

| | |
|---|----|
| Fiche technique | 1 |
| Réalisatrice Beatriz Seigner, une cinéaste cosmopolite | 2 |
| Avant la séance Le contexte historique | 3 |
| Découpage narratif | 5 |
| Récit Fuir pour survivre | 6 |
| Motif La frontière | 8 |
| Mise en scène Le visible L'invisible | 10 |
| Séquence Colloque de fantômes | 14 |
| Son Du naturalisme au fantastique | 16 |
| Échos L'art de représenter les fantômes Le cinéma fantastique comme allégorie de l'histoire | 17 |
| Document Un livre Une image | 19 |

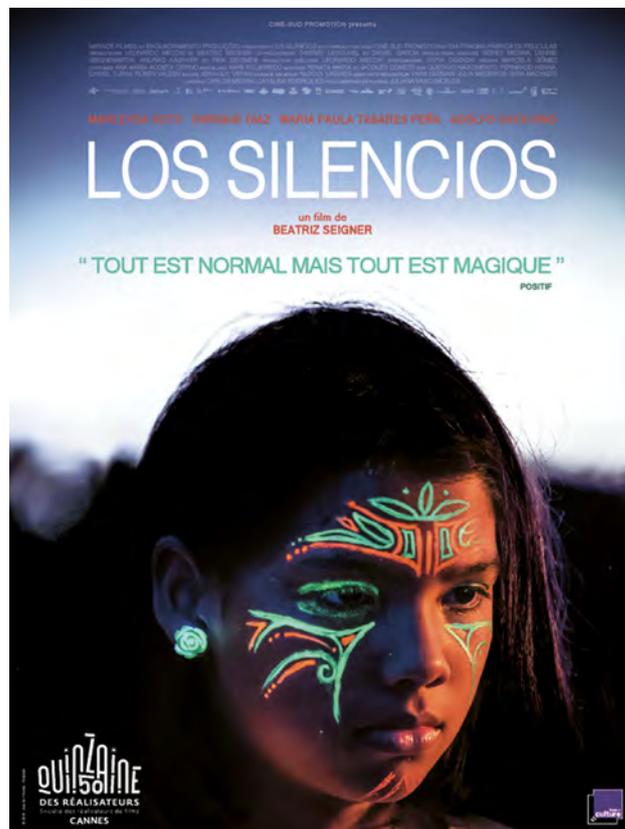
● Rédacteur du dossier

Gabriela Trujillo a contribué à de nombreuses publications sur le cinéma et la littérature. Elle a enseigné le cinéma à l'École du Louvre et à la New York University de Paris. Elle a travaillé à l'action culturelle et éducative de la Cinémathèque française, à la Maison européenne de la photographie et pour Le Bal. Auteure d'un livre sur le cinéaste italien Marco Ferreri, elle dirige actuellement la Cinémathèque de Grenoble.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Générique

LOS SILENCIOS

Brésil, Colombie, France | 2019 | 1h 29

Scénario et réalisation

Beatriz Seigner

Image

Sofia Oggioni Son

Gustavo Nascimento,

Fernando Henna, Daniel Turini,

Jean-Guy Vèran

Décors

Marcela Gomez

Musique

Nascuy Linares

Montage

Renata Maria, Jacques Comets

Production

Beatriz Seigner (Miriade

Filmes, Brésil), Leonardo

Mecchi (Enquadramento

Produções, Brésil), Thierry

Lenouvel (Ciné-Sud Promotion,

France), Daniel Garcia

(Diafragma, Colombie)

Distribution

Pyramide International

Format

Scope, couleur

Sortie

3 avril 2019

Interprétation

Marleyda Soto

Amparo

Maria Paula Tabares Peña

Nuria

Enrique Diaz

Adam

Adolfo Savilvino

Fabio

● Synopsis

Fuyant la guerre civile colombienne, Amparo et ses deux enfants, Nuria et Fabio, arrivent sur l'île de Fantasia, en Amazonie. Dans ce territoire à la croisée des frontières de la Colombie, du Brésil et du Pérou, la jeune femme cherche à refaire sa vie en attendant d'obtenir son statut de réfugiée et de pouvoir partir à l'étranger. Alors que le gouvernement colombien entame des négociations pour signer la paix avec les guérillas, elle fait des démarches pour être indemnisée suite à la disparition de son mari et de sa fille. Fabio commence l'école, tandis que Nuria suit sa mère partout. Amparo cherche des solutions alors qu'elle n'a pas beaucoup d'argent. Elle trouve un emploi et un avocat accepte de suivre sa demande d'indemnisation. Pendant ce temps, Fabio se lie avec un jeune garçon mutilé et Nuria avec une jeune fille de sa classe. En rentrant de l'école, la fillette découvre son père qui lui fait signe de se taire. Les habitants du village se réunissent : des promoteurs veulent acheter les maisons pour y fonder un casino. Certains protestent, d'autres pensent que c'est une occasion à saisir. Fabio voudrait travailler plutôt qu'étudier, et sa mère consulte le père sur l'offre faite par l'avocat. La conversation devient une dispute de couple, emplie de reproches. La saison des pluies est bien installée; les transports se font exclusivement par barque et le niveau de l'eau ne cesse de monter. Nuria et son amie se rendent à une réunion où l'on consulte les morts sur le traité de paix. On demande si les fantômes ont des messages à faire passer aux proches. Nuria prend enfin la parole. Peu de temps après, une lettre annonce que les restes des proches d'Amparo sont retrouvés. Une cérémonie collective est organisée pour rendre hommage aux disparus de chaque famille.

Réalisatrice

Beatriz Seigner, une cinéaste cosmopolite

Née à São Paulo, Beatriz Seigner est une réalisatrice, scénariste et productrice brésilienne. Son œuvre, bien que peu connue, résonne avec l'actualité d'un monde fait de réseaux, d'influences, de voyages et de migrations. Après des études de cinéma au prestigieux Centro sperimentale di cinematografia de Rome, elle commence sa carrière avec le court métrage *Uma menina como outras mil* (2001), auquel succéderont *Roda real* (2004) et *Índias* (2005). Son premier long métrage, *Bollywood Dream* (2010), est la première coproduction de l'histoire du cinéma entre le Brésil et l'Inde. Sélectionnée dans près d'une vingtaine de festivals autour du monde (Busan, Tokyo, Los Angeles), cette fantaisie douce-amère a reçu un accueil chaleureux de la part du public sud-américain. Avec humour, elle dépeint la désillusion de femmes brésiennes qui rêvent de réussite dans l'usine à rêves qu'est le cinéma à grand spectacle en Inde.

● Une histoire inimaginable, et pourtant...

« Un jour, une amie colombienne m'a raconté une histoire folle à propos de son enfance », se rappelle la réalisatrice¹. L'anecdote est la suivante : le père d'une petite fille colombienne avait été déclaré mort dans son pays. Partie vivre en exil au Brésil avec le reste de sa famille, la petite fille y retrouve ce père qu'elle croyait perdu. Cette histoire, qui a fortement impressionné Beatriz Seigner, a commencé à prendre la forme d'un scénario en 2009. « À cette époque, se souvient la cinéaste, le scénario était très différent, j'envisageais de jouer notamment davantage avec la frontière réalité/fiction. Puis des amis m'ont parlé de cette île amazonienne. Je m'y suis rendue et j'ai commencé à interroger les habitants de l'île. J'ai demandé aux enfants ce qu'ils faisaient après l'école, comment était leur vie... Des questions banales. Mais j'en ajoutais toujours une dernière : "De quoi avez-vous peur ?" Et là, tout le monde m'a parlé des fantômes de l'île, qu'ils évoluaient parmi les vivants et que parfois ils entraient dans leur corps pour les amener à faire de mauvaises choses. Ces fantômes semblaient les effrayer mais ils les avaient acceptés, ils vivaient avec eux. Les habitants de l'île viennent de diverses tribus mais ils partagent une sensibilité particulière avec les cultures indigènes. La présence des fantômes est bien réelle pour eux. Ils s'entretiennent avec eux, leur posent des questions, leur demandent conseil, leur offrent des cadeaux. À ce moment-là, j'ai décidé de reprendre le scénario, j'ai écrit une nouvelle version, très différente des premières ébauches, inspirée par ces histoires de croyances. Le processus d'écriture en définitive aura été très long parce que mes sources d'inspiration ont été nombreuses. Elles viennent tant des histoires personnelles et collectives que de cette île elle-même, si singulière, et des sensations qu'elle m'a communiquées. »

Le choix du casting, par ailleurs, témoigne de cette recherche incessante. L'actrice colombienne Marleyda Soto interprète le rôle de la mère, Amparo, tout en subtilité et avec de multiples nuances, de la colère, la résignation, la douleur et l'amour. Auparavant, elle a joué dans quelques films colombiens ; son interprétation de Rocío (dans *Oscuro animal* de Felipe Guerrero) lui a valu le prix d'interprétation au Festival de Guadalajara en 2016, mais c'est sa prestation dans *Los silencios* qui lui assure la reconnaissance internationale. Enrique Díaz, acteur et metteur en scène brésilien, tient quant à lui le rôle du père dont les apparitions scandent le récit. Face à ces deux comédiens confirmés, le choix a été fait de compléter l'équipe artistique avec des acteurs non professionnels, issus du lieu même où se déroule le



© Pyramide Distribution

tournage, la ville frontalière de Leticia, à l'intersection du Brésil, la Colombie et le Pérou. Les enfants et tous les habitants du lieu jouent, en quelque sorte, leur propre rôle dans leur langue natale, ce qui explique la multiplicité des langues qu'on y entend.

Sorti en 2019, *Los silencios* est sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs, et a remporté le prix de la critique et de la meilleure réalisation au Festival international de Brasilia. Par ailleurs, *Los silencios* a été primé aux festivals de Stockholm, San Sebastian, La Havane, Lima et Goa. Le succès critique du film autour du monde témoigne de l'actualité de la fable fantastique décrivant l'exil forcé d'une famille qui migre accompagnée de ses fantômes.

En 2020, son documentaire *Between Us, A Secret* (sélectionné au 44^e festival international de São Paulo) suit la trajectoire de Toumani Kouyaté, citoyen brésilien contraint de se rendre au Mali au chevet de son grand-père griot. La poésie du cinéma de Beatriz Seigner s'étoffe au fil de chacune de ses œuvres, avec une générosité particulière envers les personnages qui se sentent déplacés, loin de leurs repères habituels. C'est le temps sans cesse changeant de la mondialisation qu'elle vise à questionner.

1 Les propos de Beatriz Seigner sont extraits du dossier de presse du film.



Avant la séance

Le contexte historique

«Pendant l'écriture du scénario, je suivais de très près les accords de paix en Colombie, raconte Beatriz Seigner. Lorsqu'ils ont été signés, le soulagement était immense. Ils marquent un tournant historique. Mais ils ont aussi, pour ma part, mis sur table la question qu'on se pose tous : peut-on pardonner au meurtrier de son père, de son fils, de son frère ? Quand je vois la capacité d'absolution de ces familles colombiennes, je suis très émue. Et si pardonner est très dur, c'est vivre ensemble qui importe pour avancer. C'est bouleversant et courageux. Que personne ne soit au courant de ces histoires au Brésil me consterne. Le Brésil est un pays exclusivement tourné vers les États-Unis et l'Europe, il déconsidère ses voisins. Nous avons pourtant de nombreux points communs avec les autres cultures latino-américaines. Il s'agit seulement d'ouvrir les yeux, d'oser se regarder et se tendre la main. J'avais envie de rendre accessibles aux Brésiliens des récits qu'ils ignorent.»

