

DE L'UNITÉ POPULAIRE À LA TRANSITION DÉMOCRATIQUE :
REPRÉSENTATIONS, DIFFUSIONS, MÉMOIRES
CINÉMATOGRAPHIQUES DU CHILI, 1970-2013

Journées d'étude

9-10 octobre 2013, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne – HiCSA

Carolina Amaral de Aguiar, Université de Sao Paulo

Le coup d'État du Chili vu depuis la France : analyse de *L'Ambassade* (1974), de Chris Marker

Référence électronique : Carolina Amaral de Aguiar, « Le coup d'État du Chili vu depuis la France : analyse de *L'Ambassade* (1974), de Chris Marker », in BARBAT, Victor et ROUDÉ, Catherine (dir), *De l'Unité populaire à la transition démocratique : représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013*, actes des journées d'étude, Paris, 9-10 octobre 2013.

Les premières paroles de *L'Ambassade*, prononcées en voix *over*, montrent quelques stratégies cinématographiques qui seront présentes pendant tout ce court-métrage : « Ceci n'est pas un film. Ce sont des notes prises au jour le jour. En fait de commentaire, d'autres notes, prises quand je ne filmais pas. » Ces deux phrases indiquent au spectateur qu'il est en face d'une sorte de journal intime « audiovisuel » dont les bases sont des notes personnelles qui assureraient un lien avec le moment réel où les scènes ont été tournées.

Dans les premières séquences, le spectateur peut reconnaître quelques caractéristiques d'une caméra amateur comme par exemple la caméra à la main, peu de profondeur de champ, image à gros grain, parfois floue. Selon Chris Marker¹, *L'Ambassade* a été tournée pour être inscrite dans un festival de film en Super-8. Cela montre le choix du réalisateur de participer de l'expérimentalisme esthétique des années 1970, en utilisant un appareil qui était encore une nouveauté dans le marché cinématographique. Le Super-8 rendait le cinéma plus accessible en raison de son faible coût et de sa facilité de manipulation et de transport. C'est pourquoi il a été adopté par les familles aussi bien que par les artistes de la contreculture. Guy Gauthier affirme que Marker, dans *L'Ambassade*, est devenu l'un des pionniers parmi les réalisateurs professionnels qui ont exploré cette caméra. En outre, il ajoute que :

Cette caméra ultra légère, connue des amateurs, mais très récemment perfectionnée (en 1973), est en fait l'outil qui a permis la réalisation de ce film insolite. À l'époque, le film a été annoncé sous son titre provisoire : *Marker 001*, ce qui semble indiquer un nouveau départ, l'occasion de faire enfin le cinéma le plus adapté à ses inclinations².

L'esthétique de *L'Ambassade*, liée au film amateur et au film de famille, renforce la négation du début (« Ceci n'est pas un film »). Pour le spectateur, les premières impressions indiquent que les prises ne seraient qu'un enregistrement personnel qui a été tourné de façon improvisée. Cette phrase au début met l'accent sur une forte liaison avec le réel : si les images ne faisaient pas partie d'un film, certains procédés filmiques n'existeraient pas, comme la mise-en-scène et le montage.

Cependant, *L'Ambassade* est un film qui trompe le spectateur par l'utilisation de plusieurs stratégies, comme nous verrons plus loin. Le principal mécanisme d'illusion est de mélanger des caractéristiques du documentaire fait en Super-8 avec l'inclusion ultérieure de la bande son. Ceci permet que les images soient présentées avec une lecture guidée par la voix *over*. Ainsi, Chris Marker conduit le public à avoir certaines interprétations qui seront déconstruites après.

Toutes les séquences de *L'ambassade* ont été filmées dans un appartement rempli d'œuvres d'art (dont on dit que c'est une ambassade), où les personnages entrent peu à peu. Selon la voix *over*, ce sont des réfugiés politiques qui essaient d'échapper à un coup d'État dans leur pays. L'auteur des notes audiovisuelles, écrites « au jour le jour », est comme eux –

¹ Information donnée par Chris Marker à l'auteur. Par contre, il n'a pas précisé le festival mentionné. In : Chris Marker. [email] 27 octobre 2011, Paris [envoyé à] Carolina Amaral de Aguiar. Paris. Titre : Recherche d'une brésilienne.

