

# Le désert d'Atacama selon Patricio Guzmán : la nostalgie de la lumière ou la quête d'un passé inaccessible

Estelle PATOYT

Université Bordeaux Montaigne – TELEM EA 4195

**Résumé :** Dans le désert d'Atacama filmé par Patricio Guzmán convergent trois quêtes : grâce aux télescopes les plus sophistiqués, des astronomes du monde entier y interrogent le mystère des origines ; des archéologues y creusent le sol à l'affût des vestiges des premiers habitants ; des femmes y déambulent afin de collecter les traces de leurs parents disparus sous la dictature de Pinochet. Tous sont en quête d'un passé auquel ils n'accèdent jamais complètement. Guzmán met en scène leur rencontre avec ce désert, conservatoire d'une mémoire qu'ils cherchent à recomposer.

Sous son regard poétique, le désert d'Atacama est aussi la scène de dialogues entre ces différents quêteurs d'histoire dont les passions se trouvent ici confrontées. Le film est métaphorique : Atacama exprime un Chili affaibli par les secrets et tabous, mais il est aussi l'espace philosophique d'une réflexion sur la nécessité, pour le bien-être d'une société, de commémorer son passé et d'en rechercher la vérité.

**Mots clés :** cinéma documentaire ; Chili ; mémoire ; dictature

**Abstract:** Three investigations converge in the Atacama desert as filmed by Patricio Guzman: astronomers from around the world, using highly sophisticated telescopes, explore the origins of the cosmos; archeologists quarry the desert in hopes of unearthing traces of its first inhabitants; women wander endlessly searching for signs of their parents disappeared during the Pinochet dictatorship. Each is investigating a past that will always remain beyond reach. Guzman films their encounter with this desert, a vast conservatory of memories that cannot be pieced together.

In a poetic way, Guzmán describes the Atacama desert as the scene of dialogues between those different seekers of history whose passions are confronted.

The film is metaphorical: Atacama expresses a Chile weakened by secrets and taboos; it is also a philosophical stage in which men can reflect upon the necessity, for a society to be strong, to commemorate the country's past and to discover its truth.

**Keywords:** documentary film; Chile; memory; dictatorship

Patricio Guzmán définit le travail du documentariste comme celui d'un chroniqueur, d'un témoin exceptionnel des événements, engagé dans la récupération de la mémoire vivante des peuples et des individus. Le documentaire est à ses yeux une œuvre essentielle pour un pays : « Un pays sans cinéma documentaire est comme une famille sans album de photos ». *Nostalgie de la lumière* (*Nostalgia de la luz*), sorti en 2010, en est la preuve, tout comme il témoigne du langage cinématographique proprement poétique de l'œuvre du réalisateur chilien. Ce film a pour unique décor et protagoniste le désert d'Atacama, à la rencontre duquel le cinéaste est allé, notamment pour mettre son imagination à l'épreuve de la réalité. Le désert y est représenté comme le lieu par excellence de la mémoire du Chili, un espace où se déploient et se croisent diverses quêtes du passé, lointain et proche, et où s'effectuent des rencontres qui ne vont pas sans désillusions ou qui achoppent sur un mystère insondable.

Nous nous proposons de décrire les modalités selon lesquelles sont mises en scène ces diverses quêtes du passé au sein du désert d'Atacama, ce lieu d'exception qui impose aux hommes venus à sa rencontre de se livrer à une véritable aventure de la mémoire. Nous mettrons en lumière la manière dont le réalisateur a choisi de susciter des rencontres entre ces différents quêteurs et enquêteurs de l'histoire, ces constructeurs de la mémoire, individuelle et collective, qui arpentent le désert et l'interrogent inlassablement, parfois en vain. A travers cette étude centrée sur la rencontre en tant que fruit d'une quête inépuisable et essentiellement comprise comme une confrontation avec le passé, euphorique ou dysphorique, le désert d'Atacama, auquel Guzmán rend hommage, se révélera un espace poétique et métaphysique ainsi que le lieu d'une réflexion politique.

## Le désert d'Atacama : un lieu dual et ambivalent

Le désert d'Atacama s'impose aux yeux du spectateur comme un espace naturel extraordinaire et unique au monde. Quelques minutes après le prologue, la caméra de Guzmán en souligne les deux attributs fondamentaux, qui seront les piliers thématiques du film : sa sécheresse absolue et la transparence exceptionnelle de son ciel.

## La sécheresse absolue

Le sol du désert d'Atacama est montré de manière insistante comme une surface crevassée, un visage ridé, vieilli [1]. Le film propose en effet de nombreuses vues de cette surface exceptionnelle avec une récurrence qui témoigne aussi de la fascination du réalisateur pour cet espace grandiose, l'endroit le plus aride de la planète.



