



Toute Nature est politique. L'échiquier mémoriel dans le cinéma de Patricio Guzmán

PERAMPALAM Meera

Cultural Express, n°13, 2026, L'Amérique latine face aux défis environnementaux : les arts visuels comme paradigme de la résistance aux politiques néolibérales

Pour citer cet article :

Meera Perampalam, « *Toute Nature est politique. L'échiquier mémoriel dans le cinéma de Patricio Guzmán* », *Cultural Express* [en ligne], n°13, 2026, « L'Amérique latine face aux défis environnementaux : les arts visuels comme paradigme de la résistance aux politiques néolibérales », Olivier Folz, Roxanne Mamet (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://cultx-revue.com/article/toute-nature-est-politique-lechiquier-memoriel-dans-le-cinema-de-patricio-guzman>

Toute Nature est politique **L'échiquier mémoriel dans le cinéma de Patricio Guzmán**

Comparés à l'immensité du cosmos, les problèmes du peuple chilien peuvent sembler insignifiants.
Mais si on les étalait sur une table, ils seraient aussi vastes qu'une galaxie¹.

Le travail de mémoire entrepris par le réalisateur chilien Patricio Guzmán s'étale sur une cinquantaine d'années et prend un tournant à partir du putsch du 11 septembre 1973 qui a marqué l'Histoire du Chili, et provoqué l'exil du cinéaste en France. Durant son engagement politique, notamment derrière la caméra, il participe à l'Unité Populaire menée par Salvador Allende, de septembre 1970 à septembre 1973. Son départ en France engage alors une réflexion à la fois distante et intime, en tentant, d'après Julien Joly, d'« immortaliser le présent, les pesanteurs, les silences et les ombres du passé : [ce qui est], depuis des décennies, l'essence de sa démarche d'artiste² ».

Le cinéaste transnational n'a alors eu de cesse d'interroger le passé de son pays en consacrant un grand nombre de longs-métrages à sa période la plus sombre comme *La Bataille du Chili* (*La Batalla de Chile : la lucha de un pueblo sin armas*), réalisé entre 1975 et 1979. Il s'est également attelé aux figures politiques majeures de cet événement telles Augusto Pinochet avec *Le Cas Pinochet* (*El Caso Pinochet*, 2001) ou encore Salvador Allende dans le film éponyme (2004). Plus récemment, le réalisateur s'est penché sur les soucis du peuple dans *Mon Pays imaginaire* (*Mi País imaginario*) sorti en 2022, qui revient sur le Chili contemporain, où les fortes inégalités ont mené les citoyens à manifester, dès octobre 2019, pour une vie plus démocratique.

À partir de 2010, Patricio Guzmán opte pour un type de documentaires résolument poétique afin de nouer un lien encore plus intime avec ce point de bascule politique, social et humain, *leitmotiv* glaçant et révélateur d'une vérité pourtant occultée. Appuyée par une narration en voix off du cinéaste, une musique à la force dramaturgique composée par José Miguel Miranda, José Miguel Tobar et Hugues Maréchal, la trilogie offerte par Guzmán questionne à partir des images, qu'elles soient d'archives, tournées par lui-même (vues de la nature chilienne, interviews de personnalités artistiques et/ou militantes) ou de synthèse (imaginant le paysage du cosmos).

Avec *Nostalgie de la Lumière* (*Nostalgia de la luz*), premier opus d'une trilogie consacrée aux rapports étroits entre la nature et l'Homme, en parallèle de ceux noués par le Chili d'aujourd'hui avec son passé, le réalisateur s'imprègne des forces terrestres mais également extra-terrestres par un regard explicitement porté sur les étoiles, sa caméra étant plantée sur l'unique lieu dénué de toute humidité de la Terre : le désert d'Atacama, là où gît le plus haut télescope jamais construit pour observer le cosmos. Les cratères de la lune, observés de loin à travers cette longue vue à la technologie avancée, font écho aux plaies non cicatrisées du Chili. Les femmes de Calama continuent de chercher les restes des corps de leurs proches enlevés sous le régime de Pinochet, ramenant au plus près de nous, une Histoire spatialement et temporellement lointaine. Ainsi, s'entreprend un voyage métaphysique sur les origines du Chili, comme sur celles de l'humanité, qui est aussi une quête initiatique poursuivie par l'auteur en 2015 avec *Le Bouton de nacre* (*El Boton de nácar*). Cette fois-ci, la caméra descend plus au sud, à la recherche des peuples autochtones de la Patagonie occidentale : les Indiens Kaweskar, Selk'nam, Aoniken, Hausch et Yamana, naviguant sur cette eau complice des atrocités commises par les colons et, plus tard, par le régime dictatorial qui a englouti les cadavres jetés en ses profondeurs. Creusant le sillon avec un regard plus contemporain dans *La Cordillère des*

songes (*La cordillera de los sueños*, 2019) qui achève ce voyage vers le présent, le film se concentre sur la nature séparatrice et protectrice de la montagne, témoin silencieux de l'horreur passée, et gardienne d'un avenir qui se voudrait plus optimiste...

