

# Sommaire

Introduction.....	3
I- Le cinéma s'inspire de l'Histoire.....	6
1/ Le contexte historique.....	6
A/ Les dessous des horreurs de la dictature du Chili racontés dans <i>Colonia</i> .....	6
B/ Une secte, un gourou, Paul Schaefer .....	9
C/ L'Argentine touchée par la dictature et la torture.....	10
D/ L'Unité d'une horreur : le Plan Condor .....	12
2/ Les choix du réalisateur.....	15
A/ Des réalisateurs mais aussi des chercheurs.....	15
B/ Comment le réalisateur contextualise le film ?.....	16
C/ Une immersion dans les camps.....	19
3/ Une histoire basée sur des témoignages.....	22
A/ Un sujet encore d'actualité.....	22
B/ Un camp de prisonniers .....	24
C/ La torture.....	26
II- De la fiction à la mémoire.....	30
1/ Le choix de la fiction.....	30
A/ Le choix de la fiction plutôt que du documentaire.....	30
B/ La fiction : un genre plus facile d'accès.....	33
C/ Une histoire d'amour.....	34
D/ Un choix discutable.....	35
2/ Entre thriller et film d'action : une fuite vers la mémoire.....	37
3/ L'espace et le temps pour partager la mémoire.....	41
A/ Le temps passe et laisse des traces.....	41
B/ L'espace, entre enfermement et liberté .....	44
4/ Le travail de mémoire.....	48
A/ Un retour aux témoignages.....	48
B/ Le cinéma et l'Histoire permettent la création de la mémoire.....	50
Conclusion.....	52
Annexe n°1.....	54
Annexe n°2.....	55
Annexe n°3.....	56
Annexe n°4.....	57
Annexe n°5 .....	58
Annexe n°6.....	59
Annexe n°7.....	60
Annexe n°8.....	61
Bibliographie.....	62
Sites internet.....	64
Filmographie.....	67
Remerciements.....	69

# Introduction

Dans ce mémoire, nous allons tenter de comprendre de quelle manière la fiction peut se mettre au service de l'Histoire et de la mémoire. Écrire, récolter des témoignages, faire des représentations picturales sur la vie passée et la vie actuelle : toutes ces actions réunies permettent la création de l'Histoire. Chaque trace laissée par les humains sur leur passé sert et est nécessaire pour créer une mémoire. L'Histoire et la mémoire se nourrissent mutuellement, elles permettent de transmettre un savoir aux générations à venir qui apprendront le passé de leur pays et celui des autres afin de comprendre le monde qui les entoure. Durant toute notre vie nous avons la possibilité de continuer à apprendre par nous-mêmes. Le livre est le premier support auquel on pense pour se renseigner, se cultiver, pourtant dans ce mémoire nous allons nous intéresser à un autre type d'écriture, plus exactement nous allons nous pencher sur le cinéma. Cette forme d'écriture, souvent un scénario, est par la suite portée à l'écran. Comme a écrit Antoine de Baecque dans *L'histoire caméra* :

« Le cinéma est l'art qui donne forme à l'histoire parce qu'il est celui qui peut montrer une réalité d'un moment en disposant des fragments de celle-ci selon une organisation originale : la mise en scène. C'est ainsi qu'il rend visible. Il est l'art d'une forme sensible de l'histoire et sensible à l'histoire.»<sup>1</sup>

En effet, le cinéma est un art très riche et tourner un film nécessite une équipe constituée de nombreuses personnes (réalisateur, scénariste, acteurs...) qui jouent des rôles très différents indispensable à chaque étape de la création. Certains réalisateurs choisissent de faire des films « inspirés de faits réels » ou « basés sur une histoire vraie », pour que ceux-ci prennent du sens il faut donc que le réalisateur ait pour but de raconter l'histoire d'une personne qui a existé ou d'un événement qui a eu lieu. Pour cela, il commence en général par rechercher des informations pour que le film se crée, puis comme dans un livre, la création se poursuit avec l'écriture, généralement exécutée par le scénariste. Cependant, le réalisateur ne s'arrête pas là étant donné que ce qui a été écrit doit être mis en scène. Et c'est à partir de là, comme le dit Antoine de Baecque que le cinéma rend l'histoire visible. De ce fait il est possible de considérer le cinéma comme permettant la création de l'Histoire et comme une source d'informations.

---

1 DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

Pourtant, bien que certains films s'inspirent de faits réels, ce n'est pas pour autant que tout ce qui est raconté s'est réellement passé à l'identique. Le réalisateur propose son point de vue, le film n'est donc pas totalement objectif. C'est ici qu'intervient la part de fiction dans les films :

« Puisque le mode de la fiction, si assertive soit-elle, est toujours en quelque façon le conditionnel, (« On dirait que... »), il rend licites toutes les propositions. Libre de tout assujettissement à une réalité, le spectateur peut sans cesse réinventer l'histoire qui se déroule sous ses yeux, y ménager des échappées, lui attribuer de nouvelles péripéties ou un dénouement différent, bref se l'approprier. »<sup>2</sup>

En effet, ce qui est raconté paraît réel cependant le spectateur peut faire jouer son imagination car il est libre devant l'écran. Nous verrons dans la deuxième partie de ce mémoire l'importance du choix de la fiction.

Nous allons nous centrer sur un moment de l'Histoire de deux pays d'Amérique latine : le Chili et l'Argentine qui ont respectivement connu des dictatures à partir de 1973 et de 1976. Afin d'étudier des histoires fictives qui seraient au service de la mémoire collective de ces dictatures, nous allons nous appuyer sur deux films : le premier, *Colonia* de Florian Gallenberger, réalisateur allemand, raconte l'histoire d'un couple enfermé dans la Colonia Dignidad au Chili, pendant la dictature. Il a été tourné en 2014 en Argentine et en Allemagne, et fut présenté au Festival international du film de Toronto en 2015, avant de sortir en salles en France en 2016. Le deuxième film, *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano, réalisateur argentin, raconte l'histoire d'un joueur de foot argentin enfermé dans un camp de prisonnier sous la dictature de Jorge Rafael Videla. Il a été tourné en 2005 en Argentine et fut présenté en sélection officielle du festival de Cannes en mai 2006 avant de sortir dans les salles françaises en 2007. Grâce à l'étude de ces deux films, nous allons essayer de démontrer que la fiction qui se base sur des faits historiques peut prétendre établir une mémoire collective.

Dans la première partie, nous étudierons comment les réalisateurs travaillent pour s'inspirer de l'Histoire. Tout d'abord, nous établirons le contexte historique afin de comprendre l'histoire des deux films, ensuite nous étudierons la manière dont les réalisateurs mettent en place ce contexte dans le film, enfin, nous verrons que ces histoires choisies par ces derniers sont basées, comme nous l'avons dit sur des faits réels, et plus précisément sur des témoignages. Dans la deuxième partie, nous découvrirons que l'Histoire s'entremêle avec la fiction dans les films. Nous nous intéresserons

---

<sup>2</sup> DE BAECQUE Antoine, CHEVALLIER Philippe, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Quadrige/ Puf, 2012, p. 297.

donc à ce choix de proposer un film de fiction et les effets que cela produit sur les spectateurs. Puis nous nous concentrerons sur le moment qui crée une rupture dans les films : la fuite des personnages, qui nous mènera progressivement et logiquement à leur rôle clé dans l'écriture de l'Histoire et la construction de la mémoire. Pour comprendre ce passage de la fiction à la mémoire nous analyserons le traitement du temps et de l'espace dans les deux films. Pour finir nous étudierons ce qui nous mène à la création de la mémoire qui permet ce processus et de quelle manière. Grâce à cette étude en deux parties, nous allons tenter de comprendre comment le cinéma se met au service de l'Histoire et de la mémoire en créant des histoires de fictions inspirées de faits réels.

# I- Le cinéma s'inspire de l'Histoire

Dans cette partie nous étudierons les origines d'un film, ce qui motive les réalisateurs à ce lancer dans un projet précis. Les projets choisis, et qui nous intéressent, sont des films qui puisent leurs idées dans l'Histoire, et racontent une histoire inspirée d'une personne qui a existé ou a été inventée. Nous verrons dans une première étape que les réalisateurs s'appuient sur l'Histoire de deux pays d'Amérique latine et qu'ils s'en servent pour tourner leur film. Nous proposerons donc la présentation du contexte historique du Chili, les prémices de la dictature, puis l'introduction d'un homme qui a existé et apparaît dans le film : Paul Schaefer. Ensuite nous nous focaliserons sur le contexte historique de l'Argentine, enfin nous étudierons ce qui a réuni ces deux pays pendant la dictature : le Plan Condor. Dans un second mouvement, nous verrons que pour donner jour à tout cela, les réalisateurs ont eu besoin de faire des recherches qui seront introduites dans le film afin de permettre au spectateur de s'immerger le plus possible dans l'histoire. Pour finir, nous proposerons un retour sur les témoignages des victimes qui ont permis la création de ces films. Nous allons tenter de comprendre pourquoi les réalisateurs décident de faire un film de ce genre et ce dont ils ont besoin pour que ce dernier prenne forme.

## 1/ Le contexte historique

### A/ Les dessous des horreurs de la dictature du Chili racontés dans *Colonia*

*Colonia*<sup>3</sup> est un film<sup>4</sup> produit en Allemagne et réalisé par Florian Gallenberger, il est sorti en salle en 2016 et dure 110 minutes. Les personnages principaux sont interprétés par Emma Watson (Lena), Daniel Brühl (Daniel) et Michael Nyqvist (Paul Schaefer). Daniel List, sympathisant de Salvador Allende, avait pris des photos pour en faire des affiches de propagande en faveur du Président encore au pouvoir. Alors, le 11 septembre 1973, lors du coup d'État, Daniel fait partie des « subversifs » et est donc déporté à la Colonia Dignidad par les membres de la DINA, la police secrète de Augusto Pinochet. La Colonia Dignidad fut fondée en 1961 par Paul Schaefer, elle fut dans un premier temps une enclave anti-communiste, une secte principalement habitée par un groupe d'allemands émigrés après la Seconde Guerre Mondiale. Lors du coup d'État, la colonie

---

3 GALLENBERGER Florian, *Colonia*, Allemagne, 2015, 110 min., coul.

4 Annexe n°1, p. 54.

garde ses habitants et devient en plus un centre de détention et de torture en soutien au dictateur Augusto Pinochet. Paul Schaefer, un ancien nazi est, ce que l'on pourrait appeler, le « gourou » de la Colonia : il a le pouvoir de choisir ses détenus et de décider de leur sort. La torture est notamment un moyen de faire parler les hommes et les femmes prisonniers dans la colonie (des subversifs, souvent des Chiliens), avec lesquels il ne faut pas confondre les membres de la secte. Lena, la compagne de Daniel, décide de rentrer dans la secte afin de le sauver, mais ce qu'elle va découvrir aura de graves conséquences.

Nous allons commencer par tenter de comprendre dans quel contexte historique et politique la colonie a été créée; pour cela il s'agit de présenter une chronologie du pays avant la dictature et comment la dictature s'est mise en place. Pour commencer, il faut savoir que le 4 septembre 1970, Salvador Allende, le candidat de l'Unité Populaire, est élu à la présidence du Chili. En novembre 1970, Salvador Allende assume la présidence et commence à appliquer les « 40 mesures du Gouvernement Populaire » (réforme agraire, augmentation des salaires, nationalisation des banques...). À la fin de l'année 1971, la première grande mobilisation des « casseroles vides » orchestrée par la droite, marque le début d'une grande campagne de propagande contre Salvador Allende. Bien que le gouvernement ait été malmené et déstabilisé par la grève des transports qui paralyse le pays en 1972, l'Unité Populaire obtient 43,4% des votes aux élections législatives en mars 1973. Avec ces élections, l'UP se renforce et c'est ce qui pousse l'opposition à décider d'organiser un coup d'état. À partir de juin 1973, l'opposition tente plusieurs fois d'assiéger le palais du gouvernement, toujours défendu avec ferveur par des militaires loyaux, cependant ces diverses tentatives installent un climat de guerre civile dans le pays.

Le 11 septembre 1973, le coup d'état en finit avec l'état de droit au Chili. Salvador Allende, qui ne veut pas se rendre, meurt au Palacio de la Moneda, le palais présidentiel. Les institutions démocratiques sont fermées et remplacées par une dictature menée par Augusto Pinochet, qui va créer une nouvelle institutionnalité basée sur la répression et l'élimination systématique de ses opposants. Beaucoup d'opposants, préalablement repérés par les militaires, sont emmenés de force le jour même au stade national de Santiago : ils sont alors soit retenus puis exécutés soit emmenés dans un camp. C'est ce que le spectateur peut voir dans le film *Colonia* : Daniel et Lena sont capturés dans le centre de Santiago de Chile puis emmenés au stade (15:39) où ils sont séquestrés parmi d'autres personnes. Un homme cagoulé est amené par les militaires et il doit désigner ceux qui semblent être des opposants au régime. Un homme est éloigné du rang avant d'être exécuté un peu plus loin (17:00) puis Daniel est désigné à son tour (17:47) et emmené dans un van.

L'état de siège dissout le pouvoir exécutif et législatif, et la junte militaire se charge de nommer les maires. Au niveau économique, c'est la privatisation qui domine et une économie ultra-libérale, causant une hausse du chômage et conduisant les familles chiliennes à des situations précaires. Toute la répression s'organise autour de la DINA, la police militaire de la dictature. Tous les opposants à la dictature ou les subversifs sont confrontés à la violence de cette police. La dictature chilienne a une relation particulière avec les États-Unis qui finance le coup d'État et le régime instauré au Chili. En effet, depuis l'élection de Salvador Allende, Richard Nixon refuse que ce dernier continue de gouverner, il collabore alors avec Augusto Pinochet et ensemble, ils créent une entente qui débouchera sur le coup d'État. A partir de 1974, le « calme » est revenu au Chili, beaucoup d'opposants ont été éliminés, les guérillas ont cessé dans les rues, la violence apparaissait donc moins évidente au grand jour. Cependant, en réalité la violence et la barbarie de la dictature étaient toujours bien présentes, simplement un peu plus discrètes :

« Le stade national n'abritait plus de prisonniers et avait été nettoyé en prévision de la prochaine saison de football. Il restait tout de même quelque 18 000 détenus, repartis dans des camps de concentration bien moins voyants, relégués dans le Nord, dans des villages désertiques aux noms charmants comme Chacabuco, Pisagua, Melinka et Isla Riesco. »<sup>5</sup>

John Dinges ne cite pas la Colonia Dignidad située près de Parral, un camp de concentration peut-être un peu moins connu mais surtout peu banal. Dans le film, le spectateur peut déceler la présence du dictateur Pinochet au début du film lors du coup d'État ainsi que lors d'une fête organisée pour sa venue. Mais le sujet n'est pas particulièrement mis en avant, cependant, il faut savoir que la colonie a su s'attirer les bonnes grâces de tous ceux qui détenaient une parcelle de pouvoir :

« Dans les premières années c'est de cette façon que les dirigeants de la Colonia sont parvenus à se rapprocher de l'ambassade d'Allemagne à Santiago. [...] Le miel et les gâteaux ont achevé de tisser des liens affectifs et bientôt commerciaux entre l'ambassade et la Colonia devenue pour certains produits le fournisseur privilégié de la petite communauté allemande vivant dans la capitale. »<sup>6</sup>

La Colonia a été fondée grâce à d'étroites relations entre Paul Schaefer et le pouvoir en place à partir de 1973, c'est-à-dire avec Augusto Pinochet, qui a toléré cette colonie et s'en est même servi à la fois pour des raisons politiques (certains subversifs étaient envoyés à la Colonie afin d'être torturés et interrogés) et pour des raisons économiques (extraction de matériaux) :

5 DINGES John, *Les années Condor, Comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, op.cit., p. 75, 76.

6 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schaefer*, Fayard, 2004, p. 97.

« La Colonia [...] a très tôt obtenu l'autorisation d'extraire du sol chilien titane et molybdène, deux métaux rares utilisés dans les industries d'armements. Mais aussi de l'or dont les sbires de la police politique contrôlaient à l'époque le marché à l'intérieur du pays. »<sup>7</sup>

La Colonia Dignidad était alors un pôle d'activité employant des centaines d'individus, elle était devenue une puissance financière capable de rivaliser avec les plus grandes entreprises du pays. En plus de l'extraction de minéraux, la colonie avait plus d'un tour dans son sac puisqu'elle avait une exploitation agricole, forestière, charcutière, et faisait de l'élevage. Quant à Paul Schaefer, il était entièrement protégé par le dictateur et pouvait alors assouvir ses plus grands vices en toute liberté. Pour pouvoir faire fonctionner et alimenter ce pôle d'activité, il fallait alors employer une quantité importante de personnes. Et ce qui paraît intéressant dans la Colonia Dignidad, c'est que, étant un camp de prisonniers en plus d'être une sorte de refuge pour des Allemands, elle avait par conséquent une main d'œuvre gratuite, souvent obtenue sous la menace. Il fallait donc employer des personnes pour travailler, par exemple, dans l'école, dans l'hôpital (c'était d'ailleurs probablement les travaux les moins difficiles plutôt réservés aux Allemands), mais aussi dans les champs pour les travaux agricoles.

« La Colonia Dignidad, elle aussi a survécu. Elle existait avant la dictature, elle s'est mise au service de la dictature et elle lui a survécu. Elle lui a survécu car elle a bien su la servir. »<sup>8</sup>

### **B/ Une secte, un gourou, Paul Schaefer**

Dans le film *Colonia* de Florian Gallenberger, on ne sait rien du passé de Paul Schaefer : au fur et à mesure du film et en suivant le personnage d'Emma Watson, le spectateur découvre peu à peu qui est ce personnage à la fois effrayant et envoûtant. Paul Schaefer est né en 1921 dans la ville de Troisdorf en Allemagne et est mort en 2010 à Santiago du Chili. Adolescent, il fait partie des jeunesses hitlériennes puis, lorsque la guerre éclate, il devient brancardier SS de la Wehrmacht et à la fin de la guerre il est caporal. Après la guerre, il devient pasteur luthérien et crée une église évangélique et un orphelinat. En 1959, il est accusé d'abus sexuel sur des enfants :

« Certaines rumeurs faisaient aussi état des penchant pédophiles du fondateur de la colonie ; on disait qu'il s'était enfui d'Allemagne avec un mandat d'arrêt sur le dos pour des agressions sexuelles sur mineurs. »<sup>9</sup>

---

7 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schaefer*, op.cit., p. 22.

8 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schaefer*, op.cit., p. 57.

9 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schaefer*, op.cit., p. 60.

C'est pour cela qu'il décide de prendre la fuite et de quitter l'Allemagne avec quelques uns de ses partisans qui ont très probablement été aidés par le réseau de protection ODESSA (Organisation der ehemaligen SS-Angehörigen ou Organisation des anciens membres SS). Il vit en Allemagne jusqu'en 1961, année où il s'exile en Amérique latine et plus précisément au Chili. Le gouvernement de Jorge Alessandri (Président du Chili jusqu'en 1964) lui donne le droit de créer la Sociedad Benefactora y Educación Dignidad dans les environs de la ville de Parral (ville située à 350 km au Sud de Santiago du Chili). D'abord fondée comme une enclave anticommuniste, elle se transforme ensuite en une communauté appelée Colonia Dignidad dans laquelle vivait une majorité de personnes de nationalité allemande. Elle soutient Augusto Pinochet lors du coup d'État le 11 septembre 1973 et selon des études faites par des historiens, la Colonia Dignidad était un lieu où les dissidents de la dictature étaient faits prisonniers et/ou torturés.

« Plusieurs principes chers au régime nazi avaient d'ailleurs servi d'armature idéologique à la Colonia Dignidad : glorification du travail, eugénisme, soumission des êtres et des âmes, suprématie de l'homme sur la femme, système de répression militarisé ; ce petit foyer européen transplanté dans les Andes s'employait à ne pas démeriter du fascisme. »<sup>10</sup>

Cette dictature dure alors jusqu'en 1988, année pendant laquelle un plébiscite est organisé afin de savoir si OUI ou NON le peuple veut continuer avec la présidence de Augusto Pinochet. Après une campagne des deux côtés, c'est finalement le NON qui l'emporte le 5 octobre 1988. Patricio Aylwin, candidat de la concertation est alors élu président au premier tour le 11 décembre 1989. En 1990, le pays connaît une transition démocratique. Cependant, bien que le peuple ait refusé que Augusto Pinochet continue d'être au pouvoir, il est toujours le chef des armées. Pendant sa campagne, Patricio Aylwin avait promis de faire justice en ce qui concerne les crimes de la dictature. Il entame cette démarche avec la publication du Rapport Retting, en 1991, qui est le résultat d'une enquête sur les violations des droits de l'homme commises sous le régime militaire de Augusto Pinochet au Chili de 1973 à 1990.

### **C/ L'Argentine touchée par la dictature et la torture**

*Crónica de una fuga*<sup>11</sup> est un film<sup>12</sup> produit en Argentine et réalisé par Adrián Caetano, il dure 103 minutes. En 2006 il fait partie de la sélection officielle au Festival de Cannes, puis sort en

10 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schaefer*, op.cit., p. 67.