« Il y a tellement de films aujourd'hui sur les FARC que je ne voulais surtout pas faire un film-dossier de plus sur ce sujet »

Beatriz Seigner

Quelle est la trame historique sur laquelle s'inscrit *Los silencios* ? Il est important, avant de faire découvrir le film, de donner un aperçu de la réalité qu'il décrit de manière subtile, parfois allégorique. Le récit se situe dans un territoire au croisement des frontières de trois pays différents : le Brésil, le Pérou et la Colombie. Des indices viennent ponctuer la narration, mais il convient de les identifier en amont. Les images et les sons des actualités venant de la radio et de la télévision ont une importance capitale dans

Los silencios. L'irruption de la réalité à travers les médias permet au spectateur de situer le film, et de mieux en comprendre les enjeux narratifs, car il traite, en somme, d'une histoire contemporaine dont les conséquences sont toujours visibles de nos jours. Nous sommes du côté colombien de la triple frontière, au printemps 2013, au moment où débute, à La Havane (Cuba), les négociations pour lancer le processus de paix entre le gouvernement colombien, représenté par le président Juan Manuel Santos, et les FARC-EP (Forces armées révolutionnaires de Colombie – Armée du peuple), représentées par Timoleón Jiménez (alias « Timochenko »). On veut croire au cessez-le-feu qui promet la fin d'une guerre de longue haleine. Mais quelle est cette guerre, et quels en sont les acteurs ? Au milieu des années 1960, la guerre froide prend des dimensions terribles en Amérique latine après la prise du pouvoir par Fidel Castro à Cuba, ce qui a fait craindre une déferlante communiste dans tous les pays au sud des États-Unis. La Colombie est déchirée depuis cette époque par des affrontements entre diverses factions de guérillas marxistes, l'armée de l'État qui a pour mission de combattre le communisme, et des groupes paramilitaires qui utilisent des moyens très violents et parfois illégaux pour régler leurs comptes et semer la terreur. Les FARC sont la principale guérilla communiste impliquée depuis des décennies dans le conflit armé colombien. Les méthodes des guérillas sont connues : passage à la clandestinité, combats dans des régions souvent inaccessibles et loin des grandes villes. Les guérillas s'affrontent à des gouvernements, souvent militaires, soutenus par ceux qui, comme les États-Unis, craignent que l'histoire cubaine se répète, sous l'influence de l'Union soviétique. À ces belligérants viennent s'ajouter, depuis le milieu des années 1980 et pour des raisons économiques, des cartels de drogues tristement célèbres, indéniablement liés à l'image qu'on a de la Colombie dans le monde entier. Dans le film de Beatriz Seigner, la guerre civile qui s'éternise depuis des décennies, conflit meurtrier, complexe et multiforme, impose la peur comme mode de vie quotidien aux habitants de l'île de Fantasia. En outre, *Los silencios* traite, du point de vue de l'histoire culturelle et humaine, de l'héritage indélébile de la violence dans cette région du monde, et du poids de la guerre sur les descendants des diverses communautés indiennes autochtones. En effet, les victimes de ce conflit sont non seulement les combattants, mais aussi les populations civiles qui sont obligées, parfois malgré elles, de prendre part aux combats. Les hommes partent faire la guerre et n'en reviennent souvent pas. Les femmes et les enfants vivent sous la menace constante de voir déferler dans leur existence la mort de leurs proches. Mais par ailleurs, ils craignent aussi pour leurs vies, puisque

les massacres de civils ne sont pas rares dans ce contexte, surtout dans les terres éloignées des métropoles sur lesquelles s'attarde l'opinion internationale. Les communautés autochtones de la région amazonienne sont en outre décimées après des siècles qui ont vu la disparition de leurs ressources et de leurs traditions, conséquence de la guerre, de la délocalisation et souvent aussi du racisme.

Le bilan des années de guerre continue de peser sur l'histoire colombienne. En effet, en 2016, au moment de la signature du traité de paix entre le gouvernement colombien et les FARC, on comptait officiellement près de 260 000 morts, dont plus de 80 % faisaient partie de la population civile. Près de 45 000 personnes ont été portées disparues, et on estime à six millions le nombre de réfugiés qui ont été contraints de migrer vers l'étranger. Les médias internationaux font état, même à l'heure actuelle, des conséquences désastreuses de la guerre sur les populations de ce vaste pays, le quatrième plus grand de toute l'Amérique latine. Comptant plus de 49 millions d'habitants, le rayonnement de ce pays est visible aussi grâce au travail d'une importante diaspora témoignant de la violence et de l'arrachement qui ont poussé des millions de personnes à l'exil. Dans *Los silencios*, on peut trouver divers profils de personnes qui incarnent à leur manière les conséquences de la guerre. Chaque personnage du film, chaque singularité scénaristique porte en elle un aspect du conflit. La présence presque anodine des armes dans les maisons témoigne que la guerre est devenue la norme dans ce pays.

Les corps disparus, pour des raisons politiques, du mari et de la fille d'Amparo montrent la violence des campagnes de représailles menées par des groupes armés et sanguinaires. Amparo elle-même est une réfugiée colombienne voulant refaire sa vie au Brésil, pays de son mari, et pour cela elle doit justifier, de manière presque cruelle, des raisons qui font qu'elle se sent menacée de mort. Elle vit dans le besoin, et doit faire appel aux autorités brésiliennes pour échapper au conflit. Les villageois de Leticia craignent autant les guérillas que les paramilitaires, et le jeune homme mutilé (probablement à cause d'une mine) est le symbole visible d'une tactique d'intimidation assez répandue. On lit surtout, dans les visages des enfants, la peur de la violence et on devine chez les habitants de tous âges l'espérance de voir un jour l'issue du conflit et de retrouver leurs familles, même après leur mort.

Les différentes langues qu'on entend traduit la multitude de traditions qui se superposent dans cet espace à la frontière difficilement perceptible, tant les pays ont connu la même violence et les mêmes déchirements. La réalisatrice, une Brésilienne s'intéressant aux nombreux migrants colombiens dans son pays natal, s'attarde avec générosité sur une histoire complexe qu'il est nécessaire d'éclairer pour mieux mesurer la poésie du film.



Découpage narratif

1 L'ARRIVÉE DANS L'ÎLE DE FANTASIA

00:00:00 – 00:06:56

Une barque avance dans la nuit. Amparo, suivie de ses enfants, Fabio et Nuria, met un pied à terre et embrasse sa tante, doña Sofía, une femme âgée qui se réjouit de la revoir en vie. Tous les quatre traversent un terrain boueux entouré de maisons sur pilotis. La vieille dame leur montre une maison où ils pourront s'installer. Fabio aperçoit des bottes qui ressemblent à celles de son père : sa mère lui dit de ne pas y toucher, mais le garçon n'obéit pas. Nuria, silencieuse, semble effrayée.

2 PREMIER JOUR D'ÉCOLE

00:06:56 – 00:10:53

Amparo et les enfants sont dans une salle d'attente où résonnent les informations : à La Havane débutent les négociations entre le gouvernement colombien et les FARC. Fabio pourra commencer l'école le jour même, mais il ne pourra pas avoir accès à la cantine, et il faudra lui acheter un uniforme. Amparo et Nuria sortent de l'école et se dirigent vers l'endroit où on vend les uniformes : n'ayant pas assez d'argent, Amparo demande une réduction et, face au refus de la vendeuse, finit par acheter uniquement des écussons.

3 LES DÉMARCHES

00:10:53 – 00:15:05

Amparo et Nuria se rendent à une mission pastorale brésilienne pour faire des démarches administratives. Les religieuses demandent à Amparo si elle peut démontrer qu'elle ou quelqu'un de sa famille est en danger de mort : elle leur montre des documents, des enregistrements faits avec son téléphone. On apprend que son mari, leader communautaire menacé de mort par les paramilitaires, est porté disparu, tout comme sa fille. On l'oriente vers un avocat qui pourra l'aider dans ses démarches.

4 PREMIÈRES APPARITIONS

00:15:05 – 00:23:21

De retour dans le village, Amparo veut emprunter une machine à coudre. Seule à la maison, Nuria aperçoit son père qui lui fait signe de se taire, puis l'embrasse sur le front. Le soir, Amparo coud les uniformes et rappelle à Fabio que savoir coudre lui a permis de faire vivre la famille, et que c'est ainsi

qu'elle a rencontré son mari. Nuria entend des bruits de pas à l'étage. Arrivée de la saison des pluies. De retour de l'école, Nuria trouve son frère qui joue avec l'arme du père. Les voisins observent la maison à travers la fenêtre. Un sentiment d'étrangeté émane du village.

5 RECHERCHE D'EMPLOI

00:29:04 – 00:31:10

Amparo est présentée par sa tante au « président » de l'île, qui refuse de l'employer en raison de sa qualité de réfugiée. Amparo gronde Fabio à cause de la mitraillette. Désespérée, elle pleure et Nuria tente de la consoler. Le jour suivant, Amparo se propose comme employée pour charger du poisson.

6 LES NOUVEAUX AMIS

00:29:54 – 00:32:55

Nuria est devant la maison avec sa nouvelle amie. La tante lui demande d'informer sa mère qu'une réunion importante doit se tenir le soir. Fabio, de son côté, se lie d'amitié avec un jeune homme mutilé que les autres embêtent et qui lui apprend à fumer.

7 LA VENTE DU VILLAGE

00:32:55 – 00:36:01

À la tombée de la nuit, les habitants du village se réunissent autour du président. Des hommes d'affaires, en présence du maire de Leticia, ont proposé d'acheter l'île pour en faire un casino et un hôtel. Les villageois débattent entre eux de la proposition. Mais la menace de l'arrivée de l'armée et des paramilitaires pour les déloger plane sur eux.

8 LA SAISON DES PLUIES

00:36:02 – 00:44:27

La pluie modifie peu à peu le paysage. Amparo donne un bain à Nuria et demande à Fabio de l'aider à servir, puis de se dépêcher de prendre son bain. Le père s'approche de la mère et l'embrasse. Il fait signe à Nuria d'aller chercher de l'eau. Une fois dehors, celle-ci semble craindre les bruits de la nuit. Lors du repas, Fabio proteste car on mange toujours la même chose. Nuria et son père se taisent. On voit ensuite Fabio et Amparo seuls à table.

9 LA PROPOSITION DE L'AVOCAT

00:44:28 – 00:57:56

L'avocat appelle Amparo pour lui proposer une affaire : il lui paiera de l'argent liquide afin de récupérer sa double plainte — qui pourrait aboutir à une indemnisation. L'amie de Nuria lui parle de la présence des fantômes dans le village. Amparo va chercher à l'école Fabio, qui lui

reproche sa pauvreté et son odeur de poisson. Il veut gagner de l'argent et souhaite travailler. Le soir, à la maison, Amparo discute avec son mari de la proposition de l'avocat. Elle lui reproche de les avoir mis en danger par ses activités militantes. On la voit ensuite parlant seule, sous le regard muet de Fabio.

10 LA VIE CONTINUE

00:57:56 – 01:03:46

La pluie a cessé. Amparo surprend Fabio dehors un soir, en compagnie d'adolescents qui parlent d'argent. En chemin, ils révisent les tables de multiplication. Le niveau de l'eau a beaucoup monté. La télévision diffuse un sujet sur la signature du traité de paix en Colombie et le rôle que les femmes doivent y jouer. La jeune fille invite Nuria à l'assemblée de fantômes le soir, pour parler du traité de paix et connaître l'avis des morts. On voit Fabio passer sur une barque, il a trouvé du travail.