La trilogie de Patricio Guzmán semble interroger la matérialisation du passé à travers l'étude d'un rapport allégorique entre la nature et la mémoire du Chili. Il donne, par ce biais, une densité sensible à la dimension politique tout en proposant une trajectoire formelle structurée. En cela, il illustre la conception du cinéma politique par Raphaël Jaudon dans son ouvrage *Cinemas politiques, lecture esthétique - Cinq thèses sur l'engagement des films* et, plus spécialement, celle qu'il nomme tautologique³ :

[L]a lecture analogique postule qu'il n'y a rien en commun entre la pratique de l'art et celle de la politique, mais que ces deux activités sont néanmoins structurées de la même manière, et peuvent être lues selon une même échelle de valeur. C'est ce qui autorise certains analystes à établir un parallèle entre la révolution artistique et la révolution politique : on suppose que l'artiste qui invente des formes radicalement nouvelles « s'engage » dans son art de la même manière que les militants s'engagent dans la lutte des idées ou dans l'invention de nouvelles formes de gouvernement. Les deux progressismes, esthétique et politique, sont présumés complémentaires dans la mesure où ils visent tous deux l'instauration d'un nouvel état de leur champ respectif, et sont mus par une même idée de renversement de l'« ordre établi »⁴.

Il nous semble de toute évidence que Guzmán participe de la vision proposée par le chercheur, mais que l'effet de parallèle entre l'art et le politique se prolonge bien au-delà de la sphère du sensible.

Vie d'en bas vue d'en haut

Face aux difficultés rencontrées pour pénétrer les zones de montagnes, austères et contraignantes, c'est la technologie récente qui ouvre des possibilités audiovisuelles : la Cordillère des Andes est principalement filmée à l'aide de vues aériennes. Elles permettent une majestueuse distance entre ce repère naturel chilien et le spectateur⁵.

Ces vues rappellent celles de *La Terre vue du ciel* (photographies : 1999, film documentaire : 2004, série documentaire : 2006-2011) où le photographe Yann Arthus-Bertrand travaille la captation en hauteur et délivre une autre vision du « monde d'en bas », et dans ce cadre, une vision « esthétisante » de lieux paradisiaques de la planète. Le regard porté par Guzmán semble différer de celui d'Arthus-Bertrand ; s'il semble interroger l'extension du politique au domaine de l'univers, c'est aussi pour revendiquer une force subjective⁶. Sous cet angle, cosmos et sujet sont inextricablement liés.

Pourtant, la tentation est grande de qualifier d'objectif un tel angle, traduisant un point de vue se voulant plus neutre, la vue aérienne qu'il permet offre une image aplatie, atomisant une réelle reconnaissance de ce qui est donné à voir sous l'objectif, et abolit le regard humain. En se référant aux photographies aériennes de la fin des années 1910 et des années 1920, et/ou à leur reproduction, en particulier celles des artistes avant-gardistes Malévitch, Lissitzky, Rodchenco, Jean Mottet rend compte de l'importance de ces nouvelles perceptions du monde, dépassant le regard horizontal à « hauteur d'homme » : « La vue aérienne n'a littéralement pas de sens. Le point de vue est suspendu. Le sujet n'est pas arrêté dans une position, et l'espace qu'il observe n'est pas déterminé une fois pour toutes : indépendance, instabilité, mobilité de l'un et de l'autre⁷ ».

À travers cette paradoxale instabilité liée à ce regard, le monde urbain entre en collision avec la nature. Guzmán le souligne à propos de Santiago : « la ville où j'ai grandi m'accueille avec indifférence », « (j)e ne reconnais pas la ville de mes yeux. Je ne sais pas où je suis » (*La Cordillère des songes*). La vue aérienne et la plongée totale offrent une vision « irréaliste » du réel. L'absence d'horizon délivre une surface plane de la capitale. On y lit l'idée paradoxale que l'objectivité passerait par une image déformée, écrasée, abstraite (l'œil humain y décèle

péniblement ce qu'il voit). Cette idée fait écho à l'une des séquences du film *L'Espoir* (*Sierra de Teruel*) d'André Malraux, sorti en 1945, où un paysan à bord d'un avion ne reconnaît plus son village, comme l'indique Teresa Castro dans *La Pensée cartographique des images* :

À bord d'un aéroplane auquel il faut fournir un regard, la connaissance multisensorielle d'un territoire incarné par le paysan se voit mise en échec. Le décalage entre ce qu'on voit et ce qu'on reconnaît est cruellement exposé. [...] Ces angles de vue inusités sur le monde exposent la nature culturelle et non naturelle des modes de regards⁸.

La présence du sujet devient donc réellement problématique : serait-ce que ce qui est observé d'en haut établirait une preuve de « vérité » ? Mais, dans ce cas, de quelle omniscience témoignerait-elle ?

