



HAL
open science

L'image-mémoire

Chjara Cipriani

► **To cite this version:**

| Chjara Cipriani. L'image-mémoire. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03935362

HAL Id: dumas-03935362

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03935362>

Submitted on 11 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'image-mémoire

un mémoire de Chiara Cipriani

Co-dirigé par Vincent Amiel et José Moure

Master 2 : cinéma, esthétique et création

PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE - UFR 04, ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE - JUIN 2022

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : METTRE EN PLACE UN PROTOCOLE D'EXPÉRIMENTATION

CINÉMATOGRAPHIQUE	2
1. LA MATIÈRE DE L'IMAGE.....	16
L'IMAGE ET SON LABORATOIRE	17
LE DISPOSITIF	17
CAMÉRA CONTRE TÉLESCOPE.....	21
LA LUMIÈRE ET SES FORMES.....	27
LUMIÈRE ET TEMPS	27
EN IMAGES ET EN SONS.....	32
2. LA MÉMOIRE DU CHILI	38
CHILI, UNE HISTOIRE INTIME.....	40
"YO ME RECUERDO"	40
LE 11 SEPTEMBRE 1973 ET SES SPECTRES.....	49
CHILI, UN PAYS DÉFIGURÉ	57
LE 11 SEPTEMBRE 1973 ET SES ÉCHOS.....	57
CHILI, UN PAYS IMAGINÉ.....	65
3. L'IMAGE-MÉMOIRE	75
MÉMOIRE ET TEMPS.....	77
LA PIERRE	77
L'EAU	83
MÉMOIRE ET FORMES.....	92
UNE MÉMOIRE INVENTÉE	92
UNE MÉMOIRE AUX MILLE ET UNE IMAGES-VISAGES.....	99
CONCLUSION. APPRENDRE À RACONTER.....	107
Bibliographie.....	114
Fiches techniques	117
Remerciements	122

INTRODUCTION : METTRE EN PLACE UN PROTOCOLE D'EXPÉRIMENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Observer.



FIGURE 1. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Séquence d'ouverture. Une image apparaît. Plan fixe, la caméra est posée au ras du sol. Nous pouvons distinguer le reflet de la lumière sur un pare-terre foncé, des rails et le pied de ce qui semble être une machine. Lentement, nous entendons avant de voir venir, par la gauche, le bruit d'un chariot en train de rouler. Celui-ci se met à contourner l'objet que nous n'avons pas encore identifié. Zoom avant sur l'inertie d'une roue qui peine à suivre le mouvement qui est engagé. Qu'est-ce qui est en train de s'installer ? Et qui installe ? Le mouvement de ces actions ne semble pas avoir d'auteur. Second plan fixe, gros plan. La confusion sonore est totale, au bruit du mouvement du chariot, se superpose les couinements d'une lunette qui s'ouvre. Une série de plans fixes s'enchaîne accompagnée d'un concert mécanique. Les gros plans suivent la lente mise en route de mécanismes qui se composent de plusieurs manivelles, de plusieurs mouvements de rotations, de différents bruits qui s'unissent dans une même harmonie. C'est étrange, tous paraissent se mouvoir sans aucune cause. Par ailleurs, le bruit nous confond. Deux gros plans mettent ensuite en lumière le mouvement d'une rotation qui s'engage. On croirait entendre se lancer une bobine de film, cependant il est question de mécanismes bien plus complexes.

Or, il ne fait pas noir. La lumière est toujours là, présente partout. Elle est visible par ses reflets sur toutes les pièces en or et en cuivre qui compose cette machine. Gros plan appuyé par un gros plan sonore : il est question d'une puissante machine. Ce qui apparaît à notre vue, dans le plan qui suit, c'est le corps d'une machine massive qui s'oriente progressivement vers le hors champs. Qui oriente cette machine ? L'auteur de ces mouvements est encore absent. Qui suit son orientation ? Nous ne le savons toujours pas. Les deux plans qui précèdent l'entrée en image, ne nous donnent aucun indice sur l'auteur de ces images issues d'une co-production chilienne, française, allemande, et espagnole. Sur les deux plans qui suivent - un gros plan et un plan général - le chariot, qui se compose comme un gradin mobile, contourne la base de cette machine. L'encadrement d'une porte délimite aussi l'entrée de la salle. Au centre de cette image, dans le fond, un encadrement fait aussi apparaître une source lumineuse qui nous fait face directement et qui se reflète sur le sol.



FIGURE 2. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Puis, silence, tout est mis en place. Dernier plan : on s'avance vers l'objet.



FIGURE 3. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Par définition, un télescope est un « instrument utilisé pour l'observation d'objets lointains, dans lequel l'image se forme par réfraction à travers une lentille ou une combinaison de lentilles »¹. Il permet de rendre présentes des choses qui nous sont invisibles. Pour cela, il nécessite de la lumière et un objectif puissant, afin que l'image de l'objet qu'il observe puisse se former sur le miroir concave qui le réfléchit. Le télescope est, par définition, l'outil de l'astrophysicien. Ce dernier va mettre en place tout un protocole d'expériences destiné à observer l'objet qu'il cherche à rencontrer et que l'on définit comme « un corps céleste ». Les corps célestes sont « des astres, planètes autres que la terre »². Ces éléments invisibles à l'œil nu, sont observés par des télescopes de plus en plus puissants qui, par chaque progrès technique, défient le principe même du voir. Du vieux télescope allemand de type Cassegrain³, comme celui observé ci-dessus, qui fonctionne par un système de réflecteur, aux télescopes non-optiques, ces instruments sont des opérateurs de rencontres, dont les principes-moteurs permettent d'esquisser et de présenter à nos yeux des objets dont nul n'aurait soupçonné l'existence.

¹ Définition TLFi

² Définition TLFi

³ Olivier LE FÈVRE, Jean RÖSCH, « TÉLESCOPES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 30 mars 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/telescopes>

Comment le télescope s'est-il mis en place ? Il nous manque ici un astrophysicien. Nous ne pourrions jamais déceler, dans cette séquence, ce qui a provoqué la mise en route du télescope : il s'est mis en route d'un coup comme par magie. Comment son image s'est-elle faite ? C'est le seul indice que nous pouvons suivre pour tenter de répondre à cette question car, nous allons voir « qu'une image ne s'incarne pas d'un coup et par magie »⁴. En effet, le vieux télescope n'est pas le seul dispositif qui se met en place sous nos yeux. Un outil invisible entre en concurrence avec le télescope et vient lui faire face : le film dans sa matérialité la plus complète, la plus complexe et la plus paradoxale.

Partie par partie, le télescope se met en route, comme un puzzle visuel et sonore qui chemine jusqu'à son image finale. Toutefois, dans cette séquence, nous entendons avant de voir. Le point d'ouïe est premier au point de vue. Les mouvements des différents éléments qui composent la salle d'observation se manifestent, dans un premier temps, par le bruit et non par l'apparaître. Nous entendons les des roues du charriot avant de le voir apparaître dans le plan. Le son dans cette séquence sera toujours premier aux éléments auxquels il est lié fonctionnant ainsi comme le liant qui permet la révélation de la machine. L'entrée du charriot dans la scène marque alors le départ d'un concert mécanique. Cette séquence se construit sur une gradation sonore qui part des simples mouvements des roues du chariots aux puissants bruits de cette lunette optique qui se met en place, de l'unité de son la plus faible à la plus forte. Cette gradation sonore est accompagnée d'une gradation visuelle puisque le montage se compose de plans fixes qui vont du plus serré au plus large, qui suivent chaque mécanisme de cette mise-en-place. Or, dans cette scène, le son semble à chaque fois s'émanciper de sa source voire de surgir sans source, : l'apparition dans cette séquence est double. L'objet qui, apparaît progressivement à nos yeux n'est pas la seule chose que l'on croirait voir se révéler.

⁴ Jacques Aumont, "Prolégomènes à la matière" in *Matières d'images, redux*. Paris, Éditions de la Différence 2009, p. 20



FIGURE 4. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Dans ces trois plans, qui se suivent au montage, le mouvement de rotation part du mécanisme complexe composé de plusieurs rouages. Nous ne voyons pas ce qui lance le mécanisme, mais nous le voyons et nous l'entendons se mettre en route. Or, le son de cette rotation va chevaucher les deux plans qui suivent et, dans lesquels nous pouvons observer une hélice en train de tourner. Ces trois plans se retrouvent liés par le même son grâce au montage. Ce qui semble étrange. En effet, la gradation sonore opérée par le montage ne se construit pas sur une homogénéité entre les sons, mais ce concert mécanique se compose sur des sons divers et éparses, chaque élément qui compose le télescope possédant sa propre sonorité. Par ailleurs, dans le plan qui suivra cette séquence, l'homogénéité sonore sera rompue par le son puissant de la monture qui viendra se mettre en place. Mais, ici le montage sonore et visuel lie, dans ces trois plans, deux composantes distinctes en associant au même mouvement de rotation un même son isolé. Cependant, nous allons voir qu'un détail vient défaire ce qu'on croirait comme lié au premier regard : la lumière.

Le dernier plan de cet extrait est un gros plan sur une hélice en train de tourner. Cette hélice est surcadrée par des bandes noires qui fonctionnent comme un écran. Toutefois, nous pouvons voir que cette hélice nous apparaît dans un contre-jour. La profondeur de champs est occupée par une source lumineuse blanche qui transforme notre perception de l'hélice par la création d'un contraste : la surexposition provoquée par une lumière naturelle, contenue et dirigée par les bandes noires du cadre oriente son rayonnement, vient modifier la qualité de l'image. L'hélice paraît perdre ses qualités matérielles sous la dureté des tons froids provoqués par le contraste. L'hélice est alors vidée de ses qualités matérielles, puis déliée du mécanisme auquel elle est attachée : elle devient alors une forme projetée sur un fond blanc et non plus composante du mécanisme apparaissant. Il s'opère alors un renversement : la lumière projetée et ne fait plus apparaître, elle défait le mécanisme de ses propriétés premières pour en offrir un nouveau : de l'apparition à la projection, de la matière à l'image. Par ailleurs, cette opération d'association-dissociation-association se joue aussi dans le son, car si l'hélice ne fonctionne plus comme l'élément de la machine qu'elle compose, le son auquel celle-ci se rattache perd sa source pour

en trouver une autre invisible mais présente : le bruit d'une bobine. Qu'est-ce qui produit ce qui est en train d'apparaître ?

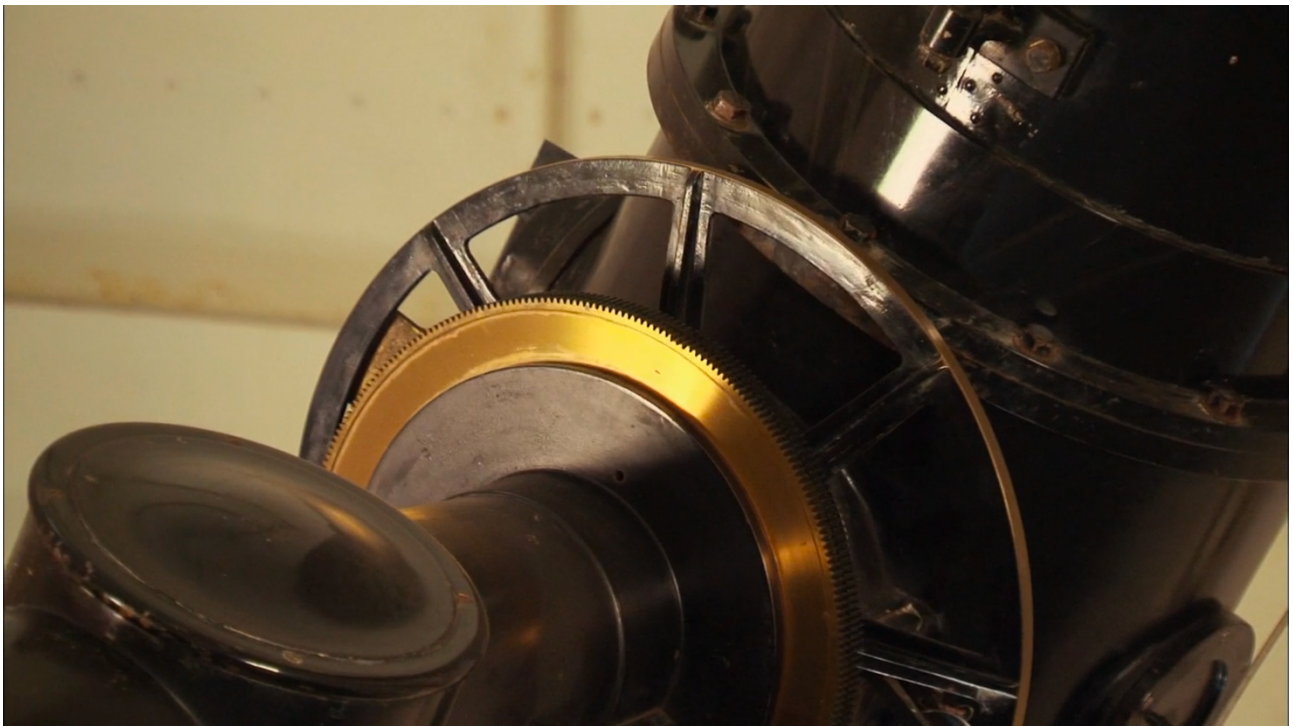


FIGURE 5. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

La séquence qui suit celle de l'hélice vient interrompre le bruit de la rotation par le son puissant du télescope qui s'oriente progressivement. Le corps de la monture vient progressivement prendre place au centre de l'écran. C'est la première fois, depuis le début de la séquence, que le mouvement s'opère par l'image et plus seulement dans l'image, puisque nous suivons la monture en train de tourner. Ce qui génère l'image de la monture semble s'articuler à son mouvement. Ici la lumière est encore présente : elle se reflète sur les parois de la machine. Elle vient perturber l'œil qui regarde. Le faisceau lumineux qu'elle dessine sur le corps du télescope, crée un contraste dans l'image qui vient modifier sa qualité. La lumière dans cette image est naturelle et semi-diffuse : son reflet renvoie à une source en hors-champs qui la génère et la dirige, une source à la fois, indiscernable, introuvable, et indéfinissable, tout comme l'espace qui semble la contenir. Dans cette capture d'écran, nous pouvons voir qu'une modification de mise au point a rendu l'arrière-plan flou. L'espace dans lequel nous nous trouvons semble alors avoir perdu ses qualités matérielles par un travail sur la vision.

Dès lors, le corps du télescope est isolé de l'espace qui le contient tout en étant aplati par celui. La mise au point vient modifier la perspective, tout comme la lumière qui vient modifier la qualité de l'image. Par conséquent, qu'il soit question de la mise au point ou de la lumière, nous pourrions dire

que ces éléments viennent perturber notre regard, tout en renvoyant au processus qui produit ce qui est en train d'apparaître : la caméra. Or, de quelle caméra parle-t-on ? Car le bruit d'une matérialité d'image, ainsi que son imaginaire, paraissent hanter l'image qui se présente à nos yeux. Cette séquence est marquée par le retour visuel et sonore d'une même forme qui se présente sous divers éléments : la bobine. Nous pouvons la définir comme un motif⁵ dans la mesure où elle se manifeste à travers différents éléments qui, lorsqu'ils paraissent s'extraire de la logique dans laquelle ils étaient pris, afin d'offrir un autre type d'agencement. Par exemple...



FIGURE 6. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Dans ce gros plan, pris au début de notre séquence, un détail nous invite à reconsidérer la logique dans laquelle la roue est prise : la lumière. Ce gros plan se construit sur un principe qui va traverser notre séquence et que nous avons déjà pu déjà observer avec l'exemple du mécanisme et de l'hélice : le contraste, créé par le reflet de la lumière naturelle sur le sol, aplatit la forme de l'objet comme si l'élément perdait ses qualités matérielles et devenait une forme qui ne renvoie plus directement au mécanisme auquel elle se rapporte.

⁵ Emmanuel André, *Esthétique du motif : cinéma musique peinture*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2007. Web. <[Http://books.openedition.org/puv/1413](http://books.openedition.org/puv/1413)>.

Ce motif de la bobine, à la fois visuel et sonore par son traitement continu, travaille un imaginaire matériel de l'image et de l'outil qui le produit : la pellicule. Nous sommes au cœur du couloir du film⁶. Le couloir du film est la partie mécanique, présente aussi bien dans les caméras argentiques que dans les appareils de projection, par lequel la pellicule photographique, quel que soit son format, se déroule de manière saccadée pour recevoir (ou projeter) la succession de photogrammes qui assure l'acquisition (ou la restitution) d'un mouvement filmé (ou projeté). Le couloir assure la parfaite planéité du film et sa stabilité verticale, qualités primordiales pour obtenir la meilleure définition de l'image. La forme incurvée qu'ont les couloirs de nombreuses caméras, et notamment les caméras argentiques de la dernière période, favorise aussi la planéité du film.

Or, ce qui paraît curieux dans ces images, c'est que leur matérialité ne tient pas à l'outil qui le produit, mais par un travail de la qualité de l'image comme si elle était empreinte d'une autre matérialité. Dans les exemples évoqués, c'est la lumière qui vient créer l'effet de planéité, par un travail dans l'image sur la surexposition et le contraste. Dès lors, nous pourrions dire que le spectre d'un film tourné en pellicule hante, comme la lumière, notre image en même temps que le vieux télescope apparaît en tant qu'image d'une autre matière et d'un autre dispositif : une caméra.

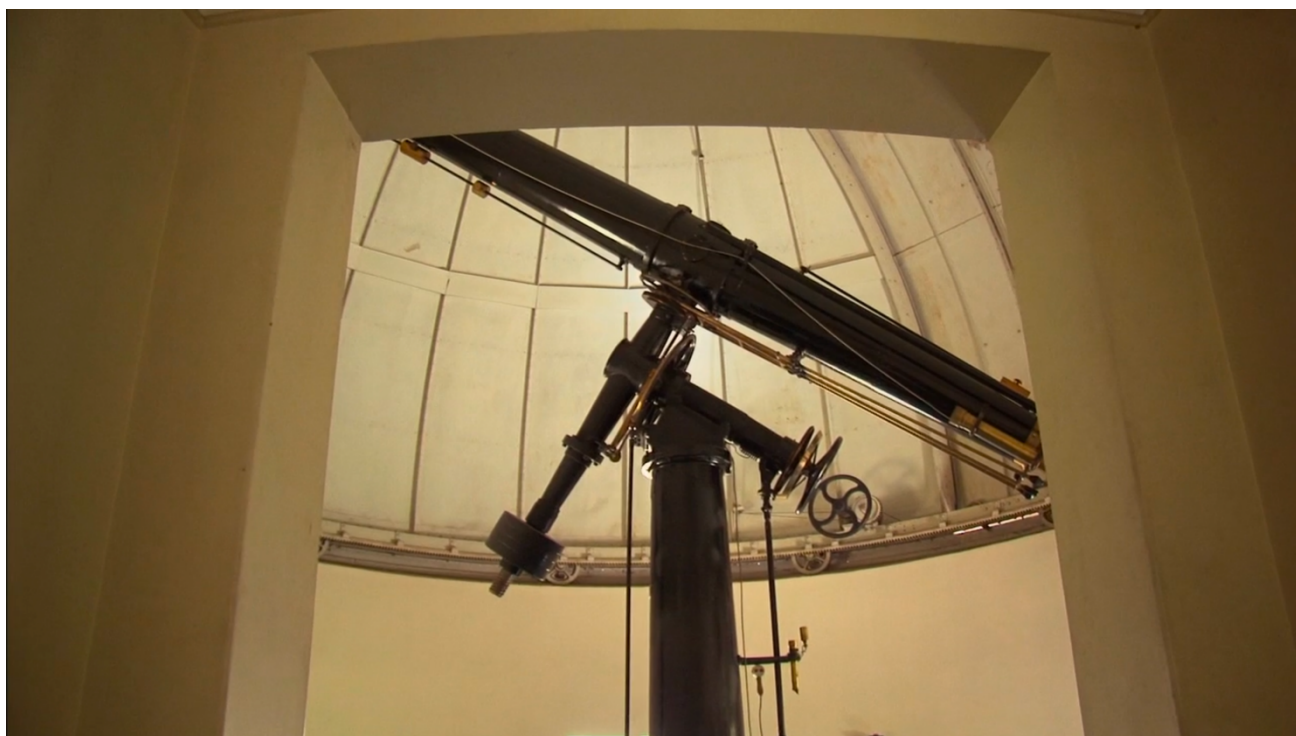


FIGURE 7. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

⁶ Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 70

Dans le dernier plan de notre séquence, la rencontre avec le télescope et son image finale est mise en scène par un mouvement de caméra-épaule s'avançant vers le télescope. Si dans les exemples précédents, nous avons vu que la lumière dirigée faisait déborder de leurs formes les éléments par un travail sur le contraste et la surexposition, ici nous allons voir, que à l'inverse, l'image du télescope se construit sur un équilibre en termes d'exposition par un travail sur une lumière naturelle et diffuse. Les tons chauds qui composent notre image donne une unité à cette scène : le télescope se fond dans l'espace dans il est contenu, la lumière ne vient plus créer de débordements dans l'image. Celle-ci est cachée, au centre de notre image, derrière le corps du télescope lui fait écran tout en la contenant.

Notons, que l'emploi de la contre-plongée permet d'éviter le contre-jour ainsi que le contraste, la source lumineuse se situant sous la caméra, face au pied de la monture du télescope, comme nous l'avons vu au départ de notre analyse. La qualité de l'image ici présente est le lieu d'un travail de figuration qui joue avec et contre la lumière diffuse.

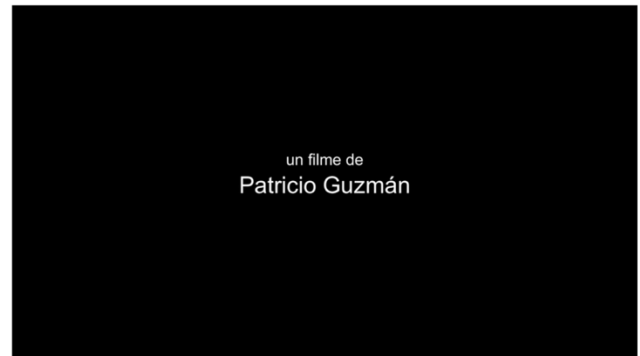
L'emploi du numérique se remarque alors dans sa capacité plastique à pouvoir jouer sur les différentes sensibilités lumineuses au sein d'un même espace, tout en pouvant s'adapter. L'information lumineuse produite par la scène a été ensuite transformée, par la caméra, en un signal électrique : les photons ont créé une charge au niveau des pixels du capteur pour ainsi constituer une mémoire d'images. Un système électronique permet de « vider » régulièrement les charges analogiques de tous les pixels du capteur pour de les transformer en valeurs numérisées et créer ainsi une image numérique, comme celle qui se présente à nos yeux. Pour l'imagerie numérique, le chemin parcouru par l'information entre l'entrée des photons dans le capteur numérique et le stockage de l'image ou son affichage, est bien plus complexe que dans le cas d'un travail à l'argentique. En effet, celle-ci doit travailler avec la même sensibilité lumineuse compte tenu de son développement qui ne permet pas la même latitude en termes de plasticité et d'adaptation. L'emploi de l'argentique se pense comme le lieu d'un modelage physique là où le numérique est le lieu d'une plasticité infinie. La sensation de netteté n'est plus à rapprocher à une question de grain liée à une chimie. Ici, la lumière et son bruit sont bel et bien l'enjeu d'une mise-en-scène dans laquelle sa plasticité numérique est étudiée sous toutes les coutures.

La lumière est alors double et duelle, puisqu'elle fait coexister en son sein deux temporalités liées à deux matières d'images différentes : le passé-pellicule qui hante le présent-numérique comme un face à face qui coexiste au sein de la même lumière que révèle la présence du télescope. La force de la lumière est double, voire triple, car ce n'est pas le seul face à face qu'elle propose dans notre séquence. Dans ce dernier plan un détail vient troubler notre attention : on entend des bruits de pas sur le sol,

c'est la première fois que l'on remarque une présence humaine. Le corps portant la caméra dépasse l'encadrement d'une entrée afin de nous faire voir le télescope, pour lui faire face. C'est la deuxième fois qu'un mouvement est effectué par l'image : comme nous l'avions évoqué, la première fois, la caméra pivote en même temps que la monture du télescope. Les deux outils font corps, l'un étant articulé au mouvement de l'autre. La deuxième fois, il s'opère une dissociation. À noter, que nous ne verrons jamais le télescope de plein pied : seul un gros plan et un plan d'ensemble, tous deux fixes, nous avaient présenté ce que nous pouvons définir, à présent, comme sa base. Dans ce dernier plan, la mise en scène se construit autour d'une rencontre : une caméra sur un corps vient faire face à une monture sur un pied. La première s'avance vers l'autre qui ne la regarde même pas.

Orienté vers le hors champs, le télescope n'est pas encore prêt pour observer puisqu'il lui manque une source de lumière pour voir et donner à voir. Cependant, l'image, elle, est déjà apparue. La caméra fait face à ce qui provoque comme ce qui contraint l'outil qu'elle produit. Deux outils distincts et complexes sont présents dans cette pièce et ils interrogent la même matière : la lumière.

Faire un film.



Nostalgía de la luz (*Nostalgie de la lumière*) est un film sur le Chili réalisé par le cinéaste chilien Patricio Guzmán. C'est le premier film d'une trilogie qui a pour objet de réflexion les événements du 11 septembre 1973 et ce qui s'ensuivit : le coup d'État du Pinochet qui conduisit à l'installation d'une violente dictature jusqu'en 1990. Les deux films qui suivront ce premier travail seront *El Botón de nácar*, sorti en 2015, ainsi que *La Cordillera de los sueños* sorti en 2019.

Dans le désert d'Atacama, à trois mille mètres d'altitude, des astronomes étudient l'univers avec les télescopes les plus puissants du monde. La transparence du ciel y est telle, qu'elle permet de regarder jusqu'aux confins de l'univers. Cependant, au sein ce même espace poussiéreux, des groupes de femmes - accompagnées d'archéologues -, ont entrepris des recherches pour retrouver les corps des prisonniers politiques disparus peu de temps après la prise de pouvoir de Pinochet en 1973 par un coup d'État. Le titre du film est emprunté au livre de l'astrophysicien français Michel Cassé *Nostalgie de la lumière : monts et merveilles de l'astrophysique*, sorti en 1987. Mais nous ne le saurons qu'au générique de fin. Et le titre ne semble être l'emprunt effectué par Patricio Guzmán.

Qu'est-ce que faire un film sur la dictature du Chili ? C'est dans un premier temps, se poser la question : Qu'est-ce que faire un film ? Puis, comment ? Quels moyens allons-nous mettre en œuvre afin de faire voir afin de révéler ce qui pendant un temps était informé ? Il faut alors se poser cette question comme un astronome, quitte à lui emprunter son outil, quitte à lui emprunter sa matière comme par magie. Comment le télescope s'est-il mis en place ? Nous ne pourrions jamais déceler dans cette séquence ce qui a provoqué la mise en route du télescope : il est apparu d'une manière inexplicable. Comment son image s'est-elle faite ? C'est à cette deuxième question que nous avons tenté de répondre, afin de résoudre la première.

L'image s'est présentée à nos yeux comme le résultat d'un travail de réflexion et de mise en scène autour d'un dispositif complexe et paradoxal : le film, de son mécanisme à son outil, l'image. La lumière constitue alors le problème de cette mise en scène : sa saisie est l'enjeu du voir, du figurer et du filmer. Elle est la condition pour que l'objet apparaisse, mais elle aussi celle qui sort de la logique des éléments que l'on croyait a priori reconnaissables et associés à un mécanisme. Elle est aussi le lieu d'un paradoxe temporel qui est le même que pour l'astrophysicien qui en fait son outil : en son sein coexistent et sont contenus le passé et le présent. La lumière est une mémoire.