² Guy Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les média*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 140-141.

aussi un réfugié. Il est toujours derrière la caméra, ce qui explique que toutes les prises du film sont subjectives. Il est aussi le narrateur des événements, bien qu'il les raconte après le temps diégétique.

Dans le témoignage donné par Chris Marker à l'auteure³, il est possible de trouver quelques éléments qui aident à comprendre ce film expérimental. Pour faire *L'Ambassade*, Marker a réuni un groupe d'amis dans l'appartement de la compagne du peintre cubain Wilfredo Lam, à Paris. En plus, il a proposé quelques expériences pas directement liées au coup d'État au Chili. C'est seulement après le tournage qu'il a introduit le sens qu'il a voulu. Aucun scénario de fiction n'a été fourni en avance aux acteurs. En revanche, il a mis en scène quelques motivations. Par exemple : il leur a montré un communiqué « réel » de la Junte militaire du général Augusto Pinochet diffusé à la télévision et il a enregistré leurs réactions imprévues. Ce tournage est devenu l'une des scènes principales de *L'Ambassade*.

Après ces considérations initiales, il faut analyser les conséquences de l'utilisation d'une hybridation de genre (entre le documentaire et la fiction) dans l'élaboration d'un discours sur l'Unité populaire et sur le coup d'État chilien dans *L'Ambassade*. Il est important de remarquer, avant tout, que ce film ne s'affirme pas comme une œuvre sur le Chili, mais il permet cette lecture.

Les caractéristiques du film permettent que les spectateurs le regardent en croyant que c'est un documentaire sur le Chili. Néanmoins, c'est seulement lors de la scène finale qu'ils découvrent que c'est en fait une fiction tournée en France. La caméra filme une jeune femme qui regarde directement le spectateur. Elle est près d'une fenêtre. Il y a une coupe et on commence à voir le point de vue de quelqu'un qui observe le paysage par la fenêtre. Il est possible de regarder une camionnette où un petit groupe monte. Après cela, le mouvement de la caméra nous montre la Seine et la Tour Eiffel.

En écho à cette scène finale, pour analyser ce film, je propose une lecture qui prend en considération le « Chili hors du champ cinématographique » et la « France dans le champ cinématographique ». La France apparaît seulement dans la dernière séquence, mais ceci change vraiment la lecture antérieure. Cette caractéristique renforce encore plus l'ambiguïté de *L'Ambassade*.

Cette ambiguïté est renforcée par le décor : une ambassade isolée, où les personnages sont confinés. Le monde extérieur n'apparaît que dans quelques rares moments, introduit par le téléphone, la fenêtre ou la télévision. Cette stratégie empêche le spectateur, jusqu'au moment de la scène finale, de savoir exactement la ville ou le pays où l'action se déroule. D'autre côté, le public est amené à conclure, surtout par le texte de la voix *over*, qu'il regarde un film tourné au Chili.

Il est important de souligner que *L'Ambassade* a été montée en 1974, seulement quelques mois après le coup d'État du Chili. Alors, le contexte de production, situé dans une époque où ce pays latino-américain était à l'ordre du jour, est un premier élément qui guide le

³ Chris Marker à Carolina Amaral de Aguiar, *loc. cit.*

spectateur vers une lecture liée au début de la dictature d'Augusto Pinochet. De même, il faut énumérer parmi les éléments principaux d'autres fausses pistes qui permettent une lecture du Chili comme le lieu de l'action.

D'abord, le narrateur du film parle d'une « expérience » en Super-8 faite avec des réfugiés politiques dans une ambassade. En 1974, il était impossible de ne pas penser à l'attitude des nombreuses ambassades étrangères à Santiago, qui ont sauvé la vie des militants – les ambassades de France et de Suède ont été particulièrement actives. Fernando Camacho décrit le rôle important des corps diplomatiques placés à Santiago juste après le coup d'État :