Constatons en premier lieu qu'ici la présence du sujet derrière la caméra n'est jamais occultée. La vision de Santiago, comme une « ville sans profondeur », qui jouerait sur les apparences est une vision critique, traduisant un point de vue affirmé, celui de Guzmán. Nulle objectivité, donc, dans cela : l'ébranlable économie sur laquelle le Chili actuel se repose, provient de l'École de Chicago, conséquence du coup d'État instaurant une structure institutionnelle liée à la Constitution de 1980. Dans *La Cordillère des songes*, Guzmán saisit son impact à travers la manière dont les nuages se reflètent sur les hauts gratte-ciels, tendant peu à peu à masquer la réalité d'un pays. Par ces longs et lents travellings latéraux, le documentariste appose la puissance factice qui s'érige, s'engouffrant dans la fissure formée par de telles réformes socio-économiques. Guzmán indique dans une interview donnée à France Culture (Radio France) que « le matériel utilisé n'est pas de bonne qualité, la peinture ne tient pas. Santiago est une ville qui de loin a un bon profil, mais si on s'en approche, on voit une ville pauvre. Une ville d'apparence⁹ ». Par l'usage des drones, le cinéaste tente progressivement de se rapprocher de cette ville opaque, à l'instar des vitres qui captent la lumière, et les nuages défilant, comme si la nature défiait l'urbanité sans pour autant pouvoir la percer.

Cette présence du sujet derrière la caméra (revendiquée en outre par ses prises de position orales ou écrites) nous engage à une lecture politique que Jaudon définit par le « rapport généalogique » et en l'occurrence par la symbolique de l'« auteur engagé¹⁰ » :

L'auteur incarne le principe de responsabilité politique dans le champ de l'art et du discours. [...] On peut ainsi qualifier de généalogique la lecture qui, pour connaître l'engagement politique d'un film, le rapporte aux engagements réels ou supposés de son auteur. Cela implique de tenir pour acquises l'idée de paternité intellectuelle, et la coïncidence (même relative) entre le discours de l'œuvre et celui de l'artiste¹¹.

Expérience sensorielle : le présent figé, le corps en accord

C'est ainsi qu'il est impossible de séparer la dimension sensible d'une quelconque volonté intelligible, même lorsque les plans d'ensemble qui se succèdent rendent compte de l'immensité de la nature. Très vite, le cinéma de Guzmán s'opère à capter le paysage, comme le souligne la chercheuse Natalia D'Alessandro par :

[...] l'utilisation d'un objectif cinématographique qui se concentre sur des paysages à grande échelle, des macro-espaces qui fonctionnent comme des portes d'entrée pour étudier des thèmes majeurs de l'histoire chilienne. Il y a une foi cinématographique dans la capacité révélatrice du paysage, puisqu'à travers lui nous pouvons accéder à des thèmes clés de l'histoire¹².

Néanmoins, la caméra tend difficilement à capter le hors-champ qui ne peut évidemment se soumettre à l'objectif. Puis elle disparaît à travers ces travellings verticaux descendant tout au long de la cordillère, longue de plus de 7000 kilomètres, gardant la trace des garants ancestraux de la culture chilienne ancienne de plus de 20 000 ans. C'est d'ailleurs dans *Le Bouton de nacre*,

sous la forme d'une carte en papier carton, que la plasticienne Emma Malig reproduit ce pays dont les contours complexes ne peuvent être saisis par l'appareil filmique. Si le hors-champ évoque bien par les images manquantes qu'il suscite, un vide dans lequel les mouvements de suivi de la caméra ne trouvent paradoxalement pas de points de « chute », il appartient à un autre medium de le combler. La représentation est donc ontologiquement liée à la revendication de la main qui l'autorise : sujet et objet sont ainsi indissociables. « La cordillère, c'est la frontière, la limite entre deux mondes. C'est aussi une protection qui permet d'être caché du reste du monde¹³ ».

L'image de la cordillère relèverait du fantasme : visible sur les paquets d'allumettes ou encore sur les peintures d'artistes comme Guillermo Muñoz Vera, exilé en Espagne, notamment celle présente sur un quai de métro. Guzmán rappelle que les voyageurs n'ont souvent que cette image de la chaîne de montagnes en tête. Cet imaginaire à la fois personnel et collectif se confond par les jeux de surimpression, quand la multiplicité des couches visuelles se superpose afin de dresser le portrait rêvé de la cordillère. Lorsque ce tableau imaginé se confronte au réel, le sublime semble aveugler l'humain, face à cette nature reine, impassible. Le *punctum*, cher à Roland Barthes¹⁴, renvoie à ce point de détail qui anime l'émotion et happe le spectateur. Ici, les plans d'un homme en train d'escalader la montagne ponctuent le dernier opus de la trilogie. Il attire l'attention dans cette composition où l'être humain semble « absorbé » par la « divine » chaîne. L'esthétique du choc se révèle via le montage par intervalles, reliant l'attitude du gouvernement dictatorial et la position de la nature. Celle qui évoluera au fil des millénaires en avalant le secret avec elle. La beauté des montagnes parées de leur manteau de neige maquille alors le visage du bourreau en y déposant de la « poudre aux yeux ».

La conscience s'éveille, à travers ce parti pris de mise en scène. L'association des plans ouvre la voie à l'interprétation symbolique, sollicitant le devoir de mémoire et le « serment » politique par lequel pourrait se définir Patricio Guzmán.

