



HAL
open science

“ El club, de Pablo Larraín (2015) : le passé à l’épreuve
du déni et de la parole ”,

Marie-Caroline Leroux

► To cite this version:

Marie-Caroline Leroux. “ El club, de Pablo Larraín (2015) : le passé à l’épreuve du déni et de la parole ”, . María Elisa Alonso, Émilie Delafosse, Yannick Llored et Christelle Di-Cesare. Regards actuels sur les régimes autoritaires dans le monde luso-hispanophone : la transmission en question,, Orbis Tertius,, pp.313-328, 2018. hal-00946695

HAL Id: hal-00946695

<https://unilim.hal.science/hal-00946695>

Submitted on 29 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOURCE :

Marie-Caroline LEROUX : « El club, de Pablo Larraín (2015) : le passé à l'épreuve du déni et de la parole », in María Elisa Alonso, Émilie Delafosse, Yannick Llored et Christelle Di-Cesare (éds), *Regards actuels sur les régimes autoritaires dans le monde luso-hispanophone : la transmission en question*, Binges : Orbis Tertius, 2018, pp.313-328, 338 p.

EL CLUB, DE PABLO LARRAÍN (2015) : LE PASSE A L'ÉPREUVE DU DENI ET DE LA PAROLE

Marie-Caroline LEROUX
Université de Limoges
(EHIC)

RESUME :

Avec ce film qui prend pour cadre le Chili actuel et les crimes de prêtres condamnés par leur hiérarchie à une discrète pénitence, le cinéaste P.Larraín rompt avec la veine de ses trois longs-métrages précédents, qui composaient - selon ses propres termes - une « trilogie de la dictature ». Cet effet de rupture, pourtant, ne résiste guère à l'examen. Sourds au monde, imperméables à la culpabilité et à la contrition, les protagonistes du film sont bel et bien le signe de ce que le réalisateur y poursuit son esquisse d'une société marquée par l'insistance passive du fait dictatorial : bien que la dictature soit réduite à l'état de vague évocation, le microcosme malsain de *El club* apparaît comme l'image d'un pays dont l'histoire commence toujours au point-zéro du coup d'Etat militaire. L'article ambitionne d'explorer cette transaction métaphorique avec le passé. Les questions de l'occultation et du dévoilement traversent l'œuvre dans son entier, aussi la réflexion sera-t-elle structurée autour du taire, du faire dire et du dire et de l'hypothèse que ces postures pourraient être rapportés à l'histoire récente du Chili.

S'agissant de la filmographie de Pedro Larraín et de son rapport à l'ère pinochetiste, l'évidence voudrait que l'on se penchât plutôt sur les trois longs-métrages qui composent, selon ses propres termes, une trilogie de la dictature.

Santiago 73, Post Mortem (2010) mettait en scène un morose et médiocre fonctionnaire, sommé de procéder à l'autopsie du cadavre de Salvador Allende, au soir du coup d'État du 11 septembre 1973. Son indifférence à l'Histoire en train de s'écrire sous ses yeux et sa dérive criminelle traçaient un portrait à peine voilé d'un Chili hésitant entre l'apathie et la complicité.

Raúl Peralta, le glaçant protagoniste de *Tony Manero* (2008) se montrait lui aussi parfaitement aveugle à l'atmosphère de peur et de répression qui formait la toile de fond de son parcours homicide, en pleine dictature. Tendus vers l'imitation de son modèle de celluloid – le John Travolta de *Saturday night fever* (1978) – il n'hésitait pas à tuer pour emporter un concours de sosies. Le personnage était aussi, pour le réalisateur, un miroir offert au Chili d'aujourd'hui et à sa fascination pour le modèle nord-américain¹.

No (2012), enfin, revenait sur le referendum de 1988, dont les résultats conduisirent à la démission d'Augusto Pinochet et à la Transition démocratique. Le héros en était un jeune publicitaire, choisi pour concevoir le spot du « non ». Bien que le film se prête à une lecture simpliste², on peut aussi y voir une habile critique du travail d'effacement auquel s'est livré le

¹ Pablo Larraín, cité par Juri Saitta : «Raúl Peralta vive un passo avanti rispetto al suo paese, il suo assurdo desiderio è quello del Cile odierno » (Saitta 2015 : 48).

² Il n'est qu'à voir la phrase d'accroche qui figure sur l'affiche française : « Comment une campagne publicitaire a renversé la dictature ».

Chili de la Transition : l'image que promet – que vend – le spot du « non » est celle d'un pays tourné vers un avenir radieux – celui du néo-libéralisme à la chilienne – et qui enterre pour ce faire la mémoire du traumatisme, toute fraîche encore (Saitta 2015 : 84-89).