11 CAETANO Adrián, *Crónica de una fuga*, Argentine, 2005, 103 min., coul.

12 Annexe n°4, p. 57.



salle en 2007. Il est librement adapté du livre de Claudio Tamburrini : *Pase libre - La fuga de la mansión Seré*<sup>13</sup>. Les acteurs principaux sont Rodrigo de la Serna (Claudio), Pablo Echarri (Huguito), Nazareno Casero (Guillermo), Lautaro Delgado (Gallego). Des agents au service du gouvernement militaire argentin font irruption chez Claudio Tamburrini. Après une série d'accusations sans fondement, et un bref et violent interrogatoire, il est amené de force à la Mansión Seré, un centre clandestin de détention. Dans cette maison de cauchemar, sans loi, ni logique, où des jeunes tentent de survivre en attendant que se décide leur destin, Claudio vit l'enfer. Comment résister aux interrogatoires, à la torture ? Comment ne pas donner des noms, livrer des innocents ? Comment résister à un être humain ? Guillermo, un autre détenu, lui parle d'évasion. L'idée est impensable, impossible, mais c'est leur seul espoir. Après une tentative ratée, ils préparent leur fuite.<sup>14</sup>

En mars 1973, année du coup d'état de Augusto Pinochet au Chili, Juan Perón est élu aux élections présidentielles par la voie démocratique, en Argentine, à la suite de l'échec de la dictature du général Onganía (1966-1970). Cependant son mandat est houleux et les conflits politiques nombreux qui s'intensifient à la mort de Juan Perón en juillet 1974. Sa femme, Isabel Perón, prend la suite et essaie de se battre contre l'extrême droite et le terrorisme d'état qui fait surface. Parallèlement les guerilleros (Montoneros et ERP), voyant que le gouvernement a peu d'impact, tentent de se soulever. L'Argentine s'enfonce alors dans la spirale de la violence, marquée par les actions des militaires et des guerillas. Cependant la « guerre sale » a déjà commencé avec les premières disparitions forcées. Le 24 mars 1976, le coup d'État de la junte militaire renverse le gouvernement d' Isabel Perón. Il s'inscrit donc dans un contexte de crise politique qui durait depuis trente ans, avec tout au long de ces décennies, marquées par une crise économique persistante et l'incapacité de la dictature du général Onganía à y répondre, l'influence déterminante de l'armée sur la scène politique. Trois ans après le coup d'État en Uruguay, tandis que le Chili, la Bolivie et le Brésil étaient également gouvernés par des juntas militaires, l'Argentine est ainsi le dernier pays du Cône sud à basculer dans la dictature.

C'est alors le général Jorge Rafael Videla qui prend le pouvoir et dirige la junte aux côtés de Emilio Eduardo Massera et Orlando Ramón Agosti. Ils mettent en place le « Processus de Réorganisation Nationale » qui consiste à éliminer toutes les personnes opposées au régime mis en place, ce qui implique des disparitions forcées, des personnes assassinées, des prisonniers

---

13 TAMBURRINI Claudio, *Pase libre - La fuga de la mansión Seré*, Ediciones Continente, 2005.

14 D'après le résumé du Dossier Festival de Cannes, consulté le 3 avril 2017, <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/017920.pdf>

politiques, des exilés, et des bébés volés aux « desaparecidos » puis confiés à des familles proches du pouvoir. John Dinges, dans son livre *Les années Condor* écrit à ce sujet :

« Derrière les visages avenants des nouveaux dirigeants en uniforme se cachait une dictature bien plus cruelle que l'expérience d'éradication du communisme par Pinochet. Depuis qu'en octobre 1975 les militaires avaient lancé leur grande offensive anti-subversive, un système d'extermination occulte était à l'œuvre dans tout le pays. En moins de six mois, l'armée avait d'ores et déjà enlevé et fait disparaître au moins 522 personnes, sans que personne ou presque ne s'en aperçoive. Entre mars et fin 1976, le nombre de disparitions fit plus que tripler, pour atteindre un rythme régulier de 530 par mois. »<sup>15</sup>

Grâce à ces informations, on comprend mieux le lien entre le film et le contexte : dans *Crónica de una fuga*, on voit qu'il y a de nombreux prisonniers dans la Mansión Seré, que de nouveaux arrivent assez régulièrement, et le spectateur, en écoutant les dialogues et en observant, se rend compte qu'il y a eu d'autres prisonniers auparavant. Ceci peut être confirmé par la date car, en 1977, la dictature était déjà en place depuis un an, nous pouvons donc voir la résonance de la répression et des disparitions à travers le film de Adrián Caetano. En effet, d'une certaine façon, tous ces prisonniers sont une représentation, partielle, de ce qu'a vécu le pays tout entier : des milliers de personnes enlevées sous la dictature. C'est ainsi que quatre juntas se sont succédées jusqu'en 1983<sup>16</sup>, sept années pendant lesquelles le régime a provoqué la mort ou la disparition de milliers de personnes auxquelles sont ajoutée la guerre des Malouines avec la Grande-Bretagne.

Après une connaissance plus précise de l'Histoire des deux pays, nous avons choisi de rapprocher deux films qui, à première vue, n'ont pas de lien direct. Cependant, nous allons voir que sous certains aspects, filmiques ou historiques, ils se rejoignent et se correspondent, dans un contexte bien particulier créé par les dictatures. Pour commencer, nous allons tenter de montrer la connexion historique entre ces deux films, pour cela nous allons évoquer l'Opération Condor mise en place au Chili. Plus loin dans ce mémoire, nous suggérerons les connexions filmiques établies entre les deux films.

## **D/ L'Unité d'une horreur : le Plan Condor**

Les deux films que nous allons étudier sont étroitement liés par une seule et même chose : l'Opération Condor ou Plan Condor. Ce plan est à l'origine de tout ce qui se passe dans les films et est à l'origine de ces deux histoires qui se déroulent pourtant dans deux pays différents. Les deux

---

15 DINGES John, *Les années Condor, Comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, *op.cit.*, p. 148.

16 Annexe n°5 et 6, p. 58 et 59.

films traitent d'un moyen de répression et de la façon d'instaurer la terreur sous les dictatures en Amérique Latine. Ces techniques sont nées de l'Opération Condor qui est elle-même née au Chili puis s'est étendue à une grande partie du cône Sud. Pour éliminer toute personne dissidente au régime en place, les responsables de la dictature décident, en mettant l'Opération Condor en place, de tuer ou de faire disparaître ces « rebelles » et d'interroger les prisonniers pour avoir des renseignements, et surtout, des noms. Ces deux films permettent de faire pénétrer le spectateur au cœur de cette répression et témoignent de la violence dont a fait preuve le régime, et ce que les politiques en Amérique Latine et dans le monde (en particulier les États-Unis) ont laissé faire. Pour comprendre, plus précisément, pourquoi de tels dispositifs (à savoir, des camps de tortures, de prisonniers) ont été mis en place, nous allons nous intéresser au projet mis en place sous la dictature de Pinochet. Il faut savoir que le bombardement du Palais de la Moneda à Santiago de Chile et le coup d'État qui s'en suit mettent fin à un régime démocratique et ceci est soutenu par les États-Unis. Les puissantes forces militaires du Général Pinochet parviennent à rapidement écraser la révolution de Salvador Allende. Pour éloigner ou éliminer les partisans de Salvador Allende (ou du moins ce qu'il en reste), des milliers de personnes sont raflés et internés dans des camps de concentration improvisés, comme le stade national de Santiago<sup>17</sup>. Selon John Dinges dans *Les années Condor* et nous pouvons ajouter la Colonia Dignidad située près de la petite ville de Parral, beaucoup de prisonniers étaient exécutés :

« Plus d'un millier d'individus – dont deux jeunes citoyens américains – furent exécutés sommairement. Les militaires de Pinochet inaugurèrent une tactique aussi sinistre que nouvelle en Amérique latine : ils entassaient les cadavres des prisonniers exécutés dans des charniers secrets, et lorsque les familles venaient s'enquérir du sort de leurs proches, ils s'obstinaient à nier les avoir jamais arrêtés. »<sup>18</sup>

L'objectif de ce genre de comportement est clair : le dictateur souhaite éliminer tous ceux qui sont, d'une manière ou d'une autre, assimilés à Salvador Allende, et John Dinges précise : d'un bout à l'autre de l'Amérique Latine. Cette précision est essentielle dans le sujet de ce mémoire puisque, à travers les deux films, nous allons justement étudier la répression exercée par les dictatures, et on voit ici que ce système est né au Chili. Comme nous l'avons expliqué dans la partie précédente, l'Argentine a subi le même sort, sous la pression des militaires, et le gouvernement en place s'est fait écraser en 1976. D'autres pays d'Amérique latine sont tombés dans un régime dictatorial : la Bolivie, l'Uruguay, le Paraguay et le Brésil. Tous ces pays subirent une « épuration

---

17 DINGES John, *Les années Condor, Comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, op.cit., p. 15.

18 DINGES John, *Les années Condor, Comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, op.cit., p. 15-16.

politique » selon les termes de John Dinges, pour balayer tous les opposants à la dictature et les partisans de gauche. C'est à partir de là que le général Augusto Pinochet a mis au point un programme clandestin à l'échelle internationale, appelé « Opération Condor », pour faire échec à cet ennemi implanté selon lui dans tous les pays du monde.

« L'idée consistait à engager les services de sécurité à unir leurs forces pour traquer les « terroristes » de toutes nationalités, quel que soit leur pays de résidence.

Il était certainement compréhensible que l'alliance s'attaque aux groupes de guérilleros armés qui s'étaient multipliés dans la région dans les années 1960 et au début des années 1970. [...] La stratégie du plan Condor allait toutefois beaucoup plus loin, puisqu'elle visait à liquider toute opposition, y compris celle des chefs militaires et des dirigeants politiques civils décidés à rétablir un gouvernement constitutionnel. »<sup>19</sup>

Au début, de 1973 à 1976, les opérations du Plan Condor se cantonnaient aux frontières de l'Amérique Latine : chaque pays membre autorisait les services de renseignement des autres pays à intervenir à l'intérieur de ses frontières – pour enlever des exilés, les interroger et les torturer et les ramener dans leur pays d'origine, écrit John Dinges. Mais, peu après le coup d'État en Argentine, la décision fut prise par Augusto Pinochet et ses alliés d'étendre le projet au-delà des frontières d'Amérique Latine. C'était une manière de brouiller les pistes et de faire en sorte que les familles ne puissent pas retrouver les traces des disparus.

---

19 DINGES John, *Les années Condor, Comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, *op.cit.*, p. 16.

## 2/ Les choix du réalisateur

### A/ Des réalisateurs mais aussi des chercheurs

Dans une interview<sup>20</sup>, Florian Gallenberger explique comment il a commencé à s'intéresser au sujet de la Colonia Dignidad ; quand il était jeune il a vu un documentaire sur la colonie et il a été choqué. Puis, il y a sept ans il a lu et vu des choses dans les journaux à propos de la colonie et a pensé qu'il serait intéressant de faire un film à propos de ce sujet, il a donc commencé à faire des recherches. Les réalisateurs, pour les besoins de leur film, doivent se procurer des informations, lire des livres, interroger des personnes, visiter des lieux, faire du repérage. Dans cette même entrevue, le réalisateur nous apprend qu'il a souhaité emmener les acteurs au Chili, pour qu'ils voient la Colonia Dignidad ; ils ont également rencontré des témoins. Il semble que pour Florian Gallenberger, cette immersion dans l'histoire du pays et de la colonie est très importante : il veut que ses acteurs comprennent le contexte et s'imprègnent de cette cruelle réalité. Florian Gallenberger et Emma Watson (dans une autre interview<sup>21</sup>) insistent sur le fait que, après avoir appris l'existence d'un tel endroit, une personne un minimum impliquée, a envie de savoir tous les détails. Le désir de faire connaître ce sujet à d'autres personnes apparaît ensuite, comme une nécessité, comme si le plus grand nombre de personnes devaient savoir. Le travail du réalisateur et de ses collaborateurs nécessite une grande partie de recherches s'il veut aboutir à un projet réellement inspiré de faits réels et doit se plonger dans l'Histoire pour connaître le plus de détails possible. À partir de ce travail, une fiction peut naître et se mêler à l'Histoire, afin de créer un film de fiction inspiré de faits réels.

Contrairement à Florian Gallenberger, en ce qui concerne le réalisateur de *Crónica de una fuga*, Adrián Caetano<sup>22</sup>, le thème du film lui a été proposé car au début il n'avait pas pour projet de travailler sur un camp de prisonnier pendant la dictature. Dans une interview<sup>23</sup>, il explique qu'il avait une idée de projet de film qu'il voulait absolument faire avec deux producteurs qu'il apprécie énormément : Oscar Kramer et Hugo Sigman. Cependant, il n'a pas réussi à terminer son projet,

---

20 Luxembourg City Film Festival 2016 - Interview with Florian Gallenberger, vidéo ajoutée le 10 mai 2016, consultée le 15 février 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=247b-FCyjd4>

21 Interview Emma Watson COLONIA, kinowetter, vidéo ajoutée le 18 février 2016, consultée le 15 février 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=NCLJaP6O6u0>

22 Annexe n°7, p. 60.

23 DIZ Javier, CAPELLI Matias, « Israel Adrián Caetano, De paseo por el género en la boca », in *Los Inrockuptibles*, consulté le 15 février 2017, <http://www.losinrocks.com/wp-content/uploads/2011/02/103-caetano.pdf>

c'est pourquoi, ce sont en fait les deux producteurs qui lui ont proposé le thème du film. Ensuite, Adrián Caetano explique que, à partir du moment où il a accepté le projet, il a commencé à lire *Pase libre : la fuga - de la Mansión Seré* de Claudio Tamburrini, puis les producteurs lui ont conseillé un livre sur la vie d'un autre détenu qui s'est enfui : Guillermo Fernández. Il continue, en expliquant qu'il a alors commencé à faire des recherches, et a réussi à obtenir la déclaration de trois d'entre eux pendant le Procès de la Junte (Juicio de las Juntas) qui a eu lieu en 1985. Ce procès a débuté pour juger tous les responsables de la dictature et tous ceux qui ont joué un rôle, à commencer par Jorge Rafael Videla et Emilio Eduardo Massera, par exemple. À partir de ce moment, Adrián Caetano qualifie de « rompecabezas » ce qui a suivi, c'est-à-dire un casse-tête, car il y eu beaucoup d'informations à connecter, mais il a toujours gardé comme fil conducteur le livre de Claudio Tamburrini. Il précise que son idée était de développer ce sujet, et ce qui l'intéressait plus particulièrement était de raconter la fuite des quatre hommes.

« C'est donc une histoire qui est avant tout racontée par quelqu'un qui ne connaît ce qu'il montre qu'à travers la reconstitution et l'enquête. Nous sommes allés chez Claudio Tamburrini, à Stockholm. Nous avons aussi pu compter sur la collaboration de Guillermo Fernández, l'autre des quatre détenus qui s'est évadé de la Mansión Seré. Ce furent des rencontres déterminantes pour le travail d'écriture. »<sup>24</sup>

## **B/ Comment le réalisateur contextualise le film ?**

Avant de s'intéresser de plus près à l'histoire, nous allons d'abord étudier le contexte qui sera la clé pour comprendre tout ce qui se passe dans le film. Dès le début du film, *Crónica de una fuga*, le spectateur connaît le contexte général grâce à l'intertitre descriptif qui apparaît sur fond noir ; le fond sonore ressemble à des bruits de pluie et d'orage qui éclate au loin :

« Le 24 mars 1976, les forces militaires argentines prononcent le coup d'État. En 1985, les chefs militaires qui gouvernaient le pays pendant 7 ans furent jugés pour violation des droits de l'Homme, dans un premier procès d'une dictature en Amérique latine. Cette histoire est basée sur le témoignage de deux victimes de la dite dictature. »<sup>25</sup>

Ces toutes premières informations sont très intéressantes car elles plongent le spectateur dans l'Histoire du pays sans trop de détails. Ensuite, le cadre spatio-temporel est clairement indiqué dans un deuxième intertitre :

« Buenos Aires, le 23 Novembre 1977. »<sup>26</sup>

---

24 Dossier Festival de Cannes, consulté le 3 avril 2017, <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/017920.pdf>

25 CAETANO Adrián, *Crónica de una fuga*, op.cit., consulté le 10 mai 2017.

26 CAETANO Adrián, *Crónica de una fuga*, op.cit., consulté le 10 mai 2017.

Le film se déroule en Argentine pendant la dictature. Puis la fin de cette dictature est évoquée afin de mettre en avant les survivants, et donc les témoins, qui peuvent dénoncer ce régime autoritaire et raconter l'histoire qui suit. Le procès est mis en avant, bien qu'il fut « annulé » dans les années 1990, avec la loi de *Obediencia debida* qui avait permis de suspendre tous les procès en cours des militaires et autres personnalités ayant participé d'une manière ou d'une autre à la dictature.

Cet intertitre est l'un des exemples principaux du sujet de ce mémoire puisque nous nous intéressons à des films de fiction inspirés de faits réels. Dès le début, il est indiqué que l'histoire est basée sur des témoignages : ce film a été réalisé par un homme qui s'est inspiré d'un livre écrit par un des survivants (Claudio Tamburrini). Il est important d'insister sur le terme « inspiré » car, évidemment, le réalisateur n'y était pas, on suppose donc qu'il a étudié de son mieux le livre de Claudio Tamburrini, *Pase libre : la fuga - de la Mansión Seré*, pour coller le plus possible à la réalité. Ceci est très important car, de cette façon, le spectateur sait que ce qu'il va voir s'approche fortement de la réalité ; il s'apprête à assister à un moment de l'Histoire de la dictature. Pourtant, Adrián Caetano précise dans une interview réalisée pendant le festival de Cannes 2006, qu'il n'avait pas pour objectif de faire un film historique, ce qui l'intéressait était de raconter cette fuite :

« J'insiste : ce qui m'a le plus attiré comme idée de film, c'est cette histoire de survivants échappés de l'enfer. Il n'y avait pas, au moins de ma part, la nécessité de dresser le portrait de la dictature, mais juste utiliser le cadre dans lequel la fugue trouve son sens et sa force pour pouvoir atteindre le spectateur. Ce n'était pas mon intention de parler de ces années, mais elles ont été le cadre nécessaire pour le film. »<sup>27</sup>

Cependant, comme il le dit, il fallait bien parler un minimum du contexte pour raconter cette histoire, et de cette manière, un peu malgré lui, le réalisateur réalise un film de portée historique.

Pour *Colonia*, avant que le film ne débute, la phrase « Inspiré de faits réels » apparaît écrite en violet sur fond noir. Mais contrairement à *Crónica de una fuga*, le contexte n'est pas annoncé par un texte mais par de courts plans d'archives télévisuelles montrés successivement avec des filtres bleu et rouge, qui sont les couleurs du drapeau chilien. On y voit Salvador Allende défiler au milieu de manifestants le soutenant ainsi que des images d'émeutes contre le pouvoir en place, montrant bien le polarisation du peuple. En fond sonore, on entend la musique de Bill Withers « Ain't no sunshine » ainsi que des voix-off de commentateurs de journaux télévisés du monde

---

27 Dossier Festival de Cannes, consulté le 3 avril 2017, <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/017920.pdf>

entier, mais surtout on entend une voix en particulier qui prend le dessus sur tout le reste, celle d'un homme qui nous expose le contexte puisqu'elle dit exactement :

« Santiago de Chile, 1973

Des émeutes politiques ont déstabilisé le pays tout entier, le Chili est devenu le dernier terrain de bataille de la Guerre Froide avec les USA tournant le dos à la jeune démocratie, tandis que l'URSS lui garantissait son soutien. Le gouvernement américain dit que Salvador Allende n'est rien d'autre qu'un communiste qui doit être chassé du pouvoir. Des centaines de milliers de personnes défilent dans les rues de Santiago de Chile en soutien au Président Salvador Allende. Les experts considèrent le pays au bord de la guerre civile. Le monde retient son souffle en attendant les dernières évolutions au Chili. »<sup>28</sup>

De cette façon, le contexte est clairement annoncé, et permet au spectateur de savoir dans quel espace-temps se situer. Les premières informations présentées sont le lieu et la date, puis des précisions sont données quant à la situation politique du pays : contrairement à *Crónica de una fuga*, le pays n'est pas encore entré dans une dictature. Cependant, ces informations montrent clairement que tout va basculer d'un instant à l'autre, la mise en scène est claire, tout est fait pour supposer un changement de situation imminent dans le choix de contextualisation. En effet, les dernières phrases annoncent ce qui va arriver : « Les experts considèrent le pays au bord de la guerre civile. Le monde retient son souffle en attendant les dernières évolutions au Chili. » Le pays retient son souffle avant ce qui arrivera inévitablement : le coup d'État.

Ces différentes façons de présenter sont volontaires et dans *Crónica de una fuga* l'intertitre explique le contexte ; ensuite, le spectateur est directement plongé dans l'action du film et dans une certaine violence. On distingue différents personnages, tout d'abord des hommes armés qui malmènent d'autres personnages dont on ne sait rien et qui les interrogent sur un miméographe et sur un jeune homme. Par le montage parallèle, ces scènes de violence sont entrecoupées de scènes où l'on voit un jeune homme jouer au foot, jusqu'à ce que celui-ci rentre chez lui et qu'il rencontre les hommes armés. Ils commencent à l'interroger sur le miméographe, c'est à ce moment que le montage parallèle s'arrête et que les histoires se recourent afin de révéler l'identité de chacun. Ce jeune homme en question est donc Claudio Tamburrini, joueur de foot au club d'Almagro, étudiant et ancien militant de gauche. Il est alors emmené de force dans une voiture qui le conduit à la Mansión Seré. Le rythme est rapide et s'accélère dès le début, ce qui plonge le spectateur dans une atmosphère tendue, sans lui avoir laissé le temps de comprendre pourquoi nous allons suivre cet homme en particulier.

