



Cultures & Conflits

74 | été 2009

Sécurité et protection des données

« LA SPIRALE ». Entretien

Armand Mattelart et Didier Bigo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/conflits/17293>

DOI : 10.4000/conflits.17293

ISSN : 1777-5345

Éditeur :

CCLS - Centre d'études sur les conflits liberté et sécurité, L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2009

Pagination : 169-186

ISBN : 978-2-296-09110-8

ISSN : 1157-996X

Référence électronique

Armand Mattelart et Didier Bigo, « « LA SPIRALE ». Entretien », *Cultures & Conflits* [En ligne], 74 | été 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/conflits/17293> ; DOI : 10.4000/conflits.17293

Creative Commons License

La Spirale

Entretien avec Armand MATTELART

Propos recueillis par Didier BIGO

Armand MATTELART est professeur émérite de sciences de l'information et de la communication à l'université de Paris-VIII. Derniers ouvrages : Histoire de la société de l'information, Paris, La Découverte, 2009 (4e éd.) ; Diversité culturelle et mondialisation, Paris, La Découverte, 2007 (2e éd.) ; La Globalisation de la surveillance, La Découverte, 2007 (Poche, 2008).

Didier BIGO est maître de conférences des universités à Science Po Paris, chercheur associé au CERI, Visiting Professor au King's College à Londres, rédacteur en chef des revues International Political Sociology et Cultures & Conflicts. Dernière publication : Bigo D., Bonelli L., Deltombe T. (dirs), Au nom du 11 septembre... Les démocraties à l'épreuve de l'antiterrorisme, Paris, La Découverte, 2008.

Préambule - Le présent entretien a été réalisé à Paris, le 27 janvier 2008. Il porte sur La Spirale, un film d'Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel et Valérie Mayoux en collaboration avec Chris Marker. Le film produit par Jacques Perrin (Reggane Films, aujourd'hui Galatée Films) compte également avec la participation de Jean-Claude Eloy (musique), de Jean-Michel Folon (décor et personnages du jeu), de l'acteur François Périer et du réalisateur mauritanien Med Hondo (tous deux voix off).

Réalisé entre 1974 et 1975, La Spirale a été présenté pour la première fois en France en 1976. Son sujet : les stratégies des droites chiliennes et de leurs alliés, dès avant la victoire de Salvador Allende aux élections présidentielles du 4 septembre 1970, en vue d'empêcher l'élection puis la stabilisation d'un gouvernement de gauche au pouvoir. Au cours de cet entretien, Armand Mattelart, qui a vécu au Chili entre 1962 et 1973, revient sur les conditions de réalisation et les enjeux de ce film. Régulièrement diffusé en France et en Europe, le film n'a été présenté officiellement au Chili qu'en 2006, soit trente ans après sa sortie.

NdR. : Michèle Mattelart (essayiste et chercheuse ayant publié de nombreux ouvrages consacrés aux médias, à la culture et à la communication) était présente lors de l'entretien. Ayant suivi de près la réalisation de ce film, elle intervient à un moment donné et très brièvement dans l'entretien, comme on le verra ci-après. Ont participé à la préparation de ce dossier : Antonia García Castro, Pauline Vermeren, Miriam Périer, Estelle Durand.

C&C : Partons de la genèse du film. A quand remonte l'idée de faire un film ?

Armand Mattelart : L'idée de faire un film n'est née qu'après le coup d'État. Le projet a été mis en chantier lorsque j'ai trouvé refuge en France, après avoir été expulsé du Chili, après le 11 septembre, c'est-à-dire en octobre 1973. C'est à ce moment-là que le documentariste Chris Marker m'a proposé de faire un film sur les trois ans de l'Unité populaire (U.P.). Mais cette proposition n'est pas tombée du ciel. Elle a une genèse qui remonte à 1972. Cette année-là, Marker est venu en visite au Chili pour s'entretenir avec les cinéastes chiliens et prendre connaissance de la politique cinématographique de l'Unité populaire. Et surtout, voir si l'expérience de la « voie chilienne au socialisme » était en train de produire des formes de cinéma alternatives à partir de collectifs populaires. Marker a en effet été à l'origine de tout un courant de cinéma militant en France. Des films parallèles qui, selon la formule un peu lapidaire pour marquer la différence avec les circuits de l'argent et du pouvoir, étaient des « films qui ne devraient pas exister ». Il avait fondé fin 1966 la coopérative de production SLON (mot russe qui signifie « éléphant »). Plus tard, une autre verra le jour, ISKRA ¹. Il n'était pas venu seul. Il accompagnait en fait Costa-Gavras qui venait tourner à Santiago *Etat de siège* ². *Etat de siège* est un film sur les Tupamaros ³ qui raconte un épisode particulier de leur lutte contre la dictature militaire, la prise en otage et l'exécution d'un agent nord-américain qui avait enseigné les méthodes de torture d'abord au Brésil et ensuite en Uruguay. Costa Gavras avait emmené avec lui non seulement Marker, qui était un de ses amis, mais aussi son producteur, Jacques Perrin qui est un acteur mais en même temps un producteur. Et Jacques Perrin a eu lors de son séjour au Chili une longue conversation avec un conseiller d'Allende, un conseiller mort aux côtés d'Allende, dans le palais de *La Moneda*, le 11 septembre 1973, et qui durant les trois ans de l'Unité populaire a été responsable de la télévision nationale. Il s'agit d'Augusto Olivares ⁴. C'est lui qui, précisément dans *La Spirale*, est interviewé par un journaliste et qui explique les rapports de forces inégaux entre les médias contrôlés par l'Unité populaire et

1. Fin 1967, Marker fonde avec Godard le groupe « Medvedkine », du nom du cinéaste soviétique Alexander Medvedkine qui, dans les premières années 1930, avait inventé le « ciné-train », filmant, développant et projetant sans attendre les films tournés avec les ouvriers et les paysans.
2. *Etat de siège*, un film de Costa-Gavras (1973) avec, entre autres, Yves Montand, Renato Salvatori, Jacques Weber.
3. Mouvement politique uruguayen d'extrême-gauche, particulièrement actif pendant les années 1960 et 1970.

ceux, majoritaires, de l'opposition. Il explique que, à l'intérieur même de la télévision nationale qu'il préside, il a très peu de marge de manœuvre pour innover en matière de programmation. Jacques Perrin avait donc eu une longue conversation avec Augusto Olivares. Au cours de cette conversation, Olivares a demandé à Perrin « *Puisque tu es producteur, est-ce que tu pourrais faire un film sur le Chili ? Surtout s'il arrive quelque chose* ». On était en 1972, c'était une période de radicalisation des droites. C'est l'année marquée par les grandes grèves des camionneurs qui paralysent le pays. Jacques Perrin lui a promis de faire quelque chose et disons que la question était restée dans le vague. Ce qui est sûr, c'est qu'il y avait la promesse de réaliser un film.

