

PATRICIO GUZMÁN



© Pyramide Distribution

Entrée en matière

Pour commencer

Depuis plus de quarante ans qu'il réalise des documentaires, Patricio Guzmán Lozanes apparaît aujourd'hui comme le cinéaste de la mémoire du Chili. Né en 1941 à Santiago du Chili, il débute des études de cinéma en 1963, qu'il poursuit à Madrid de 1966 à 1969.

En 1973, neuf mois avant le coup d'État militaire du 11 septembre, il entame un projet cinématographique inédit, consistant à filmer l'expérience de la gauche chilienne au pouvoir. *La Bataille du Chili* (1973-1979), vaste et passionnante trilogie construite avec l'aide de Chris Marker (spécialiste du documentaire engagé), dénonce le mécanisme politique qui conduisit au renversement du président Salvador Allende. Le film, fondateur de la démarche bientôt obsessionnelle de son auteur pour la tragédie nationale, lui vaut d'être arrêté pendant deux semaines par le régime d'Augusto Pinochet. Relâché, Guzmán quitte le Chili à la mi-octobre 73.

Vivant d'abord à Cuba, puis en Espagne, il finit par s'installer en France. Le cinéaste continue cependant de s'intéresser à son pays, notamment par un hommage rendu au rôle de l'Église catholique pendant la dictature (*Au nom de Dieu*, 1987). Il s'écarte un moment de l'histoire du Chili, et réalise *La Croix du sud* (1992), sur la religiosité populaire en Amérique latine, puis *Les Barrières de la solitude* (1995), histoire d'un village mexicain racontée par ses habitants. Mais, en 1997, après vingt-quatre ans d'exil, Guzmán remet le traumatisme des « années de plomb » sur le métier et questionne la mémoire de son pays, alors en pleine expansion économique et enclin à l'oubli (*Chili, la mémoire obstinée*). *Le Cas Pinochet* (2001) s'intéresse ensuite aux actions en justice menées à Santiago et à Londres par les (familles de) victimes de tortures et de meurtres commis sous Pinochet. En 2004, trente ans après *La Bataille du Chili*, le réalisateur revient sur la figure de Salvador Allende dans un documentaire éponyme. Entre images d'archives et témoignages, *Salvador Allende* retrace la vague d'espoir suscitée par le président socialiste, démocratiquement élu en 1970, et stigmatise l'implication de la haute bourgeoisie chilienne dans sa destitution.

Après *Mon Jules Verne* (2005), regard croisé entre l'imaginaire vernien et la science contemporaine, Guzmán réinvente soudainement son cinéma. *Nostalgie de la lumière* (2010)¹, premier volet de ce qui forme aujourd'hui un diptyque² avec *Le Bouton de nacre*, n'est alors plus une « simple » mise en scène de l'Histoire, mais le brillant moyen de faire converser entre elles les strates qui la composent. Attestant de sa fascination pour les télescopes les plus puissants du monde (qui permettent d'entrevoir le passé et d'annoncer l'avenir), le cinéaste tourne *Nostalgie de la lumière* dans le désert d'Atacama au nord du Chili. Là même où gisent les ossements des opposants au régime de Pinochet, torturés et assassinés sous son commandement. De la lumière du ciel à l'ombre des fosses, Guzmán fait alors pivoter son regard sidéré, et témoigne d'une émouvante *nostalgie* pour le passé astronomique sans retour et les espoirs politiques déçus, sans lendemain.

Le même principe de correspondance du singulier à l'universel, des éléments et du cosmos en relation avec le roman national chilien, anime aujourd'hui le cœur du *Bouton de nacre*.

Synopsis

Deux boutons, découverts au fond des eaux chiliennes, font émerger la mémoire tragique du pays, de l'extermination des indigènes de Patagonie par les colons anglais (1830) aux prisonniers politiques de la dictature des années 1970. L'eau, élément premier de l'identité de l'archipel, constitue le fil conducteur de cette remontée du cours de l'Histoire.

1. *Nostalgie de la lumière* fait l'objet d'un ouvrage rédigé par Thomas Steinmetz, édité par Réseau Canopé, 2015, dans le cadre de la préparation au baccalauréat, et d'un livret pédagogique édité par le CNC/ Cahiers du cinéma dans le cadre de « Lycéens et apprentis au cinéma ».