[1] *Le visage ridé d'Atacama : derrière une surface sans vie, une mémoire vivante*

A cette qualité esthétique s'ajoute une qualité sonore remarquable : outre la voix du réalisateur – qui narre, commente et mène les entretiens –, la bande sonore qui accompagne les images du désert est constituée de deux sons seulement : alternent le bruit du vent et le craquement des pas des hommes qui tracent leur chemin dans les pierres. L'absence de cris d'animaux intensifie cette impression d'absence de vie que vient souligner également l'absence de tout végétal. D'ailleurs, ce paysage désertique est monochrome : sa couleur ocre est un leitmotiv visuel. Le narrateur souligne ce trait essentiel sous la forme d'un paradoxe : « Il n'y a rien, aucun insecte, aucun animal, aucun oiseau ; pourtant, il est chargé d'histoire<sup>1</sup> ».

C'est en effet en raison de son extrême sécheresse que le désert d'Atacama conserve le passé : il garde l'histoire et la mémoire éternelle de ses habitants. Véritable machine à remonter le temps, on y peut trouver de nombreux vestiges du passé : des momies de l'époque précolombienne ; des mollusques fossilisés ; des dessins sur les roches exécutés par les indigènes précolombiens ; quatre-vingt-quatre mines de salpêtre datant du XIXe siècle toujours intactes. Ainsi, ce sol fissuré, ce visage abîmé et sans vie apparente est pourtant un parchemin à déchiffrer, un concentré de voix éteintes que Guzmán s'attache à faire parler. A cette extrême aridité qui suscite l'intérêt des archéologues se joint une autre qualité qui en fait un ciel à observer et contempler.

## La transparence exceptionnelle du ciel

Le désert d'Atacama est de ce fait un lieu également prisé par les astronomes du monde entier, qui s'y sont réunis et y ont installé les télescopes les plus puissants. La caméra de Guzmán s'attarde naturellement sur le ciel du désert d'Atacama pour tenter d'en capturer l'essence.

Atacama est montré tel un pont vers le cosmos, car sa transparence absolue permet aux hommes qui le

---

<sup>1</sup> «No hay nada, no hay insectos, no hay animales, no hay pájaros; sin embargo, está llena de historia», *Nostalgie de la lumière*, Atacama Productions, 2010, 90 min, [08:56].

veulent d'aller à la rencontre d'une réalité autrement inaccessible. Le narrateur commente : « L'air, transparent, léger, nous permet de lire ce grand livre ouvert de la mémoire page après page<sup>2</sup> ». En ce sens, le désert opère la réunion du ciel et de la terre, de l'ici et de l'au-delà, du terrestre et de l'extra-terrestre, abattant ainsi les frontières tracées par les sciences physiques : il possède une dimension cosmique.

Pourtant, malgré la transparence absolue de son ciel et en raison de son extrême sécheresse, le désert d'Atacama est un lieu idéal pour enfouir des vérités, pour entériner l'oubli et faire obstacle aux découvertes, aux rencontres, plus rares encore, mais surtout aux réunions, presque impossibles en ce lieu de séparation et de déchirure.

### **Un lieu de perte, d'oubli, de mort**

Le désert d'Atacama sert efficacement toute entreprise de camouflage ou de destruction. On y trouve un cimetière à ciel ouvert, celui de mineurs morts au travail. Pinochet y a fait construire le camp de concentration de Chacabuco et y a ouvert des fosses communes. Ses premiers habitants y ont été complètement décimés au XIXe siècle. Il concentre ainsi les épisodes les plus sombres de l'histoire du Chili.

Dès le début du film, le Chili est présenté comme un territoire de l'innocence perdue. Dans la deuxième séquence, l'on pénètre dans l'intimité d'une maison vide, emblématique de toutes les maisons chiliennes d'avant la Chute. La caméra y recueille plusieurs objets-traces du passé, se focalise sur la table, sur une nappe et une serviette de table brodées, sur un fauteuil. Autant de madeleines de Proust qui déclenchent chez le réalisateur-narrateur le souvenir de ce moment précis où il a pris conscience de la fin de l'enfance, la fin de cette époque heureuse où le Chili était « un asile de paix à l'écart du monde<sup>3</sup> ». Cette séquence emprunte de nostalgie se caractérise par son calme absolu ; elle est accompagnée du chant des oiseaux, éclairée par les rayons d'une lumière douce, ceux d'un soleil filtré par les rideaux. Cette temporalité stagnante, cette absence d'histoire / d'historicité sera pourtant bientôt interrompue. Lorsque la caméra ressort de la maison, sa façade ainsi que l'arbre planté près de la porte sont filmés. Le vent se lève alors et en remue les branches tandis qu'une poussière constituée de petits cercles lumineux envahit progressivement l'écran ; elle est de plus en plus dense jusqu'à rendre confuse la vue de la maison, et occupe bientôt tout l'écran qui ne sera finalement plus qu'un fond noir.[2]



[2] *La maison de l'Enfance s'efface derrière le Chili de l'innocence perdue*

<sup>2</sup> «El aire, transparente, delgado, nos permite leer este gran libro abierto de la memoria hoja por hoja», *ibid.*, [09:58].