---

28 GALLENBERGER Florian, *Colonia*, op.cit.

En revanche, dans *Colonia*, le spectateur écoute une voix qui explique le contexte, avec un fond musical, des images « colorées », puis le titre du film apparaît. La première image nous montre un avion arrivant au dessus de Santiago de Chile. Le personnage principal, interprété par Emma Watson, est présenté dans le cadre de son travail : elle est hôtesse de l'air, elle annonce les consignes de sécurité à respecter pendant l'atterrissage de l'avion. À la suite de cela, on la voit prise dans une manifestation dans ce qui semble être le centre de Santiago de Chile : un homme au-dessus de la foule s'adresse aux manifestants et à côté de lui un autre distribue des tracts, il s'agit du personnage interprété par Daniel Brühl, l'autre personnage principal, qui la rejoint dans la foule. La mise en place du contexte est donc beaucoup plus légère, même la manifestation est minimisée, pour se concentrer sur les retrouvailles des deux personnages principaux et focaliser le spectateur sur leur relation.

On remarque donc la différence de choix dans la contextualisation et dans la mise en scène du début des deux films. Dans *Colonia*, après avoir donné le contexte historique, le réalisateur ne plonge pas le spectateur directement dans la violence de la dictature comme dans *Crónica de una fuga*. En effet, il choisit de présenter les deux personnages principaux, de montrer l'ambiance juste avant la dictature : l'histoire d'amour symbolise un sentiment de calme avant la tempête.

### **C/ Une immersion dans les camps**

Le contexte politico-historique est clairement énoncé dans *Crónica de una fuga* ; dès le début du film, le spectateur comprend dans quel type de camps est emmené le prisonnier, Claudio : il est conduit de force de sa maison à la Mansión Seré et on découvre à travers son point de vue les locaux. Claudio se retrouve ligoté, allongé sur un matelas posé à même le sol, dans une pièce sombre avec un autre homme qui prie, après avoir été torturé. La violence paraît plutôt évidente, même si elle n'est pas montrée clairement, le spectateur n'est pas confronté à de longues scènes de torture. Tous les prisonniers sont des hommes, et visiblement là pour des motifs politiques : ils font partie (ou du moins c'est ce que l'on pense) d'un mouvement opposé au régime dictatorial et leurs bourreaux sont là pour poser des questions et obtenir des noms. Le spectateur est rapidement confronté à ce que Claudio va subir pendant 120 jours : la torture, les questions, l'attente dans le noir, et quelques tâches de la vie quotidienne.

En revanche, dans *Colonia*, Lena décide de rentrer par elle-même dans la colonie, en sachant qu'il s'agit d'une secte dirigée par un homme nommé Paul Schaefer, d'après ce que lui confie un

informateur d'Amnesty International à Santiago de Chile (22:54 à 24:30). Malgré ces renseignements, on découvre, à travers le point de vue de la jeune fille, la Colonia Dignidad qui paraît très étrange et mystérieuse. Cette dernière et le spectateur sentent que le lieu est mystérieux et qu'il y a beaucoup de secrets à découvrir (c'est bien pour cela que Lena est là) ; elle observe le village, les gens, les locaux. La jeune femme sait que ce n'est pas seulement un camp de travail puisqu'elle est au courant que son compagnon, Daniel, est prisonnier quelque part, parce qu'il s'opposait au régime de Augusto Pinochet avant le coup d'État. Elle se retrouve dans le bureau du créateur et gourou de la colonie : Paul Schaefer (29:53). Il l'interroge sur sa vie personnelle et ses croyances : à travers l'entretien de Lena, elle et le spectateur réalisent qu'il s'agit vraiment d'une sorte de secte dirigée par un ancien nazi et pas un simple camp de prisonniers de la dictature. Les hommes et les femmes sont séparés et ni Lena, ni le spectateur ne comprennent ni ne savent d'où viennent tous les gens qu'elle croise dans la journée. Sont-ils là de leur plein gré, ou ont-ils été forcés ? Il semble qu'ils aient été forcés car il s'agit d'un camp de travail, cependant, nous allons découvrir par la suite que certaines personnes sont entrées à la colonie de leur plein gré, comme Lena. Il y a deux types de prisonniers dans la colonie : les opposants à la dictature et ceux qui se sont retrouvés au mauvais endroit au mauvais moment (les femmes, les enfants...).

Pour résumer, la façon dont sont présentés les camps dans les deux films est différente puisque, premièrement dans *Crónica de una fuga* il s'agit d'un camp de prisonnier des opposants à la dictature, alors que dans *Colonia* il s'agit d'une secte dont une des fonctions est de servir de camp de prisonniers. De plus, dans le premier, le personnage principal est un homme emmené de force et fait prisonnier et dans le second, le personnage principal est une femme qui entre de son plein gré dans le camp et devient prisonnière malgré les mises en garde faites auparavant. De l'extérieur, les deux camps n'ont rien à voir bien que concrètement leurs actions soient exactement les mêmes. En effet, dans la Mansión Seré, les prisonniers sont maltraités, bâillonnés, ligotés, les yeux bandés alors que dans la colonie, les gens sont accompagnés et circulent dans la colonie, mais le caractère violent apparaît moins clairement. En vérité, le spectateur se rend compte que les prisonniers de la colonie sont confrontés à du harcèlement moral. Et bien évidemment, les prisonniers clairement opposés à la dictature, ceux qui sont interrogés, sont confrontés aux mêmes type de sévices que ceux opérés dans la Mansión Seré.

La notion d'enfermement est clairement différente dans les deux lieux. Dans la Mansión Seré les prisonniers ont les yeux bandés et sont concrètement enfermés voire attachés. Ils sont également frappés, torturés, insultés et considérés comme inférieurs à leurs geôliers. Alors que dans

la colonie, les personnages sont prisonniers d'un système, les murs et les barbelés ne sont visibles que rarement, ils sont libres de se déplacer dans le camp, ils travaillent... etc. L'emprisonnement est psychologique, tout le monde se surveille, chaque personnage est un prisonnier mais il peut également s'avérer être délateur si cela sert ses intérêts, chaque prisonnier est le gardien de l'autre. La violence est également psychologique plus que physique, il y a peu de violence directe, seulement la pression, la solitude et l'inconfort extrême (la faim, la soif, le froid, la fatigue) servent à canaliser les prisonniers.

### 3/ Une histoire basée sur des témoignages

#### A/ Un sujet encore d'actualité

Comme nous avons pu le voir dans la partie précédente, les locaux des anciens camps sont encore visibles aujourd'hui, parfois en parfait état. Les histoires racontées dans les deux films font partie du passé, et pourtant, aujourd'hui encore ces sujets suscitent des interrogations et des remises en question. Si les réalisateurs ont choisi de faire ces films, ce n'est pas par hasard : il semble qu'ils veuillent mettre l'accent sur des sujets historiques, et pourtant, ceux-ci paraissent encore d'actualité. Pour ce qui est de la Colonia Dignidad, le camp a été fermé peu de temps après la capture de Paul Schaefer, en 2005. Puis l'affaire a refait surface en 2016, quand des hommes politiques Allemands ont autorisé la réouverture d'archives sur la colonie, car les victimes demandent une indemnisation au gouvernement du Chili pour ce qu'ils ont subi :

« **Plainte collective de victimes.** En avril, le ministre allemand des Affaires étrangères Frank-Walter Steinmeier a annoncé l'ouverture des archives les plus récentes sur la Colonia Dignidad. Quelque 120 anciens habitants de la colonie ont décidé de déposer une plainte collective pour obtenir un million de dollars chacun auprès de l'État chilien, accusé d'avoir permis l'existence d' "une des sectes les plus dangereuses de l'histoire de l'humanité", selon leur avocat et ancienne victime, Winfried Hempel. La plainte doit aussi viser l'État allemand, auquel il est reproché de ne pas avoir porté secours à ses ressortissants. »<sup>29</sup>

Comme nous avons pu voir dans la précédente partie, la colonie existe toujours, et en plus de cela, des archives ont récemment été ouvertes en Allemagne car des victimes de la colonie réclament de l'argent. Ceci signifie que la Colonia Dignidad n'est pas une affaire classée, elle fait partie de l'Histoire (surtout en ce qui concerne la période dictatoriale), mais c'est aussi et encore un thème d'actualité car le dossier « Villa Baviera » (nom donné à la colonie lors de la restauration de la démocratie) n'est pas encore clos. Prenons comme exemple les enfants qui ont subi les sévices de Paul Schaefer pendant des années ou bien les victimes de la colonie qui n'ont jamais connu le monde réel : qu'en est-il de leur réinsertion dans le monde extérieur ? Ce sont ces problèmes qui sont aujourd'hui posés et font de la Colonia Dignidad un sujet d'actualité. En plus de cela, le film *Colonia* a été visionné par des anciens prisonniers de la colonie, puis une discussion à suivi : le

---

29 « Chili : le président allemand déplore les atrocités de Colonia Dignidad », in *Europe 1*, le 13 juillet 2016, consulté le 10 mars 2017, <http://www.europe1.fr/international/chili-le-president-allemand-deploire-les-atrocites-de-colonia-dignidad-2798269>

thème est d'autant plus d'actualité qu'il a suscité un dialogue entre des gens qui ont vécu dans la colonie et ont connu Paul Schaefer :

« Excolonos, abogados, testigos presenciales y exdetenidos por la DINa revivieron los horrores sufridos en la ahora llamada Villa Baviera. Fueron invitados a ver la película Colonia Dignidad del cineasta Florian Gallenberger, protagonizada por Emma Watson y Daniel Brühl. Posteriormente tuvo lugar una discusión sobre lo ocurrido en el enclave y la actual situación de las víctimas, actuales colonos y excolonos. »<sup>30</sup>

En ce qui concerne le film *Crónica de una fuga*, le contexte du film est aussi d'actualité. La Mansión Seré a été brûlée en 1978, juste après la fuite des quatre prisonniers (mise en scène dans le film), cependant, bien que des procès aient eu lieu dans les années qui ont suivi la fin de la dictature, le dossier n'est pas clos aujourd'hui. En effet, de nouveaux procès ont commencé en 2003, afin de juger à nouveau les hommes qui maintenaient prisonniers Claudio Tamburrini et ses compagnons. Ce dernier témoigne d'ailleurs dans un article d'un journal argentin :

« ¿Cuál es su opinión sobre la reapertura de los juicios a los represores?  
-El proceso que se inició a partir de 2003, con la reapertura de las causas, la revisión del proceso y la inclusión de los comandantes y de todos los involucrados en las violaciones de derechos humanos, es positivo. Pero a mi juicio es insuficiente. Ha sido implementado desde una perspectiva errónea; se ha dejado de lado el hecho de que ya han pasado 30 años. El tiempo se nos está acabando, se nos están muriendo los represores. Nos quedan cuestiones fundamentales por resolver, como es saber qué pasó con los detenidos desaparecidos, donde están los cuerpos, dónde están los bebés apropiados, quienes fueron los cómplices civiles de los militares... »<sup>31</sup>

Selon Claudio Tamburrini, la réouverture des procès est une action positive, cependant il semble que cette action arrive trop tard : beaucoup de bourreaux sont morts et les derniers sont en train de mourir. Ceci est regrettable, dans la mesure où ces hommes ont des choses à dévoiler ; il reste beaucoup de questions sans réponses notamment en ce qui concerne les corps des disparus et les bébés volés. Les bourreaux étaient au courant de tout cela, ils avaient peut-être des informations non négligeables à révéler. En 2014, d'autres procès ont été rouverts, un des compagnons de Claudio Tamburrini, Guillermo Fernández a d'ailleurs reconnu deux de ses bourreaux :

« Guillermo Fernández, sobreviviente del campo de detención clandestino conocido como Mansión Seré, reconoció hoy a dos de sus torturadores al dar testimonio ante el

30 USI Eva, « Alemania abre sus archivos sobre Colonia Dignidad », in *DW*, le 27 avril 2016, consulté le 10 mars 2017, <http://www.dw.com/es/alemania-abre-sus-archivos-sobre-colonia-dignidad/a-19218451>

31 ORDOQUI Agustina, « El hombre que huyó del calabozo de la muerte », in *Infoba*, le 15 juillet 2012, consulté le 10 mars 2017, <http://www.infobae.com/2012/07/15/1054448-el-hombre-que-huyo-del-calabozo-la-muerte/>

Tribunal Federal 5, que juzga a ocho represores por delitos cometidos contra 97 víctimas durante la última dictadura.

Fernández fue el único testigo en la audiencia que tuvo lugar este lunes en los tribunales de San Martín, donde señaló de pie a los acusados Héctor Oscar Seisdedos y Daniel Alfredo Scali como dos de los integrantes de "la patota" que lo secuestró el 21 de octubre de 1977. »<sup>32</sup>

Ainsi, étant donné que les films proposent des histoires basées sur des faits historiques, le spectateur pourrait donc penser que cela appartient au passé. Pourtant, ce n'est peut-être pas par hasard si les réalisateurs s'intéressent à ces sujets précis, en effet les camps sont fermés aujourd'hui, mais les victimes sont toujours vivantes et cherchent à obtenir justice. Ces histoires ne sont pas totalement résolues, et c'est d'autant plus difficile de nos jours car les victimes et les bourreaux disparaissent. Nous allons d'ailleurs nous intéresser à cette partie de l'histoire : les prisonniers et leurs bourreaux.

## **B/ Un camp de prisonniers**

Il y a eu beaucoup de prisonniers à Colonia Dignidad, ils étaient capturés sous les ordres de Augusto Pinochet puis amenés à la colonie pour les faire parler. Une majorité étaient des hommes appartenant au MIR (Mouvement de la gauche révolutionnaire) ; ils avaient soutenu Salvador Allende et étaient contre l'arrivée de Augusto Pinochet au pouvoir. Un ancien partisan du MIR, Luis Enrique Peebles témoigne :

« Numéro 13 dans l'organigramme du MIR à Concepción, j'ai vu les 12 premiers tomber en moins d'un mois. Notre organisation était la cible prioritaire des militaires. Le simple fait d'appartenir à ce mouvement équivalait à une condamnation à mort. »<sup>33</sup>

Dans le film, Daniel est fait prisonnier car il est considéré comme dissident à la dictature de Pinochet. Au début du film on le voit manifester dans les rues de Santiago de Chile puis participer à une sorte de réunion ; engagé en tant que photographe, c'est ce qui va lui valoir une arrestation. Il est emmené à la Colonia Dignidad puis le spectateur assiste rapidement à une scène de torture (19:27) : il a les yeux bandés, est quasiment nu et est attaché à un sommier métallique placé au centre d'une salle exiguë. Quelqu'un s'approche de lui, lui retire le bandeau qui lui cache les yeux et commence à lui poser des questions : « quiénes son tus cómplices ? » Bien sûr, Daniel ne comprend pas et répond qu'il n'a pas de complices, l'homme réitère donc la question qui se retrouve une fois de plus sans réponse. L'homme se dirige alors vers une machine, puis vient un gros plan sur ses

---

32 « Uno de los fugados de la Mansión Seré reconoció a dos de sus torturadores », in *Terra*, le 7 avril 2014, consulté le 10 mars 2017, <https://noticias.terra.com.ar/politica/uno-de-los-fugados-de-la-mansion-sere-reconocio-a-dos-de-sus-torturadores.5edbf68d15d35410VgnCLD200000ec6eb0aRCRD.html>

33 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schaefer*, op.cit., p. 38.

mains qui allument l'engin : le spectateur se doute qu'il s'agit d'électrodes qui vont servir à blesser Daniel. Nouveau gros plan sur son visage, on entend des voix puis les pinces électriques sur son ventre le faisant convulser. Des hommes ont relaté leurs expériences à la Colonia Dignidad, et il semble que leurs témoignages se rapprochent fortement de ce qui est mis en scène dans le film:

« On l'allonge sur un sommier. Un homme vient lui ôter ses vêtements. Il l'attache soigneusement sur le lit à l'aide de lanières de cuir. Poignets, bras, thorax, cou, front, plus rien ne bouge. Il lui retire son bandage et lui enfle une sorte de casque d'aviateur, également en cuir, appliqué de manière à lui couvrir les yeux. »<sup>34</sup>

« Les décharges électriques étaient si violentes que mon corps était pris de convulsions. Même ligoté au lit, même menotté, on se tord en tout sens. »<sup>35</sup>

« La torture psychologique était plus insupportable en cet endroit que dans tous ceux où ils étaient passés auparavant. [...] La cruauté et le sadisme y atteignaient des sommets inégalés. »<sup>36</sup>

L'histoire du film se déroule pendant la dictature militaire argentine (1976-1983). Dans *Crónica de una fuga*, Claudio Tamburrini est accusé d'être lié à un parti politique contre la dictature, c'est pourquoi il est capturé par des hommes sous les ordres du général Videla. Dans la réalité, c'est effectivement ce qui s'est passé : en 1977, Claudio Tamburrini (interprété par Rodrigo de la Serna), est capturé par un groupe au service de la dictature et torturé. Il témoigne d'ailleurs dans un article et parle du premier jour où on l'a emmené, entre interrogatoire et torture :

« Me subieron por unas escaleras amenazándome y me preguntaron sobre supuestas conexiones relacionadas con mis actividades de índole política. En el primer piso me ataron a una cosa que pude sentir como un elástico de cama y comenzaron a torturarme el mismo día a la tarde, sobre las 14 horas. »<sup>37</sup>

Ce dernier était gardien dans l'équipe de football d'Almagro, et même s'il n'appartenait à aucun groupe politique de gauche ou à une quelconque association de l'Université, il a été séquestré dans la Mansión Seré. Adrián Caetano insiste sur les causes de la capture de Claudio Tamburrini : un des prisonniers politiques, également séquestré dans la Mansión Seré, dénonce à tort Claudio, disant qu'il appartient à un parti révolutionnaire, afin de couvrir ses collègues encore libres et aussi d'atténuer les sévices qui lui sont infligés lors des séances de torture. Claudio Tamburrini précise,

34 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonia del Docteur Schaefer*, op.cit., p. 45.

35 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonia del Docteur Schaefer*, op.cit., p. 51.

36 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonia del Docteur Schaefer*, op.cit., p. 62.

37 CAPPA María, « La fuga del portero de Almagro », in *El Diario*, 13 mars 2013, consulté le 23 janvier 2017, [http://www.eldiario.es/libero/Futbol-dictadura\\_argentina-Argentina-Memoria-Carcel-tortura-secuestro-Videla\\_6\\_120447961.html](http://www.eldiario.es/libero/Futbol-dictadura_argentina-Argentina-Memoria-Carcel-tortura-secuestro-Videla_6_120447961.html)

qu'au début, il pensait être relâché rapidement, lorsque ses ravisseurs auraient découvert qu'il n'était lié à aucun parti politique et absolument pas engagé. Mais il s'est vite rendu compte que ce ne serait pas son innocence qui le sortirait de cette situation :

« Estaba por cerrarse el libro de pases y me aterraba pensar que me podían dejar libre en Almagro por no presentarme y que no me daría tiempo a salir para fichar por otro club. Pasadas esas dos semanas comencé a tener una noción más realista sobre dónde estaba. Mi única obsesión era salir de allá. »<sup>38</sup>

Il est convaincu qu'avec son poste de footballeur, les ravisseurs comprendraient vite d'où il venait et ce qu'il faisait de ses journées, il pensait être rapidement libéré. Cependant au bout de deux semaines il comprend que tous les détenus ne sont pas forcément coupables, ils sont maintenant prisonniers et sont condamnés à la torture et à la mort malgré ce qu'on leur a fait croire au début. Peu d'hommes étaient libérés : en général ils étaient envoyés dans un autre camp de détention ou tués; en effet, les relâcher faisait courir le risque de transmission d'information entre les groupes subversifs. Claudio semble être une victime « gratuite », puisqu'en réalité tout le monde pouvait être considéré comme subversif et chacun pouvait être soupçonné, accusé ou dénoncé par quelqu'un d'autre, il n'y avait pas de justice. Il s'agit du terrorisme d'État qui avait été mis en place afin de contrôler la population, en utilisant systématiquement la torture pour l'effrayer et la faire taire, les dirigeants de la dictature faisaient ainsi perdurer leur système.

Le prisonnier est au centre des deux films, l'enfermement est donc un sujet constant. Ces prisonniers sont accusés d'avoir agi contre la dictature en place en Argentine et au Chili. Ils sont capturés par des militaires de la dictature pour arrêter leurs agissements mais aussi interrogés pour qu'ils donnent des noms de personnes qui agissent comme eux, c'est-à-dire de donner les noms de leurs proches en général. Afin d'extirper tous ces renseignements, les militaires ou les policiers se servent de la torture.

