le terme renvoie traditionnellement à des figures historiques célèbres ou à des rôles fictionnels. L'utilisation du mot ne permet-elle pas aussi de revendiquer une esthétique qui contribue à magnifier les sujets du documentaire comme ils le seraient traditionnellement dans la fiction ?

DÉCOUPAGE NARRATIF

1. **Enfance** (00:00:27-00:08:38) ; *DVD chapitre 1*

Le réalisateur décrit sa passion pour l'astronomie qui date de son enfance. Un vent révolutionnaire souffla sur le Chili, le sortant de son sommeil. À la même période, les scientifiques du monde entier découvraient que le désert d'Atacama était un lieu stratégique pour observer les étoiles. Ils y construisirent de puissants télescopes. Le pays subit un coup d'État. Grâce à l'appui de collègues étrangers, les astronomes chiliens continuèrent à travailler. Le ciel révéla de nombreux secrets.

2. **Omniprésence du passé à Atacama** (00:08:39-00:25:53) ; *DVD chapitres 2, 3 et 4 (début)*

À Atacama, lieu chargé d'histoire, il n'y a pas d'organismes vivants. Point de transit pendant 10 000 ans entre l'Altiplano et la mer : les corps s'y sont momifiés, les poissons et mollusques, pétrifiés. Les télescopes sont des portes ouvertes sur le mystère céleste, où les étoiles nous observent. Gaspar Galaz, astrophysicien, s'interroge sur l'origine de l'homme. Il expose la démarche des astronomes, le statut de la science et son rapport au temps. Selon Gaspar, le temps présent n'existe pas, toutes nos expériences s'inscrivent dans le passé. C'est pourquoi le passé est l'outil privilégié des astronomes, comme celui des archéologues, historiens ou géologues. L'archéologue Lautaro Núñez rappelle que ce sont les caravaniers précolombiens en route vers San Pedro de Atacama qui, en leur temps, ont réalisés les gravures rupestres d'Atacama. Une momie bien conservée, objet d'étude de l'archéologue, atteste du pouvoir de conservation du désert à travers le temps. Les astronomes et archéologues cohabitent dans ce même espace d'Atacama, lieu privilégié pour se glisser dans le passé. La transparence du ciel offre aux astronomes les conditions idéales d'observation de l'espace tandis que l'aridité des sols conserve intacts des restes humains, permettant aux archéologues de sonder l'histoire du pays.

3. **Amnésie** (00:25:54-00:30:17) ; *DVD fin chapitre 4*

Paradoxalement, le Chili ne fait pas de travail sur son passé, qu'il s'agisse de l'histoire récente de la dictature ou du XIX^e siècle, époque de la grande exploitation des ressources minières et de la marginalisation des communautés indigènes. S'approcher de l'histoire récente fait peur. En plein désert, un cimetière à ciel ouvert, abandonné – de simples croix en bois plantées pêle-mêle, en proie au vent –, témoigne des mineurs morts au travail. Dans l'immensité du désert passe un train de marchandises.

4. **Chacabuco** (00:30:18-00:37:00) ; *DVD chapitre 5*

Les ruines de Chacabuco, le plus grand camp de concentration de la dictature de Pinochet, se trouvent à proximité des observatoires, en plein désert. Ce camp était lui-même installé dans ce qui restait d'une mine et des logements des mineurs. Luis Henríquez y raconte sa détention. Un médecin passionné d'astronomie lui enseigna, ainsi qu'à d'autres prisonniers, à reconnaître les constellations. Ils apprirent à fabriquer un appareil sommaire pour les repérer. Certains murs décrépis révèlent les noms d'anciens prisonniers. Les militaires finirent par interdire les cours d'astronomie, de peur que les prisonniers ne s'échappent guidés par les constellations. C'est grâce aux étoiles que Luis a pu conserver sa liberté intérieure.

5. **Architecte de la mémoire** (00:37:01-00:43:55) ; *DVD chapitre 6*

Miguel Lawner, « architecte de la mémoire », est un autre passionné d'astronomie. Il a connu cinq lieux de détention et les a mémorisés. Une fois libre, il a pu les redessiner avec précision alors qu'ils avaient été détruits par les militaires. En mesurant pas à pas les divers espaces – cour de rassemblement, pavillon d'isolement – il mémorisa méthodiquement les lieux pour pouvoir témoigner de l'existence de ces camps. Le soir, il les dessinait puis déchirait et jetait ces ébauches. En exil, il a pu les reproduire grâce à ce procédé mnémotechnique. Lui et sa femme sont à l'image du Chili, lui du côté de la mémoire, et elle – atteinte de la maladie d'Alzheimer –, de l'oubli.

6. **À la recherche des disparus de la dictature** (00:43:56-01:04:02) ; *DVD chapitres 7 et 8*

Le radiotélescope Alma, composé d'une soixantaine d'antennes, est financé par divers pays. Victor González, ingénieur né en exil, se considère comme un enfant de nulle part. Sa mère, expulsée sous Pinochet, soigne dorénavant d'anciens prisonniers torturés. Les femmes à la recherche de leurs proches disparus exigent une réponse des responsables de ces disparitions. Dans l'immensité du désert, au pied de l'observatoire, elles fouillent méthodiquement le sol. Gaspar compare la recherche de ces femmes au travail de l'astronome qui, lui, peut dormir paisiblement après avoir observé le passé, alors qu'elles ne peuvent être tranquilles face à un passé douloureux qui leur échappe encore. Pinochet a assassiné puis fait disparaître les corps de milliers de prisonniers politiques. Les femmes de Calama ont entrepris des fouilles pendant 28 ans, jusqu'en 2002. Certaines continuent à gratter le sol du désert. Pendant le tournage, on y a

encore découvert des corps. Vicky Saavedra a retrouvé des morceaux du cadavre de son frère. Seuls les militaires responsables des réouvertures des fosses et des déplacements des cadavres savent où se trouvent les restes des disparus. Violeta Berrios est décidée à continuer ses recherches.

7. **Matière commune** (01:04:03-01:17:09) ; *DVD chapitre 9*

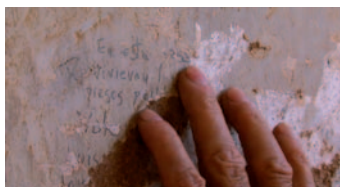
Dans l'observatoire, Gaspar commente des écrans où défilent des lignes en forme de spectre. George Preston complète en anglais les explications, en signalant les raies de résonnance du calcium, identique à celui de nos os. L'origine du calcium dans notre squelette, c'est l'histoire de nos origines. Les astres, au même titre qu'un crâne humain, constituent donc la matière de cet univers. Lautaro rappelle qu'on ne doit pas oublier les innombrables morts. La mise à jour du charnier de Pisagua (1990) est bien la preuve qu'il faut continuer à chercher. Selon Violeta, la société et la justice considèrent que les femmes à la recherche de leurs proches dérangent. Dans d'autres villes, des femmes se sont aussi organisées pour retrouver leurs proches. La Terre et l'ensemble du cosmos sont faits de la même matière. Il y a 10 000 ans, des galets apportés par la mer ont pu être ramassés par les premiers habitants d'Atacama dont les scientifiques ont soigneusement ordonné, étudié et conservé les restes. L'ossature de la baleine que Guzmán allait voir au musée quand il était enfant y est toujours exposée. En revanche, les ossements des disparus de la dictature, rangés dans des boîtes, restent en attente d'identification et sans monument où reposer.