<sup>3</sup> «[...] un remanso de paz aislado del mundo», *ibid.*, [04:36].

Ainsi, la nostalgie de la lumière, est-elle, métaphoriquement, la nostalgie de la vérité sur le passé du Chili<sup>4</sup>, une vérité occulte car occultée. Guzmán se sert de sa caméra comme d'un projecteur éclairant des faits jusqu'alors maintenus cachés, qui dévoile des secrets et découvre une sombre réalité en fouillant le passé, en allant à la rencontre de ses traces, en écoutant les souvenirs de ceux qui les ont conservés, qui veulent les transmettre ou qui les recherchent encore.

## **A la rencontre d'un passé palpable mais inaccessible dans son intégrité**

Dans le film alternent les images du désert, de sa terre et de son ciel, et les récits d'hommes et de femmes interviewés par Guzmán qui racontent leur histoire et la quête qu'ils mènent sur l'immense scène d'Atacama. Ils représentent la mémoire vivante du Chili et/ou en sont les médiateurs, des passeurs d'histoire pour ainsi dire. Ces individus sont autant de guides aidant le spectateur à donner un sens à cette immensité désolée.

### **Un espace de déambulation et de contemplation**

Atacama est animé par les hommes qui y déambulent. C'est une déambulation d'abord visuelle : tout en parcourant le désert, ils fouillent et explorent son sol du regard et en contemplent l'horizon, le ciel étoilé ou le soleil couchant. Cette déambulation y est également sonore : le film souligne les bruits de leurs pas sur le sol pierreux. La captation de ces sons permet de transmettre au spectateur une sensation concrète du lieu mis en scène. Le réalisateur / narrateur le parcourt lui aussi caméra à l'épaule, communiquant ainsi de manière efficace au spectateur l'impression de son mouvement.

Cheminements à pieds, fouilles, tentatives de déchiffrages et contemplations sont les modalités de ces rencontres avec le passé dans le désert d'Atacama. Par leurs activités et leurs témoignages, ces hommes et femmes offrent au spectateur la possibilité d'accéder aux hauteurs comme aux profondeurs du désert, deux dimensions filmées comme d'infinies immensités auxquelles les regards ne peuvent accéder qu'en partie.

### **La quête cosmique et métaphysique des astronomes**

Elle est symbolisée par un objet qui est un motif fondamental dans le film : le télescope – instrument qui fascine le réalisateur, objet tout à la fois utilitaire et esthétique – en occupe les toutes premières images. Avant le générique, un gros plan sur le pied d'un télescope géant fait de cet objet un indice et un symbole. Dans cette longue séquence liminaire, une attention particulière est également accordée aux bruits de l'instrument dans son déploiement, à ses détails, à ses rouages. Après un plan plus large qui offre une vision globale du télescope, le toit de l'observatoire s'ouvre pour laisser passer une lumière presque aveuglante [3] avant de laisser place à une vue de la lune par le biais d'un fondu enchaîné [4]. Cette technique cinématographique récurrente dans le film permet la réunion onirique des espaces humains et cosmiques.

---

<sup>4</sup> L'un des intervenants principaux du film, Gaspar Galaz, astronome, précise que la lumière que l'on perçoit appartient toujours au passé en raison du temps qu'elle met à nous parvenir. Ibid., [17:30].



[3] *Le télescope, un œil magique ....*



[4] *... posé sur le cosmos*

Le télescope est la baguette magique offrant la possibilité d'une expérience et d'une rencontre littéralement religieuse puisqu'il permet de relier les hommes au ciel. Parce que des astronomes du monde entier s'y sont réunis et y ont installé des observatoires, le désert d'Atacama est bel et bien une fenêtre ouvrant sur le cosmos et ses mystères<sup>5</sup>. A cet égard, le déploiement d'un télescope et/ou l'ouverture du toit d'un observatoire débouchent la plupart du temps sur une succession d'images de constellations [5], autant de visions du cosmos semblables à des tableaux d'art. Loin d'être de simples

---

<sup>5</sup> Guzmán, narrateur de son propre film, prononce cette métaphore : « Les télescopes sont une porte d'accès au cosmos. C'est ici que commence le mystère céleste ». (« Los telescopios son una puerta hacia el cosmos. Aquí comienza el misterio celeste ».), *ibid.*, [10:44].

photographies statiques, elles sont mouvantes : la caméra de Guzmán – et avec lui, le spectateur – va en effet à la rencontre d'un espace qui recule sans cesse, c'est-à-dire définitivement inaccessible. C'est une quête interminable que celle des astronomes car elle pose la question insoluble des origines.



[5] *Une rencontre esthétique avec le cosmos*

Tandis que la quête des astronomes possède une dimension essentiellement métaphysique et se réfère au passé de l'humanité, celle des archéologues est avant tout centrée sur le passé du Chili, étant inextricablement liée au sol.