### **C/ La torture**

Nous avons comparé les deux films accompagnés de témoignages de personnes ayant été faites prisonnières. On peut alors remarquer que les réalisateurs ont créé des films dans lesquels on retrouve des images proches de la réalité. Ainsi, après avoir analysé la représentation fidèle à la réalité, nous allons étudier la façon dont est tourné le film. Bien que le film colle à la réalité, il s'agit

---

38 CAPPÀ María, « La fuga del portero de Almagro », in *El Diario*, 13 mars 2013, consulté le 23 janvier 2017, [http://www.eldiario.es/libero/Futbol-dictadura\\_argentina-Argentina-Memoria-Carcel-tortura-secuestro-Videla\\_6\\_120447961.html](http://www.eldiario.es/libero/Futbol-dictadura_argentina-Argentina-Memoria-Carcel-tortura-secuestro-Videla_6_120447961.html)

quand même d'une mise en scène. En effet, dans la vie réelle, si on part d'un témoignage par exemple, il y a un unique point de vue. Dans un film on retrouve une caméra et plusieurs points de vue proposés : celui des prisonniers et celui des bourreaux. On passe de l'un à l'autre, on voit le visage du prisonnier puis celui du bourreau, on peut tenter de comprendre, en tant que spectateur, le point de vue de chacun et c'est ce qui fait la force du cinéma. Pour comprendre cela, nous allons donc nous concentrer sur une étape dans la vie des prisonniers : la torture. Nous allons analyser la manière dont est représentée la torture et tenter de comprendre pourquoi certains procédés filmiques ont été choisis et quels effets ils ont sur le spectateur. Dans les deux films, la torture est présente, le choix de la mise en scène est propre à chaque réalisateur et c'est ce que nous allons voir en analysant deux scènes de torture.

Nous allons étudier par quels procédés filmiques communs sont présentées les scènes de torture dans ces deux films. Pour commencer, les échelles de plans servent le spectateur dans la compréhension de l'espace ; les scènes sont introduites par un plan moyen présentant l'environnement dans lequel les personnages vont évoluer avant d'entrer concrètement dans la scène de torture qui se traduira par des successions de gros plans sur les personnages. Ces mêmes personnages sont présentés de manière classique, les bourreaux sont debout et monopolisent la parole alors que les prisonniers sont allongés, nus, maltraités et humiliés, décrivant un rapport d'autorité et de soumission. L'environnement joue également dans la représentation de l'enfermement, les décors sont dépouillés et lugubres dans des tons sombres avec une prédominance de matériaux bruts tels que le béton et le métal ; quant à la luminosité, la pièce est sombre et munie d'une seule source de lumière directive, découpant les angles de la pièce et marquant les visages et les corps grâce au jeu d'ombres. Pour finir, un des procédés filmiques les plus importants dans la représentation de l'espace : la focale. Une courte focale est utilisée dans les deux films, ce qui produit un effet grossissant des visages, une déformation des lignes droites et des contours et un écrasement des volumes. La courte focale, aussi appelée grand angle, confère à l'image un effet centripète accentuant la sensation d'oppression et d'enfermement plongeant le spectateur dans le malaise des personnages.

En revanche, le montage qui est un autre procédé filmique, n'est pas commun aux deux films afin de servir leur récit. Tout d'abord, dans *Colonia*, il y a une alternance de plongée et contre-plongée amenant un rapport de dominant-dominé entre les personnages. Alors que dans *Crónica de una fuga*, la caméra reste en permanence en contre-plongée, installant une sensation de soumission pour le spectateur et le plaçant au même niveau que le prisonnier.

De plus, nous pouvons constater que dans *Colonia*, le montage alterne des plans de torture et des plans montrant Lena cherchant à sauver Daniel par tous les moyens. Ce montage alterné sert le récit et montre au spectateur que leur évasion viendra de leur histoire d'amour. Alors que dans *Crónica de una fuga*, le montage se compose d'alternance de gros plans sur chacun des prisonniers, dans une même pièce, et montre que leur fuite découlera de leur coopération comme le prouve le dernier dialogue de la scène :

« -¿ Guille está bien ?  
-Me tengo que escapar  
-¿ De verdad... Guille, ya me voy con vos, sabes ? »<sup>39</sup>

Dans *Crónica de una fuga*, Adrián Caetano met en scène la violence des années de dictature, un sujet semblable à celui de *Garage Olimpo*<sup>40</sup> de Marco Bechis, mais traité différemment car il met l'accent sur le plaisir que prennent les bourreaux à torturer, en toute impunité. La torture et la violence sont mises en scène de manière explicites sans être crues du point de vue visuel. Le spectateur peut être choqué, non pas à cause des scènes de tortures mais plutôt à la vue des corps meurtris. Le fait de mettre en valeur ces corps douloureux n'est pas classique, peut-être pouvons-nous aller jusqu'à dire que ceci est presque un choix militant qui dénoncerait l'abus de pouvoir des hommes du régime dictatorial. Nous pouvons aussi retrouver des situations qui mettent particulièrement mal à l'aise le spectateur au niveau moral ; la violence psychologique est, dans certaines scènes, presque insoutenable notamment lorsque le personnage de Guillermo est lavé à la serpillière par un des bourreaux (51:03). Surgit alors un sujet plus profond, une interrogation sur l'être humain et sur ses réactions face aux épreuves qu'il traverse ou qu'il subit. Ces scènes suscitent des questions sur la cruauté de certains êtres humains et sur les limites de chacun. Lorsque l'on étudie ces deux films et que l'on s'intéresse au sujet, on découvre que certains hommes n'ont aucune limite morale et qu'ils sont prêts à tout pour le pouvoir.

Nous nous centrons sur le point de vue que construit le film et le point de vue idéologique qui, dans l'histoire, est soutenu par des témoignages. Les prisonniers sont torturés, dans le but d'obtenir des noms de communistes et de *montoneros* (organisation politico-militaire).

« Quand on te torture, la peur de mourir inonde ton cerveau d'adrénaline et tu deviens lucide. Quand on te fout une décharge électrique sur les testicules, tu parles. Je leur donnais

---

39 CAETANO Adrián, *Crónica de una fuga*, op.cit.

40 BECHIS Marco, *Garage Olimpo*, Argentine, 1999, 98 min., coul.

des noms de personnes mortes, ou qui ne vivaient plus dans mon quartier.»<sup>41</sup>

témoignait Tamburrini dans une interview pour *La Vanguardia*. C'est précisément en cela, à travers le personnage principal, que se trouve l'originalité du film : Claudio représente une victime du pouvoir. On peut penser que le film ne prend le parti d'aucun des deux camps, et place le spectateur dans un point de vue critique. Cependant, il est évident que le réalisateur prend parti même si ce n'est pas explicite. Le fait d'avoir choisi le témoignage d'une victime de la dictature montre déjà qu'il veut faire partager son histoire et d'une certaine manière la défendre.

Nous avons donc pu observer dans cette partie que les réalisateurs effectuent un travail de recherche important pour pouvoir établir un contexte historique et donner plus de consistance à leur film. Nous avons pu voir que les thèmes abordés dans les films sont basées sur des témoignages, et d'une certaine manière, encore d'actualité. Cette observation va nous permettre d'étudier par la suite la manière dont le travail de mémoire se met en place. Enfin nous avons commencé à analyser les choix de mise en scène des réalisateurs et les conséquences que cela a sur le spectateur ; dans la partie suivante nous continuerons à étudier quelques scènes afin d'aller plus loin dans l'analyse des films.

---

41 CURIEL Ruben, « Claudio Tamburrini, gardien de l'enfer », in *SoFoot.com*, mardi 30 juin 2015, consulté le 23 janvier 2017, <http://www.sofoot.com/claudio-tamburrini-gardien-de-l-enfer-203767.html>

## II- De la fiction à la mémoire

On se demande pourquoi ces réalisateurs ont cette volonté de parler de l'Histoire, pourquoi ne choisissent-ils pas de faire un film documentaire plutôt qu'un film de fiction ? Dans un premier mouvement, c'est ce que nous allons essayer de comprendre, ensuite nous nous intéresserons au rôle de l'histoire d'amour et enfin nous nous interrogerons sur les choix effectués par les réalisateurs. Dans un deuxième temps, nous allons donc tenter de comprendre pourquoi les réalisateurs préfèrent réaliser un film de fiction, en nous concentrant sur la scène de la fuite, et ce que cela apporte de manière générale. Pour finir, nous verrons que ces films de fiction sont une forme d'écriture de l'Histoire et permettent donc la création d'une mémoire collective. Nous nous concentrerons donc sur les moyens mis en place : les choix de mise en scène, l'écriture filmique pour tenter de comprendre ce qu'ont voulu montrer les réalisateurs et quels sont les points de vue.

### 1/ Le choix de la fiction

#### A/ Le choix de la fiction plutôt que du documentaire

Depuis quelques années, on voit apparaître au cinéma, une mode des films inspirés de « faits historiques » ou de « faits réels », comme c'est souvent indiqué au début du film. Évidemment, cette manière de créer n'est pas nouvelle, depuis très longtemps, les films historiques existent. Cependant, les premiers qui traitent de faits historiques sont des documentaires, et sont apparus suite à des événements majeurs tels que la Seconde Guerre Mondiale. Ces productions surgissent comme une nécessité de se rappeler des événements, à un moment de l'histoire où beaucoup voulaient oublier l'horreur de la guerre que ce soit en Europe ou ailleurs dans le monde. Un des exemples les plus intéressants est le film *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, qui a réalisé ce court-métrage documentaire sur les camps d'extermination nazis peu de temps après la fin de la guerre, en 1957, afin de montrer l'horreur des méthodes nazies et de ne pas les oublier. Dans *Cinéma, une vision de l'histoire*, Marc Ferro rapporte d'ailleurs les paroles d'Alain Resnais sur son propre film :

« ... le film fut conçu au début de la guerre d'Algérie et réalisé " comme un dispositif d'alerte ", pour que le passé ne se reproduise pas, plus comme un mémorial. " Tout le monde était d'accord sur ce passé affreux qui ne pouvait pas recommencer ; bon, moi, je sentais que

ça pouvait recommencer, justement. " »<sup>42</sup>

Le deuxième exemple est *Shoah* de Claude Lanzmann qui, contrairement à *Nuit et brouillard* est très long puisqu'il dure près de dix heures. Le réalisateur cherche à transmettre des témoignages de personnes ayant vécu le génocide, il réunit des souvenirs et les communique au monde entier. Comme le dit Marc Ferro :

« Dans ce film, il croise le témoignage des victimes qui ont survécu au génocide, celui des témoins, celui des bourreaux. La tentative est unique, sur plus de neuf heures, de ne pas montrer, comme à l'ordinaire, l'effet du martyrologue – la déportation, les camps, les cadavres – mais d'analyser les conditions de sa mise en place. »<sup>43</sup>

Ceci est très intéressant car, bien que dans ce mémoire nous nous centrons sur des films de fiction, nous allons nous pencher plus particulièrement sur le point de vue des victimes mais nous étudierons aussi, plus tard, le point de vue des bourreaux. Il y a bien sûr eu d'autres documentaires sur la Seconde Guerre Mondiale et pas seulement sur le génocide, mais sur la guerre et les différentes batailles sur le front de l'Europe de l'Ouest, le front Russe, en Asie, et dans les océans ainsi que sur la politique, la résistance et la collaboration.

Ce qui va plus particulièrement attirer notre attention seront des films de fiction inspirés de faits réels. Beaucoup de réalisateurs qui s'intéressent à l'histoire de leur pays ou à un fait historique en particulier créent des films autour de ces thèmes, comme par exemple *La liste de Schindler*<sup>44</sup>. Cependant, très souvent, on ne peut pas être sûr de ce qu'il s'est passé, l'histoire n'est pas une science exacte, malgré les informations et les témoignages récoltés, les documents et les archives réunis, dans ce qui est gardé il y a souvent des informations erronées, des témoignages falsifiés ou tout simplement écrits de manière très subjective comme le constate Marc Ferro :

« Cette discipline -l'histoire des historiens- se disait scientifique alors qu'en vérité elle était seulement érudite, savante. Elle ne démontrait rien mais racontait " ce qui s'était passé " »<sup>45</sup>.

L'objectivité de l'écriture de l'Histoire est de nos jours remise en question par des chercheurs ; les films inspirés de faits réels ne sont pas objectifs non plus, les informations récoltées pour réaliser le film sont probablement très riches, cependant, jamais complètes et surtout le réalisateur choisit en

---

42 FERRO Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Éditions du Chêne, 2003, p. 82.

43 FERRO Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, op.cit., p. 84.

44 SPIELBERG Steven, *La liste de Schindler*, États-Unis, 1993, 195 min., noir et blanc.

45 FERRO Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, op.cit., p. 6.

général de filmer d'un certain point de vue, ce qui influence le spectateur. Le rôle du réalisateur est de proposer une vision de l'histoire, la sienne, ou celle des spécialistes dont il s'est entouré. Marc Ferro se questionne plus particulièrement sur ce que peut nous raconter et nous enseigner le cinéma :

« Le cinéma, qui se veut libre d'inspiration, est-il le foyer qui peut nous éclairer sur le passé et le présent de nos sociétés ? »<sup>46</sup>

Nous nous penchons sur les fonctions du cinéma (à la fois instructive et commémorative) en étudiant des films dont l'action se passe sur le continent latino-américain et plus précisément en Argentine et au Chili. Le passé de ces deux pays est en partie lié comme nous avons pu le voir dans la partie I- 1/ C/. Comme en Europe, les réalisateurs latino-américains ont réalisé des documentaires tels que *Las madres de la Plaza de Mayo*<sup>47</sup> (1985), de Susana Blaustein Muñoz et Lourdes Portillo en Argentine ou *La batalla de Chile*<sup>48</sup> (1973) de Patricio Guzmán au Chili. Mais le sujet de ce mémoire n'est pas le documentaire, nous nous centrons plutôt sur ce thème de fiction inspirée de faits réels. En effet, l'époque de la dictature a été fortement explorée par le cinéma argentin et chilien, depuis les années 80 avec le retour de la démocratie. Entre *La historia oficial*<sup>49</sup> (1985) de Luis Puenzo et *Los Rubios*<sup>50</sup> (2003) de Albertina Carri, les faits historiques, qui continuent de toucher les Argentins, les Chiliens et même tous les latino-américains qui ont connu ou non la dictature, sont représentés depuis des points de vue très différents les uns des autres. Certains films montrent une certaine retenue dans la manière d'aborder le sujet de la dictature, comme *Camila*<sup>51</sup> (1985) de María Luisa Bemberg qui évoque un thème d'actualité à travers une histoire de dictature qui se déroule au XIXe siècle. Tandis que d'autres, comme *La noche de los lápices*<sup>52</sup> (1986) de Héctor Olivera ou *Post Mortem*<sup>53</sup> (2010) de Pablo Larraín, traitent le sujet d'une façon plus directe et peut-être plus crue. Ainsi, nous allons tenter d'étudier la façon dont est présentée la dictature dans les deux films, *Colonia* et *Crónica de una fuga*, et quel point de vue les réalisateurs ont choisi d'adopter afin de coller le plus possible, ou non, à la réalité.

---

46 FERRO Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, op.cit., p. 162.

47 PORTILLO Lourdes, BLAUSTEIN MUÑOZ Susana, *Las madres de la Plaza de Mayo*, Argentine, 1985, 64 min., noir et blanc.

48 GUZMÁN Patricio, *La batalla de Chile*, Chili, 1975, 287 min., noir et blanc.

49 PUENZO Luis, *La historia oficial*, Argentine, 1985, 112 min., coul.

50 CARRI Albertina, *Los rubios*, Argentine, 2003, 89 min., coul.

51 BEMBERG Maria Luisa, *Camila*, Argentine, 1984, 105 min., coul.

52 OLIVERA Héctor, *La noche de los lápices*, Argentine, 1986, 106 min., coul.

53 LARRAIN Pablo, *Post Mortem*, Chili, Mexique, Allemagne, 2010, 98 min., coul.

## **B/ La fiction : un genre plus facile d'accès**

Les deux films ne sont pas introduits de la même manière car *Crónica de una fuga* commence par une description qui est une synthèse de la dictature dans son ensemble, et la suite du film nous plonge dans cette période. Alors que *Colonia* débute avec une introduction historique des événements et le film nous raconte ce qui se passe ensuite. C'est-à-dire que *Crónica de una fuga* n'est pas construit chronologiquement : on sait d'avance que les personnages survivent puisque le film est basé sur leur témoignage. En revanche, *Colonia* est construit de façon linéaire car l'introduction nous expose les faits antérieurs, puis au fur et à mesure du film des informations sont données et il faut le regarder jusqu'à la fin pour savoir si les personnages s'en sortiront ou pas.

Dans *Crónica de una fuga*, l'explication du contexte et des procès qui ont eu lieu par la suite est introduite rapidement par le réalisateur grâce à l'intertitre. Il dévoile l'histoire de la dictature argentine du coup d'État jusqu'au jugement avant de préciser que le film est basé sur le témoignage de deux survivants. Ceci montre l'intention du réalisateur qui cherche à faire un film sur l'histoire de ces hommes plutôt que de faire un film sur l'Histoire. Adrián Caetano, comme nous avons pu le voir dans la partie I- 2/ B/, tâchait surtout, au début du projet de ce film, de mettre en scène la fuite des hommes. Il souhaite se centrer sur les personnages et leur histoire personnelle plutôt que sur l'Histoire. Le réalisateur choisit donc de faire un film de fiction, d'abord parce qu'il n'a pas l'intention de parler de l'Histoire mais d'une aventure, ensuite parce que la fiction donne une liberté d'écriture, lui permet de raconter à sa manière, de donner du rythme. De plus, le film de fiction autorise le réalisateur à passer de l'individuel au collectif, il peut provoquer une identification, une personnification qui induisent une implication du spectateur.

Dans *Colonia*, Florian Gallenberger choisit de faire un film de fiction dans lequel il raconte l'Histoire mais aussi une histoire d'amour. Comme nous l'avons déjà vu dans la partie I- 2/ A/, le réalisateur a une réelle volonté de se replonger dans le passé en faisant ce film, contrairement à Adrián Caetano. Pourtant, bien qu'il veuille évoquer l'Histoire, il semble moins aller à l'essentiel que le réalisateur de *Crónica de una fuga* puisqu'il introduit une histoire d'amour fictive dans le contexte historique de son film. Florian Gallenberger choisit de donner de l'importance à une histoire d'amour inventée alors que Adrián Caetano n'ajoute rien de superflu. Mais cette histoire d'amour est-elle vraiment superflue ? N'a-t-elle pas une fonction ? En effet, ce qui pourrait sembler paradoxal est en fait très probablement voulu. Une histoire d'amour est un sujet universel, joue sur les émotions et ajoute une touche de sensationnel. En effet, dans le camp, les hommes et les femmes

sont séparés, c'est donc d'autant plus compliqué d'organiser la fuite puisque le couple ne peut même pas se voir, ceci apporte du suspense. Cette histoire, d'abord présentée comme la séparation de deux amants, touche et attire les spectateurs. Et le réalisateur raconte une histoire universelle dans un contexte qui l'est beaucoup moins, il fait ainsi connaître au spectateur un sujet méconnu. Il contribue à l'écriture de l'Histoire en se penchant sur des histoires individuelles.

### **C/ Une histoire d'amour**

Les histoires d'amour au cinéma sont nombreuses, certains réalisateurs proposent de raconter seulement l'histoire de deux personnages et des sentiments qu'ils ont l'un pour l'autre, d'autres choisissent de raconter une autre histoire puis d'y ajouter une romance, et l'inverse existe également. Dans ce mémoire nous sommes confrontés à un réalisateur, Florian Gallenberger, qui veut à la fois raconter l'Histoire et une histoire d'amour. Nous pouvons comparer *Colonia* à *Camila*<sup>54</sup> de Maria Luisa Bemberg qui a été le premier film argentin de l'après dictature. Le film se déroule en Argentine en 1847 sous la dictature de Juan Manuel de Rosas et raconte l'histoire d'amour interdit entre une jeune fille de bonne famille, Camila, et un prêtre, Ladislao. Ce genre d'intrigue plaît au public et enthousiasme car c'est un sujet divertissant et universel qui permet de toucher un plus grand nombre de spectateurs. Dans *Camila*, il s'agit de faire réfléchir le peuple sur la dictature et ce qu'elle représente : qu'elle se déroule au XIXe siècle ou au XXe siècle, les idées sont les mêmes, en général elles supposent la suppression des libertés individuelles et collectives. Le film permet aussi d'évoquer la démocratie qui était construite sur le respect de tous et de la liberté d'expression. L'amour réunit les deux personnages principaux, Ladislao et Camila, mais ce sont aussi leurs idées sur la politique de leur pays qui les unit. Le choix de ce thème permet de montrer que l'amour est plus fort que tout et qu'il a une portée sur les personnes qui ont vu le film en 1984 parce qu'ils venaient d'entrer dans une nouvelle démocratie. De plus, ce film est un hommage aux personnes disparues ou exilées pendant la dictature : l'amour est fort et peut réunir les familles, les amis, malgré les difficultés.