Chaque élément semble alors se relier pour ne former qu'un corps. Ainsi Guzmán découpe la nature en accordant les éléments aux sens. Le passé devient de plus en plus tangible à travers cette expérience sensorielle où l'on appréhende l'Histoire par le toucher, l'odorat, l'ouïe, la vue, le goût, au même titre qu'elle se lie à la terre, au ciel et à la mer. Pour reprendre Estelle Bayon dans son article consacré au cinéma de l'humilité :

[V]oir le monde, l'habiter, c'est « mondifier », au sens donné par Bachelard dans ses écrits sur la miniature, qui considère que le regard porté vers le petit ouvre à l'immensité du monde et à la terre entière, et réveille le monde vivant sur lequel nous sommes assis. Le rêveur – le poète, le cinéaste – fait ainsi des « expériences “d'ouverture au monde”, “d'entrée dans le monde”¹⁵ ».

L'usage de la macroscopie admet de scruter la nature, comme le montrent ces gros plans sur les gouttes d'eau, celles qui insufflent la vie. Ainsi, la caméra devient un dispositif d'observation de la vie passée au peigne fin, et ce à travers ce monde sensible. Le découpage filmique induit une variété de valeurs de plans pour mieux cerner les recoins de la forêt, de la mer, du désert, de la montagne, du ciel et au-delà. Des plans d'ensemble, nous passons progressivement aux très gros plans – par les zooms et travellings avant. Comme s'il était nécessaire de prendre une certaine distance face au Chili, pour mieux se rapprocher du passé et saisir le présent.

J'ai un goût pour la description des choses les plus proches, des éléments un peu microscopiques. Le caméraman ou moi-même prenons la caméra et nous commençons à faire des voyages dans la surface des objets. Par exemple, si je filme le tissu de cette banquette sur laquelle je suis assis en ce moment avec des mouvements circulaires, une tout autre réalité va apparaître. La matière des objets est un excellent moyen d'expression pour le documentaire, c'est un cadeau pour parler de tous les sujets [...] ¹⁶.

Cette réalité semble se révéler au fur et à mesure que la caméra scrute ce réel à la fois physique et métaphysique. L'image-matière devient palpable et rejoint les préceptes des films « pour

proposer des expériences sensorielles immersives, qui interrogent nos âmes et les reliefs de l'existence¹⁷ ». Elle poursuit une réflexion sur l'idée même d'une nature non abstraite, corroborant les propos de l'anthropologue Philippe Descola sur le rapport au non-humain (arbres, plantes, animaux...) de certaines tribus indiennes¹⁸, ou encore ceux du sociologue et philosophe Bruno Latour, pour qui « [l]es sociétés traditionnelles ne vivent pas en harmonie avec la nature, elles l'ignorent¹⁹ ».

La nature est un dispositif métaphysique, que l'Occident et les Européens ont inventé pour mettre en avant la distanciation des humains vis-à-vis du monde, un monde qui devenait alors un système de ressources, un domaine à explorer dont on essaye de comprendre les lois.

Là, ce qui est intéressant [...], c'est que [les Indiens Achuar] ne parlent pas de la nature, mais des arbres, des loups, des animaux²⁰.

De façon continue, Guzmán cherche à rendre compte de ce qui, non visible à l'œil nu, n'en participe pas moins à la mémoire de l'humanité, veilleur de son histoire. *Le Bouton de nacre* débute par la découverte d'un bloc de quartz, datant de treize mille ans, découvert à Atacama, et contenant une goutte d'eau. L'eau, essentielle à la vie, paraît vaciller quant à ses obligations, puisqu'on sait que la mer a « noyé » la vie, l'a coulée dans les bas-fonds de la honte (le gouvernement dictatorial s'est débarrassé des corps d'opposants dans l'océan). Ce glissement d'un symbole d'« eau maternelle²¹ » à une « eau malédiction²² » récapitule la dualité symbolique accordée à l'élément, mais le réalisateur attribue la responsabilité du passage de l'une à l'autre de ces valeurs à l'irruption de la civilisation colonialiste.

« Avant que l'homme blanc n'arrive, les premiers habitants de la Patagonie vivaient en communion avec le cosmos, vivaient en communion avec l'eau » (*Le Bouton de nacre*). Le réalisateur rappelle ainsi le dialogue entre cet au-delà extra-terrestre et le monde des vivants : « l'eau est l'intermédiaire entre les étoiles et nous ». L'anthropologue Claudio Mercado nous indique que « l'eau est vivante et est douée d'esprit », et la population des Slekn'am croit à la réincarnation en étoiles après la mort. C'est donc d'un voyage cyclique dont il s'agit. Néanmoins, le dialogue finit par être rompu, le silence pesant d'une nature dont l'expression est spirituelle, coupant net ses manifestations.

Le documentaire de Guzmán prolongerait ce que le cinéaste Jean Epstein désignait comme :

[l']une des plus grandes puissances du cinéma (à savoir) son animisme. À l'écran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. Les montagnes, ainsi que cet Etna, signifient. Chaque accessoire devient un personnage. Les décors se morcellent et chacune de leurs fractions prend une expression particulière²³.

Pour ainsi dire, le cinéma s'allie à la nature pour mieux la transcender, la (trans)figurer, car :

Les multiples *puissances du végétal* expliquent l'engouement présent pour les plantes et les arbres : puissances biologiques, sinon cosmogoniques – les plantes ont rendu la vie et notre « monde » possibles grâce à la photosynthèse ; puissances anthropologiques – envisager l'intelligence ou la « pensée » des plantes revient à repenser les termes de l'exception animale, et donc humaine ; puissances formelles – la vie des plantes est, comme le suggère le philosophe Emanuele Coccia, à la suite de Goethe et d'autres botanistes, un problème esthétique, voire « cosmétique, de constante genèse et métamorphose des formes » ; puissances politiques – la forêt comme communauté, lieu d'alliances entre les humains et les non-humains²⁴.