### **La quête des archéologues ou la construction d'une mémoire collective**

Patricio Guzmán recueille la voix de plusieurs d'entre eux et en fait ainsi les médiateurs et les (re)constructeurs de la mémoire du peuple chilien. Ainsi, Lautaro Núñez nous conduit-il à la rencontre d'un passé lointain, en nous faisant sillonner les chemins préhispaniques auxquels se sont superposées les routes modernes et en signalant les dessins gravés dans la roche par les hommes précolombiens.

Il nous fait également accéder à un passé plus proche, en suivant les traces des mineurs d'Atacama, qui sont eux aussi une présence-absence. Dans une séquence particulièrement éloquente, Guzmán capture la beauté d'une mélodie de cuillères en cuivre [6], vestiges du passé ayant appartenu à ces hommes morts à la tâche. Saisies par un gros plan, elles reprennent vie grâce au vent du désert qui les fait se mouvoir et tinter lorsqu'elles se choquent entre elles : ces objets parlent tandis que la plupart des hommes qui y sont associés se sont tus à jamais et qu'aucun discours officiel n'a relayé leur histoire.



[6] *Les vestiges du passé reprennent vie (la mélodie des cuillères en cuivre)*

Alors que Lautaro vient de suggérer que le Chili craint de se confronter à son histoire proche<sup>6</sup>, sans transition l'image suivante exhibe un panneau constitué de trois flèches n'indiquant aucune direction sur un ciel uniformément bleu ; elle symbolise le désert comme immensité sans repère et non-lieu. Puis une vue d'ensemble découvre un cimetière qui s'étend à perte de vue, formé d'une multitude de croix en bois [7].



[7] *Guzmán exhume les morts et fait la lumière sur l'histoire récente du Chili*

Le narrateur commente : « Comme tous les autres déserts de la planète, le désert chilien est un océan de minéraux enterrés. A ciel ouvert gisent les hommes qui sont morts au travail<sup>7</sup> », Indiens et mineurs exploités par l'Etat chilien. La caméra s'approche ensuite d'un cercueil pour y découvrir un corps humain parfaitement conservé. Dans le film de Guzmán, l'usage récurrent du gros plan permet de réaliser une rencontre visuelle intense entre le spectateur et ce passé enterré ici exhibé.

<sup>6</sup> Il ajoute « comme si c'était une préhistoire accusatrice », « como que sería casi una prehistoria acusatoria », *ibid.*, [27:14].

<sup>7</sup> « Como los otros desiertos del planeta, el desierto chileno es un océano de minerales enterrados. A cielo abierto están los hombres que murieron trabajando », *ibid.*, [27:34].

Le film de Guzmán exhume les morts du Chili et les fait parler par le biais de sa caméra et de personnes interviewées. Miguel Lawner et Luis Henríquez sont porteurs de cette parole-mémoire qui conduit les Chiliens à la rencontre de leur histoire proche, la leur impose, même. Leur présence donne au film une dimension politique. Ces hommes ont été faits prisonniers sous la dictature de Pinochet et incarcérés dans le camp de Chacabuco, un bâtiment construit sur les ruines d'une mine. Il est le plus grand camp de concentration conçu par la dictature de Pinochet. Bien qu'il ne soit aujourd'hui que ruines, le spectateur peut y pénétrer grâce à la mémoire exceptionnelle de Miguel, architecte et ancien détenu. Il a conservé ce passé sous la forme de plans et de dessins, raison pour laquelle le narrateur l'appelle « l'architecte de la mémoire<sup>8</sup> ». Dans une séquence remarquable sont filmées seulement ses jambes en mouvement, car c'est en marchant qu'il a mesuré l'espace de sa cellule et des autres pièces du camp lors de son incarcération, dans l'intention de livrer un témoignage.

Pourtant, lorsque Miguel est filmé avec son épouse, ce n'est que de dos : on ne verra pas leurs visages car ce couple constitue pour Patricio Guzmán une métaphore du Chili : « Miguel et son épouse sont pour moi comme une métaphore du Chili. Il est le souvenir tandis qu'Anita est l'oubli en raison de la maladie d'Alzheimer<sup>9</sup> ». La maladie dont souffre le Chili – la négation de son passé récent, le refus de le regarder en face, de s'y confronter vraiment – est due à l'attitude des autorités politiques qui continuent de faire de la rétention d'informations concernant l'histoire récente du pays, rendant ainsi impossible la commémoration nationale ; la méconnaissance de l'histoire d'un côté et l'entreprise de camouflage de l'autre sont à l'origine d'une désunion que Guzmán déplore entre les Chiliens et leur passé.

Les femmes de Calama, ville minière située dans le désert d'Atacama, mènent cette quête du passé de manière plus intime encore, puisqu'elles sillonnent le désert à la rencontre de leurs proches disparus pour les sortir de l'anonymat de la mort et leur donner enfin une sépulture digne

### La quête obstinée des femmes de Calama

Elle est marquée par la solitude et la marginalité sociale et politique de celles qui arpentent inlassablement le désert : « Nous posons problème. A la société, à la justice, à tout le monde. Nous sommes la lèpre du Chili<sup>10</sup> ». Filles de mineurs, sœurs ou épouses de prisonniers politiques, elles se consacrent à l'exploration minutieuse et laborieuse du sol d'Atacama.