11 ASSEMBLÉE DE FANTÔMES

01:03:46 – 01:11:13

Dans la nuit, les deux jeunes filles se dirigent en barque vers le lieu de l'assemblée. Les fantômes prennent la parole pour discuter du pardon, de la douleur des familles. La tante d'Amparo demande ce qu'il leur faut pour être en paix. On fait passer des messages aux vivants. Nuria pleure en demandant qu'on dise à sa mère qu'elle et son père vont bien, et que rien n'est de sa faute. Nuria et son père rentrent et se couchent sur le lit où Fabio et la mère dorment.

12 UNE TRISTE NOUVELLE

01:11:13 – 01:14:49

Le soir, Fabio et Amparo retournent à la maison et trouvent la tante endormie. Celle-ci leur transmet un courrier qui plonge Amparo dans le malheur. Le lendemain, elle reçoit une boîte contenant les restes d'Adam, son mari, et de Nuria, sa fille.

13 LA CÉRÉMONIE DES ADIEUX

01:14:49 – 01:21:00

À la tombée du jour, des barques se dirigent vers un même lieu, loin du village. On apporte les restes de tous les disparus pour une cérémonie au cours de laquelle on brûle les boîtes décorées de fleurs en plastique. À la lumière des lampes-torches, les habitants entonnent un chant mélancolique, et leurs proches disparus surgissent à leurs côtés.



Récit

Fuir pour survivre

Los silencios raconte un exil forcé. Contrainte de fuir un lieu où elle et ses proches sont menacés de mort, Amparo doit commencer, en l'absence de son mari, une nouvelle vie ailleurs, grâce à l'aide d'une vieille tante qui vit dans l'île de Fantasia. Le récit se fait au présent, sans que le film s'attarde sur la représentation de la vie antérieure d'Amparo et les siens. Au moment de l'accueillir, la vieille dame dit seulement : «Je suis heureuse de vous savoir en vie» [séq. 1]. Comme ses personnages, l'histoire va de l'avant, sans s'attarder sur ce qui reste de leur ancienne existence. La mère dit, lorsqu'elle cherche un travail : «Mes problèmes sont derrière moi» [séq. 5]. Plus tard, elle reproche à son mari de les avoir mis en danger : celui-ci réplique qu'il ne voulait pas voir détruit tout ce qu'ils avaient bâti. Amparo répond, avec rage et tristesse : tout ce qu'ils ont eu un jour a de toute façon disparu [séq. 10]. Seule Amparo, devenue cheffe de famille, s'autorise de temps à autre à évoquer le père avec Fabio pour raconter au garçon l'histoire de sa rencontre avec l'homme qu'elle aime encore. La seule trace de mémoire, en dehors du souvenir des moments vécus ensemble, réside dans les images du téléphone portable qu'Amparo présente comme preuve des dangers subis [séq. 3].

La fuite en avant qu'est l'exil est suivie étape par étape, dans ses moments d'attente (à l'école, dans la mission des religieuses brésiliennes) et jusqu'aux détails en apparence les plus insignifiants. Le quotidien le plus anodin doit être pris en charge et reconstruit de zéro, comme lorsque Amparo doit trouver une solution pour confectionner des uniformes [séq. 2 et 4]. Le film y consacre une bonne partie pour plusieurs raisons : l'uniforme donnera à Fabio l'idée d'une stabilité, d'une continuité, puisqu'on apprend qu'il avait de bonnes notes auparavant. Mais cette question vestimentaire permet aussi de montrer la misère dans laquelle doit survivre Amparo, car elle n'a pas les moyens d'acheter ce qu'il faut pour que son fils aille à l'école comme les autres enfants. Elle peut uniquement payer les écussons et devra coudre les uniformes elle-même. Pour cela, elle cherche à emprunter une machine à coudre. C'est à cette occasion qu'il y a, grâce aux paroles de la mère, teintées de nostalgie, une allusion à la vie passée : elle évoque sa rencontre avec Adam. Enfin, les uniformes permettent au scénario de montrer une première ambiguïté : pourquoi a-t-on l'impression que seul Fabio commence l'école ? Qu'en est-il de Nuria ? Est-ce une différence de genre ? La scolarisation des garçons est-elle plus importante ? Pourquoi Nuria est-elle toujours collée à sa mère ? Comment a-t-elle eu son uniforme à elle ?

La survie consiste à trouver non seulement un toit (une maison prêtée, puisqu'on y trouve encore les affaires d'un autre) ou de la nourriture (d'ailleurs, Fabio se plaint de toujours manger la même chose), mais aussi un soutien réciproque : c'est l'amour, les liens familiaux qui s'occuperont de remplir cette fonction essentielle pour l'humain.

● Un récit à tiroirs

Los silencios repose beaucoup sur l'effet de surprise, lorsqu'on découvre la véritable identité de l'enfant disparue aux côtés du père. La construction même du film, les épisodes contemplatifs permettent de retarder la révélation et dilatent ainsi le suspense, alors même que le moteur de la narration n'est pas la recherche de l'identité de l'enfant morte. Au centre de ce récit, comme dans beaucoup de récits fantastiques, il y a le *twist*. Quelle est la scène qui nous fait enfin comprendre que Nuria est la petite fille disparue, et que celle qu'on voit à l'écran n'est qu'un fantôme ? Rétrospectivement, en revoyant le film, peut-on déceler des indices ? Le vol étrange des oiseaux [séq. 2], le moment où Amparo pleure, désespérée devant un miroir qui ne reflète pas Nuria [séq. 5], ou encore la manière dont Fabio semble ignorer sa sœur [séq. 8] sont des moments clés que l'on peut ignorer, mais qui ancrent l'étrangeté du film. Le spectateur est entraîné dans un questionnement constant : une fois que l'explication réaliste n'est plus plausible, et que la seule hypothèse est une explication surnaturelle, on entre dans le domaine du fantastique. Pourtant, ce surnaturel est d'une simplicité confondante, presque harmonieuse : c'est en cela que le film se relie au réalisme magique décrit par la littérature latino-américaine [Documents]. Car l'apparition des fantômes n'est pas un moment d'effroi, mais bien la preuve de la survivance de l'amour par-delà la mort, et de la mission consolatrice des défunts envers les vivants. De fait, la présence constante de Nuria à l'écran la fait apparaître comme une figure angélique. Elle veille sur sa mère, l'aide à la cuisine, va chercher de l'eau [séq. 8].





Une fois qu'on a découvert le statut de la petite fille, les raisons de sa présence constante aux côtés de sa mère, revoit-on le film de la même manière? Et une fois qu'on a appris la clé du film, on peut aussi se demander: Nuria sait-elle-même qu'elle est morte? En effet, le silence de la jeune fille, sa discrétion et sa douceur évoquent au début moins un état spectral qu'une forme d'angélisme, d'attention et d'obéissance à sa mère [séq. 3 et 5]. D'autres séquences, comme lorsque Amparo donne son bain à Nuria [séq. 8], semblent être une forme de souvenir du temps où elle pouvait s'occuper de sa fille avec amour et presque avec dévotion. On peut se demander si Amparo voit les fantômes de sa fille et son mari. Dans la séquence de discussion de couple [séq. 9], la femme semble dialoguer avec son mari, mais peut-être suit-elle simplement le fil de ses pensées. Lui, de son côté, répond, mais l'incertitude plane sur le statut de ses images: sont-elles de l'ordre du souvenir, de l'imaginaire, ou d'un véritable colloque avec les fantômes? C'est toute l'élégance du film de laisser libre l'interprétation du spectateur sur ces présences familiales: l'objectif de *Los silencios* est de montrer le fil qui relie les familles malgré la violence qui les sépare. Mais en fin de compte, le personnage le plus énigmatique est celui de Nuria, dont les jeux de regards peuvent, rétrospectivement, suggérer le doute sur la conscience qu'elle a de son état de spectre [séq. 2, 5 et 8].

● Deuil

La dimension la plus émouvante de *Los silencios* repose sur la question du deuil. Or, le deuil décrit ici ne concerne pas uniquement des individus (Amparo, jeune femme vivace, ayant perdu son mari et sa fille), mais toute la collectivité, constituée de civils (des paysans, en grande majorité) de la région frontalière, puis le pays entier (la Colombie, représentée à travers les drapeaux, et les chaînes de télévision où sont transmises les informations), voire l'Amérique latine dans son ensemble. Chaque individu présent dans le film a une mort à déplorer. La scène de fin [séq. 13] permet de montrer une communauté déchirée par la guerre et ses nombreuses victimes.

On sait par ailleurs que le processus de deuil n'est pas linéaire: les états d'amélioration, de manque, de tristesse se succèdent pendant une durée plus ou moins longue. Ici, les objets se ressemblent tous: des bottes d'homme, une arme à feu. Ils évoquent la disparition du père, un père qui revient parmi les siens pour consoler sa femme et son fils, qui ne semblent pas pouvoir le voir. Il en va de même pour Nuria, qui semble triste, traumatisée par la guerre, et qui se colle à sa mère. On comprend par la suite qu'elle est là plutôt pour consoler Amparo et l'aider, sans y réussir, dans ses

démarches. C'est pourquoi la seule parole qu'elle profère dans le film est intense, émouvante: « Dis à maman que nous allons bien et que ce n'est pas de sa faute » [séq. 11]. Toute la culpabilité, la générosité et la naïveté de l'enfance se résument en cette unique réplique. Si Amparo mène le récit par sa force et sa volonté de survivre, Nuria, quant à elle, est le guide permettant au spectateur de comprendre les enjeux du film qui dépassent la simple question du visible.



● Un monde sans hommes?

Lorsqu'il entre dans la nouvelle maison, Fabio aperçoit une paire de bottes. Sa mère le gronde: il ne doit pas toucher aux affaires des autres. Ces chaussures d'un homme absent rappellent que dans *Los silencios*, la majorité des personnes qu'on aperçoit sont des femmes. Elles semblent diriger les foyers. Trois générations de femmes sont représentées: doña Sofía, Amparo et Nuria. Elles ont chacune une expérience différente de la guerre. La «grand-mère», qui est de fait la tante d'Amparo, représente la force du lien familial. Solide, joyeuse, aidante, elle est dans le partage. Elle est ferme et courageuse lorsqu'il s'agit de défendre le territoire de Fantasia face à ceux qui veulent délocaliser la population. Mais sa sagesse n'est pas seulement pratique: par ailleurs, elle relie aussi le monde des vivants à celui des morts. C'est elle qui préside l'assemblée avec les fantômes, pour leur demander conseil, et qui se porte volontaire pour transmettre leurs messages aux vivants. Amparo a tous les soucis et le courage d'une mère dévouée. Son domaine est celui du concret: faire les papiers, trouver un travail, nourrir sa famille. Elle est l'image même de la survivante, la combattante. Nuria, quant à elle, représente l'innocence: l'étonnement, le mutisme. La peur, certainement. Quelles choses affreuses n'a-t-elle pas déjà vues, à son jeune âge?



Motif

La frontière

La question des limites est essentielle dans *Los silencios*. La frontière évoquée est multiple, et pourtant invisible : géopolitique (entre les pays), physique (entre les hommes et les femmes, entre les enfants et les adultes), idéologique (entre les militaires et les guérilleros) et enfin symbolique (entre les vivants et les morts). La frontière désigne ce qui sépare et ce qui unit au-delà des conventions, et c'est pourquoi sa représentation est l'enjeu principal du film. *Los silencios* a ceci d'original qu'il fait des femmes les véritables médiatrices d'une guerre absurde : en effet, il revient aux femmes, survivantes, résistantes, d'accuser les limites pour mieux les franchir.

