

UNIVERSITÉ PARIS 8 - VINCENNES - SAINT-DENIS

École Doctorale : Esthétique, sciences et technologie des arts
EA 1573 : Scènes du monde, création, savoirs critiques

N° attribué par la bibliothèque

/ / / / / / / / / / / / / / / /

ESTHÉTIQUE ET THÉÂTRALITÉ DU CORPS DISPARU : Chili, 1973-1989, 2011-2013

THÈSE
pour l'obtention du Doctorat en Esthétique (spécialité Théâtre)
présentée et soutenue publiquement par

Karen VELOSO ROMÁN

Le 19 septembre 2015

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur
Philippe TANCELIN

JURY

Jean-Marc LACHAUD, Professeur, Université Paris 1, Rapporteur
Olivier NEVEUX, Professeur, Université Lyon 2, Rapporteur
Philippe TANCELIN, Professeur, Université Paris 8, Directeur
Cécile CHANTRAINE-BRAILLON, Maître de conférences, Université de Valenciennes
et du Hainaut-Cambrésis, Examineur

**ESTHÉTIQUE ET THÉÂTRALITÉ
DU CORPS DISPARU :
Chili, 1973-1989, 2011-2013**

RESUME

Parmi les conséquences qu'a eues la dictature militaire d'Augusto Pinochet au Chili (1973-1989), se trouve la politique de la disparition forcée des militants de l'Unité Populaire créée par Allende et des opposants à la dictature. À l'heure actuelle, on compte environ 1200 personnes disparues. Ce chiffre est pourtant inexact : il est en effet difficile de déterminer avec certitude le nombre de disparus car, à la différence du mort, le disparu est toujours susceptible de réapparaître.

On connaît relativement bien l'histoire de l'Unité Populaire et de la dictature grâce à des études historiques et sociologiques qui ont été consacrées à ce sujet. En revanche, on connaît très peu les enjeux humains et esthétiques de la disparition de personnes au sein de la collectivité : qu'est-ce que c'est disparaître ? Quelle est la condition « humaine » du disparu ? Comment les familles et la société perçoivent-elles l'absence des disparus ? Quels sont les implications socio-esthétiques du corps disparu ? Comment les expressions et les manifestations sociales comportant des traits théâtraux et corporels *mettent-elles en scène* les corps disparus ?

Cette thèse tente de répondre à ces diverses questions, en ayant pour objet l'expérience esthétique de la disparition, de l'effacement de traces et des stratégies de gommage, ainsi que la production de signes de « distraction ». En somme, il s'agit de dévoiler les *mécanismes disparitionnistes*, tout en mettant en évidence l'absence comme possibilité artistique fondatrice d'un art du corps disparu. Dans ce but, la recherche est centrée sur un double objet : d'une part, l'esthétique et la théâtralité des dénonciations de la disparition de personnes sous dictature portées notamment par l'Association de Familles de Détenus Disparus (AFDD) entre 1973 et 1989, et d'autre part les manifestations sociales estudiantines qui, ayant eu lieu entre 2011 et 2013, revendiquaient l'abandon des principes dictatoriaux – toujours en vigueur – et réclamaient le droit à une éducation publique. Le rapport entre ces deux périodes (1973-1989 ; 2011-2013) relève donc de la capacité du corps disparu à apparaître sur la scène publique.

Cette thèse interroge ainsi les enjeux esthétiques, théâtraux, sociaux et éthiques de la politique de la disparition et de l'effacement des corps.

ABSTRACT

Amongst the consequences of Augusto Pinochet's military dictatorship of Chile from 1973-1989 was the policy of abduction of activists from the *Popular Unity* coalition created by Allende and other opponents of the dictatorship. At present approximately 1,200 are counted as *disappeared*. However this figure is inexact; it is difficult to count the disappeared because, unlike death, the missing may still reappear.

The history of the Popular Unity coalition and the Pinochet dictatorship are relatively well considered as a result of various historical and sociological studies devoted to the subjects. However, little deliberation has been given to the human and aesthetic issues regarding the disappeared in the community: What does it mean to disappear? What is the human condition of the disappeared? How is the absence of the disappeared perceived by their families and society? What are the social and aesthetic implications of their physical absence? How is the physical absence of the disappeared depicted by social expressions and on the stage?

This thesis will answer such questions by exploring the aesthetic experience of disappearance, the use of scrub strategies, and the production of "distractions". In summary, it will examine the mechanisms of disappearance, and reveal how the missing body is a possible foundation of artistic expression.

To this end, analysis of theatrical potential will focus on two different historical happenings. First, the public demonstrations of the families of the disappeared, notably impelled by the Association of Families of Disappeared Detainees (AFDD) between 1973 and 1989. Secondly, the student protests held between 2011 and 2013, demanding the cessation of dictatorial principles still in force, and claiming the right to free post-secondary education. The relationship between these two periods (1973-1989 and 2011-2013) fuels the ability of the physical absence of the disappeared to re-appear on the public stage.

REMERCIEMENTS

Aux membres de l'Association de Familles de Détenus Disparus, notamment à María- Luz Encina, Gabriela Rivera et à la famille Muller-Silva, qui m'ont ouvert les portes de leurs histoire.

À M. le professeur Philippe Tancelin pour son soutien, pour son écoute, pour la générosité qu'il a eue de m'avoir accompagnée durant ces 5 ans.

À l'Université Paris 8 et à l'École doctorale EDESTA pour avoir cru en mon projet et avoir financé ma recherche avec un contrat doctoral.

Au département de théâtre de Paris 8 et à l'Équipe d'Accueil *Scènes du monde, création, savoirs critiques*, pour m'avoir permis de découvrir le plaisir d'enseigner.

À mes copines doctorantes pour leur soutien constant au cours de ces années.

Je remercie enfin ma famille, spécialement mon compagnon et mon fils, qui m'ont motivée à finir ce travail.

SOMMAIRE

Introduction.....	9
-------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

FAIRE DISPARAÎTRE UN CORPS

Avant-spectacle. Cadre théorique, concepts, définitions initiales.....	26
1. Représentation et théâtralité	26
2. Vers l'élaboration de notre concept de Corps	31
3. Un instrument nommé corps.....	41
4. Le corps <i>invu</i>	45
5. La disparition forcée	48
Premier acte. Établir un corps historique	58
1. Inscrire <i>le corps disparu</i> dans la scène officielle.....	58
2. La folle géographie	63
3. Première conjoncture vertébrale : le Chili d'Allende, l'Unité Populaire	67
4. Seconde conjoncture vertébrale : le coup d'État.....	79
5. Troisième conjoncture vertébrale : l'État dictatorial (1973-1989).....	84
Deuxième acte. « Manipuler » le corps.....	114
1. Ce que l'on sait (officiellement) sur les disparus.....	118
2. Organigramme et mécanismes de la disparition	130

DEUXIÈME PARTIE

FAIRE APARAÎTRE UN CORPS

Troisième acte. Trouver la beauté absente.....	148
1. Protestation et théâtre : matérialité, soumission et autonomie.....	151
2. Du beau platonicien.....	154
3. Le beau dans la <i>Rhétorique</i> et la <i>Poétique</i> d'Aristote	157
4. La Poétique	165
5. Beauté, perception, esthétique	171
6. Le Beau, « tout simplement ».....	173
7. Kant et le jugement esthétique	176
Quatrième acte. Manifester l'absence	194
1. La <i>Cueca sola</i>	196
2. Corps / Institution.....	207
3. La théâtralité de la <i>Cueca sola</i>	209
4. La <i>Cueca sola</i> et la <i>Concertation</i>	213
5. La rupture de la tradition : fragmentation et disparition.....	228
6. L'anti-tradition dans la scène officielle	233
7. Pour une esthétique du corps disparu	234

Cinquième acte. In-corporer, incarner.....	243
1. La grève de la faim.....	243
2. L'Enchaînement.....	245
3. Témoin, témoignage, témoigner.....	252

Sixième acte. Négocier, concéder : Chili, 1989-2010	255
1. La concertation : transition-transaction démocratiques.....	256
2. La continuité de la Concertation : la fragmentation de la collectivité	265

TROISIÈME PARTIE

FAIRE RÉAPPARAÎTRE UN CORPS

Septième acte. Effacer la disparition	277
1. Le travail de terrain	277
2. Du pain et de la télé pour le peuple.....	281
3. <i>Ramona</i> : de l'expérience à la représentation.....	286
4. Pour une définition de la « performance »	288
5. La télévision chilienne des années quatre-vingt.....	291
6. La déconstruction de la représentation.....	298
7. <i>Ramona</i> au Chili	302
8. L'effacement réussi ?.....	305

Huitième acte. Ré-émerger	313
1. Chili, 2011-2013 : les échos de la dictature	313
2. La cocotte minute	317
3. Le rapport de forces : organisation sociale vs désarticulation sociale.....	323
4. L'éducation : un droit ou un bien de consommation ?.....	330
5. Manifester, protester, créer, croire et faire croire.....	335
6. Les protestations	339

Neuvième acte. Commémorer	362
1. Contexte et commémoration des 40 ans du coup d'État.....	365
2. Spectacularisation et disparition de la mémoire	369
3. Mémoire esthétique : la subversion de l'expérience, du passé au présent.	374
4. <i>#quererNOver</i> : une action subversive de la mémoire esthétique	375

Conclusion générale. Une scène finale ouverte	393
--	------------

Bibliographie	400
----------------------------	------------

INTRODUCTION

Cette thèse est née d'une interrogation sur la dictature chilienne concernant la manière de trouver la beauté à l'intérieur de ce qui constitue l'une des pratiques les plus inhumaines de l'expérience dictatoriale, à savoir : la disparition forcée de personnes. Notre recherche propose donc une esthétique du corps disparu qui met en perspective les implications sociales, éthiques et philosophiques de la politique de « faire disparaître ». Dans ce but, il s'agit de chercher sur les surfaces théâtrales les inscriptions du corps disparu. Cependant, nous sortirons du cadre strictement théâtral pour trouver dans la rue les manifestations qui tentent de rendre visibles les personnes disparues. C'est à partir de la matérialité issue du corps et de l'espace public que nous posons ce problème esthétique.

Le nombre de disparus au Chili est d'environ 1200. On peut ainsi affirmer qu'à peu près 1200 familles ont été victimes de cette pratique. Toutefois, dans la scène publique de l'*imaginaire social* ce ne sont pas seulement les familles de disparus qui sont touchées par ce crime, mais plus largement la société et encore l'humanité toute entière, parce que la disparition forcée constitue un crime contre l'humanité. Notre travail cherche à rendre compte de la manière dont les disparus sont transformés par leurs familles en une figure sociale qui, présente jusqu'à nos jours, prend une place importante dans la construction paradigmatique de l'identité chilienne.

