
Nostalgie de la lumière de Patricio Guzmán : un lieu de la mémoire chilienne

FLEUR KUHN

Doctorante en littérature comparée à l'Université
Paris III – Sorbonne Nouvelle.

Le cinéma, né avec le XX^e siècle, n'a cessé d'en enregistrer les images, assurant le retour spectral et incessant de scènes qui, dès lors qu'elles nous sont montrées, appartiennent déjà au passé. Lieu du retour des fantômes, il est aussi mise en récit du passé, mode de représentation du réel, et ce qu'il montre ne peut qu'exercer une influence déterminante sur notre mémoire du XX^e siècle. Au-delà de la thèse de Jean-Michel Frodon¹, selon laquelle l'histoire du cinéma serait profondément liée à la crise éthique, historique et culturelle inscrite par la Shoah au cœur du siècle, on peut s'interroger sur la manière dont l'image filmique s'impose comme une médiation particulièrement propre à approcher les violences du monde contemporain. Le rôle joué par le cinéma dans la mémoire de la Shoah n'est pas étranger à ce phénomène. Le constant retour d'images qui, dans l'imaginaire collectif, sont à tort ou à raison liées à l'extermination des Juifs – telles que le bulldozer des troupes britanniques libérant le camp de Bergen-Belsen, le petit garçon du ghetto de Varsovie aux mains levées ou les chaussures entassées en piles énormes – a fini par instaurer une sorte de code visuel à partir duquel se tissent les nouvelles narrations filmiques. Les films d'aujourd'hui, même quand ils n'ont en apparence aucun rapport avec l'extermination des Juifs par les nazis, continuent à faire allusion à ces images comme à une référence commune, peut-être inconsciente, dans laquelle la violence de l'histoire se conjugue avec la nécessité de la mémoire². Le cinéaste ne filme pourtant jamais que le présent, mais un présent en train de devenir passé, et s'il fait appel à la mémoire des représentations collectives, c'est que les images montrées ne sont bien souvent qu'une manière de suggérer ce qui reste invisible en elles. Art de la trace, le cinéma a pour fonction de conjurer la disparition du passé ou de prévenir celle du présent, et c'est en cela que, sous l'influence de l'empreinte

(1) Jean-Michel Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

(2) On peut citer comme exemple *Le Labyrinthe de Pan* de Guillermo del Toro. Dans ce film évoquant sur le mode fantastique, à travers le monde intérieur d'une petite fille, les crimes sanglants perpétrés dans l'Espagne de Franco, la petite Ofelia se retrouve dans l'ancre d'un ogre où s'amoncelle un immense tas de chaussures.

laissée en lui par la Shoah, il a pu devenir le mode d'expression privilégié de toutes les tragédies de l'histoire contemporaine.

Nostalgie de la lumière, le dernier film du cinéaste chilien Patricio Guzmán constitue un exemple particulièrement parlant de ce cinéma qui s'institue en lieu de mémoire et en trace dans une société où le passé récent est frappé d'oubli. La dictature de Pinochet est, comme la Shoah selon Jean-Michel Frodon, « une tragédie de l'humanité dans son rapport au visible, c'est à ce titre qu'elle concerne fondamentalement le cinéma³ ». Comme les victimes de la Shoah, les disparus du Chili n'ont pas seulement été assassinés : on a tenté d'effacer la présence de leurs corps, afin de rendre invisible le crime accompli. Le cinéma, en tant que « dispositif d'apparition des corps réels dans le temps⁴ », a pour tâche de les faire revenir dans le domaine du visible, ne serait-ce que par l'empreinte de leur absence. C'est à ce retour des traces que s'attache Patricio Guzmán dans *Nostalgie de la lumière*, donnant naissance à un film documentaire qui, à travers les thèmes croisés de l'astronomie, de l'archéologie et de la dictature chilienne, se mue en véritable réflexion sur la mémoire.

