



SANTIAGO 73

post mortem ★

un film de **Pablo Larraín**

memento
films






FESTIVAL DE VENISE
COMPÉTITION

SANTIAGO 73

post mortem ★

durée : **1h38**

Chili / Mexique / Allemagne

2.66 (fenêtre de projection 2.35) - **dolby SRD**

sortie le 16 février

photos et dossier de presse téléchargeables sur
www.memento-films.com

distribution

memento
films

9, cité paradis - 75010 paris
t : 01 53 34 90 20
distribution@memento-films.com

presse

Robert Schlockoff
et Jessica Bergstein - Collay
t : 01 47 38 14 02
rscom@noos.fr

Synopsis

Santiago du Chili, septembre 73.
Mario travaille à l'institut médico-légal,
où il retranscrit les rapports d'autopsie.
Amoureux de sa voisine Nancy, une
danseuse de cabaret soupçonnée de
sympathies communistes, sa vie va
basculer avec l'arrivée à la morgue du
corps de Salvador Allende.



“ *Santiago 73, Post Mortem* est l’histoire d’un couple en apparence insignifiant et dénué de charme. C’est l’histoire du Chili au moment du coup d’Etat militaire, une des périodes les plus noires et sanglantes du pays. L’idéal de Mario, conquérir l’impossible amour d’une femme, est aussi l’idéal d’un pays, qui tente de conquérir un noble mais inatteignable modèle politique, le socialisme. ”

Pablo Larraín



Entretien avec Pablo Larraín

Tony Manero abordait le Chili de la fin des années 70. Ici, vous choisissez septembre 1973, et le coup d’Etat du Général Pinochet. Un certain sens du paradoxe temporel vous a fait intituler ce film « *Post Mortem* », alors que vous n’étiez pas même né à cette époque.

Je n’étais pas né à l’époque, mais j’ai entendu beaucoup de récits sur ces événements dans ma jeunesse. A tel point que c’est comme si j’avais vécu le coup d’Etat, ce qui s’est passé juste avant et après également. Ce fait histo-

rique est progressivement devenu pour moi une énigme, qui a fasciné mon imaginaire, comme je pense celui de tous ceux de ma génération. Ce moment m’intrigue, il me suit, il m’intéresse, il m’émeut. C’est pour cela que, dans mes deux derniers films, c’est au cœur de ces événements que je place mon récit, et que j’y raconte des histoires intimes, incarnées par des êtres très marginaux.

C’est très délicat d’y voir clair sur cette période. Bien que je l’ai déjà explorée dans mes films,

je ne comprends toujours pas ce qui s’est passé, et surtout comment on peut se comporter de la sorte, comment on peut infliger cela à d’autres...

Mario est un personnage anonyme plongé dans le tourbillon de l’Histoire. Vous teniez, par rapport à l’importance de l’évènement, à privilégier un tel point de vue ? Il y avait cette volonté de choisir quelqu’un d’anonyme et en apparence insignifiant. Je tenais à avoir le point de vue d’une personne

ordinaire, pas d’un homme politique ou d’un spécialiste. Je voulais explorer cette situation à travers le regard d’un homme simple, et qui serait tombé amoureux. Ce qui me semble à la fois plus instinctif et intéressant.

Je cherche précisément la possibilité d’établir une analogie entre ces histoires intimes, privées et la Grande Histoire. En tant que cinéaste de ma génération, je ressens le besoin de confronter le passé et le présent. J’essaie de faire en sorte que quelque chose de l’ordre du

fantasmagorique et de l'impénétrable éclaire le souvenir de ce passé. Je cherche l'essence du contexte, avec l'impératif d'y construire quelque chose pour ensuite le casser. Le souhait est de présenter une scène imaginée, qui n'a pas forcément été vécue, floue, traversée de corps d'étrangers, de personnes que je tente de réincarner à l'aide d'une image brumeuse, indéfinie. Comme dans un rêve, dont on ne se souvient que par fragments.

Qui est Mario Cornejo ? A-t-il vraiment existé ?

Comme l'idée de départ de *Tony Manero* m'est venue en voyant une photo d'un homme assis face à une fenêtre, pour *Santiago 73, Post Mortem* je me suis inspiré d'un article, lu dans la presse. L'article parlait d'un homme, Mario Cornejo, qui était présent au côté de deux médecins de renom lors de l'autopsie de Salvador Allende, le jour du coup d'Etat. La question que je me suis posée est : comment cet homme s'est-il retrouvé là, à ce moment clé de l'histoire du Chili, sans que pour autant quiconque se souvienne de lui. C'est de cette question qu'est née l'histoire du film.