8. **Mémoire** (01:17:10-01:30:00) ; *DVD chapitre 10*

Valentina Rodríguez, astrophysicienne, fille de prisonniers disparus, a été élevée par ses grands-parents. Son grand-père l'a initiée à l'astronomie, qui lui a permis de donner un sens à sa douleur. Grâce à ses grands-parents elle a pu se construire de manière équilibrée. Des portraits photographiques, avec des noms et des dates accrochés sur un mur, rappellent les nombreux disparus. Dans l'observatoire, Gaspar montre à Vicky et Violeta comment regarder à travers le télescope. Les problèmes des Chiliens, posés sur une table, pourraient constituer à eux seuls une galaxie. Chaque soir, le centre de la galaxie passe au-dessus de Santiago illuminée par les lumières artificielles.

MISE EN SCÈNE

Filmer le passé



Comment restituer à l'image ce qui n'est plus ? De quels moyens dispose le documentariste pour relever ce défi ? Patricio Guzmán, qui s'est penché sur l'histoire de son pays dans de nombreux documentaires, fait appel dans *Nostalgie de la lumière* à différents outils pour restituer ce temps révolu.

Images d'archives

Les images d'archives constituent le dispositif privilégié des cinéastes pour présenter des événements passés. Guzmán y a recours ici, mais avec parcimonie : quelques photographies des mines et de leurs travailleurs, portraits de disparus, clichés des femmes pendant leurs recherches dans le désert, vues aériennes du camp de Chacabuco, reportage filmé de la découverte du charnier de Pisagua. Les images d'archives sont présentes, mais ne sont pas utilisées de façon systématique et didactique. Notons par exemple que les images de la fosse commune de Pisagua font l'objet d'une séquence dont l'unique habillage sonore est le souffle tenu du vent. Le commentaire original du reportage est absent, la violence de ces images et de ce qu'elles représentent rendant, semble-t-il, tout discours superflu.

Traces et témoignages

C'est plutôt à ce que nous pouvons appeler les « traces » du passé que Guzmán attache une attention particulière : des lieux, des objets, des indices. Il nous emmène dans le vieil observatoire de son enfance, dans un cimetière laissé à l'abandon, dans l'ancien centre de détention de Chacabuco. Il filme les corps des mineurs, les momies, les peintures rupestres. Si certaines traces résistent aux assauts du temps, d'autres sont en train de disparaître, ont été effacées ou restent volontairement occultées. Les militaires ont démantelé les équipements des camps de concentration. Sur les murs décrépits des baraques, les noms d'anciens détenus sont à moitié effacés. Les corps retrouvés des détenus sont conservés dans des boîtes, comme cachés, et n'ont toujours pas droit à une sépulture digne alors que le squelette d'une baleine trône au milieu d'un musée. Cette façon de filmer les traces du passé accompagne la réflexion sur

le travail de mémoire au Chili. Alors que le passé lointain semble digne d'attention – ses traces perdurent –, celui de la dictature est dérangeant – ses traces sont rendues invisibles. Ainsi, Vicky a retrouvé quelques fragments du cadavre de son frère mais l'emplacement du reste de son corps est toujours introuvable. Face à cette disparition des traces de la dictature, les témoignages des personnages acquièrent une valeur inestimable. Seuls les témoins ont le pouvoir de restituer cette histoire que certains cherchent à faire oublier. Comme Claude Lanzmann dans *Shoah*¹, Guzmán s'appuie largement sur les lieux, leurs traces et les témoignages des survivants de la dictature de Pinochet pour restituer la mémoire de ces événements.

Mises en scène

Pour donner plus de poids à ces histoires personnelles et individuelles, le cinéaste met en scène ses personnages dans des conditions particulières. Il demande ainsi à Miguel, l'architecte de la mémoire, de mesurer son appartement avec la largeur de ses pas, comme il le faisait dans les camps de concentration pendant la dictature. Puis cet ancien détenu dessine le croquis de son centre de détention, comme il le faisait à l'époque, en racontant comment il a réussi à garder en mémoire tous ces détails pour pouvoir témoigner par la suite. De même, Luis reconstruit devant nos yeux l'instrument qu'il utilisait à Chacabuco, pendant sa détention, pour observer les étoiles avec d'autres prisonniers. Par ces reconstitutions, Guzmán permet au spectateur de se représenter des actions appartenant à une autre époque. Il ne s'agit en aucun cas d'imiter fidèlement le passé mais d'effectuer une transposition de ces souvenirs dans le présent. Ces mises en scène respectueuses de chacun accompagnent parfaitement les témoignages puisqu'elles libèrent progressivement la parole des témoins sollicités. En partant de souvenirs concrets, les personnages nous restituent leurs parcours difficiles, évoquent leurs douleurs et leurs espoirs.

¹) Film fondateur et événement cinématographique majeur, *Shoah* reposait, en 1985, sur l'alternance des témoignages sur les camps d'extermination nazis avec des images actuelles des lieux évoqués.

À la recherche du temps passé

Que partagent les personnages du film dans leur rapport au temps ? À partir d'une réflexion sur les différentes quêtes du passé ici mises en œuvre, les élèves pourront remarquer que la question de l'origine en constitue l'élément commun. On relèvera les interrogations sur l'origine du cosmos, des civilisations préhispaniques et de la souffrance qui correspondent respectivement aux préoccupations des astrophysiciens, des archéologues et des victimes de la dictature. Les témoignages sont ainsi traversés d'interrogations sur la place de l'homme dans l'univers et sur la ligne infinie du temps, ou sur le cycle de la vie et de la mort. Si les réponses et les modes d'explication divergent, l'inquiétude initiale est toujours celle de l'origine. On pourra se référer à Henri Bergson, qui distinguait d'un côté le temps mesurable des scientifiques, extériorisé, de l'autre le temps vécu individuellement, subjectif, intériorisé. Cette double conception n'est-elle pas ce qui différencie Gaspar et Lautaro, les spécialistes du passé, de Violeta et Vicky, qui ne sont pas considérées comme des expertes ? Si les premiers s'intéressent au temps scientifique et l'expliquent doctement avec des mots précis, le discours des deux femmes passe par l'émotion et le ressenti intime. Les personnages poursuivent ainsi leur quête de vérité par rapport à un passé plus ou moins lointain, personnel ou non, ordonnant métaphoriquement à leur niveau le monde et l'univers. On soulignera enfin que ce travail indispensable sur le passé permet à chacun de se projeter dans l'avenir.

SÉQUENCE

Vents d'étoiles sur le Chili

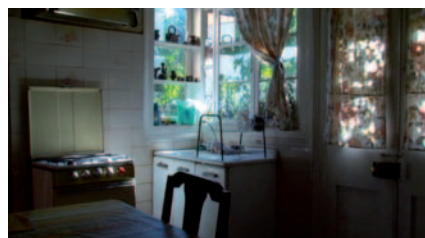
Immédiatement située après un prologue cosmique montrant la mise en activité d'un télescope d'un modèle ancien, suivi de huit photographies de la Lune et d'un plan de transition, la séquence d'exposition du film (00:04:07-00:08:20) ouvre plusieurs portes, amorçant en 23 plans la réflexion sur le temps et la mémoire de Patricio Guzmán, qui y prend la parole d'un ton doux et posé. La séquence s'organise en deux moments qui s'opposent tant au niveau du langage filmique que des époques présentées. Balançant entre immobilité et mouvement, vie et mort, ombre et lumière, histoire et astronomie, elle installe les thématiques centrales du film et leur enchevêtrement. La complexité du temps et de sa perception est mise en valeur. Le spectateur, en immersion, est placé d'emblée dans une posture contemplative induite par la lenteur délibérée du rythme et par la poésie du documentaire.