Avec *El club* (2015), une page de l'œuvre de P. Larraín semble se tourner. Le film, en effet, n'offre a priori que peu de prise à la relecture de la blessure historique chilienne. Il touche à une problématique très actuelle, qui excède largement le cadre national, puisqu'il s'agit de traiter, depuis la fiction, d'une réalité qui fait l'objet depuis une dizaine d'années d'une croissante libération de la parole : les abus, en particulier sexuels, commis par des prêtres et couverts par l'Église. L'année de sortie de *El club* coïncide d'ailleurs avec celle d'un film chilien (*El bosque de Karadima*, de Matías Lira, 2015) et d'un film nord-américain (*Spotlight*, de Tom Mc Carty, 2015) consacrés à ce même sujet.

Les prêtres de *El club*, donc, ont été condamnés par leur hiérarchie à une discrète pénitence, loin des yeux des hommes. Si l'effet de rupture avec la trilogie, clôturée deux ans plus tôt, est significatif – tant au plan de la thématique que du cadre temporel –, il ne résiste guère à l'examen. Sourds au monde, imperméables à la culpabilité et à la contrition, les protagonistes du film rappellent inévitablement les personnages de sociopathes maussades et criminels des deux premiers volets du triptyque pinochetiste. La maison qu'ils occupent est isolée et domine un littoral brumeux. Vivante image d'un pays dont l'histoire commence toujours au point-zéro du coup d'Etat militaire³, elle semble baigner dans les relents du passé. C'est en tout cas ce que je m'attacherai à démontrer, en étudiant l'opération de transaction métaphorique à laquelle se livre P. Larraín.

Dans le Chili du passage au nouveau millénaire, l'orchestration du discours de la mémoire s'était substituée au consensus du silence qui avait accompagné la Transition, une décennie plus tôt ; la surenchère testimoniale et le déversement d'images signant la volonté de liquider définitivement un passé encombrant⁴. Face à la puissance dissolvante de cette mémoire spectacularisée, l'essayiste chilienne Nelly Richard plaidait déjà, en 1998, pour « las paradojas y ambivalencias de los dobles sentidos que busca reprimir el monologismo del significado absoluto » (1998 : 20)⁵. Bon nombre des cinéastes chiliens qui ont commencé à produire dans les années 2000, et que la critique a pu regrouper sous une étiquette générique, celle du « Novísimo Cine Chileno » (Cavallo, Maza 2011), empruntent ce chemin du détour symbolique, à l'image de P. Larraín.

La zone incertaine dans laquelle se meut *El club* m'a fait préférer cette œuvre et son approche allusive du passé à la trilogie de la dictature, dans laquelle la lecture symbolique du parcours des personnages est pleinement autorisée par le contexte historique dans lequel l'action prend place. Ce film témoigne d'une esthétique de la métaphore autrement plus aboutie, le cinéaste procédant ici par complète soustraction du politique. On ne saurait mieux dire le malaise d'une société marquée par l'insistance passive du fait dictatorial. Bref, d'une société post-dictatoriale au sens où l'entend Joschen Mecke lorsqu'il affirme que

³ «[E]l golpe de estado tiene una dimensión de origen. Un quiebre estructural en la historia, que reconfiguró todo el tejido de lo sensible y de lo pensable. No habría un antes del golpe, para el presente. Este borró todas las huellas de lo que había antes. Todos los signos, rasgos y derivas del presente no pueden traspasar el efecto disgregador del golpe de estado. Como lo definió Nelly Richards [sic], es un centro centrífugo que lo absorbe todo, y centrípeto, porque lo saca del centro convirtiéndolo en otra cosa. Chile nació, o parece haber nacido, con el golpe de estado, aun para aquellos que sufrieron material y simbólicamente la masacre, todo fue pensado y consumido en ese momento » (Santa Cruz Grau 2014 : 76).

⁴ «Vivimos transicionalmente bajo el efecto de una política informacional del recuerdo. Toda marca del pasado, toda invocación puede circular, ser vociferada por los medios de comunicación, transitar por la calle o la universidad como cuerpo o rostro quemado, o como psique lastrada por el flagelo, o como victimario. Todo puede circular, pero como información. No como punto de vista experiencial irreductible, tenso, no festejante, en duelo» (Willy Thayer in Richard 1998 : 25).

⁵ Plus loin, elle ajoute : «Desapaciguar esta reconciliación neutral [...] podría ser una de las tareas de la crítica cultural : la que consiste en hacer estallar la pluralidad contradictoria del sentido para desordenar con ellos los planos y superficies de representación que las ideologías culturales pretenden mantener lisas, sin huellas de las guerras de interpretaciones que se desatan continuamente en torno a las jerarquías, arbitrariedades y censuras de los códigos de legitimación simbólica y política » (Richard 1998 : 22).