Je me suis donc renseigné sur Mario Cornejo, qui est aujourd'hui décédé, et j'ai contacté sa famille. Nous avons travaillé avec eux, principalement avec son fils - qui se nomme aussi Mario Cornejo, et qui apparaît d'ailleurs dans quelques plans du film. Seul son travail - retranscrire, dactylographier les rapports d'autopsie - nous importait, pas sa vraie vie. Il était marié, avait une famille, ça n'allait pas dans le sens de notre histoire. Le nom est le même, pas le personnage.

L'autopsie de Salvador Allende constitue la séquence centrale du film. Le doute subsiste quant à sa mort. Deux voies s'opposent : celle de Mario (« Il s'est suicidé »), et celle de Sandra, sa collègue (« On l'a assassiné »). S'agit-il de choisir entre vérité et fiction ?

De nos jours, près de 40 ans après les événements, la plupart de gens considèrent que Salvador Allende s'est suicidé. Même sa famille, il y a quelques années, s'est rangée à cette thèse. Mais à l'époque, la confusion régnait. Et cette ambiguïté servait notre récit. Mario est une personne plus pragmatique que Sandra. Sandra croit à la démocratie de façon plus exaltée, et pense vraiment que les militaires ont perpétré l'assassinat d'Allende. Cette confrontation reflète bien les deux thèses qui, à l'époque des faits, s'opposaient.

Comment définir Mario ? C'est principalement un témoin, le plus souvent passif, en opposition au personnage de Tony Manero qui était continuellement dans l'action, mais de façon irraisonnée.

Mario est au début du film un personnage des plus ordinaires, mais que sa morale fait ensuite évoluer. Ce n'était pas le cas de Tony Manero, qui était incapable de changer, il se comportait de la même façon du début à la fin du film. Mario change, un peu, essentiellement parce qu'il est dans une grande confusion morale. Sa propre morale subit peu à peu une distorsion. Il se retrouve, à la fin, à faire quelque chose qu'il n'aurait certainement pas commis dans une situation différente. Ce que j'aime traiter dans mes films, et plus particulièrement dans les deux derniers, c'est l'idée que mes personnages croient que la situation politique ne les affecte pas. Mais inconsciemment, ils sont affectés, évidemment. C'est ce qui se produit quand vous êtes dans le déni, historique ou politique. Apparemment, Mario n'est pas touché par les événements qui l'entourent, mais au final, il est transformé.

Le coup d'Etat reste hors-champ. Vous montrez juste quelques voitures détruites dans une rue vide. Et, surtout, des cadavres. Le « post » est-il plus important que l'évènement en soi ?

Pourquoi montrer quelque chose que tout le monde connaît ? Les ravages du putsch ont déjà été documentés. En occulter l'image permet au public de la recréer. Il est nécessaire de laisser cette marge au spectateur, qui ne doit pas rester passif, mais user au contraire de son sens du jugement. C'est d'ailleurs réversible. Les spectateurs peuvent également avoir une opinion claire sur ce qui s'est passé, et c'est au cinéaste d'utiliser cette position, ce savoir. Le hors-champ, c'est vraiment la juste place du film.

Le traitement pictural est remarquable. L'image du film est pâle comme un cadavre, comme si l'atmosphère de mort en avait contaminé la photographie.

Nous avons fait venir de Russie des objectifs de la fin des années 70, de la même marque que ceux utilisés par Andreï Tarkovski. Cela nous a considérablement aidé car nous cherchions une lumière et une couleur particulières, qui puissent définir une certaine tonalité. C'est cela qui m'importe avant tout, plus que l'intrigue et la structure narrative, c'est l'ambiance, l'atmos-



phère, la tonalité propre à un film. Pour moi, le talent d'un cinéaste, c'est aussi de trouver la clé de cette atmosphère. Et là j'ai le sentiment que l'image est telle que si nous avions tourné à cette époque.

Vous filmez ici principalement en plans fixes.

