

## INTRODUCTION

En proposant le film *No* de Pablo Larraín au programme des sessions 2017 et 2018 du Capes externe d'espagnol, le jury de ce concours met le cinéma chilien à l'honneur. Après l'Espagne – Carlos Saura (*¡Ay, Carmela!* et *Goya en Burdeos*), Fernando Trueba (*El embrujo de Shangai*) –, Cuba – Tomás Gutiérrez Alea (*Muerte de un burócrata* et *Fresa y chocolate*) ou le Mexique – le Luis Buñuel exilé de *Los olvidados* et *Ensayo de un crimen* –, il est désormais demandé aux candidats de s'intéresser à une des industries cinématographiques les plus fragiles de l'aire hispanophone.

Certes, depuis le début du <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle, et plus précisément le film de Cristián Galaz, *El chacotero sentimental* en 1999, le cinéma chilien manifeste enfin un certain développement industriel – soixante-cinq longs-métrages produits entre 2000 et 2006<sup>1</sup> – grâce à la création d'institutions étatiques visant à encourager et protéger la production audiovisuelle locale. Ceci a donné lieu à certains succès populaires en salles – 800 000 spectateurs pour *El chacotero sentimental*, 1 000 000 pour *Sexo con amor* de Boris Quercia en 2003<sup>2</sup> – et à la distribution internationale de quelques cinéastes comme Pablo Larraín, Andrés Wood (*Machuca* en 2004, *Violeta se fue a los cielos* en 2012...), ou même Orlando Lübbert qui remporta la Concha de Oro à San Sebastián en 2001 avec le film *Taxi para tres*. Cependant, cette vitalité encore fragile mais incontestable intervient au terme d'un siècle d'histoire dont les soubresauts n'ont eu de cesse d'empêcher la naissance véritable du cinéma chilien en tant que phénomène artistique s'affirmant dans le temps.

En premier lieu, il est donc fondamental de comprendre que le nouveau cinéma chilien du <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle s'inscrit dans la continuité d'une histoire aux béances importantes. Il fallut tout d'abord attendre les années 1920 pour

1. Chiffres cités in MOUESCA J. (dir.), *Cine chileno : largometrajes, cortometrajes, documentales (1990-2008)*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008, p. 8-9.

2. Chiffres cités in MOUESCA J. (dir.), loc. cit.

que l'industrie cinématographique connaisse un premier développement – nous comptons soixante-dix films pendant la décennie<sup>3</sup> – mais, en raison de mauvaises conditions de conservation et de destructions pendant la dictature de Pinochet, on ne détient aujourd'hui dans son intégralité qu'un seul film chilien muet, *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna, de 1925<sup>4</sup>. Si l'apparition du son a pu participer au développement industriel d'autres cinématographies comme l'espagnole ou la mexicaine – la langue rendant impossible la distribution de films étrangers, dans l'immédiat et avant la généralisation du doublage –, le Chili n'avait pas les moyens techniques et financiers nécessaires pour tirer profit de cette opportunité et sa tentative, dans les années 1940, d'établir un système industriel de studios, copié sur le modèle hollywoodien, fut trop tardif. Malgré la création du ciné-club de Viña del Mar en 1962 ou de centres de recherche universitaire sur le cinéma – le *Cine Universitario* en 1955, la *Cineteca Universitaria* et le *Centro de Cine Experimental* en 1957 –, les années 1950 et 1960 se sont caractérisées par une absence presque totale du cinéma chilien – de 1950 à 1967, un long-métrage est produit par an, en moyenne<sup>5</sup>.