« Nous avons tourné à la frontière entre le Brésil, le Pérou et la Colombie, plus précisément sur une petite île baptisée "la isla de la fantasia". Cette île est envahie par les eaux quatre mois par an et refait surface comme par magie le reste du temps »

Beatriz Seigner

Du point de vue géographique, le film se déroule dans un lieu réel, à la triple frontière entre la Colombie, le Brésil, le Pérou. La région est un carrefour de l'extrême nord-ouest de l'Amazonie, où s'entremêlent les cultures indiennes autochtones et ibériques (hispaniques, lusophones). Si la représentation des communautés indiennes de la région amazonienne est implicite, l'héritage spirituel est manifeste dans la séquence de fin, où le chant qui s'élève appartient à une langue indigène. Dans le seul domaine ibérique, il y a aussi, tout au long du film, la limite entre deux langues :

lorsque Amparo demande l'asile auprès de la mission des religieuses, celles-ci lui parlent en portugais et elle répond en espagnol. Ce mélange des cultures souffre en outre des conséquences tardives de la guerre froide. Alors, comme conséquence des affrontements que celle-ci provoque en Amérique latine, l'existence de cette frontière conditionne les mouvements migratoires : à quelques kilomètres du lieu où elle vit, Amparo sait qu'elle pourra être en sécurité. En changeant de pays, elle changera aussi de statut ; elle sera, après avoir franchi la limite arbitraire qui sépare son pays du Brésil, une émigrante, une réfugiée. Il suffit de ces quelques mètres pour la faire se sentir en tranquillité. Le plus troublant est que cette frontière n'est pas visible : la nature luxuriante ne respecte pas les limites entre les États. En cela, le film aborde une thématique contemporaine qui peut s'étendre à d'autres pays dans le monde et résonner de fait dans l'actualité la plus pressante.

Par ailleurs, le film se passe dans le contexte d'une guerre jamais représentée à l'écran. Elle ne l'est pas car elle peut difficilement l'être : la guerre civile ne fait aucune différence entre les ennemis, puisqu'ils appartiennent au même pays. *Los silencios* atteste de l'indifférenciation propre à toute guerre fratricide, comme en témoigne l'un des fantômes. La frontière idéologique qui oppose les guérilleros aux militaires et aux paramilitaires est invisible à son tour. Le degré de terreur provoqué par toutes les factions est le même, et la population civile en est de toute façon la victime.

Une autre limite essentielle en temps de guerre concerne la division entre les femmes et les hommes. Ces derniers font la guerre, combattent au loin, disparaissent. La plupart des femmes qu'on aperçoit au cours du film sont à la maison avec les enfants, telle la belle-sœur d'Amparo. Néanmoins, Amparo assume de devoir nourrir sa famille (un rôle traditionnellement attribué au patriarcat) ; par ailleurs, elle franchit carrément cette limite : elle se propose de travailler en chargeant le poisson, une tâche ardue dévolue aux hommes. Enfin, le personnage d'Amparo transcende d'une autre manière les limites entre les hommes et les femmes : elle s'engage, à sa manière, dans la guerre. La militance d'Amparo passe par la couture : elle raconte à Fabio comment elle a cousu des vêtements pour la guérilla. Cela lui a ouvert un autre monde puisque c'est ainsi qu'elle a rencontré le père de ses enfants. Mais cette limite entre les hommes et les femmes est aussi visible dans l'interminable histoire de la violence entre les genres : le jeune homme mutilé, humilié par les garçons, va ensuite embêter à son tour la jeune fille, avant que Nuria ne réussisse à l'aider.



Un autre type de frontière que le film déploie est celle, symbolique, entre l'enfance et l'âge adulte. Le chaos de la guerre tend à effacer la limite entre ces deux âges : ainsi, les enfants sont obligés de voir, de subir des choses dont en théorie ils devraient être préservés. Fabio et Nuria n'ont pas toujours l'insouciance voulue pour leur âge : une seule fois, Fabio joue véritablement son rôle d'enfant. C'est lors de la séquence de dîner, lorsqu'il pose de nombreuses questions absurdes (celle sur les jumeaux, par exemple). Sinon, Fabio se préoccupe davantage de fréquenter des garçons plus âgés et de gagner de l'argent que d'apprendre ses tables de multiplication. Nuria, quant à elle, veille soigneusement sur sa mère. C'est comme si, en l'absence du père, ils prenaient tous les deux le rôle de protection traditionnellement attribué aux parents.

Mais la véritable frontière que le film veut représenter pour en marquer la porosité est celle qui sépare les vivants des morts. Les disparus, fantômes ou présences bienveillantes, apparaissent au cours du film et accompagnent la vie de leurs proches. Comme Nuria et son père, ils mangent, ils ressentent des émotions parfois contradictoires et difficiles à exprimer. Ils tentent d'aider : c'est leur impuissance qui permet de comprendre au fur et à mesure l'abîme qui les sépare, en vrai, des autres. Leur représentation est un enjeu de la mise en scène du film, et la pierre angulaire du récit.

Los silencios s'attarde en outre sur la notion d'héritage et questionne ainsi le devenir des communautés qui subissent la guerre. Si le passé n'est pas représenté mais simplement évoqué, on devine les séquelles des traumatismes subis. Tout élan vers le futur est interrompu par le conflit : les écoles sont bombardées, les maisons détruites, et les parents absents ou privés de leurs enfants. L'avenir, quant à lui, semble compromis. Fabio, par exemple, ne s'intéresse guère à ses études, gage de réussite : il veut gagner de l'argent, rappelle-t-il, et vite. C'est pourquoi il va vers les jeunes qui, comme lui, sont dans la quête d'une survie matérielle pressante, sans autre projet que le présent de la misère.

Ce va-et-vient d'un pays vers un autre, d'un âge vers un autre, d'un monde vers l'autre, est le constant mouvement de ce récit poignant. De fait, portée par les trois femmes, la seule puissance qui permet que tout communique est celle de l'amour.

● L'île

L'île de Fantasia est une étroite langue de terre qui dépend de la ville de Leticia, du côté colombien de la triple frontière. Cette île au nom qui fait rêver et qui existe véritablement ne devient, de fait, une île qu'au moment des pluies, lorsque le seul moyen d'y accéder est par voie fluviale. Elle permet d'évoquer chez le spectateur tout un imaginaire insulaire fantastique qui commence avec la mythologie grecque et la figure de Charon, le batelier qui transporte les âmes aux Enfers après la traversée du Styx. À noter que batelier (conducteur de personnes en barque) est précisément le travail que Fabio veut apprendre, bien qu'il y perçoive sans doute avant tout une manière facile et rapide de gagner de l'argent. Or l'île est aussi un monde clos, doté d'une force singulière, traversé par l'imaginaire occidental. Elle est d'abord vue comme une utopie où les problèmes peuvent être dépassés, où affluent de nombreux réfugiés. D'ailleurs, par son emplacement privilégié et le flou juridique résultant de sa situation à la croisée des frontières, l'île est convoitée par des promoteurs qui veulent installer un casino et des hôtels pour touristes en quête de lieux paradisiaques. L'île de Fantasia, isolée par les éléments du reste du monde, est le lieu fantastique où survivent des traditions ancestrales qui se mêlent avec la vie moderne, là où cohabitent en harmonie les vivants et les morts.



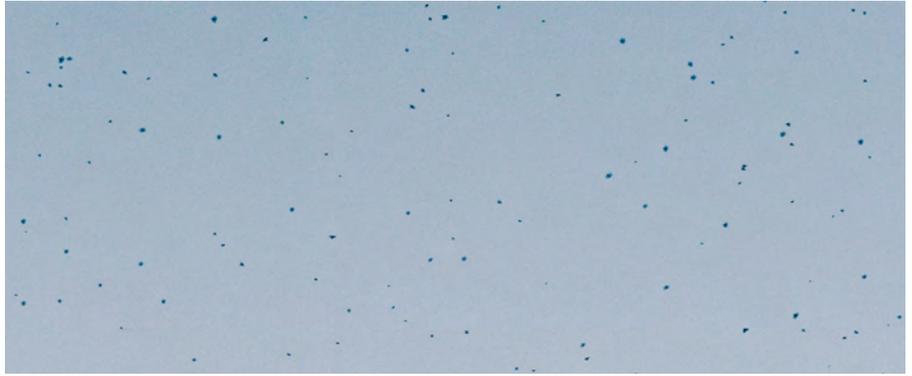
Mise en scène

Le visible

- Filmer un lieu réel et magique à la fois

La première question que pose *Los silencios* est celle de la perception d'un lieu où la réalité côtoie un fantastique minimaliste, évitant tout recours au grand spectacle. En effet, l'île de Fantasia existe véritablement [Encadré: «L'île»], et Beatriz Seigner filme chaque aspect de sa géographie particulière à intervalles réguliers, ce qui permet de rythmer l'avancée du récit et de comprendre la durée au cours de laquelle il s'étend. La caméra s'attarde sur des vues originales et signifiantes pour montrer la richesse du lieu qui subjugue le spectateur. La grammaire cinématographique se déploie, multiple: durée des plans, angles de prise de vues, mouvements de caméra servent tous à restituer le relief de ce lieu où le naturel et le surnaturel se confondent.

De longs plans fixes s'attardent sur ce lieu étonnant à tout point de vue. Après leur descente de barque, Amparo, Nuria et Fabio, précédés par doña Sofia, sont filmés à une distance qui permet de visualiser le décor (le sol est alors boueux, mais on peut encore marcher d'une maison à l'autre), et entre deux lueurs, on aperçoit les chaussures fluorescentes de Nuria, alors que Fabio et Amparo tentent de tirer leurs valises à roulettes. Les cadres larges permettent de donner les couleurs du village, présentant les maisons sur pilotis, les palissades, qui serviront ensuite de points de repère au spectateur pour constater la montée des eaux. La vue est souvent resserrée sur des détails des maisons, comme les bâches plastiques qui font office de rideaux et dont le léger mouvement permet d'illustrer le mode de vie frugal des habitants, mais dont le bruit insistant enveloppe également ce lieu bien réel d'une atmosphère onirique. Chaque cadre vide (sans aucun personnage) ayant



pour vocation la description est construit de manière rigoureuse, ambitieuse: graphiquement, chaque cadre sublime la particularité du lieu.

Par sa situation exceptionnelle, la nature en cette île a une place prépondérante: les vues du ciel, de la faune et la flore du lieu sont omniprésentes. Lorsque Nuria et Amparo quittent l'école, elles se figent devant la vue d'une nuée d'oiseaux qui voltigent dans l'air — il s'agit d'un plan large, filmé en contre-plongée, suivant leur regard ébahi [séc.2]. Cet élément permet d'accuser une vision irréelle, comme s'il s'agissait d'un signal. La présence récurrente de figures d'oiseaux, ainsi que leur chant, ponctuent certains passages du film qui marquent l'avancée de la saison et l'entremêlement du monde des vivants et de celui des morts.

Le film a une dimension ethnographique: à travers cet angle documentaire, on y voit la multiplicité des cultures qui cohabitent — hispanique, indienne. Les langues qu'on entend (l'espagnol, le portugais, mais aussi la mélodie de fin dans une langue inconnue du spectateur) disent à leur tour la situation de ce carrefour des cultures. La dernière scène, de manière explicite, témoigne de la manière dont *Los silencios* cherche à représenter la survivance des croyances et des rituels des Indiens d'Amazonie. Tous ces éléments alimentent l'atmosphère singulière, inoubliable, qui imprègne le film.