La violence avec laquelle le coup d'État a été fait au Chili a amené des centaines de persécutés politiques, parmi eux ceux qui étaient fonctionnaires du gouvernement de l'Unité populaire ou militants des différents partis politiques qui intégraient cette coalition, à chercher asile politique dans les différentes représentations étrangères. Ainsi, seulement à Santiago il y avait plus de 100 endroits où les persécutés politiques se sont cachés, comme les enceintes diplomatiques, les maisons privées, les églises, tous connus comme « sanctuaires ». Étant donné l'importance des événements, plusieurs organisations internationales, notamment Le Haut Commissariat des Nations unies pour les réfugiés (HCR) et le Comité intergouvernemental pour les migrations européennes (CIME), ont fortement aidé des différents ambassades à sortir du Chili les réfugiés et les placer dans le monde entier⁴.

Cette dimension de l'action des ambassades étrangères à Santiago est à l'horizon de *L'Ambassade*.

Un autre aspect du film qui le lie au Chili est le personnage de l'ambassadeur, notamment inspiré du diplomate suédois Gustav Harald Edelstam. Cet homme a été internationalement reconnu après avoir sauvé la vie de plusieurs victimes de la dictature de Pinochet. L'ambassadeur de la « vie réelle » a reçu des hommes et femmes persécutés par la Junte militaire aussi bien que des prisonniers libérés par lui-même du Stade National. À cause de ses actions, il a été expulsé du pays latino-américain en décembre 1973. Cet épisode est devenu très connu en Europe.⁵

Ensuite, il y a un personnage qui s'appelle « Volodia ». C'est une référence évidente à l'avocat du Parti Communiste Chilien et sénateur de l'Unité populaire, Volodia Teitelboim. Cependant, le Volodia de la « vie réelle » n'était pas au Chili au moment du coup d'État. Le

⁴ (Nous traduisons) *La violencia con la que se realizó el golpe de Estado en Chile ocasionó que cientos de perseguidos políticos, entre los que se encontraban funcionarios del gobierno de la Unidad Popular o militantes de los distintos partidos políticos que componían dicha coalición, buscaran asilo político en las distintas representaciones diplomáticas extranjeras. De ese modo, tan solo en Santiago hubieron más de 100 lugares donde se escondieron los perseguidos políticos donde se incluían recintos diplomáticos, casas particulares e iglesias, todos los cuales se conocieron como 'santuarios'. Dada la magnitud de los acontecimientos varios organismos internacionales, entre los que resaltaron el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) y el Comité Intergubernamental para las Migraciones Europeas (CIME), colaboraron intensamente con las distintas embajadas para poder sacar de Chile a los asilados y ubicarlos por todo el planeta.* Fernando Camacho. « Los asilados de las Embajadas de Europa Occidental en Chile tras el golpe militar y sus consecuencias diplomáticas: El caso de Suecia ». *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, n° 81, p. 21-41, octobre 2006.

⁵ *Ibidem*.

11 septembre, il était en Europe et il est parti directement en exil à Moscou après cet événement. Donc, il ne faisait pas partie des réfugiés des ambassades, mais Marker se souvient de lui⁶.

À un certain moment du film, quelqu'un appelle à l'ambassade. L'un des personnages, Luco, décroche le téléphone et, selon la voix *over*, son interlocuteur parle des prisonniers et des exécutions qui ont eu lieu dans le stade national. Cette séquence est un exemple de l'importance du narrateur pour donner un nouveau sens aux images : tandis que la caméra montre les autres personnages dans les activités quotidiennes (il y en a quelques uns qui chantent, d'autres qui jouent), le spectateur est amené à se rappeler des mauvaises nouvelles qui arrivaient du Chili. Ce pays est toujours hors du champ, mais il est aussi toujours clairement évoqué⁷.

Dans un autre passage, la Junte militaire diffuse un communiqué à la télévision. Je vous rappelle que le film de Marker n'a pas de prise de son direct. C'est donc le narrateur qui reproduit en voix *over* le discours militaire dans lequel on peut identifier des références manifestes au « vrai » discours de la Junte militaire chilienne. Je cite le narrateur :

Nous avons eu droit à tout : les explications, les congratulations, les adjurations, les menaces. Ces gens ne se renouvellent pas beaucoup. Il fallait extirper le cancer marxiste, le pays courait à la ruine, des complots téléguidés de l'étranger, toute la lyre. Ce baratin est entrecoupé d'annonces de mesures, en revanche, très précises. Interdiction de tous les partis politiques, sans exception. Dissolution de tous les syndicats, sans exception. Appels à la délation, avec primes à l'appui. Enoncé des grands principes d'une nouvelle Constitution dont l'inspiration est évidemment chauvine, raciste, corporatiste.