Avec le film *Camila*, Maria Luisa Bemberg touche un large public grâce à un thème universel : une histoire d'amour. L'éveil amoureux et sexuel du personnage principal est très éloquent pour les spectateurs (à la fois les adultes mais aussi les jeunes gens qui peuvent s'identifier), de plus Camila représente un symbole de rébellion pleine de sens pour les Argentins qui sortent tout juste de la dictature. Comme Camila, le personnage de Lena dans *Colonia*, est une figure féminine à la volonté sans faille et pleine de détermination : les spectateurs aimaient et

54 BEMBERG Maria Luisa, *Camila*, *op.cit.*

aiment encore aujourd'hui ce genre de protagoniste prêt à tout pour sauver l'être aimé. Le peuple argentin a été marqué par ce régime qui a supprimé toutes les libertés et la réalisatrice permet aux spectateurs, à travers un film historique, de réfléchir sur ce passé proche et sur le système politique grâce à un film qui se déroule à la fin de XIXe siècle. En revanche, le réalisateur de *Colonia* ne propose pas un film métaphorique puisque les événements qu'il raconte se sont déroulés depuis un certain temps déjà, et qu'il n'a pas à avoir peur d'une répression tout juste étouffée. Cependant il propose un film avec une histoire d'amour et un personnage fort, celui de Lena, sur un fond historique et permet au spectateur d'apprendre puis de réfléchir sur ce qui s'est passé au Chili pendant la dictature.

Beaucoup de cinéastes ont choisi de réaliser un film dans lequel une histoire d'amour est mise en scène sur un fond historique : n'oublions pas le film *Casablanca*<sup>55</sup> de Michael Curtiz. Marc Ferro, en parlant de *Casablanca*, souligne d'ailleurs le fait que c'est un film historique et se demande ce qui attire le spectateur dans ces films qui racontent une histoire d'amour :

« Ce film culte est aussi un film politique, une critique du régime de Vichy, un salut à la résistance, un appel à la libération. Pourquoi a-t-il eu un tel écho, aux États-Unis, en France, ailleurs ? Parce que le ressort de l'amour d'Ilsa pour Victor Laszlo demeure un suspense, un secret pathétique ? [...] Parce que rarement amour, devoir, action interfèrent dans un écheveau aussi complexe, et qu'on est saisi par la vitesse des événements dont on ne sait où ils mènent ? »<sup>56</sup>

#### **D/ Un choix discutabile**

La fiction est donc un genre plus accessible que les documentaires pour le spectateur mais aussi pour les réalisateurs. En effet, le choix de la fiction facilite la sortie en salles pour les distributeurs car ils savent que ce genre de films attirent une grande variété de spectateurs et donc que les entrées seront là et généreront de l'argent. De plus, la fiction induit d'engager des acteurs, et dans les deux films, les réalisateurs ont choisi des personnages principaux interprétés par des acteurs connus. Dans *Crónica de una fuga*, Rodrigo de la Serna interprète le rôle de Claudio : cet acteur est surtout connu par le public argentin car il a joué dans une série populaire argentine. Dans *Colonia*, les rôles principaux sont interprétés par Daniel Brühl et Emma Watson. Cette dernière est très populaire dans le monde entier notamment pour avoir joué dans la saga *Harry Potter* et elle attire un public conséquent.

---

55 CURTIZ Michael, *Casablanca*, États-Unis, 1942, 102 min., noir et blanc.

56 FERRO Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, op.cit., p. 72.

Nous pouvons rebondir sur le choix de la fiction qui semble discutable. *Colonia* a d'ailleurs suscité beaucoup de critiques notamment pour cette histoire d'amour qui prend beaucoup de place. Commençons par une critique de l'hebdomadaire *Télérama* qui est plutôt mitigée :

« Le film, porté par le charisme de ses comédiens est un peu trop romanesque mais il a le mérite d'éclairer une horreur méconnue du régime de Pinochet. »<sup>57</sup>

La critique de *La Croix* est un peu plus acide, et semble surtout dérangée par l'importance que prend l'histoire d'amour par rapport aux événements historiques :

« Mais qu'est ce que ce Chili où tout le monde parle anglais ? Cette peinture aussi vague que légère du contexte politique ? [...] L'histoire, au lieu d'être mise en perspective par la fiction est ici reléguée au dernier plan. En fait de contexte, le Chili se trouve réduit à un prétexte dramatique. »<sup>58</sup>

Cécile Mury soulève un sujet dont nous n'avons pas encore parlé dans ce mémoire : le fait que *Colonia* soit tourné en anglais est dommage car cela enlève beaucoup de force au récit et aux personnages. Excepté quelques mots prononcés par Daniel en espagnol, cette langue est absente et ceci enlève de la vraisemblance à l'histoire. Le choix de tourner en anglais s'explique probablement par le fait que le réalisateur ne parle pas espagnol.

*Crónica de una fuga* en revanche a été réalisé par un argentin qui n'a pas été critiqué pour avoir inséré une histoire d'amour. Beaucoup de critiques positives ont été émises, les journalistes ont apprécié la dimension historique du film :

« Ce film interroge le passé pour mieux comprendre le présent. Il installe une atmosphère oppressante dans la maison des tortures et montre l'enfer psychologique subi par les détenus. »<sup>59</sup>

« Dès les premières images, l'atmosphère est violente, délétère, âpre et aspire progressivement le spectateur dans son malaise (...) Futé, le cinéaste évite les pièges démonstratifs qui pendaient au bout de sa caméra. »<sup>60</sup>

Cependant, les critiques ont été aussi mitigées, certaines critiquent justement le fait que le film soit

57 MURY Cécile, « Colonia », in *Télérama.fr*, le 20 juillet 2016, consulté le 23 mars 2017, <http://www.telerama.fr/cinema/films/colonia,510426.php>

58 SOYEUX Marie, « Colonia, vrai sujet, vain thriller », in *La Croix*, le 20 juillet 2016, consulté le 23 mars 2017, <http://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Colonia-vrai-sujet-vain-thriller-2016-07-20-1200777061>

59 THEATE Barbara, in *Le Journal du Dimanche*, consulté le 19 avril 2017, <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-111273/critiques/presse/#pressreview18875547>

60 LE VERN Romain, « Buenos Aires 1977 », in *A voir A Lire*, le 27 juin 2007, consulté le 19 avril 2017, <http://www.avoir-alire.com/buenos-aires-1977>

trop enfermé dans ce malaise, dans une tension permanente et doute sur l'effet que cela peut avoir sur le spectateur :

« Le spectateur est aspiré dans un univers terrifiant (...) Mais la rançon de cette efficacité spectaculaire est coûteuse : la tension permanente (...) suscite des réactions réflexes plutôt qu'une réelle empathie, sans parler d'une réflexion évacuée. »<sup>61</sup>

Certaines critiques sont très négatives, mais il semble qu'elles sont un peu trop poussées si nous nous intéressons à ce que *Les Cahiers du Cinéma* ont écrit à propos du film, nous permet de confirmer l'analyse que nous en faisons :

« L'histoire (...) a beau être vraie (...) le réalisme historique cède sous les accords dissonants de la musique, des cadres et des mouvements de caméra à donner des hauts-le-cœur et un décor rappelant avec complaisance la maison de *Psychose*. »<sup>62</sup>

Selon eux, la musique est trop présente et « gâche » le film ; nous allons précisément analyser l'importance de la musique et découvrir que ces dissonances ont une fonction dans la partie suivante. De plus, dans des entretiens réalisés avec Adrián Caetano, il souligne lui-même cette ressemblance qu'il peut y avoir avec le film *Psychose* d'Alfred Hitchcock. Le choix de cette mise en scène pesante est certaine, mais au point qu'elle donne des hauts-le-cœur, cela est discutable.

## **2/ Entre thriller et film d'action : une fuite vers la mémoire**

Les réalisateurs de *Colonia* et *Crónica de una fuga* ont donc choisi de réaliser des films de fiction, tout d'abord, dans le sens où ils se sont inspirés de faits réels mais ont inventé certaines scènes, certains détails. Ils ont recueilli des témoignages qu'ils ont par la suite adaptés à leur manière, selon leur point de vue et selon les aspects qu'ils voulaient mettre en évidence. Mais ce qui fait de ces deux films de véritables films de fiction, c'est aussi l'importance qui est donnée aux scènes d'action. En effet, les réalisateurs ont choisi de mettre en scène la fuite ou la fugue de leurs personnages principaux à la fin du film, qui durent approximativement 29 minutes (de 1:05:19 à 1:34:40) pour *Crónica de una fuga* et 18 minutes (de 1:26:11 à 1:44:21) pour *Colonia*. Proportionnellement au temps de chaque film, on observe qu'Adrián Caetano a choisi de consacrer plus de temps à la fuite que Florian Gallenberger. Dans les deux cas, ils ont choisi de proposer une

61 SOTINEL Thomas, in *Le Monde*, consulté le 19 avril 2017, <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-111273/critiques/presse/#pressreview18875547>

62 AZALBERT Nicolas, in *Les Cahiers du Cinéma*, consulté le 19 avril 2017, <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-111273/critiques/presse/#pressreview18875547>

scène de fuite et, bien que les deux films n'aient pas été mis en scène de la même manière, ces scènes impliquent de l'action. Laurent Hébert, dans *Écrire une fiction* écrit :

« L'action n'est pas l'un des "moteurs" de la fiction. Elle est bien plus que ça : car la fiction, c'est l'action ! »<sup>63</sup>

Il explique ensuite ce que provoque l'action dans l'histoire et ce qu'elle déclenche chez le spectateur, puisque nous parlons de films :

« L'action doit précéder la fiction et non l'inverse. [...] Voilà la règle. Dès qu'une scène d'action est décrite, le lecteur se demande pourquoi tout cela se produit. L'action crée « mécaniquement » du suspense. [...] On sait bien, en tant que spectateur ou lecteur, que nous aurons des réponses par la suite. Et c'est la raison pour laquelle nous allons continuer de lire le livre, de regarder le spectacle ou le film. L'action crée le suspense que l'histoire va peu à peu dénouer. »<sup>64</sup>

L'action est donc un moteur du suspense et elle crée la fiction, ces deux concepts se retrouvent logiquement associés. Nous allons donc analyser les scènes d'actions des deux films en commençant par s'intéresser à la musique, afin de découvrir quels moyens les réalisateurs mettent en œuvre pour créer des scènes d'action qui créent donc des films de fiction.

Dans *Crónica de una fuga*, la musique est discrète mais présente et elle se renforce dans les moments cruciaux pour accentuer certaines actions (exemple : lorsqu'ils ouvrent la fenêtre ou quand l'un des personnages doute). La musique s'arrête quand ils passent le grillage de la propriété. Il y a très peu de bruits hormis la pluie, leur souffle et les quelques phrases qu'ils échangent discrètement. La caméra filme les scènes en plan rapproché ou en gros plan, sur leur visage pour montrer leur souffrance ou leur réaction, comme à l'ouverture de la fenêtre qui apparaît comme une révélation, mais aussi des gros plans sur leur corps pour montrer leur état de santé et les efforts physiques qu'ils produisent, ou enfin sur leurs pieds lors de la dernière course de leur fugue. La caméra suit les personnages par des travelling ou des panoramiques comme un témoin qui filmerait la scène. Le montage renforce le rôle d'observateur car il n'est pas très rapide, chaque plan se pose sur les personnages ou leurs épreuves et obstacles instaurant une attente et du suspense pour le spectateur. La durée de la fuite correspond plus ou moins à la durée filmée, il y a très peu d'ellipses.

Dans *Colonia*, la musique commence lorsque l'on voit l'élément déclencheur de leur fuite

---

63 HÉBERT Laurent, *Écrire une fiction, littérature, cinéma, théâtre, télévision*, Groupe Eyrolles, 2015, p. 61.

64 HÉBERT Laurent, *Écrire une fiction, littérature, cinéma, théâtre, télévision, op.cit.*, p. 61.

(coup de bâton). Leur fuite commence, puis Paul Schaefer le découvre et toute la colonie se met en branle, apparaissent alors des bruits (abolement de chiens, alarmes, cris, voiture, haut-parleurs). La musique est extra-diégétique, elle ne sert qu'au spectateur, comme dans *Crónica de una fuga*. Alors que les bruits sont intradiégétiques et placent la fuite dans un autre contexte ; dans *Colonia* c'est une course poursuite (on entend que les deux personnages principaux sont recherchés grâce aux ordres donnés par le gourou et à tous les bruits que cela déclenche), alors que dans *Crónica de una fuga* c'est une fugue (les personnages sont très discrets, on entend leur souffle).

Le montage est beaucoup plus rapide, les plans durent cinq secondes maximum (souvent beaucoup moins). La caméra est à la fois sur les poursuivants et les poursuivis, il y a peu de mouvements de caméra et chaque plan est fixe sur l'élément à montrer (personnages, lieux, détails), puis on change de plan pour montrer autre chose. Par la multitude de plans il y a donc une multitude d'échelles de plans et donc la sensation d'une multitude de caméras, à l'intérieur comme à l'extérieur, sous l'eau ou dans les chambres... Ces nombreux points de vue apparaissent comme un œil observateur à chaque recoin. La musique joue un rôle dans le rythme à imposer au spectateur, elle est très rapide et présente dans les moments de courses, lente et calme au moment de l'immersion sous l'eau, et inexistante au moment où ils ouvrent la trappe et sortent enfin du camp (il ne faut rien dire, être discret, comme si la musique retenait son souffle comme les personnages et les spectateurs). Puis la musique reprend calmement pour souligner les émotions des personnages lorsqu'ils sortent du trou ou quand la co-détenue de Lena meurt.

La représentation de la fuite est à l'image des lieux dans lesquels évoluent les personnages. Dans *Crónica de una fuga* c'est un lieu secret et discret, il y a moins de monde et d'espace. Alors que dans *Colonia* c'est un camp où il y a beaucoup de personnes qui cohabitent et circulent et où tout le monde s'observe, comme des multitudes de caméras. La fuite est un des thèmes centraux des deux films puisque le but des personnages principaux est de s'échapper des lieux où ils sont retenus. Florian Gallenberger, le réalisateur de *Colonia*, a choisi de faire fuir ses personnages et de mettre ceux-ci en scène jusqu'à les savoir sains et saufs, pourtant son but n'était pas de parler d'une fuite à proprement parler mais bien de la Colonia Dignidad. En revanche, Adrián Caetano avait pour but de mettre en scène une fuite avant de parler de l'histoire de ce camp de prisonniers. Ces deux films sont difficiles à classer dans un seul genre, comme le dit le réalisateur de *Crónica de una fuga* :

« Pero no es que me haya planteado “voy a hacer una película de género”. Al contrario, yo creo que *Crónica...* es una película medio difícil de clasificar dentro de un género. Por momentos es una película de suspenso, durante la fuga se transforma en una

película de aventura, a veces es una película de terror... Sobre todo esa casa, ¿no?, que es muy parecida a la de Psicosis. Hay un terror instalado y vos no sabés lo que va a pasar. Y al final, se transforma en una película “basada en hechos reales” »<sup>65</sup>

Comme *Colonia*, *Crónica de una fuga* propose plusieurs genres, comme nous l'avons étudié précédemment. Pendant la fugue le film oscille entre action (comme un film d'aventure) et suspense (comme un thriller), la tension est très présente, le spectateur « soutient » les prisonniers et a envie de les voir s'échapper, comme le confirme un article de *La Nación* :

« El nervio del thriller se vuelve entonces más tenso, y en todo el tramo final, aun cuando el desenlace se conoce de antemano, reina el suspenso. Obra de la destreza narrativa de Caetano, de una sólida construcción dramática que primero supo envolver al espectador en la atmósfera de pesadilla y contagiarle la desesperación y la asfixia del que se descubre en un laberinto sin salida para que después experimente esa apremiante necesidad de oxígeno y acompañe, con todos sus sentidos, la riesgosa y delirante aventura de la huida. »<sup>66</sup>

Parfois on dirait un film d'horreur, notamment lors des scènes de tortures, et Adrián Caetano émet l'idée que la Mansión Seré a des airs de la maison de Norman Bates dans le film *Psychose* d'Alfred Hitchcock.

Il est donc important de préciser que ce sont des films basés sur des faits réels. La réalisation de ce genre de film est possible grâce aux personnes qui ont survécu ou ont pu s'échapper des camps, sans eux aucun témoignage n'aurait été récupéré et aucun article ou livre n'aurait pu être écrit pour inspirer la création de ces films. La volonté de mettre en scène la fuite n'est pas anodine puisque c'est la clé pour accéder à la création de la mémoire. Les gens qui s'échappent peuvent décrire leur expérience qui est la chose la plus importante pour écrire l'Histoire.

---

65 DIZ Javier, CAPELLI Matias, « Israel Adrián Caetano, De paseo por el género en la boca », in *Los Inrockuptibles*, consulté le 15 février 2017, <http://www.losinrocks.com/wp-content/uploads/2011/02/103-caetano.pdf>

66 LÓPEZ Fernando, « Preciso elogio de la resistencia y el coraje », in *La Nación*, le 27 avril 2006, consulté le 19 avril 2017, <http://www.lanacion.com.ar/800862-preciso-elogio-de-la-resistencia-y-el-coraje>



### 3/ L'espace et le temps pour partager la mémoire

Afin de faire un film « inspiré de faits réels », il est nécessaire et même indispensable de situer le film dans son contexte. Pour cela le réalisateur, lors du montage ou pendant le tournage doit insérer des informations afin de proposer un cadre spatio-temporel au spectateur. Ces informations peuvent être indiquées de manière explicite : en affichant clairement la date ou le lieu où se déroule l'action (avec des inter-titres par exemple) ou de manière implicite. Nous allons donc étudier le traitement de l'espace et du temps dans les deux films afin de comprendre pourquoi ces détails de narration sont si importants pour un film historique.

#### A/ Le temps passe et laisse des traces

Dès le début du film *Crónica de una fuga* la date est indiquée et on assiste à l'introduction du film : l'enlèvement. Puis chaque séquence débute sur un plan noir et une ligne de texte précisant le jour de captivité : « **Día 45** ». Ce procédé filmique de passage au noir est assez classique dans le cinéma pour souligner un changement de séquence et une ellipse plus importante que les autres. Dans ce film ces longues ellipses représentent quelques jours contrairement aux autres ellipses internes aux séquences, qui ne représentent que quelques heures ou minutes, afin d'ôter le superflu.

Durant les trente premières minutes du film *Crónica de una fuga*, le temps semble passer péniblement, on voit le « **Día 1** » (11:19) puis « **Día 3** » (14:13). Dans cette première partie du film la mise en scène alterne entre des scènes d'interrogatoire et de torture, et d'autres d'enfermement et d'attente. Le spectateur comme Claudio est plongé dans une incompréhension, il ne comprend pas ce qui lui arrive, il perd la notion du temps et de l'espace. Cette perte de repère est due à l'absence de lumière, que ce soit dans une pièce sombre ou parce qu'il a les yeux bandés à longueur de temps, mais aussi à cause des interrogatoires qui se répètent de jour comme de nuit de manière totalement arbitraire afin de fatiguer et user les prisonniers. Claudio Tamburrini en témoigne dans un article :

« On m'a torturé à plusieurs reprises, avec des décharges électriques, durant une période que je ne peux pas déterminer, car j'ai perdu toute notion du temps là-bas »<sup>67</sup>.

Cette mise en scène plonge donc le spectateur dans l'univers des prisonniers de la Mansión Seré, et ce par des procédés filmiques de répétition : ce sont toujours les mêmes décors, les mêmes

<sup>67</sup> CURIEL Ruben, Claudio Tamburrini, gardien de l'enfer, in *SoFoot.com*, mardi 30 juin 2015, consulté le 23 janvier 2017.

personnages, les mêmes questions lors des interrogatoires, cherchant à déstabiliser le spectateur tel le bourreau tentant de déstabiliser les prisonniers. Le rythme répétitif de ces trente premières minutes et les choix de mise en scène provoquent donc une lenteur et une pesanteur nécessaire pour plonger le spectateur dans la réalité de ce que Claudio et ses co-détenus vivaient. Puis d'un coup, s'opère une ellipse plus importante puisque le réalisateur nous emmène au « **Día 31** » (22:17), c'est le jour de Noël, à ce moment-là, le spectateur a alors un repère temporel plus précis. Au bout de trente minutes de film (29:02) le texte indique au spectateur « **Día 45** ». On ne se rend pas compte que tant de jours ont passé, le temps semble passer très lentement, tout se répète, finalement seuls les inter-titres permettent au spectateur de se repérer temporellement pour une bonne lecture du film sinon, comme Claudio, le spectateur ne saurait pas s'il y est depuis des jours, des semaines, ou des mois.

Le quarante-cinquième jour donc, les choses commencent à changer : trois hommes entrent dans la pièce et l'un d'eux commence à leur expliquer les règles de la maison comme si les prisonniers venaient d'arriver. L'homme donne des consignes aux prisonniers : ils peuvent aller aux toilettes, on leur attribue des tâches telles que la cuisine, le ménage, l'entretien de la maison... ils n'ont alors plus les yeux bandés ni les mains attachées et peuvent sortir de leur pièce sombre. Dans cette séquence le réalisateur met en scène les prisonniers accomplissant leurs tâches pendant que leur bourreau les énonce en voix-off, la musique est également un peu plus rythmée et moins stridente, cependant elle reste inquiétante ; les prisonniers ont un peu plus de liberté mais ils ne doivent pas oublier qu'ils sont toujours surveillés. Cette ouverture du champ visuel, à la fois du point de vue de la caméra et du point de vue des personnages, les mène à de nouveaux repères spatiaux mais aussi temporels. La liberté visuelle des personnages amène la même liberté visuelle au spectateur et ouvre vers de nouveaux horizons, ce procédé filmique présente au spectateur les opportunités qui s'offrent aux prisonniers et donc lui signifie un tournant dans l'histoire, la possibilité de fuir, ou du moins l'espoir de liberté. Cette nouvelle séquence présente donc, par sa mise en scène, un point de rupture avec un nouveau cadre spatio-temporel et donc un nouveau rythme, tout paraît plus fluide, moins pesant, et donc plus rapide.