A l'origine, au stade de l'écriture, j'envisageais de tout filmer à l'épaule, comme pour *Tony Manero*, comme si la caméra était un témoin en mouvement. Mais dès le début du tournage, j'ai radicalement changé d'avis, et décidé de tout faire en plan fixe afin de s'installer dans un temps mort, quasi inerte, pour observer les faits avec précision, à l'horizontale, comme si le monde se livrait sans ciel, sans Dieu ni terre. De plus, lorsque votre cadre est fixe, le mouvement

est initié uniquement par le personnage. Pour moi, ça veut dire que c'est lui qui affronte le monde, c'est lui qui est en mouvement dans ces lieux. Cela rétablit l'équilibre du pouvoir entre lieux et personnages.

Les premiers plans sont très singuliers. Il y a là une attention particulière portée au cadre. Mario est soit coupé en deux, soit très bas dans le cadre.

C'est probablement très intrigant, et c'est ce qui me plaît. On a l'habitude de certains cadres, ceux qui sont le plus couramment usités au cinéma, et qui répondent à une certaine logique. Si vous décidez de rompre cette logique, d'opter d'entrée pour un autre type de cadre, ça peut mettre le spectateur dans une position inconfortable. Les plans, grâce aux



lentilles anamorphiques, apparaissent en vue panoramique, qui ne laissent pas tout apparaître et c'est de ces zones cachées que naît le mystère. Que se passe-t-il, pourquoi je ne vois qu'une fraction de la tête de ce personnage, que signifie ce déséquilibre ? Cela participe de l'atmosphère que je veux instaurer.

Et puis, on ne voit jamais vraiment la totalité des choses. Regardez autour de vous, vous ne voyez en fin de compte que des fragments. C'est pour ça qu'on ne montre pas l'environnement politique, qu'on ne montre pas les militaires exécuter les gens dans les rues, ni les bombardements. Une fois de plus, ce n'est pas nécessaire. On montre les cadavres, cela suffit amplement. Montrer un fragment de la réalité pour que le public recompose le reste.

Alfredo Castro n'est pas seulement votre acteur pour la troisième fois consécutive. C'est aussi votre mentor. Retrouve-t-on dans vos films des résonances de son travail de metteur en scène de théâtre ?

Alfredo Castro est un comédien très connu, très populaire au Chili, et adolescent, j'ai commencé à m'intéresser à ses rôles à la télévision. Puis, en grandissant, je me suis mis à

suivre, et à admirer, son parcours au théâtre. Je lui ai alors proposé un rôle secondaire dans mon premier long métrage, *Fuga*, et c'est ainsi que je l'ai rencontré. Ensuite, je me suis inscrit au cours d'art dramatique qu'il dirige, et qui forme à l'écriture, à la comédie comme à la mise en scène de théâtre. J'ai alors reçu son enseignement pendant deux ans, alors que nous avons déjà en commun cette expérience de mon premier film. Et quand j'ai commencé *Tony Manero*, je suivais encore ses cours.

Il y a probablement, dans mes propres films, des échos de sa conception théâtrale, ou de certains de ses travaux. Je pense que nous avons le même rapport au réel, ainsi qu'un style qui invite le public à modeler ce que la narration lui offre. Nous partageons également cette manière de jouer avec les peurs de chacun, de mettre le public dans une position inconfortable.

Le théâtre est-il pour vous une source d'inspiration ?

Quand vous avez une caméra sur un plateau, le théâtre n'existe plus. Même si l'affinité avec le théâtre est là, je ne fais pas appel aux outils spécifiques à cette discipline. Le cinéma et le théâtre sont comme deux organismes

différents, deux âmes différentes. Et même si cinéma et théâtre ont beaucoup en commun, je pense que les films que j'ai faits ont une identité purement cinématographique.

Il n'en reste pas moins que la scène et le spectacle constituent un élément récurrent de vos films. La danse semble également jouer un rôle important.

Je ne m'en suis rendu compte qu'après coup, mais c'est vrai que j'ai utilisé la scène dans chacun de mes trois films, et j'avoue que je ne sais pas trop pourquoi. Je crois juste qu'il y a quelque chose de vraiment unique dans le fait d'être derrière la scène. Plus que la scène elle-même, ce sont les coulisses que j'affectionne particulièrement. J'aime me tenir là, sentir ce qu'il s'y passe durant un show ou une pièce. Et c'est pourquoi dans mes films, les personnages, à un moment donné, se retrouvent là, backstage. C'est un endroit très étrange, clos, un peu secret, où la seule issue mène à la scène.

La peur, la colère, la jalousie, la violence s'agrègent dans ce lieu, qui agit comme une caisse de résonance à tous ces sentiments.