[L]a postdictadura no puede definirse solamente por una continuidad temporal entre la dictadura y la época después, sino también por la permanencia de una problemática. Según los modelos sugeridos por las teorías de la postmodernidad y del postcolonialismo, podríamos definir como “postdictadura” una época que, a saber, empieza después de la dictadura, pero que - a pesar de ser un sistema político diferente - todavía queda marcada por ella. La “postdictadura” presupone, luego, al mismo tiempo una ruptura con la dictadura y la continuidad de su influencia. (Mecke 2011 : 122)

Si donc la métaphore atteint dans *El club* à un tel degré d’expressivité, c’est précisément parce que le signifié – le poids de l’héritage dictatorial – est presque complètement occulté par le signifiant – l’égarement moral de cinq serviteurs de Dieu incapables d’une quelconque forme de repentir.

Le dispositif dramatique s’articule autour de trois pivots. Les quatre pensionnaires du « club », auxquels vient très vite s’ajouter un cinquième, dont l’arrivée bouleverse le délicat équilibre de la communauté, incarnent *la faute*, subtilement modulée dans ces personnages nettement individués, mais également sombres et hermétiques. Sandokan, un marginal en proie à d’évidents troubles psychiques, a été abusé sexuellement dans sa jeunesse par le père Matías, qu’il poursuit pour le confronter à ses crimes : il sera *la victime*. Quant au père García, jésuite missionné par ses supérieurs pour fermer les maisons de pénitence, il fera office d’inquisiteur, de confesseur et de conseiller spirituel pour les quatre brebis égarées, auxquelles il faut adjoindre la sœur Mónica : il est *la justice*, sinon de Dieu, du moins de l’Église⁶.

Le déni et le sentiment d’impunité qui règnent en cette demeure en font le lieu idéal pour une plongée dans les paradoxes de l’idiosyncrasie chilienne. Ce microcosme toxique est le reflet d’une société au sein de laquelle le refoulé fait inmanquablement retour, et se retourne en violence. À partir de la rupture du point d’équilibre, le film distille une atmosphère de sourd malaise, jusqu’à l’épanouissement final de la violence dans le brutal passage à tabac de Sandokan, manière d’exorcisme et déclencheur d’un processus de réparation aberrant, puisqu’après avoir vainement tenté d’engager les prêtres sur le chemin de la repentance, le père García les force à accueillir Sandokan de manière à ce que sa présence les rappelle chaque jour à leurs péchés, ce à quoi le jésuite ne parvient qu’au prix d’une turpitude morale.

Les questions de l’occultation et du dévoilement traversent l’œuvre dans son entier, c’est pourquoi la réflexion sera structurée autour du taire, du faire dire et du dire et de l’hypothèse que ces postures pourraient être rapportés à l’histoire récente du Chili. On s’attachera ici à voir ce qui se passe entre les mots, dans les sous-territoires d’une parole aussi abondante qu’elle était rare dans les deux premiers opus de P. Larraín.

TAIRE LA FAUTE : LE NON-DIT, LE DENI ET LE NOM DIT

Dans la séquence d’ouverture, les plans intérieurs et extérieurs alternent, uniformément nimbés de cette lumière opaque et bleutée qui caractérise la photographie du film. Les habitants de ce lieu dont le spectateur n’apprendra la fonction que plus avant dans le récit filmique se livrent à leurs activités quotidiennes, dans un silence que la musique-off – le *Fratres pour cordes et percussions* d’Arvo Pärt – colore d’une note grave et méditative. On serait a posteriori tenté de qualifier cette touche musicale d’ironique, car leur silence n’est pas, comme il conviendrait, de contrition. Dans la troisième séquence, et alors que l’on ignore toujours tout des personnages, on les découvre au reste beaucoup plus volubiles. La sœur Mónica et les quatre prêtres dont elle a la charge y débattent des performances du lévrier qu’ils entraînent à la course, et qui génère de substantielles rentrées d’argent pour la communauté.

C’est à la faveur de l’entrée en scène du père Matías, le prêtre pédophile, que le cinéaste lève le voile sur la vraie nature de cette énigmatique communauté. La maison se trouve

⁶ « Y en este momento, la Iglesia, para usted, soy yo » (00 : 37: 50).

révélée comme contre-emplacement⁷. Au sein de cette hétérotopie de déviation se conjuguent la mise à l'écart⁸, et, en théorie à tout le moins, la fonction disciplinaire, puisque par l'institution d'un régime spatial en décrochement du monde ordinaire, l'Église entend aussi sanctionner la déviance.