Une autre évidence du contexte chilien qu'il est possible de citer est la question de l'exil en France⁸. Cette dimension de l'arrivée de persécutés qui quittent le Chili pour s'installer dans ce pays européen est révélée par la présence de la Tour Eiffel à la fin du film. Dans la dernière prise, il y a un avion qui traverse le ciel. La figure de l'avion était déjà présente dans le premier plan de *L'Ambassade*, et fait son retour pour fermer un cycle.

D'autre part, il est possible de trouver dans le documentaire quelques éléments qui permettent d'affirmer que la France est dans le champ cinématographique. La Tour Eiffel devient un indice de lieu, mais aussi une synthèse du pays du réalisateur et de ses questions

⁶ Le Volodia de la fiction a un fils qui est présenté par la voix *over*. Le narrateur dit que lui et son père sont restés toute la nuit dans l'ambassade en brûlant des documents. Après, il affirme que le fils de Volodia était un « chimiste ». C'est une claire référence à Claudio Bunster, le fils de Volodia Teitelboim, physicien chilien reconnu.

⁷ Il faut dire que les images du stade national chilien ont été diffusées en France après le coup d'État par l'O.R.T.F. D'autre part, elles ont été ajoutées par Bruno Muel et Théo Robichet dans le documentaire *Septembre chilien* (1973). Le rôle de ces deux réalisateurs est très important pour comprendre l'approche française envers le coup d'État chilien. Ils sont partis au Chili quelques jours après le 11 septembre, où ils ont tourné des prises très impressionnantes dans le stade et ses alentours. Autour de cette prison, ils ont également interviewé les familles des prisonniers.

⁸ Cf. Nicolas Prognon, *La diaspora chilienne en France : l'exil et le retour : 1973-1994*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses ; Université de Toulouse-Le Mirail, 2002.

politiques, économiques, sociales et culturelles. Elle marque d'où Chris Marker parle, son point de vue.

Cette présence de la Tour Eiffel peut être vue de plusieurs façons. Une interprétation possible est qu'il s'agit d'une tentative d'internationaliser « l'expérience chilienne », en l'approchant du débat politique qui a eu lieu en France à cette période-là – il faut se souvenir que, de même qu'au Chili, la gauche française avait choisi la voie électorale pour essayer d'arriver au pouvoir, en constituant un large front d'alliances, y compris les Partis socialiste et communiste, avec la candidature de François Mitterrand à la présidence de 1974. Sur cette approche entre les gauches française et chilienne, Olivier Compagnon conclut :

En France, le programme commun de la gauche – dont le projet est certes antérieur à la formation de l'Unité populaire – peut également apparaître comme une déclinaison européenne des choix tactiques des socialistes chiliens. Après le congrès d'Épinay de juin 1971, une délégation comprenant Mitterrand, Claude Estier et Gaston Defferre se rend au Chili en novembre pour observer de près ce « laboratoire où s'effectue une expérience dont la gauche européenne tirera peut-être quelque jour la leçon ». Quelques jours plus tard, le nouveau leader du Parti socialiste déclare dans *Le Monde* que le Chili est le seul pays au monde où la synthèse entre réformes de structures et respect des libertés publiques a été réussie. [...] Dans les faits, l'expérience chilienne alimenta effectivement les réflexions de la gauche française durant toutes les années 1970 et l'alliance entre socialistes et communistes français fut finalement négociée sur des bases tactiques comparables à celles de la plateforme négociée à Santiago en décembre 1969⁹.

Dans tous les cas de figure, ce documentaire confirme qu'en abordant le thème de l'Unité populaire chilienne, Chris Marker pensait à sa répercussion sur les métiers artistiques et intellectuels français. Ce n'est pas par hasard que les « acteurs » soient, en fait, ses amis, qui interprètent finalement leur propre rôle.