Pour ce qui est de la danse, elle a le pouvoir de révéler des choses. Quand les gens dansent, ils vous montrent quelque chose d'eux-mêmes

qu'on ne peut saisir autrement, une facette enfouie de leur personnalité. Vous dansez tel que vous êtes, et voir quelqu'un danser est le meilleur moyen de le percer à jour.

La séquence finale marque les esprits. Que doit enfoncer cette accumulation de meubles ? L'amour déçu, le passé qui ne passe pas ?

Au Chili, on compte toujours trois mille disparitions non élucidées. Ces meubles qu'on empile, c'est également une manière de « ranger la merde sous le tapis ». Si vous ne voyez rien, c'est qu'il ne s'est rien passé. Mais c'est comme si les cadavres étaient sous vos pieds. Où sont passées ces trois mille personnes ? On ne sait pas. Mais je suis certain qu'elles sont tout près, quelque part...

L'autre point important est la trahison. Voilà un pays qui continuellement se trahit. Je ne sais pas si vous vous souvenez mais Allende était persuadé que, de tous les généraux à sa disposition, Pinochet serait le dernier à tenter de le renverser. Allende l'a nommé parce qu'il pensait que c'était le seul à être digne de confiance. Cette trahison se répète, l'histoire bégaie. Il en est de même entre Nancy et Mario. Son propre pays, le Chili, a appris à

Mario comment tuer. C'est la société qui lui a enseigné cela. Ces meubles qu'il empile, c'est sans fin. Le plan dure sept minutes, mais il pourrait très bien ne jamais s'arrêter. Et j'aime cette idée de permanence.

La première autopsie du film est finalement beaucoup plus qu'une simple indication sur la fonction de Mario. A la revoir, en prêtant attention à l'identité du corps, on se rend compte que c'est un point de rupture dans la narration, en relation avec le « post » du titre...

Je n'avais pas l'intention de faire un pur effet narratif. J'aime seulement penser que peut-être cet homme, comme ceux qui l'entourent, sont déjà morts, ou l'ont toujours été. Et que ces corps reviennent de très loin. Je voulais ouvrir une brèche, elle n'est pas évidente à saisir, cela nécessite peut-être plus d'une vision, et malheureusement la plupart des gens ne verront le film qu'une fois, mais c'est une porte. Si vous voulez l'ouvrir et emprunter la voie qui s'offre, libre à vous, elle peut vous conduire à quelque chose de spécial. C'est effectivement

en rapport avec le titre, et avec l'idée du temps. Les perceptions temporelles sont parfois tellement étranges qu'elles peuvent vous amener dans un lieu unique et inconnu. Là était aussi notre intention avec ce film.

Santiago 73, Post Mortem, c'est aussi une histoire d'amour ?

Oui, clairement, c'est l'histoire d'une personne vraiment amoureuse de sa voisine. Et une personne qui est mue par l'amour. On m'a dit une fois qu'une histoire d'amour à sens unique, non partagée, ne pouvait en être une. Je ne peux pas être d'accord avec ça. L'amour est probablement la plus grande émotion éprouvée par un être humain, même si elle n'est pas payée de retour.

Ici, amour et socialisme sont connectés. Deux sentiments, deux idéaux, presque deux utopies ? Je n'aimerais pas dire que le socialisme est une utopie, je n'en suis pas certain. En revanche, je pense en effet que le socialisme est une histoire d'amour. Sauf que je ne sais pas encore si l'histoire finit bien ou mal...

Pablo Larraín, réalisateur et scénariste

Pablo Larraín est né en 1976 à Santiago du Chili, où il a fait des études en communication audiovisuelle à l'UNIACC (Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación). Il est à l'origine de Fabula, société de production de longs métrages, programmes télévisés, et publicités, qui suit notamment la production de ses propres films.

En 2005, il réalise son premier long métrage, *Fuga*, histoire d'un musicien arriviste et sans talent qui part en quête d'une symphonie restée inachevée, son compositeur ayant sombré dans la folie. Le film, sorti au Chili en mars 2006 et inédit en France, a été présenté en sélection officielle dans de nombreux festivals internationaux.

En 2007, Pablo Larraín met en scène son second long métrage, *Tony Manero*, co-écrit avec Alfredo Castro et Mateo Iribarren. En 1978, sous la dictature de Pinochet, Raul Peraltá est fasciné par Tony Manero, le danseur qu'incarne John Travolta dans *La fièvre du samedi soir*. Son obsession va virer à la folie meurtrière. Le film

fut projeté en première mondiale en mai 2008, à la Quinzaine des Réalistes à Cannes, a reçu le prix du meilleur film au Festival de Turin et le grand prix de Cinéma en Construction au Festival de Toulouse.