Cette prodigalité résumée par Teresa Castro, Perig Petrou et Marie Rebecchi, explique aussi pourquoi le cinéma s'est souvent révélé dans une forme anthropo-cosmomorphique : révéler la nature par un regard d'Homme qui lui prête des qualités, c'est accepter en retour pour l'Homme

de se sentir nature. Cette circulation est consubstantielle à la vision de Guzmán, dont la lecture politique s'avère donc d'une richesse rare²⁵.

Nature-fossile : le passé déterré, le corps en désaccord

Nostalgie de la lumière nous ramène vers ce parcours poétiquement cosmique. À travers les vues spatiales observées par le télescope dans le désert d'Atacama, l'Histoire s'apparente à des étoiles qui meurent et renaissent en formant une constellation. Les rayons du soleil prennent huit minutes à atteindre la Terre, la lumière surgit en décalage comme le passé qui se découvre des décennies plus tard. En grattant ce qui se cache sous terre, les ossements d'un autre temps apparaissent semblables aux pièces d'un puzzle sans fin. Le corps naturel que l'on souhaite former dans *Le Bouton de nacre* ou *La Cordillère des songes* est un écho à ces corps humains disloqués que les femmes de Calama tentent désespérément de reconstituer. C'est en partie ici que le gouvernement de Pinochet a construit des camps de concentration et fait assassiner les prisonniers politiques opposants au régime. Les images d'archive s'imposent comme pour combler les trous de la mémoire, dans un ancrage à la fois pédagogique et alarmiste. Évoqué précédemment, le désert d'Atacama demeure le seul endroit dénué d'humidité. Or, l'eau est nécessaire pour toute forme de vie qui ne peut s'élancer sur un tel sol aride. C'est pourtant lui que ces mères, épouses, sœurs, fouillent sans relâche, à la recherche des traces de ce que le temps lointain a figé dans ses argileuses parures. Une main, un pied, des morceaux d'os... Les gros plans s'enchaînent afin de reconstruire l'impensable, regrouper les membres d'un corps afin de ressusciter un membre de la famille.

Le désert d'Atacama s'associe alors aux barbaries, au même titre que l'océan Pacifique, au cœur du *Bouton de nacre*, dans lequel les peuples indiens du Sud ont été exterminés et où les 1 200 à 14 000 cadavres des adversaires de Pinochet, attachés à un rail, ont été jetés, vivants ou morts. Restent les portraits de ces êtres en noir et blanc, dont le grain photographique rappelle la matérialité du souvenir, qui se mêle aux images hautement définies de l'impénétrable cosmos. Ces visages laissent place à des corps sans vie sur papier glacé, des Indiens tués par des chasseurs. Pour reprendre le cinéaste Jean Epstein : « La mort fait ses promesses par le cinématographe²⁶ ». Par le choix de ces formats, Guzmán travaille à nouveau l'image-matière, celle qui entaille en sa « chair » chimique les disparus...

Ces formes de vie captées par l'appareil photographique trouvent une réverbération avec d'autres supports, ceux fabriqués par les exécuteurs. C'est ainsi que l'authentifient les rails de train récupérés au fond de l'eau, rouillés par le temps, où bourgeonnent d'autres formes de vie : les créatures de la mer. L'un d'eux présente un bouton de nacre collé à lui, l'illustration d'une survivance inouïe. Guzmán rappelle la légende de Jemmy Button, l'un des quatre Indiens forcés de suivre les colons britanniques en Angleterre, lors de l'expédition HMS Beagle menée par le capitaine Robert Fitz Roy, au XIX^e siècle. L'Indien accepte de se joindre à eux en échange d'un bouton de nacre. Après ce séjour où il apprendra les coutumes et la langue des colonisateurs, il reviendra sur ses terres, celles des îles de la Terre de Feu, changé. Malgré le désir de réintégrer les siens, il aura perdu toute identité à l'image des disparus du régime dictatorial... « Les deux boutons racontent la même histoire, une histoire d'extermination » (*Le Bouton de nacre*). Tel que le souligne Yves Peretti :

Le cinéma documentaire est pour [Guzmán] un instrument constitutif de l'image d'une nation, à la fois outil de mémoire et véhicule du sentiment d'appartenance à un ensemble. Car le Chili est, dit-il, un pays qui ne s'est pas construit une identité, du fait de sa géographie et de son peuplement particulier [Péruviens / Boliviens au nord, Européens au centre, Indiens au sud] : sans identité, pas de conscience d'une histoire commune. Il s'est attelé à la tâche de constituer cet *album* et son œuvre cinématographique y contribue, morceau par morceau²⁷.