Par ailleurs, l'un des principaux objectifs de cette recherche est de comprendre l'énigme qu'éveille l'inquiétante présence du disparu et d'appréhender cette expérience sociale perturbatrice qui depuis 1973 se manifeste au Chili. En ce qui concerne notre choix méthodologique, nous avons décidé d'aller de l'action à la réflexion en raison d'une vision éthique du comédien que nous sommes et qui nous

semble important. En effet, dès qu'il il entre dans la scène publique, l'acteur a une responsabilité politique face à la société. Nous avons voulu assumer cette responsabilité en réalisant cette thèse.

La disparition forcée pose ainsi de nombreuses questions, tout comme dans le roman *La preuve*, d'Agota Kristof, Mathias, l'enfant, pose des questions à Lucas sur sa mère absente, Yasmine :

- (...) Lucas : Qui t'a dit que j'avais un frère?
- Mathias : Personne. Je t'ai entendu lui parler. Tu lui parles, et il est nulle part et partout, donc il est mort lui aussi.
- Lucas dit : Non il est pas mort. Il est parti dans un autre pays. Il reviendra.
- Comme Yasmine. Elle aussi reviendra.
- Oui c'est la même chose pour mon frère et pour ta mère.
- L'enfant dit : C'est la seule différence entre les morts et ceux qui sont partis, n'est-ce pas? Ceux qui ne sont pas mort reviendront.
- Lucas dit : Mais comment savoir s'ils ne sont pas morts pendant leur absence?¹

I. Briser la chair : enjeux de la recherche

Le corps de l'acteur se distingue ainsi de la chair intime : comme en chacun de nous, sauf que l'acteur doit mettre en scène ; la différence entre le corps et la chair doit être maintenue : le corps est la surface extérieure, apparente et interactive, tandis que la chair est la profondeur intérieure, essentielle et intersubjective de l'individu.²

Nous avons choisi de faire appel à la distinction entre la chair et le corps afin d'énoncer, par analogie, les enjeux de notre recherche. Nous entamons notre étude en procédant, métaphoriquement, à une dissection de notre sujet. En effet, c'est en ouvrant cette chair que nous accédons à la genèse de notre enquête.

Pour commencer, nous mettrons en exergue tout ce que nous pouvons identifier comme enjeux dits « extérieurs » : les implications et les conséquences sociales,

¹ Kristof Agota, *La preuve* in *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Seuil, 2011, p. 226.

² Andrieu Bernard, « L'action de la chair », in *Théâtre/Public*, 154-155, *La chair de l'acteur*, Paris 2000, p. 5.

politiques et culturelles de la disparition. Ensuite, nous explorerons et approfondirons les enjeux dits « intérieurs », en faisant référence aux disparus, aux familles et à leurs manières de faire face à la disparition aussi bien passée que présente. De ces deux lignes directrices, extérieure et intérieure, émergent des liens plus précis entre la disparition forcée, le corps disparu, le corps collectif, les corps sociaux et la théâtralité. Nous entrons donc dans une dynamique entre extérieur et intérieur qui nous permet d'appréhender les résonances et les dissonances possibles entre ces divers éléments.

Les relations existantes entre l'évolution politique et l'histoire sciemment occultée de la disparition forcée, d'une part, et l'impact social et culturel des interpellations des familles qui réclament leurs disparus et qui font prendre conscience à la société de l'existence de ce type de crime, de l'autre, révèlent un conflit bel et bien dramatique. C'est donc à partir de cette intersection que surgit le regard théâtral. C'est au feu de cette tension que, pendant plus de 41 ans, s'est forgé le corps social chilien.

Par ailleurs, nous définissons la chair comme une limite entre le monde extérieur et le moi intime, une frontière qu'il est important de prendre en compte dans notre démarche. Certains passages de notre thèse exigeront de notre part un dépassement de cette limite par l'approfondissement de certains sujets. En revanche, d'autres nous contraindront à davantage de prudence puisqu'il s'agit de domaines qui dépassent notre champ de recherche. Dans ce dernier cas, nous expliciterons cette difficulté.

Voici donc nos axes d'approche du corps disparu :

Premier axe : *Corps historique - Corps militaire*

L'étude du *corps historique* sera celle du contexte de la disparition forcée au Chili. Nous aborderons l'émergence de la politique de la disparition et des stratégies d'effacement des traces aussi bien matérielles (les corps) qu'immatérielles (la mémoire).

L'étude du *corps militaire*, issue de celle qui précède, suppose la mise en évidence des motivations idéologiques de ceux qui ont torturé et fait disparaître des individus. Il s'agit d'un corps mécanisé, uniformisé, et constitué de ce que nous appellerons *les agents disparitionnistes*.

Deuxième axe : *Corps présent - Corps disparu*

Le corps en tant que présence, d'abord. Nous aborderons la problématique générale du corps dans sa matérialité : ses portées, ses limites et ses connotations.

Le corps disparu, ensuite. Il s'agit du thème central de ce travail. Nous nous focaliserons sur le caractère irrésolu d'un corps qui, à la suite de sa disparition, est questionné dans son existence même. Ceci débouche sur l'émergence du *non-corps*, sur *l'exil du corps*, qui convoque les notions d'absence et de fantomatique.

Troisième axe : *Corps social - Corps culturel*

En approchant le *corps social*, nous mettrons à jour ce que la disparition a provoqué chez les citoyens chiliens. Nous analyserons les portées et les connotations de ce phénomène (terreur, menace et négation de certaines collectivités) au sein de cette société.

L'examen du *corps culturel* s'attardera sur la façon dont la disparition a été intégrée en tant que code culturel au Chili, à travers la mise en place de la stratégie de l'effacement à la télévision (analyse de l'anesthésie sociale de la performance *Ramona*).

Quatrième axe : *Corps familial*

Il s'agit du corps des familles des disparus. Nous l'aborderons notamment à travers l'étude de l'association qu'ils ont créée, l'*Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* (AFDD), un organisme réunissant les familles des détenus disparus au cours de la dictature chilienne. Le mot espagnol qui désigne ce groupe n'est pas « association » mais « *agrupación* », qui est plus proche du terme « regroupement » en français. La traduction serait donc plus précisément « Regroupement de parents de détenus disparus ». Nous l'appellerons pourtant *Association des Familles de Détenus Disparus*. Nous préférons en effet utiliser le mot « association » car il désigne l'action de former un groupe de personnes réunies dans un but précis, ce qui correspond exactement à l'histoire de l'AFDD. En revanche, le terme « regroupement » suppose l'existence d'individus qui, auparavant associés, ont été séparés et qui, par la suite, reconstituent la totalité initiale en se rassemblant.

L'histoire de l'AFDD débute ainsi : les familles des détenus disparus s'étant rencontrées ponctuellement à différents moments de leur quête, c'est au sein du

COPACHI (Comité pour la Paix au Chili), puis du Vicariat de la Solidarité, qu'elles ont trouvé un refuge et un lieu de rassemblement d'information leur permettant de connaître les crimes subis par leurs proches. Sans qu'il n'existe aucun lien préalable entre les familles, le regroupement s'est effectué autour de l'objectif de chercher leurs proches. La plupart du temps, c'étaient les mères de famille qui prenaient en charge l'enquête. À partir d'octobre 1975 naît de manière officielle l'AFDD, à l'occasion de la publication d'une liste de 119 prisonniers disparus dont les médias de droite supposaient qu'ils avaient trouvé la mort au Brésil et en Argentine. Les militaires, qui étaient en réalité les auteurs de ces disparitions, avaient prétendu que ces personnes s'étaient entretuées suite à un conflit interne opposant les déserteurs du Mouvement de Gauche Révolutionnaire (MIR) à ses défenseurs (nous reviendrons sur ce sujet au cours du deuxième chapitre). Cette action fut appelée « Opération Colombo ». Dans ce contexte, les parents ont pu reconnaître la spécificité de la situation de leurs proches, ce qui leur permit de nommer un crime jusqu'alors inédit. Si au début la seule mission de l'AFDD était de retrouver les proches de ces parents, par la suite, cette association s'est également donnée comme objectif de demander que justice soit faite face aux crimes et aux violations des droits de l'homme commises pendant la dictature. De nos jours, elle poursuit son combat en exigeant que les responsables soient condamnés et emprisonnés.

Cinquième axe : *Corps collectif*

Le corps collectif est un ensemble social réuni pour une ou plusieurs raisons. Dans ce travail, nous étudierons les corps collectif constitué lors des grands rassemblements qui se sont produits dans les périodes qui nous occupent.

Notre analyse se fondera donc sur ce mouvement intérieur-extérieur en lien avec ces axes d'étude, mis en interaction les uns avec les autres.

Du reste, un corps disparu n'est pas un corps dissout ou inexistant. Il n'est pas devenu « rien », bien qu'il soit fragmenté. Il s'agit d'un corps qui est devenu autre chose, mais quoi ? Nous nous attarderons notamment sur ce passage du corps vers *autre chose*, sur le cheminement du matériel vers l'immatériel.

Même dans l'éventualité où la question douloureusement récurrente « *où sont-ils ?* » trouvait aujourd'hui une réponse claire et que les familles pouvaient savoir où les corps ont été jetés, le nœud conflictuel ne serait pas pour autant défait. Ce questionnement dépasse la nécessité d'une réponse ponctuelle. À partir de cette

interrogation, ou plutôt du manque de réponse qui se prolonge dans le temps, s'est créée une fissure à travers laquelle ont déferlé d'autres pistes de réflexion. Nous avons d'une part la justice s'imposant (idéalement) comme l'agent de la restitution de ce corps disparu, de sa dignité et de sa légitimité dans la société, et d'autre part la douleur familiale, manifestée dans ces actes protestataires. De notre point de vue de chercheur, nous prenons en compte les enjeux du corps disparu et les protestations des parents qui, dans la plupart des cas, cherchent non pas à représenter les disparus mais plutôt à dénoncer le crime de la disparition. À partir de cette prémisse, nous dissociions dans le corps disparu l'aspect matériel de l'aspect immatériel. Car, au-delà de la question matérialiste de savoir ce que sont devenues ces personnes disparues, au-delà des traces (des fragments d'os retrouvés), il existe à nos yeux au sein du corps disparu cette dualité entre une présence *sans corps* et immatérielle, et la représentation matérielle de la disparition.

En dépit de cette dualité, nous centrerons notre recherche sur la compréhension matérielle du corps humain. Aussi notre approche, qui métaphoriquement pénètre dans un corps, n'a-t-elle pas pour but d'aborder la question de l'incertitude de l'âme ni le problème de ses enjeux métaphysiques.

Le phénomène des disparus dans la société chilienne au cours du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècles nous mène à un débat qui va bouleverser l'idée que nous avons du corps et, partant, de sa présence : qu'est-ce que la présence ? Cette même question émerge lorsque nous nous plaçons face à un corps dansant : qu'est-ce que la présence d'un corps qui danse dans l'espace, et dont la trace s'efface seconde après seconde, emportée par son propre mouvement ? Que reste-t-il des traces dessinées et effacées par les mouvements du corps ? Le corps dansant est un véhicule de signes à destination du spectateur. Une fois que cet objet quitte la scène, il continue néanmoins à être présent, au-delà de son absence.