À la fin des années 1960, est apparu un « nouveau » cinéma chilien qui, sous l'influence notamment de mouvements européens comme la Nouvelle Vague, a proposé, à travers la recherche d'un langage cinématographique inédit, une tentative de définition de l'identité chilienne. Malheureusement, l'énergie créatrice de ces nouveaux cinéastes – dix-huit films produits de 1970 à 1973<sup>6</sup> – s'est vue brutalement étouffée par le coup d'État de 1973 et la dictature qui s'ensuivit. Leur vitalité a assuré un cinéma de l'exil qui, en trouvant sa place dans de nombreux pays – pensons à Miguel Littin au Mexique ou à Raúl Ruiz en France – a révélé par la même occasion l'absence de création cinématographique dans un Chili dominé par le cinéma américain, en raison du libéralisme économique prôné par Pinochet. La télévision, la vidéo et surtout la publicité ont constitué alors les seuls moyens à la disposition des cinéastes et techniciens restés au Chili, d'exercer leur profession. Ce sont ces mêmes personnes qui participèrent activement à la campagne du « No » en 1988 – Ricardo Larraín en tête –, faisant de cette victoire non pas seulement celle de publicitaires aguerris, mais aussi d'artistes frustrés et désireux de retrouver une liberté créatrice.

Enfin, les années 1990 peuvent faire figure de transition. Certes, en voyant, jusqu'en 1996, le nombre de salles et de spectateurs chuter – cette année-là, la part de marché du cinéma chilien est de 0,1 %<sup>7</sup> –, elles s'inscrivent dans

3. Chiffres cités in MUÑOZ E., BUROTTO D., *Filmografía del cine chileno*, Santiago de Chile, ediciones del Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, 1998, p. 13.

4. MOUESCA J., *Cine chileno, veinte años*, Santiago de Chile, ministerio de Educación, 1992, p. 12.

5. Chiffres cités in MUÑOZ E., BUROTTO D., loc. cit.

6. Chiffres cités in SCHUMANN P. B., *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1987, p. 190.

7. Chiffres cités in CAVALLO A., DOUZET P., RODRÍGUEZ C., *Huérfanos y perdidos, relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*, Santiago de Chile, Uqbar, 2007, p. 30.

le prolongement de la décennie précédente. Néanmoins, grâce à une reprise timide de la production – quarante-trois longs-métrages sortis entre 1990 et 1999<sup>8</sup> –, les réalisateurs chiliens – Miguel Littin, Ricardo Larraín, Andrés Wood, Valeria Sarmiento... – ont pris à bras-le-corps, de manière plus ou moins métaphorique, l'histoire récente de leur pays en interrogeant le rapport entre l'individu et les événements historiques, et ont, par la même occasion, donné une visibilité à leur cinéma sur la scène internationale.

Le cinéma chilien du XXI<sup>e</sup> siècle s'inscrit dans cette continuité, tout en étant porté par une nouvelle génération de réalisateurs nés pendant la dictature. De plus, tout en filmant à plusieurs reprises cette période historique, ces derniers établissent un lien entre le présent et elle. Pablo Larraín est emblématique de cette mouvance, notamment avec sa trilogie « pinochétiste » – *Tony Manero* (2008), *Santiago 73 Post-Mortem* (2010) et *No* (2012). Comme l'a écrit Leah Kemp, Pablo Larraín

*« continúa [...] asociando la amoralidad con la falta de participación en la vida colectiva, pero [...] echa la culpa de esta actitud a la generación de los mayores, no a los jóvenes, reflejando así la perspectiva de muchos chilenos nacidos durante y después de la dictadura de que sus mayores fueron cómplices – activa o pasivamente – de los excesos violentos del régimen<sup>9</sup> ».*