- Filmer dans le noir

L'île n'est pas alimentée en électricité ni en eau courante. Pour mieux coller à la réalité du lieu, *Los silencios* relève le défi de filmer à de basses lumières dans les scènes nocturnes: suivant les points lumineux et phosphorescents, le faisceau d'une lanterne, la lueur des bougies ou du feu qui sert à cuisiner. Le travail de la cheffe opératrice Sofia Oggioni est méticuleux, poétique et précis, et permet à chaque fois de donner cet effet d'une lueur enveloppante mais subtile. Du point de vue scénaristique, cela permet de montrer les conditions de vie des insulaires — sans électricité ni eau courante — et aussi d'expliquer certaines séquences, comme par exemple celle où Amparo se soucie du temps que passe Fabio à jouer sur son portable, craignant que la batterie ne se décharge [séc.9]. Lors de la scène de préparation de la nourriture au

- Le spectre de la guerre

L'Amérique latine est une région meurtrie par de nombreux conflits armés [Contexte]. Son cinéma a souvent représenté la réalité historique de la guerre, et ses séquelles, sous la forme de manifestations de légendes plus ou moins fantastiques. Ainsi, *Fausta* (2008), de la réalisatrice péruvienne Claudia Llosa, montre une jeune femme d'ascendance quechua qui pense souffrir du syndrome du «sein effrayé», transmis par le lait maternel des femmes violées par les paramilitaires au cours de la guerre civile péruvienne. *La llorona* (2019), du réalisateur guatémaltèque Jayro Bustamante, raconte l'histoire d'un militaire qui entend hurler les âmes des Indiens mayas massacrés pendant qu'il était au pouvoir [Échos]. Tout comme *Los silencios*, ces films tentent de décrire, avec les moyens du cinéma de genre et du réalisme magique, le traumatisme des nombreuses guerres civiles qui ont perduré dans les années 1980 dans la région et qui ont affecté en grande partie les descendants directs des populations indiennes autochtones.



certainne distance, avec une attention particulière à la présence de la petite fille. Les plans se succèdent à hauteur d'enfant, avec son étonnement et ses frayeurs. C'est Nuria que nous suivons. On peut d'emblée se demander : qui regarde ? L'histoire est en apparence racontée du point de vue de Nuria, mais sait-elle vraiment ce qui lui arrive ? La séquence au miroir où Nuria cherche à consoler sa mère qui pleure, le dialogue entre Amparo et Adam laissent planer une incertitude. La scène de discussion entre Amparo et son mari (précédemment citée) est filmée de face, à hauteur d'épaule. L'alternance de plans fixes, où chacun occupe le cadre, montre la difficulté de se comprendre : ils se font mutuellement des reproches. Amparo blâme son mari de ne pas avoir pensé au danger dans lequel il a plongé ses proches en continuant sa militance. Elle dit : «Maintenant je dois me débrouiller toute seule» et la caméra s'attarde sur son regard hésitant entre la colère et la tristesse. Dans le plan suivant, la caméra s'est éloignée ; Amparo est filmée en légère plongée et on constate qu'en effet, elle est seule. Elle mar-

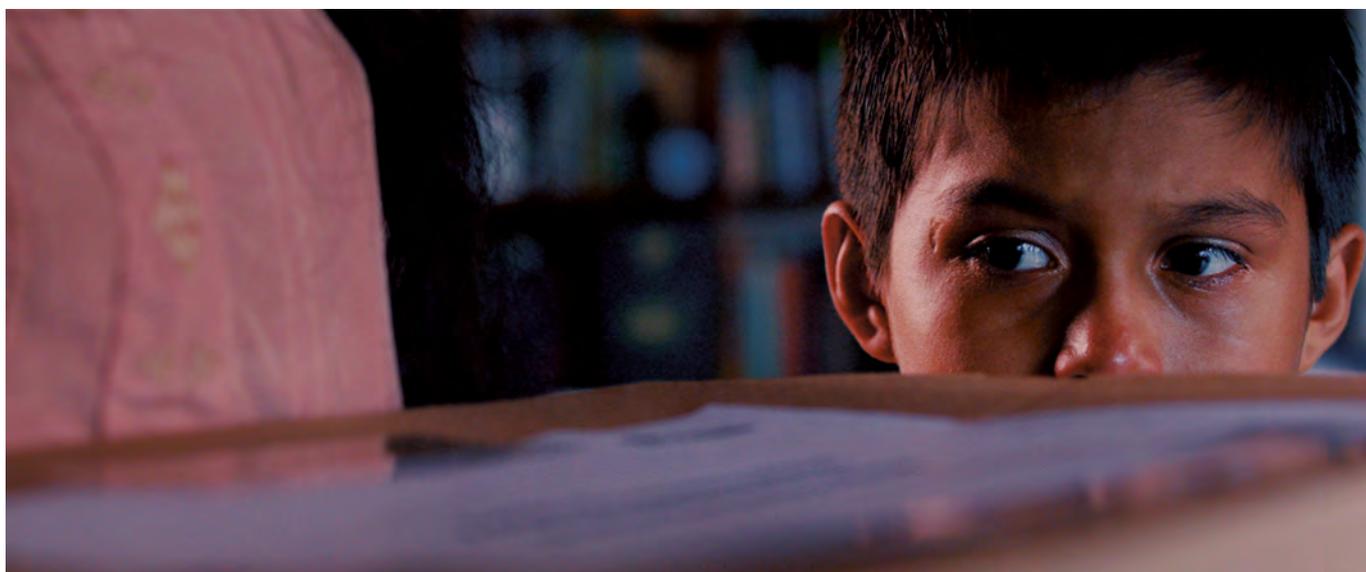
monne, comme si elle poursuivait la discussion avec son mari. Puis c'est Fabio qui est filmé à son tour, en haut de l'escalier : c'est comme si sa vision à lui déterminait le plan précédent. Il regarde sa mère, silencieux enfin, l'air étonné ou triste. Le jeu de pistes qui saisit le spectateur au cours du film peut se résumer par cette question : qui peut être vu de tous les autres, et qui manque vraiment ?

Le regard de Fabio est l'un des plus puissants de tout le film. On constate que, de son côté, il ne semble pas voir les fantômes, et s'inquiète lorsque sa mère parle seule ou veut mettre des assiettes à table pour les disparus. C'est ainsi que, filmés en gros plan, ses yeux vont clore l'histoire, lorsque Amparo reçoit les restes de sa fille et son mari. Les yeux de Fabio occupent la partie supérieure du cadre, et son visage est coupé par la boîte en carton qui contient les restes de son père et sa sœur, preuve douloureuse de leur mort, qu'il ose à peine regarder. Il est triste, mais il semble aussi soucieux du malheur de sa mère.

Le regard de Fabio est l'un des plus puissants de tout le film. On constate que, de son côté, il ne semble pas voir les fantômes, et s'inquiète lorsque sa mère parle seule ou veut mettre des assiettes à table pour les disparus. C'est ainsi que, filmés en gros plan, ses yeux vont clore l'histoire, lorsque Amparo reçoit les restes de sa fille et son mari. Les yeux de Fabio occupent la partie supérieure du cadre, et son visage est coupé par la boîte en carton qui contient les restes de son père et sa sœur, preuve douloureuse de leur mort, qu'il ose à peine regarder. Il est triste, mais il semble aussi soucieux du malheur de sa mère.

● Qui regarde ?

Au début de *Los silencios*, la caméra est embarquée sur l'eau dans un travelling avant qui suit le cours de la rivière. On découvre à la lueur d'une faible lanterne quelques éléments de cette nature luxuriante, en légère contre-plongée, comme dans un film qui fait peur : en effet, une fumée crée un voile qui rend les ombres, vues d'en bas, inquiétantes. Par la suite, la caméra accompagne les nouveaux arrivants à une



Comment définir la caméra qui filme toutes ces présences? L'alternance des points de vue enrichit la perception du spectateur. Les angles de prise de vues se succèdent, insistant sur la tonalité dramatique de certaines séquences. Après le colloque des fantômes, une plongée verticale montre en une seule séquence les deux dormeurs (Amparo et Fabio) serrés l'un contre l'autre, et le père et Nuria qui viennent se placer de part et d'autre de leurs proches, les entourant, avec amour, de leurs bras et de leur phosphorescence bienveillante. Ainsi, le spectateur peut apercevoir un portrait du noyau familial au complet, malgré la mort de deux d'entre eux. Cette sensation d'apaisement fait de *Los silencios* un film de fantômes où aucune présence surnaturelle ne cause d'inquiétude.

● Le silence des enfants

Dans l'histoire du cinéma, certains personnages d'enfants ont, malgré leur silence, incarné un point de vue fort sur un monde d'injustices et de conflits dirigé par les adultes.

Outre *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini (1948), les exemples les plus célèbres sont ceux des personnages incarnés par la petite Ana Torrent, personnage principal des films espagnols *L'Esprit de la ruche* de Victor Erice (1973) et *Cría cuervos* de Carlos Saura (1976). Dans les deux films, elle s'appelle Ana : d'une part, elle est fascinée par le personnage de Frankenstein, le monstre qu'elle a découvert en compagnie de sa sœur Isabel lors d'une projection de film (Erica) ; d'autre part, elle vit dans un monde de rêve loin des adultes (Saura). Dans un film comme dans l'autre, elle traverse, avec son ingénuité, les premiers temps du régime franquiste, après la guerre civile espagnole.

À son tour, Bila, le petit protagoniste de *Yaaba* (film burkinabè réalisé en 1989 par Idrissa Ouedraogo), se lie d'amitié avec une dame considérée comme une sorcière par la communauté où il vit. Plus près de nous, le film japonais d'animation *Mon voisin Totoro* de Hayao Miyazaki (1988) ou *Les Bêtes du sud sauvage* de Benh Zeitlin (2012) contribuent à cette représentation de l'enfant dont on suit le regard qui questionne, incessamment, le monde tel que les adultes le lui imposent. Le rôle principal de ces enfants est de garder un secret et d'observer le monde : leur regard pointe les injustices, les incohérences du monde des adultes.

● Où diriger le regard ?

Entre la figure du père disparu et l'allusion à une fille qui était en sa compagnie et dont on n'a pas non plus retrouvé la trace, le spectateur est comme Amparo, incapable de savoir où porter le regard pour trouver une réponse. La guerre creuse un fossé dans le visible, et le but de Beatriz Seigner est de combler ce vide par l'affect. En effet, là où manque un être cher, abonde l'amour, la présence subtile, irréaliste, des proches disparus. Mais de manière concrète, la représentation de certains êtres ou objets se fait toujours par la médiation d'un tiers. La focale est souvent centrée sur un personnage qui est entouré, cadré à son tour par un autre personnage en amorce ou un objet au premier plan. Une telle stratégie de mise en scène nous plonge dans un monde peuplé par des puissances bienveillantes. Le spectateur occupe une place privilégiée d'où il aperçoit tout ce qui, dans le monde visible et le monde invisible, s'offre à chacun comme secours et comme consolation.

L'invisible

● Une fable politique

Le film est dédié « à ceux qui se sont battus avant nous ». Une telle dédicace est le symbole de la portée politique du propos de sa réalisatrice. En effet, le film raconte la question du deuil chez les familles de disparus, victimes du conflit armé qui saigne la Colombie depuis des décennies. Aucun des perdants de cette guerre ne fait référence à un quelconque bord politique : c'est de l'absurdité de la guerre, de ses conséquences dans le domaine affectif, que traite *Los silencios*. Il y a cependant quelques entités, représentées de manière allusive, qui par leur inhumanité peuvent être considérées sinon comme les gagnants de la guerre, du moins comme ceux qui ont pu en bénéficier. D'une part, on fait allusion au contrôle de l'État et à la puissance des compagnies pétrolières contre lesquelles se battait Adam. D'autre part, il y a la voracité du cabinet d'avocats qui, sous couvert de compréhension et empathie, impose aux victimes un marché disproportionné et malhonnête. En effet, l'avocat propose à Amparo de lui acheter son cas, les deux disparus de sa famille. Les avocats se battraient pour récupérer les indemnisations de la compagnie, mais ils pourront encaisser les trois cents millions de pesos promis, alors qu'ils auront juste payé trente millions à la principale victime, Amparo.