La maison, en tant qu'elle constitue un de ces espaces de relégation dont le pouvoir se dote pour contrôler ses « autres », ne peut manquer de convoquer le souvenir des lieux hétérotopiques qui ont vu s'exercer la violence d'État pendant la dictature. A cette différence près que nos prêtres ne sont pas persécutés, mais assignés à résidence (dorée) et que leur geôlière, la sœur Mónica, se livre à un exercice singulièrement atténué de la contrainte. Si l'on songe à la forme courtoise et civile prise par les interrogatoires imposés aux prêtres par le père García, le contre-pied n'apparaît que plus ironique. Cette remarque faite, on est tenté de mentionner un événement du passé récent, qui s'ajuste bien mieux à la réalité du fonctionnement de la maison, et de rappeler qu'il aura fallu attendre 2013 pour que l'État chilien ferme le centre pénitencier Cordillera, un ancien centre de vacances de l'armée où étaient incarcérés dix grands criminels de la dictature, qui y vivaient dans un confort insolent...

Le cinéaste joue de la force de l'innommé en optant pour un titre sibyllin. « Club » : le terme renvoie à un espace où l'on s'éprouve comme collectif, à une société où s'agrègent des intérêts communs. Si on l'envisage comme association sportive ou touristique, il dégage, aussi, une impression d'inconsistance ou de frivolité. Et, parce qu'il s'agit d'un lieu de l'« entre soi », et que n'importe qui ne peut prétendre à y accéder, le mot recouvre une dimension élitiste. Bref, le nom est indéniablement coloré d'humour noir...

J'évoquais plus haut l'idée de s'éprouver comme collectif. La condition première de l'appartenance à un club, ou plus généralement à une communauté, c'est la reconnaissance de soi dans l'autre. Ce qui unit les membres du club de P. Larraín, c'est le déni. Un déni d'ordre *interprétatif*, qui ne consiste pas à nier les faits, mais à apprécier ses propres agissements de manière subjective (Cohen 2001 : 7). Or la nature du déni, chez le père Matías, le nouvel arrivant, est autre : il rejette la *réalité* même des faits qu'on lui reproche. En prétendant à une honorabilité dont les autres seraient dépourvus, il s'exclut d'emblée du groupe :

—Discúlpeme Madre, pero no sé porque tendría que someterme a las mismas reglas que..., que esos... Yo no sé si usted sabe porque estoy acá. No cometí ningún delito, ningún pecado. Yo tuve un pequeño problema⁹.

Le refus n'est pas seulement illocutoire chez le père Matías : il est à ce point intériorisé que la confrontation avec Sandokan ne lui laisse d'autre choix que le suicide.

Le refoulement consume aussi les autres personnages du film, même s'il ne prend pas, chez eux, une forme aussi extrême que chez le père Matías. Leur impossibilité à concevoir leurs actes comme des manquements à la morale creuse un trou dans la langue, et rend impossible dans leur bouche la définition de la maison et de leur état de pécheurs. Si le verbe est bien l'essence de la chose, si comme le postulait Walter Benjamin celle-ci ne se réalise que dans la parole (2000 : 146), alors ce qui n'a pas de nom n'existe pas... Le monde, ici, fonctionne donc à rebours de celui du livre de la Genèse, dont un verset figure ironiquement en épigraphe du film : là où Dieu crée par le Verbe, ses ministres, dans *El club*, anéantissent le réel par le

⁷ « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. [...] Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies » (Foucault 1994 : 755-756).

⁸ Une mise à l'écart assortie, toujours dans la droite ligne de la définition foucauldienne, d'un maintien du rapport au monde environnant : « Esta casa no tiene puertas y no tiene llaves, así que se puede ir cuando quiera », clame le père García (00 : 37 : 42).

⁹ 00 : 11 : 08.

silence. La parole de l'irascible père Ortega fait exception à ce silence, mais elle ne définit pas pour autant la nature de leur situation réelle à tous. Car dans son cas, la béance créée par le non-dit est comblée par de l'informe, par un déversement excrémental qui ne résout nullement le problème de la nomination :

– Llegó aquí, a esta casa de mierda, con olor a mierda, y vio a estos viejos de mierda : la cara de Silva, la cara de Vidal, me vio a mí también ... Esta mierda... Pensó : « ¡Voy a tener que pasar el resto de mi vida en esta mierda ! ». Y se pegó un balazo.¹⁰

Le non-dit des autorités religieuses marche main dans la main avec celui des prêtres. Si l'on revient au début du film, on se rappellera que le représentant de la hiérarchie ecclésiastique qui accompagnait le père Matías optait lui-même pour un évitement de mauvais aloi. Il parlait pour décrire les lieux de « esta casa, [...] esta comunidad que ustedes tienen acá », « una casa de recogida, de oración »¹¹.