2. Guzmán parle déjà d'une troisième partie, tournée cette fois en plein cœur de la Cordillère des Andes..

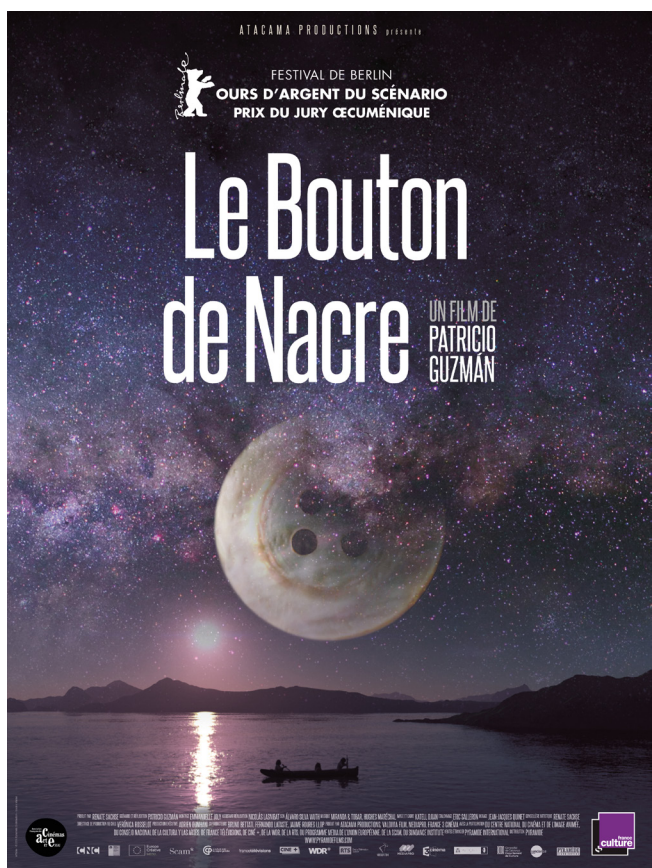
PATRICIO GUZMÁN

Fortune du film

Depuis *La Bataille du Chili*, l'œuvre de Guzmán est couronnée de succès internationaux. *Le Bouton de nacre* ne fait pas exception à la règle. Présenté en compétition officielle à l'édition 2015 du Festival de Berlin, il a reçu le Prix du Jury œcuménique en plus de l'Ours d'argent du meilleur scénario. Une sortie sur une douzaine d'écrans est même prévue au Chili. Distribué dans 60 salles en France, le film aura été vu par 60 000 spectateurs en seulement trois semaines.



Zoom



L'affiche du *Bouton de nacre* est le résultat d'un tour de force qui permet la synthèse graphique, narrative et philosophique de l'œuvre. Trois niveaux la composent : la mer, le ciel étoilé et, au milieu, un immense bouton en surimpression qui semble vouloir les relier, boutonner les deux grands espaces. Au pied du cadre, en lettres minuscules (pour répondre à la fois aux obligations légales et ne pas entamer l'effet esthétique de la composition), figure la liste technique du film, suivie d'une énumération de coproducteurs et partenaires dont les logos très visibles (AFCAE³ d'une part, France Culture d'autre part) remplissent leur rôle signifiant de qualité de l'œuvre ici affichée. En haut du cadre, trône l'information méliorative des deux récompenses, ci-devant mentionnées, reçues à la Berlinale 2015. Le titre enfin, situé entre la citation des prix et le bouton, occupe la quasi-totalité de la moitié supérieure de l'affiche.

Le visuel, qui couvre l'ensemble de l'espace du cadre, baigne dans une lumière violette, crépusculaire, un peu surréaliste. Un soleil bas se reflète dans les eaux calmes d'une côte dessinée en ombre chinoise. Une petite embarcation de pêcheurs (on distingue trois silhouettes équipées de rames) évoque une halieutique traditionnelle. Aucun indice ne renseigne sur la situation géographique du lieu, excepté sans doute pour les cinéphiles le nom du réalisateur, Patricio Guzmán, d'origine chilienne.

Curieusement, la nue ne ressemble pas du tout à celle que l'on peut observer la nuit à l'œil nu. Et ne répond pas non plus à l'image du film (une reconstitution de la navigation des Indiens le long des côtes de Patagonie) qui a servi de point de départ à la conception symbolique du photomontage. Le ciel est ici celui, nébuleux, fuligineux, de la voie lactée aperçue à travers la lentille d'un puissant télescope. Dans cet espace aérien, le bouton apparaît comme une sorte d'ovni, une forme sphérique venue d'ailleurs, du fond des âges cosmiques. Une planète ? Un autre soleil ?