Cependant, faire face à la lumière, c'est aussi se poser la question de la création d'une image. Pour l'astrophysicien, c'est se poser la question de l'origine du monde. Pour le cinéaste c'est se poser la question de l'origine de l'image. Tous deux font alors face au même paradoxe qui comporte en son sein le problème et sa solution.

La lumière, il est temps de le redire, est un aspect de la physis : c'est une réalité matérielle (une forme de la matière). Or, dans le monde physique, la lumière, et spécialement la lumière solaire, première de toutes, ne se voit pas comme tout le reste : elle est perçue comme un milieu qui nous baigne, et bien sûr cette perception dépend de la qualité de nos organes (...) La lumière est une donnée du monde mais, plus énigmatique que les autres : un milieu plus immatériel que l'eau ou l'air ; un vecteur qui a sa propre force (elle transforme parfois violemment ce qu'elle frappe). Immobile, et changeante ; mobile, et invariable. Indispensable à la vision mais jamais vue. Figurer la lumière en cinéma, c'est toujours affronter ces données banales mais paradoxales (...) (Aumont 2009. p. 355)

La lumière produit l'image, aussi bien pour le télescope que pour la caméra. Mais elle est un problème autant pour l'astrophysicien que pour le cinéaste. Quelle mémoire la lumière du film porte-t-elle en son sein ? Elle est une force de révélation qui nous fait voir l'invisible et l'informe qu'il faut maintenant affronter, qu'il soit question des corps célestes ou des corps cachés. Malgré le titre, la méthode employée et la matière traitée, ce n'est pas vers le ciel mais vers la terre et la lumière qui baigne le Chili, que va se confronter Patricio Guzmán. Pour interroger la dictature, Patricio Guzmán va utiliser la lumière dans *Nostalgie de la lumière*, puis l'eau dans *le Bouton de nacre*, et, la pierre dans *La Cordillère des songes*, afin de produire des images, de réaliser des films et de révéler ce que la dictature de Pinochet a perpétré. La matière va devenir à la fois le principe et le moyen, d'une part, pour que l'image puisse prendre forme et se révéler, puis, d'autre part, pour que le film puisse avoir lieu.

Faire une image, réaliser un film, c'est créer la matière pour redonner corps aux résistants disparus sous la dictature de Pinochet. C'est après un long exil en France, qui dura près de quarante ans, qu'après-(le)-coup, Patricio Guzmán réalisa ses films pour mettre en lumière cette mémoire qui hante

encore le Chili. Car, qu'est-ce que l'image d'une lumière affectée de nostalgie ? Sinon la mémoire d'un lieu que l'on a aimé et qui nous hante encore, au présent, sous la forme d'un passé qui prend corps et qui nous pose un problème. Qu'avons-nous vu ? Ce qu'il reste à raconter.

Faire une image, c'est dans un premier temps, s'interroger sur la composition de sa matière. Comment l'image se forme-t-elle ? De quelle(s) matière(s) se compose son corps ? Qu'est-ce qui forme et qui informe son corps ? Ce mémoire portera sur la filmographie récente du cinéaste chilien Patricio Guzmán et, plus précisément sur la trilogie évoquée : *Nostalgía de la luz* (2010), *El Botón de nácar* (2015) ainsi que *La Cordillera de los sueños* (2019). Nous verrons alors, que ce qui prend corps dans ces images, c'est le Chili, mais pas n'importe lequel, puisqu'il sera question d'un Chili dont le présent s'incarne dans le passé. Il sera question d'un Chili remémoré par une histoire, par une géographie, par des objets, des corps, remémoré par des voix et des visages qui racontent tous le même événement : le coup d'état de Pinochet, le 11 septembre 1973 et la dictature qui s'ensuivit. C'est cette mémoire du Chili qui forme et informe la matière d'images de nos trois films pour donner naissance à une image singulière : l'image-mémoire.

1. LA MATIÈRE DE L'IMAGE.

Qu'est-ce qui détermine de l'image d'un film en tant qu'image ? Quels sont les rapports entre les images d'un film et ce qui les a déterminées en tant que tels ? Le support ? Une forme présente ? Une force passée ?

L'IMAGE ET SON LABORATOIRE

LE DISPOSITIF

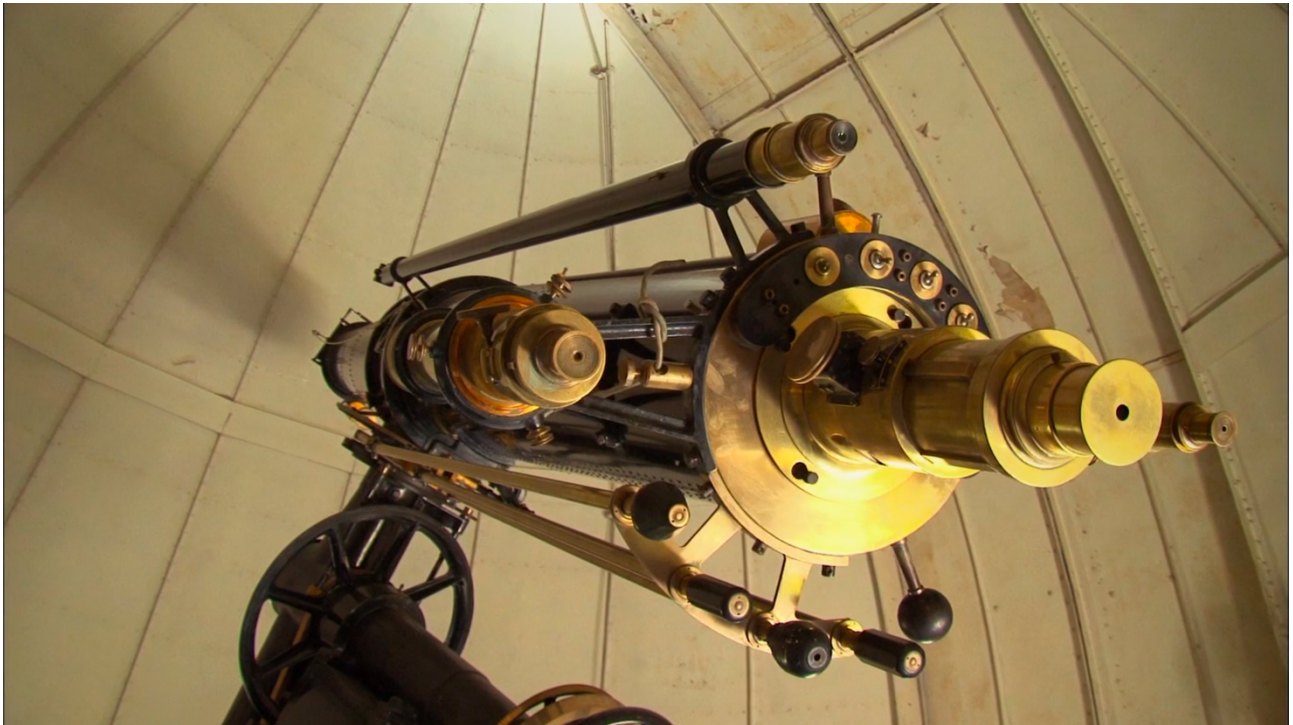


FIGURE 8. NOSTALGÍA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

La séquence qui suit le générique de *Nostalgie de la lumière* s'ouvre sur la suite de la mise en place du télescope. Le premier plan est un plan panoramique en plongée : la caméra suit le mouvement du télescope qui termine son orientation en pivotant. Si la caméra et le télescope pivotent ensemble, le cadrage fait apparaître un décalage entre les deux outils qui ne se situent pas sur le même axe. Ce décalage crée une distorsion dans l'image.

La plongée vient alors modifier notre perspective de ce qui se définit comme l'oculaire⁷ du télescope : celui-ci apparaît comme démesurément grand face au dispositif qui l'observe. Nous ne savons toujours pas ce que nous allons observer. Dans le plan suivant, l'oculaire se place au centre de notre image.

⁷ Lentille ou système de lentilles formant la partie d'un instrument d'optique située du côté de l'œil de l'observateur (Définition TLFi)



FIGURE 9. NOSTALGÍA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Qu'allons-nous voir ? Deux observateurs se font face mais un déséquilibre s'installe. L'ordre de grandeur est modifié par la position de la caméra et l'emploi du gros plan : la contre-plongée, d'autant plus soulignée par la mise au point qui rend floue la profondeur de champs, provoque un face à face entre deux outils dont la taille ne se vaut pas. L'observateur du télescope est démesurément grand là où la caméra se montre comme plus petite. Tous deux cherchent à observer quelque chose.

Plan fixe. La caméra, placée sous le corps du télescope, est orientée en contre plongée vers le toit qui en en train de s'ouvrir sur la lumière extérieure et le ciel. Nous pouvons voir qu'une inversion est opérée dans la mise-en-scène de ce plan : seule la caméra est orientée vers ce qui va être donné à être observé. Seule la caméra fait face à la lumière et cette lumière va poser un problème.



FIGURE 10. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

La lumière qui envahit progressivement l'espace vient défaire l'image de ses qualités matérielles, défaire l'image de sa capacité être image. Le toit paraît fondre sous sa force et ainsi entraîner le télescope avec elle. L'espace devient alors quelconque⁸ puisqu'il est « sorti de ses propres coordonnées comme de ses rapports métriques » (Deleuze 1983, p. 155). Par ailleurs, le visible succombe aussi sous la puissance de ce qui le rendait matériellement présent. Le dispositif est impuissant à maintenir dans des formes ce que la lumière nous révélait comme un négatif qui viendrait à se détruire dès lors qu'il est trop exposé à son révélateur⁹. Cependant, il n'est pas question d'un dispositif argentique : l'image n'a pas besoin d'être développée pour apparaître. Tandis que la création d'une image argentique nécessite trois éléments (la pellicule, la lumière et l'écran de projection), dans une temporalité liée au travail de développement, l'image proposée ici se pense en deux moments : la lumière et l'écran. La lumière qui vient, qui envahit notre espace est la condition matérielle pour créer l'apparaître. Cependant, ce qui crée le voir dans cette séquence - qu'il soit question du dispositif qui capture, ou du dispositif qui projette - est le résultat d'un signal codé numériquement. Nous ne pouvons plus alors faire un simple

⁸ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris Éditions de Minuit 1983, p.155

⁹ Produit chimique, généralement en solution, utilisé pour rendre visible l'image photographique latente. (Définition TLFi)

état du prélèvement du monde tant le numérique “vient directement s’attaquer au lien entre l’image et son référent réel”¹⁰, comme le mentionne Philippe Dubois :

L’image numérique n’est plus, comme l’image photochimique (analogique), « l’émanation » du monde, elle n’est plus "générée " par lui, elle ne bénéficie plus du " transfert de réalité" (l’expression est d’André Bazin) de la chose vers sa représentation. (2016, p. 5)

Dès lors, comment penser l’image ? Comment saisir sa matière ? Et, comment saisir le lieu de sa matérialité ? Une matérialité paradoxale car l’image d’un film ne se touche plus, et l’expérience que nous en faisons se tient dans la distance que nous avons avec l’objet, par opposition au matériau qui la compose et dont nous pouvons avoir l’expérience spontanée (comme par exemple, l’étendu et l’accessibilité au sens). Toutefois, si nous entendons matérialité comme “le principe constitutif des choses”¹¹, la matière de l’image échappe à la temporalité, puisqu’elle se présente toujours à nous en suspens : son matériau qui existe dans une cadre et une durée définie par l’espace et le temps se trouve alors sorti de ses propriétés temporelles. La captation du réel ne tenant plus à un simple prélèvement du monde, l’image tient à quelque chose d’autre qui fait d’elle une représentation.

Dans cette séquence la matérialité de notre image est le lieu d’un travail de lumière : Elle est celle qui révèle la matérialité des objets qui se présentent à ma vue, tout en étant celle qui vient les en sortir. Si le toit paraît fondre sous sa puissance, c’est qu’au départ mon regard permettait de lier au visible, une sensation tactile. C’est la fonction *haptique*¹² du regard dans la mesure où celui-ci se pense comme un alliage entre les deux sens, le toucher et le regard : « Haptique est un meilleur mot pour tactile puisqu’il n’oppose pas deux organes de sens, mais laisse supposer que l’œil peut lui-même avoir cette fonction qui n’est pas optique » (Deleuze et Guattari 1980, p. 614). La lumière vient alors affecter les qualités tactiles de l’espace qui se présente à nos yeux tout en étant la condition pour la forme de cet espace qui se présente à notre vue : la lumière figure autant qu’elle défigure. Elle est la condition pour que l’image existe tout en étant le lieu de sa négation...

¹⁰ Philippe Dubois, « De l’image-trace à l’image-fiction », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>

¹¹ J. Aumont, “Prolégomènes à la matière” in *op. cit.*, p. 20

¹² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981] Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 146

CAMÉRA CONTRE TÉLESCOPE

Qu'est-ce que la figuration ? La figuration se définit comme l'ensemble des phénomènes qui viennent donner forme à une représentation. C'est ce qui dans les arts plastiques et, plus particulièrement ici, dans l'image, caractérise sa capacité à être modelée, à être travaillée par une force qui vient donner forme à sa matière. En effet, l'image¹³ est plastique : elle n'est pas concevable sans une forme qui l'affecte, car elle est le résultat d'une mise en forme, elle est le résultat d'une fabrication. Dans cette séquence, si l'image est faite de lumière, celle-ci est aussi mise en forme dans la mesure où la lumière est travaillée et contenue dans son apparaître. Prenons un autre exemple.

Cette séquence suit le générique du début du *Bouton de nacre*. Plan fixe, fond noir. Un faisceau lumineux vient rendre visible progressivement cette forme qui se présente à nos yeux d'un bloc. Ce processus est accompagné d'une musique qui suit l'action dirigée de la lumière sur l'objet. Une image se révèle, un objet prend forme : comment s'opère ce processus de révélation ?



¹³ Jacques Aumont, *L'image*. Paris, Nathan, 1990, p. 49

Nous ne pouvons ni définir la source des deux éléments, lumineux et sonore, ni qualifier l'espace et l'objet qui prend forme sous nos yeux. Il est par définition quelconque¹⁴. Puis, une série de gros plan vient étudier, à échelle plus resserré, l'objet observé.

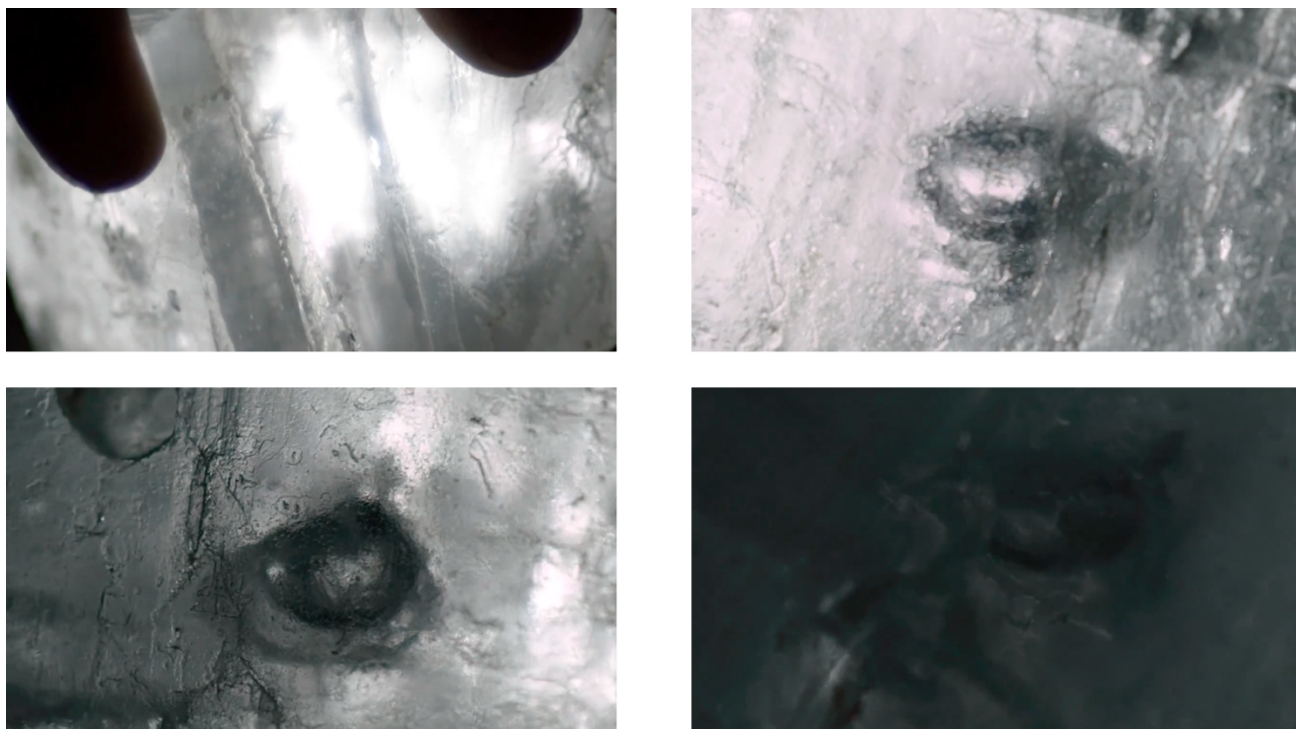


FIGURE 11. EL BOTÓN DE NÁCAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Cette succession s'articule autour d'une gradation lumineuse qui traversent plusieurs échelles entre le noir et le blanc. Sa matière s'éclaircit et s'obscurcit en fonction de sa position, et ne laisse pas apparaître les mêmes qualités matérielles et plastiques en fonction d'une situation ou d'une autre. En effet, l'emploi du gros plan, dans un premier temps, met en avant les qualités matérielles du solide observé en mettant en avant la main qui s'en empare : l'aspect tangible de la matière observé permet de faire un premier état de sa matière par le toucher. Cependant, progressivement, le tactile est mis à mal par un gros plan qui s'approche au plus près de l'objet observé.

¹⁴ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris Éditions de Minuit 1983, p.155 : « Un espace quelconque est sorti de ses propres coordonnées comme de ses rapports métriques (...) Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible. Ce que manifestent en effet l'instabilité, l'hétérogénéité, l'absence de liaison d'un tel espace, c'est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préalables à toute actualisation, à toute détermination »

Ce qui définissait la matière d'objet - sa forme et la main qui pouvait s'en emparer - son caractère tactile est défait par un travail sur une plus petite échelle. Le mouvement observé dans le cadre n'est plus assimilable à la matière observée. La forme matérielle est révélée dans cette séquence par l'apparition de la lumière. Elle est la condition de l'apparaître tout comme le lieu d'une remise en question du visible. Par ailleurs, la matière aussi varie sous la force de l'éclairage. L'éclairage, dans sa force de projection, propose différents états d'expositions successives qui travaillent la forme du cube. Celle-ci n'est plus qu'un aplat dans lequel s'informe une autre forme : une sphère liquide traverse notre solide. L'éclairage vient alors révéler un autre processus à l'œuvre au sein de cette même matière : une cristallisation. Dans cette séquence, un détail vient nous intriguer : en même temps que la lumière s'éveille, un crescendo musical l'accompagne avec des bruits de mouvements d'eau. Pourtant, leur source n'est visible nulle part. La lumière est alors le lieu d'une matrice dans laquelle le film ainsi que sa forme audiovisuelle prennent forme. Elle est le lieu d'une plasticité, qu'il soit question de son apparition comme de sa disparition. Elle est le principe même de figuration, en étant à la fois « représentée et représentante » (Aumont 2009, p. 346). D'une part, elle est le lieu d'une mise-en-scène : elle est dirigée dans les deux exemples proposés, l'image se construit avec et contre celle-ci. D'autre part, le lieu de l'émergence des formes : elle est la condition de l'apparaître dans lequel la sensibilité du dispositif qui l'emploie est le lieu d'une réflexion qui concerne à la fois l'œil de celui qui regarde que le moyen employé pour donner à voir mais aussi à entendre.



FIGURE 12. NOSTALGÍA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Cette capture d'écran est tirée d'une séquence de *Nostalgie de la lumière* qui se déroule au sein des bureaux de l'observatoire d'Atacama. Les différents plans de cette séquence s'articulent en deux temps : l'observation des astrophysiciens au travail puis un entretien sur leurs méthodes de travail. La lumière est au cœur de cette séquence car elle est ce qui permet de donner à voir l'objet étudié : une étoile. D'où vient-elle ? Que voyons-nous ? Et, qu'allons-nous comprendre d'elle ?

En effet, l'action de la lumière sur le corps objets qu'elle révèle donne forme a des objets divers et variés qui se pensent en fonction du dispositif utilisé, un dispositif pluriel et complexe qui se compose d'écrans et d'objets multiples. Dans cette capture d'écran, le plan moyen fait apparaître le corps de l'astrophysicien face à différents écrans d'ordinateurs. Celui qui se présente face à lui est composé de différentes fenêtres : le surcadrage et les bords de l'écran permettent de poser une frontière entre l'écran et le corps qui lui fait face. Deux images distinctes se présentent à notre vue par les cadres qui les délimitent. Cependant, ce ne sont pas les deux seules formes qui se distinguent devant nous : différentes fenêtres composent cet écran et se présentent à nous comme des objets distincts. Chaque cadre représente une donnée différente sur l'apparaître de cette étoile et, qui concerne plus particulièrement la matière de son spectre, comme nous pouvons le voir sur le gros plan qui suit.

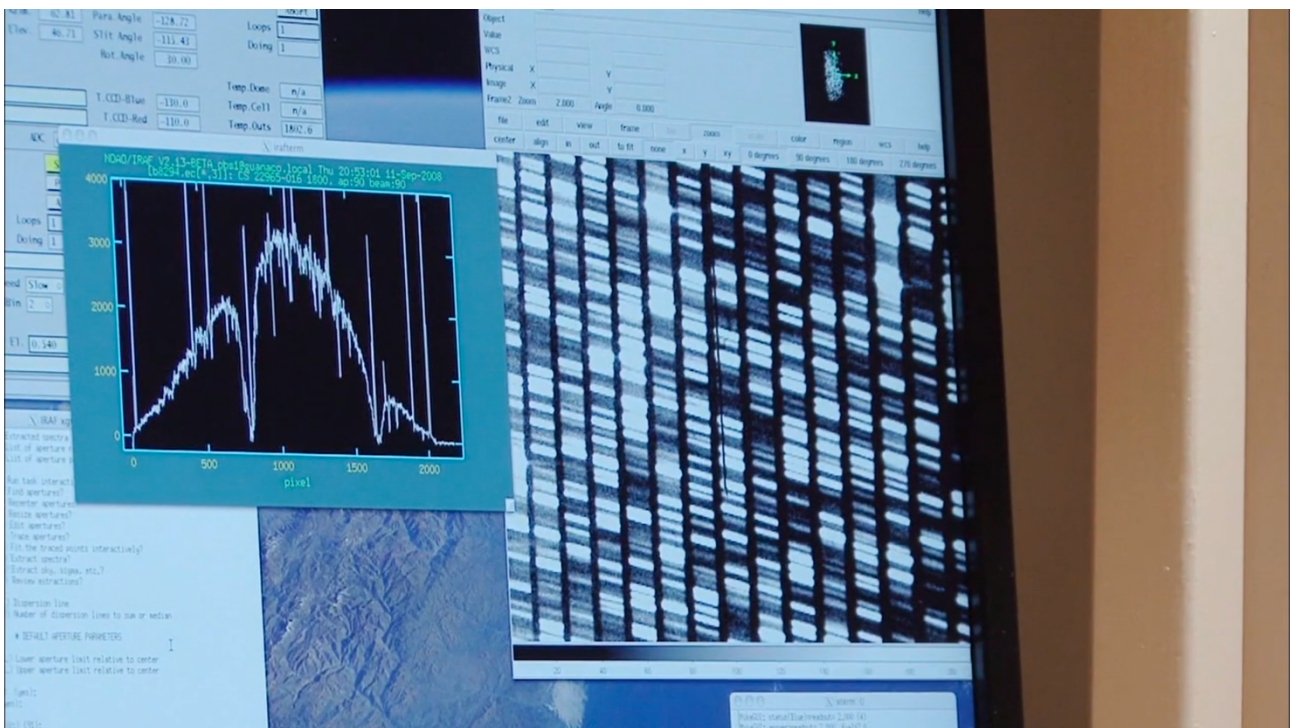


FIGURE 13. NOSTALGÍA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Chaque donnée compose deux images virtuelles de cette même étoile que nous pouvons voir au centre de notre écran : un graphisme à gauche et une deuxième image, à droite, qui traduit un positionnement

dans l'espace. L'exposition des différentes fenêtres de l'écran permet de mettre en avant la matérialité de ce qui se présente à notre vue - des formes virtuelles - tout en l'insérant dans l'analyse proposée par la voix de l'astrophysicien. Le chevauchement sonore précise le caractère informationnel de celles-ci : ces deux formes complexes sont le résultat du traitement électronique de différentes données physiques produites par le télescope ALMA¹⁵, dont la forme finale sera une empreinte digitale générée par la lumière de l'objet comme nous pouvons le voir sur le gros plan suivant.

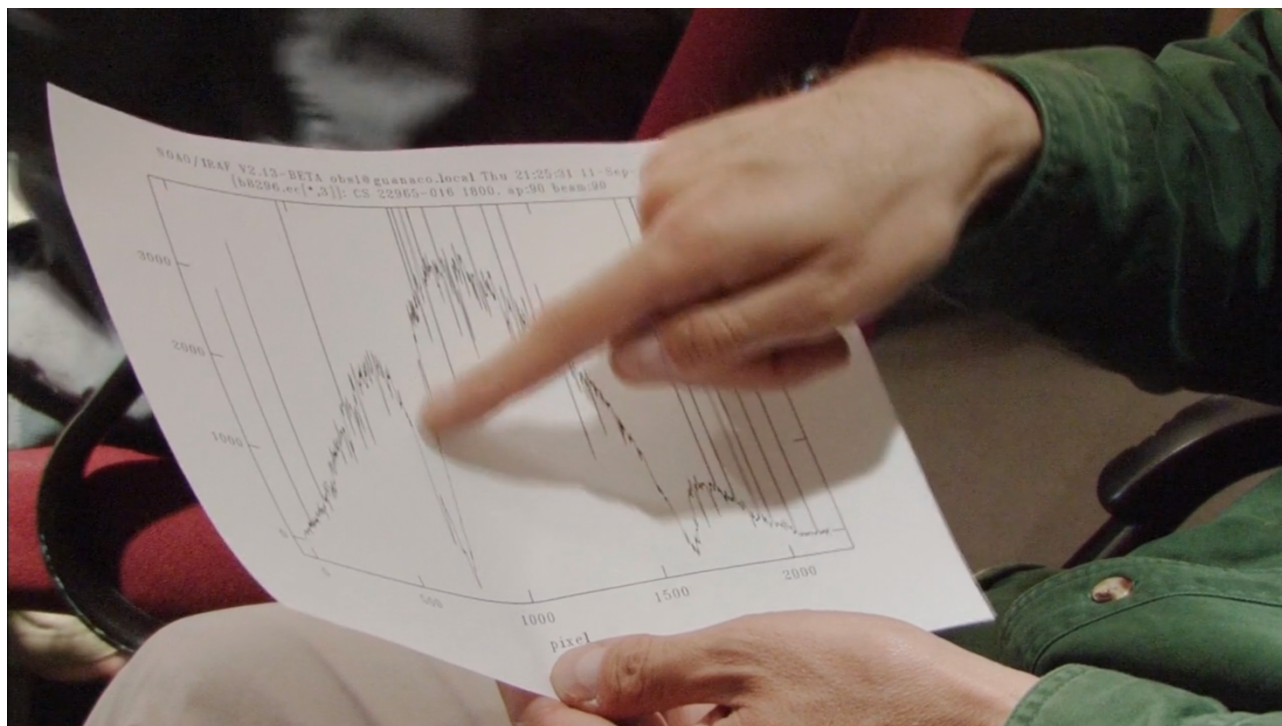


FIGURE 14. NOSTALGÍA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Le doigt de l'astrophysicien pointe les différents éléments qui composent cette feuille pour nous en donner une traduction : la voix qui se superpose au geste de la main vient nous révéler une information surprenante : cette étoile se compose de calcium. Cette matière compose à la fois la matière du corps céleste étudié et la matière d'un corps humain. La lumière révèle le lieu d'une mutualité de matière entre deux corps observés. C'est par le traitement de la lumière en tant que donnée que cette information a pu être révélée.