Le film se réfère à une certaine peur en France après le 11 septembre chilien des conséquences potentielles d'une victoire de la gauche française aux élections de 1974. Il y avait quelques groupuscules d'extrême-droite et d'extrême-gauche qui alertaient sur le risque que le même destin tragique de la nation latino-américaine survienne en France¹⁰. À gauche, c'était contraire à la politique d'alliances. Cette hypothèse était basée sur les similarités entre le programme commun de la gauche française et celui de l'Unité populaire à l'époque

⁹ Olivier Compagnon, « L'Euro-Amérique en question : comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine », *Nuevo mundo, mundos nuevos*, Paris, p. 1-12, 2009 (<http://nuevomundo.revues.org/54783>, consulté le 26 janvier 2014).

¹⁰ Il y a plusieurs exemples de comment, après le coup d'État, la comparaison entre le Chili et la France était présente dans le débat politique français. Un article publié dans *Le Monde* le 22 septembre 1973 a cité un texte de Pierre Pujo (diffusé à l'origine dans *Aspects de la France*). Il a déclaré sa peur d'une crise économique en France telle celle qui a frappé l'UP face à la possible victoire de Mitterrand en 1974. Un autre exemple est une publication du parti Lutte ouvrière, *Chili : un massacre et un avertissement*, qui se demandait à cette époque-là : « En cas de victoire de l'union de la gauche, l'armée française pourrait elle jouer le même rôle que l'armée chilienne? ». Cf. Pierre Pujo, *Aspects de la France*, Cité par Michel Rocard, « Après le coup d'État : Madrid, Athènes et Santiago », *Le Monde*, Paris, 22 septembre 1973 ; Lutte ouvrière, *CHILI : un massacre et un avertissement*, Paris, n° 12, [1974 ?], p. 12 ; Carolina Amaral de Aguiar, *O Chile na obra de Chris Marker : um olhar para a Unidade Popular desde a França*, thèse dirigée par Marcos Francisco Napolitano de Eugenio, Université de São Paulo, le 7 juin 2013.

d'Allende. Il est possible de percevoir la référence à ce discours dans *L'Ambassade* lors de la scène finale, tournée à Paris. Elle est accompagnée de la phrase suivante : « D'une fenêtre de l'ambassade, j'ai tourné mon dernier plan : la camionnette qui les emmenait en exil, et cette ville que nous avions connue libre. ». Le narrateur parle d'une ville – Paris – qui a perdu sa liberté.

Un autre aspect important pour analyser ce film est le fait que *L'Ambassade* « théâtralise » le monde de la gauche, en mettant en évidence la solidarité au sein de ce monde, aussi bien que ses conflits internes.

Le réalisateur a utilisé simultanément plusieurs stratégies pour créer ses « réfugiés politiques ». Ceci a contribué à l'élaboration de conclusions douteuses par les spectateurs à propos des personnages, c'est-à-dire qu'il est très difficile de faire la part des choses entre la partie « réelle » et la partie « fictionnelle » des personnages. Il y a dans ce film, par exemple, des personnages inspirés de la réalité (c'est le cas de Volodia), mais qui sont joués par des « acteurs ». Cependant, le contraire se produit aussi : il y a des personnalités réelles qui jouent le rôle de réfugiés « fictifs ». Quelques invités de Marker jouent eux-mêmes leur propre rôle (comme c'est le cas de la vidéaste féministe Carole Roussopoulos ou du réalisateur Theo Robichet).

Ces procédures qui mélangent les acteurs et leurs rôles dans la mise-en-scène rendent difficile la lecture de *L'Ambassade*. Le film est rempli de pistes, dont certaines sont indéchiffrables. Chaque personnage par exemple comporte des références hermétiques liées à la gauche européenne et latino-américaine de cette époque-là, aussi bien qu'à leurs débats internes. Quelles sont les courants politiques en jeu ? Les personnes représentent leurs propres opinions ou ils reproduisent les idées des militants gauchistes imaginés par Marker ? Trouver la solution à ces énigmes est un grand défi. Il faut se rappeler qu'il n'y a pas de son direct, alors, c'est la voix *over* qui imprime aux prises le sens voulu par le réalisateur.