Cette approche de la « reconstitution », de l'assemblage imageant, est celle d'un documentaire prônant la mémoire collective, qui rend hommage aux corps anonymes, indiens, chiliens : impossibles à retrouver, à l'instar de la démarche du cinéaste français Claude Lanzmann, dans le colossal documentaire de neuf heures et demie : *Shoah* (1985). S'inscrivant dans la douloureuse tâche de perpétuer la mémoire des disparus de l'Holocauste, le réalisateur redonne existence à ces êtres, à travers les lieux (les camps d'Auschwitz) tout comme procède Guzmán en se rendant dans le désert d'Atacama. Filmer sans l'Homme, faire figurer la mémoire dans d'autres mondes, celui des astres ou l'incarner par les témoins d'un passé qui sonne le glas dans le temps présent, renforce paradoxalement le sentiment de magie : Guzmán, comme Lanzmann, mêle la perception des choses à une vision imaginaire, les deux cohabitant, se superposant, comme l'écrit Edgar Morin, aboutissant à une « vision synchrétique²⁸ ».

Cette « appartenance à un ensemble » indique l'encastrement paradoxal de la subjectivité, du passé de l'auteur relié intrinsèquement au Chili et à sa nature, au Chili et à ses habitants. L'« ensemble » devient alors une « famille », un « corps » à part entière. Cette autobiographie prend une autre dimension. Le documentaire à la portée universelle bascule vers l'intime pour mieux transcender l'Histoire. Le réalisateur belge Olivier Smolders, qui a notamment consacré son œuvre au montage de ses films de famille, nous rappelle dans *Mort à Vignole* (1988) : « Le film de famille devient un mausolée inscrivant chaque pas, chaque geste dans une sorte de rite mortuaire ». Le cimetière visuel dans lequel se consigne le film de famille donne de la « matière » à l'impalpable, approvisionne l'oxygène manquant aux êtres captés sur celluloid, à l'instar du cinéaste chilien rétablissant la parole des oubliés à travers les cris muets de la nature. Ce qu'il fait, procède d'une réactivation de la participation élémentaire de l'Homme à ce qui l'entoure, dans une configuration qui ne peut prétendre se substituer au réel objectif (la conscience esthétique veille), mais confère une énergie affective décuplée à l'image²⁹.

Regard éco-politique : le silence hurlant

Se prémunir de cet effacement, de tout effacement... C'est peut-être la leçon que prodigue la longue durée de ces plans qui insiste sur ce temps présent s'écoulant progressivement, jusqu'à ce qu'il se suspende face au temps passé. L'héritage néolibéral de Pinochet reste alors lisible dans les structures sociales bâties sur un socle politique indéboulonnable et métaphorisées par les ruines des foyers (notamment la maison d'enfance du cinéaste) qui surplombent la ville de Santiago. En effet, opter pour une vue en hauteur, la plongée à 45° puis à 90°, à savoir la plongée totale, permet d'atteindre ce qui se cache derrière ces murs, restés droits, donnant l'illusion d'un foyer parfait, protégeant le secret d'État, celui réduit en miettes, matérialisé par ces morceaux de la bâtisse effondrée. Les montagnes, symboles d'un ascenseur vers le mont Olympe, ont donc laissé leur place aux hautes tours qui mènent le peuple à l'étage du non-dit. Comme le déclare le réalisateur, le « Chili est un pays un peu mystérieux. Les gens ne parlent pas en général, pas comme le Pérou ou l'Argentine. C'est un pays très silencieux³⁰ ».

La nature semble pourtant libérer la parole, ou tend à communiquer et à communier à la place de l'humain qu'on a tu(é). Le travail mené par l'ingénieur du son Álvaro Silva Wurth et le monteur son Jean-Jacques Quinet rend « audible » la « voix » naturelle, celle qui, sans les techniques audiovisuelles, ne serait pas perceptible. Ainsi, le *sound design* offre à représenter un univers sensible resté alors « muet », amplifiant chaque bruit suscité par l'environnement. Dans *Le Bouton de nacre*, le vent percute les tympanes, Claudio Mercado ressuscite les chants indiens qui sont les porte-paroles de l'eau. Mais la nature semble malgré tout peu à peu échapper aux Chiliens. La cordillère des Andes reste « un immense territoire chilien qui n'est pas chilien » car « [d]ans certaines provinces, 80 % du sol est une propriété privée » (*La Cordillère*

des songes). Cette réflexion autour de la nature s'inscrit en définitive dans une pensée encore plus actuelle, face à une mondialisation toujours croissante, où l'habitant semble « dépossédé ». L'écart social ne fait que s'endiguer, tandis que le réveil populaire s'élève sans coup férir. Ces mouvements contraires sont symbolisés par cette descente de la caméra dans les rues, chassant les nuages montagneux, pénétrant le brouillard urbain et accrochant le regard à une direction nouvelle, celle d'une vision du monde que l'usage de la plongée rapproche du spectateur.

Comme le montre Guzmán, d'autres ont pris le relai et « écrivent la mémoire du futur » (*La Cordillère des songes*), en filmant le Chili actuel, hanté par les spectres des bourreaux. Le cinéma s'allie à la nature, dans sa capacité à conserver le passé. À l'instar de cette dernière qui le fossilise dans sa terre ou le taille dans sa roche, il l'imprime sur la pellicule.