¹⁵ "ALMA est un télescope de pointe dédié à l'étude du rayonnement provenant des objets les plus froids de l'Univers. Ce rayonnement appelé millimétrique et submillimétrique, car possédant une longueur d'onde de l'ordre du millimètre, se situe entre le rayonnement infrarouge et les ondes radios. ALMA est composé de 66 antennes de grandes précisions réparties à des distances pouvant aller jusqu'à 16 kilomètres." (Source ESO (<https://www.eso.org/public/france/teles-instr/alma/>))

Cependant, la donnée est le lieu d'un paradoxe parce qu'elle donne une forme sensible à ce qui est informe : le rayonnement observé par le télescope ALMA est celui d'un gaz que l'on trouve dans les régions où naissent les étoiles. Ces régions sont obscures et opaques à la lumière visible, mais transparentes dans la partie millimétrique et submillimétrique du spectre électromagnétique -une lumière invisible - que ce télescope de pointe nous permet d'observer sous la forme d'un encodage. Qu'en est-il de l'image à présent ? Le point commun entre le cinéaste et l'astronome est qu'ils travaillent sur la même matière : la lumière. Cependant ces données ne donnent pas corps aux mêmes objets. La différence entre le cinéaste et l'astronome c'est que ce premier n'emprunte pas la lumière visible de la même façon et, que sa lumière invisible n'empreinte pas les mêmes formes.

LA LUMIÈRE ET SES FORMES

LUMIÈRE ET TEMPS

Revenons à la séquence d'ouverture de *Nostalgie de la lumière*. Une image disparaît sous nos yeux pendant qu'une autre apparaît.

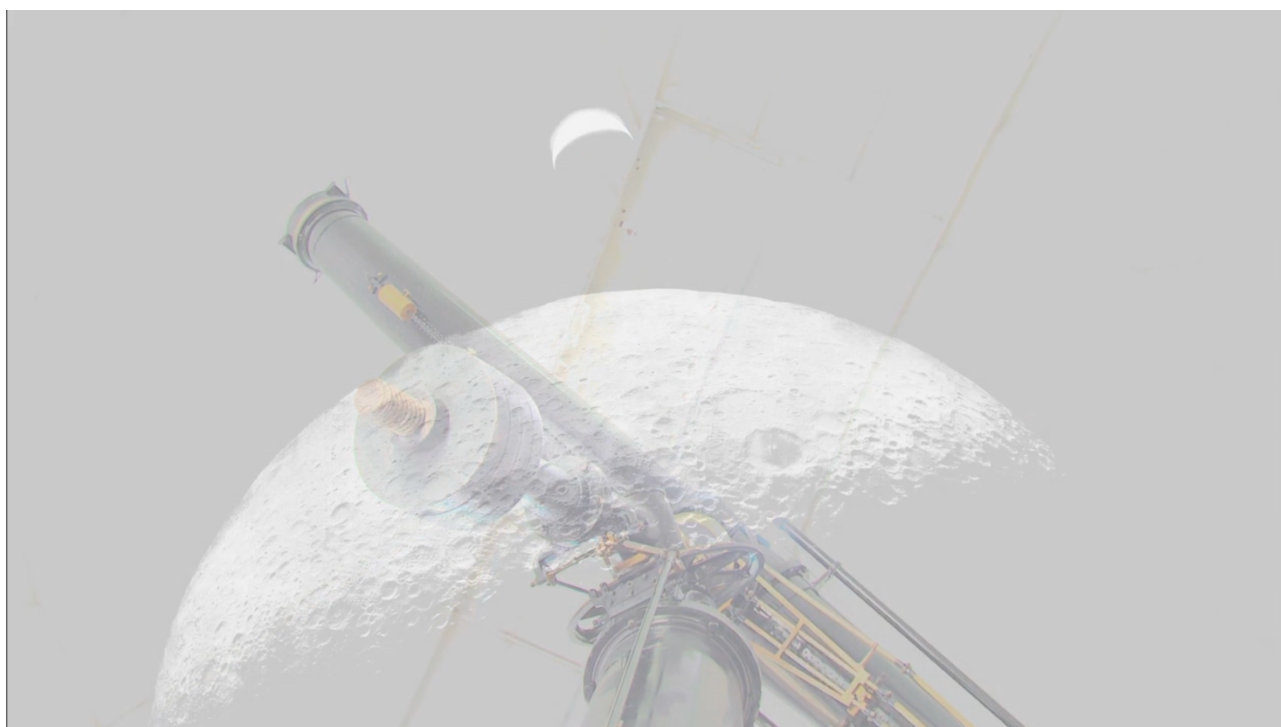


FIGURE 15. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Le ciel s'ouvre mais la matière qu'il propose n'est pas celle que l'on s'attendait à voir. Deux images se confondent : la prise de vue et cette photographie de la lune. Cette surimpression vient alors faire basculer l'état de notre première image par l'incrustation progressive d'une seconde : nous passons d'une matière d'image à une autre. Toutefois, dans ce moment d'intervalle, l'autonomie de ces deux images, distinctes, étant donné leur différence de matière, est encore incertaine. Aucune des deux images n'est première sur l'autre et, aucune de ces deux images ne contient l'autre.

L'entrée de la lumière dans notre scène et l'action sur l'image qu'elle produit provoquent un moment de suspens durant lequel l'image vient perdre les qualités qui la définissaient pour faire corps autrement, dans une autre matière. Face à cette impossibilité à faire une image, une autre prend forme pour pallier

cette absence. Dès lors, ce basculement est le lieu d'un symptôme ¹⁶ qu'il convient d'analyser afin de répondre à la question suivante : d'où viennent les images ?

Cet enchâssement se construit sur un double principe : la correspondance entre le dispositif du télescope et de la caméra dans lequel l'image semble naître, et la différence entre les deux procédés. L'angle de prise de vue des deux images qui se superposent se construit sur le même axe, au centre, vertical. Les deux objets qui occupent notre image sont liés par un raccord dans l'axe qui pose comme logique le lien entre nos deux objets : le toit s'ouvre donc nous allons voir se révéler à notre vue le ciel et les objets célestes qui le composent à la manière d'un télescope. Le montage pose comme évident l'adéquation entre l'image qui s'actualise et ce qu'on aurait aimé voir advenir. Cependant, l'objet révélé par la lumière n'est pas la rencontre avec le corps d'une étoile : l'empreinte digitale a laissé place à une image de la lune (et son éclipse) qui s'est empreint au sein de cette lumière. Celle-ci donne corps à l'image en même temps qu'elle la révèle, comme nous l'avions vu avec l'exemple du cube dans le *Bouton de nacre*. Or, le film travaille ici avec une autre matière d'image qui renvoie au même procédé par un dispositif différent : l'incrustation par le montage. L'apparition de cette deuxième image est le résultat de l'insertion d'une photographie numérique puis sa surimpression. Les données de la lumière forment une image-objet différente des graphiques employés par l'astrophysicien et ne renvoient pas au même dispositif, bien qu'ils soient posés comme similaires par l'analogie du montage qui précédait. Progressivement, l'image seconde en se définissant plus précisément au sein de cette première est devenue l'objet de cette dernière. Le film s'empare de la lumière du télescope pour en faire autre chose et ainsi créer une concurrence : le télescope ne regardait pas le ciel, la caméra oui.

Or, face à l'incapacité du dispositif à produire une image sous le joug d'une lumière trop puissante, la ruse est d'aller emprunter une autre : l'emploi d'une autre image, venue d'une autre matière et d'un autre temps, afin de saisir l'objet auquel on ne peut donner forme par la force qu'il impose au dispositif. L'entrée dans une autre matière d'image permet l'entrée dans une autre forme d'image, l'image étant, l'objet du cinéaste, ce par quoi celui-ci donne forme. Si la concurrence est posée, l'objet et l'orientation ne sont pas les mêmes car nous entrons dans une image. Que va alors chercher le cinéaste dans ses formes de la lumière ? Que va-t-il chercher à nous faire *voir* ?

En effet, si la surimpression pose les deux images comme de taille et de consistance équivalente par la transparence qui les confond dans un même cadre, deux échelles s'opposent dans la distance établie

¹⁶ Vincent Amiel, "Images feuilletés" in *Naissances d'images*. Paris Klincksieck, 2018 p. 77

avec le sujet : la caméra ne pouvant atteindre la lune depuis l'espace où elle se situe, le film se détache alors de la réalité filmée afin de rentrer dans autre type d'image venue d'un temps différent. Que vient-elle alors nous révéler ? Qu'est-ce qui s'informe dans cette lumière ?

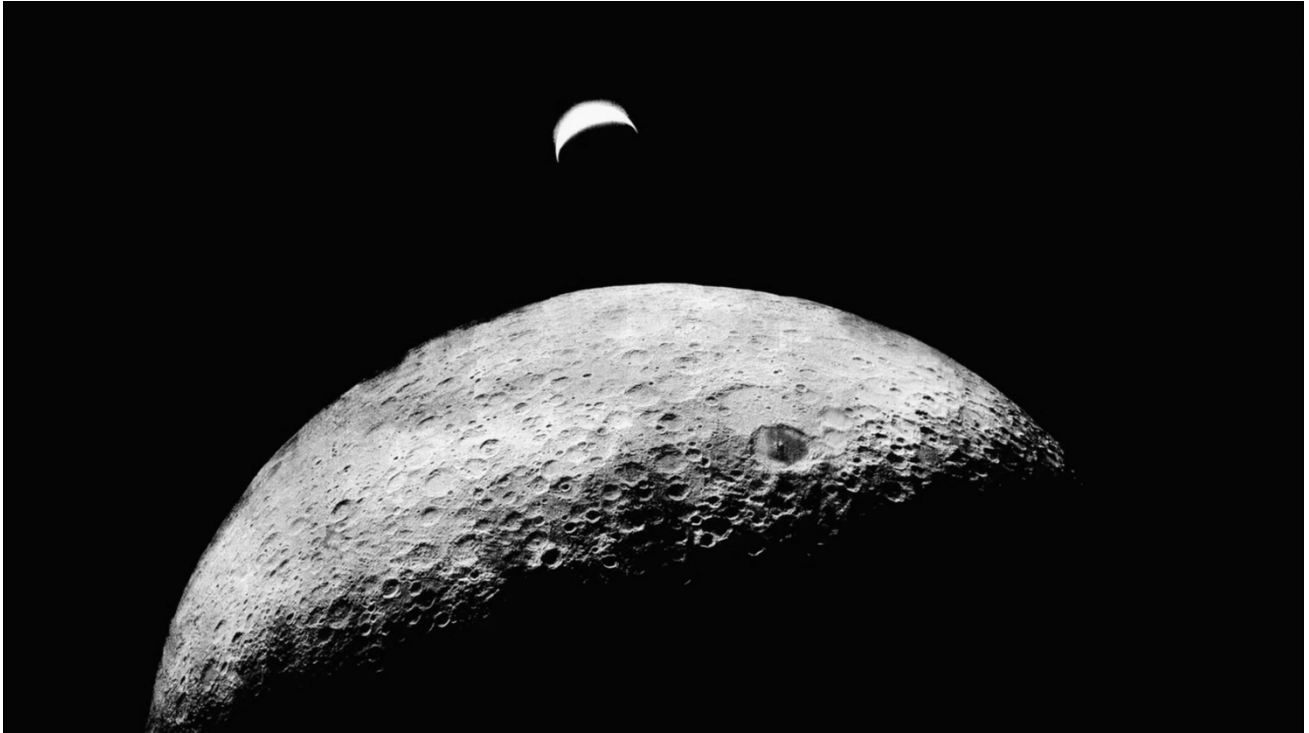


FIGURE 16. NOSTALGÍA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Cette image est une photographie prise en noir et blanc. Le contraste qui la compose met en avant toute la matérialité de son corps : ses reliefs sont mis en valeur par cette texture composée entre deux extrêmes. La définition de l'image nous permet alors de voir que sa surface est parsemée de cratères. Ceux-ci ont été créés par des astéroïdes qui l'ont percutée pendant des milliards d'années.

La lune n'a pas véritablement d'atmosphère et n'a ni eau liquide ni végétation. C'est pourquoi les cratères lunaires ne s'érodent pas au fil du temps et leur apparence ne change pas. Une série de gros plans au sein de cette même image suivent son apparition.

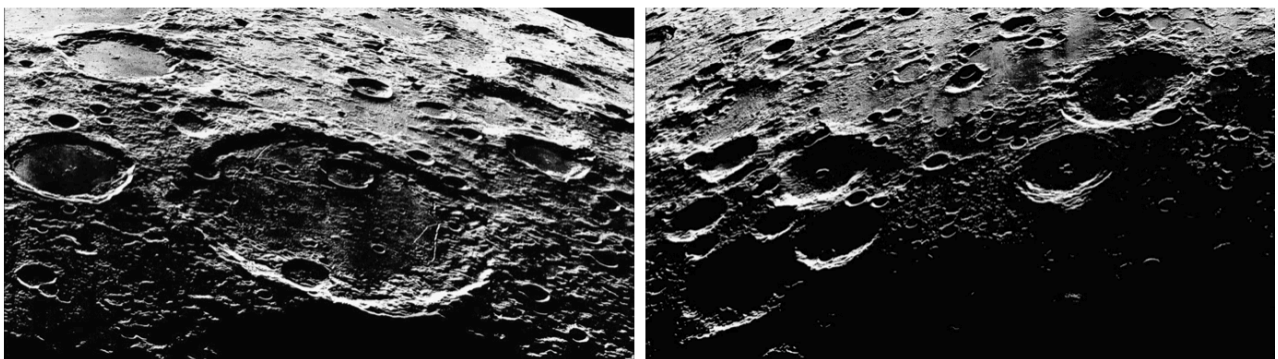


FIGURE 17. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2010)

La lune se révèle à nos yeux dans le détail des différentes parties qui la composent. Ces détails mettent en lumière les différents cratères qui la composent : leur caractère circulaire, matériel mais aussi répété. Bien que différents en termes de circonférences, de largeur et de grandeur, ces différents cratères d'impact ¹⁷, sont le récit des différentes catastrophes passés qui travaillent encore son corps au présent et à présent. Ces empreintes possèdent ce caractère curieux de pouvoir jouer sur tous les tableaux du temps car elles sont le lieu d'une tension dans lequel « l'Autrefois rencontre le maintenant » (Benjamin 1989, p. 479). Les empreintes qui composent le corps de la lune sont le lieu d'une survivance ¹⁸. Ils font apparaître « ce présent réimminent visuel et tactile d'un passé » (G. Didi-Huberman 2008, p. 13). En effet, le corps de la lune est un espace dans lequel le temps s'est empreinté ¹⁹: les différentes météoriques qui rencontrèrent son corps ont produit une marque sur un sol. Mais, du fait de sa géologie singulière, ces empreintes perdureront éternellement. Ces empreintes possèdent alors une dimension matérielle qui souligne à la fois le contact entre un objet et un corps autant l'absence de ce premier. Ces différents cratères sont l'empreinte d'une rencontre entre deux corps célestes et d'une rupture. Le cratère là où a lieu « le contact de la perte, la perte du contact » (*Ibid*, p. 18).

Or, c'est une histoire que seul l'astrophysicien peut raconter puisque seul lui a accès au corps de la lune par l'outil dont il dispose. Nous, nous sommes face à une autre empreinte de la lune, son image et, une autre histoire à raconter, celle d'un autre geste.

Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent. Beaucoup nous échappent, beaucoup disparaissent, quelquefois sous nos yeux mêmes. Certaines transparaissent, d'autres crèvent les yeux. D'autres ont disparu depuis longtemps, mais quelque chose nous dit qu'elles demeurent, enfouies, repérables par quelque détour archéologique du désir ou de la méthode. (G. Didi-Huberman 2008, p.10)

Dans cette surimpression deux images se rencontrent et l'une parait s'empreindre dans l'autre. La lumière renvoie dans cette surimpression au dispositif technique par lequel sa forme a été obtenue : l'image est le produit du dispositif qui le génère, la source de ce processus technique étant la lumière. La surimpression permet alors de voir comment « les formes recueillies précèdent les formes inventées comme si le montage précédait l'image, comme si l'exposition précédait le tableau au sens ou le prélèvement s'est transformé en forme » (G. Didi-Huberman 2008, p. 40) et cela, devant nos yeux. Dans

¹⁷Pierre Thomas, « LUNE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 avril 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lune/>

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*. Paris Éditions de Minuit, 2008 p. 13

¹⁹ *Idem*, « Formes techniques : l'empreinte comme geste » in *La ressemblance par contact, op. cit.*, p. 27

cette surimpression nous sommes au cœur de la « chaîne opératoire » (*Ibidem*, p. 35) dans lequel se produit la forme de l'image. Néanmoins, cette photographie se présente comme un double venu du passé pour donner corps à ce qui ne peut le prendre au présent de l'image : cette photographie fonctionne dans ce montage comme une image venue d'un autre temps. Elle est ce qui sous-vient face à ce qui ne peut survenir. Elle fonctionne alors comme ce « ça-a-été » (R. Barthes 1980, p. 124) dans lequel se fonde une double position conjointe de « réalité et de passé » (*Ibidem*, p.124) qui vient prendre le pas sur le « c'est » qui ne peut advenir étant donné la distance qu'il impose avec le sujet. L'image alors comme une empreinte puisqu'elle reste en contact avec ce qui est en train de se défaire sous nos yeux. Cependant, c'est un contact qui ne peut s'opérer que dans le passé, puisqu'elle n'en est que la trace, elle n'est qu'un après-coup.

Dès lors, en se mêlant, ces deux images ont produit un sentiment d'espace qui ne ressemble à rien ainsi qu'« un sentiment de temps qui ne ressemble à rien » (Aumont 2009, p. 292). Où sommes-nous ? Dans l'espace du film : un espace vierge dans lequel le temps prend forme dans une hétérogénéité dans lequel il paraît indéfinissable. Deux matières d'images se rencontrent tout comme deux manières de penser le temps : l'un dans le vécu – une simple prise de vue qui se pense dans le rapport direct avec un temps que nous pouvons définir comme présent ; l'autre dans la distance que celui-ci entretient avec l'objet – la photographie advenant ici comme l'enfant d'une lumière venue du passé afin d'informer un présent défiguré. Notons que, dans cette séquence, la lune ne se présente jamais à nous de manière entière. Et cela dès sa première apparition (*Figure 17*). Le montage fragmente sa composition et son image finale qui n'est pas capable d'entrer totalement dans notre écran. Il fait apparaître une résistance dans la recherche d'une mise en forme totale.

Par ailleurs, cette série de gros plans se termine par un mouvement au sein d'une image : un travelling dans l'écran dans lequel l'image de la lune défile de haut vers le bas. L'image photographique se double d'un autre statut - elle est aussi numérique et, renvoie au dispositif qui la génère. Le film devient un espace au sein duquel nous pouvons nous déplacer. Que recherche-t-on au sein de celui-ci et comment l'image peut nous aider à trouver ? Les images de la lune sont multiples mais elles cherchent toutes à composer le même corps qui ne peut pas apparaître à nos yeux. Comment donner forme à ce qui échappe à sa forme ? Ces images ont été exhibées par le travail de montage comme toutes venues d'une autre matière et d'un autre temps afin de mettre en forme l'image première et présente qui venait à être défaire par la force qui la constituait au départ : la lumière. Celle-ci est alors le lieu d'une cristallisation dans lequel l'image devient le lieu d'une interrogation autant figurale que temporelle.

EN IMAGES ET EN SONS.

Croisons cette séquence avec celle du *Bouton Nacre*.



FIGURE 18. EL BOTÓN DE NÁCAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

La lune et le cube ont la particularité d'avoir un même corps cependant, le montage nous a révélé qu'il se composait d'espaces et de zones différentes. En géométrie, un cube se définit par ses quatre faces identiques. Or dans le cas qui nous intéresse, si le modèle correspond à sa définition simple, la matière qui le compose est double : solide et liquide. La lumière est, au cœur de ces deux séquences, le lieu d'une révélation qui se pense double. Elle nous révèle l'organisation d'une matière qui est à la fois organique et figurale, puisqu'elle concerne la matière du vivant et les matières de l'images qui composent nos films La lumière agit alors comme un principe interne d'unité. Elle va nous permettre de singulariser l'objet – le film - qui se présente à nous à travers la logique qu'elle lui impose. Nous pourrions dire que la lumière, dans ces deux séquences, fonctionne comme une Figure²⁰ dans la mesure où elle fonctionne comme l'élément qui donne à voir les forces à l'œuvre dans l'image qui se forme devant nous en les capturant. Elle défait dans ces deux séquences autant qu'elle projette de

²⁰ Gilles Deleuze, « Peindre les forces » in *Logique de la sensation* [1981] Paris Éditions du Seuil 2002, p. 57

nouvelles formes : elle est le lieu d'une « donation du visible » (Aumont 2006, p. 25) s'inventant sans cesse. Du fait de son utilisation, l'image, dans ces deux séquences, n'apparaît jamais à nous de la même manière et ainsi, dans cette matière de lumière, figure une autre matière.

Dans ces deux séquences, un détail emporte notre attention. Celles-ci se distinguent par l'emploi progressif d'une musique extradiégétique qui accompagne l'action de la lumière. Ces deux musiques originales ont été composées spécialement pour les trois films, par le même duo : Miguel Jose Miranda et Miguel Jose Tobar. Elles se révèlent à nous comme deux corps étrangers, puisque nous ne pouvons leur rattacher aucune source : elles n'appartiennent qu'au film. Elles se construisent autour d'un même mouvement : le crescendo progressif d'une note de violon qui accompagne l'image en train de se faire et de se défaire. Dans *Nostalgie de la lumière*, ce crescendo s'ouvre lentement sur le mouvement d'une musique en mode majeur qui illustre les différents fragments de la lune ; dans *Le Bouton de nacre*, il se superpose au bruit d'un mouvement d'eau qui accompagne l'apparition de ce bloc de matière. Nous pouvons remarquer que les mouvements de l'eau sont le lieu d'un travail plastique par l'emploi d'un effet d'écho : deux objets se présentent à nous, un objet sonore ²¹ et une image-objet ²². Mais, dans ces deux séquences, l'image et le son présentent sous nos yeux deux formes qui hantent notre image comme des présences-absentes - l'eau et la lune – appuyé d'un thème musical qui suppose un éveil : le crescendo. Ces deux séquences, ces deux éléments fonctionnent comme « la collision d'un là et d'un non là, d'un contact et d'une absence » (G. Didi-Huberman 2008, p. 47), d'une double empreinte qui vient révéler la puissance de ce qui se forme sous nos yeux : « la puissance fantomatique des revenances, des survivances : choses parties au loin mais demeurent devant nous proche de nous, à nous faire signe de notre absence » (*Ibidem.*, p 47). Cet éveil sonore qui marche de pair avec l' « aube de l'image » et, fonctionne autant comme un motif qu'un processus.

²¹ Michel Chion, « Le bruit et la musique : une distinction fondée ? » in *Le son. Ouïr, écouter, observer*, Paris Éditions Armand Colin, [1998] 2018, p. 75

²² V.Amiel, *op. cit.*, p. 35



FIGURE 19. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019).

Générique de *La Cordillère de Songes* sorti en 2019. Un bruit d'orage se superpose aux noms des différents producteurs et coproducteurs qui apparaissent les uns après les autres par un mouvement de fondu dans cet écran noir. D'où vient ce son ? Il hante sans source ce générique. Son empreinte nous dit le lieu où se forme sa ressemblance : le film. Le son – comme empreinte – vient alors nous transmettre la ressemblance avec la chose empruntée. Le film est alors à la fois le lieu dans lequel se pérennise l'Autrefois²³ - par ce son venu d'ailleurs et d'un autre temps – et dans lequel surgit le Maintenant²⁴. Il est une forme dans laquelle s'informe une contreforme : l'orage et sa ressemblance, son paysage sonore. Celui-ci annonce alors la catastrophe qui va venir, qui vient, et qui a eu lieu comme une constellation de « temps hétérogène » (*Ibid.*, p. 12) au moment où celui-ci prend forme. « L'empreinte fait de l'absence quelque chose comme une puissance de forme » (*Ibid.*, p. 54) mais cette puissance se construit dans un double jeu entre « l'encore vif et le déjà mort » (*Ibid.*, p. 100)

Dans ces trois séquences, le mélange d'images dans l'image produit un nexus²⁵ dans lequel le temps cinématographique s'y présente comme échappant à l'expérience autant qu'à la mesure » (Aumont 2009, p. 300). Le temps devient le lieu d'une invention puisqu'il empreigne la forme dans laquelle le film prend forme. La lumière est alors, dans ces trois film le lieu de l'aube de l'image. Elle est celle qui vient capter les forces du temps pour lui donner forme en images et en son. Les images et les sons, dans cette séquence, et dans le cinéma numérique, se confondent dans une même onde où le temps se présente à nous de façon hétérogène. Cependant, ce temps qui prend forme sous nos yeux, à travers divers objets, paysages et, diverses images, est le lieu d'une recherche. Une autre image apparaît maintenant.

²³ G. Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 53

²⁴ G. Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 53

²⁵ J. Aumont « Le clair et le confus » in *op. cit.*, p. 300



FIGURE 20. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019).

L'orage est encore là. Ce fond bleu lumineux est la première image qui se révèle à nous. Nous ne voyons encore rien et pourtant tout est déjà là : l'image, le son, sa force et sa forme, la lumière et le film puis d'un coup, comme par magie, le tout se révèle.



FIGURE 21. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019).

Plan aérien. Un paysage se présente à nos yeux et nous avançons vers lui. Nous pouvons voir, malgré les nuages qui voilent ponctuellement ce qui apparaît, qu'une ville est en dessous. Les différents axes qui la traversent mettent en avant une géographie singulière d'un même sol qui se composent de différents espaces. Ces différents espaces s'étendent vers un hors champs et dépassent le cadre panoramique au fur et à mesure qu'on s'avance vers eux. Plus on avance vers ce paysage, moins nous pouvons l'appréhender totalement. Dans le fond, une grande chaîne de montagnes vient poser une limite. Dans les deux plans suivants, nous allons à sa rencontre.



FIGURE 22. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019).

Ces différents plans aériens se construisent sur un mouvement frontal puis latéral, pour nous présenter différents espaces qui composent cette même chaîne de montagnes. Nous pouvons voir que la neige n'affecte pas le corps de ce massif de la même manière selon où l'on se situe : sa géographie, sa géologie et son climat laissent apparaître un paysage singulier.

Ces séquences sont accompagnées par une musique extradiégétique qui s'articule autour de deux mouvements - le crescendo et le mode majeur – deux motifs musicaux qui se répètent dans les trois séquences qui introduisent nos trois films et qui accompagnent l'action d'une lumière, qui vient nous révéler un objet, ici un paysage, dans les deux autres une image et un objet. Ces trois objets ne sont identifiables que par la forme et la force qui les présentent à notre vue - la lumière et l'image du film – tout en étant liés à un même thème musical. Celui-ci est le lieu d'une « expression inexpressive » (Jankelevitch 1983, p. 29) dans le sens où, il se présente comme l'expression d'une chose en développement qui ne fait pas sens pour celui qui l'entend et qui pourtant, sans cesse, répète et révèle la même chose mais autrement : « la deuxième fois la phrase musicale informe devient organique, la deuxième fois l'arbitraire et l'insolite revêtent un sens plus profond » (*Ibidem.*, p. 33) et cela, une troisième fois.