II. Perspective méthodologique

Nous avons commencé ce travail de recherche lors de la finalisation de notre Master en *Arts de la Scène*, dont le sujet principal était *La théâtralité du spectre : de la disparition forcée au Chili*. La conclusion de cette étude ouvrait des interrogations restées en suspens.

La mémoire, cette fois-ci personnelle, ma mémoire donc, était imprégnée d'une enfance marquée par un phénomène que j'arrivais enfin, une trentaine d'années plus tard, à comprendre autrement : la dictature. Ce long délai n'était pas dû à un manque d'esprit critique, mais plutôt à une absence de référents et à quelque chose qui, au Chili, a disparu avec les disparus : le regard divers sur notre histoire. En effet, lorsqu'on naît et qu'on grandit sous la dictature, dans une société où les contenus des enseignements scolaires sont choisis pour « promouvoir » l'ordre autoritaire, n'importe quel référent extérieur à cette réalité peut devenir révélateur. Les réminiscences de ce passé dictatorial ont suscité chez moi une série de questions particulièrement obsédantes, que j'ai tenté d'explicitier dans le cadre de mon master. Pourtant, le sujet lui-même méritait d'être encore développé.

Le désir de comprendre l'héritage de mon enfance ne s'est pas affaibli avec le temps. Au contraire, il s'est considérablement accru bien qu'à plusieurs reprises j'aie voulu le contourner. La violence du sujet de la disparition forcée m'a conduit vers une recherche plus critique. Ceci ne consistait pas forcément en la mise en place de tout un dispositif technique et méthodologique, mais plutôt en une volonté de tout questionner, même ce que je considérais comme étant déjà appris et acquis durant le master. Il s'agissait de remettre en question les idées préconçues, les jugements sur ce sujet et – en tant que chercheur – de me remettre constamment en question. Ce dernier point a souvent impliqué que, dans la tentative d'élaborer des idées et des concepts à partir de mes analyses, je me sois enfoncée dans le chaos. Je me suis alors vue contrainte à déconstruire la structure inventée, à revoir mes hypothèses. Le chercheur est placé face à un univers d'incertitudes.

Toutefois, l'impériosité de mon sujet me remettait toujours au travail. J'ai ainsi fait des lectures quelque peu hésitantes, renforçant parfois le découragement qui peut, de temps en temps, envahir le chercheur. C'est justement à travers ces lectures

et grâce à la reprise de certaines analyses que j'ai conçu une nouvelle structure et que des significations plus claires ont commencé à émerger.

Or, plutôt que de m'appuyer sur une méthodologie établie et déjà prouvée, j'ai décidé de la « découvrir » au fur et à mesure et de manière active. Cette démarche s'est, en quelque sorte, imposée à moi. En effet, étant actrice de formation, ma pensée est structurée à partir de cette perspective et c'est en tant que comédienne que je me place face à la recherche en esthétique. Je ne peux donc que reconnaître mon manque de méthodologie et de profondeur dans certains sujets qui, étant d'ordre philosophique, mériteraient plus de développements. En effet, la méthodologie sur laquelle je m'appuie est la faculté d'agir propre à l'acteur³. C'est autour de l'action que cette recherche est construite. Je comprends cette capacité performative de l'acteur comme la faculté d'agir de manière responsable, c'est-à-dire de réfléchir sur ses propres actions avant de les exposer à la communauté, en faisant du même coup réfléchir ceux qui les regardent. En d'autres termes, l'acteur peut agir publiquement, mais cette capacité implique une responsabilité au-delà de l'exécution d'actions spectaculaires et de prouesses physiques aux buts démonstratifs. Si ces dernières correspondent à la « forme » de l'action, l'acteur auquel je me réfère est d'emblée occupé de son contenu. C'est pourquoi je me permets d'affirmer que l'acteur est un philosophe en action : il ne rend pas visibles des mouvements vides, mais les mouvements de l'esprit et de la pensée. Tel est le point de vue que j'ai adopté dans ce défi que représente la recherche. Certes, n'ayant pas une formation en philosophie, je ne réussirai pas à développer la réflexion dans toute sa rigueur. Cependant, je tiens à ce positionnement particulier qui est celui de l'artiste-théoricien.

Mon travail s'est donc lentement développé autour de deux axes : la pratique et la théorie.

La pratique, dont je me suis occupée d'emblée, consistait à effectuer des missions sur le terrain. J'en ai effectué trois au total. Tout d'abord, j'ai recréé, en 2010 en France et en 2011 au Chili, ma performance intitulée *Ramona au grill*. Ensuite, en janvier 2013, j'ai réalisé des entretiens filmés de familles de détenus disparus au Chili. Enfin, j'ai participé au laboratoire de recherche *Punto de fuga*, organisé en

³ On peut aussi se référer à la faculté d'agir d'Aristote dans le drame et la comédie : de même que l'homme imite des personnages agissants et des actions réussies, cette thèse cherche à donner une forme conceptuelle à la disparition en la matérialisant par la mise en évidence des cas particuliers qui constituent notre corpus.

novembre 2013 par les étudiants d'Histoire de l'Art et d'Esthétique de l'Université du Chili.

Ayant conçu la performance *Ramona au grill* à la fin de mon Master, j'en ai fait une reprise pour mon travail de doctorat. Lors de cette reprise, j'ai intégré des éléments tels que la vidéo et la photographie, ce qui a fait évoluer la forme de la représentation. Mais j'ai également effectué des changements touchant au contenu, dont le passage de la performance au débat, qui faisait de cette œuvre un outil pour mon enquête. En effet, *Ramona au grill* ayant été représentée lors de plusieurs colloques et journées d'études en France et au Chili, les participants de ces rencontres eux-mêmes m'ont fait savoir qu'ils éprouvaient la nécessité de « décortiquer » cette performance qui traitait de la télévision chilienne des années 80 en tant qu'appareil d'effacement.

Le besoin d'effectuer ma deuxième expérience de terrain, au Chili, est né à partir du séminaire *Témoin, Témoignage, Témoigner*, réalisé par Monsieur Philippe Tancelin durant le premier semestre de l'année scolaire 2011-2012. J'ai élaboré un projet intitulé *La restitution du corps disparu* qui consistait à effectuer des entretiens filmés. Il s'agissait de réaliser auprès de familles de disparus des entretiens constitués de quatre questions principales et de plusieurs autres que l'on peut considérer comme secondaires. J'ai pris contact avec l'Association des Familles de Détenus Disparus ; ils ont étudié le projet, et trois familles ont accepté de me rencontrer.

Cette expérience m'a permis de restructurer ma recherche. Elle a recentré ma réflexion, lui a donné un nouvel élan, a renforcé mes motivations, mais surtout, m'a fait appréhender toute l'ampleur de la complexité de mon sujet.

Le dernier travail effectué sur le terrain a été celui du laboratoire *Punto de fuga*, réalisé à Santiago en novembre 2013. Cette fois, il s'agissait de l'organisation de tables rondes où les participants abordaient différents sujets et les développaient en vue d'une analyse et d'une théorisation. Le thème central de ces rencontres fut *La scène et l'institution*. Ainsi, des étudiants en licence, Master et Doctorat, ainsi que des Maîtres de conférences et des Professeurs, intervenant sans distinctions hiérarchiques, ont analysé les enjeux de cette problématique qui donna lieu à une publication collective en 2014.

Telles sont les trois expériences que j'ai réalisées. Il faut aussi préciser que, tout au long de mon travail de recherche, j'ai assisté à des séminaires, j'ai participé à des

stages de formation d'acteurs et j'ai travaillé sur la reformulation de mes créations ainsi que sur la pratique corporelle théâtrale (*training*, lecture de textes dramatiques, mise en espace, etc.).

En ce qui concerne le plan théorique, j'ai tout d'abord parcouru la bibliographie de manière intuitive. Ainsi, de référence bibliographique en référence bibliographique, j'ai remarqué que certains ouvrages revenaient régulièrement, ce que j'ai considéré comme étant un bon signe. La bibliographie que m'a suggérée mon directeur de thèse a d'ailleurs constitué une base fondamentale qui m'a permis d'élargir mes connaissances. Il en va de même pour les références apportées par mes collègues lors de colloques et journées d'études. Dans un deuxième temps, j'ai entamé une lecture approfondie et une analyse de textes. Cela a abouti à l'élaboration de fiches de lecture nécessaires à la compréhension des propos de certains philosophes qui pouvaient parfois s'avérer extrêmement complexes. Ces premières analyses de contenu ont fait ressortir de manière plus précise la problématique centrale de mon travail.

La difficulté majeure que rencontrent les thèses de nature pratico-théorique réside dans la gestion de ces deux pôles. Ma recherche ne fait pas exception. Ainsi, ma méthodologie de *l'action*⁴ a été confrontée à certains problèmes lorsqu'il fallait faire le lien entre mon travail de terrain et les théories étudiées. J'ai éprouvé une réelle difficulté à systématiser mes données et, par conséquent, je me suis retrouvée saturée d'informations. Enfin, je me suis sortie de ce mauvais pas grâce à certains ouvrages méthodologiques qui ont alors été d'une grande utilité⁵. Ainsi, j'ai réalisé une synthèse plus stricte de ma performance-débat *Ramona au grill* en compilant les traces de mon parcours créatif ainsi que les échanges-débats que j'ai pu avoir avec différents types de spectateurs dans divers contextes.

Une autre épreuve : la transcription et la traduction des entretiens réalisés auprès des parents de disparus. Pour ce faire, j'ai dû avoir recours à un professionnel. Son intervention a été pour moi essentielle et m'a permis de ne pas buter sur des questions que je ne maîtrisais pas (transcriptions, traductions).

⁴ Pour définir cette posture, il est nécessaire de concevoir le travail de déconstruction systématique dans les idées que j'ai développées, cela grâce à (et en dépit de) la correction de mon écriture en français, laquelle me forçait constamment à me positionner dans un angle différent pour réévaluer les concepts en question.

⁵ Je me réfère notamment aux dossiers que M. le professeur Philippe Henry nous a transmis au cours de son séminaire *Méthodologie de la recherche : introduction à la recherche qualitative*, 2007-2008. Je pense également à un livre très didactique de Michel Beaud, intitulé *L'art de la thèse*.

C'est au sein du laboratoire *Punto de fuga* – ma troisième expérience de terrain au Chili –, dans un contexte détendu mais de recherche collective sérieuse, que j'ai trouvé le pont qui conciliait les deux pôles, celui de la théorie et celui de la pratique. Grâce à l'expérience des professeurs et à l'originalité des étudiants de licence en art, j'ai pu confronter des concepts et des idées abstraites avec mon objet d'étude. J'ai ainsi réussi à concevoir une nouvelle structure où s'articulaient l'évolution de certaines idées et l'approfondissement de certaines autres pour aboutir à la définition de concepts qui m'ont permis d'élaborer un discours cohérent.