Temps de l'enfance, havre de paix

La première partie de la séquence comporte quinze plans fixes tournés en intérieur, présentant des éléments renvoyant à l'enfance du réalisateur et un plan fixe tourné en extérieur, servant de pivot vers la deuxième partie de la séquence. La voix du réalisateur accompagne ces images en évoquant les souvenirs du Chili de sa jeunesse, mêlant des explications personnelles et anecdotiques à une analyse de la situation politique de son pays.

L'étude des plans d'intérieur révèle des objets anciens, issus d'un univers domestique traditionnel, comme une assiette en porcelaine sur laquelle est posée une serviette en tissu, blanche et pliée, le tout sur une nappe en dentelle (4), ou bien une vieille radio (5), un lit couvert d'un tissu de satin beige (7), des bocaux d'oranges confites sur une cuisinière (10), des fauteuils aux motifs fleuris (11), une machine à coudre (12), le haut d'une bibliothèque sur laquelle

est posée une représentation de la Cène du Christ (14). À travers ces différents meubles et objets, le spectateur se trouve immergé dans un Chili d'une autre époque, celui de l'enfance du cinéaste, né en 1941. Le réalisateur évoque un pays « isolé du reste du monde », où « les présidents pouvaient marcher dans la rue sans escorte », un « havre de paix » où « il ne se passait jamais rien ». Cette immobilité est traduite non seulement par la présence d'objets anciens et intacts, à l'épreuve du temps, mais aussi par la fixité des plans dont la durée, entre 4 et 8 secondes, contribue à la lenteur du rythme. Bien que ces plans soient dépourvus de présence humaine, la vie et le mouvement n'y sont pas absents. La lumière d'un après-midi ensoleillé projette sur les objets les ombres mouvantes des arbres entourant la maison. Au niveau sonore, nous pouvons entendre le bruissement des feuillages ainsi que le piaillagement des oiseaux et le cri d'un coq. Ces éléments confèrent à la séquence une atmosphère paisible, tranquille, presque campagnarde. Le temps semble s'être arrêté. C'est un double regard sur le Chili de son enfance que Guzmán propose. Ces objets paraissent réveiller en lui des souvenirs d'une enfance heureuse et une certaine nostalgie pour ce « havre de paix »¹. Mais cette immobilité apparaît également comme le reflet de la torpeur d'une population enfermée dans une vie provinciale. Plusieurs plans en plongée mettent en valeur les revêtements du sol – moquette (3), tapis (6), parquet (8) – insistant ainsi sur la trivialité et l'enfermement de cette vie domestique. L'équilibre des plans, qui se rapproche parfois de la symétrie, peut être perçu comme une critique de cet intérieur rigide, presque trop parfait. Malgré tout, la séquence présente également quatre plans de fenêtres (1, 2, 9, 15), elles-mêmes ornées de dentelles ou d'objets renvoyant au passé. Ces fenêtres, symbolisant l'ouverture vers l'extérieur et la lumière, suggèrent l'attrait de Guzmán-enfant pour le monde extérieur



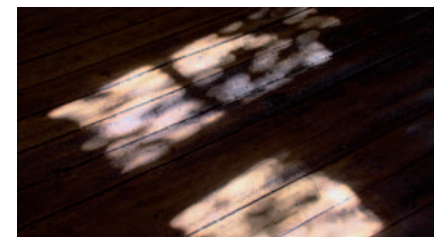
2



7



3



8



4



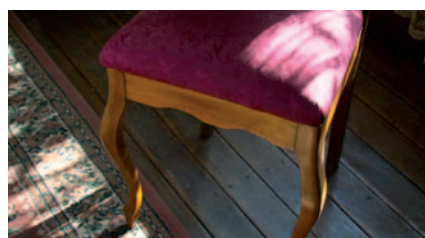
9



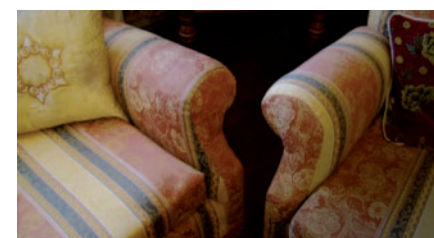
5



10



6



11

et l'astronomie, faisant écho au commentaire dans lequel le réalisateur évoque sa passion pour les étoiles. Le dernier plan de cette partie mérite d'être analysé séparément car il se distingue des quinze précédents par plusieurs aspects. Il représente la façade de deux maisons mitoyennes aux couleurs vives. Au centre, un arbre dont les branches se balancent au vent, dans la lumière de la fin d'après-midi, fait écho à l'atmosphère intérieure paisible qui a été montrée. Avec un cadre plus large et une durée plus longue (22 secondes), ce plan semble offrir une conclusion générale à la description du temps de l'enfance, résumée par quelques mots : « Le présent était le seul temps qui existait »². Enfin, le passage de l'intérieur à l'extérieur de la maison révèle une inversion de regard. Le réalisateur nous emmène vers un autre univers, une autre réalité. Par un long fondu enchaîné (13 secondes), nous basculons en douceur vers le second volet de la séquence.

Âge adulte, temps de changements

Cette deuxième partie apparaît comme le contrepiéd de la première. Elle se compose de quatre plans sur fond noir où flotte une poussière d'étoiles, et de trois plans révélant un observatoire astronomique laissé à l'abandon. Guzmán évoque alors les évolutions politiques et scientifiques qu'a connues le Chili avec la naissance des mouvements révolutionnaires et la dictature qui s'en est suivie.

Dans les quatre premiers plans (17, 18, 19, 20), la profusion de l'espace domestique soigné et ordonné a laissé place à un univers vide, empli de poussière stellaire. Si les jeux d'ombres et de lumières sont encore présents, l'obscurité semble avoir pris le dessus sur la clarté. Ces plans, très abstraits, contrastent avec l'aspect concret des objets de la vie quotidienne. Le vent suggéré par le mouvement des feuilles de l'arbre est remplacé par un vent lancinant, incontrôlable, inexorable. Paradoxalement, si l'impression de néant domine, le commentaire de Guzmán met en valeur le mouvement, le changement. Les « vents révolutionnaires » ont réveillé le peuple chilien de son profond sommeil et le pays est « propulsé au centre du monde ». Parallèlement, des « scientifiques du monde entier » centrent leur attention sur le ciel chilien et sur le désert d'Atacama où ils construisent

des « télescopes très puissants ». La beauté de ces plans invite le spectateur à rêver, à imaginer.

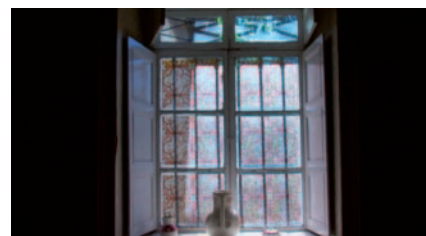
Mais le coup d'État de Pinochet brise ces rêves politiques et scientifiques. Son évocation survient comme un commentaire des trois derniers plans (21, 22, 23), où la poussière stellaire laisse place à la poussière d'un observatoire lumineux, bien qu'abandonné et en ruines. Les objets poussiéreux et délaissés contrastent avec ceux des premiers plans de la séquence : la dictature a détruit les rêves. Malgré tout, les astronomes chiliens ont poursuivi leur travail, grâce à l'appui de leurs collègues étrangers. Le dernier plan de la séquence, d'une durée de 43 secondes, est un panoramique vertical de l'intérieur de l'observatoire encombré de matériel désuet, d'instruments de mesure hors d'usage renvoyant clairement au passé. La position de la caméra passe d'une plongée à une contre-plongée, orientant le regard du spectateur vers le ciel. Ce mouvement ascendant contraste avec la fixité des plans précédents. L'univers sonore est ponctué de deux notes musicales graves, rappelant la corne de brume d'un bateau. Le cadre du film est placé ; Guzmán semble larguer les amarres pour nous propulser dans son documentaire.