Au centre de l'affiche, le bouton est au cœur du mystère du film, son énigme et sa clé. Sa forme circulaire est aussi celle du récit filmique, origine et aboutissement

3. Créée en 1955, l'Association Française des Cinémas d'Art et Essai (AFCAE) réunit 1 100 cinémas indépendants et 21 associations régionales sur le territoire français. Son rôle majeur consiste à défendre le pluralisme des films (d'auteurs) et leurs lieux de diffusion

du film, début et fin, qui englobe tout, résume tout. D'un bouton l'autre. Tous deux trouvés dans l'eau, qui irrigue le long cours de la narration. Le bouton est également ici le lien graphique entre l'eau de la terre et sa vaporeuse forme extraterrestre, entre la mémoire de la première ici-bas et l'histoire lointaine de la deuxième. Disque blanchâtre, il concentre simplicité géométrique et complexité de l'infini, fragilité prosaïque et perfection de l'équilibre des choses. Il est signe de cohérence, d'ordre et d'harmonie dans le monde et dans l'univers; il représente une sorte de plénitude cosmique et d'authenticité humaine. Il est un tout, tout et rien, preuve dérisoire de la trace de l'homme sur terre dont l'existence vient, dépend de l'eau et dont l'empreinte originelle habite le ciel.

Enfin (mais il faudra pour cela avoir vu le film), le bouton de nacre, suspendu au-dessus de la frêle embarcation, est le symbole tragique de la disparition des Indiens de Patagonie et des milliers de résistants à la dictature de Pinochet. Le visuel réintègre les autochtones, peuple de l'eau et des étoiles, dans leur cosmogonie, qui est une *histoire* séculaire entre eux et les astres, la terre et la mer. Un espace de respect entre les hommes, les éléments et leurs ressources.



Carnet de création

Une question liminaire, en guise d'argument, a présidé à la destinée du *Bouton de nacre*: « À quoi correspond cet océan immense en face du Chili? » Sans songer *a priori* à un diptyque, Guzmán, qui venait de filmer les hauts plateaux désertiques de l'Atacama dans *Nostalgie de la lumière*, « voit » alors la mer comme une évidence au démarrage de son nouveau projet. « De là, raconte-t-il, je me suis intéressé aux personnes en contact avec l'eau, en particulier aux Indiens du Sud, pour qui l'eau est fondamentale: elle représente l'alimentation, les voyages... »⁵

À ce stade, Guzmán n'envisage pas encore une possible analogie entre le sort des Indiens primitifs et celui des disparus de la dictature des années 1970. « Deux visites au musée l'ont suscitée. La première au musée de Punta Arenas, où je suis allé pour voir les photographies des Indiens. C'est là que j'ai pris connaissance de l'histoire de Jemmy Button, cet Indien qui avait accepté d'aller en Angleterre contre un bouton de nacre [...] La seconde visite était au musée Villa Grimaldi à Santiago, où j'ai vu un de ces rails auxquels les tortionnaires fascistes attachaient les victimes avant de les noyer, avec un bouton de nacre collé dessus. Le raccord avec l'autre bouton s'est fait immédiatement dans ma tête et le film s'est construit sur ce rapport »⁶.

Au cours du printemps 2012, Guzmán voyage donc à Santiago et en Patagonie, où il établit des contacts, effectue des repérages (au cours desquels il tourne une soixantaine d'heures d'images). Profitant ensuite d'un séjour estival près de Berlin, il se lance dans l'écriture du scénario, travaillant tous les matins jusqu'à 15 heures pendant cinq semaines avant de le présenter à ses partenaires parisiens.

Fidèle à sa méthode de travail, Guzmán accorde une attention particulière à l'écriture du scénario qui lui permet « de structurer [s]a pensée sur le sujet »⁷. Laquelle était d'autant plus importante ici que le bouton de nacre du titre est rattaché à un écheveau complexe de fils narratifs. Quoi qu'il en soit, comme pour une fiction, la méthode documentaire de Guzmán participe toujours d'une préparation solide, très *écrite*. « J'écris un scénario très proche du film à venir, que j'appelle "scénario imaginaire" ». Je m'imagine le film et je l'écris, bien que je n'aie aucune preuve de ce qu'il sera finalement! C'est une façon d'avancer, de croire en l'idée »⁸.