Un intervalle de temps sépare nos trois films : dix ans. Dix années pendant lesquelles une même « itération novatrice » viennent accompagner la lumière à l'œuvre sur cet objet qui prend forme. L'image comme le son fonctionnent comme des puissances, qui mettent le film en mouvement mais sur tout autre plan de significations intentionnelles, puisque leur figurabilité se détache d'une quelconque forme de discours. Son développement sonne le départ de quelque chose d'encore ineffable qui prend forme différemment à travers nos trois films. De *Nostalgie de la lumière* à *La Cordillère des songes* nous sommes passés du corps d'une image, au corps d'une chaîne de montagnes, toujours lié par le même mode majeur. Ce thème fonctionne comme l'expression d'une rencontre : là où tout n'est que question, là où tout n'est que commencement et là où tout n'est que distance. L'image photographique dans *Nostalgie de la lumière* et ce paysage dans *La Cordillère des songes* sont liés par le même thème musical qui agit sur la qualité événementielle²⁶ de ce qui se présente à nous telle une force qui vient révéler un objet qui nous défierait. Le paysage représenté, l'image représentante et la musique se présentent à nous dans un surgissement et une altérité qui nous est étrangère et par lesquels le film prend forme. Toutefois, dans ces deux séquences, un mouvement s'opère dans l'image. On s'avance vers elle. On navigue à l'intérieur de celle-ci. Mais ce mouvement s'opère toujours dans la distance qu'il entretient avec l'objet représenté. Dans *Nostalgie de la lumière*, nous pénétrons à l'intérieur de l'image du corps céleste que nous ne pouvons pas atteindre. Dans *La Cordillère des songes*, nous naviguons à distance d'un paysage que nous n'avons pas encore pénétré. Dans ces deux séquences, le film – sa forme audiovisuelle – se présente à nous au contact de ce qu'il ne peut pas atteindre et ainsi, prend forme dans l'écart avec le l'objet qu'il cherche à représenter. Cette différence fait de la distance « quelque chose comme une puissance de forme » (*Ibid.*, p. 54) : l'absence de contact avec les deux objets représentés est le lieu d'une matrice dans laquelle s'empreigne le film et, cette empreinte est le lieu dans lequel s'informe le corps d'une mémoire.

²⁶ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*. Paris Klincksieck, 2007 (6ème édition) p. 22

2. LA MÉMOIRE DU CHILI

Après avoir été manipulé, le cube réapparaît. À la différence de nos deux autres séquences, dans *Le Bouton de nacre*, le crescendo n'aboutit pas à un mode majeur. Celui-ci a la particularité, premièrement, d'être accompagné d'un paysage sonore complexe. Lors des différentes manipulations du cube, nous pouvons y entendre le son d'une eau en mouvement et un fond sonore, qui se compose de plusieurs bruits d'explosions, dont la présence se remarque par son caractère étouffé. Le fracas est là, mais celui-ci ne s'entend qu'à moitié, comme s'il était présent mais retenu.

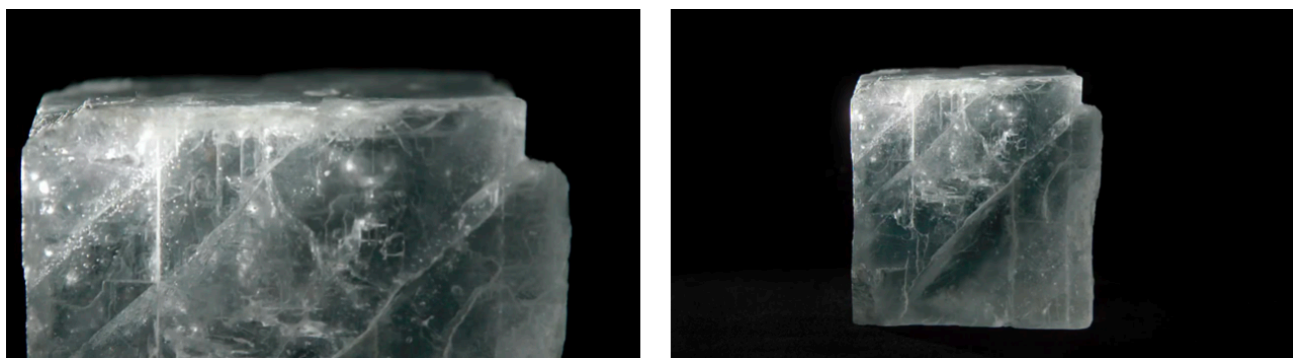


FIGURE 23. EL BOTÓN DE NÁCAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

La musique s'interrompt puis le son disparaît. Plan fixe sur ce bloc. Une voix vient, en espagnol, nous informer sur ce qui caractérise cet objet : « Este bloque de cuarzo fue encontrado en el desierto de Atacama en Chile. Tiene tres mil años de antigüedad y contiene una gota de agua »²⁷. Ce bloc possède une matière, une géographie et une histoire : son corps se compose d'un quartz venu du désert d'Atacama au Chili, il est âgé de 3000 ans. Cette forme cristalline pure contient en son sein une autre matière : une goutte d'eau. Comme nous l'avons vu auparavant (*cf. figure 11*), celle-ci a la particularité de pouvoir conserver sa forme intacte, malgré les mouvements du cube. D'où vient-elle ? Du même endroit que le solide qui la contient. Qu'elle âge a cette goutte d'eau ? Elle n'a pas d'âge, mais elle a traversé le temps qu'elle contient et elle est à présent enserrée au cœur d'une autre forme, qui possède elle-même sa propre temporalité. Ce cristal conserve la marque des temps que cette goutte à traverser et dans laquelle perle la mémoire du Chili. Que va-t-elle nous raconter ? Dans cette séquence, une voix s'adresse à nous. Le film a commencé. Il contient lui aussi toute une histoire, celle conservée par la mémoire de son réalisateur : Patricio Guzmán.

²⁷ *Le Bouton de nacre* (00 :02 :39) « Ce bloc de quartz a été trouvé dans le désert d'Atacama au Chili. Il est vieux de trois mille ans et contient une goutte d'eau » (TdA)

CHILI, UNE HISTOIRE INTIME.

“YO ME RECUERDO”²⁸

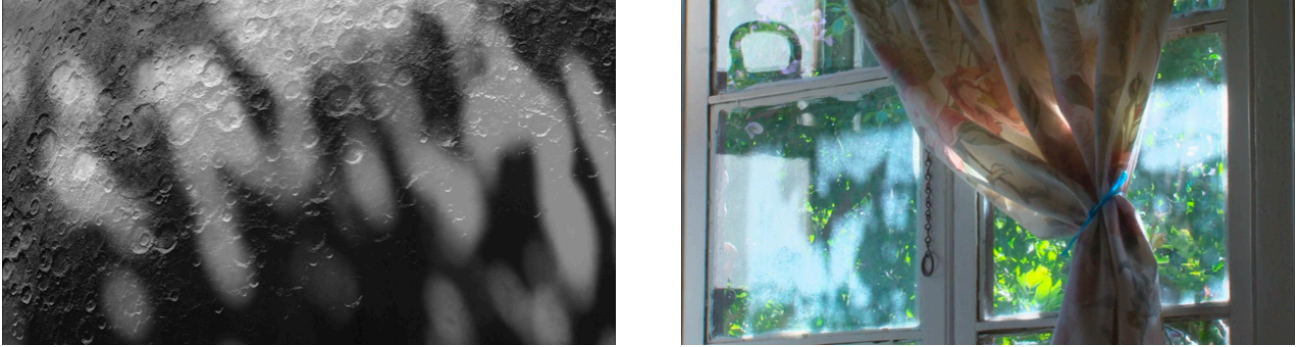


FIGURE 24. NOSTALGÍA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Dans *Nostalgie de la lumière*, la photographie de la lune est progressivement envahie par une autre image par l'emploi d'une surimpression. Le crescendo musical est envahi lui aussi par le son du vent et des chants d'oiseaux. L'ombre fonctionne à l'inverse de l'image qui se présentait à nos yeux. Si le corps blanc de la lune occupait toute notre image et paraissait lui déborder, ici l'ombre prend le pas sur l'image première et vient nous la cacher. Par opposition au corps de la lune, ces ombres fonctionnent comme des reflets qui ne possèdent aucune matérialité. Elles fonctionnent comme des corps projetés, dont la présence est aussi le témoin d'une absence de matière : ce sont des spectres. La surimpression crée une correspondance entre les deux images : deux corps distincts s'entrecroisent pour n'en former qu'un. « L'ombre en cinéma est une espèce de résidu du processus représentatif (On enlève la lumière, il reste l'ombre) (...) L'ombre a toujours pour nature de ne pas être l'action ou l'effet d'un principe positif mais de son absence » (Aumont 2009, p. 360). L'ombre dans cette surimpression double un corps absent en manifestant muettement son exposition à la lumière. En cela, nous pourrions dire qu'il fonctionne comme l'image de la lune qui est apparue dans notre séquence, puisque celle-ci renvoie à la force qui informe l'image qui se présente à nos yeux. Cependant, cette ombre à la particularité, dans cette séquence, d'être un reflet qui ne renvoie pas au fond de l'image qui la projette. Le raccord dans l'axe qui suit cette surimpression renvoie cette ombre aux reflets qui se présentent dans une fenêtre. La surimpression ne joue pas sur la correspondance entre deux images mais bel et bien sur trois.

²⁸ *La Cordillère des songes* (03 :56) : Je me souviens d'un pays (TdA)

L'ombre et la lumière traversent, à la fois, la photographie de la lune et de ses zones d'ombres, qui s'informent dans l'effet de la lumière, avant de renvoyer à son envers - l'ombre - qui vient se surimprimer sur la photographie de la lune et, se refléter ensuite sur la vitre de cette fenêtre. La lumière et l'ombre jouent alors sur la matérialité double de l'image d'un film. Si la lumière laissait apparaître les qualités matérielles des objets qu'elle faisait apparaître telle une présence, l'ombre travaille la dimension spectrale des objets qui se présente à nous en les ramenant à des formes vidées de toute matérialité. L'ombre porte comme probable la présence du corps qui se présente à nous, là où la lumière le fait apparaître. L'ombre et la lumière jouent comme les deux faces d'une même pièce, dans laquelle naît une troisième image composée d'ombres et de lumières : nous voici à l'intérieur d'une maison.



FIGURE 25. NOSTALGÍA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Le raccord dans l'axe nous permet de voir que l'enchaînement entre les deux plans s'est construit sur un mouvement avant/arrière par le passage d'un gros plan à un plan général : la fenêtre compose le plus petit l'élément de cette plus grande pièce qu'est la cuisine. Une voix se fait entendre, celle du cinéaste : « Le vieux télescope allemand que je suis retourné voir après tant d'années, fonctionne encore à Santiago du Chili. Je lui dois ma passion pour l'astronomie »²⁹. Cette voix chevauche deux plans : celle de la cuisine et un plan du sol.

²⁹ *Nostalgie de la lumière* (00:04:15): El viejo telescopio alemán que he vuelto a ver después tantos años todavía funciona en Santiago de Chile. A él, le debo mi pasión por la astronomía. (TdA)



FIGURE 26. NOSTALGÍA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

L'énonciation de cette voix est double : elle chevauche des images qui se présentent à nous maintenant. Mais, elle renvoie aussi à un sentiment de déjà-vu, de déjà passé : la séquence du télescope. La voix, comme la lumière, renvoie à la matrice qui marque l'éveil du film. Les trois premières séquences de ce film sont liées par la présence d'une voix qui fonctionne comme un point de jonction entre ce qui a été vu et ce qui est vu à présent. Le film fonctionne alors comme un univers auto-référentiel qui génère sa propre mémoire. Les images fonctionnent dans un réseau qui s'articule à une temporalité que lui-même génère – entre passé et présent - et, que la voix-off vient ici mettre à nu. Cette maison se présente à nous à travers un montage qui alterne une série de gros plans sur différents détails des objets qui la composent.



FIGURE 27. NOSTALGÍA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Dans cette séquence, nous partons de la cuisine jusqu'à la chambre en passant par le salon. Cependant un détail est surprenant. L'énonciation de la voix qui chevauche ces différents plans joue sur une construction complexe : « Ces différents objets qui, auraient pu être les mêmes que ceux qui étaient présents dans ma maison natale, me rappellent ce moment où l'on croit que l'on cesse d'être un enfant »³⁰. La voix pose les images qui se présentent à nous comme le lieu d'un procès dont la réalisation est la conséquence d'une condition par l'emploi du conditionnel « aurait pu être ». Cependant, c'est un conditionnel qui s'emploie sur un mode temporel passé. Cette valeur temporelle est alors lieu d'un trouble. « Le procès indiqué au conditionnel n'est pas repéré par rapport au point d'énonciation, mais pas rapport à un repère temporel antérieur. Dans cette relation de postériorité par rapport au passé, rien n'empêche que le procès soit situé après le présent du locuteur. » (Riegel, Pellat, Rioul 2016, p. 555-556)

Ces images se présentent à nous comme le lieu d'un repère temporel auquel cette voix se réfère au présent. L'utilisation du conditionnel offre une nuance à notre compréhension. Les images deviennent alors le lieu d'un temps possible. Cependant, par son caractère passé, le conditionnel fait de cette séquence le lieu d'un procès accompli dans l'avenir. Le temps du film se construit alors sur une jonction

³⁰ *Nostalgie de la lumière* (00 :04 :29): Estos objetos que podría haber sido los mismos que en mi casa me recuerdan este momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño (TdA)

entre passé et présent dans lequel advient l'image comme l'indique cette voix. Toutefois, ces images ne peuvent advenir que si le souvenir a lieu : une autre temporalité présente dans cette énonciation, celle d'un acte de remémoration qui prend forme comme un geste filmique. Le troisième temps qui régit nos images et qui régit cette phrase, c'est un événement qui concerne l'enfance « ce moment où l'on croit que l'on cesse d'être un enfant ». Ce « moment » possède alors une qualité événementielle, qui transforme la valeur temporelle de cette phrase et ainsi la manière dont elle se superpose à cette séquence. Notons qu'en espagnol l'emploi de la périphrase verbal du verbe poder « podría » avec l'auxiliaire avoir (haber) et le participe du verbe être (ser) « sido » nous donne une nuance plus précise sur le rapport entre la voix-off et ces images : celles-ci fonctionnent comme un futur du passé ³¹. L'emploi du verbe haber composé du participe passé « sido » pose ces images comme une possibilité accomplie, seulement si le passé est posé comme la condition de cette même possibilité, comme l'indique l'emploi du verbe poder au conditionnel présent. Cette enfance remémorée prend corps dans la cette séquence, en images et en sons, comme un possible advenu dans le temps du film.

Cette maison se présente à nous comme un motif qui se décline dans nos trois films et dans laquelle l'enfance ne cesse d'y être figurée. Nous la retrouvons dans le *Bouton de nacre* et *La Cordillère des songes* mais sur des modes différents.

³¹ Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, 2009. [Édition en ligne (www.rae.es). Acceso: 2022-05-09]. § 23.15a. Vol. I. Pág. 1778: «El condicional presenta puntos de contacto con el futuro, ya que se formó, como él, sobre el infinitivo. También presenta analogías con el imperfecto, con el que coincide en ser un tiempo relativo y en interpretarse con relación a un pretérito o a una situación irreal. El pretérito imperfecto se considera un “presente del pasado”, mientras que el condicional simple se interpreta como un “futuro del pasado”. El origen de la terminación del condicional español es el antiguo pretérito imperfecto del verbo haber (hía).»



FIGURE 28. EL BOTÓN DE NÁCAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Plan fixe sur une pluie en train de tomber. Dans cette séquence du *Bouton de nacre*, plusieurs détails attirent notre attention. La pluie qui tombe à l'image n'est pas la même que celle que nous pouvons entendre. La source sonore est différente de la source visuelle : de notre point d'ouïe, la pluie du toit se répercute sur un objet par opposition au point de vue d'où nous voyons seulement celle-ci tomber. Nous ne savons ni d'où la pluie ne tombe ni d'où le son de celle-ci provient. Cependant, ce signe sensible, par sa qualité sonore, fait apparaître toute la dimension sensorielle de ce souvenir. Ce « bruit blanc » de pluie, extrêmement équilibré et calibré, dont la fermeté se traduit par la précision plastique du travail des rebonds sur une paroi, nous donne à entendre l'impulsion complexe ³² autour de laquelle se fabrique cette séquence et qui va se cristalliser dans l'apparition d'un troisième élément.

Dans cette dissociation entre le visuel et le sonore, un troisième élément fait son apparition : la voix de notre cinéaste. Celui-ci se souvient de la maison de famille, en Patagonie, dans laquelle il passait ses vacances : « Nous avons un toit en zinc et les gouttes produisaient un bruit qui me rassurait et me protégeait. Ce bruit m'a poursuivi toute ma vie. » ³³. Ces phrases énoncées en deux temps se superposent sur une séquence construite en deux temps et aussi par un plan général et un gros plan. Par ailleurs,

³² M. Chion, « Pourquoi les gouttes de pluie font-elles gai ? » in *op. cit.*, p. 90

³³ *Le Bouton de nacre* (00 :07 :56): Teníamos un techo de zinc y las gotas producían un ruido que me tranquilizaba y me protegía. Este ruido me ha perseguido toda mi vida. (TdA)

la durée de cette séquence est aussi curieuse, puisque la voix n'apparaît qu'à un point donné et sa durée s'étend plutôt dans la résonance de cette pluie en train de tomber. Au cours de cette séquence s'opère une conjugaison des temps ³⁴.

L'espace mentionné par l'imparfait du souvenir se retrouve reconstitué dans un espace filmique formé d'une combinaison hétérogène d'image et de sons. L'espace du film est un espace quelconque, dans lequel le temps et l'espace prennent une forme hétérogène : comme la matière d'une sculpture qui garderait tous les temps qui la composent et la traversent par la présence de matières différentes dans lequel ces deux éléments se seraient empreints. En cela fonctionne le film : comme le lieu dans lequel se fabrique une mémoire.

Il n'est réellement d'images que par la combinaison de temps, dans la mémoire et dans un lieu par la définition non identique à aucun autre cadre momentanée de la vision et à aucune modalité éphémère de l'action. Tout art est un montage d'éléments empruntés à des temps différenciés, rapprochés seulement par la mémoire et insérés dans un espace inadéquat à toute perception directe. (Francastel *in* Niney 2002, p.292)

L'acte de réminiscence et l'acte de reconstitution mettent en avant le mécanisme à l'œuvre sous le film. Dans cette séquence, cette pluie qui tombe – aussi bien figurée par le son que par l'image – donne à voir une mémoire qui prend corps dans ces éléments par l'empreinte qu'ils ont laissée sur un corps : « ce bruit m'a poursuivi toute ma vie ». Ce son, seul, fonctionne alors, dans la séquence, comme le lieu d'un mécanisme associatif ³⁵ qui prend forme ici : « D'une part ressemblance entre sensation présente et une sensation passée ; d'autre part contiguïté de la sensation passée avec un ensemble que nous vivions alors, et qui ressuscite sous l'effet d'une sensation présente » (Deleuze [1964] 2014, p. 70). La qualité événementielle de la pluie de Patagonie, empreintée dans une mémoire fait de la réminiscence non pas « un commencement d'art » (*ibid.*, p. 69) mais l'espace dans lequel l'art – le film – prend forme dans la survivance ³⁶ des formes qui lui précèdent. Le passé évoqué dans cette séquence est doublement relatif : relatif au présent qu'il a été, mais aussi relatif au présent -le temps de la séquence – auquel il est maintenant passé. La dimension plastique et acoustique du son, sa *texture* met

³⁴ François Niney, « Conclusion : la conjugaison des temps » in *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles Édition De Boeck, 2002 (2ième édition) p. 292

³⁵ Gilles Deleuze, « Rôle secondaire de la mémoire » in *Proust et les signes* [1964] Paris Éditions PUF, 2014 p. 70

³⁶ G. Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 92

en avant toutes les qualités tactiles que ce bruit venu du passé vient faire ressurgir à présent par l'acte de ressouvenance. La goutte d'eau

(...) peut alternativement – selon que sa vibration est empêchée ou laissée libre – signifier le son sans prolongement, prisonnier de la coque dont il signifie et redouble le caractère métallique, fermé, limité dans le temps et l'espace – ou au contraire le son qui s'évade au sortir de son origine et s'épanouit à la fois dans l'espace et dans le temps, par sa résonance prolongée sur une note. Certes la note qu'il sonne va vers l'extinction, mais elle laissera dans la mémoire et la perception une trace qui s'imprime après elle. (M. Chion [1998] 2018, p. 111)

Si cette séquence propose un regard du contact ³⁷– qui se trouve paradoxalement ici dans l'ouïe - ce bruit est aussi le lieu d'une désorientation : son empreinte nous fait comprendre que « l'on ne désintrique pas l'histoire de la mémoire ». (*Ibid.*, p. 108) et que cette mémoire prend forme dans le film.

L'histoire ne peut devenir science en restant histoire que par le détour poétique qui donne à la parole un régime de vérité. La vérité qu'elle se donne est celle d'une incarnation paienne, d'un vrai corps des mots (et des images) subsitué à la parole (et à l'archive) errante. Elle ne se la donne pas sous la forme d'une thèse philosophique explicite mais dans la texture même du récit: dans les modes d'interprétation mais aussi dans la découpe des phrase (du montage) , le temps et les personnes du verbe, le jeu du propre et du figuré. (Rancière 1992, p. 92 in Niney 2002, p. 292)

Une autre maison est évoquée par le cinéaste qui, dans la *Cordillère des Songes*, traverse les rues de Santiago et de ses anciens quartiers.



FIGURE 29. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

³⁷ *Ibid.*, p. 108

Celle-ci fut la dernière maison, dans laquelle Patricio Guzmán vécu avant de quitter le Chili. À la différence des deux autres maisons évoquées, celle-ci ne se présente pas à nous à travers une reconstitution : cette maison est retrouvée par le cinéaste qui en propose une description.

Décrire est ce qu'il y a de plus dur dans le documentaire. Apprendre à décrire. Décrire c'est observer de cette façon ce qu'il y a autour de toi. Il faut faire un panoramique, que cela soit avec les yeux ou la caméra. Si je pose cet objet ici et que je me concentre dessus, je le décris. Ce n'est rien mais à la fois c'est tout. C'est ce qu'il y a de plus difficile à faire parce qu'on veut raconter une histoire. Effectivement il faut le faire. Mais où est la matière de l'histoire ? (Patricio Guzmán in *Filmer obstinément* 2014) ³⁸

La matière de notre histoire est ici le lieu d'un paradoxe. D'une part, cette maison se présente à nous comme retrouvé lors du tournage du film : « Plus tard, j'ai vécu dans cette autre maison avec ma famille. J'arrivai ici en tant qu'adulte et cinéaste » ³⁹. La voix se réfère à l'image de cet « ici ». C'est un ici qui est double puisqu'il renvoie à la fois au présent du film mais aussi à un ici qui est lié au passé. Cette maison est le spectre d'un passé qui possède encore une forme matérielle présente. Le mode du souvenir - employé par le passé composé dans l'énonciation traduite et le prétérito perfecto simple dans l'énonciation parlée- joue sur une coexistence entre passé et présent qui se conjugue dans la même image. Dans cette séquence, la mémoire persiste autant au propre qu'au figuré, puisque la maison remémorée survit au présent du film. Cependant à cette survivance s'ajoute une autre mémoire, celle d'un évènement. Une série d'objets se présente à nous.

³⁸ Describir es lo más difícil en el cine documental. Aprender a describir. Y describir es contemplar de esta manera lo que hay alrededor. Es hacer esta panorámica. Se puede hacer con tu mirada o con la cámara. Este objeto puesto aquí, al central es una manera de describir. Que no es nada, pero es todo a la vez Y esto es lo más difícil de hacer. Porque uno está preocupado por contar una historia. Efectivamente hay que contar una historia. ¿Pero dónde está la materia de la historia? (TdA)

³⁹ *La Cordillère des Songes* (00:24:26): Después yo viví en esta otra casa con mi familia. Aquí llegué como adulto y cineasta (TdA)

LE 11 SEPTEMBRE 1973 ET SES SPECTRES.



FIGURE 30. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Puis, une image d'archive par l'emploi d'un insert.



FIGURE 31. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Nous retrouvons dans cette séquence, en reprise, l'emploi du même montage par fragments, que nous avons analysé dans la description du télescope et de maison reconstituée dans *Nostalgie de la lumière*, ainsi que l'emploi d'une image d'archive. Toutefois, si dans la séquence de *Nostalgie de la lumière*, les objets se présentaient à nous de manière singulière, c'est-à-dire en *une fois*, dans cette séquence leur apparition est double : ceux-ci se présentent deux fois dans un gros plan et dans un plan général. Notons que dans le gros plan sur la bobine, un mouvement de caméra est aussi effectué par un *traveling* qui va de haut en bas. Par ailleurs, dans cette séquence, l'image d'archive n'est pas employée dans le cadre d'une surimpression, mais par un insert qui vient rompre la continuité du montage. Celle-ci est alors exhibée à la fois comme une image et à la fois comme un objet que l'on peut manipuler. À trois reprises, elle est fragmentée par le montage qui vient opérer trois gros plans en son sein. L'image du groupe se transforme dans le montage en une série de portraits.



FIGURE 32. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Sur chaque plan, la voix-off se superpose et nous informe : « Dans les années 70, à mes trente ans, j'ai préparé dans cette maison le tournage de mon documentaire, *La batalla de Chile*. Nous étions une petite équipe de cinq personnes. Nous avons tout filmé. Dans un premier temps, l'enthousiasme qui nous porta, nous et tout un peuple entier, très loin. Le jour du coup, je suis rentré avec la dernière bobine à la main. »⁴⁰. Comment décrire la séquence qui se présente à nous sans pour autant perdre notre fil tout en laissant parler l'œuvre elle-même ? Plusieurs éléments se présentent à nous : des images d'objets et des images qui se pensent comme des objets.

D'une part, nous pourrions dire que ces éléments possèdent une fonction illustratrice, car ils viennent éclairer ce que la voix est en train de raconter. La caméra, les bobines et cette image d'archive fonctionnent comme des références au documentaire évoqué. La réalisation de *La Batalla del Chili* a été

⁴⁰ *La Cordillera de los sueños* (00:24:36): En los años setenta, cuando tenía treinta años filme aquí mi documental *La batalla de Chile*. Éramos un pequeño equipo de cinco personas. Filmamos todo. Primero, el entusiasmo que nos llevó muy lejos a todos nosotros y al pueblo entero. El día del golpe volví con la última bobina en la mano. (TdA)

un moment important pour le cinéaste chilien, puisqu'il s'agissait de son premier long-métrage et, que celui-ci s'inscrivait dans une ambition politique : celui d'un cinéma révolutionnaire. En effet, *La Bataille du Chili* a été tourné à cette époque sous l'influence du mouvement *Cine Liberación*⁴¹ et particulièrement du cinéaste Fernando Ezequiel Solanas et de son film *La horna de los hornos* : « Avec ce film nous avons démontré pour la première fois qu'il était possible de produire et de distribuer un film dans un pays non libéré dans le but spécifique de contribuer au processus politique de cette libération » (Brenez 2019, p. 78). Le documentaire de Patricio Guzmán a la même ambition : participer, avec l'élection de Salvador Allende, à la création d'un état socialiste, en faisant du cinéma un des moyens pour permettre cette transformation : ce documentaire se pensant alors comme « un traité visuel politico-économique » (*Ibid.*, p. 78). Cependant, nous allons voir que ces éléments ne peuvent se réduire à la simple illustration de ce que vient évoquer la voix-off. Ces éléments ne sont pas réductibles à une référence symbolique et historique de *La bataille du Chili*. Nous allons voir que ceux-ci fonctionnent dans une logique figurative qui les fait déborder de leur simple fonction illustratrice, en se présentant à nous comme des Figures de la mémoire.