Par ailleurs, le travail à l'écrit n'a pas été simple. L'avantage de la double langue m'ayant parfois joué des tours, j'ai trébuché en ce qui concerne la construction du sens. Mais l'exercice de reformulation, d'explication, d'interprétation et de théorisation n'a pas été inutile. Bien au contraire, il m'a permis d'avancer sur le chemin de la recherche. Une fois cette épreuve dépassée, une logique rationnelle s'est installée, couplée d'une forte sensibilité théorique. Je retrouvais les intuitions authentiques du départ.

En somme, la méthodologie utilisée a été nourrie par toutes sortes de ressources : intuition, données empiriques, pratique artistique, données et références théoriques, lectures, analyses, « ré-analyses », réunions régulières avec mon directeur de thèse, création de sources et d'outils de recherche, construction, déconstruction, découragement, émergence, confrontation de modèles avec mon objet, interprétation, création de concepts, écriture discursive, élaboration de théories. Il est nécessaire d'observer que, sans un esprit d'autodétermination qui, selon moi, doit accompagner le chercheur tout au long de son parcours, rien de tout cela n'aurait pu avoir lieu. L'autodiscipline, l'autoformation et la conviction qu'il existe une réelle urgence à traiter ce sujet sont fondamentales pour ne pas sombrer dans le découragement. Chercher, rechercher, c'est pousser plus loin la pensée existante sur un objet quelconque, mais c'est aussi une épreuve d'autocritique pour le chercheur, qui doit s'auto-effacer, apprendre à apprendre.

III. Plan du travail

Esthétique et théâtralité du corps disparu : Chili, 1973-1989, 2011-2013 est une thèse divisée en trois parties ; trois parties consécutives qui peuvent néanmoins

fonctionner séparément. Ces trois parties sont divisées en deux ou trois actes (chapitres), à la façon d'une pièce de théâtre. Ces actes sont les suivants : 1) *Établir un corps historique* ; 2) *Manipuler un corps* ; 3) *Trouver la beauté (de l'absence)* ; 4) *Manifester, rendre visible* ; 5) *In-corporer* ; 6) *Négocier, concéder* ; 7) *Effacer la disparition* 8) *Ré-émerger* et 9) *Commémorer*.

Ayant pour cadre géographique et historique le Chili, la première partie ainsi que la deuxième sont centrées sur la période allant de 1973 à 1989, tandis que la troisième s'occupe de celle allant de 2011 à 2013.

Dans la première partie, nous mettons en place les outils conceptuels nécessaires pour développer notre propos et, comme le signale le titre de notre premier chapitre, nous *établissons le corps historique*. Ces données seront constamment rappelées tout au long de ce travail. Dans le deuxième acte de cette même partie nous tentons d'ébaucher un traité de la disparition forcée au Chili, en résonance avec le corps historique.

Dans la deuxième partie, nous mettons en évidence les enjeux esthétiques de notre objet, en commençant par une révision du concept de beauté de Platon à Aristote. Si au premier abord ces considérations peuvent paraître accessoires, elles s'avéreront fondamentales pour le développement de notre propos. Ensuite, nous développons quelques réflexions sur l'esthétique de Kant, en les appliquant à l'analyse du cas particulier de la manifestation collective au Chili des *casserolades* (*caserolazos*). Dans le même esprit, le quatrième acte examine un autre cas spécifique : il s'agit, parmi les manifestations de l'Association des Familles de Détenus Disparus, de la danse de *la Cueca sola*, qui fera l'objet d'une discussion appuyée notamment sur le traité de W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Nous continuons avec l'analyse d'autres actions de protestation de l'AFDD telles que la grève de la faim, l'enchaînement au Palais de justice et les témoignages. Nous finissons par une synthèse historique de la période que nous avons « omise » – c'est-à-dire de 1990 à 2010 –, car il nous semblait nécessaire d'en fournir quelques informations bien que nous ne les approfondissions pas.

Dans la dernière partie, le sixième acte consiste en la théorisation de notre travail créatif, la performance théâtrale *Ramona au grill*. Nous montrons ainsi comment, pendant la dictature, la télévision a fonctionné comme un appareil au service de la disparition, en effaçant le sujet des disparus et des torturés. Le septième acte, *Ré-émerger*, est une enquête autour du mouvement social qui a eu lieu au Chili en 2011,

et notamment autour des manifestations créatives qui se sont produites dans ce cadre. Le dernier acte, *Commémorer*, consiste en une analyse de la commémoration des 40 ans du coup d'État en septembre 2013, et plus spécifiquement d'une action de mémoire collective intitulée *Vouloir ne pas voir*.

IV. Problématique et hypothèses

La problématique centrale de notre recherche concerne la fissure humaine et sociale que produit la disparition forcée, ainsi que les événements, les acteurs et les composantes de cette dernière. Toute problématique possède un noyau central autour duquel se rassemblent d'autres interrogations sous-jacentes. Au cœur de notre travail se trouve la volonté de répondre aux questions : qu'est-ce que disparaître ? Et qu'est-ce que la disparition ?

Parmi tous les enjeux de la disparition forcée au Chili, nous considérerons premièrement les faits mêmes qui l'entourent, à savoir l'événement que représente l'arrivée de l'Unité Populaire au pouvoir, qui a précédé le « soulèvement » des militaires en le justifiant à leurs yeux, ainsi que l'implantation de la dictature, régime politique de la disparition que nous appelons *dictature disparitionniste*. Deuxièmement, nous considérerons les acteurs : Allende, les militaires, la Junte Militaire, les détenus disparus, l'Association des Familles de Détenus Disparus (AFDD) et le corps social collectif chilien. Troisièmement, nous prendrons en compte les composantes du problème, notamment les violations des droits de l'homme pour des raisons politiques et les conséquences que peut avoir au Chili le fait de vivre encore sous des lois créées et imposées par la dictature. D'autres acteurs surgissent ainsi, tels que les étudiants qui ont mené le soulèvement social en 2011. Toutes ces questions, liées entre elles, seront mises en perspective dans ce travail qui a pour but la compréhension de la disparition comme un phénomène social – une question abordée à partir de la figure du corps disparu. Dans ce cadre, nous mettrons l'accent sur une problématique qui nous intrigue particulièrement, à savoir l'expérience esthétique de la disparition. Autrement dit, nous avons cherché à savoir comment le corps disparu a été perçu socialement et comment cette politique de la disparition et de l'effacement des corps est transposable à d'autres domaines de la vie

sociale. Ainsi, le but de notre recherche est d'étudier cette expérience esthétique de la disparition plutôt que de récupérer la mémoire de ce qui a été effacé.

La question primordiale est donc : qu'est-ce que disparaître ? D'autres questions en découlent : qu'est-ce qui disparaît (au-delà du corps) lorsqu'une personne est victime de la disparition forcée ? Comment l'esthétique et la représentation théâtrale peuvent-elles aborder ce fait historique ? Comment la théâtralité crée-t-elle un corpus de mémoire ? Les disparus – les corps disparus – que sont-ils devenus et que deviennent-ils dans l'imaginaire collectif chilien ?

En recueillant les informations nécessaires pour appréhender le sujet de la disparition forcée, nous avons choisi des variables d'analyse constituées notamment par l'histoire sociale et esthétique de cet événement, par le ressenti des familles des disparus ainsi que par la réémergence esthétique et théâtrale du corps disparu.

Les questions commenceront à se déplier et à se multiplier dès lors que nous assumerons une position, en formulant des hypothèses à travers lesquelles nous essaierons d'interpréter socialement et esthétiquement la problématique définie précédemment. En considérant la disparition forcée comme un crime contre l'humanité, nous soutenons que si les corps des prisonniers sont toujours effectivement disparus, ils sont présents dans la société chilienne non pas sous la forme d'une mémoire institutionnelle qui tente de minorer ses propres responsabilités en construisant des musées afin de mettre un point final au sujet⁶, mais plutôt à travers des signes qui émergent et s'organisent au sein des sphères sociales les plus marginales. Un exemple de ce type de sphères qui font ré-émerger la présence des disparus est l'AFDD. Tout en étant reconnue par la population, l'association ne fait pas l'objet d'une reconnaissance de la part des autorités institutionnelles. En effet, pendant les premières années de sa création, l'association n'a pas eu de légitimité auprès des groupes au pouvoir ; c'est pourquoi elle n'a quasiment pas reçu de soutien moral ou financier de la part de l'État. Cependant, grâce à un travail ardu de

⁶ Cf. *Villa + discurso*, texte théâtral du dramaturge chilien Guillermo Calderón. L'auteur aborde dans le premier volet de l'œuvre (*Villa*) la construction de mémoriaux dédiés aux victimes de la dictature. En effet, *Villa* désigne le centre de détention et de torture Villa Grimaldi (qui a vu passer plus de 5000 personnes détenues et torturées, et une quantité indéterminée de disparus) Les questions posées par la pièce sont : que faire aujourd'hui d'un tel symbole de la dictature ? Doit-on construire sur cet espace un mémorial ou un lieu de vie qui effacerait l'horreur du passé ? Dans le développement de la pièce, l'auteur critique le Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme au Chili, construit en 2010 à la fin du premier mandat de la présidente Michelle Bachelet. Calderón considère le musée comme l'emblème de la fausse réconciliation nationale tant promue par la coalition de la *Concertation*. Selon lui, avec cet espace institutionnel de mémoire la Concertation aurait l'intention de mettre un point final à une histoire toujours inachevée.

dénonciation de la disparition et de réclamation des disparus, elle a obtenu du soutien ainsi qu'une légitimité sociale. Dans notre perspective, ces activités protestataires permettent la réapparition esthétique de la présence des disparus.

D'une manière générale, ce sont les marginalisés qui cherchent à ancrer les disparus dans notre conscience, les scènes pour déployer cette présence étant prioritairement les espaces publics et la rue, c'est-à-dire les *scènes non officielles*. En constatant cette forme de présence, nous affirmons que disparaître et occulter est mettre dans l'*invu* ce qui auparavant était visible – les personnes et leurs vies. Disparaître, c'est cesser d'apparaître aux yeux du public.