Enfin, comme d'habitude, le tournage (de près de 150 heures d'images!) s'appuie sur une modeste économie de moyens techniques. « Nous sommes quatre au

4. *Cahiers du Cinéma*, n° 716, novembre 2015.

5. *Ibid.*

6. *Le Monde*, 28 octobre 2015.

7. *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*

8. *Ibid.*

PATRICIO GUZMÁN

maximum. Et cela suffit. Le caméraman, l'assistant-réalisateur, l'ingénieur du son, et moi. Nous sommes trois à pouvoir manier la caméra. Pour certaines séquences, on part dans l'inconnu, pour d'autres on est proche de ce qu'on a imaginé, et d'autres encore sont de simples tentatives⁹. »

Parti pris

« [Guzmán] fait coexister la logique humaniste du citoyen et l'intuition aléatoire du rêveur, les vitesses asynchrones de l'horloge biologique et de l'horloge géologique, relie ces éléments hétérogènes par l'histoire et la topographie de son pays et par la ferme douceur de sa voix, aboutissant à un film d'une beauté et d'une liberté souveraines. Avec Guzmán, il faut oublier toutes les idées reçues sur le documentaire. »

Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, n° 1039, 28 octobre 2015.

Matière à débat

Au fil de l'eau

Justement récompensé pour sa qualité d'écriture, *Le Bouton de nacre* se lit d'abord comme une fiction, que l'on suit au gré méandreux des eaux charriant la narration. Vives ou languides, ces eaux nous content une première histoire – indienne –, des temps antédiluviens où le pays n'était encore qu'un territoire, une histoire nourrie de récits si terrifiants qu'ils ressemblent à des mythes. En prolongement, elles nous en narrent une seconde, plus récente mais tout aussi tragique – chilienne, cette fois – extraite d'un passé refoulé, demeuré également (ou en grande partie) impuni.

Comme l'océan qui s'insinue partout dans le plus vaste archipel du monde, l'eau irrigue le film, le fait tanguer, dériver lentement, et le livre parfois à une sorte de poésie contemplative : plans aériens sur les côtes de Patagonie, images silencieuses sur les glaciers bleu électrique des zones australes, etc.

Métaphore filée du film, l'élément liquide est aussi à la source de ces récits, qui sont des histoires d'eau. Qui ont l'eau pour prétexte. De cette goutte d'eau prisonnière d'un morceau de quartz, vieux de 3 000 ans, trouvé dans le désert d'Atacama (en ouverture du film, parfaitement raccord avec *Nostalgie de la lumière*) à la glace ou vapeur d'eau du cosmos en passant surtout par l'océan pacifique, « frontière la plus longue du Chili » (6 000 kilomètres environ) où frayèrent longtemps les tribus d'Indiens primitifs, par où arrivèrent les colons blancs et où furent jetés les corps de quelque 1 400 opposants au régime de Pinochet.

Invitation au voyage

Comme l'eau dans les fjords ou les ruisseaux, les idées du film sont sans cesse en mouvement. Finement reliées entre elles, elles constituent une sorte d'invitation au voyage, dans le temps, l'espace, l'intime. Du cœur infini de l'univers au cœur infime du cinéaste qui, omniprésent et à la première personne, n'hésite pas à convoquer ses propres souvenirs (tel celui de son camarade de classe mort noyé). Le film risque donc des ruptures de tons, ose des écarts scénaristiques, tire des lignes centrifuges, tente des rapprochements inattendus qui l'éloignent du sujet pour mieux l'y ramener ensuite, l'éclairer d'une lumière nouvelle. Ainsi, d'une bande de carton déroulée sous nos yeux naît un pays extraordinairement long (et visible en une seule partie), du scintillement de la lumière sur l'eau jaillit un ciel étoilé,

⁹. *Ibid.*

PATRICIO GUZMÁN

d'une pierre pâle polie par les Indiens surgit la lune, etc. Par la magie des images, la métaphore devient littéralité, la poésie réalité.

Marqueterie d'époques et de lieux différents, *Le Bouton de nacre* est aussi fait d'une matérialité disparate : images d'archives, gravures et photos anciennes, scènes reconstituées, expertises variées (artistes, enseignants, scientifiques, etc.), langues et voix diverses qui donnent chair aux anecdotes et aux choses antiques (les Indiens Gabriela Paterito, Martin G. Calderon, Cristina Calderon). Débuté comme une parabole écologique, le film protéiforme emprunte rapidement d'autres voies : cosmique, géologique, géographique, anthropologique, historique, politique. Et fait preuve en permanence d'une pensée originale, renouvelée, et sensible. Or, cette sensibilité n'est pas le seul fait des images, elle est aussi présente dans la voix douce, chaleureuse, pacifiée du cinéaste-narrateur qui, avec le thème moteur de l'eau, assurent l'unité dramaturgique de l'œuvre. La voix off noue le film par le voyage qu'elle nous offre de faire dans l'intimité du réalisateur exilé, dépositaire d'une mémoire blessée, d'une fracture à jamais ouverte qui dépasse la seule période funeste de la dictature de Pinochet. Qui s'enracine dans le passé lointain, dont seule l'eau a gardé le souvenir, avec quelques Indiens, descendants rescapés des tueries de la colonisation anglaise (8 000 au XVIII^e siècle, ils ne sont plus qu'une vingtaine aujourd'hui).

Images de survivance

Pas un, mais deux boutons de nacre témoignent de cette perpétuation de massacres. Le premier fut offert en 1830 en cadeau à un indigène de 14 ans, rebaptisé Jemmy Button, pour avoir accepté de se rendre à Londres afin d'y recevoir une éducation de gentleman et qui, ramené un an plus tard sur sa terre natale, finit en déchéance, le cœur brisé par la violence du choc civilisationnel. Le second fut remonté *par hasard* du fond de l'océan où les corps des résistants au régime de Pinochet étaient jetés (après torture, et parfois encore vivants). Dans les deux cas, les images font la démonstration de la machine exterminatrice.

Comme dans une fiction, certaines de ces images rejouent le passé, le mettent en scène pour donner à voir l'inmontré, rendre visible l'impensable. Et ainsi faire des images les traces nouvelles d'une mémoire étouffée, presque tombée dans l'oubli contre quoi Guzmán lutte depuis *La Bataille du Chili*. Filmer des canoës d'Indiens voguant sur l'océan ou reconstituer méthodiquement le largage dans la même eau des corps des opposants à Pinochet (hélicoptères et lestés d'un morceau de rail) est non seulement un moyen de faire revivre l'histoire mais aussi de *révéler* une réalité cachée, d'apporter la preuve (du passé) par l'image (du présent). Un moyen de raviver la mémoire, de créer des archives, de faire le deuil.

L'eau est la meilleure alliée du cinéaste dans son entreprise de remémoration. Elle possède une mémoire, répète-t-il ; elle a le secret de nos origines. Elle est au commencement du peuplement de la Patagonie, et se situe au cœur de la vie des Indiens du sud, peuple nomade de l'eau, qui y naissait, s'y déplaçait et se nourrissait de ses ressources. Guzmán, qui a la *mémoire obstinée*, puise dans cette eau profonde le souvenir englouti des populations exterminées. En faisant poser les (sur)vivants (Indiens et Chiliens) devant sa caméra, il exhume les morts, les mots, une langue. Et quand il n'y a plus personne, il utilise des photographies, comme celles inédites de l'Autrichien Martin Gusinde. De cette manière, Guzmán redonne vie et dignité à tous ; les noms s'affichent à l'écran, et les visages et les corps retrouvent leur identité. Ils sont ou étaient les Kawésqar, les Selk'nam, les Aoniken, les Hausch, les Yámanas. Et de Gabriela Paterito, mémoire vivante de sa propre culture, au groupe de rescapés du camp de concentration de l'île de Dawson, tous existent désormais par la force de cette parabole documentaire au devoir de mémoire parfaitement assumé.

PATRICIO GUZMÁN



Envoi

Francofonia (2015) d'Alexandre Sokourov. Après *L'Arche russe* (2003), où le musée de l'Ermitage était devenu la nef de trois siècles d'histoire du pays, *Francofonia* raconte « le Louvre sous l'Occupation ». Un porte-conteneurs, transportant des tableaux et pris au piège d'un océan déchaîné, sert ici de contrepoint métaphorique au tumulte de l'Histoire.