12



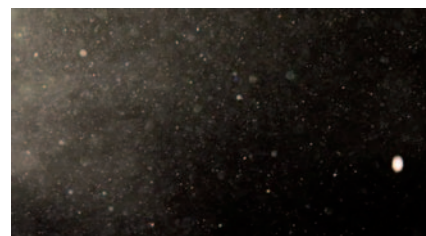
14



15



16



17



18



21



22



23a



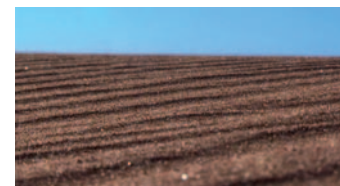
23b

1) Notons que cette intimité s'affiche comme une reconstitution, puisque la voix off dit de ces objets qu'ils « auraient pu être les mêmes que ceux qu'il y avait chez moi ».

2) Gaspar Galaz, en démontrant que « le présent n'existe pas », viendra souligner le caractère illusoire de cette sensation.

MOTIFS

Entre immobilité et mouvement



Élément essentiel de la réflexion sur le temps, la dialectique de l'immobilité et du mouvement est l'une des caractéristiques essentielles de *Nostalgie de la lumière*. Alors que le désert d'Atacama est précisément défini comme le lieu où « tout est immobile », le cinéaste évoque, à l'origine de son projet, son désir dynamique de « pousser des portes, comme le font les scientifiques »¹.

Les obstacles des recherches

L'hybridation formelle du documentaire joue d'emblée de l'opposition – et de la complémentarité – des photographies, des plans fixes de durée relativement longue qui abondent dans tout le film, des plans tournés caméra à l'épaule et des panoramiques marqués par un certain dynamisme. Ce contraste entre immobilité et mouvement est aussi présent au sein de nombreux plans qui mettent en scène des personnages ou des objets en mouvement dans un cadre fixe. Ce jeu antithétique met en avant à la fois la progression et la lourdeur des recherches des personnages. Tous les protagonistes connaissent en effet des avancées dans leurs quêtes. Les vingt-huit années de fouilles menées par les femmes ont permis la découverte de nombreux corps de proches disparus. En dessinant ses lieux de captivité, Miguel fait progresser le travail de mémoire. De même, l'astronomie connaît des avancées incroyables. Mais ces progrès se font dans un contexte difficile, surtout pour les victimes de la dictature. Guzmán pointe du doigt les difficultés qui s'imposent aux personnages. Lorsque les femmes arpentent le cadre comme elles sillonnent le désert, à la recherche d'indices, la pénibilité de leurs recherches, mise en relief par la durée et la rigueur des plans, devient presque angoissante. Les bords du cadre symbolisent les limites institutionnelles et politiques auxquelles se heurtent ces femmes qui restent incomprises et ne reçoivent aucun soutien. L'attitude de déni de l'État chilien vis-à-vis des victimes perdure malgré le temps qui passe.

À l'inverse, est-ce un hasard si Lautaro, dont les découvertes sont liées à un passé lointain et socialement accepté, est filmé caméra à l'épaule ?

La perception du temps qui passe

Par ailleurs, ce jeu entre immobilité et mouvement participe de la réflexion sur la perception du temps. Les proches de disparus sont pris dans une course contre le temps. Violeta, qui cherche le corps de son mari depuis plus de vingt ans, veut absolument le retrouver avant de mourir. Mais une vie humaine est-elle suffisante pour cette tâche démesurée ? Le temps passe inexorablement, comme nous le rappelle le souffle du vent, omniprésent dans le documentaire. Il secoue les branches des arbres, les croix du cimetière, soulève les grains de sable du désert, souffle dans l'espace. Ce vent, auquel les notes prolongées d'instruments « à vent » et de cordes frottées font écho dans la musique originale du film. Ce vent qui fait imperceptiblement et sans répit tourner la roue du temps. Ce vent qui symbolise l'impuissance de l'homme face aux processus historiques et physiques. Cette perception du temps humain est mise en relation avec le temps du cosmos. Plusieurs time-lapses² du désert permettent d'admirer la voûte céleste en mouvement dans le ciel d'Atacama, qui contraste avec l'immobilité du désert. Ils donnent l'impression que c'est l'univers qui tourne autour de la Terre, et non l'inverse. Pourtant, la rapidité avec laquelle les étoiles se déplacent – grâce à l'effet d'accélération – suggère le caractère éphémère de la vie terrestre à l'échelle du cosmos.

Vie et mort, liberté et enfermement

Le contraste entre mouvement et immobilité fait écho à d'autres thématiques du film. En travaillant sur le passé, les personnages sont constamment confrontés à la question de la mort (cf. p. 9) : celle des premiers peuples du désert, des mineurs, des victimes de

la dictature, des étoiles. L'immobilité fait évidemment écho à cette absence de vie, à l'image des nombreux plans fixes du cimetière d'Atacama qui dégagent une sensation d'abandon. À l'inverse, la scène finale sans parole, dans l'observatoire allemand de Santiago, est constituée de plans à l'épaule et révèle une certaine joie de vivre de Vicky et Violeta, malgré les épreuves auxquelles elles doivent faire face. Enfin, la séquence tournée dans l'ancien camp de concentration de Chacabuco propose aussi une réflexion dialectique sur l'enfermement et la liberté. Les plans fixes, reflets de la captivité passée, alternent avec des panoramiques, zooms et plans caméra à l'épaule qui suggèrent que Luis avait déjà conquis sa liberté à l'intérieur du camp.

La détermination des victimes

Notons la singularité de quelques rares plans fixes mettant en scène des personnages immobiles, face caméra. Ce type de plan intervient deux fois : d'abord avec le groupe de femmes dans le désert qui fixent l'objectif comme si elles étaient en train de poser pour une photographie ; puis avec les grands-parents de Valentina qui fixent la caméra pendant que nous écoutons en off le témoignage poignant de leur petite-fille. Ces portraits filmés sont particulièrement évocateurs. Ces regards caméras qui échappent à la grammaire cinématographique classique dérangent, à l'instar des recherches des femmes et des témoignages. Les personnages paraissent fixer les bourreaux. Les femmes semblent leur dire avec détermination qu'elles n'abandonneront pas la lutte. Les grands-parents de Valentina, qui ne témoignent pas par la parole, lancent un regard triste et accusateur qui redouble la portée des propos de leur petite-fille. Ils semblent affirmer qu'un jour, justice sera faite.

1) Dossier de presse de *Nostalgie de la lumière*, op. cit.

2) Effets d'ultra-accélération permettant de donner à voir des phénomènes ou des processus dont la globalité échappe à la vision humaine à vitesse réelle.

PLANS

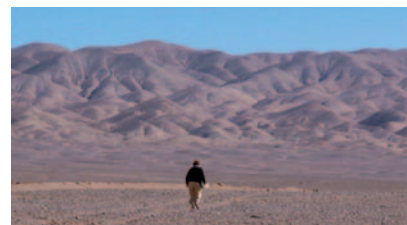
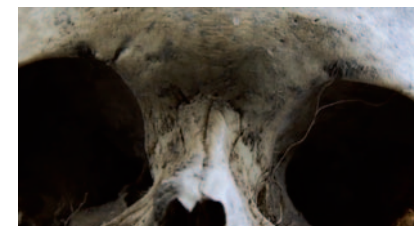
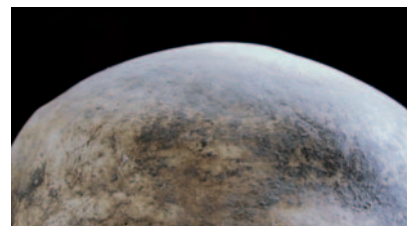


L'immensément grand et l'infiniment petit

Nostalgie de la lumière propose une réflexion métaphysique sur la place de l'homme dans le cosmos. Le film insiste sur l'idée que « tout est relié » : les trajectoires des personnages convergent ; les hommes et les étoiles sont faits de la même matière. Les expériences de chaque personnage nous touchent car elles reflètent, par métonymie, l'histoire collective du Chili, ou au-delà, l'expérience humaine. Dès lors, la juxtaposition d'images traduisant l'infiniment petit et l'immensément grand acquiert une signification singulière : elle semble unir métaphoriquement le particulier à l'universel.