Par ailleurs, parmi les personnages il y a ceux qui jouent les rôles des groupes sociaux de la gauche. Dans *L'Ambassade*, il y a des étudiants ; des réalisateurs ; des artistes ; des « doubles réfugiés », c'est-à-dire des réfugiés qui étaient déjà venus d'un autre pays (je pense par exemple à des Brésiliens qui étaient exilés au Chili et qui en sont partis au moment du coup d'État). Alors, Marker met en scène les sujets sociaux les plus actifs pendant le gouvernement de l'Unité populaire. Ils sont aussi des représentants de certains secteurs très importants dans la politique française après Mai 68, notamment les étudiants et les agents de la culture.

Néanmoins, le plus important, ce sont les courants politiques que Marker a mis en scène dans son ambassade. Ainsi, on peut remarquer quatre personnages qui, à un certain moment du film, sont les protagonistes d'une discussion. Ils représentent quelques tendances qui ont été présentes au sein de l'Unité populaire et à gauche en général.

Parmi eux se trouve Carole, qui commence une discussion avec Luco, Tsikos et Théo. D'une certaine façon, il est possible d'affirmer que Carole critique la stratégie d'alliance entre les secteurs populaires et les classes moyennes, mise en œuvre par quelques secteurs de la gauche. Une accusation faite par le personnage de Théo indique que Carole serait une

partisane de la lutte armée, selon le narrateur : « Théo a lancé que quand on était à ce point partisan de la lutte armée, on avait bonne mine de se réfugier dans une ambassade. C'était un argument très injuste, mais il ne s'agissait déjà plus d'arguments. »

Le principal opposant de Carole est Luco (le même personnage qui avait décroché le téléphone dans une séquence précédente). Auparavant, le narrateur avait dit qu'il était membre d'un parti politique. Pendant cette discussion, la voix *over* décrit ses idées et elles présentent de fortes similitudes avec celles du Parti communiste chilien :

Luco défendait avec acharnement la politique de son parti, il citait des exemples d'action hasardeuses de l'extrême-gauche, il leur opposait la nécessité d'une analyse scientifique basée sur les réalités. Ce pays était ce qu'il était, tant pis s'il fallait en rabattre sur les grands thèmes lyriques, la seule politique viable était dans une lente et prudente consolidation des forces populaires, appuyée sur une véritable majorité. Cette politique avait été sabotée par des illuminés et des impatients, et maintenant on voyait le résultat.

Après cette réflexion, il est possible de conclure que Carole et Luco représentent les deux principaux courants politiques présents dans le gouvernement de l'Unité populaire. Tomás Moulian, dans l'article *La vía chilena al socialismo*, indique que les grandes divergences internes dans l'UP concernaient sur la façon d'arriver au socialisme. Justement, un point polémique était l'alliance avec la Démocratie Chrétienne (un parti très fort dans les classes moyennes). D'un côté, le Parti socialiste et le Movimiento de Izquierda Revolucionaria (le MIR, un parti qui déclarait seulement un « soutien critique » à Salvador Allende) croyaient dans la nécessité d'accélérer le processus révolutionnaire. D'un autre côté, le Parti communiste et le Movimiento de Acción Popular Unitaria – MAPU – étaient partisans de la thèse de « l'accumulation de forces », en incluant l'alliance avec la DC¹¹.

Le narrateur-réalisateur préfère être neutre dans cette discussion. Cependant, dans ses commentaires les spectateurs peuvent être amenés à comprendre qu'il est favorable à Tsikos, un anarchiste. Il intervient seulement à la fin d'une discussion animée pour tirer un enseignement qui est aussi la grande thèse du film :

Tsikos avait écouté en silence, et puis il a éclaté à son tour : « Vous êtes aussi cons que des morts qui continuent à se battre dans leur tombe. La seule leçon à tirer, c'est que toutes les directions politiques, sans exception, ont fait faillite. Aucune, quelque soit son analyse, ne nous a préparés à ce que nous vivons en ce moment. Chaque fois que quelque chose a voulu vivre, vous l'avez écrasé ou confisqué. »