Santiago 73, Post Mortem est son troisième long métrage, présenté en compétition à la 67^{ème} Mostra de Venise.



Entretien avec Alfredo Castro

Que voit Mario en Nancy, selon vous ?

Toute la journée, Mario ne voit que des corps, et sur ces corps, les blessures et cicatrices que la vie leur a infligé : là où il y avait de la vie, la mort a commencé son travail. En Nancy, et son corps prématurément vieilli, Mario voit l'incarnation d'un pays en souffrance. Mario et Nancy sont deux corps étrangers à l'Histoire, qui tentent d'échafauder une relation au cœur d'une période historique donnée.

La morgue peut-elle être un endroit où (s')aimer ?

Il n'y a qu'un seul amoureux dans *Santiago 73, Post Mortem* : Mario. Dans cette histoire d'amour imaginaire qu'il a créée, Mario et Nancy sont comme des volutes de poussière, des corps en suspens, une accumulation de désirs battus par le vent. Mario et Nancy ne peuvent se départir de l'amertume de la solitude, ils sont comme prisonniers des limbes, alors peut-être que la morgue est le lieu le plus à même d'accueillir cet amour inventé.

Comment les événements politiques affectent-ils le comportement de Mario ?

Si vous passez les histoires personnelles des personnages au tamis des événements

politiques et sociaux dans lesquels ceux-ci sont plongés, une réaction s'opère, et c'est ce qui m'intéresse. Mario change, et révèle au grand jour son penchant pro-militaire quand on l'informe qu'il fait désormais partie de l'armée chilienne, et qu'un peu de gratitude lui est pour la première fois accordée. Cela instaure un revirement éthique dans son rapport à la mort, qui était jusque là professionnel et protocolaire. Comme dans *Tony Manero*, Mario n'est pas directement mû par l'Histoire ou par une quelconque idéologie. Cette incertitude, cette impossibilité à pointer ses motivations m'intrigue. Cette inanité, cette totale futilité ont quelque chose de fascinant.

Mario et Nancy sont des êtres solitaires qui s'ancrent dans le réel en prenant appui sur un désir insignifiant, presque douteux, totalement dégage du contexte historique, mais qui porte néanmoins en lui une tragédie inattendue. L'histoire de l'amour que Mario éprouve pour Nancy, l'histoire de Mario et Nancy, c'est un moment clé de l'histoire de ce pays : un désir et une tentative de révolution, l'utopie d'un amour qui, par la volonté des autres, tourne à la tragédie.

Alfredo Castro, comédien

Alfredo Castro, diplômé en Arts Dramatiques de la Faculté des Arts de l'Université du Chili, travaille en tant qu'acteur dans diverses troupes de théâtre depuis 1977. En 1990, il crée sa propre troupe et travaille au Théâtre National et au Théâtre de l'Université Catholique du Chili comme metteur en scène. Il est fréquemment invité à l'étranger, en France notamment où il reçoit une bourse du gouvernement français pour assister trois metteurs en scène de renom : George Lavelli, George Lavaudant, George Lassalle.

Egalement comédien pour la télévision, il joue pour la première fois au cinéma dans le premier long métrage de Pablo Larraín, *Fuga*, en 2006, qui marque le début de leur collaboration. Il reçoit de nombreux prix pour ses mises en scène de théâtre et ses rôles, son interprétation dans *Tony Manero* lui valant notamment le prix du meilleur acteur au Festival de Turin.





Liste artistique & technique

Mario Cornejo
Nancy Puelmas
Docteur Castillo
Sandra Carreño
Víctor
Capitaine Montes

Alfredo CASTRO
Antonia ZEGERS
Jaime VADELL
Amparo NOGUERA
Marcelo ALONSO
Marcial TAGLE

Réalisation, scénario
Co-scénariste
Conseiller au scénario
Image
Montage
Design sonore
Direction artistique
Production exécutive
Post production
Producteur
Production

Pablo LARRAÍN
Mateo IRIBARREN
Eliseo ALTUNAGA
Sergio ARMSTRONG
Andrea CHIGNOLI
Miguel HORMAZÁBAL
Polin GARBISU
Ruth ORELLANA
Alejandro ATENAS
Juan DE DIOS LARRAÍN
Fabula (Chili)
Canana (Mexique)
Autentika (Allemagne)