Jeux d'échelles

Patricio Guzmán joue constamment avec les échelles, nous propulsant du détail d'une pierre du désert d'Atacama à une constellation située à des années-lumière. On remarque que de nombreuses séquences sont filmées avec des plans de valeurs très variées, comme si le réalisateur cherchait en permanence à resituer les personnages ou les lieux dans un contexte plus large. Par exemple, la séquence du cimetière débute sur des plans rapprochés des tombes et des croix pour finir sur des plans d'ensemble révélant l'isolement géographique du lieu, en plein désert. De même, la recherche des femmes est représentée par un mélange de très gros plans sur les fragments retrouvés dans le sol, de plans moyens et de plans d'ensemble qui mettent en exergue l'aspect démesuré de leur tâche. Elles apparaissent comme des fourmis dans l'immensité du désert. S'ils évoquent les idées d'éloignement et proximité dans l'espace, ces jeux d'échelles soulignent également les distances temporelles. En effet, le film balaie l'histoire de l'humanité, depuis la formation du cosmos jusqu'à l'actualité, en passant par la présence des peuples précolombiens et des faits historiques plus récents, des XIX^e et XX^e siècles.



Perte de repères

À plusieurs reprises, le spectateur de *Nostalgie de la lumière* perd ses repères, ne parvenant plus à distinguer ce qui est minuscule de ce qui est démesuré. Il en va ainsi, à la 23^{ème} minute du film, du début d'un plan abstrait dont les couleurs ocre et la texture font penser au spectateur qu'il est en train d'observer le désert d'Atacama. Mais à la fin du panoramique apparaît une main crispée, celle d'une momie retrouvée dans le désert. De même, avant de conclure son film, Guzmán fait se succéder des images de la Lune et des images d'ossements. Le spectateur ne réalise qu'il s'agit de plans d'os que lorsqu'apparaît un panoramique vertical révélant que ce qu'il croyait être un astre est le sommet d'un crâne. La sensation vertigineuse qu'il ressent en perdant ses repères fait écho au vertige métaphysique lié au constat de l'insignifiance de l'homme à l'échelle du cosmos, idée exprimée à la fin du film. Le cinéaste propose alors une analogie entre les billes d'écolier et les astres de la galaxie, aux couleurs, formes et motifs tellement similaires.

Si les problèmes des Chiliens peuvent apparaître insignifiants à l'échelle du cosmos, ils n'en restent pas moins fondamentaux dans leur vie : ces billes rappellent à Guzmán l'innocence du Chili de son enfance, où il avait l'impression de pouvoir conserver l'univers entier dans le fond de ses poches. Le dernier plan du film présente une vue nocturne, en surplomb, de la ville de Santiago. Par inversion, ces images font écho aux *time-lapses* (cf. p. 16) filmés dans le désert d'Atacama. Les étoiles scintillant dans le ciel ont laissé place aux lumières colorées de la ville, l'obscurité du désert est remplacée par la noirceur du ciel au-dessus de Santiago. Le documentaire nous ramène au présent, à la vie bouillonnante de la capitale chilienne, après un long voyage dans le passé, le désert d'Atacama et l'immensité de l'espace.

AUTOUR DU FILM

Un autre regard ?



Chili, une galaxie de problèmes de P. Guzmán (2010) – Atacama Productions.



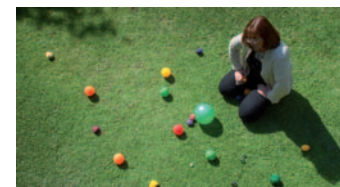
Astronomes de mon quartier de P. Guzmán (2010) – Atacama Productions.



Oscar Saa, le technicien des étoiles de P. Guzmán (2010) – Atacama Productions.



José Maza, le voyageur du réel de P. Guzmán (2010) – Atacama Productions.



María Teresa et la naine brune de P. Guzmán (2010) – Atacama Productions.

Les suppléments du DVD, voulus par le cinéaste, incluent cinq courts métrages qui prolongent deux aspects fondamentaux du film : les thèmes de la mémoire et de l'astronomie. Toujours fasciné par le monde des observatoires, Patricio Guzmán n'a pas voulu renoncer à présenter des portraits d'astronomes attachants et singuliers. En outre, alors que le documentaire constituait une unité autour d'Atacama, lieu rassemblant des individus en quête du passé, les ajouts permettent aussi la rencontre de personnages-clés qui, depuis Santiago, évoquent d'autres perspectives.

Le déni de mémoire

Prenant les allures d'un reportage, *Chili, une galaxie de problèmes* (35 min) propose une réflexion sur le travail de mémoire, en alternant des témoignages en plans fixes. Des experts – économiste, historien, ingénieur, psychologues, avocats, ex-détenu –, chacun dans une perspective différente, apportent des éléments de réflexion s'opposant au témoignage de Juan Emilio Cheyre, ex-commandant en chef de l'armée (2002-2006), symbole du Chili qui veut oublier. Et c'est l'intérêt de ce court-métrage que de faire entendre, en contrechamp à *Nostalgie de la lumière*, la voix d'un représentant de la Junta, symbole manquant dans le film bien que présent à travers l'évocation des disparus.

Les experts, pour leur part, remettent en cause le « boom » économique chilien au nom duquel certains justifient l'oubli ; ils dénoncent la vision mensongère transmise par les médias. À quel prix s'est-il produit ? Le pays est devenu le paradis des multinationales. Le niveau d'éducation est catastrophique et personne ne trouve de base pour aborder sereinement l'histoire politique du pays. Pourquoi oublie-t-on autant, au Chili ? Cette incitation à tourner la page remonte à la période de la transition, où la culture de l'oubli a été prônée afin de gommer la mémoire collective et d'inciter les gens

à se taire. Ainsi, nombreux sont ceux qui ont fini par nier toute responsabilité, à commencer par les militaires qui s'opposent au procès : 60% des cas de violation des droits de l'homme sont toujours en attente. Un des experts exhorte à se méfier de l'armée encore trop protégée par la Constitution, car la « sécurité nationale », doctrine de haine et guerre interne, prime toujours.

En mêlant ces témoignages à celui de Cheyre, Guzmán « oblige » ce dernier à dialoguer avec les experts par le biais du montage. Le militaire justifie le coup d'État auquel il a participé : il s'agissait d'« un appel lancé par les institutions de la République pour que les forces armées agissent ». Pour lui, le pays « a dépassé le problème du coup d'État ». Il ne se sent pas en mesure de juger les faits criminels reprochés à Pinochet : « Je suis chrétien et je respecte la loi. Pour moi, le seul juge au bout du compte, c'est le Juge suprême. Et, ici-bas, c'est la justice. » Comment dès lors parler de réconciliation ? Une des expertes affirme « pour certains, c'est établir des accords de cohabitation sur la base de l'impunité totale (...) ». Pour d'autres, c'est la reconnaissance des droits des victimes et ceux des bourreaux ». Cheyre défend l'impunité. Il considère qu'il y a souffrance irréparable tant chez les bourreaux que chez les victimes, les mettant au même niveau et justifiant ainsi la réconciliation et l'oubli.