Le documentariste croise le chemin de Pablo Palas qui est peut-être le seul cinéaste d'Amérique latine ayant filmé « pendant aussi longtemps sa propre réalité » (*La Cordillère des songes*), et ce depuis trente-sept ans. Les enregistrements de Palas dressent le nouveau visage de la résistance. Le défilé des bobines et des cassettes vidéo fait écho à la manière dont Patricio Guzmán et son monteur Janusz Baranek ont dirigé l'enchaînement des différents plans de la montagne, de la mer, du ciel. Le défilement cristallise la profonde relation entre le passé ainsi que le destin du peuple chilien avec son propre pays, parcourant sa préhistoire jusqu'à un futur, oscillant entre l'incertitude et l'espoir. Patricio Guzmán s'engage alors dans l'hypothétique récit documentaire où, à l'aide des moyens d'expression cinématographique, il transcrit l'écriture du mouvement (traduction littérale de ce que l'étymologie grecque nous apprend de la construction du mot « cinématographe »), celle d'une population qui continue à se confronter à une hiérarchie gouvernante, à s'armer « naturellement » contre l'oppression d'un système discriminatoire. Le dernier long-métrage du réalisateur, *Mon pays imaginaire*, renvoie à l'explosion sociale d'octobre 2019 et capture les manifestations grandissantes suite à l'augmentation du ticket de métro qui allait allumer la mèche d'un véritable brasier populaire. « Sous les pavés, la plage », entendait-on dans les rues de Paris, en mai 1968. La révolution passe par cette réappropriation du territoire par ses habitants. Les gros plans sur les pierres qui gisent sur le sol : des pavés que les jeunes se transmettent en formant une « chaîne », raniment la réminiscence des images des rochers formant une autre « chaîne », celle de la cordillère des Andes. Interrogée par le cinéaste, une jeune femme à la cagoule à fleurs déclare : « En fait, avec la révolte, j'ai fleuri. La révolte m'a donné de la force, elle m'a donné de la vie ». L'épanouissement s'enlace alors dans la « pousse » politique inhérente à l'individu, où les « pétales » finissent par éclore en accord avec l'espérance qui ne souhaiterait jamais se clore.

Conclusion

Le cinéaste exilé semble ouvrir les blessures taillées dans les veines du passé d'où s'écoule la douleur, celle qui s'anesthésie paradoxalement par son réveil. Guzmán anime ainsi un regard subjectif sur l'horreur dénuée d'humanité, mise à distance par ses instigateurs. Son cinéma interpelle la nature et la représente comme la veilleuse de la vérité qu'elle a dissimulée. Le lourd silence des Andes, en l'occurrence, se heurte aux cris étouffés des victimes, frappés par le souffle perçant du vent.

De ce fait, à travers ses propositions de mise en scène comme du montage par intervalles soulignant le lien symbolique de la nature et de l'Histoire chilienne, de plans d'ensemble rappelant la petitesse de l'Homme face à l'immensité de l'environnement qui finit par le piéger, tout comme le gouvernement de Pinochet a fait prisonnier tout opposant, Guzmán renoue avec l'Histoire pour mieux la cont(r)er. Il tente de lui donner une dimension réellement sensible qui associe le politique à une relecture de tous les éléments composant l'univers. Le cinéma participe de fait, dignement, à l'exaltation d'un sujet se reflétant dans un monde dont il souhaite ouvrir, sans cesse, les limites. En braquant son objectif sur le passé-présent, Guzmán perpétue

son investigation mémorielle, tendant la caméra-relai à ceux qu'on ne voit pas, ceux qu'on n'entend pas : les Indiens, les victimes de la dictature, leurs descendants. Face à l'abîme du sublime, se dresse une nature à la fois sanctuaire des âmes disparues et cave des chimères douloureuses. La nature-fossile se présente ainsi comme forme de résistance face à l'oubli, et laisse paraître les traces matérielles d'un passé enfoui.

Ainsi que le rappelle le poète Raúl Zurita dans *Le Bouton de nacre* :

Cette partie de l'Histoire, associée à l'eau, à la glace, aux volcans, est aussi associée à la mort, au massacre, à l'abus, au génocide... Si l'eau a une mémoire, elle se souviendra aussi de ça. Tout dialogue avec tout, l'eau et les rivières avec les plantes, les brisants, le désert, les pierres, les étoiles... Tout est une grande conversation, un grand échange de regards.

¹ Patricio Guzmán, *Nostalgie de la lumière*, Renate Sachse (prod.), Chili-France, Atacama Production, Pyramide Distribution, 2010, 90 min.

² Julien Joly, *Patricio Guzmán, une histoire chilienne*, Paris, Éditions L'Harmattan [Édition du Kindle], « Collection Champs visuels », 2020, p.11.

³ Les deux autres conceptions possibles qu'évoque Jaudon quant à la lecture politique sont la tautologique et la généalogique. Raphaël Jaudon, *Cinéma politiques, lecture esthétique - Cinq thèses sur l'engagement des films*, Grenoble, UGA Éditions, 2024, p. 39-74, <https://doi.org/10.4000/11y48>.

⁴ *Ibid.*

⁵ Julien Joly, *Patricio Guzmán, une histoire chilienne*, *op.cit.*, p. 222.

⁶ « Le réalisateur de documentaire témoigne des réalités du monde. Il rend compte de ses idées, de ses expériences et de son point de vue sur un sujet précis ». Jacqueline Sigaar, *L'Écriture du documentaire*, Paris, Éditions Dixit, 2014, p.13.