C'est du point de vue politique que la distance de ce lieu peut être comprise : il s'agit d'un lieu reculé, ignoré des pouvoirs centraux, et invisible à la communauté internationale.





C'est pourquoi, et c'est ainsi que se trame le fil magique de l'histoire, les habitants de ces terres fragiles doivent développer des réseaux divers, comme ceux de la famille (doña Sofia accueille sa nièce) ou de la religion (la charité des religieuses portugaises). C'est pourquoi, également, ils font appel aux morts pour les consulter sur la situation des négociations. La situation paradoxale de ce carrefour éloigné fait que les habitants sont plus proches de leurs morts que des vivants qui les gouvernent.

La guerre en soi est évoquée comme une puissance lointaine. Aucun conflit n'est montré frontalement, mais uniquement par allusions, souvenirs. La violence reste une archive sonore que les religieuses veulent consulter, des coupures de presse, des menaces de mort que Amparo présente comme pièces justificatives de sa demande d'asile.

Cette guerre est pourtant présente dans les corps des enfants : Fabio sait manier une arme imposante ; le jeune garçon qui devient son ami est mutilé. Quant à Nuria, sa peur, puis sa disparition sont l'actualisation même de l'état de guerre dans lequel est plongée la Colombie.

● Une histoire de fantômes

La représentation de la guerre se fait uniquement à travers les moyens modernes de notre mémoire : une vidéo prise sur un portable. Cette mise à distance du côté spectaculaire des affrontements permet de mieux cerner l'objectif du film : se centrer sur les individus, leurs traumatismes et sentiments. C'est le lien entre les individus qui est le sujet principal du film, et c'est pourquoi l'enjeu de *Los silencios* est de représenter l'invisible.

Dans ce film élégant qui recourt au fantastique de manière minimaliste, la principale question que se pose le spectateur est : à quoi ressemblent les fantômes ? Dans la scène du miroir, lorsque Nuria tente de consoler Amparo, un indice est donné : en effet, le miroir ne reflète pas l'image de la petite fille, mais seulement celle de sa mère. Puis il y a les éléments fluorescents qui sont l'attribut des fantômes, ce que l'on comprend après la séquence de discussion avec les morts, alors qu'ils étaient présents depuis le début (par exemple, les baskets et les boucles d'oreilles de Nuria).

Au-delà de ces signes distinctifs qui modernisent la représentation des fantômes, les revenants font partie de la vie quotidienne. Le père et Nuria aident en cuisine, ferment la bûche pour préserver la maison du vent. Nuria va chercher de l'eau. Un détail émouvant est qu'elle semble, elle-même, avoir peur dans le noir de l'extérieur. Habituellement, une petite fille craindrait les apparitions ; on peut supposer que Nuria craint les vivants qui ont fait violence à sa famille et à ses anciens voisins.

L'effet fluorescent qui caractérise les fantômes apparaît de manière progressive, laissant tout le temps au spectateur de comprendre qu'en ce lieu cohabitent le naturel et le surnaturel. L'île de Fantasia est ce lieu bien réel où les fantômes sont faits de la même étoffe que les vivants, avec une légère brillance supplémentaire : ce qui compte, dans cette fable du visible et de l'invisible, c'est que les vivants se sont habitués à voir les morts parmi eux.

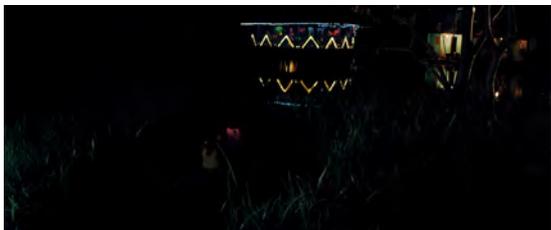
● Cinéma et témoignage : la parole filmée

Quel rapport entretient la fiction de *Los silencios* avec le réel ? Le récit, tout en s'inscrivant dans le cinéma de genre, garde certains liens avec la réalité du lieu et des personnes qui y figurent. On sait par exemple que, en dehors des deux acteurs principaux qui incarnent les parents de Nuria, le reste de la distribution est constituée de non-professionnels habitant l'île. Ces derniers jouent leur propre rôle. C'est pourquoi le choix du dispositif classique d'entretien pour la séquence de réunion avec les morts est fondamental [Séquence]. L'entretien constitue un outil habituel du documentaire. Filmées face caméra, certaines personnes relatent leur propre expérience de la guerre. La vocation de ce dispositif documentaire est de donner forme à la mémoire à travers l'enregistrement de témoignages, à l'instar des films saisissants de Rithy Pahn (*Duch, le maître des forges de l'enfer*, 2011). Filmant la parole des victimes, cette séquence de *Los silencios* montre que la grande inquiétude de la guerre est encore vivace. L'évocation des souvenirs fait revenir l'invisible du traumatisme. La douleur s'exprime à travers une mémoire ravivée par la prise de parole et l'enregistrement frontal. L'écoute est reconstruite à l'intérieur du film : ces survivants deviennent les « personnages » de leur propre histoire. La fiction permet de garder la distance de la pudeur, alors même que les émotions des témoins se déploient, irriguant l'ensemble.

1



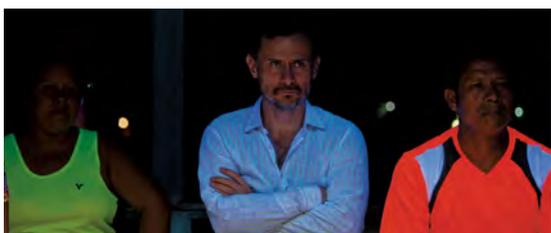
2



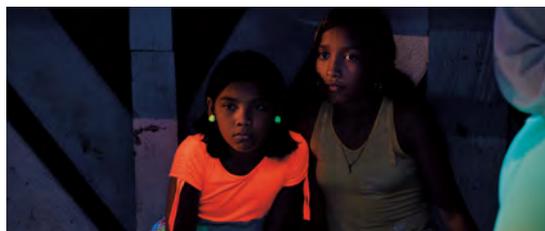
3



4



5



6



7



8



Séquence

Colloque de fantômes [01:03:47–01:11:13]

En représentant le rassemblement entre quelques villageois et les fantômes à qui on donne la parole pour recueillir leur avis sur la situation politique [séq. 11], *Los silencios* atteint une forme de paroxysme dramatique. C'est le moment où se confirme la vocation fantastique du film — un dialogue entre les vivants et les morts. À la croisée des genres, il affirme sa vocation documentaire en faisant parler de véritables témoins de la guerre civile colombienne. Sans toutefois clore le récit, la séquence cristallise tous les enjeux du film, et permet au spectateur, le choc passé, de se diriger vers la conclusion.

● La barque

La séquence s'ouvre lorsque, à la nuit tombée, les deux filles se dirigent en cachette vers le lieu de la réunion. Une plongée verticale, où se découpe une amorce de la barque vue d'une maison [1], se prolonge par un léger panoramique qui permet de suivre l'étrange équipée avançant vers le fond. La profondeur de champ est fondamentale; le plan-séquence dure assez longtemps pour voir la barque avancer vers une construction sur pilotis, où brillent d'étranges lumières fluorescentes [2]. Les deux amies avancent discrètement: Nuria, à la proue, tient une lampe, et l'autre, à la poupe, rame avec des gestes assurés. L'effet de cadrage rappelle *La Nuit du chasseur* (Charles Laughton, 1955). C'est une aventure de petites filles, un moment vécu par le spectateur comme une escapade nocturne. Qu'y verront-elles?

Le film oscille entre plusieurs registres.

Alors qu'elles pénètrent dans l'eau sombre, on entend déjà la voix tremblante d'un homme qui parle des longues années de guerre, des innombrables attentats et de leurs victimes.

Lorsque les deux amies se glissent dans le lieu de réunion, le discours de l'homme se poursuit. Il évoque l'espoir du début des négociations, que la violence s'achève enfin [3]. On perçoit d'autres adultes qui écoutent avec attention. Au centre se trouve le père de Nuria et Fabio [4]. Les filles écoutent à leur tour. L'émotion dans la voix de l'homme se fait entendre et le regard de Nuria change, comme dans un moment d'introspection. On perçoit le contraste entre les deux filles [5]: les habits et les boucles d'oreille de Nuria, que nous avons déjà remarqués, brillent dans le noir, contrairement à ceux de son amie.

● Les raisons de la guerre

En donnant la parole à des victimes de la guerre, *Los silencios* atteint une dimension documentaire. La séquence répond à celle, plus tôt dans le film, où les villageois se sont réunis pour discuter de l'avenir de Fantasia, face aux offres des promoteurs qui veulent acheter leurs maisons à un prix dérisoire [séq. 7]. Le spectateur a pu noter qu'il existe, dans la communauté, un espace de débat, avec la volonté d'une majorité d'entre eux de résister et de montrer leur attachement à leur terre et leur mode de vie.

Ici, les fantômes prennent la parole. Les témoins sont cadrés à hauteur d'épaule, la caméra est fixe [6-7]. Le dispositif documentaire est repris avec rigueur. Un homme parle de la douleur, de l'irréparable, de l'intranquillité. Celui qui



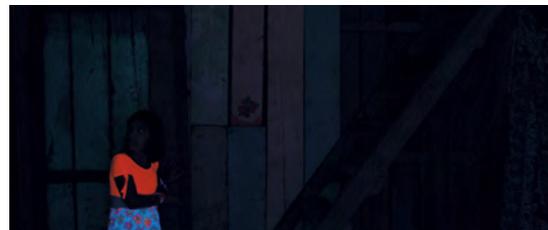
9



13



10



14



11



15



12



16

prend la parole juste après aborde l'absurdité de la guerre qui fait que des hommes de la même classe sociale s'entre-tuent. C'est une guerre fratricide, où des pauvres se battent contre d'autres pauvres.

● La peur

Les femmes prennent la parole à leur tour. Leur discours est différent. Une femme mûre parle du pardon nécessaire comme seul moyen de s'en sortir et continuer de l'avant. Une autre, plus jeune [9], évoque la mort qui guette déjà ceux qui ont perdu un proche, la peur à l'école pour les enfants dont la scolarité est menacée par les bombes et les nombreuses attaques: une enfance volée, suggérée lorsqu'on avait découvert la vie quotidienne de Fabio et Nuria. La voix de la jeune femme qui s'émeut en évoquant la disparition de son père peut rappeler le cas de Nuria. La guerre est ce qui démembrer les familles et condamne l'innocence de l'enfance.

● La médiation

On distingue enfin, de manière très claire, ce qui différencie les vivants des morts: la brillance de ces derniers, leur phosphorescence. L'aïeule de Nuria [8] écoute attentivement, puis demande aux morts ce qu'il leur faut pour être en paix. Elle est aux côtés du « président » et d'une autre femme qui prend des notes: ce sont les notables du village. Ils représentent l'ensemble des vivants. Peut-être même ont-ils un ascendant sur la population, peut-être possèdent-ils le pouvoir de voir les fantômes. On remarque qu'ils ont organisé un véritable dispositif d'écoute, de discussion avec les

morts [11]. La vieille dame demande aux morts s'ils veulent envoyer un message à leurs familles. Indirectement, le spectateur prend conscience de l'existence de familles décomposées, d'hommes et femmes errants, dont on a perdu la trace, qui parfois sombrent dans la misère. Les morts qu'on consulte sont des âmes en peine: parce qu'elles n'ont pas trouvé de sépulture, mais aussi parce que leurs familles sont à la dérive, dans la rue, en attente.