Hommages

Les quatre autres courts métrages reprennent beaucoup d'éléments formels de *Nostalgie de la lumière* : la musique, des images des galaxies, des poussières d'étoiles lors des transitions, des échelles de plans perturbant notre perception, des témoignages, et la voix off de Patricio Guzmán. Deux d'entre eux rendent hommage à des anonymes, passionnés des étoiles. *Astronomes de mon quartier* (17 min) montre les « Telescoperos », groupe d'amateurs éclairés à travers le pays, fabriquant eux-mêmes des télescopes. Ainsi Guillermo

Fernández a construit un observatoire complet à partir de matériaux de récupération. *Oscar Saa, le technicien des étoiles* (12 min) montre un homme qui veille depuis trente ans au « bon fonctionnement de la machine céleste » de Tololo. Plus qu'un observatoire, c'est un laboratoire de pointe où de nombreux essais sont menés pour comprendre la « philosophie de l'univers ». Le réalisateur cultive encore l'art de la métaphore poétique en qualifiant le travail de ces ingénieurs : ils sont « les plus terriens des astronomes » qui entretiennent ces gigantesques machines et « ouvrent la porte des étoiles ». Le réalisateur continue enfin à admirer le travail et la capacité à divulguer des scientifiques. *José Maza, le voyageur du réel* (12 min), avec toujours le même thème musical, mêle sujets scientifiques et philosophiques. Le professeur Maza les aborde de manière didactique et poétique parfois – « le chant du cygne d'une étoile qui meurt » – à l'aide de ses mains, d'une simple orange, en plans fixes de lui ou avec des plans d'astres, selon les thèmes : l'énergie sombre, le temps, les supernovas, les comètes, les limites du progrès, les 200 milliards de chances que la vie surgisse sur d'autres planètes. Les récentes avancées techniques ont beaucoup fait progresser l'astronomie : le scientifique n'a plus qu'à recueillir les données et c'est un technicien qui se charge d'observer le ciel. María Teresa Ruiz (*María Teresa et la naine brune*, 12 min) a découvert en 1997 la première « naine brune », étoile qui n'a jamais réussi à exister. Selon elle, l'existence d'une vie extraterrestre est possible car les éléments nécessaires à la vie dans l'univers sont présents. Elle fait une démonstration sur la formation du système solaire à l'aide de pelotes de laine, de balles et de fruits, qui sont autant d'échos aux billes de *Nostalgie de la lumière*.

PARALLÈLES

Les cinémas de la dictature



La ciudad de los fotógrafos de Sebastián Moreno (2006) – Zoofilms.



Le Rideau de sucre de Camila Guzmán (2005) – Paraíso Productions.



Calle Santa Fe de Carmen Castillo (2007) – Les Film d'ici.



Mon ami Machuca d'Andrés Wood (2004) – Tornasol Films.



No de Pablo Larraín (2012) – Fabula/Coll. C&C.

Depuis le coup d'État et surtout depuis le retour de la démocratie en 1990, de nombreux cinéastes chiliens se sont penchés sur l'histoire de la dictature et ses conséquences pour la société chilienne. Si Patricio Guzmán fait figure de proue, d'autres, dans son sillage, ont cherché à jeter la lumière sur ces événements qui divisent et bouleversent encore profondément le pays. Leur travail s'inscrit dans une démarche intime, pour comprendre ce qui leur est arrivé, mais aussi dans une démarche collective, pour reconstituer le puzzle de ce qui a donné lieu à tant d'horreurs. Si le travail de mémoire s'annonce encore très laborieux dans une société polarisée, la multiplicité des approches permet une reconstruction progressive de cette histoire douloureuse.

Combats documentaires

De nombreux documentaires, souvent fondés sur l'expérience personnelle de leurs réalisateurs, révèlent les atrocités perpétrées par le régime de Pinochet. Dans *La Flaca Alejandra* en 1994, Carmen Castillo, historienne chilienne exilée en France, utilise le cinéma pour donner la parole à une ancienne dirigeante du MIR (Mouvement de la gauche révolutionnaire) qui, en 1974, dénonça sous la torture de nombreux militants dont Miguel Enriquez, compagnon de la réalisatrice. À travers ce documentaire poignant et intime, Carmen Castillo cherche à comprendre cette trahison, vingt ans plus tard. En 2006, Sebastián Moreno signe *La Ciudad de los fotógrafos*, documentaire qui retrace le travail de photographes chiliens durant la dictature. En couvrant les mouvements de protestation de cette période, ils rassemblèrent un fonds documentaire d'une valeur inestimable qui appuiera, plus tard, les témoignages des victimes, élément fondamental dans le processus de justice. En 2014, dans *Ulises Odyssey*, Lorena Manríquez et Miguel Picker racontent l'histoire de la cinéaste, âgée de huit ans lors du coup d'État. Fille d'un officier de l'armée,

son héros était Pinochet, qui avait sauvé le Chili du communisme. Une correspondance avec son oncle exilé en Suisse lui ouvrit peu à peu les yeux sur la répression exercée par le régime. Citons également deux films autobiographiques sur l'expérience de l'exil, sortis en 2007. Dans *Le Rideau de Sucre*, Camila Guzmán – fille de Patricio Guzmán – évoque son enfance heureuse lorsque sa famille était exilée à Cuba. Et dans *Calle Santa Fe*, Carmen Castillo se met en scène, devant la caméra, pour retracer son propre parcours, l'assassinat de son compagnon, les douleurs de l'exil en France et les ambiguïtés du retour.

Armes fictionnelles

Certains films de fiction ont eu un succès international comme *Mon ami Machuca* (2004) d'Andrés Wood, qui met en scène l'amitié de deux enfants, l'un issu d'une famille aisée et l'autre, d'un milieu défavorisé et indigène, amitié permise par les actions du gouvernement d'Allende en faveur de l'éducation de secteurs défavorisés, et anéantie quelques mois plus tard par le coup d'État. En 2012, *No* de Pablo Larraín revient sur la campagne du « non » lors du plébiscite de 1988 qui mit fin à la dictature. En 2015, c'est un cinéaste allemand, Florian Gallenberger, qui s'intéresse aux centres de torture avec *Colonia Dignidad*, dont l'héroïne est interprétée par l'actrice britannique Emma Watson. Nicolás Lasnibat, assistant de Guzmán, a lui-même réalisé une trilogie de courts métrages – dont *Treinta años* en 2006 – évoquant la présence des fantômes du passé dans le Chili d'aujourd'hui. Mentionnons enfin des séries diffusées par la télévision chilienne depuis quelques années. Andrés Wood produit entre 2008 et 2014 *Los 80*, qui met en scène la vie d'une famille de classe moyenne à Santiago pendant les années 1980. Intégrant de nombreuses images d'archives, cette série retrace avec précision les événements marquants de cette période tout en mettant en avant la

façon dont ils ont été vécus dans différents secteurs de la société chilienne. En 2011, une autre série, *Los Archivos del Cardenal*, dévoile le travail de défense des droits de l'homme mené par une organisation de l'Église catholique sous la dictature. Si certains reprochent à ces séries de ne pas aller assez loin dans la dénonciation, leur relatif succès et le fait qu'elles soient diffusées à la télévision sont néanmoins le signe que le travail de mémoire progresse.