⁷ Jean Mottet, *Les Paysages du cinéma*, Paris, Éditions Champ Vallon, 1999, p.33

⁸ Teresa Castro, *La pensée cartographique des images*, Lyon, Éditions Aléas, 2011, p.113.

⁹ Patricio Guzmán, « Chili, une mémoire de pierre », *France Culture*, 22/10/2019, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/chili-une-memoire-de-pierre-8417815>.

¹⁰ Raphaël Jaudon, *Cinéma politiques, lecture esthétique - Cinq thèses sur l'engagement des films*, *op.cit.*

¹¹ *Ibid.*

¹² « [...] el uso de un lente cinematográfico que focaliza en paisajes de grandes dimensiones, macroespacios que operan como puertas de entrada para investigar grandes temas de la historia chilena. Hay una fe cinematográfica en la capacidad reveladora del paisaje, ya que a través de él podemos acceder a temas clave de la historia ». Natalia d'Alessandro, « Entre macropaisajes y microespacios: Reflexiones sobre la trilogía subjetiva de Patricio Guzmán », *Latin American Research Review*, Volume 57, Issue 3, Septiembre 2022, Carmen Martínez Novo (dir.), p. 741-752, en particulier p.747.

¹³ Patricio Guzmán, « Chili, une mémoire de pierre », *op.cit.*

¹⁴ « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) ». Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 48-49.

¹⁵ Estelle Bayon, « Le Cinéma de l'humilité : Un Imaginaire environnemental cinématographique », *Raison Publique*, n°17, 2012, « Imagination(s) Environnementale(s) », p.93-104, en particulier p.103.

¹⁶ Patricio Guzmán in Lucas Tiphine, « Patricio Guzmán : la matière des objets est un excellent moyen d'expression pour le documentaire », *Medium*, 01/11/2019, <https://medium.com/anthropocene2050/patricio-guzman-la-matiere-des-objets-est-un-excellent-moyen-d-expression-pour-le-documentaire-38685b521086>.

¹⁷ Julien Joly, *Patricio Guzmán, une histoire chilienne*, *op. cit.*, p 197.

¹⁸ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Éditions Gallimard, « Collection Bibliothèque des Sciences Humaines », 2005.

¹⁹ Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire rentrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte Poche, « Sciences humaines et sociales », 2004.

²⁰ Philippe Descola in Hervé Kempf, « Philippe Descola, "la nature, ça n'existe pas" », *Reporterre*, 01/02/2020 (mis à jour le 19/06/2024), <https://reporterre.net/Philippe-Descola-La-nature-ca-n-existe-pas>.

Cette conception est actuellement remise en question par les « naturiens » qui lui reprochent de substituer « vivant » à « nature ». Lire sur ce sujet : Michel Blay et Renaud Garcia, *La nature existe. Par-delà règne machinal et penseurs du vivant*, Paris, L'Échappée, 2025.

²¹ « Le premier utérus est la mer », Carl-Gustav Jung, Charles Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Del Medico [trad.], Paris, Payot, 1968 [1939 et 1941], p. 74.

²² « Dès lors, on comprendra que l'eau impure puisse être accusée de tous les méfaits. Si, pour l'esprit conscient, elle est acceptée comme un simple symbole du mal, comme un symbole externe ; pour l'inconscient, elle est l'objet d'une symbolisation active, toute interne, toute substantielle. L'eau impure, pour l'inconscient, est un réceptacle du mal, un réceptacle ouvert à tous les maux ; c'est une substance du mal ». Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio/Essais » 1993 [1942], p. 160.

²³ Jean Epstein, « Le cinématographe vu de l'Etna (1926) » in Jean Epstein, *Écrits complets Tome 2 ; 1920-1928 ; Bonjour cinéma, Le Cinématographe vu de l'Etna et autres écrits*, Paris, Éditions de l'Œil, 2022.

²⁴ Teresa Castro, Perig Petrou, Marie Rebecchi, « Avant-Propos » in Teresa Castro, Perig Petrou, Marie Rebecchi (dir.), *Puissances du végétal et cinéma animiste – La Vitalité révélée par la technique*, Paris, Les Presses du Réel, 2020, p. 8.

²⁵ « Le cosmomorphisme, à travers lequel l'humanité se sent nature, répond à l'anthropomorphisme à travers lequel la nature est ressentie sous des traits humains. Le monde est à l'intérieur de l'homme et l'homme est partout répandu dans le monde ». Edgar Morin, *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 [1956], p. 81.

²⁶ Jean Epstein, « Le cinématographe dans l'Archipel (1928, 1929) » in Jean Epstein, *Écrits complets, Tome 4 : 1928-1948, romans, articles et scénario bretons*, Paris, Éditions de l'Œil, 2022.

²⁷ Yves de Peretti, « Patricio Guzmán, archipel de la mémoire », *La Revue Documentaire*, n°28, 2^{ème} trimestre 2017, « Disparition(s) », Catherine Bot, Michelle Gales (dir.), p.68-79, en particulier p.71.

²⁸ Edgar Morin, *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, p. 160.

²⁹ *Id.*, p. 161.

³⁰ Patricio Guzmán, « Chili, une mémoire de pierre ». *op. cit.*