Commençons par les objets. Nous entrons dans une maison, dont l'intérieur se révèle à nous par fragments d'objets qui se pensent comme doubles. Premièrement la bobine. Elle nous apparaît dans un gros plan, puis dans un plan général. Dans le gros plan, la profondeur de champs est modifiée par une mise au point qui se concentre plus particulièrement sur la partie haute de l'objet et son objectif. Dans le plan général qui suit, elle est comme décentrée et fait face à une lampe. Deuxièmement, la boîte de bobine, dont le montage se compose à l'envers du premier. Nous commençons par un plan général puis un gros plan. La répétition dans le montage fait de l'objet qui se présente à nous quelque chose de singulier, qui ne se laisse pas réduire à une fonction strictement dramatique, puisque celui-ci est répété par deux fois et paraît échapper à la voix-off qui nous conte son histoire.

Par opposition, au début de la séquence, et en comparaison avec la description déjà évoquée dans la *Nostalgie de la lumière*, la maison et les objets ont toujours été pris comme point de référence dans l'énonciation de la voix-off. Cependant dans cette séquence, la voix quitte l'objet pour raconter une autre histoire, celle d'un tournage. Et nous pourrions dire que les objets quittent aussi la voix pour raconter leur propre histoire en devenant eux-mêmes des objets d'une mémoire qui est en train de se

⁴¹ Nicole Brenez, « Paradigme du cinéma révolutionnaire et activiste : Cine Liberación, L'Heure des brasiers » in *Manifestations : écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmique*, Paris Éditions de L'Incidences-éditeur, 2009 p. 77

révéler. Cette caméra Éclair 16 et les bobines de *La bataille du Chili* se pensent à la fois comme objet et sujet de la séquence qui se présente à nous par le geste réflexif qui s'opère dans cette séquence. Deux films se font face comme l'envers et l'endroit d'une même mémoire qui compose le film qui se présente sous nos yeux.

Nous pourrions dire que ces objets fonctionnent alors ici comme les signes d'un mécanisme de réminiscence. En effet, le montage, par le rythme saccadé qui compose l'apparition de ces différents objets, fonctionne comme la projection « d'instantanés » (Deleuze [1964] 2014, p.72). Nous pourrions dire dans cette séquence, ces images se présentent à nous sur le mode de l'exposition photographique, par la mise en-scène et le montage proposé. La disposition des objets et les différentes prises de vue par lesquelles ceux-ci sont exhibés – la boîte de bobine et de caméra possèdent un cadrage décentré qui suggère leur mise-en-scène- font de cette maison un lieu de musée, de mémoire intime. Les deux plans généraux exhibent ces objets comme des *vestiges* d'une mémoire qui se présente à nous. Leur présence fonctionne comme le lieu d'un souvenir dont le caractère indiciel ⁴² renvoie à la fois à une présence et une absence qui fonctionne comme le lieu d'une « coexistence virtuelle » dans lequel la mémoire prend forme. (*Ibid.*, p.73).

L'image nous montre ce qui a été et, en même temps que nous le voyons, n'est plus. Des objets qui agissent comme des « fragments », c'est-à-dire comme « l'empreinte encore vivace d'une action » qui a eu lieu et dont l'objet est encore le lieu d'une « émanation » (Descola 2020, p. 20). Cependant, c'est dans cet aspect double des objets – qui fonctionnent ici à la fois comme présence et comme spectre – que le passé se présente à nous comme coexistant avec le présent. Ces objets se présentent à nous comme passé, « comme quelque chose qui est et qui coexiste avec soi comme présent. » (Deleuze [1964] 2014, p.73) Le « en soi » du passé est le lieu d'une cristallisation qui se joue à la fois dans la voix-off et ainsi dans l'objet. La voix-off nous raconte une histoire de ce tournage – à l'imparfait – là où les objets se jouent comme les doubles de cette mémoire qui est en train d'être racontée. Ceux-ci sont « réels sans être actuels » (*Ibid.*, p. 74) car leur présence est à la fois le lieu d'une coexistence entre présent et passé, d'où leur inactualité.

Cependant, ils sont aussi « idéaux sans être abstraits » (*Ibid.*, p. 74) dans la mesure où ne sont qu'ici le lieu d'une figuration c'est-à-dire :

⁴² Philippe Descola « les plis du monde » in *Les Formes du visible*, Paris Éditions du Seuil, 2020 p. 22

Le résultat d'un ensemble d'interactions qui procède de toutes les opérations par l'intermédiaire desquelles elles deviennent pour quelqu'un une présence active et reconnaissable, soit précisément ce qui, depuis leur fabrication jusqu'aux circonstances d'exposition, constitue la longue chaîne de ce grâce à quoi elles figurent. (Descola 2020, p. 27)

La mémoire est le lieu d'une mise en image⁴³ dans lequel

L'objet est institué en tant que signe iconique d'un être ou d'un processus à la suite d'une action de représentation plastique, de mise en situation, ou d'ornement laquelle permet à cet objet tout à la fois d'évoquer de façon reconnaissable des qualités de ce à quoi il se réfère et d'acquiescer, dans certaines circonstances et pour certaines personnes, une forme d'indépendance d'action. Figurer c'est donc faire apparaître une représentation doublement signifiante: comme icône rendant visible de façon ostensive quelque chose de ce dont elle tient lieu (...) et comme indice qui rend présente et active pour des spectateurs l'agence du prototype et des intentionnalités de toute nature dont ce signe est l'effet. (Descola 2020, p. 30)

Toutefois, cela doit être précisé. Car, comme le mentionne Descola :

Ce processus n'est pas livré à la seule fantaisie expressive de celui qui figure, pas plus qu'il n'est réductible à la rencontre accidentelle entre des caractéristiques de l'objet figuré et des contraintes techniques d'exécution ; il procède d'une convention figurative, un schème à la fois sensible et intelligible au moyen duquel une matière et une forme peuvent être combinées selon des règles qui demeurent souvent tacites afin de produire un agent iconique répondant aux attentes de tous ceux par qui et pour qui il est instauré. (*Ibid.*, p. 30)

Si, dans cette séquence, les objets se présentent à nous comme doubles et répétés dans le montage, cette mise en-scène s'articule à la fois entre « la différence dans l'ancien moment », et la « répétition dans l'actuel » (Deleuze [1964] 2014, p. 78), l'actuel se présentant ici comme à la fois le temps du film et le temps du souvenir, lié dans une même voix-off. Le passé serait à la fois comme localisé dans cette maison et dans ces objets. Tous se situeraient dans un Chili à la fois présent, car retrouvé, mais retrouvé, car avant tout remémoré par une voix qui se souvient. Le passé survit comme présent dans l'acte même de raconter et qui prend forme au cinéma en images et en sons. Ces objets deviennent alors le lieu dans lequel survient « une image instantanée de l'éternité », qui forme une mémoire qui hante nos images par la répétition d'un même acte de figuration. Une mémoire qui survit, persiste et s'obstine.

⁴³ P. Descola, op.cit.,p. 30

Finissons par l'image-objet. Comme nous l'avons dit, une image vient interrompre la logique de notre montage. Cette image est ensuite manipulée au sein du montage même en étant ainsi disloquée. Cependant, ce n'est pas la première fois que nous croisons ces portraits, enfin, un portrait et surtout une caméra.



FIGURE 33. CHILI, LA MÉMOIRE OBSTINÉE DIR. PATRICIO GUZMAN (1997)

Le portrait que nous retrouvons dans cet extrait de *La Cordillère des songes* est celui du directeur de la photographie Jorge Müller Silva qui nous est présenté dans le film *Chili mémoire obstinée*. Le 18 décembre 1997, Patricio Guzmán réalise ce documentaire, vingt-deux ans après avoir quitté le Chili dans le but de trouver un remède à l'oubli par un devoir de mémoire. À cause des différentes politiques menées par Pinochet, des générations de jeunes chiliens ont grandi dans l'ignorance des exactions commises par le régime dictatorial. Ce film a pour objet et pour thème la mémoire et, pour ambition de chercher à identifier les corps ce qui ont disparu afin d'en faire le portrait. Ce grand travail d'enquête est le lieu d'une recherche qui commence par un film, mais aussi qui se déroule aussi dans un film, *La bataille du Chili*.

En effet, le film *Chili, la mémoire obstinée* se construit comme un travail d'enquête avec différents survivants de la dictature de Pinochet qui partent à la recherche, dans les images de *La bataille*, des différents disparus afin de les identifier. Il s'organise autour de différentes projections du documentaire, qui permettent au cinéaste de faire le portrait des différents survivants mais aussi des différents

morts par un travail de mémoire, qui passe par un dur travail de reconnaissance et de réminiscence. Jorge Müller Silva était le directeur de la photographie de *La bataille du Chili*. Celui-ci, un an après la prise de pouvoir de Pinochet, fut enlevé puis torturé dans le camp Villa Grimaldi avant de disparaître. Le réemploi de cette image d'archive – commune aux deux films – fonctionne ici comme « l'appropriation d'un fantôme » (Blümlinger 2013, p.219) dans lequel l'histoire paraît être inscrite dans le matériau même de cette image. Cette archive est le lieu d'une survivance. Elle fonctionne comme un souvenir dans lequel, par sa reprise, s'est inscrit la mémoire d'un événement qui hante nos différents films comme un fantôme. L'archive, comme les autres objets présents dans la séquence, fonctionne comme un lieu. C'est un objet de mémoire qui se retrouve manipuler de manière égale au montage auquel Patricio Guzman contribue (et, cela dans tous les films évoqués). Par ailleurs, le réemploi de cette image et le caractère répété du montage qui vient travailler cette même image est le lieu d'un nœud temporel dans lequel la répétition et le réemploi se pensent à la fois comme « une restauration de la possibilité de ce qui a été, ainsi qu'une « rupture (...) comme la révolution d'un cycle » (*Ibid.*, p. 228). Jorge Muller Silva, comme Patricio Guzman, « a été là » lors *La bataille du Chili*, lors du coup d'État, lorsque des exactions furent commises en devenant un disparu et une victime.



FIGURE 34. CHILI, LA MÉMOIRE OBSTINÉE DIR. PATRICIO GUZMAN (1997)

Dans cette dernière capture d'écran, tirée de *Chili, la mémoire obstinée*, nous retrouvons dans cette image d'archive, la caméra Éclair 16 déjà présente dans *La Cordillère des songes*. La reprise de ce

même élément, non pas comme une image-objet mais bien comme un objet d'image, nous permet de voir comment le film devient ici le lieu d'une mémoire, dans lequel, l'acte même de se remémorer est le moyen d'une interrogation sur la mémoire elle-même. Comme Marker, nous pourrions dire que Patricio Guzman « pense le cinéma dans une plus vaste culture de l'image dont le caractère tragique réside dans la mort qu'elle incarne en tant que porteuse d'un travail de la mémoire » (Ibid., p.) Les images d'archives semblent être ici le lieu d'un processus de relecture qui dialoguent, dans les trois derniers films de Patricio Guzman, à travers une reprise, dont les échos, dont elles sont la mémoire, n'ont pas tous les mêmes formes, ni les mêmes temporalités.

L'identification n'est pas la seule ambition du film, *Chili, mémoire obstinée* : ce documentaire est aussi le lieu d'une transmission. Dans plusieurs séquences, *La bataille du Chili* est aussi projetée à des étudiants issus de différents lycées et de différentes classes sociales pour observer leur réaction vis-à-vis d'une période de l'histoire dont la mémoire a été occultée ⁴⁴ par le régime de Pinochet. *La bataille du Chili* est alors le lieu d'une révélation pour ces nouveaux témoins qui fonctionne, pour certains, comme une déflagration.

⁴⁴ ASTRON., COSMOGRAPHIE. [Le suj. et l'obj. désignent un astre] Intercepter la lumière de, cacher à la vue (d'un observateur terrestre) en s'interposant. (Source TLFi)

CHILI, UN PAYS DÉFIGURÉ

LE 11 SEPTEMBRE 1973 ET SES ÉCHOS.



FIGURE 35. CHILI, LA MÉMOIRE OBSTINÉE DIR. PATRICIO GUZMAN (1997)

Dans cette prodigieuse séquence de l'homme-oiseau, où il paraît que le pauvre fou prend peur et juge enfin l'absurdité de son pari. Mais la caméra est là, qui le fixe pour l'éternité, et dont il n'ose finalement décevoir l'œil sans âme (Bazin [1947] 1958, p. 41)

La singularité du premier documentaire de Patricio Guzman – *La Bataille* – est qu'il est le récit d'une histoire qui s'est écrite au présent et, que le coup d'État et son fracas se sont retrouvés enserrer en son sein. Le jour du coup d'État, Patricio Guzmán rentrait chez lui – dans cette dernière maison évoquée - avec la dernière bobine de *La bataille du Chili* et cette séquence. Dans cette capture d'écran - prise dans *Chili, mémoire obstinée* mais tirée de la deuxième partie de *La bataille du Chili* - nous pouvons voir l'explosion de La Moneda là où, le chef d'état, le socialiste Salvador Allende résidait et résistait quand les militaires, aidés par l'armée américaine, décidèrent de prendre le pouvoir. Cette image-directe de l'évènement advenant se présente à nous comme une simple prise de vue, comme un document brut, qui fonctionne aussi comme une actualité au moment du tournage de *La bataille du Chili*. Dans *La bataille du Chili*, cette séquence vient conclure la deuxième partie de ce documentaire fleuve. Paradoxalement, il marque un point d'arrêt dans le processus de transformation du Chili en état socialiste là où le film, continue dans une troisième partie à proposer des outils afin de persister dans cette volonté

de changement. Ce « traité politico-visuel » (Brenez 2019, p. 80) pose un espoir là où l'histoire pose un cran. Dès lors, son réemploi, dans *Chili, la mémoire obstinée*, en tant qu'image d'archive devient le lieu d'une interrogation et d'une entrée en résistance, qui prend forme dans une mémoire qui survit. Ce réemploi est le lieu d'une obstination, comme cette mémoire. Dans son travail intitulé *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève 2*, George Didi-Huberman fait de l'*obstination*⁴⁵ une figure du principe d'espérance qui se forge dans la mémoire. Pour s'obstiner, selon Didi-Huberman, il faut se souvenir ardemment de ce que l'on désire. Cependant, ce qui est singulier dans cette obstination, c'est que ce désir obstiné revient toujours dans la forme d'une *survivance* comme un revenant vivant qui fonctionne tel un nœud temporel dans lequel le surgissement d'un passé persisterait dans la durée et reviendrait.

Nous devrions dire alors que le réemploi fonctionne dans *Chili, la mémoire obstinée* de cette même manière et avec une question : Qu'avons-nous vu ? Car, comme le mentionne François Niney :

L'enjeu n'est pas d'exhumer et reproduire des clichés pour eux-mêmes ou comme support d'une autre (bonne) parole, mais de se demander ce qu'ils voulaient dire et nous disent encore, de quoi étaient-ils représentatifs, qui y croyait et pourquoi nous n'y croyons plus [Plutôt, dans notre cas, pourquoi Patricio Guzman y croit encore] et de les confronter à des autres sources, d'autres témoignages. Plutôt que prêter nos intentions actuelles aux images d'archives mieux vaut chercher à voir ce qu'elles trahissent (...) Car les prises de vues, en tant que représentations des événements, et à la différence des événements eux-mêmes, ont un envers. Et cet envers s'indique d'un terme optique qui désigne aussi la pensée : la réflexion. (2002, p. 257)

Comme l'indique le titre, *Chili, mémoire obstinée* est le lieu d'une interrogation, dans lequel ces images du coup d'État viennent « questionner la griffe du passé ou bien la faire valoir comme transport de mémoire » (Niney 2002, p. 265) Dans notre cas, ces images fonctionnent comme les deux, puisqu'elles présentent la mémoire d'un événement qui s'est empreint dans un substrat, dans la pellicule d'une caméra et dans une mémoire, celle qui vient nous interroger et qui prend forme ici : Que s'est-il passé le 11 septembre 1973 ? Qui sont ces disparus ? Où sont passés ces corps ?

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, « N'ai-je pas vu ce futur quelque part ? » in *Imaginer, recommencer. Ce qui nous soulève 2*, Paris Éditions de Minuit, 2020 p. 505

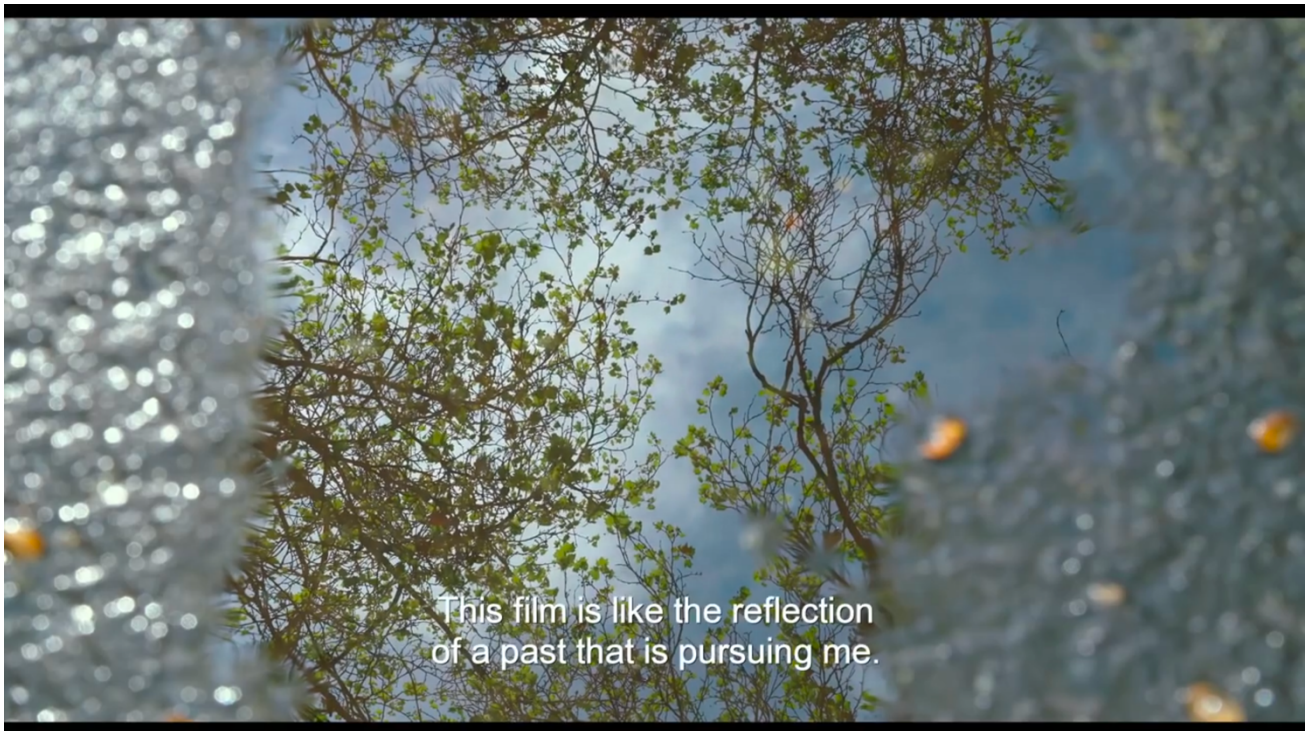


FIGURE 36. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

À la fin de notre séquence de la *Cordillère des songes*, après le passage dans l'image d'archive, nous nous retrouvons dans la rue. Après un plan sur celle-ci, vide, deux gros plans fixes se concentrent sur le reflet des arbres dans une flaque d'eau sur lesquels la voix-off se superpose : « Jamais je n'aurais imaginé que *la bataille du Chili* vivrait jusqu'à aujourd'hui. Ce film est comme le reflet d'un passé qui me poursuit »⁴⁶. Puis une surimpression vient envahir ce reflet.



FIGURE 37. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

La même image mais autrement. Dans cette surimpression, le réemploi de l'image d'archive a laissé place à sa reprise par une autre image, celle d'une explosion. C'est un motif autant sonore que visuel, puisque sa gradation à l'image s'accompagne d'une gradation sonore de l'explosion. Cette reprise

⁴⁶ *La Cordillère des songes* (00 :25 :18): Nunca imaginé que La batalla de Chile seguiría con vida hasta hoy. Es como el espejo de un pasado que me persigue (TdA)

fonctionne comme l'orage que nous avons analysé dans le générique de ce même film et que le bruit des gouttes d'eau, que nous avons retrouvé dans la description de la maison dans le *Bouton de Nacre*. La mémoire se décline comme un Figure à la fois visuelle et sonore à travers une série d'évènements qui fonctionnent comme des *motifs* dont elle est le symptôme. Le coup d'État, son image, fonctionne comme le lieu d'un après-coup, qui vient travailler en images et en sons chaque film de notre filmographie, par sa répétition, en tant que reflets, explosions ou déflagrations. Cependant, ce symptôme est double, puisqu'il renvoie à la fois à un évènement vécu et un film tourné comme l'envers et l'endroit d'une même mémoire obstinée, comme le bruit d'une bobine qui hante l'image à venir. Dans cette séquence, l'espace est renversé à la fois par le reflet et par la surimpression qui vient défigurer l'image présente, par la survivance d'un temps, dans lequel l'image prend forme et à la fois s'écroule.

Le temps ne fait pas que s'écouler: il travaille. Il se construit et il s'écroule, il s'effrite et il se métamorphose. Il glisse, il tombe et il renaît. Il s'enterre et il resurgit. Il se décompose, il se recompose: ailleurs ou autrement, en tensions ou en latences, en polarités ou en ambivalences, en temps musicaux ou en contretemps (G.Didi-Huberman 2002, p. 320)

Le film, *la bataille du Chili*, se présentait comme un outil de libération là où le coup d'État confisqua toute forme de liberté, l'explosion de la Moneda créant une rupture dans un mécanisme de transformation, auquel ce film participait, tout en se réalisant. Cette même histoire est le lieu d'une *répétition*.



FIGURE 38. EL BOTÓN DE NÁCAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Dans cette séquence du *Bouton de Nacre*, nous entrons dans une forêt. La voix-off de Patricio Guzmán, qui se superpose, se souvient d'Allende, des différentes politiques qu'il mena afin de restituer leurs terres à ceux qui en avaient été dépossédés et cela, rapidement après son élection, mettant fin ainsi à une colonisation toujours présente dans certains endroits du Chili, notamment en Patagonie. Nous retrouvons, ici, les mêmes éléments qui se reflétaient dans l'eau de notre séquence de *La Cordillère des songes*, un paysage vierge composé d'arbres. Cet éloge d'Allende est très vite interrompu par une explosion venue d'ailleurs et d'une autre matière d'images. La voix-off nous informe tout en se superposant à la séquence suivante :

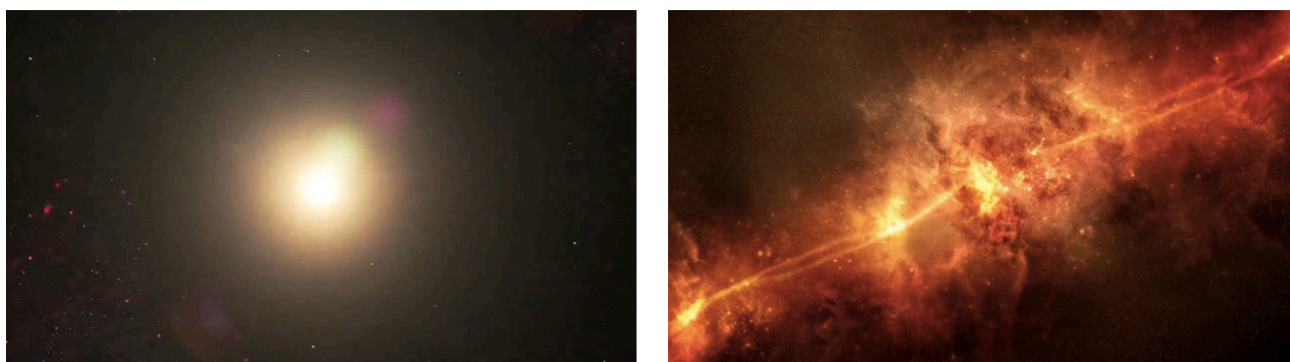


FIGURE 39. EL BOTÓN DE NÁCAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

« [La liberté] a été anéantie par un coup d'État financé par les États-Unis. À la même époque, la désintégration d'une étoile supernova a été vue depuis un observatoire chilien. C'était la première fois que cela se produisait aussi près de la Terre »⁴⁷.

Dans cette séquence, le coup d'État se présente à nous sous la forme de la reconstitution 3D d'une explosion d'étoile supernova. Elle est le lieu d'une création sonore – cette explosion possède un son – et visuelle puisque cette séquence est créée par le biais de l'animation. L'emploi de l'animation nous permet aussi de nous avancer au plus près de l'explosion, par un mouvement avant au sein de l'image. Une fois, l'étoile explosée, une série de recadrages s'effectue au sein de cette même image désormais arrêtée, comme nous pouvons le voir sur l'exemple suivant :

⁴⁷ *Le Bouton de nacre* (00:53:09) «Fue aniquilada por un golpe financiado por Estados Unidos. En esa misma época, la desintegración de una estrella supernova fue vista por un observatorio chileno. Era la primera vez que esto ocurría tan cerca de la Tierra» (TdA)



FIGURE 40. EL BOTÓN DE NÁCAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Les différents recadrages effectués au sein de cette matière d'image par le montage exhibent le caractère virtuel et immatériel de cette image créée. En effet, bien qu'on ne puisse pas le voir dans cette capture d'écran, les différents fragments d'image font apparaître la matière qui la compose : des pixels. À travers ce voyage dans l'image, le statut électronique⁴⁸ de celle-ci nous apparaît comme venu d'un univers suspendu, virtuel et intemporel, créé *ex-nihilo* au cœur même du cadre, qui contient et qui la génère. Comme si l'image ne venait plus du dehors mais du dedans, d'un dedans dans lequel l'espace-temps serait le lieu d'une création qui pose l'image comme le lieu d'un possible où la mémoire prend forme. Expliquons-nous

Le statut paradoxal de cette séquence reconstituée est qu'elle joue double voire triple. Elle est à la fois le lieu d'une *illustration* puisqu'elle accompagne la voix-off pour illustrer son propos. Cependant, elle est aussi le lieu d'une *correspondance*, puisque deux événements sont mis en parallèle au sein de cette même image par la voix-off : le coup d'État et l'explosion. Elle est enfin le lieu d'une *répétition* d'un même geste figuratif dans lequel l'image prend forme tout en exhibant ce qui lui donne sa forme. Cette image « souffre d'une réminiscence » dont la répétition, et son geste créateur font « remonter une *mémoire inconsciente* depuis le fond des temps » (G. Didi-Huberman 2002, p. 315). L'image du coup

⁴⁸ V. Amiel, « Les fonds d'écran », *op. cit.*, p. 96

d'État se présente à nous dans la différence qu'il entretient avec l'image première, celle de *La bataille du Chili*. Mais, elle est aussi le lieu d'une association⁴⁹ par laquelle « la mémoire réunit deux objets qui tiennent encore à une matière opaque » (G.Deleuze [1964] 2014, p. 80) , celle de l'image, une matière autant plurielle que paradoxale.

Le montage, dans cette séquence, aussi bien que celle du reflet dans *La Cordillère des songes*, se compose autour d'un processus d'association-dissociation, qui part de l'énonciation de la voix-off mais qui s'en détache, par la rencontre entre deux matières d'images distinctes. La voix-off pose comme correspondante ces deux images, bien qu'elles soient issues de matière différentes. Dans cette association, il réside une rupture, puisque l'image première, qui se présente à chaque fois comme une simple prise de vue, est modifiée, défaite par une image seconde qui, dans son apparition, s'exhibe comme une image, dans le fait même qu'elle soit image. La surimpression dans *La Cordillère des songes* et cette reconstitution dans *Le Bouton de nacre* travaillent toutes deux sur une matière d'images qui s'exhibent, par le montage, dans le fait même que celles-ci ne sont que des images fabriquées au sein même du dispositif qui les emploient : le film.