Né en 1976, Pablo Larraín est le fils de Hernán Larraín, président du parti Unión Democrática Independiente (UDI), fondé par les collaborateurs de Pinochet et partisan du « Sí », et de Magdalena Matte, nommée en 2010 ministre du Logement sous Sebastián Piñera, le premier président de droite. Il a fondé en 2004 une maison de production, Fábula Films, qui lui a permis de produire ses propres films, mais aussi ceux d'autres cinéastes, ainsi qu'une série télévisée pour HBO – *Prófugos* – et des publicités. En raison de ces facettes multiples, et malgré le décalage temporel, des liens semblent se nouer entre le cinéaste et le protagoniste de *No*, René Saavedra. Certes, il serait exagéré de concevoir ce dernier comme un véritable *alter ego* du réalisateur. Même si celui-ci a avoué que « Personnellement, [il] ne [s'est] jamais vu comme un publicitaire, mais comme un réalisateur qui fait de temps à autre des publicités<sup>10</sup> », René évoque, comme nous le disons plus haut, tous ces cinéastes et techniciens qui ont continué d'exercer leur profession dans le domaine de la publicité, et donc ce qu'était en grande partie le milieu cinématographique sous Pinochet. De plus, il est, de toute la trilogie, le personnage – sensiblement du même âge que son créateur – qui ouvre sur l'après-dictature

8. Chiffres cités in CAVALLO A., DOUZET P., RODRÍGUEZ C., loc. cit. Cinq de ces quarante-trois longs-métrages ont été produits à la fin des années 1980.

9. KEMP Leah, « La amoralidad del individualismo en *Tony Manero* y sus antecesores », in G. COPERTARI, C. SITNISKY (dir.), *El estado de las cosas, cine latinoamericano en el nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt, Vervuert, 2015, p. 205-228, p. 217.

10. [<http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/pablo-larrain.html>], site consulté le 6 juillet 2016.

et le futur du Chili. Son énergie, son audace, mais aussi son matérialisme, son opportunisme et parfois son manque de maturité, font de lui un protagoniste à l'image d'un film qui offre une vision en demi-teinte de la victoire du « No » et donne un goût amer à la représentation d'un événement qui aurait pu légitimement manifester une tonalité plus joyeuse et optimiste.

C'est peut-être bien pour cela que le jury du Capes a choisi, malgré les qualités certaines de *Tony Manero* et de *Santiago 73 Post-Mortem*, de faire figurer *No* au programme des deux prochaines sessions. Alors que la condamnation de la dictature et de certains comportements individuels est, dans les deux premiers titres, clairement sans appel, le dernier opus se prête à des lectures moins tranchées. Là où certains ont pu y voir plus de nuances, d'autres ont dénoncé au contraire une prise de position ambiguë. La réception houleuse du film au Chili<sup>11</sup>, au-delà de son succès populaire et de sa projection internationale jusqu'aux Oscar, met en lumière ce phénomène<sup>12</sup>.

Afin d'appréhender la richesse et la complexité d'une œuvre cinématographique ambitieuse et courageuse, nous proposons, au fil de neuf contributions, de décliner les principales caractéristiques d'une écriture filmique porteuse de sens.

Dans un premier temps, nous avons choisi de confronter *No* à l'histoire du Chili. Franck Gaudichaud et Antoine Faure ont tout d'abord contextualisé le film au sein de l'histoire du pays. Ils mettent en lumière les phénomènes de continuité dans la transition démocratique, où le néolibéralisme et le marketing ont joué un rôle important, rendant ainsi complexes le travail de mémoire et une compréhension claire de cette période historique. Juan Carlos Baeza Soto a poursuivi dans une approche mémorielle en lien avec le présent, en insistant notamment sur la publicité et sur l'herméneutique réductrice que joua, lors du plébiscite de 1988, la télévision. Élément majeur du *politicide* enclenché par la dictature, elle deviendrait chez Pablo Larraín le témoignage esthétique d'une mémoire qui consiste non seulement à rappeler la lutte pour le sens, mais surtout à renforcer les efforts pour déprendre le souvenir de son composant traumatique et destructeur, qui paralyse l'individu autant que le fait l'urgence économique. Camille Pouzol a été, quant à lui, sensible à la notion de pop politique afin de révéler comment ses stratégies, présentes tout au long de *No*, permettent à Pablo Larraín de mettre en récit sa représentation

11. Pablo Larraín : « Concernant la réception critique de *No* au Chili, j'ai entendu de tout ! Il a été traité aussi bien de "chef d'œuvre" que de "merde absolue" ! Au Chili – mais je crois que c'est le cas dans tous les pays – voir son propre passé à l'écran provoque des réactions très fortes : on ne sait jamais à quoi s'attendre. » [<http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/pablo-larrain.html>], site consulté le 6 juillet 2016.