Ce postulat peut être enrichi à l'aide d'une deuxième hypothèse : ce qui disparaît avec la disparition d'une personne, c'est sa matérialité, son corps, ses habitus, ses relations avec les autres, son *gestus*, sa parole, son regard, mais non son existence esthétique. L'existence du disparu est mise en suspens, mais elle n'est pas anéantie. L'esthétique et la représentation accompagnent cette existence mise en suspens pour aboutir à l'élaboration, à la perception et à l'exposition des signes de présence des disparus. En étudiant les protestations de l'AFDD, nous observerons que ces manifestations possèdent une charge fortement théâtrale qui, par ailleurs, n'a probablement pas été voulue par le groupe. Il y a là une représentation esthétique non pas du disparu lui-même, mais de la douleur produite par la disparition. Nous soutenons que la théâtralité de ces actes protestataires de l'AFDD constitue un autre corps, un troisième corps qui est, lui, d'ordre esthétique. Ce troisième corps, esthétique, relève certainement de l'expérience esthétique sociale de la disparition. Il concerne aussi la mémoire collective car les actes de dénonciation de la disparition la font ré-émerger comme une affaire sociale. Nous suggérerons ainsi que ce *troisième corps esthétique de la disparition* est configuré à partir des récits de la disparition, aussi bien à travers un *gestus* qu'à travers des paroles et des discours de tout ordre. Ce corps esthétique est associé au devenir des corps disparus dans l'imaginaire symbolique chilien. En effet, selon nous, ce ne sont pas seulement quelques milliers de personnes qui ont disparu, mais de nombreuses autres disparitions qui se sont produites à l'époque de la politique de la disparition.

Comme nous l'avons dit, tout au long de ce travail nous tenterons de montrer à partir de l'étude de cas concrets comment la figure du corps disparu est susceptible d'être transposée à d'autres domaines de la vie sociale au Chili.

PREMIÈRE PARTIE

FAIRE DISPARAÎTRE UN CORPS

AVANT SPECTACLE

CADRE THEORIQUE, CONCEPTS, DEFINITIONS INITIALES

1. Représentation et théâtralité

1.1. La Représentation

Pour développer nos hypothèses, nous donnerons une définition référentielle de la représentation. De cette notion se dégagent d'autres concepts que nous aborderons plus loin. La représentation est l'« acte par lequel quelque chose est présent ou se présente à l'esprit et qui forme le contenu concret d'un objet de la pensée. »⁷ Cette définition générale est susceptible d'être complétée en considérant d'autres approches philosophiques, dont celle de Heidegger. Le philosophe allemand conçoit la représentation de la manière suivante : « Re-présenter signifie ici : faire venir devant soi, en tant qu'ob-stant (*Entgegenstehendes*) le simple existant, le rapporter à soi, qui le représente, et le ré-fléchir dans ce rapport à soi en tant que région d'où échoit toute mesure »⁸. Heidegger a nourri ses pensées, et en particulier sa conception de la représentation, à partir de la philosophie de Kant. Selon ce dernier, la connaissance humaine consiste à se rapporter aux objets en se les représentant. Dans la philosophie kantienne, la représentation n'est pas seulement le fruit de la pensée, mais aussi de l'intuition. Ainsi, dans la connaissance humaine la représentation se situe à la croisée de la pensée et de l'intuition. Suivant ces propos,

⁷ Auroux Sylvain (dirigé par), *Les notions philosophiques* (II) in *Encyclopédie Philosophique Universelle*, Paris, Puf, 1990, p. 2239.

⁸ Heidegger Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, in *L'époque des « conceptions du monde »*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 82.

Heidegger considère que, lorsque la représentation est issue de l'intuition, elle est immédiate car elle est posée devant soi, l'objet représenté venant à notre rencontre. De son côté, la représentation médiate est le produit de la pensée, car la représentation à travers la pensée suppose d'amener l'objet devant soi. En ce sens, la pensée représentée est active, tandis que l'intuition est réceptive.

1.2. La théâtralité

Tout au long de ce travail, la théâtralité sera conçue comme un type de représentation, raison pour laquelle nous avons introduit cette dernière notion. Mais, avant de la développer, nous signalerons que ce choix est justifié par notre propre démarche. En effet, bien que cette thèse soit une thèse de théâtre, ce ne sont pas précisément des pièces de théâtre que nous analyserons dans notre corpus. En effet, nous nous concentrerons plutôt sur les protestations publiques réalisées au Chili dans les périodes qui nous intéressent, dans la mesure où ces protestations ont été mises en place d'une manière qui, selon nous, fait appel à des principes esthétiques et théâtraux, notamment en ce qui concerne l'usage extra-quotidien du corps. Nous parlons donc de *principes théâtraux* et non directement de *théâtre* parce qu'à première vue ces manifestations ne poursuivaient pas un but proprement théâtral ou artistique (quoique cela soit discutable), mais elles étaient motivées par des demandes sociales. C'est pourquoi nous employons le terme de *théâtralité*.

Pour définir cette notion, nous ferons référence aux réflexions de Ronald Barthes. « Qu'est-ce que la théâtralité ? Se demande-t-il, en répondant : c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. »⁹ Dans le développement de notre propos, nous allons confronter cette définition à une scène qui n'est pas celle d'un théâtre classique mais celle que nous appellerons une *scène non officielle*. Espace de production politique et artistique non-institutionnel, la *scène non officielle* naît du glissement des pratiques politiques, sociales, culturelles et artistiques depuis un lieu reconnu et institutionnel (*scène officielle*) vers des espaces considérés comme inappropriés pour les réaliser. Cette définition sera évidemment enrichie par la suite.

⁹ Barthes Ronald, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 41-42.

Nous la considérerons la théâtralité comme s'opposant d'emblée à la machinerie ludique du spectacle, car une création strictement théâtrale n'est pas forcément spectaculaire. En revanche, la théâtralité que Barthes suggère est celle qui assume sa responsabilité historique et esthétique. Dans le cas de l'esthétique, cela suppose de produire des œuvres non seulement pour le plaisir de la beauté, mais également dans le but de mener une enquête au-delà de l'art, en se demandant dans quelle mesure on peut retrouver la beauté dans l'histoire complexe des sociétés. En d'autres termes, il s'agit de se demander si la beauté est possible dans l'usage social du corps. La théâtralité ne peut donc pas être immédiate car elle est une construction non seulement esthétique mais aussi historique.

Or « la théâtralité chez Barthes sera toujours secondaire : elle met en cause sa propre artificialité imaginaire et réfléchit sur les signes qu'elle produit. »¹⁰ C'est précisément cette mise en question que nous recherchons en enquêtant sur la théâtralité dans les manifestations sociales qui nous occupent. Nous affirmons que le théâtre ne se trouve pas exclusivement dans ce que nous appelons *les scènes officielles*, c'est-à-dire les lieux reconnus et hiérarchisés pour les pratiques théâtrales. Au contraire, nous pensons que le théâtre se trouve ailleurs, il devient visible à travers un regard aigu porté sur la quotidienneté des gestes corporels sociaux. En effet, pour Barthes, au delà de la scène tout revient au *gestus*. Le découvrir et le mettre en évidence sera donc notre démarche.

La théâtralité élargit la fonction poétique du théâtre ; elle a sa propre poétique. « Cette poéticité de la théâtralité contraint à un mode singulier de détermination de la figure : la figure n'est possible que par l'inadéquation des techniques, le déboîtement des effets, la distanciation mutuelle des pratiques. »¹¹ L'inadaptation, l'insoumission, la désarticulation et le recul, tels sont les traits qui caractérisent la théâtralité que nous cherchons à percevoir dans une scène de résistance sociale comme celle de la rue et de l'espace public. En étudiant la gestualité du langage corporel, nous développerons donc l'observation de Barthes à propos du théâtre de Brecht.

La poétique de la théâtralité est éphémère car elle naît et meurt en un instant crucial qui est simultanément concret et abstrait. Il est nommé par Lessing comme *l'instant prégnant*¹². Ainsi, la représentation de la théâtralité se réalise dans une

¹⁰ Bident Christophe, *Le geste théâtral de Ronald Barthes*, Paris, Hermann, 2012, p. 14.

¹¹ Ibidem, pp. 17-18.

¹² Cf. Lessing Gotthold-Efthraim, *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poésie*. Dans ce traité,

succession d'instants prégnants. Cet instant condense l'implacabilité du passé, la responsabilité du présent et la promesse de l'avenir. Le terme de « représentation » chez Barthes possède trois modalités : le découpage, la clôture et la discontinuité. Le découpage du geste suppose la clôture de figures qui ne s'enchaînent pas comme un récit progressif mais comme un récit de l'interruption ; ainsi, la ligne narrative advient par agitations (secousses).

En se référant au théâtre-tableau de Brecht, Barthes affirme : « (...) il présente un geste suspendu, éternisé virtuellement dans le moment le plus fragile et les plus intense de sa signification (...) »¹³. Cette remarque fait allusion à la suspension du sens, à l'absence de fin, de clôture et de dénouement, dans une grande scène finale qui reste en effet ouverte. Ce qui reste suspendu est un sens inachevé qui conduit le spectateur à chercher en lui-même la fin ou le dénouement des conflits.

En somme, la théâtralité pour Barthes se fonde sur la gestualité et possède un principe qui est celui de la responsabilité morale et politique d'une forme provenant d'une « sémiotique épaissie ». Car le signe responsable se construit de l'intérieur, à la base du texte (théâtre) ou du prétexte (manifestation sociale) qui se prête à la contradiction des pratiques artistiques. La seule présence du signe ne suffit pas à manifester son ampleur : d'où le terme de « sémiotique épaissie ».

Une autre approche à laquelle nous adhérons est celle de Philippe Tancelin. Dans la thèse d'État *Théâtralité et violence*, il se réfère à « un espace de théâtralité c'est-à-dire qui comprend par son ouverture soudaine toutes les figures possibles pour une représentation de caractère théâtral sans être pour autant du théâtral. »¹⁴ C'est justement dans cette ouverture soudaine que les pratiques sociales-corporelles de protestation manifestent ce qu'elles ont de théâtral. Dans ces cas particuliers, « ce que l'on appelle "coup de théâtre" et que l'on assimile si souvent à certains moments de la vie quotidienne, n'est-il pas plus de l'ordre de la théâtralité que du théâtre,

Lessing définit *l'instant prégnant* comme celui qui exprime l'essence de l'événement. En effet, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant d'une action ; par conséquent, elle doit montrer le plus fécond, ce qui exprimera le mieux l'instant qui précède et celui qui suit. Cette idée d'un instant particulier qui puisse résumer la signification d'un événement a été sans cesse contestée par l'argument que cet *instant prégnant* est un effet de construction esthétique. Ainsi, dans *L'image*, Jacques Aumont affirme que *l'instant prégnant* est une notion de nature esthétique. À la différence de Lessing, il soutient donc que représenter un événement par un « instant » n'est possible qu'en s'appuyant sur les codages sémantiques des gestes, des postures et de toute mise en scène.

¹³ Barthes Ronald, *Œuvres complètes* (I), Paris, Seuil, 2002, p. 1076.

¹⁴ Tancelin Philippe, *Violence et théâtralité*, thèse de Doctorat d'État en Esthétique, Lettres et Sciences humaines, présentée à l'université Paris I Sorbonne en 1987, p. 387.

c'est-à-dire du subit processus d'enclenchement de situation depuis le choc entre une convention, un ordre de représentation (...) ? »¹⁵.

En somme, les notions de représentation et de théâtralité seront, tout au long de ce travail, les outils nécessaires pour analyser notre corpus.

Ayant constaté que malgré l'absence physique des détenus disparus, leur présence était persistante au sein de la société chilienne, nos premières questions ont été les suivantes : qu'est-ce que disparaître ? Et en quoi consiste la présence ? L'enjeu initial de notre réflexion est de comprendre la disparition d'un point de vue matériel. Nous aborderons donc cette question à travers la problématique du corps, et plus précisément du *corps disparu*, qui se trouve au cœur de notre recherche. Le corps disparu se contredit lui-même parce qu'il évoque d'une part ce qui est visible et palpable : le corps, et d'autre part ce qui est invisible et intangible : la disparition. Cependant, nous soutenons que le corps disparu a une présence au sein de la société chilienne, une présence que nous mettrons en évidence en abordant les représentations – notamment théâtrales – qui se sont produites autour de la disparition. C'est pourquoi, dans cette partie initiale, nous tenons à expliciter les trois concepts sur lesquels repose l'architecture de notre travail : le corps, la disparition forcée et la représentation (théâtralité). De nombreuses autres problématiques dérivent de ces trois piliers.

La disparition forcée a été une opération politique pratiquée au Chili pendant la dictature. Il s'agissait de faire disparaître un groupe social indésirable sans laisser de trace. Les « inventeurs » de cette tactique ont mis en place une étude minutieuse, créant une stratégie de la disparition, pour ensuite déléguer sa mise en application aux exécuteurs militaires. Cependant, il est un paramètre qui a été négligé par les tortionnaires : la famille, l'environnement proche du disparu. Leurs recherches, leur volonté de réclamer les corps, constituent encore de nos jours une forme de transgression face à cette politique de l'effacement. Ce sont les actes de résistance et d'insoumission de l'Association des Familles de Détenus Disparus (AFDD) qui ont participé au prolongement de cette présence dans les esprits des citoyens, et à l'ancrage dans la mémoire collective de ces silhouettes (celles des disparus) dont le corps reste encore un mystère.

¹⁵ Ibidem.

Les disparus « incarnent » la négation du corps, ils sont exilés de leur propre enveloppe charnelle. Leur image et l'infatigable recherche des familles représentent à nos yeux la recherche du *non corps* par le *corps familial*. Ces éléments contradictoires de présence et d'absence continuent d'inspirer, après 41 ans, un regard artistique, qui retient la douleur comme une marque de l'identité chilienne.

D'autre part, la réflexion que le corps engage en tant qu'objet/sujet est un débat important qui restera très présent tout au long de ce travail. Le détournement du corps, son absence physique et identitaire, sont devenus pour nous le *corps disparu*, un corps composé que nous définissons aujourd'hui comme étant le *non corps*. J-L. Déotte associe la disparition à une politique négationniste : c'est *un évènement qui n'a pas eu lieu*, que nul ne peut ni ne veut révéler. En effet, personne ne peut témoigner car nous avons d'un côté les familles qui n'ont rien vu (ou qui ont vu seulement l'enlèvement de leur parent), et de l'autre les militaires qui ont signé entre eux un pacte de silence éternel. Alors, aux questions « Où sont-ils ? Où sont les corps ? Où se trouvent les disparus ? Qui les a fait disparaître ? », auxquelles nous sommes dans l'impossibilité de répondre, s'ajoute une interrogation nécessaire à la compréhension du *non corps*, à savoir « Qu'est-ce que le corps ? »

2. Vers l'élaboration de notre concept de Corps

L'existence humaine est caractérisée par son enveloppe charnelle. Nous existons par le corps et lui sommes attachés. Notre désir de savoir n'est pas satisfait au regard de sa nudité, bien au contraire. Cet objet d'étude nous est à la fois familier et étranger. Nous comprenons le corps depuis un abord philosophique-esthétique qui considère simultanément l'objet et le sujet. Nous procéderons donc d'abord à définir le corps qui est questionné dans cette thèse.

2.1. Corps objet/sujet

« ...Le corps humain est un être complexe, car il brouille la distinction entre sujet et objet. L'expérience du corps propre n'est pas celle d'un objet que je peux poser devant moi, car il est toujours avec moi, je ne peux pas m'en défaire et le contempler

dans une extériorité, *partes extra partes* »¹⁶. Cette particularité du corps, cette double nature (sujet/objet) peut alors éclaircir sa complexité.

Par ailleurs, le corps est l'objet d'étude privilégié des sciences de la nature telles que la médecine et la biologie. Il s'agit de recherches théoriques sur sa constitution, sur ses fonctions. Le corps est alors traité comme un *objet inhabité*. D'autre part, dans les sciences humaines telles que l'histoire, l'anthropologie, la sociologie ou encore l'*ethnoscénologie*, l'analyse se concentre sur un corps habité, un *sujet habité*, émetteur de pratiques et de techniques, composant ainsi sa réalité dans un espace et un temps donnés. Il est certain que ces deux types de sciences (de la nature et humaines) que l'on oppose souvent ont pu favoriser l'avancement de notre connaissance du corps. Elles n'ont pas pour autant éclairci le mystère de la pluralité sémiotique du corps: il est à la fois le corps intime – c'est en effet « mon corps » – et le corps visible (public) aux yeux des autres. Ce dernier est le corps extérieur, ouvert à l'action et constituant l'outil relationnel en société. Dans les pratiques artistiques ainsi qu'en anthropologie, le corps est le moyen, l'instrument qui aide à valoriser un autre sujet. Il n'est donc pas au centre de l'analyse ou de la création ; au contraire, dans les deux cas, il en est l'outil, l'objet. Dans notre thèse, le corps est donc compris comme un objet/sujet pluri-signifiant, en même temps intime et public. De même, *le corps disparu* manifeste cette dualité, étant en même temps sujet et objet de notre thèse. Quand nous parlons, par exemple, de l'absence de certaines personnes, nous nous référons à l'absence de corps. Ainsi, entre le corps-objet (le corps) et le corps-sujet (le corps disparu) se situe l'interstice d'où surgit notre thèse. C'est dans cette ouverture étroite que l'on peut à la fois comprendre ce qu'est le corps – axe nécessaire à la compréhension du *non corps* – et établir un lien entre sa représentation théâtrale et sa réflexion philosophique-esthétique.

2.2. *Étymologie du corps*

Une étude étymologique nous a permis d'obtenir les éléments nécessaires pour traiter avec élasticité la notion de corps, revenant ainsi plusieurs fois sur ses origines en vue de notre édification. La connaissance des origines de ce mot représente un pas vers des nuances plus subtiles. En prenant en considération son évolution au fil du

¹⁶ Jaquet Chantal, *Le Corps*, Paris, Puf, 2001, p. 7.

temps, nous en arrivons à restituer certains sens perdus. Au cours de notre travail, nous emprunterons souvent cette démarche méthodologique.

Si l'on s'attache à l'étymologie du terme, l'on peut émettre l'hypothèse que le corps s'inscrit dans deux logiques temporelles. D'un côté, nous avons un *corps étendu* dans le temps, c'est-à-dire avec un passé, un présent et un futur susceptibles d'être analysés ensemble ou séparément. D'un autre côté, nous qualifierons de *corps transversal* celui qui se dégage d'une temporalité définie, isolée, un corps « dans son présent ». C'est le corps actuel qui, même morcelé en un temps précis, porte en lui-même son passé. Nous faisons ces distinctions car elles sont utiles à l'étude du *corps historique* du Chili. En effet, nous aborderons deux périodes de l'évolution historique chilienne : d'abord 1973-1989 et ensuite 2011-2013. Ce dernier *corps historique transversal* est inséparable du *corps étendu*.

Le mot « corps » vient du latin « Corpus, -oris » qui signifie le corps par opposition à l'âme. Le « corpus » est alors le corps inanimé, le cadavre. La différence entre le « corps du vivant » et le « corps du mort » vient probablement du grec. « Cette opposition entre *corpus* et *anima* a eu pour conséquence que *corpus* a désigné, en outre, tout objet matériel (par opposition à ce qui est insaisissable) (...) "substance, matière" »¹⁷.

Le dictionnaire signale également que, étant donné que le corps se compose d'un ensemble de parties (tête, membres, tronc), *corpus* s'emploie pour désigner des choses constituées d'une réunion d'individualités : *corps, ensemble, corporation*. Toutes ces significations correspondent à celles du grec « corps du mort », qui a dû influencer le développement sémantique du latin *corpus*. De plus, la langue, en étant vivante, reçoit les influences d'autres langues. Un exemple, celui de *corpus* qui a pris le deuxième sens du grec « corps mort ». Tandis qu'en grec nous avons d'une part « le corps vivant » et de l'autre « le corps mort », en latin et en français le corps signifie la partie matérielle des êtres animés aussi bien que le cadavre. Cela n'a pas un effet contraire, mais plutôt distinctif. Bien que nous ayons choisi d'entreprendre une étude matérielle du corps, il va de soi qu'il est extrêmement difficile de le détacher de la notion d'âme. Pourtant, nous restons dans la voie du corps concret, vivant, de chair et d'os. À ce propos, la première définition latine pose le corps en opposition immédiate avec l'âme. À partir de là, le corps prend la signification de

¹⁷ Ernout Alfred et Meillet Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 144.

matière, cadavre, corps inanimé, donc du corps dit *corps des-habité*. Nous avons également consulté les dictionnaires généraux et actuels (2012) de la langue française :

LE CORPS. PARTIE MATÉRIELLE DES ÊTRES ANIMÉS

L'organisme humain, par opposition à l'esprit, à l'âme. Chair. (...)

Le corps considéré comme le siège des sentiments, des sensations, de la sensualité.

Organisme humain. *Étude du corps*. anatomie, anthropologie, anthropométrie, physiologie. *Les parties du corps : membres* (bras, avant-bras, main, cuisse, jambe, pied), *tête* (crâne, cou, face), *tronc* (épaule, buste, poitrine, sein, dos, thorax, hanche, ceinture, bassin, abdomen, ventre). Le corps, considéré dans sa globalité, SPÉCIALT dans son aspect extérieur, sa conformation, sans considération du visage.

(Dans les loc.) Homme, individu.¹⁸

L'étude du corps renvoie à la notion d'âme qui appartient, de par son principe spirituel, à l'homme, et s'oppose à l'enveloppe charnelle. Cette opposition passe par le sens transcendantal de l'âme, en contradiction avec le sens matériel et sensuel du corps. C'est dans cette perspective qu'elle (l'âme) est conçue comme ce qui rend vivante la matière charnelle. Tout en nous proposant d'examiner notre objet d'un point de vue matériel, nous observons que le degré de complexité augmente considérablement au moment de nous référer à un corps vivant et habité. À ce sujet, nous soulignons à nouveau que nous ne cherchons pas à faire une ébauche métaphysique du corps, bien que certains aspects de notre recherche puissent paraître métaphysiques. Nous nous concentrons principalement sur la nature tangible du corps. Nous insistons sur ce point, car nous devons prendre position par rapport aux philosophies moniste et dualiste. Nous développerons plus loin cette hypothèse.

Située dans une perspective historique, nous appréhendons le corps *étendu* et le corps *transversal*. De même, pour l'idée globale du corps nous empruntons le concept de *matière habitée*, qui ne s'oppose pas pour autant à l'esprit.

L'étude du corps est complexe, en premier lieu par la pluralité de celui-ci, et en deuxième lieu par sa proximité. Son fonctionnement physiologique contient un secret dont les Sciences humaines ne sont peut-être pas assez curieuses. Une des solutions possibles pour appréhender cette complexité serait de projeter et de regarder notre propre corps dans celui d'autrui, en procédant à une autopsie du corps humain. Cela

¹⁸ Rey-Debove Josette et Rey Alain, *Le Petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Petit Robert, 2012, p. 549.

pourrait nous informer sur la manière dont fonctionne notre système digestif, ou nous permettre de comprendre les implications physiques des battements de notre cœur. Cependant, au-delà de ces aspects, nous pensons que la connaissance de notre propre corps ne relève pas d'un procédé uniquement cognitif, mais plutôt de l'expérience d'être et de vivre à l'intérieur de lui.

2.3. Être ou avoir un corps

« Le corps est une grande raison, une pluralité avec un sens unique, une guerre et une paix, un troupeau et un pasteur. »¹⁹

Par sa nature, le corps exige un regard qui prenne en compte sa contradiction interne, qui le perçoive à la fois comme étant proche et distant. Néanmoins, notre trop grande proximité avec notre propre corps ne nous permet pas de l'observer de manière approfondie. Au moment d'en engager l'analyse, nous pouvons remarquer qu'il existe de nombreux désaccords dans les domaines des sciences de la nature et des sciences de l'homme. Ces divergences sont admises. Ainsi, diverses hypothèses se croisent, se mêlent, s'accordent ou s'opposent. Nous avons l'impression de devoir solliciter *la permission* des scientifiques pour théoriser. Cependant, nous savons pertinemment que les métiers des arts de la scène sont étroitement liés au corps. Ce sont les acteurs, les acrobates, les danseurs, les performeurs qui savent, par leur pratique artistique et par leur expérience corporelle, ce qu'est le corps. Leur métier est d'étudier ce corps en profondeur afin de pouvoir l'extérioriser aux yeux du public.

Les sciences humaines, de leur côté, s'intéressent aux pratiques humaines/corporelles en société, en essayant de comprendre le fonctionnement technique du corps au fil du temps. L'artiste, lui, comme le dit la danseuse de Butô Carlotta Ikeda dans une enquête dont le corps est le support, « a jeté son corps dans la bataille »²⁰. Nous considérons donc que l'artiste a également son mot à dire dans cette discussion.

Notre *être corps* se compose d'un intérieur – chaque être est intimement lié à son corps – et d'un extérieur – il est visible aux yeux des autres. Il a donc la possibilité de se montrer et de tisser un réseau relationnel au sein de la société. Interne/externe :

¹⁹ Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 72.

²⁰ Ikeda Carlotta, *Danse butô et au-delà*, Paris, Favre, 2005, p. 9.

une double position possédant plusieurs lectures. S'éloigner de son corps, de ses sensations et de ses sentiments, n'est pas chose aisée. Mais nous considérons qu'il est encore plus difficile d'être très proche de lui, dans une écoute que l'on pourrait qualifier d'endogène. Il est si proche qu'il parvient à nous échapper. Nous venons au monde avec lui, nous dormons avec lui, nous nous réveillons avec lui, nous sommes nourris à travers lui. Nous sommes tellement habitués à être avec lui, à l'avoir, qu'il devient même étrange de se questionner à son sujet. Une discussion le concernant devient alors un cumul d'oppositions : proche/distant, intérieur/extérieur, invisible/visible, silencieux/loquace, en mouvement/au repos, vivant/mort, matière/esprit... Ainsi, les antonymies se succèdent à son sujet. Le corps est contradiction.

Il est déterminé par une matérialité nette, délimitée par la peau. Mais la réflexion qui se dégage de lui dépasse cette frontière, créant un va et vient de l'intérieur vers l'extérieur. Ainsi, nous ne nous contenterons pas d'étudier le corps du point de vue d'une « anatomie théâtrale », ni comme étant isolé. Il est projeté vers le monde, saisi dans son immersion. C'est à partir de cette idée que nous tenterons de le définir avec nos propres mots. Nous conduirons donc notre recherche en tenant compte du temps et de l'espace où il se trouve intégré, ce qui engage une réflexion sociale et symbolique. Dans ce sens, notre démarche est en lien avec *Les techniques du corps* de Marcel Mauss, théorie qui sera abordée dans le point suivant. Ici, nous désirons reformuler l'interrogation de l'appartenance du corps, en prenant en considération les pratiques artistiques/représentatives menées par les sociétés d'aujourd'hui, en donnant de nouveaux sens et en conférant de nouvelles valeurs au corps.

Entre 1976 et 1977, l'artiste française ORLAN réalise une performance à Calda de Rainha, au Portugal. Il s'agit de *se vendre sur les marchés en petits morceaux*. ORLAN vend donc sur un marché des reproductions en carton de son corps morcelé, tout en posant la question suivante : « est-ce que mon corps m'appartient réellement ? » Ainsi, l'installation du corps sur ce marché au Portugal conduit à ce que nous qualifierons de marchandisation du corps (chirurgie esthétique, fixation de canons de beauté, etc.). À partir de cette performance, notre réflexion nous amène à l'articulation « corps/marché », mais elle nous pousse aussi à observer la mise en place de cette articulation dans un contexte inattendu. En effet, le corps et ses fragments sont exposés dans un marché, dans la rue, lieu où le corps présent, le corps propre, les corps humains et collectifs, ne sont pas forcément pris en compte (parfois,

c'est lorsque mon corps est touché par quelqu'un que je reprends conscience de lui). La question posée par l'acte de vendre le corps réside dans ce glissement entre être et avoir un corps. Il s'agit de l'interrogation sur l'appartenance du corps.

Vers la fin du Moyen Âge en Europe, l'on commence à ouvrir des cadavres humains pour les étudier. Ces opérations n'ont pas pour enjeu de savoir si le corps appartient ou non à la personne disséquée. Il s'agit alors d'études purement anatomiques. Mais auparavant, au III^{ème} siècle av. J.-C., dans le monde antique d'Alexandrie on avait déjà pratiqué des dissections humaines, mais sous une autre forme. L'objectif, à cette époque, était de démembrer le corps du défunt pour le rendre plus facile à transporter. Nonobstant, l'église catholique interdit cette pratique par la décrétale *Detestande Feritatis* du Pape Boniface VIII (1299). Il fallut attendre une dizaine de siècles pour pouvoir à nouveau briser la chair et chercher dans le corps le mystère qu'il renferme. C'est au XIV^{ème} siècle que l'homme moderne relance la « profanation du corps ». Les premières dissections officielles ont lieu dans les universités italiennes prenant pour objet d'étude les cadavres des condamnés. Le corps mort devient alors matière. Ces opérations ont engendré de nombreuses théories sur la pensée du corps. L'une d'entre elles, comme l'observe David Le Breton, est que « les corps ne parlent plus pour l'homme dont il portait le visage : l'un et l'autre sont dissociés »²¹.

Le corps n'est pas loquace au cours de ses perpétuelles transformations. À chaque seconde il éprouve une nouvelle métamorphose, un nouveau changement, une transformation interne.

Les anatomistes se lancent à la découverte de ce qui se trouve derrière la chair, en étudiant le travail silencieux des organes. Ces recherches ont également eu des effets sur le corps vivant. « Deux visions du corps se polarisent alors, l'une qui le déprécie, le met à distance, et aboutit à sa caractérisation en tant qu'il est de quelque manière différent de l'homme qu'il incarne ; il s'agit alors d'avoir un corps ; l'autre qui maintient l'identité de substance entre l'homme et son corps : il s'agit d'être son corps. »²²

Quoiqu'il en soit, on dit d'un homme qu'il « est » ou « a » un corps, la divergence entre « être » et « avoir » n'étant pas négligeable. C'est sur cette distinction complexe que repose l'une de nos hypothèses. Cette bifurcation sémantique a

²¹ Le Breton David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/Puf, 2011, p. 67.

²² Ibidem, p. 79.

influencé notre choix sur la manière d'appréhender le corps car nous avons pris en considération le langage inspiré par celui-ci. La distinction entre « être » et « avoir » met en œuvre deux logiques différentes : « être » me rapproche de mon corps, parce que je suis mon corps ; « avoir » m'en sépare, parce que je suis dans une relation de possession – je ne suis pas mon corps, je le possède. Autrement dit, pour « être » un homme, il nous faut absolument avoir un corps comme *habitable*. Cette *demeure* va valider notre existence aux yeux de la société. Sans corps, il n'y a pas d'homme, pas d'humain.

À partir des découvertes de l'ère Moderne, le corps se détache de la personne qu'il incarne et son étude suppose non seulement la connaissance d'un organe, de ses fonctions et de ses textures, mais aussi les connaissances fondatrices de l'anatomie humaine. Cela donne lieu à une vision du corps qui, après sept siècles, continue de nous questionner : suis-je ou ai-je un corps ?

À l'heure actuelle, l'état des lieux est évident : les arts, par exemple, suivent les découvertes biologiques et technologiques à partir de leur point de rencontre, c'est-à-dire la biotechnologie. Ce phénomène a influencé la conception du corps, lui offrant de nouvelles ressources, une corporéité contemporaine, autrement dit *une corporéité appareillée* qui a aussi été intégrée au théâtre. Nous sommes à l'époque où une relation se tisse entre corps et appareils²³. Cependant, le problème de l'appartenance du corps au sujet n'est toujours pas résolu. Nous dirons qu'avec la biotechnologie cette impression de possession de son propre corps a tendance à s'accroître avec la possibilité de le modifier à volonté. Par exemple, avec une simple opération chirurgicale, il est aujourd'hui possible de se faire étirer la peau pour ne pas montrer de signes de vieillissement. Ce qui est singulier, c'est que cet étirement implique aussi un prolongement du corps vers le monde, une autre pensée de lui. Mais cette pensée est plutôt liée à l'intervention sur le corps, à un art tel que celui d'ORLAN, plutôt qu'à son appareillage. *Intervention sur le corps* et *appareillage corporel* sont deux termes à distinguer.