Sur le terrain de bataille du dit et de l'innommé, c'est au père García – celui qui incarne la « nouvelle » Église (le Chili moderne) – qu'échoit en dernière instance la responsabilité de la nomination, d'abord ex negativo, puis par l'affirmative : « Esta casa no es un spa, tampoco es una casa de retiro, es un centro de oración y de penitencia »¹². Pénitence : la maison, à l'évidence, ne pouvait recevoir sa définition que de l'extérieur, car pour ses habitants, le mot « pénitence » n'est qu'un signifiant vide de contenu sémantique.

Aussi la mention de possibles nécessités de confession des prêtres par la sœur Mónica, au moment où elle présente son nouveau lieu de vie au père Matías¹³, semble-t-elle parfaitement anecdotique, et lorsque le père Silva recourt au verbe « confesar », ne le fait-il que pour le simple plaisir de déjouer les attentes du père García, par pure provocation, ne lui livrant qu'un aveu insignifiant : « Yo voy a confesar una cosa. Aquí se escuchan ruidos raros. Y aquí tenemos que dormir con los ojos abiertos »¹⁴.

FAIRE DIRE, FAIRE/ DIRE

Le déni n'est pas seulement affaire d'esquives, de silences et de procédés élusifs – périphrases et autres tropes. Il s'affiche dans une parole livrée, tantôt avec réticence, tantôt avec arrogance ou complaisance, au fil des interrogatoires du père García, dont la mission – découvrir les circonstances exactes de la mort du père Matías – est aussi prétexte à revenir sur les raisons de la présence de chacun en ces lieux. Malice ou singulier hasard, le village que domine cette maison porte le nom de La Boca. « La Bouche »... Alors, oui, la parole émerge et se répand, mais sans que jamais, cependant, le père García entende ce qu'il voudrait entendre.

Le parallèle entre l'Église et l'État chilien, également coupables d'avoir dérobé leurs indignités aux regards et de s'être soustraits à leurs responsabilités, est nourri par des personnages presque archétypaux. Il est difficile en effet de ne pas voir dans la commode sénilité du père Ramírez une allusion à l'attitude d'Augusto Pinochet lors de son procès au Royaume-Uni, en 1998, et au cours des diverses procédures ouvertes à son encontre au Chili, par la suite. Ainsi, à la question du Père García, s'interrogeant sur les raisons de la présence du père Ramírez, la sœur Mónica répond-elle : « No se sabe, y él no se acuerda »¹⁵. De son côté le père Silva, ancien aumônier de l'armée, s'est rendu complice des exactions des militaires pendant la dictature. Il perpétue leur phraséologie, éructant son mépris pour ces « civiles izquierdistas » qui ont eu l'audace de les condamner¹⁶. Quant aux nourrissons volés

¹⁰ 00 : 59 : 58.

¹¹ 00 : 08 : 20 et 00 : 08 : 45.

¹² 00 : 22 : 50.

¹³ 00 : 10 : 20.

¹⁴ 00 : 58 : 53.

¹⁵ 00 : 34 : 20.

¹⁶ 00 : 28 : 48.

par le père Ortega à leurs mères pour être remis à des familles aisées, sous un prétexte humanitaire, ils rappellent évidemment l'adoption des enfants de détenues-disparues.

À la pesanteur du non-dit succédera donc le malaise de ces échanges où la subjectivation des faits qui leur sont reprochés conduit les personnages soit à culpabiliser les victimes – le père Ortega réussit le tour de force d'imputer les abus sexuels des prêtres pédophiles à la crédulité imbécile de certains enfants, tirant un orgueil certain, pour sa part, de ne s'en être pas laissé conter dans sa jeunesse¹⁷ –, soit à opposer des justifications aberrantes à leurs actes. L'effarante mystique de la répression sexuelle du père Vidal, les menaces à peine voilées de la sœur Mónica à l'endroit du père García, le discours de classe du père Ortega : c'est le *logos* dans son entier qui semble devenir la cible du cinéaste, un *logos* vicié, manipulé, mis au service du dysfonctionnement d'une micro-société où le faire et le dire célèbrent leur divorce permanent. Retranchés derrière un catéchisme sui generis, féroce hétérodoxe, ils sont parvenus à se convaincre du bien-fondé de leurs agissements : « Dios me dio una misión, salvar vidas », clame le père Ortega. « ¿ Ha pensado alguna vez que usted es un delincuente ? », rétorque, excédé le père García, ne provoquant chez son interlocuteur qu'un rire sonore et compulsif¹⁸.

Les interrogatoires imposés par le père García aux résidents dégagent une impression de solennité, en dépit du cadre scénique dans lequel ils s'inscrivent, qui est celui du salon, un lieu que l'on avait identifié comme espace commun, un lieu de sociabilité autant que de passage pour les personnages. Sur le plan de la grammaire cinématographique, les quatre séries d'entretiens ne se différencient pas les unes des autres. La place occupée par le père García est toujours la même, et les accusés lui font face, dans le canapé. À chaque personnage son axe de prise de vue et sa direction regard, d'une séquence l'autre¹⁹. Pour le reste, la sobriété est de mise ; le cadrage est identique et les plans, fixes.