La manière dont elles apparaissent pour la première fois à l'écran est signifiante. L'usage du gros plan trouve alors tout son sens, comme dans la séquence où une main anonyme soulève une pierre à l'aide d'une pelle [8].



[8] La pelle est aux femmes de Calama ce que le télescope est aux astronomes.

<sup>8</sup> «Luis es el arquitecto de la memoria», *ibid.*, [37:06].

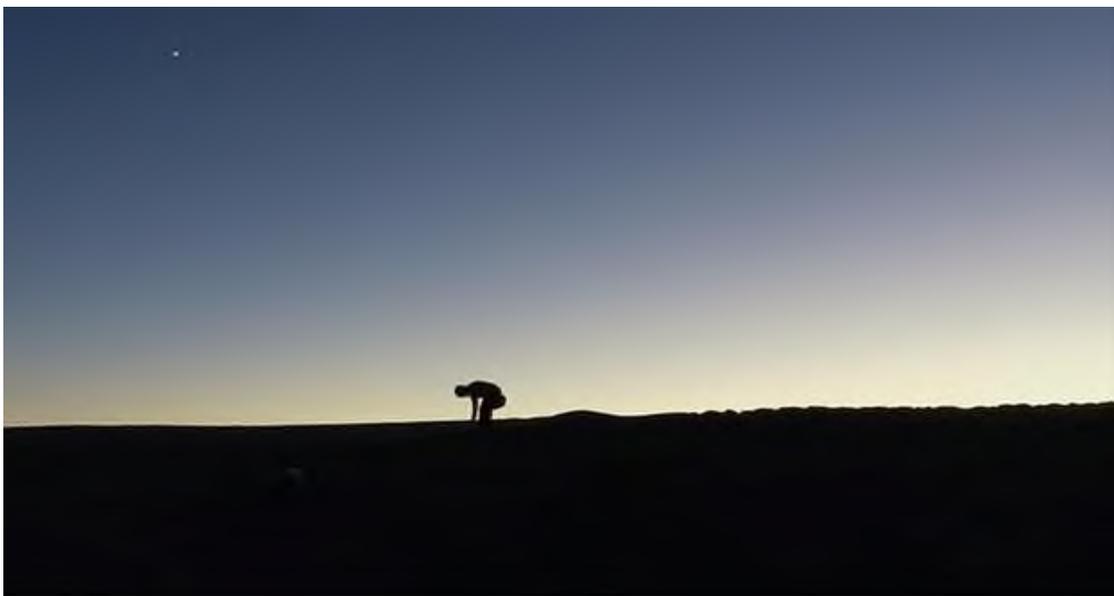
<sup>9</sup> «Miguel y su esposa son para mí como una metáfora de Chile. Él es el recuerdo mientras que Anita es el olvido a causa de la enfermedad del Alzheimer», *ibid.*, [40:40].

<sup>10</sup> «Nosotros somos un problema. Para la sociedad, para la justicia, para todos. Somos la lepra de Chile», *ibid.*, [1:09:49]

Puis la caméra nous révèle l'identité de cette personne, une femme qui marche pelle en main, un instrument fondamental pour aller à la rencontre d'une terre secrète qui doit être retournée, bien qu'il soit un outil bien modeste en comparaison des énormes télescopes des astronomes. Elle observe le sol et s'arrête soudain pour creuser. Puis ce sont trois femmes agenouillées qui piochent le sol, puis elles sont six, désormais debout, à poser devant la caméra pour une photo de groupe [9]. Ailleurs, l'une d'entre elles n'est qu'une silhouette obscure et minuscule se détachant sur le ciel bleu de la nuit d'Atacama [10]. La quête des femmes de Calama s'effectue dans le silence et l'obscurité, synonymes de solitude absolue bien qu'elle réunisse ces femmes mises au ban de la société.



*[9] Les femmes d'Atacama, sur les traces de leurs parents disparus*



*[10] Violeta à la recherche d'ossements dans l'immensité désertique*

Malgré leur persévérance, leurs découvertes sont toujours décevantes. Le témoignage de Vicky Saavedra va dans ce sens. Elle détaille les quelques petits morceaux de ce corps qu'elle a pu déterrer ainsi qu'une partie du crâne portant les traces des deux impacts de balle qui ont tué son frère. C'est une rencontre

paradoxe donc, qui fait tout le drame existentiel de Vicky : « Voilà que je le retrouvais. C'était une rencontre intense mais peut-être aussi la plus grande déception de ma vie parce que j'ai compris alors que mon frère était mort<sup>11</sup> ». Cette rencontre avec la mort est frustrante, dysphorique, puisqu'elle implique la prise de conscience d'une séparation inéluctable. Malgré cela, Vicky, enquêtrice inlassable, reprend sa marche seule avec elle-même et interroge le sol rocailleux d'un désert peu loquace.