Pour bien comprendre les enjeux d'un tel film, il importe d'évoquer brièvement le parcours cinématographique de Guzmán, lui-même lié à l'évolution de l'histoire chilienne. Le cinéaste commence à travailler dans les années soixante, à l'époque où le cinéma chilien est en train de s'inventer et de se détacher de l'imitation des grosses productions hollywoodiennes qui dominaient jusqu'alors⁵. À l'époque, au Chili comme dans l'ensemble de l'Amérique latine en proie à de grands bouleversements, la tendance est surtout au film documentaire et, à partir de l'élection d'Allende en 1970, plus particulièrement au documentaire politique, comme si se faisait sentir l'urgence de fixer l'histoire en train de se faire. C'est en 1973, pendant les neuf mois qui précèdent le coup d'État et l'instauration de la dictature militaire, que Guzmán filme *La Bataille du Chili*. Il s'agit là d'un film résolument tourné vers l'avenir, motivé par la conscience de vivre dans un monde en train de changer et par l'attente d'un événement historique imminent. L'énergie qui l'anime est toute différente de celle qui habitera plus tard le cinéma chilien créé en exil, inscrit dans la nostalgie de l'origine et dans la perte d'un idéal. De la lutte active de *La Bataille du Chili* à la poésie contemplative de *Nostalgie de la lumière*, se dessine un parcours cinématographique qui, progressivement, passe de l'avenir à la mémoire et de l'espoir à la nostalgie. Pourtant, si les nouvelles formes documentaires ont une portée politique plus subtile que celles qui dominaient dans les années 1970, elles ne cessent de s'inscrire dans la conscience collective chilienne et d'agir, par la force des images, sur l'histoire du pays. Dans une société où les autorités tentent d'occulter le passé, la mémoire est, elle aussi, un acte de résistance politique.

(3) *Le Cinéma et la Shoah, op. cit.*, p. 13.

(4) *Ibid.*

(5) Guy Hennebelle (dir.) ; Alfonso Gumucio-Dagron (dir.), *Les Cinémas de l'Amérique latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les œuvres*, Paris, Lherminier, 1981, p. 191.

Au centre de *Nostalgie de la lumière*, comme un astre autour duquel gravitent les multiples histoires qui composent le film, se trouve le désert d'Atacama. Espace fondateur et symbolique, cette étendue aride qui s'étend sur près d'un millier de kilomètres, longeant l'océan Pacifique d'un côté et la Cordillère des Andes de l'autre, apparaît comme un véritable lieu de mémoire, où les traces de l'origine de l'homme croisent celles laissées par l'histoire chilienne. Dans le désert d'Atacama cohabitent des archéologues venus observer les restes de civilisations précolombiennes, des astronomes contemplant les astres et des femmes creusant inlassablement la terre à la recherche de leurs morts. Dans le désert d'Atacama, le ciel est si clair qu'il paraît dévoiler ses secrets, le climat si sec qu'il fige les vestiges du passé et la terre si immensément vaste qu'elle semble devoir enfouir à jamais les victimes de la dictature.

S'il est lieu de mémoire, cependant, c'est seulement parce que des hommes l'ont élu comme tel, transférant sur ces étendues désertiques le trou de leur propre mémoire. Rappelons-nous ce que dit Pierre Nora : « Habiterions-nous encore notre mémoire, nous n'aurions pas besoin d'y consacrer des lieux. Il n'y aurait pas de lieux, parce qu'il n'y aurait pas de mémoire emportée par l'histoire. Chaque geste, jusqu'au plus quotidien, serait vécu comme la répétition religieuse de ce qui s'est fait depuis toujours, dans une identification charnelle de l'acte et du sens. Dès qu'il y a trace, distance, médiation, on n'est plus dans la mémoire vraie, mais dans l'histoire.⁶ » Le lieu de mémoire est le substitut d'un rituel à la fois nécessaire et impossible. En lui se manifestent le retour d'une inquiétude, la présence latente d'un passé inaccessible dont on n'a pas fait le deuil. Le désert d'Atacama est ainsi le lieu de mémoire de ces scientifiques qui cherchent à résoudre dans la scrutation du ciel l'angoisse d'une inconnaitance. Comme l'explique Gaspar Galaz, l'un des astronomes interviewés par Guzmán, « le monde scientifique actuel tend à séparer la science de la religion. Or les grandes questions que l'homme se pose ont une origine et une motivation d'ordre religieux. » À la source des investigations des astronomes se trouvent l'inquiétude inapaisée de ne pas savoir d'où ils viennent et le désir de combler ce trou de la mémoire.

De même pour l'archéologue qu'est Lautaro Núñez : à travers le resurgissement des lointaines civilisations qui furent les premières à habiter ce territoire, perce la mémoire occultée d'un Chili qui, au XIX^e siècle, a construit son indépendance sur la répression des Indiens mapuches. Dans ce pays où la nature semble ouvrir sur les origines primordiales de l'homme et de la vie, le passé récent ne cesse de se dérober à la connaissance. « C'est un paradoxe sans nom. On ne sait pratiquement rien sur le XIX^e siècle. [...] Nous n'avons jamais avoué que nous avons délaissé nos Indiens. C'est pratiquement un secret d'État. Nous n'avons rien fait pour comprendre pourquoi, au XIX^e siècle, ont fleuri des phénomènes économiques vertigineux comme le salpêtre dont il ne reste rien. Nous a vons gardé caché notre passé récent. Nous l'avons masqué. [...] On hésite à s'approcher de cette histoire proche, comme si elle pouvait nous accuser. »

Le passé proche accuse, risque de remettre en question les fondations dans lesquelles s'ancre le Chili d'aujourd'hui, et c'est pourquoi les autorités tentent de

(6) Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire 1*, Paris, Gallimard, Quarto, 1997, p. 24.

l'effacer. Mais ceux qui ont élu le désert d'Atacama comme lieu de mémoire savent qu'on ne peut construire un pays sur l'oubli et accomplissent donc, dans leur recherche des origines, une forme de geste politique. Les recherches archéologiques et astronomiques sont, dans une certaine mesure, une manière détournée d'interroger le trou noir dans lequel s'enracine l'histoire du pays. En effet, si toutes les figures qui traversent le documentaire ne sont pas aussi brisées que le sont les femmes de Calama fouillant la terre à la recherche d'un frère ou d'un mari disparu, chaque interviewé vit dans la blessure collective de l'histoire chilienne. Par leurs recherches scientifiques, ils y reviennent sans cesse, comme on tâte une plaie pour voir si elle fait encore mal.

Chez la plupart des scientifiques interrogés par Guzmán, le choix de l'astronomie porte l'empreinte d'une vie marquée par la dictature. Victor Gonzales est un enfant de l'exil, né en Allemagne, qui cherche dans l'enseignement que lui dispensent les étoiles l'avenir meilleur que sa mère tente de construire en soignant des individus torturés sous le régime de Pinochet. Valentina Rodriguez, fille de disparus que ses grands-parents ont dû livrer pour la sauver, cherche dans l'immensité de l'univers un moyen de « donner une autre dimension à la douleur, à l'absence, à la perte ». De l'histoire personnelle de Gaspar Galaz et de Lautaro Núñez, on ne sait rien – sinon ce que le prénom de ce dernier nous laisse supposer de son héritage familial⁷ – mais leur discours ne laisse aucun doute sur leur position quant à l'oubli dont les autorités chiliennes frappent le passé récent. Tous deux témoignent d'une grande empathie pour celles qui continuent à chercher leurs disparus. « Si mon fils avait été exécuté sous une dictature quelle qu'elle soit, et indépendamment de qui je suis, de mon parcours ou de mes idées, je ne pourrais jamais oublier, j'aurais l'obligation morale de préserver ce souvenir » affirme Núñez tandis que Galaz, lui aussi, essaie de s'imaginer ce que signifierait pour lui la perte à laquelle sont confrontées ces femmes : « Moi, en tant qu'astronome, je me dirais que mon père ou ma mère se trouve dans l'espace, perdu quelque part dans la galaxie. Je les chercherais avec les télescopes. » Une forme d'identification se crée entre les différentes recherches. Les femmes de Calama, elles aussi, voient dans le travail des astronomes un écho de leur propre exploration du désert : « J'aimerais que les télescopes ne regardent pas que vers le ciel, mais aussi à travers la terre pour pouvoir les retrouver ». De même Miguel Lawner, lorsqu'il était prisonnier politique à Chacabuco, cherchait-il la restitution de sa liberté dans l'observation des étoiles.

Chacun a conscience de la quête mémorielle effectuée par l'autre et sait qu'elle est aussi une part de sa propre recherche. L'astronome sait qu'il accomplit un travail similaire à celui de l'archéologue, ce dernier sait que l'astronome est un archéologue de l'espace et tous savent qu'ils cherchent la même chose que les femmes de Calama : le cadavre qui leur permettra de résoudre l'énigme du passé. Cadavres des étoiles qui, comme nos os, sont faites de calcium ; cadavres des caravaniers précolombiens dont le corps momifié ressemble à celui des victimes de Pinochet. C'est par cette fusion des quêtes investies en lui que le désert d'Atacama devient lieu de mémoire.

(7) Lautaro est un célèbre chef mapuche qui combattit les Espagnols à leur arrivée au Chili.

Le véritable lieu de mémoire, pourtant, n'est pas l'espace filmé par Guzmán mais bien le film lui-même. C'est dans le pouvoir de symbolisation et de suggestion des images, dans la configuration narrative que permet le montage, que se jouent la synthèse des mémoires individuelles et la possibilité de les transformer en mémoire collective de la société chilienne. L'analogie entre astronomie, archéologie et quête des morts ne se fait pas d'elle-même mais dans le travail de composition du cinéaste, qui fait se répondre les voix des différents témoins et produit des images susceptibles de stimuler notre aptitude au rapprochement symbolique. Souvent, Guzmán joue sur la tendance qu'a le cerveau du spectateur à anticiper l'identification de ce qu'il voit en l'associant à ce qu'il a déjà vu, soulignant ainsi par l'image le lien que la perception du présent entretient à la mémoire. Ainsi filme-t-il certains objets de manière à ce que celui-ci se trompe dans l'identification de ce qu'il regarde. Au début du documentaire, avant même que le premier mot n'ait été prononcé, il nous montre des images de planètes en noir et blanc, criblées de trous et de cratères. Lorsque, après la comparaison du calcium des étoiles à celui des os humains, cette image revient, elle est suivie par un plan, lui aussi en noir et blanc, où apparaît un os pareillement parsemé de cavités et de dépressions. Le spectateur commence par prendre cet os pour une planète, puis par hésiter entre deux représentations, avant que le passage à une image en couleur ne l'aide à cerner plus clairement la nature de l'objet. La confusion continue lorsque, un peu plus loin, apparaît l'image d'une demi-sphère sur fond noir : ce n'est que lorsque la caméra descend, dévoilant les cavités des yeux et de la bouche, que l'on comprend qu'il s'agit d'un crâne humain et non d'une planète. De même, le premier corps momifié qui nous est montré semble d'abord représenter les collines desséchées du désert d'Atacama, jusqu'à ce que l'apparition d'une main ramène l'ensemble aux dimensions d'un corps humain. La nature d'un objet n'est identifiable que si l'on en perçoit l'ensemble ou si l'on peut se faire une idée de son échelle. Lorsque ces repères nous sont ôtés par le jeu des gros plans et de la mise en scène filmique, le microcosme se confond avec le macocosme et les différents éléments qui constituent l'univers retournent à leur unité originelle.

L'espace, en tant que point d'ancrage de la mémoire et lieu sur lequel celle-ci se projette, est le matériau que travaillent inlassablement tous ces êtres hantés par la perte de leur mémoire. De même que l'architecte Miguel Lawner, lorsqu'il était détenu à Chacabuco, ne cessait de mesurer l'espace à l'aide de ses pas pour pouvoir un jour dessiner ces anciens logements de mineurs transformés en camp de concentration, les femmes et les astronomes cherchent à faire revenir le passé par l'exploration méthodique du ciel et de la terre. Comme s'ils reproduisaient la technique ancestrale de l'*ars memoriae*, les personnages arpentent l'espace à la recherche d'une mémoire collective encore impossible, parce qu'entravée par l'amnésie des documents. Et même lorsque les lieux qu'ils fouillent échouent à faire surgir les traces du passé, ceux-ci restent porteurs d'un effort de mémoire qui les rend signifiants pour le spectateur.

Le cinéaste modèle la mémoire de son public en associant les paroles et les souvenirs à des lieux dont il fait le substitut de ce qui n'est plus. Ainsi naissent des traces qui, si elles n'étaient clairement énoncées comme une reconstitution, tiendraient presque du trucage. En effet, les objets que nous montre Guzmán au début

du documentaire ne sont pas ceux de la maison de son enfance. Ils *auraient pu* l'être mais ils ne le sont pas et, dans ce conditionnel passé, s'annonce toute la différence qui sépare la preuve historique du support mémoriel. La mémoire n'a pas besoin que ces objets aient été témoins du passé pour en faire des traces de ce même passé. Il lui suffit qu'ils aient pu l'être et que les deux images, celle du passé disparu et celle des objets présents, puissent se fondre en une seule. La chaise, la radio, la table que nous montre la caméra s'associent dans l'esprit du spectateur à la voix de Guzmán évoquant son enfance et restent fixées dans sa mémoire comme les signes de cette époque révolue.

Seule la voix dit le passé ; les images ne font que montrer le présent. Guzmán, comme Claude Lanzmann dans *Shoah*, n'utilise quasiment pas d'images d'archives. Ce qu'il filme, c'est avant tout le présent du témoin et les paysages où se niche sa mémoire. En cela, *Nostalgie de la lumière* se distingue des autres documentaires qu'il a réalisés sur le Chili. Les trois volets de *La Bataille du Chili*, qui ont été montés et achevés en exil bien après 1973, sont uniquement composés d'images filmées par Guzmán et ses compagnons au moment des faits. Dans ce film, seule la voix du narrateur, rare et discrète, permettait un regard rétrospectif sur les événements ; les images, au contraire assuraient la revenance d'un moment où la tragédie du coup d'État, du suicide d'Allende et de la dictature appartenait encore à un avenir inconnu. Dans *Chili, la mémoire obstinée* (1997), ainsi que dans *Salvador Allende* (2004), les témoignages alternaient avec de nombreuses images d'archives, multipliant les documents sur les années du gouvernement Allende et sur l'époque du coup d'État. Dans *Nostalgie de la lumière*, pour la première fois, l'archive se tait. Discrète, elle n'apparaît que de manière très ponctuelle, sous forme de photographies silencieuses. Si les archives que Guzmán nous présente ne sont jamais filmiques, c'est qu'elles sont le lieu figé d'un passé mort. En elles resurgissent les victimes de Pinochet, fixées dans un éternel sourire et une éternelle jeunesse qui détonnent avec la tragédie de leur destin ; en elles réapparaissent aussi l'enfance de Valentina Rodríguez, les anciennes exploitations minières, le charnier découvert en 1990 dans le cimetière de Pisagua. Les images mouvantes, en revanche, appartiennent au présent du témoignage.

Celui qui parle s'incarne dans un « je » et dans une réalité énonciative qui revendiquent l'actualité de son existence. Cela est vrai pour les interviewés, mais cela l'est aussi pour la voix narrative qui, loin d'effacer sa propre présence dans un discours désincarné, apparaît comme un personnage du film à part entière. Ce qu'ils cherchent, ce n'est pas à retourner dans le passé mais à le connaître afin de pouvoir en faire le deuil, à lui donner sa juste place dans le présent pour pouvoir continuer à vivre. D'où cette opposition permanente, sans cesse soulignée par le film, entre le mouvement de la vie et l'immobilité mortifère d'une mémoire qui tourne à vide. Ce qui vit, c'est ce qui bouge, ce qui passe, ce qui, parce qu'insaisissable, semble toujours au bord de disparaître. Ce qui au contraire se conserve, pétrifié dans la terre salée du désert d'Atacama, n'est jamais que cadavre, pâle reflet de ce qui a un jour été vivant.

Dans l'image immobile de l'archive, écho des corps momifiés, des os blanchis et des objets pétrifiés qui surgissent de la terre aride, se trouve cette contradiction fascinante que Barthes avait décelée dans toute photographie : « l'immobilité de

la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle, mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été »), elle suggère qu'il est déjà mort.⁸ » La photographie a une force magnétique qui résulte de sa valeur de preuve. Ce qu'elle montre ne peut pas ne pas avoir été mais, en même temps, l'existence dont elle témoigne a toujours l'aspect macabre de ce qui est irrémédiablement passé. « La photographie, ajoute Barthes un peu plus loin, est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile.⁹ » On comprend bien, à la lumière de cette comparaison, le lien que peuvent entretenir l'activité du cinéaste et celle de l'astronome dans leur rapport à la mémoire. À l'aide de radiotélescopes, l'astronome cherche à enregistrer l'énergie produite lors du Big Bang, encore présente dans le ciel sous forme d'ondes, tandis que le cinéaste s'efforce de fixer sur la pellicule des émanations de lumière venues du passé.

En effet, dès lors qu'elles atteignent la caméra, et plus encore lors des projections différées dans les salles de cinéma, les images filmées sont déjà devenues passé. Si elles ne sont pas aussi mortifères que la photographie, c'est que la rapidité à laquelle elles sont reproduites leur confère l'illusion du mouvement et de la vie. Pour paraphraser l'aphorisme de Jean-Luc Godard, on pourrait dire que si la photographie est le retour du mort, le cinéma fait revenir le mort vingt-quatre fois par seconde, lui donnant ainsi l'apparence d'une vie rejouée dans le présent de la projection.

Guzmán joue sur cette ambiguïté d'un présent que l'on essaie sans cesse de saisir mais qui n'a d'existence qu'illusoire, car il n'est perceptible qu'au moment où il est déjà mort. « Toutes nos expériences, dit Gaspar Galaz, y compris cette conversation, ont lieu dans le passé, même si ce n'est que des millièmes de seconde. La caméra que je regarde maintenant se trouve à quelques mètres, elle est donc, depuis quelques millièmes de seconde, déjà dans le passé par rapport au temps que j'ai sur ma montre. » La conversation n'est pas seulement passée au moment où la visionne le spectateur, elle l'est déjà au moment où la caméra reçoit les mots prononcés par le locuteur, car notre interaction visuelle et auditive avec le monde extérieur ne peut se faire que dans la répétition nostalgique d'un présent qui est déjà son propre fantôme.

Cette contradiction entre un passé figé dans le sel d'une mémoire morte et un présent qui, parce que mouvant, se dérobe sans cesse à notre perception se traduit filmiquement par des images qui conjuguent immobilité et mouvement. Sur les photos des disparus apparaît l'ombre frémissante d'un feuillage secoué par le vent. Au tout début du documentaire, les machines de l'observatoire se déclenchent l'une après

[8] Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980, p. 123-124.

[9] *Ibid.*, p. 126.

l'autre, opérant un mouvement circulaire qui, semblable à celui d'un satellite en orbite, se détache sur l'immobilité du fond. Parfois, l'image est filmée de telle manière qu'elle crée une illusion d'optique : du télescope ou du dôme de l'observatoire, nos sens ne savent plus distinguer ce qui tourne. C'est la même illusion vertigineuse qui trouble le spectateur lorsque les images accélérées du ciel nocturne sur la terre désertique lui donnent l'impression que les étoiles se déplacent au-dessus de la terre immobile, alors qu'il sait fort bien que c'est le mouvement de la terre qui fait bouger l'image. Le film nous confronte à la fragilité de notre propre perception et à la mouvance de cette réalité que nous croyons si fermement ancrée sous nos pieds. Dans un monde qui voudrait vivre exclusivement au présent, il nous rappelle que tout est mémoire et que ce que nous ressentons comme contemporain de nous-mêmes ne se forme que par émanation du passé. Entre le Big Bang primordial, les civilisations précolombiennes, la répression des Mapuches, les exploitations de salpêtre, la dictature chilienne et l'expérience intime de l'enfance, il n'existe qu'une différence de degré : ces différentes couches mémorielles se superposent comme autant de couches géologiques qui donnent sa consistance au sol sur lequel nous marchons.

Le documentaire de Guzmán a ceci de particulier qu'il aborde le thème de la nécessité de la mémoire sur un mode qui n'est pas seulement celui de la revendication politique mais aussi celui de la rêverie poétique. La manière dont l'histoire y est abordée tranche avec la visée informative de films comme *La Bataille du Chili* ou *Salvador Allende*. Les témoins évoquent la manière dont la dictature a marqué leur vie – la naissance en exil, la disparition des parents, l'incarcération dans un camp de concentration, la perte d'un proche jamais retrouvé sont autant de tragédies personnelles que le film égrène – mais ils ne permettent pas au spectateur qui ignorerait tout de l'histoire chilienne de se faire une idée claire de ce qui a eu lieu. Le passé du Chili est abordé sur un mode quasi mythique où le coup d'État du 11 septembre 1973 apparaît comme la Chute qui a précipité la société chilienne dans le temps historique et l'a jetée hors de son paradis originel. « À cette époque, le Chili était un havre de paix isolé du monde. Santiago dormait, au pied de la Cordillère, déconnecté du reste de la Terre. [...] C'était une vie provinciale. Il ne se passait jamais rien. Les présidents de la République marchaient dans les rues sans escorte. Le présent était le seul temps qui existait. Cette vie paisible un jour a pris fin. Un vent révolutionnaire nous a propulsés au centre du monde. » Au moment où la voix narrative passe de la description des paisibles années de son enfance à celle de l'événement qui y a mis fin, les images familières de la maison et de la nature laissent progressivement place à la vision apocalyptique d'un cosmos qui semble signifier le retour du chaos. Plus qu'elles ne transmettent la réalité historique, ces images et ces paroles reflètent la relation que Guzmán entretient au Chili de son enfance. Le Chili d'avant la dictature est celui de ses premières années : il est donc le lieu de son origine au même titre que l'espace est celui des origines de l'homme.

C'est avec les images paisibles associées à l'enfance du cinéaste – images d'un foyer qui pourrait être le sien, accompagnées par le chant des oiseaux et le doux bruissement du vent dans les feuilles des arbres – que le narrateur prend la parole

pour la première fois, comme s'il faisait naître le monde originel une nouvelle fois par cet acte de parole.

« J'aimais les contes de science-fiction, les éclipses de Lune et regarder le soleil à travers un morceau de verre fumé. » Ce sont ces passions enfantines que le film tente de faire revenir. Le documentaire, dans la manière dont il est construit, use de procédés généralement associés à la fiction, voire même à la science-fiction. À propos de *La Bataille du Chili* déjà, Patricio Guzmán expliquait comment il avait souvent essayé d'anticiper ce qui allait avoir lieu pour dire au cameraman comment et quoi filmer : « Ce genre d'interaction explique la mise en scène du film. Comme j'essayais d'anticiper pour lui ce qui allait se passer, je pouvais lui dire de faire un panoramique, de baisser la caméra, de la lever, lui dicter certains mouvements plus volontiers associés à la fiction qu'au film documentaire.¹⁰ » Dans *Nostalgie de la lumière*, Guzmán continue à user de stratégies filmiques qui jouent sur les genres. La superposition récurrente de deux plans – l'un terrestre et l'autre spatial –, en donnant l'impression qu'une pluie d'étoiles tombe sur les êtres que filme Guzmán, donne à la réalité un aspect surnaturel. Par bien des aspects, son documentaire semble reprendre les codes de certains films de science-fiction et porte, dans ses images de désert ou de cosmos, la mémoire cinématographique de celles de *2001 : l'odyssée de l'espace*. Les étendues pétrifiées et sans vie du désert d'Atacama rappellent le sol caillouteux de « l'aube de l'humanité » par lequel s'ouvre l'œuvre de Kubrick. Dans les deux films se multiplient des images d'objets ronds, circulaires ou sphériques, dans lesquelles se métaphorise une forme de cyclicité du devenir. Le discours même de Gaspar Galaz, comparant la recherche des femmes de Calama au désarroi d'un astronome qui chercherait ses proches disparus dans l'immensité de l'univers, trouve un écho dans le cosmonaute du film de Kubrick, dont le malveillant ordinateur se débarrasse en le laissant se perdre dans l'infini espace cosmique. C'est que les deux films, dans leur exploration des espaces interstellaires, répondent à une même angoisse : celle de la perte des origines et du désir de les retrouver.

« J'ai de nouveau treize ans et la nostalgie d'un monde comme nous l'avons rêvé avant de le comprendre », disait déjà Patricio Guzmán dans son documentaire sur l'île de Robinson Crusoé. *Nostalgie de la lumière* est, lui aussi, un film sur la nostalgie du monde rêvé par le Chili avant que la dictature ne le tire de ses songes. Dans les images qu'il nous montre se dessine la lourde histoire d'un pays pour lequel le présent ne peut se construire que dans le deuil des illusions d'autrefois. C'est par la médiation artistique de l'image filmique, œuvre politique parce qu'en elle travaille l'imaginaire du public, que la douleur de la perte et de l'exil peut être surmontée. Dans la création cinématographique, commence à se constituer cette mémoire collective que l'occultation du passé a si longtemps rendu impossible.

[10] Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, Austin, Texas University Press, 1986, p. 57. Traduit par moi.