Puis apparaît un nouveau plan noir (29:53) et le texte indique : « **Día 61** ». Cette nouvelle ellipse permet de présenter les conséquences du changement de situation opéré dans la séquence précédente. Lucas, le chef de la Mansión Seré, arrive et on peut voir que les choses ont changé avec le temps car les prisonniers sont réunis dans une pièce, ils sont assis sur des matelas surélevés et ne sont pas totalement « assistés » comme au début puisqu'ils se servent le repas. Puis Claudio

demande à avoir des couverts, ce qui semble être une requête risquée et délicate (un prisonnier n'est pas censé demander quelque chose à son geôlier) mais finalement sa requête aboutit et un homme ramène des cuillères. Il semble que, avec le temps qui passe, la relation entre les prisonniers et les bourreaux s'adoucisse, comme si une routine s'installait entre eux.

Dans le film *Colonia*, la date est également indiquée dès le début. Puis durant les vingt-sept premières minutes on assiste à la fois à la capture de Daniel, et parallèlement, aux moyens mis en œuvre par Lena pour aller le chercher en se rendant elle aussi à la Colonia Dignidad. Une fois à l'intérieur (27:20) un dessin du portail de la colonie apparaît accompagné du texte : « **DAY 1** » qui symbolise le premier jour de captivité de Lena comme dans *Crónica de una fuga*. Cependant, contrairement à ce dernier, les indications ne sont pas seulement temporelles mais aussi spatiales. Chaque nouveau jour annoncé apparaît avec une nouvelle partie du plan de la Colonia Dignidad ; par exemple pour le « **DAY 2** » (36:57), on voit le plan du dortoir des femmes et du couloir qui le borde car à ce moment là du film c'est quasiment le seul endroit que Lena connaît, excepté les lieux traversés pour en arriver là, comme l'entrée, la cours et le bureau de Paul Schaefer.

Puis on trouve une ellipse, et on arrive à « **DAY 37** » (43:38) : le plan de la ferronnerie, de la forge et de la pièce noire apparaît. Il s'agit d'un plan qui aurait pu être réalisé par Daniel car, juste après l'apparition de ce plan, Daniel est mené à la forge en tant qu'aide puisqu'il est considéré comme handicapé dû aux décharges électriques subies durant l'interrogatoire. Ce sera son nouveau lieu de travail, et dans la suite du film nous voyons que cet espace est une des clés pour la fuite des personnages. Le lendemain, indiqué « **DAY 38** » (53:42), la scène s'ouvre sur un plan de la grande salle où ont lieu les « cérémonies » du gourou ; la veille Lena avait réussi à sortir de sa chambre et à assister à la punition d'une jeune fille perpétrée dans cet endroit. On remarque que plus les jours passent plus les personnages découvrent de nouveaux lieux et s'approprient l'espace.

Une fois encore on trouve une ellipse qui amène au « **DAY 130** » (1:01:19), cette fois il s'agit d'un plan du dortoir des garçons accolé à la salle de douche. Ceci semble n'être ni un lieu connu par Lena ni par Daniel, comme si les plans s'ajoutaient en fonction du lieux où se déplace chaque personnage. Dans ce cas, il s'agit d'un lieu où se rend souvent Paul Schaefer, car juste après cette indication spatio-temporelle, le spectateur assiste à la chorale orchestrée par le gourou dans les douches des petits garçons. Le lendemain, « **DAY 131** » (1:13:39) présente un plan du garage, du chenil, d'un mirador et du réseau de tunnels souterrains : il s'agit du jour de l'évasion.

Dans *Crónica de una fuga*, la représentation de la manière dont passe le temps varie puisque le rythme change à certains moments du film : au début le temps passe très lentement, Claudio n'a pas l'habitude d'être enfermé, il a peur de ce qui va lui arriver, et ne cesse de se demander ce qu'il fait là. Mais au bout des trente premières minutes, il s'installe une sorte de routine, comme s'il s'était habitué à cette vie, bien qu'il pense sans cesse à s'échapper ; étant un peu plus occupé qu'au début du film, le temps semble donc s'écouler de manière plus fluide. Les prisonniers ont l'air presque résigné jusqu'au dernier moment ; juste avant leur fuite, ils semblent avoir perdu espoir. On voit le temps passer sur le visage des prisonniers, ils sont de plus en plus marqués par la peur, la fatigue, la maltraitance, et sur les corps détruits par la torture. En revanche dans *Colonia*, le temps semble moins pesant, il y a plus d'action, même si les prisonniers passent plus de cent jours dans la colonie, chaque scène est pleine de rebondissements et d'actions alors que dans *Crónica de una fuga*, on peut assister à des scènes très lentes, très détaillées. Les visages des personnages se dégradent, surtout celui de Daniel qui subit la torture. Cependant, le passage du temps sur le corps des personnages paraît moins marqué.

### **B/ L'espace, entre enfermement et liberté**

Dans le film, la découverte de la Colonia Dignidad se fait avec le personnage de Lena qui décide d'aller sauver Daniel et donc d'aller le chercher sur place. Elle arrive dans un bus qui la dépose au milieu de nulle part, en pleine campagne, on la voit marcher à travers la forêt et longer de grands grillages avant d'arriver devant l'entrée de la colonie. On découvre alors que le lieu est fortement protégé, même confiné puisque au-dessus des grillages se trouvent des fils barbelés et des miradors. Les décors paraissent être plutôt fidèles aux descriptions faites par ceux qui ont connu la colonie:

« Les barbelés sont faits maison, aucune intrusion n'est possible. En plus ils ont installé sur toutes les clôtures des détecteurs de mouvements. [...] Un tunnel relie même le poste de garde au village. »<sup>68</sup>

Puis Lena passe la porte d'entrée et pénètre dans la colonie. C'est à ce moment-là que le spectateur commence à découvrir une partie des locaux : une sorte de petit village avec des constructions qui semblent solides pour l'époque, des voitures, une ambulance (ce qui signifie que beaucoup de moyens sont mis en œuvres pour la santé des habitants). Il semble que le spectateur suive ce que Lena voit, elle observe aussi des détails comme des spots lumineux et des haut-parleurs. Les lieux sont très « carrés », tout est ordonné et rangé (même l'extérieur), beaucoup de témoignages

<sup>68</sup> PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonia du Docteur Schaefer*, op.cit., p. 90.

indiquent que cette organisation était typiquement allemande :

« Conduit sur place à bord d'une Mercedes-Benz, je suis tombé au contraire sur des constructions qui m'ont paru très modernes pour l'époque, avec des maisons en dur et des rues pavées, l'air conditionné et des serveuses en uniforme. »<sup>69</sup>

« L'allée est bordée d'arbres plantés aussi régulièrement que les poteaux en béton. Le lieu est propre, rustique et en même temps un peu désuet. [...] L'œil butte sur ce hangar abritant quelques engins agricoles, notamment une belle moissonneuse batteuse visiblement importée d'Europe.»<sup>70</sup>

Dans le film, un hangar joue un rôle important puisque s'y trouve l'entrée des tunnels secrets qui mènent à l'extérieur et aux salles de tortures. Un ancien facteur chilien, aujourd'hui réparateur de téléviseurs, raconte ce qu'il a vu dans la colonie :

« En 1968, j'ai voulu témoigner par écrit de ce que je savais, notamment raconter comment ils avaient installé un laboratoire de transformation de la morphine et creusé des kilomètres de galeries souterraines, mais aussi dans quelles conditions ils fabriquaient des armes. »<sup>71</sup>

De plus c'est grâce à ce passage que les deux personnages principaux pourront s'échapper. Il est possible de supposer que ceux qui ont réellement réussi à s'échapper de la colonie sont passés par ces tunnels.

Dans *Crónica de una fuga*, la découverte des lieux est très différente puisqu'elle ne se fait pas à travers le point de vue du personnage principal puisqu'il a les yeux bandés. Le spectateur suit pourtant Claudio Tamburrini et voit plus de choses que ce dernier : transporté en voiture, lui et ses ravisseurs arrivent à la Mansión Seré. Elle est entourée de grands murs de pierre et l'entrée principale est un portail fermé par un cadenas, l'endroit est sécurisé, isolé et verrouillé de l'intérieur comme de l'extérieur. Le générique du début sert la narration en présentant l'extérieur de la demeure. On peut ainsi observer, grâce à des plans en contre-plongée (comme si le réalisateur voulait mettre le spectateur à genoux, tel un prisonnier), de grands arbres, du lierre couvrant les murs extérieurs : il s'agit d'un hôtel particulier à deux étages de style français fait de matériaux importés d'Europe et construit par l'architecte Juan Bernardo Seré en 1900. La façon dont la maison est filmée et la musique ajoutée à ces plans plongent le spectateur dans un certain malaise, c'en est

---

69 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schaefer*, op.cit., p. 86.

70 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schaefer*, op.cit., p. 95.

71 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schaefer*, op.cit., p. 85.

presque suffocant, comme pour prévenir de la suite des événements. Dans une interview, le réalisateur témoigne de la difficulté à trouver un lieu approprié pour recréer la Mansion Seré aujourd'hui détruite :

« Le plus difficile fut de trouver la maison. C'est seulement à partir de là que nous avons structuré tout le reste, cherchant le quartier autour, respectant l'époque, faisant en sorte que tout soit cohérent, que cela réponde aussi bien aux besoins cinématographiques qu'à la réalité historique. Au final, chaque décor se trouve dans un quartier différent et pourtant, on a restitué une unité de lieu, un seul et unique quartier comme dans le fait réel. Ce fut un travail très pointilleux des directeurs artistiques, faire en sorte que cette « Mansion » dans laquelle nous devons filmer pendant cinq semaines ne finisse pas par lasser le spectateur. Le fait d'utiliser comme décor une maison similaire à la vraie Mansion Seré a été pour les acteurs, pendant les répétitions et le tournage, le cadre idéal pour que chacun d'entre eux entre dans son personnage. »<sup>72</sup>

Contrairement à la colonie, l'espace est beaucoup plus restreint puisqu'il se cantonne à une grande maison et les prisonniers sont souvent confinés dans la même pièce. Pendant la première scène, où Claudio se fait torturer, on découvre l'intérieur de la maison : un grand couloir au sol carrelé et aux murs tapissés, avec des pièces alignées où les prisonniers semblent être répartis, comme des cellules. Puis Claudio est emmené dans une de ces pièces sombres dans laquelle se trouve déjà un homme sur un matelas, les yeux bandés, et à son tour on l'allonge sur un matelas les yeux bandés et les mains attachées derrière le dos. Dans la scène suivante, le troisième jour (14:32), Claudio retire enfin ce qui lui cache les yeux et observe la pièce dans laquelle il est enfermé : des murs fissurés, une grande porte-fenêtre volets ouverts, et deux grandes portes qui donnent accès au reste de la maison. Il découvre les lieux qui seront sa prison durant 120 jours.

Les locaux de la Colonia Dignidad existent donc toujours aujourd'hui, en revanche, la Mansion Seré a été brûlée par la Force Aérienne après la fuite des quatre hommes afin d'effacer toutes les preuves des activités effectuées dans la demeure :

« Decidí volver, lo hice en coche y entré al predio, pero la casa ya había sido quemada porque, luego de nuestra fuga, la Fuerza Aérea decidió borrar las huellas. »<sup>73</sup>

En 1985, le maire de Morón demande à récupérer le terrain à la Municipalité de Buenos Aires pour construire un centre sportif appelé Gorki Grana. Les ruines de la Mansion Seré<sup>74</sup> ont été entièrement

---

72 Dossier Festival de Cannes, consulté 3 avril 2017, <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/017920.pdf>

73 « Tamburrini relató su fuga de Mansion Seré, que fue llevada al cine », in *La Capital*, le 4 septembre 2008, consulté le 17 février 2017, <http://www.lacapital.com.ar/tamburrini-relatoacute-su-fuga-mansioacuten-sereacute-que-fue-llevada-al-cine-n256044.html>

74 Annexe n°8, p. 61.

démolies pour laisser place au nouvel édifice. Cependant en 2002, avec le *Proyecto Arqueológico y Antropológico Mansión Seré*, des fouilles ont été initiées et les fondations ont été retrouvées afin de construire un mémorial de résonance nationale et internationale. La Colonia Dignidad, qui s'appelle aujourd'hui la Villa Baviera<sup>75</sup> est toujours ouverte : certaines sources rapportent que depuis 2007, la colonie s'est transformée en centre agricole et d'élevage ainsi qu'un hôtel touristique qui offre une vue imprenable sur la Cordillère des Andes et le Río Perquilauquén. Il y a également un restaurant gastronomique qui propose des plats d'origine allemande :

« Avec son hôtel et son restaurant, Villa Baviera, anciennement Colonia Dignidad, s'est converti au tourisme en septembre 2007. Une reconversion étonnante pour un lieu où plus de 300 Allemands ont vécu totalement reclus sous la férule d'un gourou : Paul Schaefer »<sup>76</sup>

Proposer une chronologie et un espace est un travail indispensable quant à l'élaboration de la mémoire individuelle et collective. Le processus de contextualisation est la base pour comprendre le passé et les réalisateurs ont choisi de donner des indices temporels au spectateur d'une manière plutôt ressemblante. En revanche, nous avons pu constater que pour l'espace, les choix de mise en scène diffèrent, puisque les films ne se passent pas dans des lieux tout à fait similaires. Nous avons donc étudié le cadre spatio-temporel qui permet d'ancrer l'Histoire dans le passé, mais nous allons voir que le fait de raconter ces histoires permet aussi de les ancrer dans le présent et ainsi de commencer à construire la mémoire.

---

75 Annexe n°3, p. 56.

76 RECOURT Glen, « Au Chili, une colonie nazie devenue centre de vacances », in *Nouvel Obs*, 8 décembre 2010, consulté le 17 février 2017, <http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-politique/20101208.RUE9806/au-chili-une-colonie-nazie-devenue-centre-de-vacances.html>

## 4/ Le travail de mémoire

### A/ Un retour aux témoignages

Nous avons parlé de témoignage dans la première partie, cependant il semble important d'y revenir pour parler de la création de la mémoire. Il est possible d'établir une mémoire par différentes voix : grâce aux témoignages d'une personne ou d'un groupe, d'un récit précis ou de bribes d'informations. Pour obtenir ces témoignages, il faut des témoins, et dans le contexte d'une dictature, les témoins qui veulent bien se confier sont en général des victimes qui ont pu échapper aux violences du pouvoir en place. Nous allons donc commencer, dans cette partie, par étudier de quelle manière la mémoire s'établit grâce à des témoignages, de victimes, d'évadés, adultes ou enfants et comment cette mémoire perdure grâce aux films et à leur réalisateur qui contribue à écrire l'histoire en mettant en scène des témoignages humains.

Nous allons donc commencer par étudier quelques témoignages de personnes qui ont pu communiquer leur expérience puisqu'elles se sont évadées d'un lieu de répression de la dictature. Ces témoignages représentent la clé des films que nous venons d'étudier, *Colonia* et *Crónica de una fuga*, puisqu'ils sont les points de départ des réalisateurs qui ont voulu raconter une histoire et la porter à l'écran. Tout d'abord, intéressons-nous au roman qui a aidé Adrián Caetano à la réalisation de son film et aux paroles de Claudio Tamburrini, dont nous avons parlé antérieurement. L'auteur de *Pase libre - La fuga de la Mansión Seré*, qui est aussi le protagoniste du roman, raconte son histoire et ce qu'il a vécu pendant la dictature, il commence en écrivant :

« La historia que se cuenta en este libro no es una historia de héroes y villanos. Relata un hecho verídico sucedido a fines de los años 70, en pleno apogeo de la dictadura militar en Argentina. A diferencia de la novelas fantásticas, los hechos verídicos son protagonizados por seres humanos de carne y hueso, con sus virtudes y defectos. Nunca por santos. »<sup>77</sup>

Le fait que cet homme commence son témoignage en insistant sur la différence entre la réalité et la fiction, l'être humain et les personnages, n'est pas anodin. L'auteur raconte son histoire, celle d'un être vivant qui existe, et de cette manière, il contribue à créer la mémoire. Grâce à ce livre, il établit à la fois une mémoire individuelle, car il raconte une histoire personnelle, mais aussi une mémoire collective car il parle de ses compagnons, de ses bourreaux et plus largement de l'Histoire de son

---

<sup>77</sup> TAMBURRINI Claudio, *Pase libre - La fuga de la mansión Seré*, Ediciones Continente, 2005, p. 9.

pays.

Et le réalisateur de *Crónica de una fuga* se sert du passé, du vécu de cet homme afin de créer une histoire qui raconte l'Histoire. Une partie de la vie de Claudio Tamburrini a déjà été écrite, mais Adrián Caetano choisit de mettre cette histoire en scène et ainsi, de toucher un plus grand nombre de personnes. En effet, le livre *Pase libre - La fuga de la Mansión Seré* n'a pas été édité dans beaucoup de langues étrangères, en revanche, le film a été diffusé à Cannes, ce qui est très positif puisque cela permet la promotion du film et lui donne une certaine renommée. Comme nous l'avons évoqué auparavant, le réalisateur a choisi d'insister sur la mise en scène de la fuite et sur les corps des hommes, ce qui peut choquer car il a lui-même été choqué en lisant *Pasé libre - La fuga de la Mansión Seré*. Il semble que le livre ait eu un fort impact sur Adrián Caetano et que le choix de sa mise en scène soit dû à ce qu'il a ressenti ; il a voulu que les spectateurs éprouve la même chose que lui :

« La obsesión de Caetano pasaba por construir una película que, llegado el momento, casi sobre el final, le diera a esa imagen –cuatro veinteañeros desnudos caminando en puntas de pie una madrugada por las calles de un barrio del conurbano– la elocuencia necesaria para generar en el espectador el mismo impacto que le había causado a él, cuando se la imaginó un año y medio atrás leyendo por primera vez el libro en el que se basa medularmente la película, *Pase libre*, de Claudio Tamburrini, ex arquero de Almagro.<sup>78</sup> »

Pour ce qui est du Chili, nous allons nous pencher un peu plus sur la question, en abordant les témoignages des adultes mais aussi des enfants. Commençons par les témoignages des adultes, dans la citation suivante, un homme parle de la hiérarchie qui était établie par Paul Schaefer dans la Colonia Dignidad :

« Il a dit que, dès l'enfance, on séparait les sexes. Un peu comme on agit dans les fermes avec les animaux, on y faisait en sorte que l'espèce ne se reproduise pas naturellement. On contrôlait les naissances. Pour être sûr du résultat, on séparait les couples mariés. »<sup>79</sup>

Les hommes avaient un statut, rien que par leur sexe, qui les immunisait pour beaucoup de choses même s'ils pouvaient quand même être malmenés par Paul Schaefer lorsque quelqu'un faisait quelque chose qui déplaisait au gourou. Les femmes étaient très déconsidérées et ne pouvaient pas

---

78 DIZ Javier, CAPELLI Matias, « Israel Adrián Caetano, De paseo por el género en la boca », in *Los Inrockuptibles*, consulté le 15 février 2017, <http://www.losinrocks.com/wp-content/uploads/2011/02/103-caetano.pdf>

79 PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schaefer*, op.cit., p. 113.

donner leur avis. Les colons étaient traités comme des esclaves, surtout les femmes. Par opposition avec ce que disait Claudio Tamburrini au début de son livre, le gourou de la colonie et ses actions sont souvent décrites comme inhumaines. L'auteur de *Pase libre - La fuga de la Mansión Seré* cherche à décrire la différence entre les personnes qui avaient du pouvoir et les victimes du pouvoir. Souvent, les bourreaux sont décrits comme des personnes sans cœur, ils ne pensent pas aux conséquences de leurs actes, ils agissent et même parfois y prennent du plaisir. Claudio Tamburrini insiste sur ce qui caractérise un être humain afin de montrer les horreurs de la dictature. Il y a eu beaucoup de témoignages d'adultes, puisque des personnes se sont enfuies de la Colonia Dignidad, mais il y a aussi eu des témoignages d'enfant ; sans s'être enfuis, certains ont vécu toute leur vie dans le camp et lorsqu'il a été fermé en 2004 ils ont été confrontés au monde extérieur, à la vie réelle. Ces enfants là contribuent aussi à écrire l'Histoire et à créer une mémoire collective.