Violeta Berríos refuse quant à elle l'idée de ne récupérer que des morceaux du corps de son frère et affirme que sa quête ne cessera que lorsqu'elle en aura retrouvé la totalité. Certes, sa victoire n'est pas assurée puisqu'en 2003 les militaires ont déclaré avoir déplacé les corps ailleurs dès qu'ont été découverts les premiers ossements. Pourtant, Violeta reste méfiante à l'égard des discours officiels : et si ces corps étaient toujours dans le désert d'Atacama, seulement enterrés dans un autre endroit qu'elle finira peut-être par trouver ? D'ailleurs, pendant le tournage du film un autre corps a été découvert.

Bien que les objets de ces différentes quêtes restent inaccessibles dans leur intégrité, cela pour diverses raisons – matérielles, physiques ou politiques –, le réalisateur crée des rencontres par le biais de l'art cinématographique et du montage. De ce fait, le désert d'Atacama devient un carrefour exceptionnel où se croisent plusieurs quêtes.

### **Le désert d'Atacama, un espace de réunions rêvées**

Les voix du narrateur et des personnages interviewés fonctionnent comme autant de médiums poétiques créateurs de liens entre ces quêtes et ceux qui les mènent.

### **Rencontres poétiques**

Celles-ci ont lieu notamment par le biais d'analogies et de correspondances assumées par les discours des différentes personnes interviewées et le montage, à travers notamment une alternance récurrente entre l'espace des archéologues et celui des astronomes. Ainsi, Gaspar Galaz comme Lautaro Núñez – bien qu'astronomes et archéologues interrogent des âges différents – manipulent-ils et reconstruisent-ils tous deux le passé de l'humanité<sup>12</sup>. La caméra passe ainsi, brutalement, de dessins gravés sur la roche au ciel étoilé : elle fait le lien et répète plusieurs fois ce mouvement d'alternance. Elle revient progressivement au désert puis offre un gros plan sur le bras d'une momie, un tissu de laine rouge difficile à identifier, avant d'imposer aux regards un crâne humain en gros plan. Aussitôt après, cette image est remplacée par l'espace cosmique avec trois tableaux de galaxie formant une spirale. De l'espace de la mort aux origines de l'humanité tout est lié, tous les rapprochements sont possibles dans l'Atacama de Guzmán qui fait s'enchaîner les images terrestres, célestes et cosmiques dans un constant jeu de va-et-vient.

Le désert d'Atacama est un territoire particulièrement propice aux rencontres entre astronomes et archéologues : la possibilité de pénétrer le passé lointain y est plus grande qu'ailleurs. Pour l'expliquer, Lautaro Núñez recourt à l'analogie suivante – la figure rhétorique de la réunion par excellence – qui rassemble les deux attributs fondamentaux du désert :

La transparence est pour les archéologues-astronomes ce que la sécheresse du climat est pour nous. Elle nous permet de vérifier un nombre incroyable de preuves du passé. [...] C'est pourquoi nous partageons le même territoire.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> «Estaba reencontrándolo. Era un gran reencuentro y quizás la gran desilusión también porque en ese momento yo resiento en mi conciencia que mi hermano estaba muerto», *ibid.*, [57:04].

<sup>12</sup> Lautaro Núñez exprime cette idée à l'aide d'un parallélisme métaphorique : «Ellos son tan arqueólogos como nosotros», *ibid.*, [22:33]. Il définit plus loin les astronomes comme des « archéologues de l'espace » («arqueólogos del espacio»), *ibid.*, [24:47]

<sup>13</sup> «La transparencia es para los arqueólogos astrónomos lo que es para nosotros el clima seco [...] que nos permite controlar la mayor cantidad de evidencias del pasado [...]. Por eso compartimos el mismo territorio», *ibid.*, [24: 50 - 25:08].

L'aridité et la transparence absolues sont les axes de ces correspondances mais un autre médiateur de réunion entre l'espace céleste et l'espace terrestre vient s'y ajouter : le calcium, minéral symbolique en ce qu'il permet à l'homme de retrouver sa place dans l'univers. En effet, interrogé par Guzmán, Gaspar souligne le fait que les astéroïdes et le squelette humain contiennent le même calcium, participent de la même matière et réalisent ainsi une union physique profonde. Et la caméra de réaliser cette participation organique en filmant d'abord le ciel, en isolant des lignes de calcium stellaires, puis en se focalisant sur un crâne humain, dont la surface se confond d'ailleurs avec celle de la lune.

De manière plus indirecte, ces analogies entre activités scientifiques et ces correspondances d'ordre biologique ou métaphysique peuvent également servir un discours social et politique.

### **Déchirures et rencontres identitaires : l'astronomie, vecteur de questionnement et de réconciliation**

Le calcium, ce minéral qui réunit les hommes et le cosmos, est mis au service d'une accusation lorsque le narrateur fait remarquer que contrairement aux étoiles, les hommes dont on a retrouvé les os sont restés pour la plupart anonymes : ils ne sont que des boîtes en carton, symboles d'un passé inerte que l'on a archivé, mis de côté et que l'on tarde à faire parler.

L'avant-dernière séquence du film va dans le même sens : à la manière d'un épilogue, un lent travelling sur des billes de couleurs éparpillées sur une table est l'occasion d'une comparaison de la part du narrateur qui souligne de cette manière la situation catastrophique dans laquelle se trouvent les Chiliens aujourd'hui, ignorant leur histoire et dépourvus de toute conscience politique : « Comparés à l'immensité du cosmos, les problèmes des Chiliens pourraient sembler insignifiants. Mais si nous les posions sur une table, ils seraient aussi grands qu'une galaxie<sup>14</sup> ».

Gaspar compare quant à lui le travail des astronomes et l'activité quotidienne des femmes de Calama mais il prend soin de les distinguer. En effet, bien qu'en apparence similaires, la quête des astronomes est une passion scientifique, celle des femmes de Calama est une tragédie personnelle ; l'une est un luxe intellectuel, l'autre un devoir éthique ; l'une est une tentative paisible pour accéder aux origines de l'humanité, l'autre est une guerre générant une inquiétude permanente chez celui qui la mène.

Pourtant, la rencontre entre ces individus et l'astronomie peut être source de bien-être et d'apaisement. Valentina Rodríguez, astronome et fille de détenus, réalise concrètement et de manière positive cette analogie. Sa vie est à la croisée de deux histoires : celle du cosmos et celle de la dictature. L'astronomie à laquelle elle se consacre dans le désert d'Atacama lui a permis de donner un autre sens à son passé et a été pour elle le moyen d'une résilience :

L'astronomie m'a aidé à donner une autre dimension au thème de la douleur, de l'absence, de la perte [...]. Lorsqu'on la vit intimement, la douleur est pressante mais il faut penser que tout fait partie d'un cycle qui n'a pas commencé et qui ne s'achèvera ni en moi, ni en mes parents, ni en mes enfants ; que nous participons tous d'un flux, d'une énergie ou d'une matière qui se régénère, comme c'est le cas avec les étoiles<sup>15</sup>.

Le cycle est symbole de continuité et de permanence, d'éternité. C'est le désert d'Atacama et son ciel ouvert sur les étoiles qui ont permis à Valentina cette rencontre réussie avec elle-même et le cosmos, source d'une réparation identitaire. Le témoignage de Víctor González, astronome également, offre un autre exemple de réconciliation avec soi-même dans le désert d'Atacama. Fils d'une femme exilée pendant la dictature de Pinochet, né en Allemagne, il affirme d'abord être un enfant de nulle part, avant de reconnaître qu'il se sent Chilien sur le territoire d'Atacama, un espace qui offre décidément la possibilité d'une réparation identitaire.

La réunion de ces diverses quêtes, scientifiques, historiques, politiques, personnelles ou collectives apparaît le plus souvent sous la forme d'un discours. A une exception près : Guzmán met en scène une

---

<sup>14</sup> «Comparados con la inmensidad del cosmos, los problemas de los chilenos podrían considerarse insignificantes. Pero si los colocáramos encima de una mesa serían tan grandes como una galaxia», *ibid.*, [1:25:28]

<sup>15</sup> «La astronomía me ha ayudado a dar otra dimensión al tema del dolor, de la ausencia, de la pérdida [...]. Cuando uno lo vive de manera íntima, el dolor se hace muy apremiante y pensar que todo forma parte de un ciclo que no comenzó ni va a terminar en mí, ni en mis padres, ni en mis hijos tal vez sino que somos todos parte de una corriente, de una energía o de materia que se recicla como ocurre en las estrellas». [1:18 – 1:19:26].

rencontre concrète entre ces individus qui mènent des quêtes parallèles sur le même territoire sans pourtant se rencontrer. Elle a lieu dans l'avant-dernière séquence du film, telle un point d'orgue à l'histoire racontée par Guzmán.

### **La possibilité d'une rencontre entre les astronomes et les femmes de Calama**

Le film est construit selon une progression vers cette rencontre finale annoncée dès le début du film par des indices poétiques. Patricio Guzmán s'attache ainsi à réaliser en partie le rêve fou de Violeta Berríos, qu'elle exprime en ces termes : « Si seulement les télescopes ne regardaient pas seulement le ciel mais pouvaient transpercer la terre pour pouvoir les localiser !<sup>16</sup> ».

Ainsi, l'acmé du film correspond-elle à la célébration d'une rencontre réussie entre les quêteurs et les enquêteurs célestes et terrestres et réalise-t-elle un rêve. La scène est réellement onirique et contraste avec la nature documentaire du film de Guzmán. C'est la poussière stellaire, introduite dès le début de film lorsque se lève le vent devant la maison de l'Enfance, qui exprime poétiquement cette rencontre inespérée. En effet, celle-ci envahit à nouveau l'écran au moment où Violeta et Vicky s'appêtent à contempler le ciel à travers le télescope géant que Gaspar a mis à leur disposition, lui-même entouré de cette poussière magique [11 et 12] : ces femmes toujours penchées sur un sol muet et abattues par la tristesse, ont ici les yeux levés vers le ciel et le visage gai.



[11] *Vicky et Violeta réunies sous le toit de l'observatoire, auréolées de poussière stellaire*

---

<sup>16</sup> «¡Ojala los telescopios no miraran sólo al cielo sino que pudieran traspasar la tierra para poderlos ubicar !», *ibid.*, [1:03].



[12] Les deux femmes s'apprêtent à contempler le ciel pour y chercher leurs parents disparus.

Ce motif poétique, sorte de fil d'Ariane présent dès le début du film, est créateur de liens tout au long du film. Ce qu'elles voient dans le ciel par l'intermédiaire du télescope n'est pas montré. Mais dans cette séquence est exprimée la persistance nécessaire de la mémoire, depuis le temps révolu de l'enfance au temps du « présent » qui exige des hommes une confrontation salutaire avec leur passé.

*Nostalgie de la lumière* invite à reconstruire la mémoire collective et individuelle du Chili en faisant la lumière sur le passé et en réalisant une rencontre inédite entre passé et présent. En effet, bien que le film de Guzmán raconte l'histoire de ruptures, le désert d'Atacama y est représenté comme le garant de l'histoire chilienne et la scène de rencontres possibles, pourvu qu'on veuille s'atteler à cette tâche immense et laborieuse.

En mettant en scène ces quêtes du passé, Guzmán souhaite provoquer une rencontre entre la jeunesse chilienne – le Chili du présent – et le passé récent de son pays afin de combattre l'évitement, l'oubli, le silence, les secrets d'Etat, les formes majeures de *desencuentro* qui affligent le Chili, un pays qui « n'a pas réalisé son passé<sup>17</sup> ». Film du lien par excellence, *Nostalgie de la lumière*, est de nature poétique tout autant que politique.

Très clairement dans *Nostalgie de la lumière*, la mémoire n'est pas un objet théorique ni un concept, une simple matière à réflexion ; c'est une réalité dynamique, vivante, qui s'incarne dans chaque individu, et qui, selon l'auteur, doit être « travaillée<sup>18</sup> ». Sans ce travail, un pays s'enlise dans la dépression, la misère économique et culturelle, et ne peut avoir de futur viable. De ce fait, fouiller le passé, aller à sa rencontre et le commémorer relèvent d'une obligation éthique tout autant que d'une praxis, et constituent une quête constante. Ce que Patricio Guzmán prouve encore avec son dernier film, *Le bouton de nacre*, dans lequel il continue à chercher les corps disparus de la dictature – dans la mer cette fois –, et s'attache à faire la lumière sur ce passé obscur en remontant jusqu'aux premiers habitants de l'extrême sud du Chili.

Enfin, le film possède une résonance qui dépasse le Chili puisqu'il opère une rencontre émotionnelle et poétique entre l'homme et son passé cosmique. Sous le regard de Guzmán, le désert d'Atacama devient ce point exceptionnel de la planète susceptible d'offrir les conditions d'une méditation métaphysique sur les origines de l'humanité ainsi qu'une réflexion philosophique sur la mémoire comme condition nécessaire pour vivre dignement le présent fragile.

<sup>17</sup> BOULLOSA, Carmen, Entretien avec Patricio Guzmán, *Nueva York. Episodio 91*.

<sup>18</sup> «Trabajar por restablecer la memoria siempre porque no es un objeto teórico ni filosófico. Con la memoria se vive mejor», Festival Punto de Vista, Coloquio Patricio Guzmán, 23.02.11.

## **Bibliographie / Filmographie**

CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, Col. « Signo e imagen », 31 janvier 2006.

GUZMÁN, Patricio, *Nostalgie de la lumière (Nostalgia de la Luz)*, Atacama Productions, 2010, 90 min.

---, *Le bouton de nacre (El botón de nácar)*, 2015, Atacama Productions, 82 min.

« Colloque Patricio Guzmán », *Festival Internacional de Documental de Navarra Punto de Vista*, 23 février 2011.

### **Entretiens avec Patricio Guzmán**

*Documental como reconstructor de la memoria*, Desde Abajo, Décembre 2011.

BOULLOSA, Carmen, *Nueva York. Episodio 91, Especial Patricio Guzmán*, interviewé par, Cuny TV75, 5 mai 2011.

PÉREZ, Francisco y SOTO, Oscar, *Cine a contracorriente*, HispanTV, août 2012.

IGLESIAS, Pablo, *Otra vuelta de Tuerka*, La Tuerka, 22 février 2016.

### **Notice biographique**

Estelle Patoyt est enseignante à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, elle a soutenu une thèse intitulée « Écriture de l'aventure et quête identitaire dans l'œuvre de l'écrivain chilien Francisco Coloane (1910-2002) ».