Puzzle et kaléidoscope

Il serait impossible de recenser ici tous les films alimentant cette recherche de vérité. Mais ce kaléidoscope, du documentaire à la fiction, révèle sans conteste la volonté de mémoire d'une génération de cinéastes qui luttent pour reconstituer le puzzle de l'histoire de leur pays. Comme Guzmán, ces artistes engagés ont souvent été des victimes de la répression. Le cinéma constitue dès lors autant une arme de dénonciation qu'un outil pour interroger leur propre passé et un moyen de transmission aux jeunes générations. Une certaine censure, pourtant, sévit encore. Le documentaire d'Ignacio Agüero, *El Diario de Agustín* (2008), démontrant le lien entre le quotidien *El Mercurio* et Pinochet, acheté par la télévision chilienne, fut écarté puis finalement diffusé car distribué à l'étranger. La documentariste Elena Varela fut arrêtée en 2008 et libérée en 2010 mais son matériel enregistré pour *Newen Mapuche* (2010), sur le conflit mapuche, fut en partie rendu inutilisable. À l'opposé, le Musée de la mémoire et des droits de l'homme inauguré par Michelle Bachelet à Santiago en 2010, constitue la preuve d'un engagement pour la mémoire. Destiné à mettre en avant les violations des droits de l'homme, à rendre leur dignité aux victimes et à stimuler la réflexion, cet espace donne une visibilité aux travaux audiovisuels portant sur la dictature. En 2014, un cycle entier y était dédié à la thématique de l'exil.

CRITIQUE

Un chef-d'œuvre à la sérénité cosmique

« Âgé de 69 ans, [Patricio Guzmán] signe aujourd'hui avec *Nostalgie de la lumière* un film totalement inattendu, qui contourne le genre pour mieux le mener vers des sommets de poésie. Ce film n'est pas seulement le chef-d'œuvre de Guzmán, il est un des plus beaux essais cinématographiques qu'on a vus depuis longtemps. Son canevas, complexe, est tissé avec la plus grande simplicité. Trois niveaux s'y enchevêtrent : des considérations sur la recherche astronomique, une archéologie des fondations indiennes et une mémoire de la dictature. Un lieu rassemble ces trois couches sensibles : le désert d'Atacama. Cet endroit, réputé être le plus aride et le moins propice à la vie de notre planète, *Nostalgie de la lumière* le transforme en terreau incroyablement fertile. Parce qu'on y trouve à la fois le plus grand observatoire astronomique au monde, les vestiges remarquablement conservés des civilisations autochtones et les cadavres de déportés politiques assassinés durant la dictature dans les camps environnants, avant d'être disséminés dans les sables. Chacune de ces réalités induit un travail de prospection particulier. L'astronome scrute le ciel, l'archéologue fouille le sol, les femmes de disparus creusent, depuis vingt-huit ans, sans relâche, les entrailles de la terre.

Le génie du film, inspiré du génie du lieu, consiste à mettre ces recherches, comme les personnages qui les incarnent, en rapport. Gaspar l'astronome, Lautaro l'archéologue, les veuves Victoria et Violeta partagent la même obsession des origines, qui de l'univers, qui de la civilisation, qui du mal et de la mort. Le regard dans les étoiles ou les mains dans le sable, ils connaissent la même incertitude, le même sentiment de relativité et de précarité, la même opiniâtreté à chercher la lumière dans cette nuit profonde qui environne l'humanité. Cela nous les rend, comme personnages, précieux et bouleversants.

Nostalgie de la lumière doit pourtant sa réussite à un travail formel qui engage davantage que ses personnages : une science insolite du montage, une magie de l'association entre les choses et les êtres, un art de mettre au jour des connexions insoupçonnées. Momies et télescopes, billes d'enfants et galaxies, azur et ténèbres, traces du passé et projections d'avenir, douleurs infinies et paix sidérale entrent ici dans la danse de l'esprit poétique qui les célèbre, quelque part entre *2001, l'Odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick, et *Le Songe de la lumière*, de Victor Erice. Le film révèle aussi les liens objectifs qui existent, à travers d'autres personnages, entre ces réalités disparates. C'est le cas de Luis, ancien prisonnier, qui doit d'avoir survécu à la passion de l'astronomie que lui ont inculquée les savants en prison. C'est aussi celui de Valentina, jeune astronome, qui puise dans l'observation du cycle de l'univers une raison suffisante d'apprécier la vie, après que ses deux parents ont été assassinés,

alors qu'elle n'était qu'une enfant. On tient ici, dans l'image tremblante de cette jeune orpheline qui pose avec son enfant, la beauté ultime du film : tirer, d'une terre ingrate et d'une histoire inhumaine, la force de chercher encore, donc d'espérer encore.

Il aura fallu à Patricio Guzmán quarante ans de lutte pied à pied, de mémoire à vif et de souffrance intime, pour aboutir à cette œuvre d'une sérénité cosmique, d'une lumineuse intelligence, d'une sensibilité à faire fendre les pierres. À un tel niveau, le film devient davantage qu'un film. Une folle accolade au genre humain, un chant stellaire pour les morts, une leçon de vie. Silence et respect. »

Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, 26 octobre 2010

Les critiques ont salué presque unanimement *Nostalgie de la lumière*, appréciant particulièrement sa dimension poétique qui offre un renouveau au genre documentaire. Profondément séduit et touché au point que la poésie du film semble avoir déteint sur la critique qu'il en fait, Jacques Mandelbaum, dans le quotidien *Le Monde*, propose un éloge sans concession de l'art de Patricio Guzmán. En qualifiant la « sérénité » et l'« intelligence » du film de « cosmique » et « lumineuse », le critique, au delà des superlatifs, salue d'abord un « travail formel » peu ordinaire ; soulignant le talent du cinéaste pour associer des éléments apparemment disparates, il insiste sur « montage », « association », « connexions » et « liens » sans pour autant se priver de faire appel à l'irrationnel pour évoquer une « science insolite » et une « magie » finalement capables de « fendre les pierres ». Si le documentaire poétique est bien une arme dans cette lutte pour la mémoire, l'expression utilisée s'avère d'une plus grande richesse encore. Ne s'agit-il pas de fendre les pierres du désert pour découvrir les cadavres qu'il abrite encore ? Ou, pour le cinéaste comme pour le critique, de fendre le cœur de pierre de ceux qui optent pour l'amnésie, en les amenant à se souvenir ?

Atelier critique

On proposera aux élèves de formuler leur propre jugement sur le film en leur présentant en parallèle un extrait d'une critique, plus négative. Catalina Valdés écrit ainsi sur le site chilien *Mabuse* : « Dans son dernier documentaire, Patricio Guzmán cherche à entrer dans le temps par toutes les voies possibles. Parfois, il y arrive avec génie (c'est-à-dire avec créativité et intuition poétique). Parfois, il y parvient moins, avec des textes revêches et un rythme décousu. Et enfin, en ce qui concerne en particulier les aspects visuels, il n'y arrive décidément pas. »¹ Les élèves pourront s'ils le souhaitent développer les idées soulevées quant aux possibles écueils de *Nostalgie de la lumière* en les étoffant de détails précis tirés du film. À l'inverse, s'ils sont accord avec Jacques Mandelbaum, ils tenteront de réfuter méthodiquement l'analyse de la critique chilienne en s'appuyant là encore sur des exemples précis. Il s'agira dans les deux cas d'amener les élèves à réaliser un travail d'écriture critique en exposant leurs points de vue de manière construite et argumentée. Une attention particulière pourra être portée au titre de leur article, chacun pouvant essayer d'y inclure une figure poétique.

1) <http://www.mabuse.cl/critica.php?id=86529> : « En su último documental, Patricio Guzmán busca entrar en el tiempo por todas las vías posibles. A veces lo logra con ingenio (entendiendo esto como creatividad e intuición poética). A veces lo logra menos, con textos ásperos y un ritmo inconexo. Y hay otras veces, principalmente en relación a cuestiones visuales, en que definitivamente, no lo logra. »

À CONSULTER



Filmographie

Films de Patricio Guzmán :

La Bataille du Chili : la lutte d'un peuple sans armes, DVD, Éditions Montparnasse, 2004.