12. Sélectionné dans plusieurs festivals à travers le monde, *No* remporta le « Art Cinema Award » de la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 2012 et fut nommé à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 2013. Selon le journal *La tercera*, ce serait le film chilien le plus vu dans le monde [<http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/en-la-mente-de-pablo-larrain/>], site consulté le 6 juillet 2016.

des événements de la fin des années 1980 au Chili. Il y a décelé notamment un *Storytelling* politique, inextricablement lié à un impérialisme publicitaire, qui pourrait bien renouer avec l'épopée.

Dans un deuxième temps, nous avons donc envisagé *No* en tant que mise en récit fictionnelle et cinématographique. Benoît Santini est revenu aux origines historiques et romanesques de l'œuvre – *Los días del arcoíris* d'Antonio Skármeta (2011) – et s'est attardé sur les deux protagonistes, Adrián Bettini et René Saavedra, ainsi que sur les publicitaires les ayant inspirés. En se fondant sur leurs différences et similitudes, Benoît Santini a interrogé le possible avatar que constituerait René, tout en percevant toujours, dans cette évolution, des caractéristiques mémorielles. Marianne Bloch-Robin, quant à elle, a étudié les nombreuses musiques présentes tout au long de *No*, des chansons intradiégétiques des campagnes aux mélodies extradiégétiques, et a révélé, dans leur utilisation, des effets oscillant entre l'empathie et l'ironie. Cette dernière, en créant une mise à distance avec les événements racontés, inviterait les spectateurs à une lecture critique. La mise à distance réflexive est également à l'œuvre dans l'étude de Dominique Casimiro. Ce dernier s'est interrogé notamment sur l'importance de la présence des téléviseurs à l'écran cinématographique et des surcadrages provoqués. Cette caractéristique pourrait bien constituer une incitation à évaluer le rôle réel joué par la télévision dans la transition démocratique chilienne et, par extension, à prendre la juste mesure de la place des médias dans la naissance d'un nouveau monde régi par l'apparence et les idéaux du *Storytelling*. Sabrina Grillo a étendu cette analyse aux pouvoirs de l'image et leur lien aux images de pouvoir. Elle a porté son regard sur les rapports entre politique et publicité dont elle a questionné la valeur marchande. Elle a ainsi mis en lumière comment politique et publicité sous-tendent une même logique commerciale et a développé une réflexion sur la frontière entre fiction et réalité bien malléable grâce aux choix techniques et esthétiques de Pablo Larraín. Enfin, Claire Latxague a établi des liens intertextuels entre le récit de *No* et des films célèbres du cinéma hollywoodien – *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962), *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) et *The Sting* (George Roy Hill, 1973) –, qui mettent en lumière les stratégies narratives de Pablo Larraín et, par la même occasion, enrichissent les lectures possibles de l'œuvre depuis la perspective de 2012.

Nous l'avons bien compris au fil de toutes ces contributions : *No* fait bien plus que de rendre compte d'un moment précis de l'histoire récente du Chili. En mettant en scène la fin de la dictature de Pinochet, ce film s'inscrit dans la continuité d'un cinéma chilien qui renaît lors de la transition démocratique et revendique, dans sa forme même, une filiation avec les productions filmiques de l'époque représentée. Cependant, en mêlant fiction et réalité, en faisant se confronter passé et présent tout en instaurant une distance critique avec les faits historiques, *No* éclaire son présent tant politique que cinématographique, et nous parle aussi du Chili des années 2010.