● Nuria

Dans le visage de Nuria, on a vu l'émotion [12]. Son amie s'approche comme pour la soutenir. Moment crucial du film, Nuria prend la parole pour la première et unique fois. Elle est en larmes, et on comprend sa souffrance qui explose en ce moment. Elle dit à sa grand-tante qu'elle veut rassurer sa mère. « Dis à maman qu'on va bien et que rien n'est de sa faute. » La figure du père [10-13] apparaît également, isolée du reste des morts. Il regarde fixement, entre résignation et tristesse, traversé d'émotions à son tour. Il est cependant resté calme.

Dans le plan suivant, Nuria est de retour à la maison [14], suivie de son père [15]. Elle monte à l'étage où dorment Fabio et Amparo. Filmés en plongée verticale, ils se couchent de part et d'autre des deux dormeurs, comme pour leur assurer un sommeil apaisé et les protéger [16]. Le contraste entre les habits, l'innocence des dormeurs et la tristesse des fantômes ne rend que plus évident le message d'amour que cherche à véhiculer le film. Le fondu au noir fait durer longtemps le silence dans l'obscurité: une transition nécessaire pour que le spectateur puisse reprendre son souffle et laisser couler son émotion.



Son

Du naturalisme au fantastique

La dimension sonore de *Los silencios* est fondamentale. Le titre même (« les silences ») suggère déjà le poids de l'indicible traumatisme historique que représente la guerre pour la population civile. Néanmoins, les percées documentaires du film commencent grâce à l'irruption du son intradiégétique. Il s'agit de sources sonores identifiables : la radio, la télévision. La population vit entourée par les sons des informations qui permettent au spectateur de comprendre le moment historique qui est en train de se jouer : le début prometteur d'une trêve, voire de la fin du conflit qui dure depuis près d'un demi-siècle. Mais personne n'en parle directement, hormis dans l'assemblée des morts.

Certains éléments de la réalité colombienne sont simplement évoqués : la question du pétrole, par exemple. L'exploitation de cette ressource a été, depuis la fin des années 1970, une revendication des guérillas paysannes de gauche. Les centrales pétrolières, les oléoducs, ont été le lieu de nombreux attentats et boycotts. Par conséquent, les

milices paramilitaires ont parfois organisé des expéditions punitives comme celle au cours de laquelle Adam et sa fille ont disparu.

Par ailleurs, la télévision permet aussi de dresser le cadre d'une revendication que la réalisatrice porte comme un étendard : la place des femmes dans la société. Si les personnages principaux du film sont les femmes de trois générations [Encadré : « Un monde sans hommes ? »], les médias permettent de comprendre, à travers l'intervention de deux élues colombiennes, l'importance des femmes dans le processus de paix. Celles-ci doivent mener à leur tour une réflexion sur la reconstruction, et c'est pourquoi les avis féminins, lors de l'assemblée de fantômes, se distinguent de ceux des hommes. De l'écoute de la place des femmes ressortira une perspective nouvelle qui permettra de panser les blessures du conflit.

La situation géographique du lieu explique la présence des différentes langues qui y sont parlées : les échanges avec les religieuses brésiliennes et le dialogue avec le père, qui a la nationalité brésilienne. À la fin du film, lors du rituel funéraire où on brûle les restes des disparus, la population entonne une mélodie dans l'une des langues des tribus indigènes de l'Amazonie.

Il y a donc, d'une part, un traitement naturaliste du son, jusqu'aux subtilités de la nature. En effet, à mesure que le récit avance, la nature — la pluie — se fait entendre de manière lancinante. Les sons des ambiances s'écartent de la dimension purement documentaire et enveloppent les personnages dans une atmosphère différente.

● Apprendre à se taire

Amparo et ses enfants doivent fuir pour survivre. La violence de la fuite est tangible par le silence qui entoure les personnages, et permet, en partie, d'expliquer le titre du film. Le geste du père, qui fait signe à Nuria de se taire lorsqu'ils se croisent pour la première fois dans la nouvelle maison, permet de donner une explication au mutisme de la petite fille. Par la suite, aucune allusion, ou presque, n'est faite à leur vie d'avant. Les souvenirs ne sont pas de mise. Et quand Fabio presse sa mère de questions, il ne touche jamais au sujet central : on ne parle pas du père, ni de la guerre, ni de la souffrance. Cette économie de la parole, proportionnelle à la force du traumatisme, constitue la grande élégance du film, qui ne s'étend pas sur le sujet, tout en restant fidèle à la volonté artistique de sa réalisatrice. Seule Amparo, par sa force de volonté, rompt le silence des enfants et du reste de la population de l'île de Fantasia, où personne n'ose nommer la violence, par peur probablement de représailles. Le deuil affecte toute la population de cette étrange bourgade, qui vit en lien constant avec ses morts et disparus, à jamais silencieux.

● Ambiances oniriques

Los silencios s'ouvre avec le clapotis de l'eau où glisse la barque. Le chant des oiseaux de nuit répond à quelques notes, probablement d'instruments à cordes, mais aussi de légers grincements. Les bois qui craquent, les oiseaux qui chantent un demi-ton plus haut, le clapotis de l'eau créent une atmosphère qui se rapproche d'un certain onirisme.

Ainsi, le bruit des structures en bois qui soutiennent les maisons, ou du vent qui secoue des bâches en plastique contribuent à créer une ambiance particulière. L'étrangeté est tangible. Lorsque Nuria sort chercher de l'eau, elle est effrayée par les bruits de la nuit. La crainte dans laquelle elle évolue par rapport aux sons qui l'entourent place d'emblée la petite fille dans une position unique, que le spectateur comprend progressivement. La petite fille morte est effrayée par tout ce qu'elle entend, alors qu'en théorie, le cinéma fantastique parle de la crainte des fantômes. Terrorisée par les bruits alentour, comment pourrait-elle faire peur aux autres ?

Échos

L'art de représenter les fantômes

Comment le cinéma représente-t-il l'invisible? Le film de fantômes, sous-genre du cinéma fantastique, permet de répondre à cette question essentielle. Le cinéma américain, par exemple, a pu créer tout un panthéon de figures spectrales. Que ce soit en insistant sur le côté inquiétant ou burlesque des revenants, ceux-ci sont toujours représentés avec une nouvelle matérialité, une densité distincte de celles du corps des vivants. Les fantômes apparaissent tour à tour effrayants comme le *Poltergeist* de Tobe Hopper (1982), drôles comme *Beetlejuice* de Tim Burton (1988), émouvants comme *Casper* (Brad Silberling, 1995). Mais dans une tout autre histoire du cinéma, le fantôme peut être représenté de manière naturaliste, avec la même densité corporelle que n'importe quel vivant. Ainsi, dans *L'Aventure de Mme Muir* de Joseph Mankiewicz (1947), une femme et un fantôme vivent une histoire d'amour pendant de longues années. Ici, comme plus tard dans *Los silencios*, la condition de fantôme n'empêche pas l'amour de perdurer. Dans la continuité des sentiments entre les vivants et les morts, le film brésilien *Dona Flor et ses deux maris* (Bruno Barreto, 1976) d'après le roman de Jorge Amado [Documents], est un exemple éloquent de la survivance de l'attachement dans une comédie romantique. Dona Flor perd son époux, fêtard et grand séducteur ; mariée en secondes noces à un pharmacien beaucoup plus sage, son premier mari revient, jaloux, afin de poursuivre son devoir conjugal et satisfaire sa jeune et belle veuve. C'est dans cette veine du fantastique latino-américain, codifié sous le nom de réalisme magique, que s'inscrit *Los silencios*. Par ailleurs, l'influence d'un autre type de cinéma contemporain se retrouve dans le film de Beatriz Seigner: celle du réalisateur thaïlandais Apitchapong Weerasethakul, dont le cinéma invoque les fantômes de manière naturaliste, sur un mode apaisé. C'est ce naturel du lien avec les fantômes, sa nécessité même que reprend la cinéaste brésilienne. Dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010), l'apparition de figures apaisées venant du monde des morts annonce au personnage principal sa disparition prochaine. C'est ce mode de cohabitation, cette entente entre les vivants et les morts pour mieux affronter une nouvelle étape qui est fondamentale et dont l'influence peut être soulignée. La sagesse de ceux qui ont déjà traversé vers une autre existence, leur bienveillance envers leurs proches vivants sont le substrat qui nourrit les relations entre les habitants de la petite île de Fantasia.

Mais le fantôme apparaît parfois comme une figure égoïste, ambivalente, pouvant se jouer du vivant. Par exemple dans *Les Contes de la lune vague après la pluie*, film japonais de Kenji Mizoguchi (1953), Genjuro l'artisan ignore qu'il est séduit par un spectre qui apparaît sous les traits d'une séduisante dame de la noblesse. Morte dans la fleur de l'âge, Dame Wakasa refuse de renoncer à l'amour d'un homme. Par ailleurs, dans *Shining*

de Stanley Kubrick (1980), certaines figures de disparus dans l'hôtel Overlook semblent se jouer des occupants. Le cinéma fantastique envisage aussi le cas de fantômes qui ignorent leur condition, et le spectateur est entraîné dans le douloureux vertige de cette découverte. Comment comprendre et accepter qu'on est déjà mort? En ce sens, les films d'épouvante avec un twist comme *Les Innocents* (Jack Clayton, 1961), film anglais inspiré du *Tour d'écrou* de Henry James, *Sixième sens* de M. Night Shyamalan (1998) et *Les Autres* d'Alejandro Amenábar (2001) permettent de comprendre le suspens lié au savoir qu'on a de la condition de mort des personnages principaux. Le secret, l'ignorance de l'état de fantôme : ces films reposent sur le twist. Le public devine au fur et à mesure du récit que le personnage principal est mort, sans qu'on sache toujours si celui-ci en est conscient. On ne peut s'empêcher de penser que les termes de « spoiler » ou « divulguer » ont été créés pour maintenir le mystère sur la résolution dramatique de ces œuvres. C'est pourquoi, au moment de raconter ou d'analyser le film, reste la question épineuse de dévoiler aux autres le secret même du récit. Quant à *Los silencios*, il y a différents moments où la nature des fantômes peut être comprise, mais les indices ne sont pas toujours, à la première vision, évidents pour tous les spectateurs. Le mystère reste aussi de savoir si Nuria elle-même est consciente, avant la scène où elle prend la parole, de ce qui lui arrive. Tout semble aller de soi dans son attachement à sa mère, dans son silence, dans la manière dont la vieille dame et sa jeune amie se dirigent vers elle ; la manière dont son frère et sa mère ne semblent pas toujours la voir.

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures (2010) © DVD Pyramide Vidéo



Les Contes de la lune vague après la pluie (1953) © DVD/Blu-ray Capricci





Le cinéma fantastique comme allégorie de l'histoire

L'idée est assez répandue : qu'une œuvre d'art reflète directement ou indirectement son temps n'est plus à démontrer. On utilise la notion d'allégorie pour décrire ce mode de représentation qui consiste, selon le théoricien Jean-Louis Leutrat, à « dire autrement... ou à montrer pour dire autrement »¹. En ce qui concerne le cinéma, ce principe a été analysé depuis la période muette. La fiction permet une lecture, parfois détournée, des conditions dans lesquelles un film a été écrit et réalisé. C'est ainsi, par exemple, que Siegfried Kracauer lisait déjà le cinéma expressionniste allemand de l'entre-deux-guerres comme une allégorie de la république de Weimar, illustrant de manière imagée la menace du nazisme². De même, les films fantastiques américains des années 1950 et 1960 élaboraient un discours sur la « chasse aux sorcières » en plein maccarthysme, et certains films d'horreur peuvent être considérés comme une dénonciation déguisée de la guerre au Vietnam (ceux de George A. Romero, par exemple) ou de la violence des années de plomb en Italie (*Le Corps et le Fouet* de Mario Bava en 1963). Le cinéma brésilien suit cette tradition : les films de José Mojica Marins, le maître de l'horreur, servent comme contrepoint à la terreur d'État au moment le plus dramatique de la dictature militaire qui a gouverné le pays entre 1964 et les années 1980. La décennie des années 1970 sert de laboratoire à ces formes pauvres, parfois marginales, de dénonciation déguisée d'une situation de répression politique, avec des œuvres comme *À minuit je posséderai ton âme* (1964) et *Cette nuit je m'incarnerai dans ton cadavre* (1967).