## **B/ Le cinéma et l'Histoire permettent la création de la mémoire**

L'écoute est le fondement de la création d'une mémoire, les souvenirs doivent être communiqués ou écrits, leur trace doit être laissée quelque part. À partir de là, et une fois le ou les témoignages réunis, l'écriture de l'Histoire peut débuter, ainsi que le travail de mémoire. Ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est la relation qui se crée entre l'Histoire et le cinéma et ce qu'elle produit. En effet, dans ce mémoire, ce qui a attiré notre attention tout au long de l'étude est l'importance donnée aux faits historiques dans ces deux films. Plus généralement, les réalisateurs se sont penchés sur l'Histoire depuis longtemps et cette volonté de mettre en scène le passé a commencé, selon plusieurs historiens et spécialistes du cinéma, après la Seconde Guerre Mondiale :

« Comme Gilles Deleuze, je fais l'hypothèse que la véritable césure dans l'Histoire du cinéma est liée à l'Histoire du siècle et qu'elle illustre l'interpénétration des formes et de la chronologie des temps. C'est la guerre, sa violence, la stupeur qui en résulte et la prise de conscience traumatique de l'existence des camps d'extermination comme point nodal de la vision du monde nazie qui font rupture sur écran. »<sup>80</sup>

Le choc d'après guerre a influencé les réalisateurs de l'époque à abandonner le documentaire pour créer des fictions : *Le jour le plus long*<sup>81</sup> ou *La grande vadrouille*<sup>82</sup>. Mais encore aujourd'hui la Seconde Guerre Mondiale suscite des interrogations, c'est pourquoi des réalisateurs continuent à s'intéresser à ce sujet et à réaliser des films : par exemple *Il faut sauver le soldat Ryan*<sup>83</sup> ou plus

80 DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire caméra, op.cit.*, p. 20.

81 ANNAKIN Ken, MARTON Andrew, WICKI Bernhard, OSWALD Gerd, ZANUCK Darryl, *Le jour le plus long*, États-Unis, 1962, 170 min., noir et blanc.

82 OURY Gérard, *La grande vadrouille*, France, Royaume-Uni, 1966, 132 min., coul.

83 SPIELBERG Steven, *Il faut sauver le soldat Ryan*, États-Unis, 1998, 123 min., coul.



récemment *Tu ne tueras point*<sup>84</sup>. Pour revenir à notre sujet, ceci vaut également pour ce qui est des dictatures en Amérique latine : le choc post-dictature a donné lieu au film *L'histoire officielle*<sup>85</sup> par exemple et plus récemment à des films comme *Crónica de una fuga* et *Colonia*. Pourquoi les réalisateurs ont-ils un intérêt si particulier pour le passé ? Il semble que ces réalisateurs aient besoin d'écrire et de mettre en scène certains moments de l'Histoire afin de faire un travail de mémoire. Cet intérêt pour le passé permet en fait de l'actualiser et de commencer à établir la mémoire d'un pays ou d'un individu afin de ne pas oublier. Pour cela, les réalisateurs ont choisi, pour beaucoup, de mettre en scène certains aspects choquant et ainsi d'attirer l'attention des tous les spectateurs :

« Ce regard, si frontal qu'il nous pétrifie, il faudra près de dix ans avant qu'il passe du document à la fiction et qu'il forge une part du cinéma moderne en s'immiscant dans la mise en scène elle-même. [...] Dès lors, les yeux qui fixent l'objectif et nous regardent sont partie intégrante du siècle et des films, témoignant au plus haut point de la rencontre de l'histoire et du cinéma. »<sup>86</sup>

Le cinéma peut donc permettre de connaître et de comprendre l'Histoire, bien qu'il semble essentiel de rappeler que ce ne sont pas les seules sources de savoir, dans la mesure où le cinéma propose une vision subjective et parfois incomplète. Comme le dit Marc Ferro :

« Certes oui, le cinéma nous aide à comprendre l'Histoire si le cinéaste utilise son coup d'œil et son art pour regarder autour de lui, et discerner ce que les hommes politiques et les églises qui régissent la société ne veulent pas savoir ; qu'il le dégage comme avec un bistouri, joue ensuite les analystes, et alors il dévoile les vrais dispositifs que cachent les dessous et les postures. Par sa connaissance du présent, il aide à comprendre ce qu'a pu être le passé, puisque l'histoire est aussi bien le rapport entre passé et présent que ce qui, dans le présent, est l'héritage du passé. »<sup>87</sup>

Les réalisateurs, en mêlant leurs recherches, leur propre histoire et leur imagination racontent une histoire en établissant une mémoire. Le cinéma peut permettre de révéler des moments inconnus ou oubliés du passé et devient un lieu où il est possible de payer ses dettes et donc de commencer un travail de mémoire.

---

84 GIBSON Mel, *Tu ne tueras point*, Australie, États-Unis, 2016, 131 min., coul.

85 PUENZO Luis, *La historia oficial*, Argentine, 1985, 112 min., coul.

86 DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire caméra*, op.cit., p. 20.

87 FERRO Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, op.cit., p. 162.

# Conclusion

Nous avons observé à quel point le travail de recherche des réalisateurs est nécessaire afin de proposer un contexte historique qui se rapproche le plus de la réalité. Ces derniers se nourrissent de témoignages de personnes ayant existé pour appuyer leurs recherches et créer leurs propres personnages. Ces réalisateurs proposent de raconter des histoires passées mais toujours d'actualité afin de faire perdurer la mémoire. En effet, réaliser un film basé sur des faits historiques participe à l'écriture de l'Histoire et donc à la création d'une mémoire « active » puisque des acteurs se mettent à la place de personnes ayant réellement existé. De plus, le film est, pour le public, un outil facile d'accès. À la fois parce que toutes les informations sont données en même temps : le son, les dialogues et l'images et parce que beaucoup de réalisateurs choisissent la fiction afin de donner plus de rythme et d'éveiller la curiosité du spectateur.

Les réalisateurs ont donc créé des films selon leur point de vue. Florian Gallenberger, avec *Colonia*, propose un film de fiction sur un sujet très peu, voire jamais, abordé au cinéma. La manière de contextualiser le film et ses choix de mises en scène, une femme cherchant son amant, la tension constante et la fuite, permettent un accès facile à un large public, pourtant cette histoire n'est pas aisée dans le sens où certains faits peuvent être insoutenables. Le choix des acteurs et la volonté de faire un film en langue anglaise lui donnent une popularité internationale, ce qui est à la fois positif pour le film car il touche un large public, mais négatif pour la véracité des faits. Mais comme nous l'avons dit de nombreuses fois auparavant, il s'agit bien d'un film de fiction.

Quant à Adrián Caetano, avec *Crónica de una fuga*, il propose un film de fiction sur un sujet déjà abordé dans le cinéma argentin mais traité d'une manière très brute par rapport à *Colonia*. En effet, l'histoire semble terrifiante, tout comme *Colonia*, cependant il n'y a pas d'histoire d'amour pour alléger l'intrigue. Car en effet il existe bien une intrigue dans ce film qui communique au spectateur l'envie de liberté qui animent les personnages. Bien que *Crónica de una fuga* ait été sélectionné en compétition officielle du festival de Cannes, cela ne lui a pas donné une popularité internationale, pourtant le sujet est aussi compliqué que celui de *Colonia*, mais le choix de l'acteur principal, populaire seulement en Argentine n'est pas assez influant pour que le film attire le grand public. Le sujet est abordé de façon très noire, très fermée, ce qui peu rebuter un spectateur. Cependant, bien que ces films traitent l'Histoire différemment et proposent des mises en scène

particulières, les réalisateurs suggèrent leur point de vue sur un moment de l'Histoire et ainsi collaborent au travail de mémoire comme l'évoquent Cédric Klapisch et Anna Girardot :

« Anna et moi nous allons essayer de vous parler d'une seule bouche. C'est très difficile de parler d'une seule bouche quand on a deux bouches. Le cinéma, depuis ses débuts, s'est séparé en deux grands courants: la fiction et le documentaire. Dès le départ il y a eu les frères Lumière et Méliès. Dès le départ il y a eu cette double identité, décrire le monde qui nous entoure et inventer d'autres mondes. Finalement, le cinéma est comme nous, à la fois homme et femme, c'est un duo en fait, une dialectique qui permet d'y voir plus clair. Il y a vraiment besoin de réalisateurs qui ont un regard unique pour comprendre quelque chose dans ce monde complexe. Donc voici ceux qui aujourd'hui offrent ce regard unique, ceux qui ont ce qu'on appelle un œil, c'est à dire une seule bouche. »<sup>88</sup>

La création de l'Histoire et de la mémoire se fait donc grâce à des témoignages, des récits qui peuvent être par la suite adaptés en bande dessinée, en pièce de théâtre ou en film. Cette création est possible grâce à la proposition d'œuvres entreprises par des hommes et des femmes qui décident de s'engager, d'une certaine manière, à écrire l'Histoire selon leur point de vue. En effet, l'écriture de l'Histoire est essentielle, et ce qui la fait vivre ce sont les témoignages mis en scène d'une façon ou d'une autre afin de faire connaître, à des individus d'horizons complètement différents, des pans de l'Histoire cachés ou même parfois trop vite oubliés. Le cinéma permet cela, il donne un regard singulier sur le passé, le présent et le futur.

---

88 Discours de Cédric KLAPISCH et Anna GIRARDOT aux César 2017 pour le meilleur film documentaire.

# Annexe n°1

FICHE TECHNIQUE : *Colonia*

Réalisation : Florian Gallenberger

Scénario : Florian Gallenberger et Torsten Wenzel

Interprétation: Emma Watson (Lena), Daniel Brühl (Daniel), Michael Nyqvist (Paul Schäfer), Julian Ovenden (Roman), ...

Image : Kolja Brandt

Montage: Hansjörg Weißbrich

Musique: André Dziezuk

Costumes : Nicole Fischnaller

Décor : Agostina De Francesco

Producteur : Benjamin Herrmann, Christian Becker, James Spring et Nicolas Steil

Société de production : Iris Productions, Majestic Filmproduktion et Rat Pack Filmproduktion

Distributeur : Rezo Films

D'après les informations de PERRINOT Frédéric, « Colonia, un film de Florian Gallenberger : critique », in CinéSériesMag, 23 juillet 2016, consulté le 21 février 2017, <https://www.cineseries-mag.fr/colonia-film-de-florian-gallenberger-critique-67655/>

## Annexe n°2



Photos de tournage

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-231836/photos/detail/?cmediafile=21267863>

# Annexe n°3



### Hotel

Acogedor ambiente para que disfrute del descanso y el silencio en medio de una naturaleza sorprendente y una atención de primer nivel. Hotel Villa Baviera ofrece diferentes opciones de alojamiento para turistas, empresas y familias completas que quieran disfrutar del entorno y el aire puro, con una atención cálida y atenta por parte de nuestro equipo



### Restaurant

Venga a disfrutar de una exquisita gastronomía, auténticamente alemana, y sorpréndase con ancestrales recetas que podrá degustar junto a su familia en nuestro tradicional restaurant Zippelhaus. Abierto todo el año, también podrá recorrer nuestras instalaciones y conocer una verdadera aldea alemana que mantiene viva un estilo de vida que le encantará conocer



### Historia

Desde la llegada de los primeros colonos en 1961, cuando Villa Baviera era la Colina Dignidad, vivimos momentos dolorosos que hasta el día de hoy no se pueden olvidar. Como una forma de mirar al futuro, nos abrimos a la comunidad y actualmente cualquier persona es bienvenida para compartir nuestro estilo de vida

Page d'accueil du site de la Villa Baviera

<http://www.villabaviera.cl/>

# Annexe n°4

FICHE TECHNIQUE – *Crónica de una fuga*

Réalisation : Israel Adrián CAETANO

Scénario : Israel Adrián CAETANO, Esteban STUDENT, Julián LOYOLA,

Adapté du livre “Pase Libre - La fuga de la Mansión Seré” de Claudio TAMBURRINI

Avec la collaboration de Guillermo FERNÁNDEZ

Interprétation : Rodrigo de la SERNA (Claudio), Pablo ECHARRI (Huguito), Nazareno CASERO (Guillermo), Lautaro DELGADO (Gallego), Matias MARMORATO (El Vasco), Diego ALONSO (Lucas), Guillermo FERNÁNDEZ (Le Juge) ...

Image : Julián APEZTEGUIA

Montage : Alberto PONCE

Son : Fernando SOLDEVILA

Musique Originale : Ivan WYZSOGROD

Effets Spéciaux : FX STUNT TEAM

Costumes : Julio SUAREZ

Maquillages : Marisa AMENTA

Directrice de Production : Paula ZYNGIERMAN

Assistante de Direction : Ana DROEVEN

Directeurs Artistiques : Juan Mario ROUST Jorge FERRARI

Producteur Associé : Adrián KOCHEN

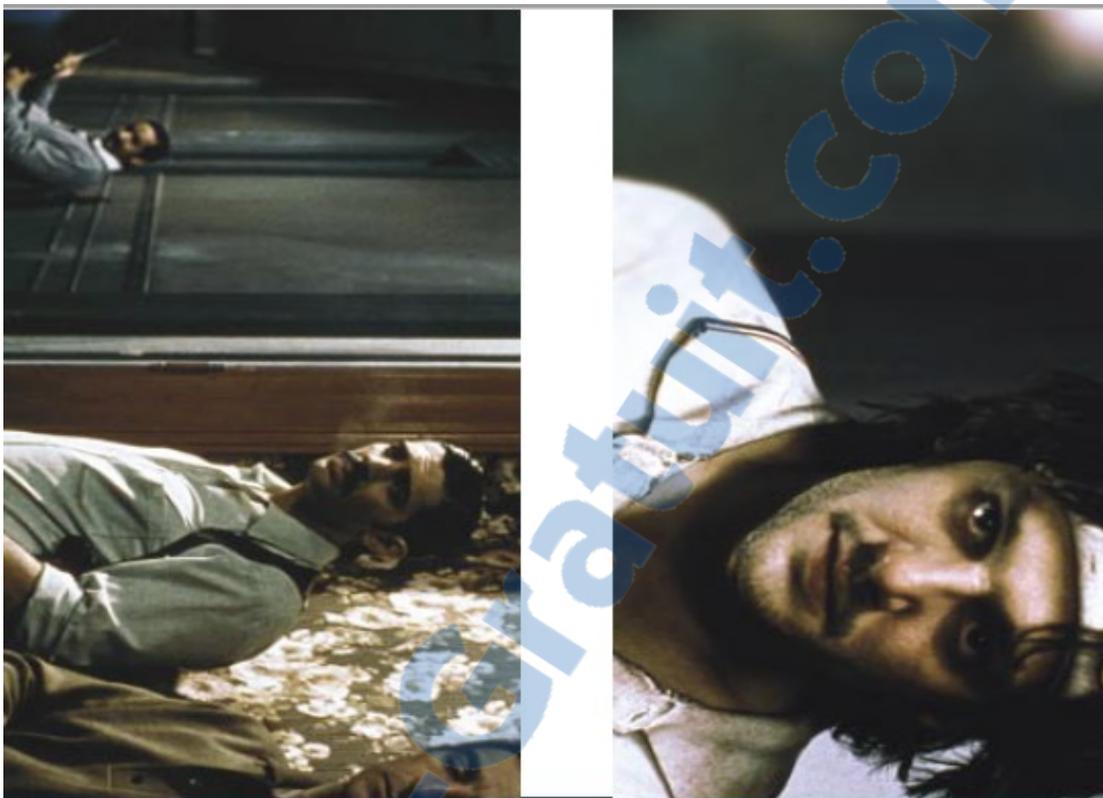
Producteurs : Oscar KRAMER Hugo SIGMAN

Distributeur : Twenty Century Fox Argentina

D'après le dossier Festival de Cannes

<http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/017920.pdf>

## Annexe n°5



# PLUS JAMAIS

UN COUP D'ÉTAT MILITAIRE RENVERSE LE 24 MARS 1976 LE GOUVERNEMENT D'ISABEL PERÓN, PRÉSIDENTE DE LA RÉPUBLIQUE DEPUIS LA MORT DE SON MARI. PAR LE DÉCRET DIT DU « RENOUVEAU NATIONAL », LA NOUVELLE JUNTE, FONDÉE SUR « LA DOCTRINE DE SÉCURITÉ NATIONALE » ET CONTRÔLÉE PAR L'AMIRAL EMILIO MASSERA, LE GÉNÉRAL ORLANDO AGOSTI ET JORGE RAFAEL VIDELA, DÉCIDE DE RÉSOLURE LES PROBLÈMES DE L'ARGENTINE PAR DES MOYENS PUREMENT MILITAIRES. ELLE DÉCLARE CAUDICS TOUTS LES MANDATS DE CAUTION CIVILE, ELLE DISSOUT L'ASSEMBLÉE, ET LES CONSEILS RÉGIONAUX. TOUTES LES LIBERTÉS DÉMOCRATIQUES SONT SUPPRIMÉES : INTERDICTION DES PARTIS POLITIQUES ET SYNDICATS, CENSURE DE LA PRESSE, LES DÉPUTÉS SONT DÉMIS DE LEURS FONCTIONS ET LES MEMBRES DE LA COUR SUPRÊME SONT LIMPÉGÉS. À TOUTS CES HOMMES, LA JUNTE LEUR SUBSTITUE DES « HOMMES SÛRS ».

DES BRIGADES SPÉCIALES OU DES UNITÉS COMMANDÉES SONT FORNÉES AVEC DES HOMMES PRIS DANS TOUTES LES FORCES ARMÉES. LEUR MOT D'ORDRE EST DE « LIVRER BATAILLE À LA SUBVERSION AFRICAINE », TRAQUER CEUX QU'ELLE SOUPEÇONNE DE « TIÉDÉUR ENVERS LE RÉGIME ».

« LA LUTTE QUE NOUS MENONS NE CONNAÎT PAS DE LIMITES MORALES OU NATURELLES, ELLE SE STIRE AU-DÉLÀ DU BIEN ET DU MAL », LIEUTENANT-COLONEL PASCAL BELL.

DES UNITÉS CLANDESTINES DES FORCES DE SÉCURITÉ (« GROUPE D'ÉTACHÉS ») ÉLIMINENT LES OPPOSANTS : EXÉCUTIONS SOMMAIRES, TORTURES, ENLEVEMENTS. LES « DÉCARTATIONS OU PRÉVENES » OBTENUES, C'EST-À-DIRE LES « AVEUX » ARRACHÉS AU PRÉVENU, SONT JUGÉS IRRÉVERSIBLES. UNE HAUTE CONCENTRATION DE VIOLENCE, CONTRÔLÉE ET APPLIQUÉE MÉTHODIQUEMENT, S'EMPARÉ DU PAYS.

« NOUS ALLONS D'ABORD TUER TOUTS LES AGENTS DE LA SUBVERSION, ENSUITE LEURS COLLABORATEURS, PUIS LES SYMPATHISANTS. APRÈS, LES INDIFFÉRENTS ET ENFIN LES TIMIDES », GÉNÉRAL IBÉRCO MANUEL SAINT-JEAN, GOUVERNEUR DE BUENOS AIRES.

LA RÉPRESSION PREND ALORS UN NOUVEAU VISAGE. ON COMMENCE À UTILISER LE TERME DE « DISPARITION » (CALQUÉ SUR L'ESPAGNOL DESAPARECIDO) POUR LES CITOYENS SÉQUESTRES CHEZ EUX OU SUR LEUR LIEU DE TRAVAIL. LES ENLEVEMENTS REMPLACENT LES ARRESTATIONS EN BONNE ET DURE FORME ET LE NOMBRE DE DISPARITIONS PREND DES PROPORTIONS ENORMES. ENTRE 10.000 ET 30.000 PERSONNES « DISPARAISSENT » ENTRE 1972 ET 1983, SANS COMPTER LES CENTAINES D'ENFANTS ET DE BÉBÉS (MÉS DANS LES PRISONS CA NIDESTINES) DE CES PERSONNES SOUS TRAITÉS À LEUR FAMILLE MANUVELLE ET ADOPTÉS SOUS DE FAUX NOMS PAR DES MILITAIRES ET LEURS PROCHES. LA PLUPART DE CES ENFANTS SONT TOUJOURS RECHERCHÉS PAR LEUR FAMILLE, LES MÈRES ET LES GRANDS-MÈRES DE LA PLACE DE MAL.

Dossier du Festival de Cannes

# Annexe n°6

LE 2 AVRIL 1982, LA JUNTE MILITAIRE OCCUPE LES ÎLES MALDINES, ARCHIPEL SITUÉ DANS L'ATLANTIQUE SUD JUSQUE-LÀ SOUS CONTRÔLE BRITANNIQUE. UNE VICTOIRE PERMETTRAIT AUX MILITAIRES DE RÉCUPÉRER UN PRESTIGE PERDU ET DE CONSERVER LE POUVOIR. CÉPÉNDANT, LA RÉACTION BRITANNIQUE EST FULGURANTE ET L'ARGENTINE CAPITULEA DEUX MOIS PLUS TARD, SES RANGS COMPTANT DES CENTAINES DE MORTS. CETTE DÉBÂTE MARQUERA LE DÉBUT DE LA FIN POUR LA JUNTE, OBLIGÉE DE CONVOCER DES ÉLECTIONS LE 30 OCTOBRE 1983.

RÁUL ALFONSÍN, DU PARTI RADICAL, REMPORTE LE SCRUTIN PRÉSIDENTIEL AVEC 52% DES VOIX, SON MANDAT DE 6 ANS DÉBUTE LE 10 DÉCEMBRE 1983.

UNE COMMISSION D'ENQUÊTE CONCERNANT LA VIOLATION DES DROITS DE L'HOMME SOUS LA DICTATURE (COMADER), PRÉSIDÉE PAR TERCENAIN ERNESTO SABATO, REND PUBLIQUES SES CONCLUSIONS EN 1985 DANS UN RAPPORT AU TITRE SANS NUANCES :

## « PLUS JAMAIS »

LA SOCIÉTÉ DÉCOUVRE, AVEC HORREUR, LES CRIMES IGNOBLES PÉPÉTRÉS PAR LES MILITAIRES. MALGRÉ CELA, APRÈS PLUSIEURS PROCÈS, LES COUPABLES NE SONT PAS CONDAMNÉS.