Le film est tourné en scope, et l'utilisation de lentilles anamorphiques décuple l'impact des plans rapprochés dans ces scènes d'intérieur : la sensation d'enveloppement produite par le format de l'image décompressée – qui embrasse un champ beaucoup plus large que l'image cinématographique classique – ; la distorsion des lignes verticales²⁰, qui nous ramène toujours au centre de l'image – c'est-à-dire, ici, au visage – ; l'effacement des arrière-plans dans le flou : tout concourt à nous immerger dans ces confessions pour faire de nous les témoins obligés de la libération de cette parole malade.

Tendus vers un unique objectif – éviter à tout prix la fermeture de la maison –, les cinq colocataires déploient toutes les stratégies à leur disposition pour faire battre le père García en retraite. Plus que la personnalité de chacun, c'est le sentiment de cet intérêt partagé qui s'impose, aussi l'on n'est guère étonné de voir les pensionnaires se substituer les uns aux autres en cours d'entretien. Le réalisateur opte en effet dans les entrevues pour un schéma classique de montage alterné avec raccord regard. Le jeu du champ/contre-champ lui permet d'assurer la concaténation des micro-séquences qui composent chaque série d'entretiens, les pensionnaires alternant à la faveur du *cut* tandis que le jeu des questions/réponses assure le continuum narratif.

La place de ces interviews dans le film et le souvenir historique qu'elles convoquent immanquablement le prouvent : malgré la prise de distance d'avec les formes qui s'étaient imposées à la génération de cinéastes précédente, mûe par un impératif de dénonciation et de divulgation, et malgré le parti-pris de l'artificialité qui caractérise l'œuvre ; malgré l'arrachement à la représentation dialectique du fait historique – phénomène si propre à la

¹⁷ 00 : 36 : 30.

¹⁸ 00 : 40 : 15.

¹⁹ À titre d'exemple : plan rapproché épaules et regard caméra pour le père Vidal, plan rapproché épaules et regard très légèrement décentré à gauche pour la sœur Mónica, plan rapproché épaules et léger trois-quarts pour le père Ortega, etc.

²⁰ Avec l'optique anamorphique, les défauts de courbure sont de plus en plus marqués à mesure que l'on s'approche du bord-cadre.

contemporanéité –, le cinéma de P. Larraín reste un cinéma de la mémoire. Ou, plutôt, un cinéma qui en célèbre la nécessité. Les mots arrachés, enregistrés, consignés, réécoutés par le père García sont une image en négatif de la parole qui s'énonce au nom de l'éthique et de la justice dans les fragments d'interviews de victimes, de parents de disparus, de complices de la dictature plus ou moins repentis ou de politologues qui émaillent les documentaires de Patricio Guzmán, de Carmen Castillo et d'autres encore. La parole pseudo-documentaire de *El club*, dépouillée de tout impératif de témoignage, de tout dessein cathartique, de toute vertu réparatrice, ne dit que la gangrène rongant le malade qui s'ignore.

LE DIRE : SUBIR ENCORE

Une parole discordante, pourtant, se déverse dans cette masse de non-dit et de démenti : celle, souvent monologique et erratique, de Sandokan. Notons d'emblée qu'au plan de la configuration discursive, le foyer de l'énonciation est ainsi placé lors de son apparition que le spectateur se trouve dans une posture qui le rend largement solidaire du regard des occupants de la maison. Sandokan, non content d'être leur « autre », devient ainsi le nôtre...

Invasive, *in* ou hors champ, sa voix fait en tout cas fi des murs et infecte la maison de la mémoire de la victime. Au discours argumenté et lénifiant du père García, aux tentatives d'arraisonnement dont il fait l'objet, le vagabond oppose ce flot continu, où le langage le plus cru se marie à celui de l'élévation spirituelle.

L'insubordination du personnage n'est pas seulement d'ordre verbal. Il dit « non » de tout son être, il exprime tout entier la résistance à la norme, aussi bien sexuelle que sociale. De ce point de vue, le fait que Sandokan installe son campement de fortune et son fauteuil face à la maison, aux intempéries, traduit visuellement la puissance de refus du vagabond. L'espace ouvert à tous les vents qu'il se dessine s'inscrit contre l'espace clos, réglé et normé de la maison.