Il est donc possible d'affirmer que la vision de Tsikos est la plus proche de celle de Marker. Ainsi, le réalisateur a choisi de faire un film sur la chute de l'Unité populaire en indiquant les divergences comme les principales raisons de la défaite. Il faut considérer que le réalisateur de *L'Ambassade*, bien qu'il ait toujours soutenu les causes révolutionnaires de la

¹¹ Cf. Tomás Moulian, « La vía chilena al socialismo: Itinerario de la crisis de los Discursos estratégicos de la Unidad Popular », dans Julio Pinto Vallejos (Coord.), *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*, Santiago du Chili, LOM, 2005, p. 35-56.

gauche, il n'a jamais fait parti du Parti communiste français. Alors, lui, comme Tsikos, représente une tendance politique plus autonome et indépendante.

Dans *L'Ambassade*, Chris Marker introduit un thème qu'il développera plus tard dans *Le fond de l'air est rouge* (1977) : l'effort d'union qui a amené à l'émergence d'une nouvelle gauche. Cependant, pour l'instant il faut dire seulement que le film de 1974 est un appel à l'unité de ce camp politique. Il faut remarquer que le réalisateur est aussi critique vis-à-vis des courants qui prônent la lutte armée que vis-à-vis de la stratégie de constituer une large alliance à gauche en y incluant les secteurs de la bourgeoisie.

L'Ambassade peut être vue comme une métaphore du monde de la gauche. Ce monde apparaît fermé sur lui-même, mais quelques fois pénétré par le monde extérieur. D'un autre côté, quand cela se produit, c'est normalement dans la répression. Le film montre une communauté circonscrite et pleine de divergences politiques. Ces images sont l'exemple de cette dynamique. Après le coup d'État, il y a une volonté de parler, de témoigner des événements, aussi bien que d'écouter les camarades – une phase de solidarité. Cette phase est suivie par des activités communautaires, avec des jeux, des conversations, des repas, des chansons... Ensuite, l'ennui prédomine au quotidien. En témoigne le silence : il y a beaucoup de prises où les personnages interagissent peu entre eux et où le réalisateur reste muet. Finalement, cette apparente tranquillité éclate et ils commencent à discuter.

De la solidarité au conflit, *L'Ambassade* visite ces deux mouvements qui restent ensemble à gauche après le coup d'État au Chili. Le film lui-même apporte cette double dimension : d'une part c'est une dénonciation des actions ennemies ; d'autre part, c'est une autocritique des contradictions internes de ce camp politique.

Bibliographie :

AGUIAR, Carolina Amaral de, *O Chile na obra de Chris Marker : um olhar para a Unidade Popular desde a França*, thèse dirigée par Marcos Francisco Napolitano de Eugenio, Université de São Paulo, le 7 juin 2013.

CAMACHO, Fernando, « Los asilados de las Embajadas de Europa Occidental en Chile tras el golpe militar y sus consecuencias diplomáticas: El caso de Suecia », dans *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, n° 81, octobre 2006, p. 21-41.

COMPAGNON, Olivier, « L'Euro-Amérique en question : comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine », *Nuevomundo, nuevosmundos*, Paris, p. 1-12, 2009 (<http://nuevomundo.revues.org/54783>, consulté le 26 janvier 2014)

GAUTHIER, Guy. *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les média*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Lutte ouvrière, *CHILI: un massacre et un avertissement*, Paris, n° 12, [1974?], p. 12.

MARKER, Chris [email envoyé à] AGUIAR, Carolina Amaral, 27 octobre 2011, Paris. Titre : Recherche d'une brésilienne.

MOULIAN, Tomás Moulian, « La viachilena al socialismo: Itinerario de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Popular », dans Julio Pinto Vallejos (Coord.), *Cuando hicimos historia : la experiencia de la Unidad Popular*, Santiago du Chili, LOM, 2005, p. 35-56.

PROGNON, Nicolas, *La diaspora chilienne en France : l'exil et le retour: 1973-1994*, Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses ; Université de Toulouse-Le Mirail, 2002.

PUJO, Pierre, *Aspects de la France*, cité par ROCARD, Michel, « Après le coup d'État : Madrid, Athènes et Santiago », *Le Monde*, Paris, 22 septembre 1973.