Cependant, dans le cas de notre séquence du *Bouton de nacre*, quelque chose emporte curieusement notre attention : le réemploi de la comparaison avec l'astronomie. Reconstituer l'explosion d'une étoile supernova, pour l'astrophysicien, est le lieu d'un possible dans lequel l'imagination vient jouer un rôle central. La propriété des choses, et notamment des corps physiques, malléables, et solubles est le lieu d'une possibilité qui ne se travaille et ne se pense qu'à partir des interactions que la matière entretient avec le milieu dans lequel celle-ci s'évolue. Les corps célestes étant dans un espace-temps relatif, et dont notre accès ne peut s'effectuer que dans le passé de la lumière que ceux-ci émettent, la reconstitution devient l'enjeu d'une élaboration théorique dans lequel ce reflet⁵⁰ est le meilleur moyen pour approcher l'objet qui se présente à notre vue dans le lointain.

Ici, dans notre séquence, l'utilisation de l'imaginaire astronomique est le moyen par lequel une image d'archive, sans être réemployée mais tout en étant répétée, se transforme en une image imaginée et imaginaire.

⁴⁹ G. Deleuze, op. cit., p. 80

⁵⁰ René Thom, *Paraboles et catastrophes : entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, Paris Éditions Flammarion, 1989. La question des théories morphologiques afin d'expliquer les formes et leurs possibles.



FIGURE 41. EL BOTÓN DE NÁCAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Après ce passage dans le cosmos, nous nous retrouvons dans la forêt. L’histoire de la dictature et des différentes exactions commises et, plus particulièrement des cas de tortures corporelles, est ici racontée par Patricio Guzman. Sa voix se superpose à un montage qui se construit sur la répétition du même élément visuel variants selon le sujet observé : un tronc d’arbre défiguré. Là aussi l’emploi de l’image est triple : illustrative, correspondante et répétée. Cependant, dans ces prises de vue, quelque chose d’autre surgit : la répétition du même élément visuel - le tronc de cet arbre défiguré - se présente à nous par fragments et nous fait voir que chaque corps d’arbre porte sur lui l’empreinte de la force qui a provoqué cette défiguration, comme le Chili et son territoire. L’histoire se répète, autrement, sur d’autres corps comme le lieu d’un possible advenu qui prend corps dans paysage imaginé et dans lequel survient une mémoire.

La répétition ne se constitue qu’avec et dans les déguisements qui affectent les termes et les rapports des séries de la réalité ; mais cela parce qu’elle dépend de l’objet virtuel comme d’une instance immanente dont le propre est d’abord le *déplacement* [...] A la limite, il n’y a que l’étrange qui soit familier, et seulement la différence qui se répète (G. Deleuze 1968 in G. Didi-Huberman 2002, p. 322)

Le coup d’État se présente, dans notre filmographie, comme la mémoire d’un évènement qui hante et qui défigure chaque image dans lequel le film prend forme. Ces arbres sont, à l’image, des corps évoqués, le paysage d’une mémoire qui ne peut qu’imaginer ce qui est advenu comme tel. Ce dont on se souvient - autant de manière volontaire qu’involontaire - la mémoire de cet évènement – et de sa violence - se répète dans chaque film en tant que « symptôme comme sous la frappe d’une même procédure d’empreinte (moule, cliché ou typographie, selon le modèle technique que l’on voudra privilégier) : les « traces mnésiques » et leurs « frayages », les « résidus infantiles » et leurs « inscriptions » sur le bloc-notes magique » qu’est le film. (G. Didi-Huberman 2002, p. 323). Dans ce détournement d’images, opéré par le montage, une mémoire prend forme au sein d’un territoire imaginaire dans lequel tous les temps survivent.



FIGURE 42. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Dans la séquence qui suit le générique de début de *La Cordillère des Songes*, nous survolons un territoire composé d'une chaîne de montagnes et d'une ville. Les cimes sont enneigées et quelques nuages viennent voiler le paysage verdoyant qui se situe en dessous. Nous pouvons entendre aussi le bruit du vent ainsi que le son d'un violon. Puis, tout d'un coup, une voix - celle de Patricio Guzman - surgit et commence à nous narrer une histoire : « A chaque fois que je survole la Cordillère, je sens que j'arrive dans le pays de mon enfance, dans le pays de mes origines »⁵¹. Dans le plan qui suit, le paysage montagneux a laissé place à un paysage urbain. Une ville se dévoile à notre vue : celle de Santiago du Chili. Quelques nuages continuent à voiler ce corps strié par les différents quartiers qui la composent et que nous survolons toujours. La voix-off suit le fil de son histoire. Après un temps de silence, elle réapparaît, toujours accompagnée par une note de violon, qui elle, ne s'est jamais tue : « Traverser la Cordillère, c'est atteindre un endroit très loin dans le passé »⁵².

⁵¹ *La Cordillère des songes* (00: 02: 46) : Cada vez que paso encima de la Cordillera, yo siento que llego al país de mi infancia, al país de mis orígenes. (TdA)

⁵² Cruzar la Cordillera, es llegar en un lugar muy lejos en el pasado (TdA)



FIGURE 43. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Cependant, cette image de la ville est très vite renversée par l'insertion d'une autre image : celle d'une carte.



FIGURE 44. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

À cette insertion, s'ajoute autre élément : notre point d'ouïe est troublé par l'apparition de plusieurs bruits. Nous pouvons entendre le bruit d'un écoulement, le vent, des klaxons, des voitures ains, que de manière indistincte, des voix. La voix-off et la musique sont toujours là. Or, ce qui semble curieux dans cette séquence, c'est que nous survolons cette image de la même manière que nous survolons le paysage. Nous traversons cette carte vieille carte de Santiago, nous parcourons ces différentes lignes et ces différents quadrillages, toujours accompagné par la musique et la voix-off : « Tout me paraît irréel. Je me sens un peu extraterrestre. »⁵³. Puis une deuxième image survient au sein de cette première.



FIGURE 45. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

L'image de cette carte est peu à peu recouverte par ce qui semble être un corps rocheux avant de disparaître progressivement sous celle-ci. Les lignes de la carte ploient sous les fissures de la pierre et disparaissent. Nous voici désormais dans un troisième espace, face à celui-ci enfin, au-dessus de ce celui-ci.

⁵³ Todo me parece irreal. Me siento un poco extraterrestro (TdA)



FIGURE 46. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Comme dans l'image précédente, nous survolons toujours l'espace dans le même mouvement avant. Ici, ce paysage possède une matière différente : la carte a laissé place à un corps de pierre. Est-il question d'un sol ? Est-il question d'une paroi ? C'est impossible à définir. Le mouvement est, dans cette séquence, trompeur car l'espace dans lequel nous naviguons est ici une simple prise de vue photographique qui va se fragmenter, au fil du montage, en un espace infini. La voix et la musique nous guident encore : « La ville dans laquelle je suis né, Santiago, m'accueille dans l'indifférence. »⁵⁴ - mais, il semble que nous sommes tous désorientés. Nous avançons vers l'image par un mouvement de zoom.

⁵⁴ La ciudad donde yo nació, Santiago, me recibe con indiferencia (TdA)



FIGURE 47. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Un premier fragment se présente à nous toujours lié par un raccord mouvement. La voix et la musique persistent : « À chaque fois que je reviens, je ressens le même éloignement »⁵⁵. Puis, le mouvement s'arrête. Différents recadrages au sein de ce même espace s'enchaînent sur un rythme rapide et saccadé. Où sommes-nous ? Sans repères, même la voix-off ne semble plus rien reconnaître : « Je ne reconnais plus la ville que j'ai sous les yeux »⁵⁶. Cependant, il y a bien longtemps que nous avons quitté la ville et l'espace qui se présente sous nos yeux est par nature, quelconque. À quoi pouvons-nous nous repérer, si l'image et la voix-off nous font défaut ? Si la voix-off et l'image se jouent de nous ?

⁵⁵ Siempre que vuelvo, siento la misma lejanía. (TdA)

⁵⁶ La ciudad que estoy viendo, no la reconozco. (TdA)



FIGURE 48. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Tous nos repères sont renversés, à l'image de ce plan qui suit dans cette séquence accompagnée d'un nouvel élément qui vient de faire son apparition. Plusieurs bruits de déflagrations viennent composer un fond sonore qui se superpose à l'énonciation de la voix et à la musique extradiégétique qui l'accompagne. La voix continue de raconter l'histoire de son extranéité : « Au fond, je ne sais pas où je suis. J'ai l'impression qu'il s'est écoulé plus de temps, qu'en réalité. Je me souviens d'un pays dans lequel je me sentais davantage chez moi, avec ma famille, avec mes amis. ».⁵⁷

Dans le dernier plan de cette séquence, nous retrouvons un dernier mouvement et un dernier plan.

⁵⁷ En fondo, no sé dónde estoy. Tengo la impresión de que ha pasado más tiempo que ha pasado. Yo me acuerdo de un país donde me sentía más en mi casa, con mi familia, con mis amigos. (TdA)



FIGURE 49. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Nous revenons, comme une boucle, au-dessus du même espace qui s'est présenté à nous sous la forme de fragments. Mais, au lieu de nous en rapprocher, nous nous en éloignons par un mouvement inverse. La musique est toujours là, ainsi qu'en fond, les grondements des déflagrations qui viennent appuyer la voix-off : « À présent, les odeurs sont différentes. Elles ne ressemblent pas à l'air que je respirais, comme si tout avait disparu par les fissures de ce sol. »⁵⁸. La voix se tait. Les grondements persistent ainsi que la musique. Le mouvement de dézoom continue. Puis, nous passons dans une autre séquence, ailleurs.

Recommençons. Où sommes-nous ? Dans quel espace ? Et dans quel temps ? Ce qui revient à nous poser la question suivante : Que voyons-nous et qu'entendons-nous dans cette séquence ? Quel est cet espace-temps qui prend forme sous nos yeux ? Suivons, pour commencer, notre voix-off. Elle est, avec le son du violon, l'une des deux seules lignes qui ne tremble pas dans cette séquence.

Dans le premier plan de notre séquence, nous traversons un paysage sur un mode panoramique. Le mouvement latéral de ce plan aérien nous permet de voir les différents éléments qui la compose : sa

⁵⁸ Ahora los olores son otros. No se parecen al aire que yo respiraba como si todo hubiera desaparecido por las grietas de este suelo. (TdA).

géographie ainsi que sa géologie. Ce plan se présente à nous comme une prise de vue filmique produite par le dispositif léger d'une caméra embarquée. Celle-ci est alors réalisée au plus près de l'expérience vécue comme « une empreinte *directe* de la réalité (...) l'immanence du réel qui se redouble » (Niney 2002, p. 13). Dès lors, tâchons d'interroger cette doublure car, dans notre séquence, elle n'est pas le lieu d'une évidence mais « le constat d'une illusion » :

Faut-il rappeler que toute prise de vue est une découpe de l'espace et du temps: le cadre est un cache selon la célèbre formule d'André Bazin. Il y a toujours un hors-champ. Un plan, c'est un point de vue subjectif, partiel. C'est donc toujours plus ou moins que le réel. La réalité est sans couture, le film c'est de la haute couture, ou du prêt à porter. Ce n'est pas un plan-séquence ininterrompu mais un montage de plans sélectionnés et sectionnés. C'est un art de l'ellipse autant que de la présence. (Niney 2002, p. 15)

L'espace qui se présente à nos yeux est le lieu d'une rencontre avec un passé. Au-dessus de ce paysage une voix-off vient se superposer, une voix qui se souvient qu'à chaque retour, celui-ci rentre dans le pays de son enfance, son pays natal. Cette prise de vue directe est alors le lieu d'un paradoxe : quel est ce temps qui surgit à nos yeux ? L'espace qui se présente à nous possède un temps singulier, puisque sa présence fait état d'un temps affecté par la mémoire d'un sujet qui se souvient et, qui l'énonce dans un présent itératif par l'emploi de l'expression « À chaque fois » (Cada vez) Chaque retour est alors marqué par la même réminiscence. Dans la co-présence de cette voix-off et de cette image, le temps possède une figure singulière : le présent de l'image est le lieu d'une co-présence avec un passé évoqué. Le pays natal survit lorsque à l'image tout autre chose prend forme. La prise de vue filmique fait état d'un temps actuel – le film a été tourné en 2019 – là où la voix a fait état d'un souvenir, d'un temps inactuel.

Santiago se présente en contre-plongée mais, c'est la Cordillère qui est évoquée. La voix-off fait alors référence à un « endroit très loin dans le passé ». Quel est alors l'endroit qui se forme sous nos yeux ? L'image est trouble, des nuages viennent la voiler. L'image est trouble, elle semble se dissocier de la voix-off qui semble nous guider. L'insertion de l'image d'archive vient alors répondre à cette perte de repère. Une carte se présente à nos yeux. Celle-ci fonctionne alors comme un document d'archive qui vient illustrer la voix-off. Cette vieille carte de Santiago, exhibée par le montage comme telle, se raccorde dans le même mouvement sur le plan précédent. Ce document d'archive est alors traité au montage comme le paysage précédent, comme un espace dans lequel nous pouvons circuler. L'espace et le temps paraissent avoir perdu ici toutes leurs propriétés : « le cinéma ruine la fallacieuse distinction psychologique entre image comme réalité psychique et le mouvement comme réalité physique » (*Ibid.*, p.18). Quel est cet étrange objet au sein duquel nous nous déplaçons ? Notre énonciateur se définit comme un « extraterrestre ». Nous pouvons alors nous demander dans quel espace-temps vient-il de

nous faire voyager ? Tout est défiguré. En témoigne cette surimpression dans lesquelles toutes lignes qui ordonnait cette carte ploient dans le surgissement d'une autre image.

Tantôt encore nous devons rappeler que les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre: l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse. Dans un cas, on organise même le désert ; dans l'autre cas, c'est le désert qui gagne et qui croît; et les deux à la fois. Or les mélanges de fait n'empêchent pas la distinction de droit, la distinction abstraite entre les deux espaces. C'est même pourquoi l'un et l'autre ne communiquent pas entre eux de la même façon: c'est la distinction de droit qui détermine les formes de tel ou tel mélange de fait, et du sens de ce mélange (est-ce un espace lisse qui est capturé, enveloppé par un espace strié, est-ce un espace strié qui se dissout dans un espace lisse, qui laisse se développer un espace lisse ?) (Deleuze, Guattari 1980, p. 593)

L'emploi figuratif de cette surimpression transforme la co-présence de ces deux images en une co-présence entre le présent et le passé, par l'emploi de deux matières d'images distinctes qui se confondent au sein d'un même plan. Dans cet espace défiguré, nous allons voir que cette co-présence provoque aussi une coexistence entre deux temporalités dans lequel se fabrique une mémoire. Deux lignes ne ploient pas dans cette image : celle de la musique et celle de la voix-off. Mais, un troisième élément, oscillant, vient perturber ponctuellement ce continuum : le bruit. À deux reprises, notre point d'ouïe est trompé par la création d'un paysage sonore, là où l'idée même de paysage est absente. À l'insertion de la carte, nous pouvons entendre le fond sonore d'une ville à travers des éléments distincts - comme nous l'avons mentionné – bien que ne nous pouvons les entendre indistinctement : le volume audio de cette piste de son n'est pas équivalent aux autres. Cependant, l'existence de cette ligne sonore est le lieu d'une interrogation : elle est le lieu d'une recreation. Là où le paysage n'est pas, le son survient. Mais, dans cette survivance, l'acte de création possède la mémoire de de son antériorité par la recreation d'un temps qui précède sa genèse. Dans cette séquence, tous les temps se confondent et s'emprennent mutuellement, afin de donner forme au film. Prenons le cas de la surimpression qui fonctionne de pair avec le son de la déflagration.

Dans cette image, les lignes de la carte ploient sous l'arrivée d'une deuxième image, celle d'une prise de vue photographique d'un corps rocheux. Ces deux corps d'images se composent de même ligne, bien qu'il ne soit pas question de la même matière d'images et, ces mêmes lignes ne composent pas le même espace : la carte est un *espace strié* là où la pierre se présente comme *un espace lisse*, comme le suggérerait Gilles Deleuze. Dans ce mélange entre le lisse et le strié, l'espace est défiguré. Nous ne pouvons plus y trouver un seul repère : les abscisses et les ordonnées se perdent sous de nouvelles lignes désordonnées. Dès lors, nous pouvons voir que dans la migration d'une image à l'autre, les lignes survivent mais différemment : de point de repères, nous allons passer à des traces d'empreintes. Au moment de ce mélange, un nouvel élément survient : un bruit de déflagration vient progressivement

hanter le fond sonore. Cette déflagration agit tel un fantôme : elle renvoie à cette même explosion qui hantait visuellement nos séquences précédentes. Elle fonctionne comme le coup et la trace d'un même coup d'État. La recreation de cette bande sonore dans cette séquence nous permet de voir ce qui hante le film qui se déploie sous nos yeux : « la recreation est toujours hanté par l'œuvre d'origine » (Blümlinger 2013, p. 219) l'œuvre d'origine étant, dans notre cas à la fois, le lieu d'un film, d'un évènement, et le lieu d'une violence que l'on garde en mémoire, comme la marque d'une empreinte que l'on garde sur son corps. Dans cet espace, créé par un montage en surimpression, l'acte de recreation donne au temps une figure singulière en le faisant sien – le hic et nunc du temps du film, mais en le composant d'un passé qui survient.

Dans cette défiguration une autre image prend forme : un corps rocheux. Fragmentés en divers détails, la pierre, dans cette séquence, porte sur elle les empreintes du temps qui qui la travaille : ces différentes fissures témoignent d'une sismologie⁵⁹ dans lequel le temps apparaît comme une énergie qui vient travailler et défaire le corps qui se présente sous nos yeux. Les lignes de cette pierre fonctionne comme des « ondes de temps » (G.Didi-Huberman 2002, p.121) par lesquelles le passé apparaît comme une survivance empreinte dans le corps même de cette roche. Dans cette image, le temps vient aussi défaire et travailler l'image qui se présente sous nos yeux malgré la persistance de deux lignes qui surgissent encore : la voix de Patricio Guzmán accompagnée de cette même note de violon. Cette voix comme cette pierre porte en elle la mémoire d'un pays imaginé, le Chili. Dans la défiguration causée par le coup d'État, ce pays remémoré devient un espace imaginé, dans lequel tous les temps de confondent et se rencontrent pour pouvoir y figurer à nouveau malgré l'empreinte des blessures. Cependant, au cinéma, cette mémoire des évènements empreints prend forme en images et en son. C'est en cela que le film se fabrique comme une image-mémoire. Qu'avons-nous vu ? Qu'avons-nous entendu ? Ce qu'il reste à raconter (à dire et à faire), le regard et l'ouïe deviennent ainsi la patrie du geste créateur.

⁵⁹ Georges Didi-Huberman, « L'image-pathos – Lignes de fracture et formules d'intensité » in *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris Éditions de Minuits, 2002 p. 119

3. L'IMAGE-MÉMOIRE



FIGURE 50. FILMER OBSTINEMENT, DIR. BORIS NICOT (2014)

Un jour, peut-être, on inventera une machine: on posera un objet sur une table, on l'éclairera et delà, on pourra faire renaître tout ce que les objets auront touché. Pourquoi pas ? La machine à remonter dans le temps existera. C'est une question de temps... En quoi consiste l'histoire du Chili ? Dans quel ouvrage la trouver ? Existe-t-il un auteur fiable de l'histoire du Chili ? Non. C'est un pays qui repose sur une blessure. Il est construit sur la douleur. Malgré tout, le pays se développe économiquement mais, il n'y aura pas de civilisation au Chili. Il ne s'agit pas d'établir une vengeance mais d'établir une carte plutôt bien conçue pour bien travailler à l'avenir. (Patricio Guzman dans *Filmer obstinément*, réalisé en 2014 par Boris Nicot)⁶⁰

Comment donner forme au temps ? Comment donner forme à l'histoire ? Comment soigner un pays injurié par un coup d'État ? En dessinant sa carte, en créant son corps, en inventant sa mémoire, afin d'obtenir le juste oublié. En fabriquant, alors, une image-mémoire afin de pouvoir tout raconter.

⁶⁰ En el futuro, tal vez, se va a inventar una machina, tú vas a poner un objeto encima de una mesa y a lo mejor tú vas a poder iluminarlo y de ahí, de esa cabria, va a renacer todos los objetos que los tocaron ¿Por qué no? Una machina del tiempo, yo creo que eso va a existir. Es cuestión de tiempo. ¿En qué consista la historia de Chile? ¿Cuál es el verdadero volumen de la historia de Chile? ¿Cuál es el autor fiable de la historia de Chile? No existe. Es un país instalado sobre una herida. Construido encima del dolor. Y mientras que eso sigua, el país va a progresar económicamente pero no haber civilización en Chile. Porque no se trata de venganza. Se trata simplemente de establecer un mapa, bien diseñado, para poder trabajar en el futuro. (TdA)

MÉMOIRE ET TEMPS

LA PIERRE



FIGURE 51. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Nous revoilà dans la rue, nous revoilà sur le sol de Santiago. Dans cette séquence de la *Cordillère des Songes*, la caméra pivote sur son axe vers le bas pour descendre ces pavés. La voix-off prend la parole : « Ces pavés sont ici depuis bien longtemps. Ils ont été taillés dans la roche de la Cordillère. Quand j'étais enfant, j'adorais marché dessus. »⁶¹. Différents plans de ces pavés se succèdent accompagnant ainsi cette voix-off qui se souvient de son enfance. Ce paysage urbain est aussi agrémenté d'un paysage sonore : nous pouvons entendre des bruits de pas sur le sol et des voix passant non loin du lieu de la prise de vue. Puis, la dictature est évoquée.

⁶¹ Los adoquines están aquí desde mucho tiempo. Están tallado con piedras de la Cordillera. Cuando era niño, me gustaba mucho pisar a los (TdA)



FIGURE 52. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

« Plus tard, ces pavés ont été les premiers à sentir les pas de la terreur s’avançant dans la ville. »⁶². Plusieurs plans à différentes échelles s’enchainent. Nous partons du plus petit élément – le pavé – jusqu’aux différentes parties de cette rue. Un détail emporte notre attention dans cette séquence : le son évoqué par la voix-off : « Les gens ont commencé à connaître les bruits des tanks et des camions militaires. La nuit, ils entendaient des bruits que personne ne connaissait. »⁶³. Les pavés sont ici le lieu d’une empreinte sonore. Bien qu’elle soit ici seulement évoquée par la voix-off, la dictature possède un corps sonore, mais aussi un corps d’image.

Nous continuons à arpenter ces pavés. Des ombres commencent à apparaître et à accompagner les voix que l’on entendait ainsi que la voix-off que l’on entend : « La matin, ils voyaient des personnes qui suivaient d’autres personnes. »⁶⁴

⁶² Después, fueron los adoquines, los primeros que sintieron los pasos del terror marchando por la ciudad. (TdA)

⁶³ La gente empezó a conocer el ruido de los tanques y de los camiones militares La noche, sentían ruidos que nadie conocía (TdA)

⁶⁴ En la mañana, veían personas que seguían a otras personas (TdA)



FIGURE 53. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Sur le dernier temps qui compose notre séquence, une phrase s'étend sur deux plans : « Quand ils sortaient dans la rue... »⁶⁵ qui lie le plan des ombres à un autre plan, plus resserré de ces mêmes pavés, qui se compose d'un mouvement vers le bas. La caméra pivote lentement vers le bas et la voix énonce - (...) ils marchaient dans la peur »⁶⁶- avant de se taire. Une musique s'égrène doucement, tandis qu'une autre image se présente à nous. C'est le lieu d'une rencontre.

⁶⁵ Cuando salían en la calle, (TdA)

⁶⁶ La gente caminaba con miedo (TdA)



FIGURE 54. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Nous pourrions dire que cette séquence se résume à une histoire de fantômes. L'image se fabrique ici comme la collision entre ce qui est là et ce qui n'est plus là, entre présence et revenance. Dans cette capture d'écran, filmée comme une simple prise de vue, nous pouvons voir qu'un des pavés est différent des autres par sa nature et par ce qu'il représente. Il s'agit d'une plaque commémorative, sur laquelle est gravée un nom : "CARLOS RODOLFO ZULUETA, 25 ANS". Un nom qui apparaît comme « un dévoilement et une déflagration » (G. Didi-Huberman 2008, p.27). Il s'agit du nom d'un des disparus de la dictature. Ce plan est construit en tension : tension entre l'objet montré et ce qu'il symbolise, entre la pierre des pavés et la mémoire de la dictature, entre une mémoire et sa matière, qui se pense, ici, comme le substrat sur lequel le temps a laissé sa marque, permettant ainsi qu'une histoire puisse être racontée, que l'histoire puisse figurée.

Recommençons. Dans cette séquence une première information nous précise la nature de la matière des pavés qui se présente à nos yeux : ceux-ci viennent de la Cordillère. Un peu plus tard dans le film, la voix-off nous présente la Cordillère comme un témoin :

Pendant toute la durée de la dictature, la Cordillère est demeurée à sa place. Elle nous regardant peut-être sans que nous le sachions. Je n'y avais pas pensé avant mais je crois que la montagne est un témoin. Elle a vu des choses que l'on voulait nous cacher. Si l'on pouvait traduire ce que disent les roches, nous aurions aujourd'hui les réponses qui nous manquent ⁶⁷ (P.Guzmán 2019, *La Cordillère des songes*)

La pierre est un élément dont la forme est aussi le lieu d'une survivance à laquelle une mémoire est affectée. La mémoire, comme nous avons essayé de l'expliquer, est un lieu dans lequel « l'amoncellement du passé sur le passé se poursuit sans trêve » (H. Bergson [1907] 2013, p. 5) En cela, elle fonctionne ici comme la roche de la Cordillère dans laquelle le temps s'est empreint : « En réalité, le passé se conserve lui-même automatiquement. Tout entier sans doute, il nous suit à tout instant : ce que vous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, penché sur le présent qui va s'y joindre en pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors. » (*Ibid.*, p. 5). La pierre, le rappelle Bergson, est un élément naturel ⁶⁸ qui évolue ainsi : « rien ne s'y crée ; pas plus que de la forme, et que de la matière. ». La pierre ne vieillit pas, elle est un vivant permanent dont la forme persiste mais diffère à travers le temps. Cependant, la pierre porte à sa surface les marques du temps : les brisures et les crevasses, qui sont les indices qui échappent à l'oubli » et via lesquels « le temps nous entend et, l'histoire y apparaît toujours » (G. Didi Huberman 2002, p. 323).

Cette plaque commémorative, le nom qui y est gravé et l'endroit où elle est placée, est le lieu où la mémoire prend forme, celui d'un scandale de l'histoire. Mais c'est une forme « forme sans style : elle échoue à représenter, à *historier* à laisser identifier le moment de l'histoire où elle a été produite » (G. Didi-Huberman 2008, p. 123). Dans cette prise de vue, le pavé empreint témoigne à la fois d'une *dimension d'origine* dont elle est l'évènement (*Ça-a-été*) mais aussi d'une *dimension mortifiante* tant celle-ci renvoie à une mise à mort dont, ce qui prend corps sous nos yeux et qui vient défigurer le pavé par sa revenance, c'est ici le temps de la dictature de Pinochet. Le voix-off se tait et une musique continue. La ligne de discours ploie face à cette pierre empreintée et affectée d'une mémoire défigurante.

Une ombre survit dans cette scène et, cette survivance à ici un pouvoir heuristique : ce qui prend forme dans ces empreintes, c'est la terreur d'une dictature qui prend corps sous nos yeux. Dans la séquence

⁶⁷ *La Cordillère des songes* (00:47:54): Durante todo el tiempo de la dictadura, la Cordillera ha permanecido en su lugar. Tal vez, elle nos miraba sin que lo supimos. No lo pensé antes, pero creo que la montaña es un testigo. Ha visto cosas que nos querían esconder. Si pudiéramos traducir lo que dicen las piedras, hoy tuviéramos las respuestas que no tenemos. (TdA)

⁶⁸ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris Éditions PUF, [1907] 2013, p. 8

qui précède la rencontre du pavé, une ombre fait son apparition sur le sol. Cette ombre est double : elle renvoie à la fois au temps de la prise de vue et à la mémoire de la voix qui se souvient. Elle renvoie à la fois à la présence et l'absence, à l'ombre et la lumière, comme l'envers et l'endroit d'une même pièce. L'image et la mémoire possèdent alors le même substrat qui contribue à rendre possible leur apparition.