La pureté de son statut de victime lui est pleinement rendue dans le climax du film : ce moment où, rendu responsable du meurtre des lévriers de course que le père García a fait tuer, il est roué de coups dans une cérémonie qui le fait passer de l'état de la victime qui demande réparation à celui, infiniment plus fort au plan symbolique, de victime expiatoire. Sacrifié une première fois aux désirs coupable d'un prêtre pédophile, il l'est une deuxième fois, pour servir les projets du père García et placer les prêtres pécheurs sur le chemin de la repentance. Sandokan est le bouc émissaire que décrivait René Girard (1982). Innocent du crime dont on l'accuse, il consent, par son silence, à devenir celui par qui le péché est tenu à distance. Ce silence est à la hauteur du mystère sacré qui se réalise dans sa personne, puisque dans le sacrifice il atteint à une dimension christique, lors de la séquence du lavement des pieds.

Mais revenons à la parole de Sandokan, dans ce qu'elle a de violemment disruptif. Cette parole dévoile et démasque. Son objet, qui est de dénonciation, lui donne les apparences du discours contre-hégémonique : le retour sur les viols subis dans son enfance signe une reprise en main du *logos*, alors que c'est précisément par l'usage pervers du discours que les prêtres pédophiles, usant de leur autorité morale, parvenaient à convaincre les enfants qu'ils abusaient de la légitimité de leurs actes. Cependant, si en maniant les mots mêmes de ceux-là qui incarnaient la domination, en les retournant, il subvertit le discours ecclésiastique et en met au jour l'hypocrisie, Sandokan ne semble pas pouvoir s'extraire de l'écholalie. Il ne produit pas de discours construit : fors le lexique anatomique des choses du sexe, il ne dispose que des mots des prêtres qui l'ont élevé, que des fragments d'une rhétorique de la foi dénaturée par l'usage pervers qui en a été fait. Il demeure prisonnier de la langue des vainqueurs. De leur emprise, aussi, dans la mesure où la détestation qu'il leur voue se mêle d'une profonde dépendance affective. L'aliénation reste son unique horizon : il relève donc bel et bien du schéma gramscien de l'hégémonie, entendue comme cet état qui caractérise l'adhésion des opprimés aux idéologies qui les asservissent.

CONCLUSION

Si comme je le crois on atteint dans ce portrait de l'après-séisme à une synthèse des postures discursives qui ont caractérisé l'histoire récente du Chili, les prêtres relégués pourraient symboliser la phase du refoulement propre à la transition démocratique. Dans l'espace hétérotopique de la maison – cette boîte de Pandore – quelque chose est placé qui n'en saurait sortir. Le geste de la sœur Mónica lavant le perron à grande eau, par deux fois répété, est lourd de sens. Elle lessive le sang du suicide du père Matías aussi résolument qu'elle se débarrasse des poussières et de la salissure. Rien ne doit paraître au dehors.

La remédiation qui s'incarne dans le père García, pour généreuse qu'elle paraisse au premier abord, n'en débouche pas moins sur le musellement de la victime : dans l'échange au cours duquel il recueille la parole de Sandokan, l'écoute et les mots d'apaisement sont relayés par une tentative de discipliner la parole « autre », comme si la reconnaissance de la souffrance vécue devait valoir, en soi, pour réparation. Sa proposition de lui trouver un hébergement à Santiago²¹ est à l'évidence motivée par la nécessité de l'éloigner de la maison et de ses hôtes... Dans la personne du père García se réalise, en somme, la volonté d'épuisement du passé et sa transformation en simple toile de fond du présent qui a accompagné l'officialisation du fait dictatorial dans les années 2000.

Quant au langage en crise qui caractérise Sandokan, il rappelle celui du personnage du livre expérimental de Diamela Eltit, *El Padre mío*, publié en 1989. Dans cette œuvre l'écrivaine chilienne, issue du Colectivo Acciones de Arte – collectif né en pleine dictature –, mettait en forme les enregistrements réalisés auprès d'un sans domicile fixe schizophrène. L'auteure voyait son pays reflété dans ce discours en lambeaux²². Le discours de Sandokan, pour sa part, pourrait sans doute valoir pour une image du Chili de l'extrême contemporain. La confrontation tant attendue au prêtre qui a détruit son existence ne s'assortit pour lui de nulle guérison, de nul apaisement : le passé traumatique lacère irrévocablement son présent. Et ce que laisse *in fine* augurer cette parole disloquée, c'est la perpétuation de la violence, dans une société qui n'a pas su regarder son passé dans les yeux. Ses déclarations finales, qui sont aussi les dernières paroles adressées du film, témoignent de cet inévitable « rendez-vous avec la violence »²³. Elles consistent en une menace de représailles sexuelles à l'endroit des prêtres forcés de lui ouvrir leur refuge :

–Una cosa que es muy importante para todos ustedes, que si en algún momento [...] ustedes tienen acceso a mis drageas, por favor no las vayan a consumir, y si las consumen no las mezclen con alcohol, por que si no se los pueden culearse. A todos²⁴.