Chili, la mémoire obstinée, DVD, Éditions Montparnasse, 2005.

Le Cas Pinochet, DVD, Éditions Montparnasse, 2004.

Salvador Allende, DVD, Éditions Montparnasse, 2005.

Nostalgie de la lumière, DVD, Pyramide Vidéo, 2011.

Autres documentaires :

Carmen Castillo, *La Flaca Alejandra et Calle Santa Fe*, coffret DVD, INA, 2008.

Camila Guzmán Urzúa, *Le Rideau de sucre*, DVD, Épicentre Films, 2009.

Bibliographie

Le Chili, histoire, cinéma et mémoire :

Mathilde Gérard, « Chili : disparus sous Pinochet, inscrits sur les listes électorales », 23 mai 2012 : http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2012/05/23/chili-disparus-sous-pinochet-inscrits-sur-les-listes-electorales_1706124_3222.html

Nathalie Jammet, Gwennoline Juhel, « Le Chili et ses femmes : un jaguar à allure de dinosaure », 12 décembre 2011 :

http://hal.inria.fr/docs/00/40/05/63/PDF/Le_Chili_et_ses_femmes.pdf

Fanny Jedlicki, « Les exilés chiliens et l'affaire Pinochet. Retour et transmission de la mémoire », in *Cahiers de l'Urmis*, n°7, juin 2001 : <http://urmis.revues.org/index15.html>

Aurélien Louchart, « Le documentaire chilien, hors d'atteinte », 27 mars 2009 : <http://evene.lefigaro.fr/cinema/actualite/documentaire-chili-pinochet-dictature-cinema-amerique-latine-1912.php>

Ouvrages divers :

Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1993.

Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

Michel Cassé, *Nostalgie de la lumière, monts et merveilles de l'astrophysique*, Belfond, 1987.

Articles consacrés au film :

Nicolas Azalbert, « Sous la terre comme au ciel », *Cahiers du cinéma*, n°661, novembre 2010, p. 52.

Serge Kaganski, « Nostalgie de la lumière », *LesInrocks.com*, 22 octobre 2010 : <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/nostalgie-de-la-lumiere/>

Catherine Pergoux-Baeza, « L'exil ou la question de la distance dans le documentaire *Nostalgie de la lumière* de Patricio Guzmán », in *Quaina*, 1^{er} février 2012 :

<http://quaina.univ-angers.fr/revues/numero-3-2012/article/l-exil-ou-la-question-de-la>

Entretiens :

Mélanie Carpentier, « Interview de Patricio Guzmán. La mémoire dans la peau », *Evene.fr*, 14 mai 2010 :

<http://evene.lefigaro.fr/cinema/actualite/patricio-guzman-nostalgie-lumiere-chili-allende-cannes-2708.php>

Cédric Mal, « *Nostalgie de la lumière* de P. Guzmán, entretien », *Le blog documentaire*, 11 avril 2012 :

<http://leblogdocumentaire.fr/nostalgie-de-la-lumiere-de-patricio-guzman-entretien/>

« Conversation entre Frederick Wiseman et Patricio Guzmán. Paris, le 22 mars 2010 », dossier de presse de *Nostalgie de la lumière*, Pyramide Distribution :

<http://distrib.pyramidefilms.com/node/404>

Sitographie

Zéro de conduite.net (introduction thématique générale et accompagnement pédagogique sur le film pour les cours d'espagnol et de philosophie) :

http://www.zerodeconduite.net/dp/zdc_nostalgie-delalumiere.pdf

La page de Patricio Guzmán (en espagnol, italien, anglais) :

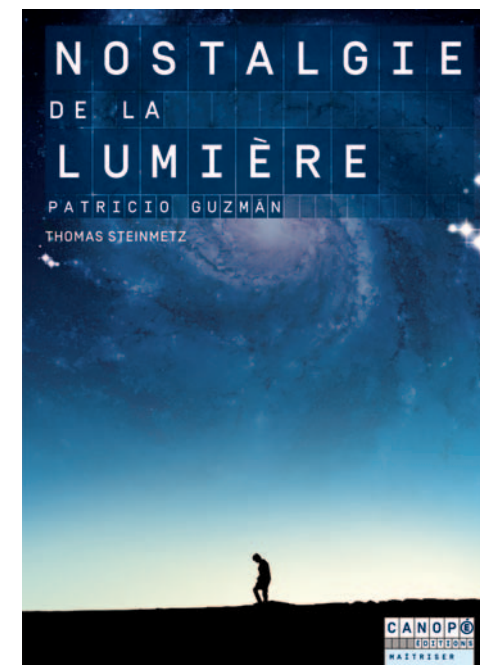
<http://www.patricioguzman.com/>

La page consacrée au film (en espagnol) :

<http://nostalgialdeluz.com/>

La Villa Grimaldi, lieu de mémoire (en espagnol) :

<http://villagrimaldi.cl/>



Nostalgie de la lumière, Réseau Canopé, 2015

Réseau Canopé et le CNC proposent de manière complémentaire un accompagnement du film *Nostalgie de la lumière*. L'ouvrage édité par Réseau Canopé, à l'occasion de l'inscription du film au baccalauréat en 2016, accompagne les lycéens dans leur découverte de l'œuvre : éclairage contextuel, composition du film, réflexion sur la mise en scène du témoignage et des paysages, analyse de la lumière, des couleurs, présentation du thème central – et organisateur – de l'archéologie, etc.

L'auteur, Thomas Steinmetz, enseigne le cinéma et la littérature en première supérieure, ainsi que l'espagnol à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Ses recherches portent notamment sur les relations littéraires-cinéma et sur la littérature hispano-américaine contemporaine. www.reseau-canope.fr

transmettre
LE CINÉMA
www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Lumières sur le passé

Quel rapport peut-il y avoir entre des astronomes, des archéologues et des femmes à la recherche de leurs proches disparus sous la dictature de Pinochet au Chili ? C'est tout l'art de Patricio Guzmán de les rapprocher pour tisser l'évidence de leur singularité et de leur complémentarité dans le désert d'Atacama : ils sont en quête d'une vérité, ils sondent le passé chacun à leur manière et avec des outils différents. Film de combat tout autant que documentaire poétique, *Nostalgie de la lumière* pose la question de la mémoire dans ce pays qui semble préférer l'amnésie. Relevant le défi de croiser différents témoignages et perspectives, il aborde ainsi des questions d'ordre métaphysique : l'origine de l'homme, la science, le temps. La voix posée du réalisateur, en off, émaille son discours de métaphores inattendues tandis que le spectateur, envoûté, est plongé dans l'esthétique sidérante des images du désert et des constellations.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTRICES DU LIVRET

Véronique Pugibet est maître de conférences à l'université de Paris IV Sorbonne (Espagnol, Formation des enseignants et Arts visuels du monde hispanique). Elle est membre de l'équipe éditoriale de *Iberic@l*, revue d'études ibériques et ibéro-américaines du Crimic (Centre de recherches interdisciplinaires sur les mondes ibériques) et membre du Grimh (Groupe de recherche sur l'image dans le monde hispanique).

Constance Latourte a réalisé plusieurs documentaires (*Khanimambo Mozambique*, *Les Mots d'André*) et reportages télévisuels. Elle a travaillé plusieurs années comme cadreuse et monteuse, après des études de sociologie et de cinéma documentaire. Elle enseigne l'espagnol dans le secondaire depuis septembre 2013.

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS
DU
CINÉMA



CNC