

Nostalgie de la lumière de Patricio Guzman

Analyse de Charlotte Garson

(critique de cinéma)

Etudier le film de 2010 de Patricio Guzman permettra non seulement de se familiariser avec l'œuvre d'un des cinéastes chiliens les plus importants en activité depuis la mort d'un autre Chilien en exil, Raul Ruiz, et d'aborder avec les élèves un cinéma ancré dans le réel mais qui s'écarte de la forme documentaire conventionnelle (reportage, teneur informative, série d'entretiens...).

Pour aborder les strates temporelles de *Nostalgie*, un point s'impose sur l'histoire récente du Chili : le 11 septembre 1973, le président de l'Unité populaire Salvador Allende, porté au pouvoir démocratiquement, est renversé par un coup d'Etat militaire. Déjà auteur d'un documentaire aujourd'hui perdu sur la première année d'exercice du pouvoir d'Allende, le jeune Guzman (né en 1941) entreprend pendant les événements qui précèdent le coup d'Etat une vaste fresque politique, tournée dans des conditions aussi dangereuses qu'improbables. *La Bataille du Chili*, en trois volets, l'occupera dans son exil en Espagne, à Cuba et en France les quatre années qui suivront.

En revenant 25 ans après dans son pays natal, le cinéaste installé en France tournera en 1997 *Chili : la mémoire obstinée*, codicille qui tient à prendre la mesure du déni national et de l'oubli à l'œuvre sur les jeunes générations quant au passé politique récent.

Treize ans plus tard, *Nostalgie de la lumière* est à la fois une somme de ces décennies de documentaires politiques d'exilé, et une tout autre dimension, à teneur beaucoup plus poétique. Ouverte sur l'astronomie, l'observation du cosmos, la recherche mémorielle y prend en effet des chemins à la fois beaucoup plus matériels, sensoriels (consistance de la terre dans le désert d'Atacama, des os des « disparus » assassinés par le gouvernement du dictateur Augusto Pinochet) et plus métaphoriques. Comment une rêverie poétique peut-elle maintenir l'exigence de rigueur historique sans trahir la parole vive des témoins et de leurs descendants spoliés ?

C'est par le travail de cadrage et de montage que répond Patricio Guzman, qui tout en restant dans une économie de documentaire (un budget de 600 000 euros au total), prend le luxe du

temps, de la multiplicité des lieux, et du retour auprès de certains témoins. L'ensemble se présente comme un tressage serré, dont le liant est la voix à la première personne de Guzman lui-même, dont la passion personnelle pour l'astronomie fait office de liant entre ciel et terre, passé et présent, ici et là-bas, entre cinéma et science.

La question du témoignage est centrale dans le documentaire historique : certains témoignages sont en effet, une fois imprimés sur pellicule, de l'ordre de la preuve, utilisable devant la justice. Le travail récent du Cambodgien Rithy Panh a fait avancer la justice de son pays depuis *S 21 la machine de mort Khmère rouge* (2003). Quand le film sort, comme le rappelle son réalisateur lors d'un entretien, « *Non seulement il n'y a pas eu de condamnation officielle du génocide, mais si on prend les accord de paix de Paris de 1991, les Khmers rouges ont réussi à retirer le mot génocide du texte de l'accord. C'est justement cette absence de reconnaissance du génocide que les Cambodgiens continuent à payer très cher.* » En faisant parler devant sa caméra non seulement des victimes mais des bourreaux ou tout au moins des agents de la dictature, le cinéaste a alerté la communauté nationale et de fait imposé à son pays en retour d'activer la machine judiciaire. Pour Patricio Guzman, ce processus de contribution à la preuve s'est davantage exercé dans son film de 2001, *Le Cas Pinochet* : les témoignages que l'on y entend, outre leur charge émotionnelle, sont des documents précieux dans un pays dont le miracle économique récent a masqué le passé dictatorial. Mais le film s'est heurté lui-même à une forme de déni : d'un côté, à Londres, la justice s'active depuis 1998 et l'arrestation de l'ancien dictateur, de l'autre, dans son pays, le cinéaste constate que le déni règne encore.

Les témoins, les experts

Le statut de la parole est différent dans *Nostalgie de la lumière* : ce film intègre la parole filmée de manière diverse : on peut distinguer celle d'experts, eux-mêmes sensibles à la démarche poétique et mémorielle de Guzman, en particulier l'astrophysicien Gaspar Galan et ainsi que l'archéologue Mapuche Lautaro Nunez. D'un autre côté des victimes de la dictature sont aussi interviewées, quoique moins que dans des films précédents du cinéaste. Or ces victimes sont tout autant des « experts », tels Miguel Lawner, ancien prisonnier politique dans cinq camps différents du régime Pinochet mais aussi architecte. Le lien entre l'expertise et la

capacité de survivre et de se remémorer est ici tracé, brouillant la ligne entre une parole « sur » et une parole vive, celle des témoins.

L'autre grande singularité du film consiste à rejeter un retour chronologique ou factuel sur les années de plomb et à rejeter les documents habituellement employés par le documentaire historique : photographies, images d'archives, propos d'historiens professionnels. Guzman construit ainsi une esthétique de la trace, qui va de celle, encore visible, du cadavre, de toutes époques (corps momifiés dans le désert, fragments de corps « perdus » par la dictature qui avait pourtant pris soin d'exhumer les squelettes, restes précieusement recherchés dans l'immensité d'Atacama par les veuves ou les sœurs d'hommes assassinés). Trace aussi de la lumière stellaire, dont le temps qu'elle met pour arriver sur terre ouvre à une réflexion sur le temps et la mémoire qui s'applique en retour aux événements récents.

Cette mise en relation entre science et mémoire passe par des effets de montage qu'on analysera de près à l'aide de captures. Elle relève aussi d'un travail sur la lumière non plus des étoiles mais du film lui-même : celle par exemple, belle mais trop tranquille, qui baigne l'intérieur figé dans le temps et provincial filmé dans les premières minutes du film : intérieur de l'enfance, enfance du cinéaste mais aussi du pays, intérieur « nostalgique » d'un pays sans histoires ni Histoire, avant que ne s'y soit levé « le vent révolutionnaire ». Cette lumière tranquille mais digestive n'est que l'une des modalités lumineuses du film : il y a celle, aveuglante, d'Atacama, celle, noire ou ancienne, des astres, celle, symbolique, de l'avenir vers lequel est résolument tournée la très résiliente Valentina. C'est somme toute dans le dosage extrêmement précis entre lumière et ombre, entre fixité et mouvement (le regard fixe des grands-parents de Valentina, qui ont perdu leur enfant dans les années 70), que le film cherche un regard juste, éthique, mais aussi une esthétique de la trace qui ne « récupère » pas l'horreur pour l'esthétiser. Ligne fine entre histoire intime et grande Histoire, entre nostalgie et connaissance (constructive et transmissible). Si le film ne se départit jamais d'une clarté au sens didactique du terme, c'est que son enjeu de transmission ne concerne pas seulement les compatriotes du cinéaste exilé, ou la jeune génération. L'enjeu, c'est pour un cinéaste celui de « tout » faire passer dans les moyens de son médium d'élection. Aussi le microscope, métaphorique de la caméra, n'est-il que fausement scientifique. Hautement subjectif, volontiers déformant, l'outil comparé à la caméra revêt presque des fonctions magiques. Il

visé à un au-delà du document, de la remémoration, pour que le documentaire devienne pleinement une œuvre de création.