FIGURE 55. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Une voix nous informe : ce bloc contient en son sein l'histoire de ce qui l'informe. Ce bloc de quartz est le lieu d'une mémoire venue d'autrefois et, qui prend corps dans une goutte d'eau : le temps prend forme et la mémoire persiste. Comme pour la pierre, l'eau vient donner corps à ce qui n'en possède pas afin de le révéler : ce bloc de quartz est hanté par une matière visible. Cependant, celle-ci fonctionne comme un spectre dont l'empreinte n'est définissable qu'à partir du corps qui la contient. L'eau comme la pierre ne se fabrique que dans l'identité, autant symbolique que visuelle, des corps qu'ils empreignent et, qu'ils nous révèlent. Cependant, de quel temps vient ce corps ? Traversant le temps, le cube qui se présente à nous semble recueillir ici les mémoires d'un temps qui prend corps dans l'éternité d'une goutte d'eau. Qu'en est-il de ce film qui commence ?



FIGURE 56. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Cette séquence se situe à la fin du *Bouton de Nacre*. Plusieurs objets sont sortis des eaux qui baignent les rives du Chili. Des morceaux de rails et des os : d'où viennent tous ces éléments ? De quand datent-ils ? Pendant la dictature de Pinochet, des milliers de prisonniers politiques furent jetés à l'eau après avoir été torturés. Cette pratique méthodique – que l'on voit exposée dans le film par la reconstitution d'une mise à mort – était effectuée en employant un rail de train auquel le prisonnier était lié après avoir été drogué. Quarante plus tard, les profondeurs des rives du Chili furent le lieu d'une fouille, puisque l'eau y possède un pouvoir de conservation. Une musique accompagne cette séquence : un même mouvement musical accompagné de plusieurs violons. Ce morceau a été composé au clavier électronique, comme tous les autres morceaux de notre filmographie, par le groupe chilien Miranda y Tobar. Au centre de notre image, un détail interpelle notre regard. Une loupe vient grossir l'élément pris dans un morceau de rail. Le dispositif, équipé d'un objectif macro, s'avance vers cet objet par un traveling latéral qui vient s'approcher au plus près de l'objet.



FIGURE 57. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Arrêt sur image. Une prise de vue photographique vient compléter ce plan par un plus gros, accompagné d'un zoom avant et un mode musical en mode majeur.



FIGURE 58. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Cependant, un problème se pose. Si le bouton subsiste, le corps qui le portait a lui disparu : Où ? et surtout : Qui ? Un premier corps se présente à nous, mais ce n'est pas celui auquel nous nous attendions : il s'agit ce celui d'un certain Jemmy Button.

Au début du XIXème siècle, un bateau anglais débarqua en Patagonie. A son commandement le capitaine Fritzroy. Sa mission était de cartographier ce territoire. Il fut aussi l'un des premiers à représenter les Indiens avec un visage humain. Cette histoire, que la voix-off nous raconte, dans le *Bouton de nacre*, est à la fois le lieu d'une illustration et d'une création. Chaque étape de la rencontre avec Jemmy Button est le lieu d'un regard sur un travail en train de se faire. À travers plusieurs gros plans, la caméra fixe une main en train de dessiner différentes illustrations dans lequel cette histoire va prendre corps afin de venir illustrer ce que raconte la voix-off.



FIGURE 59. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Au cours de cette séquence, deux matières distinctes prennent forme en même temps : le film et le dessin. Dans cette co-présence ⁶⁹, deux manières de raconter se font face tout en se pensant comme complémentaire. Chaque gros plan sur ce crayon en train d'agir permet de mettre en lumière le lieu d'un déploiement, d'un geste, dans lequel une image prend forme, tout en jouant comme le reflet du

⁶⁹ V. Amiel, *op.cit.*, p. 47

film qui prend aussi forme, comme ci-dessous avec le visage illustré des Indiens. Toute l'entreprise de Firtzroy est ainsi le lieu d'une récréation dans lequel l'image prend corps à travers différents portraits.

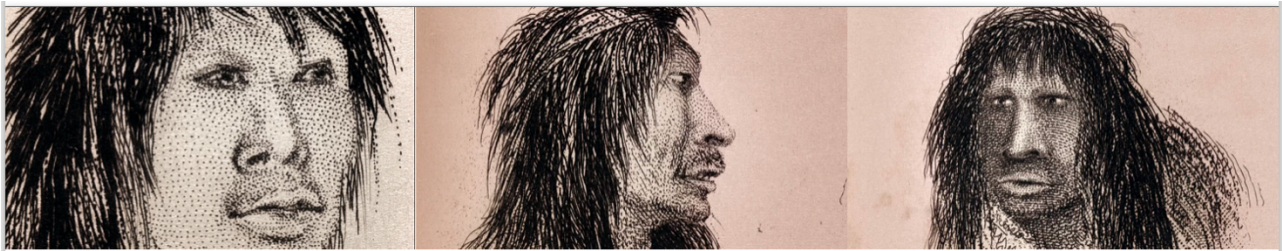


FIGURE 60. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

La voix-off poursuit son histoire tout comme les images : « Le capitaine Fitzroy – qui avait des idées humanistes – a conçu un projet insolite : emmener quatre indigènes en Patagonie afin de les civiliser. L'un d'entre eux est monté en échange d'un bouton de nacre. C'est ainsi que les Anglais l'ont appelé Jemmy Button. »⁷⁰.



FIGURE 61. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Dans cette séquence, le montage alterne entre le geste et l'image produite, entre l'acte et la création, le film devenant ici le lieu d'une conjugaison entre deux temps a priori distincts, par laquelle l'histoire racontée prend forme. Dans cette séquence, un autre élément se superpose aux images et à la voix-off : le bruit d'un crayon en train de gratter sur du papier. Tous les temps d'un même acte paraissent coexister au sein d'une même séquence, le film fonctionnant ici comme une *image-cristal* comme le définit Gilles Deleuze :

Si l'on va jusqu'au bout de cette tendance, on dira que l'image actuelle a elle-même une image virtuelle qui lui correspond comme un double ou un reflet. En termes bergsoniens, l'objet réel se réfléchit dans une image en miroir comme dans l'objet virtuel qui, de son côté et en même temps, enveloppe ou réfléchit le réel: il y a « coalescence » entre les deux. Il y a formation d'une image biface, actuelle et virtuelle. C'est comme si une image en miroir, une photo, une carte postale s'animaient, prenaient de

⁷⁰ *Le Bouton de nacre* (00 :49: 20): El capitán, que tenía, ideas humanistas, se le ocurrió un proyecto insólito: llevar a cuatro indígenas a Inglaterra con el fin de civilizarlo. Uno de los nativos subió a bordo a cambio de un botón de nácar. Por eso, los ingleses los llamaron Jemmy Button. (TdA)

l'indépendance et passaient dans l'actuel, quitte à ce que l'image actuelle revienne dans le miroir, reprenne place dans la carte postale ou la photo, suivant un double mouvement de libération et de capture. (G. Deleuze 1985, p. 92)

Cette mutualité entre les deux images qui coexistent au sein de la même séquence vient nous interroger, puisqu'elle met en lumière la structure et la genèse du processus qui s'exhibe et se fabrique sous nos yeux. Cependant, ce qui semble singulier dans l'histoire de Jemmy Button, c'est de voir comment « son passé se prolonge dans son présent et y demeure actuel et agissant » (Bergson [1907] 2013, p.15) et, au sein même d'une même séquence. Une surimpression qui vient conclure notre histoire.



FIGURE 62. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

« On a fait porter des habits de marins à Jemmy Button. Plus tard, on l'a habillé en Anglais. Pendant plus d'un an, Jemmy Button a vécu sur une planète inconnue. Il a navigué de l'âge de pierre jusqu'à la révolution industrielle... »⁷¹. Cette surimpression a la particularité de se construire sur quatre images distinctes qui, tour à tour, se recouvrent comme quatre nappes de temps distincts et viennent travailler un même visage et un même corps comme « une durée agissante et irréversible » (Ibid., p. 16) que le film met alors à découvert. Les portraits qui se font et se défont deviennent un moyen de montrer comment le temps travaille : « Il construit et il s'écroule, il s'effrite et se métamorphose. Il glisse, il tombe. Il s'enterre et il ressurgit et se décompose. Il se recompose ailleurs et autrement » (G. Didi-Huberman 2002, p. 230) La reprise du portrait à travers différentes formes montre comment la répétition de l'acte est un moyen de pénétrer toujours plus profondément dans la temporalité afin de dégager de la durée. Un visage persiste, malgré ces transformations, ainsi qu'une histoire qui s'informe dans la voix de celui qui raconte et, qui nous fait traverser le temps. La dernière surimpression qui s'imprime sur ces différents portraits de Jemmy Button est singulière, puisqu'elle se présente à nous comme un voyage dans un autre espace-temps. Progressivement, une poussière d'étoile envahit ce

⁷¹ *Le Bouton de nacre* (00 :50: 10): Jemmy Button fue vestido con ropas de marineros. Después con la tenida inglesa. Durante más de un año Jemmy Button vivió en un planeta desconocido. Navego desde la edad de piedra hasta la revolución industrial. (TdA)

visage dessiné. Puis nous arrivons dans le cosmos : « Il a voyagé des milliers d'années dans le futur. Puis, des milliers d'années dans le passé » ⁷²



FIGURE 63. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

La poussière qui vient progressivement se déposer sur le visage de Jemmy Button vient de ce rayon lumineux, duquel nous nous éloignons progressivement par un mouvement arrière. Dans cette reconstitution 3D, nous pénétrons dans une galaxie. L'espace-temps étant défait de toutes ses constantes, le film devient alors une carte vers laquelle tous les temps et les espaces convergent, s'entremêlent et s'informent mutuellement dans l'acte même de raconter. Deux mouvements s'informent au sein de cette même surimpression, un aller vers le futur – cette source lumineuse de laquelle on s'écarte - et un retour vers le passé – cette pierre vers laquelle on s'avance - qui viennent illustrer les deux temps d'une phrase, dans laquelle deux temporalités s'entrechoquent : passé et futur composent le même acte de raconter dans lequel se fabrique l'histoire. Dans la traduction de la voix énoncée, le passé composé porte cette rencontre entre deux temporalités qui coexistent au sein du même syntagme. En espagnol, Patricio Guzman emploie le prétérit qui se définit comme un temps absolu, dans lequel le procès passé n'a plus rien avoir avec le procès présent. Pourtant, au sein de cette surimpression, le temps de l'histoire est empreint de la coexistence entre ces deux moments distincts qui forme un même « espace de mémoire » (Blüminger 2018, p. 354) : le corps de cette roche comme le visage de Jemmy Button est empreint de tous les temps qui la traverse.

Cette reconfiguration topographique constitue une sorte d'espace de mémoire, dans lequel les personnages ont disparu et qui trouve rempli et orienté, en un lieu et place de ceux-ci, par une voix-off, rapportée à l'espace narratif désormais inexistant (...) Ce fil de lecture virtuel possède un point de départ semblable à celui du film: nous entrons dans le monde du rêve. Mais ce monde est devenu un pur espace de synthèse, saisi, non plus par une caméra portative, mais par un mouvement uniforme numérique (...) Le spectateur n'est plus porté vers par des plans et des regards rliés par le hors-champs, c'est-à-dire ce qui en est absent, prend un rôle central ; il est désormais entraîné par une marche en avant régulière, que l'on pourrait, avec Gilles Deleuze, définir comme un espace infini et non orienté dans lequel il n'y a plus de hors champs. Ainsi, à la faveur de cette nouvelle lecture, l'image ne se construit

⁷² Viajó miles de siglos hasta el futuro. Y después, miles de años hacia el pasado (Tda)

plus selon des rapports produits par le montage, elle est au contraire soumise à une abstraction, elle devient une carte au sens de Christine Buci-Glucksmann : le processus numérique de virtualisation y dissipe les voies du visible tout en les élargissant dans un espace projectif (Blüminger 2018, p. 355)

De l'action de la lumière, nous passons à la pierre :



FIGURE 64. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Sur cette pierre, plusieurs illustrations se superposent ainsi que plusieurs pistes sonores : la voix laisse place à une musique de violon en mode mineur et, ponctuellement à des fonds sonores qui recréent – lorsqu’il est question dans la deuxième capture d’écran – d’ambiance faisant référence aux salons de la fin du XIXème siècle. Dans cet acte de recréation, le temps empreint dans ces images prend forme dans la mémoire qu’il laisse sur les choses, qu’il laisse sur les corps et qui donne forme, dans l’acte même de raconter, une image-mémoire à notre film. De retour en Patagonie, Jemmy Button rentre comme chez lui comme un étranger : « Alors que Jemmy Button était devenu un gentleman, le capitaine le ramena en Patagonie. En posant le pied sur sa terre natale, Jemmy Button enleva ses habits anglais. Il s’est mis à parler à moitié en anglais et à moitié dans la langue. Il se laissa pousser les cheveux mais jamais il ne redevint celui qu’il était »⁷³. Dans le dernier passage de cette séquence, les couleurs ont changé :

⁷³ *Le Bouton de nacre* (00:51:23): Despues que Jemmy Button se convertio en un gentleman, el capitán lo tragó de nuevo a la Patagonia. Al poner el pie en su tierra natal, Jemmy Button se quitó las ropas inglesas. Sigo hablando la mitad en inglés y la mitad en su lengua. Se dejo crecer el pelo, pero nunca volvió a ser lo que era



FIGURE 65. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Le noir et blanc vient laisser la place à la couleur, comme si le médium avait évolué alors que la technique et l'ambition sont identiques : fabriquer une mémoire.

MÉMOIRE ET FORMES

UNE MÉMOIRE INVENTÉE

Visitons une nouvelle maison, visitons un autre bureau, visitons une nouvelle mémoire : celle de Pablo Salas, cinéaste chilien. Pablo Salas est l'un des seuls cinéastes à ne pas avoir cessé de filmer au Chili et ce malgré la dictature. Il n'est pas un cinéaste de l'exil, contrairement à Patricio Guzmán. Notre réalisateur se présente alors chez lui avec un dessein : « Maintenant, j'aimerais rentrer dans sa machine à remonter le temps ». ⁷⁴ (À noter que la traduction française propose comme expression « machine à remonter dans le temps » là où Patricio Guzmán fait état d'une machine du temps...)



FIGURE 66. *LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS*, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Bien que celui-ci soit absent dans cette capture d'écran, nous pouvons comparer son milieu avec celui de l'astrophysicien (*figure 13*). Si les deux espaces se composent d'au moins un écran - qui va être le dispositif afin de travailler de la matière reçue – les murs du bureau de Pablo Salas sont

⁷⁴ *La Cordillère des songes* (00 :38 :43): Ahora, me gustaría a entrar en su machina del tiempo (TdA)

peuplés de différents objets, dans lesquels sont conservés les images que celui-ci a tournées et différents moyens de les informer. Notons que dans la *Cordillère des songes* n'utilise pas l'imagerie de l'astrophysique. L'élément du télescope est commun au film *Nostalgie de la lumière* et *Le Bouton de nacre*. Celui-ci est repris comme un motif récurrent aux deux films, comme nous pouvons le voir dans les captures d'écran suivantes :



FIGURE 67. À GAUCHE : EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

FIGURE 68. À DROITE: NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2010)

Par ailleurs, la précision de ceux-ci marque le lieu d'une évolution technique dont l'instrument – le télescope – est le lieu de l'histoire d'un progrès. Dans *La Cordillère des songes*, c'est un autre outil qui nous intéresse, décrivons cet espace. À gauche, nous pouvons retrouver un banc de montage composé de deux écrans d'ordinateurs. Puis derrière, différentes machines servant à numériser les différentes données produites par différents dispositifs. Les murs sont traversés par différents fils mais surtout recouverts de cassettes. A droite, une caméra nous fait face. Au son, nous pouvons entendre le bruit d'une horloge. Dans le cas, du cinéaste, l'histoire est parallèle à celui de l'astrophysicien : les spectres de sa lumière - les images - sont toutes l'empreinte d'un temps, dont l'enregistrement – et ainsi la conservation - est devenu le lieu d'un progrès technique par le passage au numérique. Dans son entretien, Pablo Salas fait un état de l'évolution de la digitalisation du médium par sa capacité à stocker de grandes quantités de temps, en nous présentant différents objets : une cassette, dont la durée

de stockage est de vingt minutes, une autre dont la durée est de quatre heures, puis un disque dur qui lui peut stocker plus de 1200 heures.



FIGURE 69. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Le point commun entre Patricio Guzmán et Pablo Salas est qu'ils sont tous deux cinéastes. La différence est que le premier possède une mémoire en noir et blanc, tandis que le deuxième possède une mémoire en couleur. La singularité de *La Cordillère des songes* est qu'il est marqué par le réemploi d'images d'archives réalisées pendant la dictature par Pablo Salas. Celle-ci furent toutes tournées en couleur et en analogique, alors que *La Bataille du Chili* et le coup d'état furent tournés en argentique et noir et blanc. Cette différence se double de l'exil du premier durant la dictature et la présence du deuxième pendant cette période. Ajoutons que cette différence se triple dans un autre geste, celui de raconter ce temps qui se fabrique autrement.



FIGURE 70. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Dans cette séquence, l'entretien de Pablo Salas se superpose à une nouvelle matière d'image : ses archives. Le format ainsi que la qualité ont changé. Le réalisateur nous décrit ce qu'il est en train d'observer : plus de mille personnes amenées dans le stadium national de Santiago par des militaires ;

un stade transformé en camp de concentration pour les personnes considérées comme prisonniers politiques. Avant d'être transportées à cet endroit, le domicile de ces personnes avait été marqué d'un triangle rouge, comme le précise Pablo Salas et comme le montre l'image.



FIGURE 71. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

L'histoire racontée par Pablo Salas prend forme ici dans le réemploi d'images d'archives en couleur comme le lieu d'une illustration. Partons dans ce stade, évoqué également par Patricio Guzman mais sur un autre mode. À la différence de Pablo Salas, nous pénétrons, avec Patricio Guzman, dans une image actuelle du stade de Santiago du Chili. Cependant, cette entrée est triple. L'image actuelle se double du souvenir en voix-off d'un match de coupe du monde entre le Chili et l'Italie. A ce récit, l'image du stade vide et la prise sonore directe – nous pouvons y entendre le bruit des oiseaux – s'ajoute une recreation sonore de l'ambiance de la victoire, avec le bruit des applaudissements de supporters. Notre cinéaste précise : « Je me souviens que la fête a duré plusieurs mois »⁷⁵ Puis, le temps s'épaissit. Une musique surgit – le même son de violon, que l'on retrouve dans le début du *Bouton de nacre* - le stade est le lieu d'un retour, mais en tant que prisonnier politique : « Plus tard, je suis retourné dans ce stade. Mais en tant que prisonnier politique. Ici, plusieurs milliers de personnes furent enfermés ici. J'ai été prisonnier pendant quinze jours sans que les militaires sachent où étaient

⁷⁵ *La Cordillera des songes* (00: 31: 40): Me recuerdo que la fiesta duró varios meses (TdA)

les bobines de mon film »⁷⁶. Notre séquence se termine sur ce plan. La caméra pivote lentement et progressivement vers la droite. La voix-off poursuit : « Je me souviens parfaitement de la vue de l'écran des scores. Depuis le coup d'État, je ne suis jamais retourné vivre au Chili, même si j'ai consacré toute ma carrière à mon pays »⁷⁷. Le mouvement se terminant par un plan fixe sur l'écran.

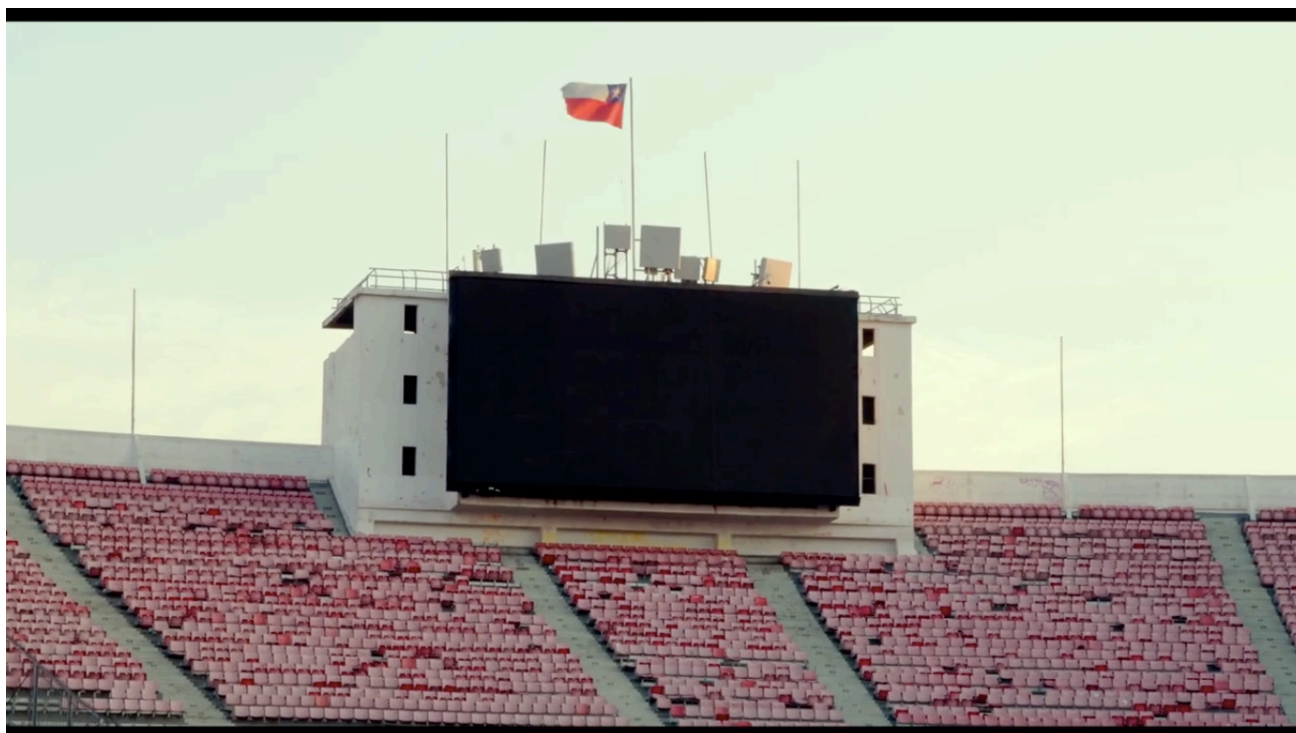


FIGURE 72. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Par opposition à la séquence de Pablo Salas, nous pouvons voir que ces images se fabriquent dans l'absence d'images, la mémoire devenant ainsi le lieu de création et, de récréation d'un souvenir qui prend forme dans l'absence d'images tournées, d'images *prises*. Ces images qui manquent, et qui pourtant persistent dans la mémoire de celui qui raconte, deviennent alors le lieu d'une invention, dans laquelle la voix-off devient la matrice de ce qui se présente à nos yeux. Le film, comme la mémoire, possèdent le même substrat qui conditionnent leur capacité d'apparaître - une image audiovisuelle - et sont liés par un même désir : si le cinéma « peuple le monde de sa propre abstraction, c'est parce qu'il donne corps, dans la solitude, à ses absents » (Brenez 1998, p.18). Ces absents-disparus qui au Chili ne possèdent plus de corps, alors qu'une mémoire persiste.

⁷⁶ Mas tarde, volví al estadio, pero como prisionero político. Aquí, llegamos a ser varios miles. Estuve preso quince días sin que los militares supieran donde estaban mis roys de película (TdA)

⁷⁷ Yo recuerdo perfectamente esta vista de la torre del marcador. Desde aquel golpe de Estado, nunca volví a vivir en Chile, aunque toda mi carrera la dediqué a mi país (TdA)

Dans Tusculanes IV, Cicéron définit ainsi le mot de désir : *Desiderium est libido videndi ejus qui non adsit*. Mot à mot : Désir est la libido de voir quelqu'un qui n'est pas là. La *desideratio* se comprend comme la joie de voir, malgré l'absence, l'absent. Dans une version latine le mot latin *desiderium* se traduit le plus souvent, en français, par les mots souvenir ou regret. Et bien sûr, aussi, quelquefois, par le mot désir qui en est résulté. Si on décompose la molécule de ce mot, dans le *desiderium*, dans l'astre absent, il y a un sous-venir de ce qui est perdu qui vient encore se montrer au-delà de sa perte (Quignard 2014, p. 13)

Si l'eau ou la pierre, sont des substrats sur lesquels, comme nous allons voir que ce qui produit cette mise en forme de ceux-ci comme nous l'avions vu, la lumière, fonctionne de pair avec la voix-off *via* lesquelles, les choses présumées disparues, enterrées, s'emprennent et resurgissent. De notre eau, nous avons sorti un bouton, des images nous avons sorti un stade : De quel temps vient-il ? De quel espace ? D'un pays du passé ? D'un pays du présent ? Ou bien d'un pays du futur ? De quel mémoire est-il l'image ? De quel corps en est-il la mémoire ? Ces voix fabriquent une mémoire, mais elles la recueillent aussi. La matière contient en même temps qu'elle expose. La voix pérennise ce qui a été vécu, mais a aussi fonction de transmission : ces voix nous lèguent un héritage qui nous interroge par ce qu'elles nous font voir et entendre.

UNE MÉMOIRE AUX MILLE ET UNE IMAGES-VISAGES

Voix et corps, mains et visages.

Je crois que Gabriela est capable de raconter comment était l'atmosphère en prison. Elle raconte une forme de résistance quand ils ont essayé de la violer. Elle dit qu'elle ne pourra jamais oublier le jour où un de ces amis a été tué à côté d'elle. J'aime beaucoup sa capacité d'analyse et sa distance quand elle expose les faits. Même si elle ne le veut pas elle pleure. C'est un beau personnage. J'aime beaucoup sa silhouette, son visage, sa tresse, sa beauté. Il s'agit d'une confession désintéressée, il n'y a pas d'enjeu économique, il n'y a ni argent, ni horaires limités. C'est un trésor. C'est comme si chacun de nous gardait un grand secret, et le moment de l'entretien serait de le révéler.⁷⁸ (Patricio Guzmán dans *Filmer obstinément*, réalisé par Boris Nicot en 2014)

La voix possède un secret : elle fabrique une mémoire qui nous fait traverser le temps. Comme la pierre et l'eau, la voix, comme la matière contient le temps en même temps qu'elle expose. La voix pérennise ce qui a été vécu, mais a aussi fonction de transmission : ces voix nous lèguent un héritage qui nous interroge par ce qu'elles nous font voir et entendre. Si l'entretien est le lieu d'une révélation, pour Patricio Guzmán, c'est qu'il permet de donner forme aux images-mémoire, dans lesquelles l'acte de raconter – et nous ne le distinguerons plus à présent de l'acte de créer – prend forme en images et en sons. Partons à la rencontre d'une autre Gabriela dans *Le Bouton de nacre*.