Comme dans *Los silencios*, le cinéma fantastique se trouve parfois dans la représentation allégorique de la guerre. Ainsi, *La Ilorona* de Jayro Bustamante évoque, grâce à la légende d'une revenante que certains entendent pleurer, les blessures de la guerre civile guatémaltèque. L'apparition d'une jeune employée domestique de sang indien sème le trouble dans la tête de l'ancien dictateur, car elle apporte avec elle les pleurs de tous les innocents qu'il a laissés massacrer. Cette manière d'évoquer une guerre civile dans un pays d'Amérique latine, avec une histoire aussi dramatique que celle de la Colombie, résonne avec le projet de *Los silencios*. Mais le cinéaste dont Beatriz Seigner serait le plus proche dans son mode allégorique de représenter un conflit armé reste, encore une fois, Apitchapong Weerasethakul. Le rythme contemplatif, le lent dévoilement

d'une trame fantastique, l'apparition de fantômes au quotidien dans des paysages éloignés de l'agitation des villes... ou encore le travail sur les ambiances, les jeux de regards équivoques, les variations de la nature : tous ces éléments réunissent le réalisateur thaïlandais et la réalisatrice brésilienne. Il s'agit d'œuvres qui s'ancrent dans des traditions spirituelles considérant comme incontournable la communication entre les vivants et les morts. Dans *Los silencios*, l'influence de *Cemetery of Splendour* (2015) est d'autant plus visible que les personnages sont des soldats atteints d'une étrange maladie de sommeil. La guerre reste comme une constante douloureuse dans les deux films, sa représentation frontale est évincée au profit de la peinture de ses effets à distance.

La réussite de *Los silencios* est de récupérer les codes du cinéma de fantômes pour évoquer la présence/absence de personnes qui, de fait, ne sont pas toujours officiellement déclarées comme mortes et dont la disparition hante la mémoire collective d'un pays sortant difficilement de la guerre.

1 Jean-Louis Leutrat, « L'allégorie et le cinéma », *Modernités* n° 22, Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

2 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Klincksieck, 2019.

Documents

Un livre

Le réalisme magique est un mouvement littéraire principalement associé aux auteurs du «boom» latino-américain dans les années 1950, et à l'œuvre emblématique *Cent ans de solitude* (publiée en 1967) du Colombien Gabriel García Márquez. L'irruption de l'irrationnel, voire du surnaturel, dans la vie quotidienne caractérise ce mouvement dans ses grandes lignes. Figure de proue de ce mouvement, l'écrivain brésilien Jorge Amado décrit dans *Dona Flor et ses deux maris* (1966) une véritable complicité entre les vivants et les morts, et la manière presque anodine qu'ont les deux mondes de communiquer. Le film de Beatriz Seigner semble renouer avec l'idée que la mort n'interrompt pas les sentiments entre les êtres.

Dans cet extrait du roman brésilien, on découvre le lien qui unit un couple même au-delà de la mort de l'homme. Sur un ton à la fois cocasse et teinté d'érotisme, le roman montre la cohabitation entre Dona Flor et Vadinho. De façon naturelle, les querelles de couple se poursuivent, comme c'est le cas, même sur un mode plus triste, dans *Los silencios*.

Vadinho, fêtard invétéré, est mort un soir de carnaval, laissant seule Dona Flor, sa jolie veuve. Celle-ci se remarie au très gentil et sérieux pharmacien Teodoro. Mais voici qu'un soir après une réception, Dona Flor reçoit la visite de Vadinho...

«Dona Flor s'était assise sur le bord du lit. Vadinho allongé à son aise, ouvrant un peu les jambes et exhibant ces indécences défendues mais si belles. Dona Flor s'attendrissait sur chaque détail de ce corps : durant presque trois ans elle ne l'avait pas vu et il n'avait pas changé du tout, comme si le temps ne s'était pas écoulé [...]».

— Retire ta main, Vadinho, et cesse de mentir [...].

— Pourquoi mon amour ? Retirer la main, pourquoi ?

— Oublies-tu, Vadinho, que je suis une femme mariée et sérieuse ? Seul mon mari a le droit de poser la main sur moi...

Vadinho eut un clin d'œil moqueur :

— Et moi, qui suis-je, mon amour ? Je suis ton mari, l'as-tu déjà oublié ? Et je suis le premier...

Dans la rue résonnait déjà le pas ferme du docteur Teodoro.

— Il arrive, Vadinho, va-t'en... J'ai été contente, très contente de te voir, tu ne peux pas imaginer...

Vadinho restait là, l'air amusé.

— Va-t'en, grand fou, il entre déjà dans la maison, il va fermer la porte.

— Pourquoi m'en irais-je, dis-moi ?

— Il arrive et va te voir ici, que vais-je lui dire ?

— Sosotte, il ne me verra pas, toi seule peux me voir [...]. Ne te fâche pas mon amour, d'ailleurs c'est toi qui m'as appelé...

— Je voulais seulement te voir et parler avec toi...

— Mais on n'a pas encore eu le temps de parler...

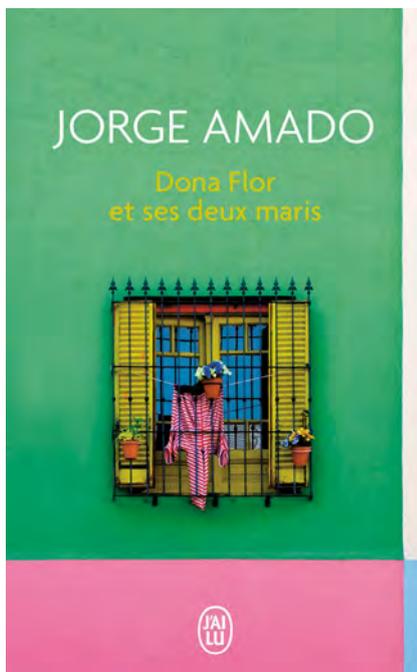
— Reviens demain et nous pourrons converser.

— C'est que je ne peux pas aller et revenir ainsi [...].

Crois-tu qu'il suffit de dire "Je vais là-bas et je reviens" ?

Mon amour, puisque je suis ici, autant que je m'installe... »

Jorge Amado, *Dona Flor et ses deux maris* (trad. Georgette Tavares-Bastos), J'ai lu, 2012, p. 588-290.



Une image

Né à Medellín en 1967, Jesús Abad Colorado est un photojournaliste colombien reconnu au niveau international. Son œuvre est l'une de celles, rares et précieuses, qui témoignent le mieux du déchirement de la guerre civile dans son pays natal.

Utilisant majoritairement la technique du noir et blanc, il explore jusqu'aux contrées les plus reculées de la Colombie, à la recherche des traces du conflit armé sur la vie des individus. Dans cette image, titrée simplement d'après le lieu où la photo a été prise (*Barrio La Independencia, Comuna 13, Medellín*), une petite fille regarde à travers une vitre brisée par un impact de balle. Il s'agit d'un quartier pauvre, extrêmement dangereux, de la ville du photographe. Celui-ci se place comme témoin des conséquences sur la population la plus fragile, mais aussi, avec une extrême pudeur, montre la vitalité et la résilience des générations futures. Cette photo d'une petite fille des villes pourrait répondre à des images de Nuria et Fabio dans *Los silencios*, enfants d'une campagne reculée et spectrale.



© DR / Jesús Abad Colorado

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Los silencios,
DVD, Pyramide Vidéo.

Films sur l'enfance

L'Esprit de la ruche (1973)
de Victor Erice,
DVD, Carlotta.

Yaaba (1989)
d'Idrissa Ouedraogo,
DVD, Trigon-Film.

Films de fantômes

Sixième sens (1999) de M.
Night Shyamalan, DVD et
Blu-ray, Hollywood Pictures
Video.

*Oncle Boonmee, celui
qui se souvient de ses
vies antérieures*
(2010) d'Apitchapong
Weerasethakul,
DVD, Pyramide Vidéo.

Films sur la guerre en Amérique latine

Fausta – La teta asustada
(2009) de Claudia Llosa,
DVD, Jour2Fête.

La Ilorona (2020)
de Jayro Bustamante,
DVD, ARP Sélection.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le film

- Ariel Schweitzer, « Frontières – Entretien avec Beatriz Seigner, *Cahiers du cinéma* n° 754, avril 2019.
- Ariel Schweitzer, « La vie des morts », *Cahiers du cinéma* n° 754, avril 2019.
- Mathieu Macheret, « L'île brésilienne où cohabitent les vivants et les fantômes », *Le Monde*, 3 avril 2019.

Lectures recommandées

- Jorge Amado, *Dona Flor et ses deux maris* (1966), J'ai lu, 2012.
- Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude* (1967), Seuil, 1995.
- Santiago Gamboa, *Des hommes en noir*, Métailié, 2019.

SITES INTERNET

Dossier de presse du film :
↳ [medias.unifrance.org/
medias/110/25/203118/
presse/los-silencios-dossier-
de-presse-francais.pdf](https://medias.unifrance.org/medias/110/25/203118/presse/los-silencios-dossier-de-presse-francais.pdf)

Dossier pédagogique édité
par l'association Zéro de
conduite sur *Los silencios* :
↳ [cinelatino.fr/sites/default/
files/lesimages/dossier-
pedagogique-los-silencios.
pdf](https://cinelatino.fr/sites/default/files/lesimages/dossier-pedagogique-los-silencios.pdf)

Transmettre le cinéma

Des extraits de films,
des vidéos pédagogiques,
des entretiens avec
des réalisateurs et des
professionnels du cinéma.

↳ [transmettrelecinema.com/
film/los-silencios](https://transmettrelecinema.com/film/los-silencios)



- Présentation du film par la réalisatrice
- Entrer dans un autre monde

CNC

Tous les dossiers du
programme *Lycéens et
apprentis au cinéma* sur le
site du Centre national du
cinéma et de l'image animée.

↳ [cnc.fr/cinema/education-
a-l-image/lyceens-et-
apprentis-au-cinema/
dossiers-pedagogiques/
dossiers-maitre](https://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Situé sur l'île de Fantasia, à la croisée des frontières de la Colombie, du Brésil et du Pérou, *Los silencios* explore les conséquences d'une interminable guerre sur la vie affective des civils, et plus spécifiquement sur les plus démunis d'entre eux. Beatriz Seigner signe une œuvre délicate qui suit le point de vue des enfants dans un lieu reculé aux confins de l'Amazonie, aux prises avec les changements de la nature. On y trouve des éléments fantastiques, comme la cohabitation naturelle avec les fantômes. Comment représenter les absents ? Comment faire son deuil dans un pays déchiré par la peur ? Une mère courageuse et des enfants qui perdent leur innocence sans s'en rendre compte sont les figures qui traversent ce film. Véritable ode à l'amour filial, *Los silencios* témoigne d'un fort héritage social et culturel, ainsi que de l'extraordinaire vitalité du cinéma latino-américain contemporain.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA