

Cinéma chilien Entre le pardon et l'oubli

Henry Welsh

Volume 16, Number 4, Winter 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33849ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Welsh, H. (1998). Cinéma chilien : entre le pardon et l'oubli. *Ciné-Bulles*, 16(4), 10–13.

Entre le pardon et l'oubli

par Henry Welsh

La sortie du documentaire de Patricio Guzmán, **Chili, la mémoire obstinée**, est l'occasion de faire le point sur l'aventure du cinéma chilien depuis le processus de démocratisation du pays démarré à la fin des années 80.

Le 11 septembre 1973, le monde se réveillait abasourdi par le coup d'État contre un régime élu dans la légalité et révolté par l'assassinat du président Salvador Allende. De fait, l'expérience du Chili avait braqué les projecteurs de tous les mouvements progressifs du monde entier alors que l'étouffement du Printemps de Prague avait anéanti les espoirs d'un socialisme à visage humain de ce côté-là du monde. La pérennité semblait donc possible à ce gouvernement de l'Unité populaire. Hélas, trop peu de temps ne lui fut laissé: le cinéma des années 70 se réduisit à peu de films et sa diffusion confinée au circuit alternatif.

Le cas le plus significatif est celui de Raul Ruiz qui réalisa une douzaine de films de toutes sortes durant ces mois, aussi bien des courts que des longs métrages, des documentaires que des fictions de commande ou d'auteur. Parmi ces films que très peu de gens ont pu voir, ce qui leur a conservé un caractère quasi mythique, on peut noter **Colonia penal** (1971), **La Expropiación** (1972) et **Realismo Socialista** (1973) qui s'attachaient à rendre compte de la période que vivait le Chili avec néanmoins un sens critique parfois mal reçu. Son film le plus caractéristique fut **Nadie duo nada** (1971). Conçu comme le prolongement de **Trois Tristes Tigres** (1968), le film fait le portrait «folklorique» de Santiago, ville de frustrations, d'illusions, d'amitiés viriles valorisées par une certaine poésie et des tempéraments brouillés par l'excès de boisson. Mais son film le plus connu est, sans conteste, **Palomita blanca** (1973), jamais terminé et que personne ne put voir car les négatifs furent «perdus» durant 15 ans. Il fut finalement présenté au public chilien en 1992 au festival de Viña del Mar. Inspiré du roman d'Enrique

Lafourcade, le film raconte l'histoire de deux adolescents issus de classes sociales différentes qui se sont rencontrés au festival rock de Piedra Roca, sorte de «Woodstock» chilien. Cette histoire d'amour est un prétexte pour nous parler du Chili d'avant Salvador Allende et de l'atmosphère qui y régnait.

Les courts métrages documentaires de cette époque se comptent par dizaines et sont les reflets des bouleversements qui se déroulaient. Certains demeurent des repères fondamentaux, notamment **El Primer año** (1971) de Guzmán, qui cherche à résumer les faits principaux des 12 premiers mois du régime Allende. À la fin de 1972, il réalise une autre œuvre d'envergure, **la Repuesta de Octubre**, qui relate en images les grandes mobilisations populaires à l'origine de la grève des camionneurs. Ce film ne fut jamais montré car programmé au moment du coup d'État. En 1973, Guzmán tourne des kilomètres de pellicule qui retracent la vie quotidienne et qui, des années plus tard, donneront **la Bataille du Chili** (1973-1976).

La Terre promise de Miguel Littin reste la fiction exemplaire des trois années de l'Unité populaire, trois années faites de tensions qui parfois ont paralysé l'activité du pays. Il est naturel que les excès, les positions parfois extrêmes qui s'y agitaient, se retrouvent dans le milieu cinématographique et se traduisent dans **le Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire**, qui appelait à combattre la «culture anémique et néocolonisée» propre à une «élite petite-bourgeoise décadente et stérile» afin de favoriser «une culture directement issue du peuple, authentiquement nationale et par conséquent révolutionnaire».

Cette période fut celle de l'expérimentation qui forgea une génération entière de cinéastes ayant été les artisans d'un «nouveau cinéma» au sein duquel le cinéma de l'Unité populaire était une composante parmi d'autres. Les faits qui suivirent le coup d'État ont été amplement repris depuis lors et la barbarie de la junte militaire d'Augusto Pinochet n'est plus à démontrer. Rapidement, **la Bataille du Chili** de Guzmán devint le dénominateur cinématographique commun de toutes les tentatives de dénonciation de la terreur et le film de ralliement d'une quantité de jeunes cinéastes, dont la Révolution des œillets, au Portugal, avait suscité un enthousiasme débordant. Cette année-là débute l'aventure du cinéma chilien de l'exil, phénomène unique en son genre. Après la chute de la République de 1936, par exemple, il n'y eut pas de cinéma espagnol de l'exil pas plus qu'il

Il y a de nombreux films de fiction ou documentaires qui ont parlé du Chili de tous les horizons, pour dénoncer la dictature et en appeler à une solidarité internationale. Citons quelques-uns de ces films: *la Guerre des momies, J'étais, je suis et je serai et Coup d'État blanc*, un triptyque des Allemands Walter Heinoski et Gerhardt Scheumann, *Septembre chilien* de Bruno Muel et Théo Robichet (France), *le Cœur de Corvalán de Roman Karmen* (URSS), *la Victoire et la Tranquillité règne au pays* de Peter Lilienthal (Allemagne), *la Hora de los Cerdos* de Santiago Alvarez (Cuba), *la Spirale d'un collectif* sous la direction d'Armand Mattelart (Belgique), *la Solitude du chanteur de fond* de Chris Marker (France), *Chile Impresiones* de Jose Maris Berzosa (Espagne), *Entretien avec Salvador Allende* de Roberto Rossellini, *Hasta Cuando!* de David Bradbury (Australie), *Cantata de Chile* de Humberto Solas (Cuba), *Douce Patrie* de Michael Cacoyannis (Grèce) et surtout *Missing de Costa-Gavras* (États-Unis), *Palme d'or du festival de Cannes en 1982*.

ne se manifesta de cinéma argentin, uruguayen ou brésilien en dehors de ces pays brisés par d'autres dictatures. La vitalité et le dynamisme de ce cinéma chilien de l'exil se traduisent par des chiffres étonnants: entre 1973 et 1983, 178 films, tous formats confondus, sont faits par la diaspora des cinéastes chiliens, ce qui représente une augmentation sensible par rapport à la décennie précédente (données recueillies par Gaston Angelovici pour le centre de documentation de la Cinémathèque chilienne de l'exil qui fonctionna à Madrid puis à Paris).

Parmi ces films, évidemment, beaucoup de documentaires dénoncent le coup d'État et cherchent à renforcer la solidarité avec le peuple chilien. Il y a également des longs métrages de fiction, dont un des plus connus est le film d'Helvio Sotto, **Il pleut toujours sur Santiago** (1975), qui met en vedette des acteurs aussi célèbres qu'Annie Girardot, Jean-Louis Trintignant ou Laurent Terzieff avec une musique d'Astor Piazzolla. D'autres films parleront de la difficulté d'adaptation dans le pays d'accueil, comme **les Transplantés** (1975) de Percy Matas. Il avait été l'assistant de Ruiz sur **Dialogues d'exilés** (1974) et revendiquait le droit à un discours moins marqué par les slogans politiques. Selon lui, la plupart des cinéastes qui avaient pu fuir ne vivaient que pour le retour et que, dans cet espoir de retour mythique,

il percevait, chez eux, comme un abandon de la réalité contemporaine. Lui cherchait avant tout à oublier, avec un humour grinçant, et à ne pas tenter de recréer un petit Chili à Paris, comme on peut le voir aussi dans **Permiso de residencia** (1979) de Skarmeta.

La Bataille du Chili a permis à des publics de France, d'Italie, des deux Allemagne de l'époque, d'URSS, d'Espagne, de Cuba, du Mexique, de Belgique et du Venezuela, de découvrir un documentaire récompensé par d'innombrables prix que le critique français Louis Marcorelles (bien connu pour son intérêt envers le cinéma québécois) disait «irremplaçable» dans le sens où il permettait de voir ce que «sera demain l'étude de l'histoire revue et corrigée par le cinéma, loin de la pauvreté des livres. Sous cet angle, **la Bataille du Chili** représente, ajoutait-il, une étape fondamentale de l'histoire du cinéma» (*Le Monde*, 20 mai 1976).

Finalement, **Chili, la mémoire obstinée** reprend, bien des années plus tard, la question là où les politiciens l'ont laissée: comment reconstruire un pays sur des bases saines lorsque deux mondes s'opposent, celui de ceux qui savent et celui de ceux qui ne veulent pas ou plus savoir. Quelques films des années récentes reposent même sur la question de savoir



Chili, la mémoire obstinée de Patricio Guzmán



El Charles Bronson chileno
de Carlos Flores

où situer la ligne de démarcation entre le pardon et l'oubli. Ceux qui sont restés ne sont pas tous des collaborateurs de Pinochet et ceux qui sont partis ne sont pas des lâches. La Grèce, par exemple, a vécu le même type de débat lors de la dictature des colonels. L'un des cinéastes les plus représentatifs est Constantin Costa-Gavras, dont la carrière a débuté sur la dénonciation du régime avec **Z** (1969). Curieusement, l'engagement de Costa-Gavras a eu des prolongements jusqu'au Chili puisque **Missing** (1982) est aussi la condamnation de la junte chilienne et de la collusion avec le gouvernement des États-Unis. Sur place, la génération des cinéastes qui ont pu continuer à travailler sous le régime fasciste sont peu nombreux et seuls Valeria Sarmiento et Sebastián Alarcón sont les auteurs dont l'émergence a coïncidé avec les années 70-80. Valeria Sarmiento obtient le Grand Prix du festival de San Sebastian 1984 avec **Notre mariage**, son premier long métrage, tandis que Sebastián Alarcón obtint en 1970 une bourse pour aller étudier le cinéma à Moscou. Demeuré en URSS, il a réalisé un grand nombre de films dont la

thématique a évolué: de sujets strictement politiques comme dans **la Noche sobre Chile** (1977), son œuvre s'est ouverte vers la dénonciation plus large de l'hypocrisie des sociétés occidentales, la tragédie écologique ou la crise des idéologies avec une certaine dose d'humour noir et satirique très remarquable dans **Una actriz española para el ministro ruso** (1990).

Pendant ce temps, des entreprises de productions d'émissions destinées à la télévision et de films publicitaires se sont développées considérablement et, en 1984, pas moins de 57 compagnies de production de cinéma et de vidéo étaient pourvues d'équipements très sophistiqués. C'est d'ailleurs parmi elles que se retrouvent les éléments les plus dynamiques de la nouvelle production de longs métrages. Carlos Flores, que l'on voit dans **Chili, la mémoire obstinée**, avait réalisé quelques films documentaires dans les années de l'Unité populaire, parmi lesquels **Descomedidos y chascones**, un court métrage sur la vie des jeunes dont la première était prévue exactement le 11 septembre 1973. Puis il fit **Pepe Donoso** (1977) sur la vie et l'œuvre de cet écrivain et **El Charles Bronson chileno** (1984), qui traite de la manie très chilienne de la copie et du tic de vouloir ressembler à... Proche de Jorge Müller, Carlos Flores a, depuis trois ans, mis sur pied la seule école de cinéma qui fonctionne réellement à Santiago. L'école propose un enseignement à la fine pointe de la technologie avec le concours des meilleurs professionnels.

La télévision chilienne accorde de plus en plus son soutien à la production de films; c'est d'ailleurs l'un des éléments importants qui a changé dans le panorama du cinéma chilien et qui permet, d'une part, que se développent les œuvres mais aussi que le cinéma national trouve une fenêtre de diffusion jusque-là quasi inexistante. **Sussi**, l'un des succès les plus retentissants des années 90, de Gonzalo Justiniano, vient d'ailleurs de trouver son prolongement sous la forme d'un téléroman de 12 épisodes qui doit être télédiffusé sur la chaîne nationale chilienne en 1998. C'est également la télévision chilienne qui, ces dernières années, a permis à des longs métrages soit de se financer comme **Mi Último hombre** de Tatiana Gaviola, soit de bénéficier d'une écoute très forte malgré une carrière en salle médiocre, comme pour **la Rubia de Kennedy** d'Arnaldo Valsecchi.

Ce réalisateur possède l'une des boîtes de production les plus importantes du Chili en matière de publicité ainsi que toute une infrastructure qui lui donne

une quasi-autonomie pour les tournages. Ceci lui permet de produire à des coûts modérés les films dont il est l'auteur; les cinéastes Caiozzi, Larain, Rojas, pour ne citer que ceux-là, ont fait un choix similaire et se sont regroupés dans une compagnie nommée la Factoría pour faire valoir et faire savoir leur expertise dans le domaine des productions cinématographiques, télévisuelles et publicitaires. Ce groupe d'entreprises privées représente la plus grosse concentration de professionnels. **Histoires de football** (1996) d'Andrés Wood, présenté lors du dernier Festival des films du monde, a été produit par une de ces compagnies affiliées à La Factoría. De fait, c'est le seul long métrage produit l'an passé au Chili avec **Docteur Chance**, le film de Jacques Ossang, coproduit majoritairement par la France.

Il faut remonter à 1994 pour avoir une cuvée intéressante du cinéma chilien avec la sortie de **Amnesia** de Gonzalo Justiniano avec Julio Jung, Pedro Vicuña et Nelson Villagra. Ce dernier, résidant au Québec, est le plus connu des acteurs chiliens: il fut l'interprète principal du **Chacal de Nahueltorro**, réalisé par Miguel Littin en 1968, qui devait connaître une carrière internationale importante et propulser ce film dans la lignée des œuvres marquantes du cinéma latino-américain. Toujours en 1994, un film fit un énorme succès en salle au Chili: réalisé par Gustavo Graef, cinéaste dans la quarantaine, **Johnny 100 Pesos** raconte l'histoire d'une prise d'otage perpétrée par un jeune de 17 ans dont le but était de faire un hold-up dans un bureau de change. Le traitement et la construction de l'histoire ont beaucoup contribué à faire de ce film une sorte de symbole de la jeunesse chilienne en proie à un décalage entre la situation de boom économique et les perspectives limitées de travail. La fin tragique du jeune qui tombe sous l'assaut de la force policière rappelle d'autres images de terreur et renverse la portée du film vers un niveau plus politique à propos de la nature nouvelle de la dictature.

La vidéo ayant été le support de la continuité alors que la junte avait fermé les écoles et les départements d'université pour le cinéma, elle continue d'être le «support du pauvre» pour exprimer la frustration des jeunes qui s'opposent à la double légitimité des gens en place: celle de l'establishment et celle des auteurs et cinéastes qui sont revenus après leurs années d'exil. Cette opposition est le sujet du film de Justiniano, **Caluga o menta** (1989), qui traite du désœuvrement d'une bande de jeunes dans une banlieue. Il n'est pas surprenant que son film suivant, **Amnesia**, fasse le point sur la question du passé

immédiat comme un procès sur la grande tentative de renvoyer au néant les faits et gestes des bourreaux. Dans ce film, un homme qui croit reconnaître l'un de ses tortionnaires le suit pour lui faire avouer et éventuellement expier ses crimes. C'est l'occasion d'évoquer son passé de prisonnier dans un camp perdu en plein désert au nord du pays. Finalement, les exactions du geôlier lui valent plus de peur que de mal mais sont le prétexte pour nous donner à voir les facettes incroyables du sentiment complexe qui oppose les deux mondes: celui des victimes et celui des bourreaux. Il n'y a pas d'échappatoire, mais la dénonciation est-elle suffisante pour donner à la mémoire la tranquille assurance qui lui permet d'accéder à l'Histoire? Justiniano ne répond pas directement à la question et ne tient pas de discours qui tend à une épuration systématique.

Au cinéma, le problème est encore trop aigu pour que le sujet soit traité frontalement; même Littin avec **Los Naufragos** ne peut aborder la réalité qu'au travers du prisme d'une fable fantastique. Coproduit avec la France et le Canada, cette odyssée du retour cherche plus à dénoncer l'empreinte psychologique de la dictature chez un exilé à la recherche d'un frère mythique, qui, lui, est resté sur place, qu'à démonter la mécanique de la répression, voire de l'auto-censure. Au sujet de sa fin plus surréaliste que documentée, Littin croit que «la douleur ne permettait pas toujours la lucidité et que le propre de l'art est d'indiquer des pistes plus que de proposer des réponses toutes faites». En cela il suit les traces esthétiques de Luis Buñuel qui lui avait dit, alors qu'ils se voyaient souvent à Mexico, que ce film (**Los Naufragos**), il le réaliserait un jour dans son propre pays! Jusqu'au premier jour de tournage, il n'avait jamais cru que cette prophétie se réaliserait.

Il faudrait en fait à ce pays un film comme **le Chagrin et la pitié** de Marcel Ophüls pour enfin exorciser les démons d'un passé qui n'a pas fini de produire ses effets jusque dans l'imaginaire des cinéastes. Sinon le risque est qu'Hollywood s'empare de cette «sale histoire» pour en faire, à l'instar des films innombrables sur la guerre du Vietnam, des succès en dollars. Le cas le plus frappant à cet égard est bien celui d'**Il Postino** de Michael Radford, version commerciale de la nouvelle écrite par l'auteur et cinéaste Antonio Skarmeta, qui réalisa **Ardiente paciencia** (1983) sur la vie de Pablo Neruda dans son île et de ses relations avec le petit facteur. La «version originale» avait plus d'authenticité et de sensibilité que la «grande machine oscarisée», fût-ce avec la présence de Philippe Noiret... ■