EN DÉCEMBRE 1986, SOUS LA PRESSION DES GÉNÉRAUX TOUJOURS EN POSTE, LA LOI DE PUNTO FINAL (« POINT FINAL ») SUSPEND LES PROCÈS CONTRE LES MILITAIRES, ET EN JUIN 1988, LA LOI DE OBEDECENCIA DEBIDA (« OBEISSANCE DUE ») À BESOIN DE TOUTE RESPONSABILITÉ LES MILITAIRES CHARGÉS DE LA RÉPRESSION, EN NOVEMBRE 1989, LE PRÉSIDENT MEXEN PROCLAME L'AMNISTIE GÉNÉRALE. LES RÉCLAMATIONS DES MÈRES DE LA PLACE DE MAI NE SONT PAS ENTENDUES.

IL RAUDRA ATTENDRE LE MANDAT PRÉSIDENTIEL DE NESTOR KIRCHNER EN MAI 2003 POUR QUE LES LOIS DE PUNTO FINAL ET OBEDECENCIA DEBIDA SOIENT ABROGÉES PAR LA COUR SUPRÊME, ET QUE DES COUPABLES SOIENT CONDAMNÉS.

POUR LA COMÉMORATION DU VINGT-HUITIÈME ANNIVERSAIRE DU COUP D'ÉTAT, M. KIRCHNER S'EST RENDU À L'ESMA, L'ÉCOLE DE MÉCANIQUE DE LA MARINE, SYMBOLE DES ATROCITÉS COMMISES PENDANT LA DICTATURE. MAIS AVANT, LE PRÉSIDENT A FAIT UNE HALTE À L'ÉCOLE MILITAIRE DE L'ARMÉE OÙ, DEVANT LES GÉNÉRAUX, IL A OBLIGÉ LE COMMANDANT EN CHEF À DÉCROCHER DES MIERS DE LA COUR D'HONNEUR, LES PORTRAITIS DE JORGE VIDELA ET BENITO BIGNONE. RESPECTUEMENT LE PREMIER ET LE DERNIER PRÉSIDENT DES JUNTAS MILITAIRES DE L'HORREUR, EFFECTUÉ SUR LE CAMP, CE GESTE DE DÉGRADATION FUT ACCOMPAGNÉ DES MOTS QUI, DURANT CES DERNIÈRES ANNÉES, ONT RÉSONNÉ SANS CESSER : *NI OLVIDO, NI PERDÓN* (« NI OUBLI, NI PARDON »).




Dossier du festival de Cannes

## INTERVIEW DU RÉALISATEUR

J'étais enfant pendant les premières années de la dictature latino-américaine. J'ai donc eu des géniteurs comme professeurs et des livres écrits par des militaires, supervisés par des présidents intermédiaires. J'ai vécu la mise en place de la dictature. Aujourd'hui, avec le temps, je peux mesurer à quel point cela n'est pas anecdotiquement en moi, mais aussi combien cela a marqué profondément tous ceux de ma génération. Il y a encore un passé qui est très présent dans ce pays.

J'ai travaillé sur le livre de Claudio Tamburrini *Pose libre. La fuga de la Mansión Seré* avec deux scénaristes : Esteban Student et Julián Loyola. Nous avons posé sur l'histoire le regard de celui qui sait, qui a entendu et vu, mais qui n'a pas connu directement la torture, ni quelque chose qui s'en rapproche de près ou de loin. C'est donc une histoire qui est avant tout racontée par quelqu'un qui ne connaît ce qu'il montre qu'à travers la reconstitution et l'enquête. Nous sommes allés chez Claudio Tamburrini, à Stockholm. Nous avons aussi pu compter sur la collaboration de Guillermo Fernández, l'autre des quatre détenus qui s'est évadé de la Maison Seré. Ce furent des rencontres déterminantes pour le travail d'écriture.

L'idée principale de l'adaptation était de coller au plus près à l'ordre même du livre : la surveillance. À partir de là, nous avons choisi, avec Student et Loyola, certaines actions décrites dans le livre de Tamburrini, dont quelques unes furent modifiées, mais sans jamais perdre de vue cette idée principale. C'est comme ça que nous avons conçu *Buenos Aires 1977* : comme une histoire de survivants à l'horreur, racontée comme un film d'horreur, en faisant toujours attention de ne pas faire basculer dans le morbide un récit qui à la base était déjà terrifiant.

J'insister ce qui m'a le plus attiré comme idée de film, c'est cette histoire de survivants échappés de l'enfer. Il n'y avait pas, au moins de ma part, la nécessité de dresser le portrait de la dictature, mais juste utiliser le cadre dans lequel la fugue trouve son sens et sa force pour pouvoir attendre le spectateur. Ce n'était pas mon intention de parler de ces années, mais elles ont été le cadre nécessaire pour le film.

Le principal parti pris esthétique du film fut de chercher une image contrastée et des couleurs non-saturées. Dans ce but, nous avons utilisé une technique connue : « bleach by pass » (traitement sans blanchiment sur le positif). De cette façon, l'image a pris une texture plus crue, avec du grain et des noirs profonds. Plus le choix de faire tous les plans en caméra à l'épaule : cela donne au film un caractère inquiétant qui a aidé à faire passer les sensations que ressentent les protagonistes. La collaboration étroite entre le Directeur de la Photographie et les Directeurs Artistiques a permis de travailler sur les tons et les couleurs, et de recréer au mieux le climat recherché.

Un autre choix esthétique fut l'utilisation de « split heads » (libellité de tous les personnages sur l'écran) qui permettent d'avoir en même temps le point sur un personnage au premier plan, et sur un autre, éloigné de plusieurs mètres. Cette technique nous a permis de cadrer deux ou plus de personnages dans un même décor, faisant que l'attention du spectateur se porte sur tous à la fois. L'utilisation de courtes focales, surtout dans les premières scènes dans la maison, et dans la mise en place



de la fugue, ont aussi contribué à magnifier les expressions des acteurs, permettant ainsi au spectateur de percevoir, à chaque moment, la tension interne des protagonistes.

Le plus difficile fut de trouver la maison. C'est seulement à partir de là que nous avons structuré tout le reste, cherchant le quartier autour, respectant l'époque, faisant en sorte que tout soit cohérent, que cela réponde aussi bien aux besoins cinématographiques qu'à la réalité historique. Au final, chaque décor se trouve dans un quartier différent et pourtant, on a restitué une unité de lieu, un seul et unique quartier comme dans le fait réel. Ce fut un travail très pointilleux des directeurs artistiques, faire en sorte que cette « Mansión » dans laquelle nous devions filmer pendant cinq semaines ne fût pas perdue par le spectateur. Le fait d'utiliser comme décor une maison similaire à la vraie Maison Seré a été pour les acteurs, pendant les répétitions et le tournage, le cadre idéal pour que chacun d'entre eux entre dans son personnage.

Sans aucun doute, c'est très différent de travailler à partir d'un fait réel, surtout lorsque l'on pense que les protagonistes seront assis dans la salle, et qu'ils vont regarder leur propre histoire en tant que spectateurs. Ce fut une immense satisfaction de voir sur leurs visages et celui de leurs familles, à la sortie de la projection, l'approbation de ce qu'ils venaient de voir.

ISRAEL ADRIÁN CAETANO

# Annexe n°8



Mansión Seré aujourd'hui : l'espace Gorki Grana



La Mansión Seré, image d'archive

# Bibliographie

## Ouvrages cités:

DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

DE BAECQUE Antoine, CHEVALLIER Philippe, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Quadrige/Puf, 2012

DINGES John, *Les années Condor, Comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, Éditions La Découverte, Paris, 2008

FERRO Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Éditions du Chêne, 2003

HÉBERT Laurent, *Écrire une fiction, littérature, cinéma, théâtre, télévision*, Groupe Eyrolles, 2015

JULLIER Laurent, *Analyser un film de l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, 2012

PLOQUIN Frédéric, POBLETE Maria, *La Colonie du Docteur Schafer*, Fayard, 2004

TAMBURRINI Claudio, *Pase libre - La fuga de la mansión Seré*, Ediciones Continente, 2005

## Ouvrages consultés :

BENEDETTI Mario, *Pedro et le capitaine*, Madrid, Alianza Editorial, 1999

BUTAZZONI Fernando, *El tigre y la nieve*, Virus narrativa, 1998

FERREY Caryl, *Condor*, Série noire, Gallimard, 2016

DEL ALCÁZAR GARRIDO Joan, *Chile en la pantalla, cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*, Publicacions de la Universitat de València, 2013

DIAZ ETEROVIC Ramón, *La oscura memoria de las armas*, Santiago, LOM Ediciones, 2008

GARCÍA CASTRO Antonia, *La mort lente des disparus au Chili sous la négociation civils-militaires (1973-2002)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002

LAFAGE Franck, *L'Argentine des dictatures 1930-1983: pouvoir militaire et idéologie contre-révolutionnaire*, Paris, l'Harmattan, 1991

LARRA Lola, *Sprinters, Los niños de Colonia Dignidad*, Santiago de Chile, Editorial Hueders, 2016

LISCANO Carlos, *Le fourgon des fous*, Paris, Belfond, 2006

MARANGHELLO César, *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes, 2004

PRON Patricio, *L'esprit de mes pères*, Paris, Flammarion, impr. 2012

SPILLER Roland, *Memoria, duelo y narración Chile después de Pinochet literatura, cine, sociedad*, Frankfurt am Main : Vervuert Madrid : Iberoamericana, 2004

TERRASA Jacques, *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*, Éditions Nathan/Sejer, 2004

# Sites internet

## Articles cités :

AMIGUET Luis, « Claudio Tamburrini, único fugado de una prisión clandestina de la junta argentina », in La Vanguardia, 7 décembre 2011, consulté le 23 janvier 2017  
<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20111207/54240787557/cuando-te-torturan-gozas-de-una-lucidez-espantosa.html>

AZALBERT Nicolas, in Les Cahiers du Cinéma, consulté le 19 avril 2017  
<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-111273/critiques/presse/#pressreview18875547>

CAPPA María, « La fuga del portero de Almagro », in El Diario, 13 mars 2013, consulté le 23 janvier 2017  
[http://www.eldiario.es/libero/Futbol-dictadura\\_argentina-Argentina- Memoria-Carcel-tortura-secuestro-Videla\\_6\\_120447961.html](http://www.eldiario.es/libero/Futbol-dictadura_argentina-Argentina- Memoria-Carcel-tortura-secuestro-Videla_6_120447961.html)

CURIEL Ruben, « Claudio Tamburrini, gardien de l'enfer », in SoFoot.com, mardi 30 juin 2015, consulté le 23 janvier 2017  
<http://www.sofoot.com/claudio-tamburrini-gardien-de-l-enfer-203767.html>

DELANO Manuel, « Paul Schäfer, pederasta y criminal nazi - Fundó Colonia Dignidad, centro de tortura de la dictadura de Chile », in El País, le 25 avril 2010, consulté le 29 mars 2017  
[http://elpais.com/diario/2010/04/25/necrologicas/1272146401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/04/25/necrologicas/1272146401_850215.html)

DIZ Javier, CAPELLI Matias, « Israel Adrián Caetano, De paseo por el género en la boca », in Los Inrockuptibles, consulté le 15 février 2017  
<http://www.losinrocks.com/wp-content/uploads/2011/02/103-caetano.pdf>

L'HOMME Cristina, « La mort au Chili de l'ex-nazi et pédophile Paul Schaefer », in Le Nouvel Obs, le 27 avril 2010, consulté le 29 mars 2017  
<http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-alma-latina/20100427.RUE9401/la-mort-au-chili-de-l-ex-nazi-et-pedophile-paul-schaefer.html>

LE VERN Romain, « Buenos Aires 1977 », in A voir A Lire, le 27 juin 2007, consulté le 19 avril 2017  
<http://www.avoir-alire.com/buenos-aires-1977>

LÓPEZ Fernando, « Preciso elogio de la resistencia y el coraje », in La Nación, le 27 avril 2006, consulté le 19 avril 2017  
<http://www.lanacion.com.ar/800862-preciso-elogio-de-la-resistencia-y-el-coraje>

MURY Cécile, « Colonia », in Télrama.fr, le 20 juillet 2016, consulté le 23 mars 2017  
<http://www.telarama.fr/cinema/films/colonia,510426.php>

ORDOQUI Agustina, « El hombre que huyó del calabozo de la muerte », in Infoba, le 15 juillet

2012, consulté le 10 mars 2017

<http://www.infobae.com/2012/07/15/1054448-el-hombre-que-huyo-del-calabozo-la-muerte/>

PERRINOT Frédéric, « Colonia, un film de Florian Gallenberger : critique », in CinéSériesMag, 23 juillet 2016, consulté le 21 février 2017

<https://www.cineseries-mag.fr/colonia-film-de-florian-gallenberger-critique-67655/>

RECOURT Glen, « Au Chili, une colonie nazie devenue centre de vacances », in Nouvel Obs, 8 décembre 2010, consulté le 17 février 2017

<http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-politique/20101208.RUE9806/au-chili-une-colonie-nazie-devenue-centre-de-vacances.html>

ROBINSON Julian, « Victims of paedophile sect led by one-eyed German Nazi who oversaw daily torture and abuse of child slaves over three decades in Chile hope to finally see justice with legal bid », in Dailymail, le 27 avril 2016, consulté le 29 mars 2017

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3561040/Victims-paedophile-sect-led-one-eyed-German-Nazi-oversaw-daily-torture-abuse-child-slaves-three-decades-Chile-hope-finally-justice-legal-bid.html>

« Uno de los fugados de la Mansión Seré reconoció a dos de sus torturadores », in Terra, le 7 avril 2014, consulté le 10 mars 2017

[https://noticias.terra.com.ar/politica/uno-de-los-fugados-de-la-mansion-sere-reconocio-a-dos-de-sus-torturadores\\_5edbf68d15d35410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html](https://noticias.terra.com.ar/politica/uno-de-los-fugados-de-la-mansion-sere-reconocio-a-dos-de-sus-torturadores_5edbf68d15d35410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html)

SOTINEL Thomas, in Le Monde, consulté le 19 avril 2017

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-111273/critiques/presse/#pressreview18875547>

SOYEUX Marie, « Colonia, vrai sujet, vain thriller », in La Croix, le 20 juillet 2016, consulté le 23 mars 2017

<http://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Colonia-vrai-sujet-vain-thriller-2016-07-20-1200777061>

THEATE Barbara, in Le Journal du Dimanche, consulté le 19 avril 2017

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-111273/critiques/presse/#pressreview18875547>

USI Eva, « Alemania abre sus archivos sobre Colonia Dignidad », in DW, le 27 avril 2016, consulté le 10 mars 2017

<http://www.dw.com/es/alemania-abre-sus-archivos-sobre-colonia-dignidad/a-1921845>

VILLARRUBIA Gustavo, « Mi vida bajo el régimen de Paul Schäfer », in CIPER, le 23 septembre 2013, consulté le 29 mars 2017

<http://ciperchile.cl/2013/09/23/%E2%80%9Cmi-vida-bajo-el-regimen-de-paul-schafer%E2%80%9D/>

« Tamburrini relató su fuga de Mansión Seré, que fue llevada al cine », in La Capital, le 4 septembre 2008, consulté le 17 février 2017

<http://www.lacapital.com.ar/tamburrini-relato-su-fuga-mansioacuten-sereacute-que-fue-llevada-al-cine-n256044.html>

Dossier Festival de Cannes

<http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/017920.pdf>

« Chili : le président allemand déplore les atrocités de Colonia Dignidad », in Europe 1, le 13 juillet 2016, consulté le 10 mars 2017

<http://www.europe1.fr/international/chili-le-president-allemand-deplo-re-les-atrocites-de-colonia-dignidad-2798269>

**Vidéos citées :**

Luxembourg City Film Festival 2016 - Interview with Florian Gallenberger, *Luxembourg City Film Festival*, vidéo ajoutée le 10 mai 2016, consulté le 15 février 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=247b-FCyjd4>

Interview Emma Watson COLONIA, *kinowetter*, vidéo ajoutée le 18 février 2016, consulté le 15 février 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=NCLJaP6O6u0>

JUICIO A LAS JUNTAS MILITARES - 30 AÑOS (1985-2015), *memoriaabierta*, ajoutée le 19 juin 2015, consulté le 15 février 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=39kX0X9fScE>

# Filmographie

## Films cités :

ANNAKIN Ken, MARTON Andrew, WICKI Bernhard, OSWALD Gerd, ZANUCK Darryl, *Le jour le plus long*, États-Unis, 1962, 170 min., noir et blanc

BECHIS Marco, *Garage Olimpo*, Argentine, 1999, 98 min., coul

BEMBERG Maria Luisa, *Camila*, Argentine, 1984, 105 min., coul

CAETANO Adrián, *Crónica de una fuga*, Argentine, 2005, 103 min., coul

CARRI Albertina, *Los rubios*, Argentine, 2003, 89 min., coul

CURTIZ Michael, *Casablanca*, États-Unis, 1942, 102 min., noir et blanc

GALLENBERGER Florian, *Colonia*, Allemagne, 2015, 110 min., coul

GIBSON Mel, *Tu ne tueras point*, Australie, États-Unis, 2016, 131 min., coul

GUZMÁN Patricio, *La batalla de Chile*, Chili, 1975, 287 min., noir et blanc

LANZMANN Claude, *Shoah*, 1985, 613 min., noir et blanc

LARRAÍN Pablo, *Post Mortem*, Chili, Mexique, Allemagne, 2010, 98 min., coul

PORTILLO Lourdes, BLAUSTEIN MUÑOZ Susana, *Las madres de la Plaza de Mayo*, Argentine, 1985, 64 min., noir et blanc

PUENZO Luis, *La historia oficial*, Argentine, 1985, 112 min., coul

OLIVERA Héctor, *La noche de los lápices*, Argentine, 1986, 106 min., coul

OURY Gérard, *La grande vadrouille*, France, Royaume-Uni, 1966, 132 min., coul

RESNAIS Alain, *Nuit et brouillard*, France, 1956, 32 min., noir et blanc

SPIELBERG Steven, *La liste de Schindler*, États-Unis, 1993, 195 min., noir et blanc

SPIELBERG Steven, *Il faut sauver le soldat Ryan*, États-Unis, 1998, 123 min., coul

## Films consultés :

COSTA-GAVRAS, *Missing*, États-Unis, 1982, 117 min., coul

LARRAÍN Pablo, *Tony Manero*, Chili, Brésil, 2008, 98 min., coul

LARRAÍN Pablo, *No*, Chili, Mexique, États-Unis, 2012, 117 min., coul

WOOD Andrés, *Machuca*, Chili, Espagne, Royaume-Uni, France, 2004, 120 min., coul

Rapport-Gratuit.com

# Remerciements

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie Mme Pergoux-Baeza, professeure à l'Université d'Angers. En tant que directrice de mémoire, elle m'a suivi dans le choix du sujet de ce mémoire, a su me conseiller et m'aider à avancer dans l'écriture lorsque j'étais en difficulté.

Je remercie aussi M.Fisbach de m'avoir aidé en me prêtant des livres, M.Caplan et Mme Cabezas-Vargas de m'avoir donné des conseils. Et de m'avoir donné le goût pour le cinéma latino-américain.

Je remercie Anne-Juliette Jolivet pour m'avoir prêté des DVD et avoir programmé tous ces films intéressants et Coline Crance pour m'avoir donné des informations sur les box-office internationaux.

Je souhaite particulièrement remercier mes amies hispano-hablantes, Florencia Obeaga, Silvia Solari et Ulil Us que je n'avais pas pu remercier l'année dernière et qui m'ont pourtant aidé pendant deux ans en relisant mes travaux. Je remercie aussi mes amies Marjorie François, Claire Frébault, Clémence Leroy, Lili Langlois, Hugoline Champion, Alaïs Le Villain et Émilie Drapeau. Et mes collègues Mélanie Gatineau, Georges-Henri Saulou, Guillaume Le Floch et Élise Rosier.

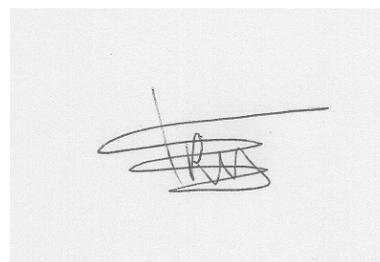
Je remercie également toute ma famille pour leur soutien moral : mon papa, ma maman, ma grande sœur et mon petit frère. Merci à Catherine Bossé. Merci à Babou.

Pour finir, Lucas Le Baron, merci de m'avoir aidé dans la rédaction de mon mémoire et de m'avoir soutenu et encouragé tous les jours. L'écriture de ces deux mémoires ont été des projets nécessaires pour ma formation et m'ont enrichi personnellement sur des points de vue intellectuels et personnels. Merci d'avoir été à mes côtés dans ces moments-là et d'être aussi engagé dans ces projets.

# ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussigné(e) Mathilde DRU  
déclare être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une  
partie d'un document publiée sur toutes formes de support, y compris l'internet,  
constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée.  
En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées  
pour écrire ce rapport ou mémoire.

signé par l'étudiante le 15/05/2017



**Cet engagement de non plagiat doit être signé et joint  
à tous les rapports, dossiers, mémoires.**

Présidence de l'université  
40 rue de rennes – BP 73532  
49035 Angers cedex

Tél. 02 41 96 23 23 | Fax 02 41 96 23 00

*Rapport-gratuit.com*  
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES



  
université  
angers