Marker avait, lors de son séjour au Chili, pris connaissance des travaux que Michèle et moi y avons réalisés et réalisations sur les médias ⁵. Il avait même rapporté dans ses bagages un exemplaire d'un livre-manifeste que je venais de commettre avec l'écrivain chilien Ariel Dorfman, *Para leer al Pato Donald*, pour le proposer aux Editions François Maspero ⁶. Quand j'ai débarqué à Paris en octobre 1973, Marker, qui savait la promesse faite par Jacques Perrin, m'a appelé et m'a dit : « *Il faut absolument qu'on voit Perrin, il est disposé à produire un film et il est possible de trouver un complément de financement à travers la Commission d'avances sur recettes (un mécanisme qui fait partie du dispositif de soutien de l'Etat à la production cinématographique)* ». Le hasard nous a souri. Il se fait qu'à ce moment-là, les éditions du Seuil étaient en train de mettre en place un département audiovisuel (aujourd'hui disparu). Les deux producteurs, Reggane Films et Seuil Audiovisuel, ont mis donc chacun une part du budget. La Commission d'avances sur recettes nous a accordé également une aide.

Marker m'a mis en présence de Jacqueline Meppiel et Valérie Mayoux. Deux monteuses qui avaient participé, avec lui ou d'autres, à de nombreux films politiques dont *Loin du Vietnam*, un film collectif produit par SLON ⁷. Jacqueline avait aussi participé à un film sur Angela Davis et Valérie, tout récemment, avait monté *Septembre chilien* de Bruno Muel et Théo Robichet sur l'enterrement de Pablo Neruda aux jours qui ont suivi le coup d'Etat. Une

4 . En 2006, le Chilien Emilio Pacull a réalisé le film *Héros fragiles* (1h27) sur la mort d'Augusto Olivares, son beau-père. [Après une longue absence, un homme revient dans son pays pour essayer de trouver des réponses au sacrifice de son beau-père, Augusto Olivares, ami et proche collaborateur de Salvador Allende, président du Chili. Il a dans sa poche une photo. Lors de sa recherche, au cœur d'une période historique exceptionnelle, il découvre le destin tragique et fascinant d'un groupe d'hommes et de femmes qui ont donné leur vie pour un projet de société différent.]

5 . En français, voir Mattelart A., *Mass Media, idéologies et mouvement révolutionnaire. Chili 1970-73*, Paris, Anthropos, 1974 ; Mattelart M., « Le coup d'Etat au féminin », *Temps modernes*, janvier 1975 ; Mattelart A., « Appareils idéologiques d'Etat et luttes de classe-Chili 1970-73 », entretien par S. Daney et S. Toubiana, *Cahiers du Cinéma*, n°254-255, décembre 1974-janvier 1975 ; Mattelart A. et M., *De l'usage des médias en temps de crise*, Paris, Alain Moreau, 1979.

6 . Ce livre a finalement été traduit par Michèle Mattelart et publié sous le titre : *Donald l'imposeur. L'impérialisme raconté aux enfants*, Paris, Editions Alain Moreau, 1977.

fois cette équipe de réalisation à trois têtes sur les rails, Marker s'est éclipsé pour revenir dans la phase finale, lors de l'élaboration et du calage du commentaire en voix *off*.

Si nous avons réussi à construire aussi rapidement le montage financier de la production de *La Spirale*, c'est aussi grâce au contexte de mobilisation autour du Chili. D'ailleurs, il suffit de regarder aujourd'hui le nombre de rues qui portent le nom de Salvador Allende, ou de lycées ou de collègues, pour se rendre compte de l'impact de cet élan de solidarité. Cette solidarité agissante explique aussi pourquoi nous avons bénéficié dans la fabrication du film du concours gracieux du peintre et dessinateur (et sculpteur à ses heures) belge Jean-Michel Folon, du compositeur Jean-Claude Eloy, de l'acteur François Périer et du réalisateur mauritanien Med Hondo qui narrent le commentaire en *off*. Le sentiment d'empathie avec le Chili dans de vastes couches de la population française est sans comparaison avec celui démontré à l'égard d'autres pays d'Amérique latine plongés dans la dictature. Comme ce fut le cas de l'Argentine

C&C : Venons-en au sujet du film.

A. M. : La question première était quelle optique, quelle entrée choisir pour construire un film sur les trois ans de l'Unité populaire, à partir d'un matériel que d'autres avaient filmé. Le projet était, en effet, de faire un film à partir d'une matière première déjà existante : des archives cinématographiques, télévisuelles, photographiques ou de presse.

Une perspective pertinente m'a semblé être de prendre comme point de départ non pas la stratégie de l'Unité populaire mais celle de ses adversaires. Inverser donc la perspective, travailler dans un système de références inversé. La spécificité du film et ce qui le distingue de tous les autres consacrés à l'expérience chilienne est effectivement de chercher l'unité du récit et d'action non pas dans la stratégie de l'U.P. mais dans celle de ses adversaires, appelant dialectiquement une réflexion sur la stratégie et les tactiques de la première. Nous avons choisi ce pôle et focalisé sur la construction de cette stratégie de l'alliance entre la droite conservatrice et la droite de la démocratie chrétienne, entre les grandes corporations patronales ralliées à la première et les corporations professionnelles, dans la mouvance de la seconde. J'ai rédigé un texte en y réinvestissant des analyses que j'avais déjà commencé à élaborer au Chili. C'est à partir de ce texte que nous avons fabriqué le synopsis du film que nous avons déposé auprès de la Commission d'avances sur recettes pour obtenir des fonds supplémentaires. Ce texte a été publié dans un numéro spécial de la revue *Politique aujourd'hui*⁸.

7. Film réalisé en 1967 par Joris Ivens, William Klein, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais.

Si nous avons réussi à nous mettre rapidement d'accord sur l'optique du film, c'est qu'il y avait eu une accumulation de recherches et de réflexions développées avant et sous l'Unité populaire. J'avais en effet, pendant les trois ans de l'Unité populaire, et même avant sa victoire électorale, travaillé sur l'évolution des grandes organisations patronales, les *gremios* et en particulier la plus importante et la plus ancienne (1838) d'entre elles, la *Sociedad nacional de agricultura* qui regroupait les grands propriétaires terriens. Cette Société disposait même d'une radio puissante (*Radio Agricultura*). Pourquoi celle-là et pas les autres (les *gremios* de l'industrie, du commerce ou des mines) ? Parce qu'elle représentait selon moi l'avant-garde de toutes les autres. Son mode d'opposition à la réforme agraire mise en place sous la présidence de Frei (1964-1970) préparait et préfigurait le mode de résistance aux réformes du gouvernement de l'U.P. J'avais en effet pu observer la restructuration de l'idéologie et du mode d'organisation de ce *gremio*. Il avait notamment essayé d'attirer à lui les petits et moyens agriculteurs leur laissant croire à une communauté d'intérêt. Et, plus fondamentalement, de l'idéologie traditionnelle des gros propriétaires terriens défendant bec et ongles leurs *latifundia* au nom du principe sacro-saint de la propriété privée comme droit constitutionnel, il avait versé dans une idéologie professionnelle. C'est ce qu'on appelle le « grémialisme ». Une déclinaison locale du corporatisme qui se prétend apolitique sous prétexte de ne défendre que des intérêts professionnels. Et ce virage idéologique a été central. C'est le banc d'essai d'une idéologie mobilisatrice et rassembleuse qui ensuite va se réinvestir dans les modes de résistance et d'opposition aux réformes de l'Unité populaire.

Le projet du film était de donner à voir comment les divers acteurs qui composent le front uni des droites se découvrent une « ligne de masse » et appliquent pour leur compte les enseignements de Lénine : sabotage de la production, grève générale, occupations d'édifice, manifestations de rue, etc. Comment ils réinvestissent dans ce mode d'opposition les ressorts des représentations sociales et culturelles accumulées tout au long de l'histoire de leur hégémonie. Comment aussi la nouvelle alliance corporatiste entre patrons et groupes professionnels déborde les propres partis de l'opposition.

C&C : Mais alors, quand tu dis que tu avais travaillé, c'est sur la période 1971-1972 ?

A. M. : Onze ans, c'est le temps que j'ai vécu au Chili et y ai fait des recherches sur le terrain, dans les zones urbaines comme dans les zones rurales. Cela m'a donné le temps de m'imprégner de cette réalité. Dès la seconde moitié des années 1960, j'ai travaillé à partir d'un observatoire de choix : l'Institut de formation et de recherche sur la réforme agraire, dépen-

8. Mattelart A., « La bourgeoisie à l'école de Lénine : le "grémialisme" et la ligne de masse de la bourgeoisie chilienne », *Politique aujourd'hui*, janvier-février 1974.

nant à la fois du gouvernement et de la FAO, l'Organisation des nations pour l'alimentation et l'agriculture⁹. J'avais dans ce cadre entrepris des analyses, en recourant aux méthodes de la sémantique structurale de l'époque, du discours de la presse sur les conflits sociaux et leurs acteurs¹⁰. J'avais analysé les articles de la revue porte-parole de la *Sociedad nacional de Agricultura*, et, parallèlement, les éditoriaux du quotidien *El Mercurio*¹¹. Pendant l'Unité populaire, j'ai poursuivi ce type d'études en suivant jour après jour les éditoriaux que ce quotidien consacrait aux acteurs de l'opposition au gouvernement de l'Unité populaire. Le contenu de ces éditoriaux est révélateur de l'importance stratégique acquise par la lutte culturelle et idéologique à travers les médias. Sous l'Unité populaire, ce quotidien est devenu l'intellectuel organique de la stratégie des droites. Ses éditoriaux se présentaient comme de véritables appels à la mobilisation active des secteurs de l'opposition. Et cela est allé crescendo. La première année du gouvernement populaire, les éditoriaux du *Mercurio* ne différaient guère de ceux des grands quotidiens conservateurs des autres pays. Difficile de déceler une ligne stratégique, une représentation des acteurs et des enjeux. Bref une idée claire de ses audiences ou cibles sociales. Et progressivement, le *Mercurio* a construit ses éditoriaux en fonction de cibles politiques précises, que ce soit les *gremios* patronaux ou les corporations professionnelles. Chaque éditorial, surtout à partir des grands mouvements de grève de l'année 1972, et jusqu'au coup d'Etat, s'adressait à des corporations professionnelles. Et à l'intérieur de ces dernières, ils identifiaient qui les médecins, qui les pharmaciens, qui les dentistes, qui les ingénieurs, qui les superintendants des mines de cuivre, etc., jouant à chaque fois de la spécificité des intérêts de chaque catégorie tout en montrant la nécessité de l'intérêt général à se regrouper autour du combat grémialiste.

Le *Mercurio* qui, en temps de paix sociale, se targuait d'être le *Times* de l'Amérique latine était devenu avec la bipolarisation qui caractérisait les affrontements sociaux la caisse de résonance de l'opposition. L'agitateur et organisateur collectif du front uni des *gremios* patronaux et professionnels. Graphiquement, la Une s'était muée en une affiche ouvertement séditionneuse.

C&C : Et tu n'avais pas d'images ?

A. M. : Nous n'avions aucune image cinéma de notre cru. Mais nous avions une idée de ce qui avait été tourné et où nous pouvions en trouver. Le

9. Il s'agit d'ICIRA (Institut de formation et de recherche pour la réforme agraire), un organisme à la fois national et international, puisque il était composé à part égale de chercheurs chiliens et de chercheurs étrangers rattachés à la FAO (*Food and Agriculture Organization*), des Nations unies. A cette période, y travaillait également le pédagogue brésilien Paulo Freire.

10. Voir Mattelart A., Piccini M., Mattelart M., « Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile », *Cuadernos de la realidad nacional*, n°3, mars 1970 ; Mattelart A., Castillo C. et Castillo L., *La Ideología de la dominación en una sociedad dependiente. La respuesta de la ideología dominante al reformismo*, Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970.

premier travail – et ce, dès l'écriture du synopsis – a été de faire un premier inventaire des sources. Ce que nous savions c'est que les trois ans de l'Unité populaire avaient donné lieu à beaucoup de mètres de pellicules ou de bandes vidéo.

C&C : Et alors, comment as-tu fait pour les sources ?

A. M. : En explorant la matière première d'images existantes soit chez des cinéastes ou des reporters de télévision qui, eux, avaient filmé au cours de cette période, et même avant. Nous nous sommes répartis le travail par pays-résources et avons cherché et sélectionné des séquences sur place dans les cinéthèques ou téléthèques du monde entier. Aux États-Unis, en Suède, en France, en Belgique, à Cuba, etc. Nous nous sommes réparti les différents lieux. Moi, j'ai été avec Valérie aux États-Unis. Valérie avait été auparavant dans les pays nordiques avec le cinéaste brésilien Silvio Tendler qui avait passé quelque temps au Chili sous l'Unité populaire. Avec Jacqueline, je suis allé au Mexique et à Cuba. Je suis aussi allé en Argentine où je n'ai pu que constater les carences de l'archivage.

Quels étaient ces matériaux ? Il y en avait de plusieurs types. Il y a d'abord ceux qu'avaient filmés les cinéastes, chiliens et latino-américains. Au Chili, il y a eu pas mal de films qui ont été faits pendant l'Unité populaire, notamment ceux de Patricio Guzmán et de beaucoup d'autres comme Miguel Littín ou Pedro Chaskel. On savait aussi qu'il y avait des cinéastes chiliens qui avaient réussi à sortir du Chili avec des matériaux. Et il y a les reportages qu'ont tournés les documentaristes de l'ICAIC, l'Institut cubain du cinéma. Notamment ceux de Santiago Álvarez. De fait, près d'un tiers des images de *La Spirale* procède de la cinéthèque de La Havane. Pour la bonne raison, qu'en plus des reportages réalisés par les propres Cubains s'ajoutent les « *noticieros* » ou « *actualités* » produits par *Chile Films*, l'entreprise nationale du cinéma au Chili qui avait envoyé la plupart de ces productions à La Havane pour qu'elles y soient conservées. Et donc, on savait qu'à Cuba, il y avait ça. Donc il y avait cette première source, ce qu'avait filmé la gauche latino-américaine. La deuxième source, ce sont les cinéastes étatsuniens et européens qui s'étaient passionnés pour l'expérience chilienne. Par exemple, aux États-Unis, il y a un cinéaste documentariste important, qui a pas mal filmé le Chili, qui s'appelle Saul Landau. En Italie, il y avait le matériel de Renzo Rossellini. En Suède, celui de Jan Linqvist, etc. Et la troisième source, ce sont les archives des télévisions, des grandes agences de presse ou audiovisuelles. Comme UPI ou *Visnews*. La télévision publique belge et française a aussi beaucoup filmé le Chili populaire. Des séquences qui nous ont été essentielles. Les sources de

11. L'un des journaux les plus importants du Chili en termes de tirage et d'influence, fondé à Valparaíso en 1827 et installé dans la capitale par Agustín Edwards McClure en 1900. Un film a été réalisé récemment sur l'itinéraire de ce journal pendant les années de dictature (1973-1989). Voir *El diario de Agustín*, de Ignacio Agüero (2008).

caractère historique, nous les avons trouvées fondamentalement dans les cinémathèques de La Havane et des Etats-Unis. La liste est longue qui défile dans le générique de fin sur les sources. CBS, Sherman-Grinberg, *Hearst Metrotone News*, ONU, ORTF, RTBF, *Sveriges Television*, etc. Plus rarement, nous avons redécouvert des films d'auteur sur un épisode de l'histoire chilienne. C'est le cas du film de Joris Ivens *Le Train de la victoire*, tourné au cours de la campagne présidentielle de 1964, où Allende se présentait comme candidat ¹². Au terme de la collecte et de la présélection du matériel sur lequel nous allions travailler, nous disposions d'une cinquantaine d'heures d'images. Dans le budget de la production du film, la rubrique des droits d'auteurs pour l'usage des séquences empruntées a occupé un poste important. Même si certains cinéastes et l'ICAIC ont là fait preuve de solidarité et nous ont fait cadeau de leur matériel.

Nous disposions aussi de nombreux enregistrements sonores. Des chanteurs chiliens (Victor Jara, Angel Parra, Inti-Illimani, Quilapayun...) et latino-américains. Des discours comme celui du dirigeant socialiste Carlos Altamirano sur le bilan de la politique de l'Unité populaire, peu avant le coup d'Etat, ou des entretiens comme ceux avec le fondateur de la *Central única de los trabajadores* (CUT), Clotario Blest, ou encore avec les ouvriers des cordons industriels. Enfin, aspect important dans la production d'un film comme *La Spirale* où les bancs-titres suppléent souvent au manque d'images filmées, il y a les archives photographiques de Marker, Renzo Rossellini, de Raymond Depardon et David Burnett, tous deux de l'agence Gamma. Sans compter les affiches, les coupures de journaux et les revues ainsi que les reproductions dans les livres d'histoire.

Les seuls entretiens que j'avais faits étaient au magnétophone, avec les ouvriers des cordons industriels, au cours des derniers mois de l'Unité populaire, sur leurs expériences de journaux et de correspondants populaires ¹³. Un extrait de ces cassettes audio figure d'ailleurs en *off*, sur les images du stade national, dans la dernière séquence. J'avais mené ce dernier entretien quelques heures avant le coup d'Etat, dans une usine de produits électriques située dans le cordon Vicuña Mackenna. J'insiste. Je n'ai filmé aucun entretien pour la bonne raison que, comme je te le disais d'entrée de jeu, j'étais loin de soupçonner que je ferai plus tard un film.

C&C : Il y a quand même dans La Spirale des images que vous avez filmées. C'est le cas du jeu de simulation ? Comment et pourquoi avez-vous introduit ce jeu ?

12 . Un autre film visionné de Joris Ivens est *A Valparaiso*, réalisé en 1962, avec commentaire de Chris Marker.

13 . Deux de ces entretiens ont été publiés en français dans : Mattelart A., *Mass media, idéologies et mouvement révolutionnaire*, op. cit., pp. 233-267.

A. M. : Hormis les nombreux bancs-titres, les seules séquences de notre cru dans *La Spirale* sont effectivement celles qui mettent en scène les personnages du jeu ou modèle de simulation. Ce jeu, baptisé « *Politica* », j'en ai appris l'existence dans les semaines qui ont suivi le coup d'État grâce aux révélations d'un chercheur chilien, Daniel del Solar, installé aux États-Unis, qui avait participé à sa mise au point. « *Politica* » avait été commandité en 1965 par le Pentagone à la *Fletcher School of Law and Diplomacy* et un *think tank*, *ABT Associates Inc.*, de Cambridge, dans le Massachusetts. La période au cours de laquelle il s'élabore est précisément celle où le gouvernement des États-Unis est obsédé par la contre-insurrection et les ennemis intérieurs. Il est surtout inquiet de l'éventualité qu'un gouvernement de gauche accède au pouvoir en gagnant les élections dans certains pays latino-américains. Et disons, le modèle de simulation qu'ils demandent à l'école Fletcher et à *ABT Associates* de développer, c'est en dernière instance de simuler la victoire d'un gouvernement de gauche dans un pays qui s'appelle Cupria. Un pays soi-disant imaginaire mais dont l'entreprise principale est quand même *Anaconda Copper Co.*, une compagnie bien réelle, américaine, propriétaire de mines de cuivre. Dans la réalité, Cupria et Anaconda, ça ne peut être que le Chili. D'une part, c'est le seul pays où la richesse principale est la matière première cuprifère. De l'autre, le seul où les forces de gauche ont alors une forte probabilité de l'emporter à la prochaine élection présidentielle. La fonction première du jeu est d'identifier, décrire, prédire et contrôler un « conflit révolutionnaire interne ».

Ce jeu, j'en ai appris l'existence à partir de deux sources. D'un groupe d'étudiants de l'université de Californie, à Berkeley, qui avaient publié le témoignage du Chilien qui y avait participé ¹⁴. Et par le NACLA, le *North American Congress on Latin America*, qui m'a remis plusieurs chapitres du document original dont apparaît un extrait dans le film. C'est à ce groupe de recherches non gouvernemental qu'appartenait le jeune reporter américain « disparu » au Chili parce qu'il en savait trop sur les acteurs du coup d'État et dont l'histoire a inspiré le film *Missing* de Costa Gavras ¹⁵.

Ce qui est important dans un modèle de simulation – et les inventeurs du « *kriegspiel* » ou « jeu de la guerre » le savent de tout temps –, c'est la façon dont les maîtres du jeu testent un lot d'hypothèses sur l'évolution d'une situation afin de dégager les stratégies et agencements probables des différents joueurs. « *Politica* » testait plusieurs scénarios et mettait en scène toute une série de variables et de protagonistes. Le gouvernement, les partis politiques de droite, du centre et de gauche, l'oligarchie urbaine ou aristocratie de l'argent, les propriétaires terriens, les classes moyennes, le prolétariat, les étudiants, les capitalistes étrangers, les ambassades étrangères, les militaires, etc. Il ne s'agissait évidemment pas de reprendre au pied de la lettre ce jeu. Son

14. «The 'Politica Game'», *Berkeley Barb*, 14-20 septembre 1973.

15. *Missing* (1982). La personne en question est le journaliste Charles Horman, arrêté le 17 septembre 1973.

intérêt pour la construction de *La Spirale* était ailleurs : dans le mécanisme de représentation qu'il suggère des arrangements entre les acteurs socio-politiques. C'est pourquoi nous l'avons adopté comme un modèle architectonique qui nous permettait de matérialiser et de visualiser le jeu complexe des acteurs, classes, groupes et catégories, déterminants dans les situations réelles qu'a vécues le Chili au cours des années 1970-73. Ce modèle nous a inspiré une structure narrative qui convenait parfaitement au concept, au pôle du film : la construction progressive de la ligne de masse des adversaires de l'Unité populaire. Comment s'est construite la ligne de masse des droites, c'est-à-dire comment, progressivement, les partis, mais surtout les corporations, les *gremios* patronaux et professionnels, s'unissent, réussissent une alliance contre le projet de réforme de l'Unité populaire ? Comment s'opèrent leurs avancées et retraits, rapprochements et ruptures ? Comment, autour de cette stratégie, se donne la lutte pour la captation des classes moyennes, enjeu fondamental autant pour la gauche que pour les droites ? Par exemple, l'enjeu qu'a représenté dans cette bataille le ralliement de certains secteurs du monde étudiant et de la population féminine.

Restait à décider de la forme cinématographique à donner à cette architecture mouvante des acteurs. Nous avions plusieurs possibilités. Les chercheurs de « *Política* » avaient travaillé avec des personnages vivants, des étudiants de relations internationales de la *Fletcher School*, incarnant telle ou telle catégorie. Les résultats avaient ensuite été traités à l'informatique. Ce type de théâtre vivant, nous n'en voulions pas. A un moment nous avons même évoqué la possibilité de reprendre le schéma du jeu de l'oie ou, même du Monopoly. Jusqu'au jour où Jean-Michel Folon a suggéré des figurines ou des pièces symbolisant les diverses catégories qu'il sculpterait. Ainsi que le décor dans lequel elles évoluent. Ce sont donc ces pièces découpées dans du polystyrène aux couleurs vives, mais où prédomine le bleu qui caractérise si bien le coup de pinceau « Folon » que nous avons filmées dans les diverses séquences où l'on voit les avancées, les retraits et les alliances des protagonistes. A travers cette esthétique, nous avons réinventé un jeu de la guerre sociale. Folon avait très bien compris notre ligne d'analyse de classe et de groupe. Il a aussi conçu l'affiche du film.

C&C : D'accord... Ça m'a échappé dans le générique, mais tout au long du film, je me disais « c'est incroyable... on dirait du Folon ! ». Mais je ne savais pas que c'était lui...

*A. M. : Oui, à la même époque, Folon concevait le générique de la chaîne publique Antenne 2. Et les petits personnages qu'il créait avaient évidemment un air de famille avec ceux de *La Spirale*...*

C&C : A un moment donné on voit une main...

A. M. : C'est ma main... Lors du tournage de cette séquence de fin du film, j'ai été en effet préposé pour déplacer les pièces à l'écran. J'ai même retrouvé il y a peu une des rares photos avec ma main et les personnages...

C&C : *Celle là... il nous la faut ! (rires)*

A. M. : Aucun problème. Je l'exhumerai de mes cartons.

C&C : *Encore une question, sur la structure du film, cette fois. A quoi renvoie le titre La Spirale ?*

A. M. : A l'origine, lorsque nous avons déposé le projet devant la Commission d'avances sur recettes, nous avons proposé *Un Escalier pour le tonnerre*. Les producteurs se sont montrés réticents à l'approche du lancement du film. Et nous avons proposé *La Spirale*. Le titre décrit à la fois le thème du film et sa structure. Spirale, parce que le processus chilien ne peut se décrire selon le schéma de la ligne droite, tirée dans le fameux sens de l'histoire. Il s'apparente plutôt à une courbe épousant les détours et les contradictions d'un parcours plein de bruit et de fureur. Spirale, aussi, à cause du principe de « montage en spirale ». Chaque événement amène avec lui une série d'harmoniques (événements suivants ou contemporains, témoignages ou réflexions) libres par rapport au temps, déclenchant selon les cas la « relecture » d'une phase précédente ou l'annonce d'une phase future, complétant une information laissée ouverte, et ouvrant une nouvelle brèche d'information à compléter. Bref, un ensemble de cycles se recoupant les uns les autres, tout en respectant chronologiquement les repères de l'itinéraire du processus chilien. Ce principe s'applique aux sept figures autour desquelles s'organise la progression dramatique de la naissance à l'assassinat de l'Unité populaire. Le Plan - Le Jeu - Le Front - L'Approche - L'Attaque - L'Arme - Le Coup.

Le montage en spirale nous est apparu le plus adéquat pour rendre compte du poids des facteurs historiques dans les événements et les comportements des acteurs qui ont marqué les trois ans de l'Unité populaire. Il y a en effet nombre de retours en arrière dans le film. Je pense par exemple aux références sur la formation de la bourgeoisie chilienne ou sur la construction du parti démocrate-chrétien comme parti de masse. Les personnages qui se meuvent dans l'espace-temps de ces trois ans sont redevables d'une généalogie. Le film est fait de résonance et d'écho avec le passé.

C&C : *Revenons sur les entretiens inclus dans le film... Tu as fais des entretiens après ? Quand tu arrives en France en 1974-75...*

A. M. : Non.

A. M. : Dans les échanges préliminaires au film, nous nous sommes posé la question de réaliser nous-mêmes des entretiens post-coup. Mais nous avons écarté cette hypothèse rapidement. L'accepter aurait supposé faire un autre film.

Quant aux entretiens filmés qui sont inclus dans *La Spirale*, ils ont donc été faits par des cinéastes et reporters chiliens et étrangers. Par exemple, certains entretiens avec Salvador Allende proviennent du documentaire réalisé par le Chilien Miguel Littín sur les conversations du président avec Régis Debray. Pour les débats entre les ouvriers dans les cordons industriels, nous avons emprunté des séquences à *La respuesta de Octubre* de Patricio Guzmán. La plupart des entretiens en français ou traduits en direct au français ont été réalisés par les reporters de la télévision française ou belge (section franco-phonie). Par exemple, les entretiens sur le sabotage des machines agricoles par les grands propriétaires terriens ou sur l'occupation de terres par le mouvement paysan au Sud du Chili sont l'œuvre de Jean Bertolino, grand reporter à TF1 et prix Albert Londres en 1967. C'est lui aussi qui a interviewé le général Canales qui ose, trois mois avant le coup d'Etat, affirmer haut et fort, en français, que les forces armées chiliennes respectent la Constitution et n'ont rien à voir avec les agences de renseignement des Etats-Unis.

Emprunt ne veut pas dire repris tel quel. A chaque fois les séquences puisées dans des sources multiples ont été remaniées. On n'a pas gardé le montage originel. Il a été « désossé », démonté. Au point qu'il est parfois difficile de reconnaître leur rattachement originel. D'autant plus que, placées dans un autre contexte narratif que celui qui avait présidé à leur production et exhibition, elles changeaient d'elles-mêmes souvent de sens.

C&C : *D'accord. Et l'entrevue du général Roberto Viaux ?*

A. M. : Oui, ce général qui a fait une tentative de coup d'Etat du temps de Frei (le *Tacnazo*, du nom de la caserne d'où est parti le soulèvement) et a été impliqué dans l'attentat contre le commandant en chef de l'armée, le général René Schneider, qui y a laissé la vie, fin octobre 1970. Un attentat qui visait à empêcher l'investiture de Salvador Allende. L'entretien où il se complait à raconter ses méfaits, c'est le cinéaste américain Saul Landau, un homme de gauche, qui l'a réalisé en 1972, alors que ce militaire comploteur purgeait sa peine de prison à Santiago. Il est fort peu probable que Viaux aurait accordé un tel entretien à un journaliste chilien ou latino-américain. Un militaire comme Viaux qui révère les Etats-Unis se demande d'abord s'il est américain, avant de se demander s'il est de gauche ou de droite. Dans les années de plomb des dictatures militaires du Cône sud, Saul Landau n'aura de cesse de dénon-

cer et de faire la lumière sur le « plan Condor », les opérations conjointes menées par ces régimes en vue d'éliminer les opposants de la région.

C&C : Pour en revenir à la généalogie du film, il est réalisé très rapidement après le coup d'Etat...

A. M. : Oui, la fabrication du film a pris deux ans. On a commencé le pré-montage en mars-avril 1974. La collecte des sources filmiques s'était faite pour l'essentiel au cours des deux premiers mois de l'année. Fin de l'année, je crois, nous avions déjà un film de trois heures qu'il a fallu réduire à deux heures vingt.

Le défi majeur était que la conception du film avait lieu très peu de temps après le coup d'Etat. La difficulté était justement de rendre compte d'un événement complexe, de l'analyser, d'essayer de remonter des effets aux causes, des conséquences aux principes. Des documents faisaient défaut. Par exemple, lorsqu'il s'est agi de donner à voir le rôle des Etats-Unis, l'implication du président Nixon, de son conseiller Henry Kissinger et des agences de renseignement. La plupart des documents sur le rôle de Washington n'ont été « déclassifiés », rendus publics, que quelque trente ans plus tard. Le problème était comment, en l'absence de sources, échapper au discours incantatoire contre l'impérialisme ? Nous avons remédié à ce manque de sources globales en recourant aux *Hearings*, filmés en 1972, du Sénat américain, présidées par le sénateur Frank Church, sur le complot tramé par la firme ITT, de connivence avec la CIA et le journal *El Mercurio* en vue d'empêcher l'investiture du président Allende. C'est le seul document probant dont nous disposions.

Par ailleurs, il a fallu créer une véritable synergie entre les trois membres de l'équipe de réalisation dont la culture et la formation politique s'étaient forgées dans des contextes forts différents. Jacqueline et Valérie n'avaient jamais mis les pieds au Chili. Elles ont fait leur apprentissage de cette réalité au fur et à mesure que se construisait le film. Et elles l'ont fait au fil de nos conversations et nos échanges, d'abord lors de la sélection du matériel de base et leur classement postérieur selon les événements et selon les protagonistes. Et, ensuite, à la table de montage. Moi, c'est la première fois que je faisais un film. La confrontation quotidienne avec les images à la table de montage à travers mes deux partenaires a été une expérience vitale. D'une part, l'échange permanent entre mon savoir et pratique sociologique et leur savoir et pratique cinématographique m'ont approché d'un autre mode d'écriture. Et il m'en est resté quelque chose lorsqu'aujourd'hui je construis mes livres. D'autre part, cette collaboration intense a joué comme thérapie. Elle m'a aidé à atténuer les effets du traumatisme causé par la tragédie chilienne et l'exil forcé.

La phase de travail dans la salle de montage a été d'autant plus déterminante que, en dehors du texte où je développe l'idée de la ligne de masse que

j'ai écrit au seuil du film, il n'y avait pas de pré-commentaire écrit. Les grandes lignes du film se sont dessinées à travers le dialogue qui s'est établi entre nous trois autour de la matérialité des images. Le commentaire est venu après. Et c'est là que sont intervenus Michèle, d'abord, et Chris Marker, ensuite. Une fois le film monté, Michèle et moi avons rédigé un texte qui, pas à pas, suivait le parcours des images. Un texte volumineux de soixante-cinq pages mécanographiées, simple interligne. Nous l'avons remis à Chris qui, avec le talent littéraire et le style inimitable qu'on lui connaît, en a tiré un commentaire final, lequel est revenu à la salle de montage pour être ajusté, au besoin, aux images. François Périer et Med Hondo sont ensuite entrés en scène, en *off*.

C&C : Vous avez donc travaillé ensemble à ce texte ? Michèle, quel souvenir gardes-tu de ce moment ?

Michèle Mattelart : Notre machine à écrire marchait mal, je me rappelle de la réflexion de Chris. Car nous avons en effet livré ce gros texte à Chris Marker... Je me rappelle de sa réaction. Notre machine à écrire ne marchait pas, et j'ai l'impression que nous étions vraiment perdus...

A. M. : Quelque part, on était encore au Chili...

M. M. : Oui, on était encore au Chili. On ne se rendait pas compte que la force de frappe de la machine était nulle, que ce texte était à peine lisible...

A. M. : Aujourd'hui, il est presque blanc...

M. M. : Il est blanc. Alors on livre ce travail à Chris, et Chris a bien l'impression que c'est un gros travail et il nous dit « *mais pourquoi est-ce que c'est presque blanc ?* ». Et je me vois encore lui répondre « *il nous manquait la force de frappe !* ». [rires]

C&C : La gestation du film a donc pris deux ans, 1974-1975 ?

A. M. : Le film a été projeté en privé aux critiques et journalistes fin 1975. Il est sorti en salles en avril 1976 en France, dans trois ou quatre cinémas de la capitale et dans plusieurs villes, mais aussi en Belgique, en Suisse et au Québec. Il a été sélectionné par la section « Perspectives » du festival de Cannes où il a été projeté en mai. Le Canada a acheté les droits de doublage en langue anglaise. La traduction a été réalisée par Susan Sontag et le commentaire en off lu par l'acteur Donald Sutherland. De nombreuses télévisions publiques européennes l'ont programmé, au Portugal, en Italie, en Suède, etc. Ce qui m'émeut toujours, c'est lorsque des anciens exilés chiliens ou d'autres pays d'Amérique latine m'avouent : « *J'ai vu et revu le film en suédois ou en polonais* ». Oui, en polonais, car il a eu aussi une version polonaise.

En France, Antenne 2 a refusé de le programmer dans les « Dossiers de l'Écran ». Il n'a donc été diffusé que par le circuit cinématographique. Voici les raisons de ce refus données par le responsable de cette émission en février 1977 : « 1/ *Dans sa forme, le film est trop didactique. A l'inverse, il arrive souvent que le commentaire soit trop elliptique et que seuls des gens très avertis du problème soient capables de le suivre.* 2/ *Quant au fond, le film semble démonstratif et partisan. Caractéristiques considérées comme des défauts.* 3/ *Il est exact qu'Antenne 2 a toujours l'intention de consacrer un "Dossier de l'Écran" au Chili mais La Spirale paraît déjà dépassé par rapport aux thèmes qu'il voudrait aborder. Bien sûr le premier thème est celui de l'expérience Allende, son échec et les raisons de son échec mais le deuxième thème est celui de la situation actuelle qui n'est pas abordée dans le film. Enfin, voulant résumer une impression générale, La Spirale est un merveilleux film pour l'audience d'une salle d'Art et d'Essai mais le public des "Dossiers de l'Écran" est très différent...* ¹⁶ ».

Ne pas trop revenir sur le passé. C'est ce qu'arguait également le critique de *L'Humanité-Dimanche*, l'hebdomadaire du parti communiste, à la sortie du film : « *Le Chili c'est sans doute l'affaire de tous les peuples, mais c'est avant tout celle des Chiliens qui souffrent sous une abominable dictature. Il vaut sans doute mieux penser au Chili d'aujourd'hui et à celui de demain que de remâcher des rancoeurs à propos d'évènements irréversibles* ¹⁷. »

M. M. : Ce qu'ils voulaient dire, c'est qu'il valait mieux penser la dictature que revenir sur l'époque d'Allende. Parce que l'époque d'Allende était plus problématique pour eux...Le PC du Chili avait des positions très voisines du PC français.

A. M. : Ils n'étaient pas d'accord avec l'analyse...

M. M. : Ils ne pouvaient pas être d'accord parce qu'ils ont sans doute senti que le film ne leur accordait pas la place qu'ils méritaient. Il n'y a en fait que le secrétaire général du parti, Luis Corvalán, et le ministre Orlando Millas à apparaître.

A. M. : Je crois que, politiquement, le film est pluriel.

M. M. : Allende et l'Unité populaire ont pourtant en grande mesure été amenés au fil des aléas du processus et surtout à partir de la grande grève des *gremios* en octobre 1972 à suivre la consigne du PC : « Consolider pour avan-

16. Voir le memorandum daté du 7 février 1977 et adressé à Jacques Perrin et Armand Mattelart par François Lesterlin, responsable du Seuil Audiovisuel et co-producteur de *La Spirale*, faisant le compte rendu le plus fidèle possible, selon ses termes, de la conversation téléphonique qu'il a eue avec le responsable des « Dossiers de l'Écran », Guy Darbois.

17. *Humanité-Dimanche*, 5 mai 1976.

cer ». Alors que d'autres secteurs à la gauche de l'Unité populaire réclamaient : « Avancer pour consolider ».

A. M. : Il est évident que du point de vue des images, il y a une minorisation de la présence des dirigeants du PC.

M. M. : Alors que la figure du dirigeant du MIR, Miguel Enríquez, apparaît, charismatique, ouvrant une des sept parties du film. ...

C&C : *Moi, quand je l'ai vu, je faisais mon mémoire de DEA sous la direction de Armando Uribe* ¹⁸, à la Sorbonne. Il a beaucoup suivi ma thèse et on est resté en contact assez longtemps par la suite. Mais à ce moment là, dans le cadre du DEA, je devais faire un exposé, et mon exposé portait sur – et c'est comme ça que j'ai connu vos travaux – la politique de communication sous Allende. Armando Uribe m'a dit « bon très bien, il y a quelque chose à faire en priorité, c'est aller voir le film *La Spirale* ».

A. M. : Au centre Pompidou. Là il faut apporter un correctif à ce que j'ai dit auparavant. S'il n'a pas été programmé par une chaîne de télévision, il a été largement mis à la disposition du public par la Bibliothèque du Centre Pompidou. Lequel l'avait transféré à la vidéo.

C&C : *Oui. Il n'y avait que là qu'on pouvait le trouver.*

M. M. : Tous les soirs, il y avait une longue file de chiliens...

A. M. : Oui, ils ont usé la cassette !

M. M. : Et elle n'a pas été remplacée.

A. M. : Non, parce que la politique de la BPI, c'est l'information. Elles n'ont pas été remplacées pour la bonne raison que la règle de la BPI, c'est le renouveau de ses collections de livres comme de vidéocassettes. Chaque dix ans ou plus, je crois, la Bibliothèque se débarrasse de ses collections de livres et de cassettes et les expédie vers d'autres bibliothèques.

C&C : *Mais l'INA n'a pas ça ? L'Institut national d'audiovisuel ?*

A. M. : Ce n'est pas la fonction de l'INA de projeter des films ni de les conserver. Sa fonction concerne les archives audiovisuelles, versant radio-télévision. La projection et la conservation sont du ressort de la Cinémathèque nationale. Et effectivement cette dernière programme de nombreux films de temps à autre dans les cycles qu'elle organise sur tel ou tel thème. Ainsi en jan-

18 . Ecrivain, poète et avocat chilien, né en 1933.

vier 2009, elle a mis *La Spirale* au programme d'un cycle intitulé « Contre-culture générale : analyses économiques ». Intrigué par de tels auspices, j'ai consulté le portail de la Cinémathèque. Voici la définition de ce cycle : « *Quoi de plus ingrat visuellement, a priori, qu'une analyse économique ? Et pourtant, se montrant à la hauteur des déterminations historiques, portant à incandescence ou pulvérisant les puissances rationnelles de l'argumentation et de la démonstration, certains cinéastes ont inventé des formes visuelles cinégéniques et parfois sublimes d'essai sur l'économie* »... Vu le discrédit qui frappe la science de l'économie, défiée qu'elle est par la crise financière, j'aurais, moi, suggérer de troquer « Analyses économiques » pour « économie politique » et ajouter le mot « géopolitique ». Deux vocables qui me semblent mieux convenir au sens de *La Spirale*.

C&C : *A sa sortie, le film a suscité beaucoup d'articles de presse ?*

A. M. : Oui. Beaucoup et de secteurs très divers. Les critiques sont réellement entrés dans les méandres de *La Spirale*. Je pense en particulier à l'article de Robert Grelier dans *Revue du cinéma*¹⁹ à celui de Jean-Luc Douin dans *Télérama* et celui d'Ignacio Ramonet dans *Le Monde diplomatique*, à la tribune de Régis Debray dans *Le Nouvel Observateur* et dans ce même hebdomadaire, la recension de Jean-Louis Bory. Ou encore le point de vue publié dans *Le Monde*²⁰ par le philosophe Dominique Lecourt, disciple de Louis Althusser, où il s'interroge sur ce qu'est un film politique.

C&C : *Et alors, il passe en 1976, il est distribué, et après ? C'est uniquement un réseau informel jusqu'en 2006 ?*

A. M. : Pas tout à fait. Car le film a continué à circuler à travers les circuits des cinémathèques. Et il est devenu un « incontournable », selon les termes de l'INA. C'est vrai que l'édition éventuelle du DVD du film en français se fait attendre. Les aléas des fusions et des changements de propriétaire de la maison de production n'ont guère arrangé les choses. Mais j'ai bon espoir.

Ce qui donne la dynamique aujourd'hui à *La Spirale*, c'est la version en langue espagnole. Il a fallu attendre quelque trente ans et la nouvelle technologie du DVD qui a réduit les coûts de reproduction pour voir circuler le film dans cette langue. Il a fallu aussi attendre qu'il y ait une volonté politique. C'est en effet un groupe d'exilés chiliens, à Bruxelles, réunis dans le Comité contre l'impunité et pour la démocratie en Amérique latine qui en a eu l'initiative en demandant au producteur le droit de sous-titrer le film. *La Spirale* est donc retournée en 2006 au pays qui a motivé sa production. Fort symbolique-

19. Grelier R., « La Spirale », *La Revue du cinéma, Image et son*, n°303, février 1976, pp. 91-97.

20. Lecourt D., « Point de vue sur *La Spirale*. La politique sans aucun artifice d'intrigue », *Le Monde*, 13 mai 1976.

ment, c'est l'Association des ex-prisonniers politiques *Corporación Parque por la Paz « Villa Grimaldi »*, ce centre de torture sous la dictature transformé en lieu de mémoire, qui en assure la distribution. Peu à peu le désir de mémoire des nouvelles générations a raison des vieilles querelles de parti auxquelles nous faisons, Michèle et moi, allusion plus haut.

A voir le nombre de jeunes étudiants et étudiantes qui, depuis trois ou quatre ans, me questionnent sur le pourquoi et le comment de l'expérience chilienne et en font même un sujet de mémoire ou de thèse, ce désir transverse les disciplines et les lieux de naissance.

C&C : Comment définiriez-vous ce film aujourd'hui ? Qu'est-ce que pour vous aujourd'hui La Spirale ?

A. M. : A plus de trente ans de distance les visages de ce peuple qui donnent vie et dignité à ce film ne cessent de m'émouvoir et de m'interpeller comme au premier jour. Ils ne cessent de me conforter dans l'idée que le futur ne sera pas fatalement à l'image du présent. Ils restent une raison de vivre et de penser.