⁷⁸ *Filmer obstinément* (01: 07: 00): Yo creo que Gabriela es capaz de contar como era el clima de la cárcel. Ella cuenta una forma de resistencia cuando tratan de violarla. Y, confiesa que lo que nunca se puede olvidar es de haber visto a un amigo que matan a lado. A mí me gusta mucho su capacidad de análisis y su fidelidad par exponer lo que pasó y aunque no quiere llorar, llora. Es un personaje muy bello. Me gusta mucho su su aspecto físico. Me gusta mucho su cara, su tressna, su belleza. Creo que el hecho de que sea una confesión desinteresada en que no hay un pacto económico detrás, no hay un dinero, no hay horas limitadas, es un tesoro. Es como si cada uno de nosotros guardara un gran secreto y el momento de la entrevista es para revelar este secreto. (TdA)



FIGURE 73. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

La singularité de la première rencontre avec Gabriela est quelle est d'abord le lieu d'une rencontre avec une image. Ce tirage photo est tirée du travail de la photographe chilienne Paz Errázuriz vient d'un important travail autour des derniers habitants de la Patagonie. Gabriela est l'un des derniers visages de la tribu des kawésqar, une des tribus nomades qui fabriquaient des canoés pour naviguer sur les eaux afin de se nourrir. Dans cette rencontre, deux images se font face par un montage spatial : le film et la photographie comme si l'un cherchait à faire déborder en l'incluant dans une autre durée bien que différents comptes tenus de leur matière d'image distincte. L'histoire des Chiliens de Patagonie est le lieu d'une colonisation violente. Ces indiens, à l'arrivé des colons, furent dépossédés de leur terre, leurs croyances et leur langue puis envoyés sur l'île Dawson afin d'être « éduqué » par la mission catholique. Cette privation de terre et ce déplacement fut le lieu de nombreuses morts et d'un racisme violent au travers duquel ces habitants du Chili furent humiliés, exhibés comme des monstres et massacrés sans que les auteurs de ces crimes soient condamnés. Cette histoire est le lieu d'une mise en image par le réemploi les différentes images d'archives dans le montage comme en témoigne la capture d'écran ci-dessous.



FIGURE 74. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Dans cette séquence, plusieurs extraits de films d'archives sont montés à la suite. Nous pouvons y voir différents habitants de la Patagonie, exhibés dans la misère de leur condition humaine, privés de toutes ressources et de toute santé. Au cours de cette séquence, la voix-off se superpose : « Les derniers groupes ont sombré dans la misère et l'alcoolisme. Aux yeux des colons, ils sont devenus des monstres. » Puis, vient une série de visages considérés comme monstrueux, la voix-off disparaît et un bruit de vent se superpose :

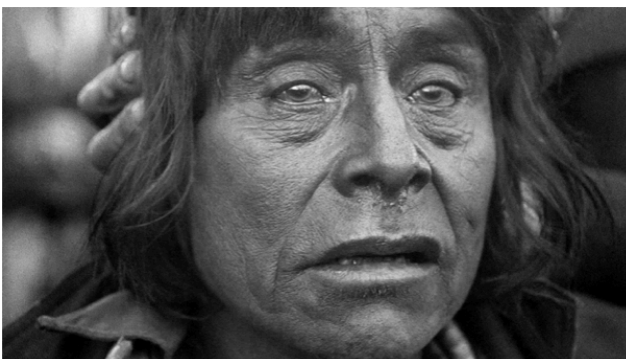


FIGURE 75. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Dans ces visages, le temps est empreint comme une violence dans laquelle deux histoires se rencontrent pour n'en former qu'une seule, celle d'un asservissement. Des mains sous-tendent ces visages ainsi qu'une force défigurante d'un système : le système colonial. Nous pourrions dire, dans

cette séquence, que ces photographies fonctionnent comme des monuments au sens où « quelque chose qui n'était pas l'origine destiné à témoigner parvient directement à la parole » (Blüminger 2009, p. 182) : « Le monument est ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit dans l'intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucier que de son présent » (Rancière *in* Blüminger 2009, p. 183). Le film fabrique une histoire tue qui prend forme en images, en sons et surtout dans la langue de celui qui raconte (en images et en sons) ou bien peut-être en kawésqar...



FIGURE 76. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Nous rencontrons Gabriela à présent. Son visage a vieilli par opposition à celui de la photographie. Une voix en hors champs s'adresse à elle, en lui demandant un service. Cette voix, cachée derrière l'image, nous la connaissons : c'est celle de notre voix-off, celle de Patricio Guzman, qui désire que Gabriela lui raconte en kawésqar, le long voyage que celle-ci a effectué avec sa famille, de son île en Patagonie jusqu'à Porto Eden. Cette voix qui va se mettre à raconter, va faire s'éveiller, dans la séquence qui suit, le temps d'une langue et le temps d'une mémoire (re) créée, alors que l'image s'apprête à quitter la source qui la produit : « J'ai parcouru tout le Sud... »⁷⁹. Ce trajet est alors le lieu d'une (re)création, dans laquelle nous suivons une barque s'avancer lentement sur une eau qui nous

⁷⁹ *Le Bouton de nacre* (00 : 45 : 24) : Pour des raisons évidentes, je ne pourrais pas proposer une transcription de la voix-off qui vient car je ne dispose d'aucune compétence en kawésqar : je ne connais ni de grammaire, ni de traducteur de kawésqar, et je suppose que vous non plus...

fait traverser de multiples paysages, de multiples matières, de multiples temps... Commençons par les paysages.



FIGURE 77. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Bien que nous ne puissions pas le voir dans ces trois captures d'écran, ces trois paysages possèdent une qualité d'images différentes du fait de la caméra employée et embarquée dans ce voyage. Dans la première, le dispositif est instable, tout comme l'image, dont la qualité est faible : nous pouvons y voir beaucoup de bruit – car tournée en numérique – voir même y trouvé quelques points dans lesquels la pixélisation s'exhibe. L'image est contrastée étant donné une balance des blancs déséquilibrée : les tons froids de ce premier paysage sont accentués comme s'il s'agissait d'un matériau brut qui n'est pas étalonné. Les deux autres images se construisent comme des prises de vue en travelling latéral rapide, à travers lesquels le dispositif employé est associé une embarcation et un outillage, dont la technique est plus avancée. Le rythme de ces trois plans se construit sur une gradation qui suit l'avancée d'un voyage qui passe d'une embarcation à une autre, d'un rythme à un autre, d'un mouvement à un autre - du très lent au plus rapide – d'un dispositif à un autre, au coeur de la même image, avant de se terminer ici.



FIGURE 78. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Le dernier plan de cette séquence, lié par le même raccord mouvement mais qui cette fois-ci descend vers le bas, est tiré d'une autre séquence qui se déroule au début du film. Dans la capture d'écran, nous pouvons voir une matière empreinte de différentes marques. La caméra la parcourt progressivement vers le bas. Cette matière est issue d'une grande carte existante et réalisé par Emma Malig, sculptrice et amie de Patricio Guzman, que nous rencontrons au début de ce film. Cependant, nous ne connaissons d'Emma seulement ses pieds, ses mains, et sa carte.



FIGURE 79. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Cartographier entièrement le Chili sur un même document est chose difficile, compte tenu de sa très longue étendue. Il faut nécessairement le découper en plusieurs plans, trois en l'occurrence, pour pouvoir en faire l'étude comme l'explique Patricio Guzmán. Cependant, il reste les artistes pour faire

exister l'impossible. En résulte la longue carte d'Emma Malig que viennent déplier ensuite différentes petites mains, dans un long plan séquence, composé d'un travelling en plongée qui descend le long du corps du Chili recomposé.



FIGURE 80. EL BOTON DE NACAR, DIR. PATRICIO GUZMÁN (2015)

Le Chili prend forme dans cette image (re) créée et qui se constitue d'empreintes qui viennent à présent d'être mises à nus. Comme en témoigne le gros plan qui suit les différents paysages du voyage de Gabriela, ce qui se présente à nous c'est une carte d'un pays dont les différents temps sont empreints dans la même matière qui prend forme sous l'exposition d'une voix qui raconte : le passé ne meurt pas. Il ressurgit dans les différentes empreintes qu'il laisse sur le corps, comme la violence qui a marqué les visages des images d'archives présentées un peu plus tôt. Chaque image et chaque voix se présentent comme la mémoire d'un même corps empreint des différents événements qui font l'histoire de cette terre, le Chili. Et ces mains qui déplient la carte représentent les mains du réalisateur, qui cherche à donner corps dans son film, à ce qu'il cherche lui-même à saisir, sans le pouvoir : le Chili et ses disparus... Un élément file, dans la séquence de Gabriela, les différents paysages que l'on traverse : le son de l'eau. Un autre élément se superpose sur ce corps recréé par les mains d'Emma Malig (aidées par d'autres) : une musique en mode majeur. Le même mode majeur que nous retrouvons lorsque la caméra vient à la rencontre du *Bouton de Nacre*, un mode majeur qui répète celui de *Nostalgie de la lumière* et l'entrée sur l'image de la lune, comme une autre voix de cette *révélation*, ainsi que cette mémoire qui prend forme sous la lumière d'une voix, d'une main, d'une image et d'un son...

Corps sans voix, portraits.

Dans cette dernière étude, le silence est de plomb et la voix est meurtrie.



FIGURE 81. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Le portrait qui se présente à nous à gauche, sur le même mode que la pierre des pavés dans *La Cordillère des songes*, c'est celui d'un des prisonniers politiques durant la dictature de Pinochet. Ses restes, en fait devrions-nous dire son pied, ont été retrouvés dans le désert d'Atacama, non loin de la base d'astronomie. La mémoire qui porte alors ce corps est celui d'une voix, à droite, celle de la sœur de la victime, dont Patricio Guzmán nous propose le portrait et l'entretien. La voix s'élève alors comme une lumière. Elle vient révéler au sein de ce même espace la mémoire d'une histoire qui fait trembler le temps tant coexiste en son sein la violence d'un passé que le gouvernement du Chili a voulu enterrer. Si la lumière des télescopes nous révèle le secret de nos origines au sein de ce même désert, une autre voix fait ici office de lumière : celle qui donne corps aux corps violentés de la dictature. L'image est alors ici cet objet que tout le monde interroge étant donné son absence et par son souvenir puisque c'est dans l'acte même de raconter que celle-ci prend forme. C'est la voix d'un interlocuteur qui nous demande : Qu'avons-nous vu ? Ce qu'on cherche à raconter. L'image étant au centre de ce que chacun interroge par le souvenir, la parole étant comme le lieu de sa possibilité, sa révélation et de sa création. Si la voix est le lieu du souvenir et qu'elle fait matière, nous verrons aussi que ce travail de mémoire s'interroge sur le pouvoir du médium. Rappelons-le : la lumière, l'eau, et la pierre sont des éléments naturels du vivant, dont le temps altère la forme et dont l'histoire restent à raconter. Or, qu'en est-il de la matérialité de l'image et de l'évolution du médium qui enregistre ? Et, par conséquent, qu'en est-il de la matérialité d'une mémoire ? Car, si l'image et la mémoire sont affectées par le temps, comme la une pellicule qui vieillit ou une langue qui s'oublie, l'image comme celui qui parle est une mémoire vivante, qui doit faire face aux épreuves du temps, tout en cherchant sans cesse à recommencer l'histoire qu'il reste à révéler.

CONCLUSION. APPRENDRE À RACONTER.

Sans corps ni voix

Nous devons alors pour partir, visiter une dernière maison. Celle-ci a déjà été évoquée au début de notre étude de la mémoire : c'est la première maison de Patricio Guzmán que nous rencontrons au début de la *Nostalgie de la lumière* et que nous retrouvons, deux fois par la suite, dans la *Cordillère des songes*, une fois sur le mode de la ruine, une fois sur le mode de la (re)création.



FIGURE 82. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Une façade se présente à nous. Nous retrouvons sur sa façade les ombres-spectres, le reflet d'un paysage boisé, de cette forêt vierge que nous avons visitée dans le *Bouton de Nacre*, avant que celle-ci ne soit défigurée par le coup d'État. Notre voix-off nous la présente : « Entre ces murs, sont restés mes souvenirs. Ici, je suis né et j'ai commencé à marcher. Ici je jouais et j'appris à être qui je suis »⁸⁰. Cet ici de la voix-off est le lieu d'un souvenir raconté, dont l'image qui s'offre à nous est celui d'une ruine qui, miraculeusement, tient encore debout : « Par pur miracle, aucun gratte-ciel n'a été construit ici et, je peux filmer avec ma caméra les ruines de mon enfance »⁸¹. L'image se met en

⁸⁰ *La Cordillère des songes* (00: 23: 09): En estos muros quedaron mis recuerdos. Aquí nació y empecé a caminar. Aquí, jugaba et aprendí a ser yo mismo (TdA)

⁸¹ Por puro milagro, aquí no se construyó ninguno rasca cielo y con mi camera puedo filmar las ruinas de mi infancia (TdA)

mouvement, par l'intermédiaire d'un drone. Elle s'élève et passe au-dessus du bâtiment pour nous proposer son intérieur par un plan en plongée :



FIGURE 83. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Bien que nous ne pénétrions pas dans la maison, son intérieur nous est offert. La caméra tenue à distance met en lumière un lieu intime sans pour autant nous le détailler, ni exhiber la vie et, par le fait même, les histoires qui s'y sont déroulées. Ce qui s'y raconte est le lieu d'un choix qui prend corps et se fabrique en images pour répondre à un problème. Comment faire un film sur un événement aussi infigurable et défigurant qu'est la mise en place d'un système de dictature ? dont la violence a imprégné la mémoire, les corps et donc le film de Patricio Guzmán. Nous devons alors quitter cette maison car la parole y est impossible, parce meurtrie et censurée par un régime qui a fait taire par la torture, la mort et l'oubli. Revenons à notre maison pour mieux la quitter désormais. Nous sommes à la fin du film et nous devons conclure.



FIGURE 84. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

La caméra s'éloigne progressivement de la ruine dans un mouvement inverse. Les déchets sont toujours là. Mais au fur et à mesure que nous nous en éloignons, quelque chose de troublant survient : le paysage en arrière-plan a changé. Au fond, nous ne voyons plus les immeubles mais la Cordillère. Pouvons-nous être encore sûrs de ce qui se trouve à l'intérieur ? Trois espaces paraissent coexister en

un seul plan, en un seul bâtiment, qu'un mouvement de caméra remonte à l'envers. Une façade se présente à nous, elle nous est inconnue.



FIGURE 85. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Une musique l'accompagne, toujours en mode majeur. Nous nous fixons devant le bas d'une porte ouverte sur un sol carrelé.



FIGURE 86. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Ce sol empreint de lumière, nous le connaissons. Nous avons vu le même dans *Nostalgie de la lumière*. Il aurait pu être celui de la maison natale de Patricio Guzmán, qui se reflète dans la lumière du télescope et qui se matérialise dans la lumière du film.



FIGURE 87. NOSTALGIA DE LA LUZ, DIR. PATRICIO GUZMAN (2010)

Quel est cet espace qui s'est fabriqué sous nos yeux ? Cette façade créée qui ne renvoie à aucun hors champ ? « Cet espace infini » qui ne revoie qu'à lui-même et duquel pourtant surgit une mémoire ? C'est l'histoire d'une voix qui nous raconte son histoire, une histoire empreinte d'une enfance heureuse dans un paradis nommé le Chili et, plus tard et plus âgé, son envers, l'enfer marqué par la dictature. C'est l'histoire d'un exil, dans lequel le pays aimé ne peut prendre forme que dans les voix de ceux qui le racontent tant son image est impossible à réaliser. Et pourtant, dans cette impossibilité, surgit une image. C'est une histoire de cinéma en somme, puisqu'il n'y que ce médium qui puisse donner à ce qui ne se fixe pas une forme, comme pour donner une couleur au temps, lui donner un ton et permettre au passé, au présent et au futur de coexister.

Deux visages issus d'un temps passé, deux portraits de femmes encadrés de noir, se présentent alors à nos yeux. Pas de mots, une musique, en mode mineur. Qui sont ces deux femmes ? Nous ne le saurons jamais. Mais la dimension affective de la musique vient nous révéler quelque chose, comme si l'image avait été retrouvée, comme si finalement la mémoire de ces visages avait finalement pris corps, au pas de cette porte et dans l'éternité d'un espace- temps infini...

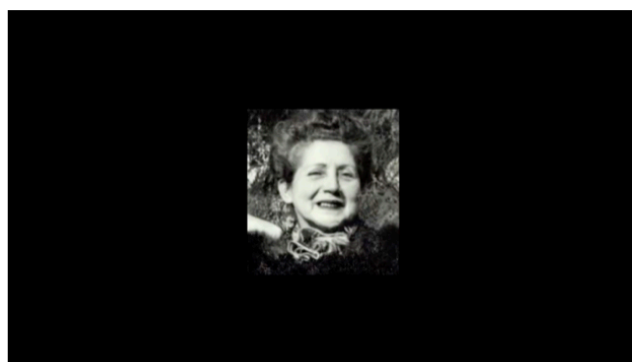
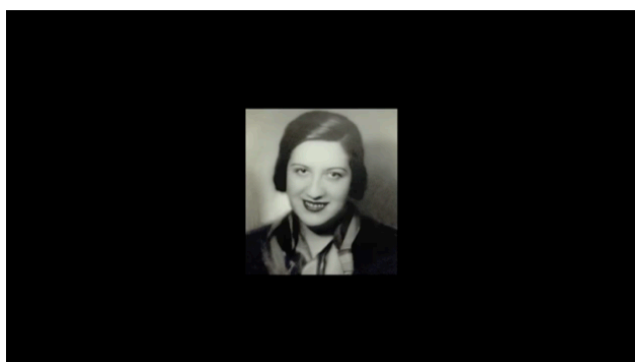


FIGURE 88. LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS, DIR. PATRICIO GUZMAN (2019)

Apprendre à raconter, c'est trouver une langue. Au cinéma, celle-ci se fabrique par l'emploi d'images et de sons : des images que l'on réalise, des images que l'on monte, des images que l'on fabrique ou que l'on vole, tout comme avec les sons. C'est en cela un peu l'histoire de Prométhée ; et pourtant... L'acte de raconter au cinéma ne peut se réduire à ce simple geste, s'il n'est pas associé à celui d'un désir : celui de donner corps, donner un corps à ce qui ne peut en avoir, à celui qui l'a perdu, à celui qui en est privé - comme il peut en être de même pour une voix. Raconter est le lieu d'une conjugaison, entre poétique et politique, dans laquelle un film, ce langage singulier, ce langage le plus pauvre et en même temps le plus populaire, se présente à nous et nous rend voyant ; d'une voyance telle, que ce que vous croyiez connaître a priori est défait de tous les sens auxquels vous étiez attachés avant cette rencontre. Le film devient alors le lieu d'un savoir intime, dans lequel l'apprentissage se passe a priori de tout discours. Comment raconter une histoire ? En trouvant une image, en trouvant une mémoire, en trouvant le temps. Comment s'accorder, quand nous ne vivons pas le temps de la même façon et que son empreinte ne nous affecte pas de la même manière ? Il faut penser comme on le ferait pour un concert. Est-ce qu'un instrument raconte les histoires de la même façon qu'un autre ? Est-ce qu'on se raconte les histoires de la même façon ? Le temps est une forme qui s'informe selon le corps qui l'empreinte et dont la mémoire est une histoire qu'il reste à raconter.

Nous pourrions supposer que cette trilogie a été pensée en trois étapes donc, qui viennent compléter un travail déjà engagé dans *Chili, mémoire obstinée*. Donner un corps à ce qui ne peut le prendre, c'est dans un premier temps chercher un lieu, un corps et un moyen pour donner forme avec la *Nostalgie de la lumière*. C'est ensuite partir à la rencontre de ce corps et l'accueillir, et ainsi voir ce qu'il contient, comme l'eau dans le *Bouton de Nacre*. Pour finir, c'est alors décrire et voir ce qu'il nous révèle, comme la pierre dans *la Cordillère des Songes* et ses cicatrices et son aspect protéiforme. Le Chili se présente alors ici comme un personnage fait d'images et de sons, qui apparaît dans le concert de ces voix, des visages et de ces corps qui viennent le raconter pour fabriquer la mémoire de ceux qui ne peuvent plus l'incarner. C'est l'histoire de voix qui viennent défier l'oubli, pour donner à ceux qui ont aimé et défendu le droit de vivre et d'exister encore justement. C'est en cela aussi un peu l'histoire d'Orphée ; et pourtant...C'est l'histoire d'une mémoire dans laquelle l'acte de raconter est justice faite. C'est la voix d'un interlocuteur qui nous demande : Qu'avons-nous vu ?

BIBLIOGRAPHIE

Amiel, Vincent. *Naissances d'images : l'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*. Collection d'esthétique 92. Paris : Klincksieck, 2018.

André, Emmanuelle. *Esthétique du motif : cinéma, musique, peinture*. Esthétiques hors cadre. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2007.

Aumont, Jacques. *L'image : peinture, photographie, cinéma des origines à l'ère numérique*. 4e éd. enrichie. Malakoff : Armand Colin, 2020.

———. *Matière d'images, redux*. Nouvelle éd. revue et Augmentée. Les Essais 66. Paris : Éd. de la Différence, 2009.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Éd. critique. Quadrige. Paris : PUF, 2020.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Réédition. Septième art 60. Paris : Éd. du Cerf, 2011.

Benjamin, Walter, et Jean Lacoste. *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. 4e éd. Passages. Paris : les Éditions du Cerf, 2021.

Bergounioux, Pierre. *Raconter : trois conférences données à Bruxelles*. Bordeaux : William Blake and co. édit, 2016.

Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*. Réimpression de la 12^e éd. Quadrige. Paris : Presses universitaires de France, 2013.

Blümlinger, Christa, Pierre Rusch, et Christophe Jouanlanne. *Cinéma de seconde main : esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Collection d'esthétique 77. Paris : Klincksieck, 2013.

Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. Arts et cinéma. Paris : De Boeck Université, 1998.

———. *Manifestations : écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*. Réville : De l'incidence éditeur, 2019.

Chion, Michel. *Le son. Ouïr, écouter, observer*. Vol. 3e éd. Hors collection. Paris : Armand Colin, 2018. <https://www.cairn.info/le-son--9782200617158.htm>.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*. L'ordre philosophique. Paris : Éd. du Seuil, 2002.

———. *L'image-mouvement*. Collection « Critique » 1. Paris : Editions de Minuit, 1983.

———. *L'image-temps*. Collection « Critique » 2. Paris : Editions de Minuit, 1985.

———. *Proust et les signes*. Nouvelle éd. Quadrige. Paris : PUF, 2014.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, et Gilles Deleuze. *Mille plateaux*. Collection « Critique », t. 2. Paris : Éditions de minuit, 1980.

Descola, Philippe. *Les formes du visible : une anthropologie de la figuration*. Les livres du nouveau monde. Paris : Éditions du Seuil, 2021.

Didi-Huberman, Georges. *Imaginer, recommencer. Ce qui nous soulève 2*. Paris : les Éditions de Minuit, 2021.

———. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paradoxe. Paris : Éditions de Minuit, 2008.

———. *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paradoxe. Paris : Minuit, 2002.

Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : le cinéma francophone à l'Office national du film 1960-1985*. Socius. Les Presses de l'université de Montréal, 2009.

Jankélévitch, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. Points 772. Paris : Éditions Points, 2015.

Jay, Emmanuelle, et Mathias Maffre. *Plus long le chat dans la brume : journal d'une monteuse*. Paris : Adespote, 2016.

Jullier, Laurent. *L'analyse de séquences*. 3e éd. refondue. Cinéma-arts visuels. Paris : A. Colin, 2011.

Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. 6e tirage. Collection d'esthétique 7. Paris : Klincksieck, 2017.

Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. 2e éd. Arts et cinéma. Bruxelles : De Boeck, 2002.

Quignard, Pascal. *Sur l'image qui manque à nos jours*. Arléa-poche 205. Paris : Arléa, 2014.

Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat, et René Rioul. *Grammaire méthodique du français*. 6e éd. Quadrige. Paris : Presses universitaires de France, 2016.

San Martin, Caroline. « *Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? : Retour sur les présupposés de l'analyse figurative* », 2010. <http://www.theses.fr/2010AIX10098>.

Thom, René, Giulio Giorello, et Simona Morini. *Paraboles et catastrophes : entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*. Champs 186. Paris : Flammarion, 1989.

Worms, Frédéric. *Le vocabulaire de Bergson*. Nouvelle éd. Vocabulaire de. Paris : Ellipses, 2013.

FICHES TECHNIQUES

Nostalgie de la lumière (2010)

Version originale

Nostalgia de la luz

Scénario et réalisation

Patricio Guzmán

Image et cadre

Katell Dijan

Prise de son

Freddy González

Musique originale

Miranda&Tobar

Assistant réalisation et de production, photographe de plateau

Cristóbal Vincente

Assistant réalisation (pré-production)

Nicolas Lasnibat

Montage

Patricio Guzmán et Emanuelle Jolly

Supervision du montage

Ewa Lenkiewicz

Photographies astronomiques

Stéphane Guisard

Étalonnage et effets spéciaux

Éric Sallerond

Montage son et mixage

Jacques Quinet

Supervision littéraire

Sonia Moyersoén

Production exécutive

Veronica Rosselot

Production déléguée et conseillère artistique

Renate Sachse

Coproducteurs

Meike Martens, Cristóbal Vicente

Le Bouton de Nacre (2015)

Version originale

El botón de nácar

Réalisation

Patricio Guzmán

Assistant réalisation

Image

Katell Dijan

Son

Alvaro Silva Wuth

Montage

Patricio Guzmán

Emmanuelle Joly

Janusz Baranek

Bande originale

Hughes Maréchal

Miguel Miranda

José Miguel Tobar

Production

Atacama Productions

Valvidia Films

Mediapro

France 3 Cinéma

La Cordillères des songes (2019)

Version originale

La Cordillera de los sueños

Scénario et réalisation

Patricio Guzmán

Production

Renate Sachse – Atacama Productions

Co-producteurs

Olivier Pere, Rémi Burah Fabrice Puchault – ARTE France Cinéma

Eric Lagesse – Sampek Productions

Alexandra Galvis – Market Chile

Image

Samuel Lahu

Images additionnelles

Pablo Salas

Montage

Emmanuelle Joly

Son

Alvaro Silva Wuth, Aymeric Dupas, Claire Cahu

Musique

Miranda & Tobar

Production exécutive

Benjamin Lanlard

Chili, une mémoire obstinée (1998)

Réalisateur

Patricio Guzmán

Image

Eric Pittard

Son

Boris Herrera, Shelley Craig

Direction de production

Rafael Molina

Montage

Hélène Girard

Musique Originale

Robert M. Lepage

Producteur

Les Films d'Ici

Partenaires

La Sept Arte, Office National du Film Canadien, PROCIREP, Plan d'action 16/9 de l'Union Européenne, CNC

La bataille du Chili (1973-1979)

Titre original

La batalla de Chile

Réalisation

Patricio Guzmán

Scénario

Jose Bartolome, Pedro Chaskel, Federico Elton, Julio García Espinosa, Patricio Guzmán

Image

Jorge Müller Silva

Son

Bernardo Menz

Montage

Pedro Chaskel

Producteurs

Chris Marker

ICAIC

Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos

Producteurs délégués

Atacama Productions

Filmer obstinément, rencontre avec Patricio Guzmán (2014)

Auteur-Réalisateur

Boris Nicot

Image

Denis Gaubert, Boris Nicot

Son

Mathieu Descamps, Laurent Thomas

Montage

Boris Nicot

Producteur délégué

INA - Institut National de l'Audiovisuel

Participation :

Angoa-Agicoa, CNC, COSIP, Procirep, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

REMERCIEMENTS

Je tenais à remercier, en premier lieu, Caroline San Martin pour toute la vie qui vient après
Patricio Guzmán.

Je remercie ensuite, mes deux directeurs, Vincent Amiel et José Moure pour
le temps d'écoute, d'échanges et de conseils.

Puis, dans la rédaction, je continue en remerciant ma mère, mes deux sœurs, mes grands-parents et
mon oncle ainsi que mes ami.e.s et, plus particulièrement, William Delgrande et Callista Damiani.

Par ailleurs, je n'oublie pas la précieuse présence de mes camarades de Master 2 tout au long de cette
année.

Et, pour finir, je souhaite remercier mon père, Pascal Cipriani, ainsi que Paul Grenier et
Jean-François Rosecchi, pour cette présence persistante à travers les années et
ce temps précieux de relecture qu'ils m'ont accordé.