De l'image médiée du Chili post-dictatorial qu'offre *El club*, on retiendra ce constat du partage de la violence, qui trahit la persistance du passé dans le présent.

Dans ce film plus ouvertement que dans les précédents, le cinéaste regarde son temps, qui est celui de l'ultériorité, du divorce d'avec l'expérience dictatoriale. Le passé a perdu l'épaisseur dont le dotaient les films de la trilogie, par leur cadre temporel même, mais il subsiste à l'état de résidu tenace. Le déchaînement de brutalité qui marque la fin du film est la manifestation la plus probante de son insistance. Toutefois, P. Larraín ne cherche pas à cerner les contours de cette trace : le débordement de la chose qui se produit dans la métaphore, le

²¹ 01 : 09 : 13.

²² « Cuando escuché al Padre Mío, pensé, évoqué a Beckett, viajando iracundo por las palabras detrás de una madre recluida y sepultada en la página. Después de Beckett, me surgió otra imagen :
Es Chile, pensé.

Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre : jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difunto. Es una honda crisis del lenguaje, una infección de la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé.

Es Chile, pensé. » (Eltit 1989 : 17)

²³ Je reprends là le titre d'un chapitre de l'essai de Nelly Richard (1998 : 27).

²⁴ 01 : 32 : 12.

flou et les ambiguïtés qu'autorise la transposition symbolique débouchent sur un étoilement du sens, qui fait toute la force de ce film oppressant et grave. Car bien qu'ouvertement articulée autour de la question de la faute et de la rédemption, l'œuvre ne se prête guère à une lecture univoque. Elle fonctionne sur un mode impressionniste, suggérant plus qu'elle ne dit, usant d'une parole peu éclairante, lourde de sous-entendus. Et cette troublante esthétique de l'informulé offre un cadre exceptionnel au traitement des questions du non-dit, du déni et de la parole, qui continuent de tarauder le Chili contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter (2000). « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres complètes*. Vol. 4. Paris : Folio-Gallimard.
- CAVALLO, Ascanio, MAZA, Gonzalo (eds) (2011). *El novísimo cine chileno*. Santiago : Uqbar Editores.
- COHEN, Stanley (2001). *States of Denial: Knowing about Atrocities and Suffering*. Cambridge : Polity Press.
- ELTIT, Diamela (1989). *El Padre mío*. Santiago : Francisco Zegers Editor.
- FOUCAULT, Michel (1994). « Des espaces autres », *Dits et écrits 1954-88*. Vol.4. Paris : Gallimard, p. 752-762.
- GIRARD, René (1982). *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset.
- HIRSCH, Marianne (2014). « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*. 118 | 2014.
<<http://temoigner.revues.org/1274> ; DOI : 10.4000/temoigner.1274 > [consulté le 05/06/2017]
- MECKE, Jochen (2011). « En busca de una estética postdictatorial : Guerra Civil y dictadura en las novelas de Isaac Rosa » , in REINSTÄDLER, Janett (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid / Francfort : Iberoamericana / Vervuert. p. 121-134.
- RANCIERE, Jacques (2011). *Les écarts du cinéma*. Paris : La fabrique.
- RICHARD, Nelly (1998). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago : Cuarto propio.
- (2007). *Fracturas en la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires : Siglo XXI Editores Argentina S.A.
- SAITTA, Juri (2015). *Il cinema di Pablo Larraín*. Piombino : Edizioni Il foglio.
- SANTA CRUZ GRAU, José María (2014). « Naturalización de la dictadura. Formas de la historia en la trilogía de Pablo Larraín », in SALINAS, Claudio et STANGE Hanse (eds.), *Actas del coloquio : La historia en el cine chileno de ficción*. Santiago : Instituto de la Comunicación e Imagen. p. 75-79.
<<http://revistas.uchile.cl/files/journals/49/articles/36013/public/36013-123894-1-PB.pdf> > [consulté le 10/07/2017]

FILMOGRAPHIE

- BADHAM, John (2002). *La fièvre du samedi soir/ Saturday night fever*. Hollywood : Paramount pictures : Vélizy : Paramount home entertainment. [VF; VOST]
- LARRAÍN, Pablo (2012). *Tony Manero*. Paris : Blaq out. [VF ; VOST]
- (2011). *Santiago 73, Post Mortem*. Paris : Memento Films. [VF ; VOSTF]
- (2013). *No*. Paris : Wild Side Vidéo. [VO ; VOST]
- (2016). *El club*. Barcelone : Cameo. [VO]
- LIRA, Matías (2016). *El bosque de Karadima*. Santiago : Chilevisión. [VO]
- MC CARTY, Tom (2016). *Spotlight*. Neuilly-sur-Seine : Warner home video France. [VF ; VOSTF]