Certes, nous n'avons pas encore mis l'accent sur ce qui est la propriété d'un corps. Il devient un bien matériel, un bien de consommation, c'est-à-dire un *capital* dans les sociétés de libre marché. L'hybridation biotechnologique accroît la puissance de l'homme, qu'elle soit physique ou intellectuelle. Elle part d'un principe de

²³ Cf. Déotte Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes Manifeste, 2004.

coopération plus que d'une imposition. Il n'y a pas une science se superposant à une autre ; il y a plutôt des propositions comprises et appliquées par un groupe de chercheurs en biologie et en technologie. Quant à la plupart des hommes, ils ignorent sur quoi débouchent les recherches concernant la corporalité humaine ainsi que les réflexions qu'elles entraînent, ce qui ne les empêche pas de s'adonner quotidiennement à des pratiques d'appareillage utilisant toutes sortes d'outils tels que les portables, les écrans digitaux, les objets mécaniques, les caisses automatiques des supermarchés et même les bibliothèques.

Le besoin de « développer » le corps par ces « améliorations » répond à une volonté de cohérence entre le corps individuel dont l'homme se croît propriétaire, le corps politique et le corps économique. Tout en se servant de ces nouveaux attributs biotechnologiques, l'art théâtral met ces glissements en exergue, mais ne les remet pas forcément en question. D'autre part, dans les sociétés libérales le marché vient augmenter la possibilité de s'approprier le corps, en accord avec la réalité politique/économique actuelle. Dans ce contexte, le corps devient un *produit*, cette idée étant renforcée par le fait qu'il peut être possédé par quelqu'un. Nous rejoignons alors le principe de l'appartenance, de « l'avoir ». Le corps dans sa condition matérielle est, lui aussi, soumis aux lois du marché. Le fait de pouvoir le *posséder* implique un ensemble de significations et de connotations. Ce raisonnement peut être éventuellement analysé ainsi : nous avons d'abord l'affirmation selon laquelle *ce corps m'appartient à moi* ; ensuite, la possession d'un corps amène deux éléments différents, qui sont *le corps* et *le moi* (le propriétaire). *Le corps* étant le lieu, l'habacle, et *le moi*, l'être.

Nous pouvons conclure, dans un premier temps, que la décortication anatomique est aussi à l'origine de deux champs sémantiques nettement différenciables. Depuis l'autorisation d'ouvrir le corps à l'époque Moderne, *le corps* et *le moi* sont devenus deux noyaux divergents.

En définitive, le paradoxe qui se dégage de la possession du corps vient de l'époque où l'on ouvrait les corps en renforçant l'idée de la propriété du sujet sur lui. Il s'ensuit que le corps n'est pas seulement un moyen, mais aussi une propriété privée : c'est en effet « mon corps ».

Étant donné qu'un corps est différenciable d'un autre et qu'il possède une ouverture vers l'extérieur, c'est par lui que les êtres humains se distinguent et se révèlent les uns aux autres. Si, à l'origine, le corps est unique, distinct, et se présente

comme une limite, comme une frontière humaine, sa décortication par l'anatomie lui a arraché un de ces sens : celui de la condition humaine. Désormais, le corps sera détaché de l'être humain qu'il incarne. Nous confirmons les propos de D. Le Breton : « le corps est un reste »²⁴. Il n'a cessé d'être dévalorisé au cours du temps, jusque dans nos sociétés occidentales actuelles : immergé en elles, il devient privé, assujéti à quelqu'un. Cette brève révision de l'histoire de la conception du corps peut expliquer son arrachement au monde à l'époque contemporaine : le corps n'appartient plus à la communauté mais à l'individu.

Notre positionnement peut être mieux synthétisé et expliqué par les propos de Friedrich Nietzsche, qui a vivement défendu le corps face à ceux qui le méprisaient : « Par-delà tes pensées et tes sentiments, mon frère, il y a un maître puissant, un sage inconnu, qui s'appelle Soi. Il habite ton corps, il est ton corps »²⁵. Nietzsche fait référence d'abord à ce qui se trouve au-delà – « par-delà tes pensées et tes sentiments » –, en renvoyant immédiatement à la relation corps/espace. Cette articulation se produit grâce à l'*écart* que peut ressentir l'être humain vis-à-vis du corps, et notamment de son propre corps. Ensuite, nous nous approchons de cet espace se trouvant *par-delà* la pensée, c'est-à-dire un espace non-physique. C'est un espace mental où convergent les phénomènes psychiques conscients, la connaissance, la sensibilité, les sentiments, les sensations, et en somme tout ce qui relève de l'affectif, de l'intuitif. Derrière la pensée et les sentiments (ou dans un autre lieu) vit le *soi*, un être constitué de ces deux facultés et à plus forte raison d'un corps. La dernière phrase de la citation de Nietzsche, « il est ton corps », fait allusion à ce « sage inconnu », à ce maître puissant, nommé Soi. Il n'y aurait donc pas de dissociation entre le Soi et le corps.

À travers ces propos, nous revenons à la distinction verbale entre être et avoir un corps. Nous insistons sur son importance, justement parce que c'est sur elle que repose une grande divergence ontologique : le dualisme et le monisme.

Nous soutenons qu'il existe une erreur fondamentale concernant le corps, car il ne s'agit pas « d'avoir » un corps : nous sommes un corps. Corps et humain sont selon nous indissociables. La question se pose alors de la position à adopter, soit dualiste, soit moniste. Dans le cadre de cette recherche, nous considérerons l'homme comme

²⁴ Le Breton David, *Anthropologie du corps et modernité*, op cit., p. 80.

²⁵ Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 72.

étant moniste. Encore faut-il préciser que cette approche n'empêche pas que, par moments, nous nous laissions séduire par certaines thèses dualistes soigneusement élaborées. Nonobstant, nous serons progressivement amenée à accepter le principe qu'un corps enferme en lui un esprit, une âme. L'homme est un corps, un corps pensant, un corps sensuel, et le corps est soi.

Cette approche détermine ainsi la ligne épistémologique de notre travail, en renforçant les dimensions esthétique et matérielle de la perception du corps. Le choix conceptuel de nous appuyer sur la notion de « corps moniste » sera confronté à l'analyse du corps disparu.

3. Un instrument nommé corps

« Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps. »²⁶

D'un point de vue sociologique et anthropologique, le corps doit toujours être abordé en action. C'est alors qu'il se dévoile, en s'adaptant aux différents contextes géographiques, sociaux, culturels et politiques. C'est à partir de ces interactions que se construit l'histoire sociale du corps. L'adaptation dont il fait preuve se traduit par la technique, c'est-à-dire par la manière spécifique dont il va agir en société à travers sa gestuelle et ses transformations. Ainsi, les fonctions humaines de base ou les besoins physiologiques tels que manger, dormir, marcher, sont des points de repère au moment de construire l'histoire d'un corps social particulier. C'est à partir de cette réflexion que Marcel Mauss a conçu *Les techniques du corps*, lors de sa communication à la Société Française de Psychologie, en mai 1934.

Mauss axe son travail sur « ... les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps »²⁷. En premier lieu, nous aborderons l'utilisation du corps d'un point de vue spécifiquement social et culturel. En second lieu, nous travaillerons sur l'insertion du corps dans un milieu donné, où il tisse ses rapports sociaux. Dans le traité de Mauss, corps et société s'articulent et s'imbriquent. Cela nous conduit à une réflexion sur l'individu et la société.

²⁶ Mauss Marcel, Conférence prononcée le 17 mai 1934 à la Société Française de Psychologie, puis recueillie dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Quadrige/Puf, 8^e édition, 1983, p. 372.

²⁷ Ibidem, p. 365

3.1. Les usages du corps dans l'éducation

D'après Mauss, le mode d'utilisation du corps par l'homme se transmet de deux manières : par l'imitation et par l'éducation. Les actions quotidiennes, valorisées à travers une observation pointue, sont la source de l'hypothèse de Mauss. Selon lui, nous pouvons trouver dans ces actes banalisés des codes culturels distinctifs qui appartiendraient à la tradition. Pourtant, à l'époque où a été présentée cette communication (1934), ces observations ne faisaient pas l'unanimité. L'auteur affirmait alors :

C'est généralement dans ces domaines mal partagés que gisent les problèmes urgents. Ces terres en friche portent d'ailleurs une marque. Dans les sciences naturelles telles qu'elles existent, on trouve toujours une vilaine rubrique. Il y a toujours un moment où la science de certains faits n'étant pas encore réduite en concepts, ces faits n'étant pas même groupés organiquement, on plante sur ces masses de faits de jalons d'ignorance : "Divers". C'est là qu'il faut pénétrer²⁸.

S'aventurant ainsi sur ces terrains limitrophes, il partagea son vécu afin d'exemplifier, comme il le dit, *le concret* (marcher, manger, nager, etc.). Théorisant à partir de ce « divers » et ne pouvant plus continuer dans les pures suppositions, il se sert de son expérience pour élaborer ses propos.

Prenons l'exemple de la nage. Mauss témoigne d'un changement au niveau de la technique d'apprentissage. Autrefois, lorsqu'il était enfant (entre 1872-1880), on lui avait d'abord enseigné la nage, puis le plongeon. Vers 1934, à l'époque de sa communication, la technique est inversée. Les enfants apprennent d'abord à s'habituer à l'eau et à y rester avec les yeux ouverts. L'objectif est de les familiariser et de les rassurer, avant de leur apprendre à nager. Pour conclure, Mauss observe qu'il y a une technique de la plongée et une technique de l'éducation de la plongée. La première consiste à ce que l'adulte/enseignant rassure l'enfant en l'habituant à l'eau. La seconde comprend l'enseignement de la nage à proprement parler. Dans ce dernier cas, il est nécessaire de mettre en œuvre des moyens permettant d'assurer la formation et le développement de l'enfant. Cependant, on peut objecter à Mauss l'idée de la transmission exclusivement éducative de la technique de la nage, car il

²⁸ Ibidem, p. 365

existe de nombreux exemples d'enfants ayant de grandes facultés d'imitation qui apprennent la nage en reproduisant le mouvement de l'autre.

3.2. Les relations imitatives du corps en société

Afin d'expliquer l'*imitation* de Mauss, nous reprendrons son exemple des infirmières. Lorsqu'il était patient à l'hôpital de New York, Mauss se demandait où il avait déjà pu voir de jeunes demoiselles marchant à la manière des infirmières. En y réfléchissant, de retour en France, il se souvint que c'était au cinéma. Il remarqua que, notamment à Paris, les femmes avaient cette marche cadencée. Il conclut son exemple ainsi : « En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous »²⁹.

L'action de marcher, reproduite volontairement ou involontairement par les femmes parisiennes (même balancement, même rythme), sera considérée comme étant une *imitation* au sens d'une *reproduction gestuelle*, et plus précisément : une *imitation prestigieuse*. En effet, « ces "habitudes" varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges »³⁰. Ainsi, la marche féminine new-yorkaise, transmise en France par le cinéma, concernait aussi la mode de l'époque, une mode de gestes qui commença alors à se faire imiter.

L'imitation prestigieuse consiste donc à imiter des actes que, en tant qu'enfants ou adultes, nous avons vu être réussis par quelqu'un qui nous inspire confiance et qui s'impose par son autorité. Si nous reprenons la description de Mauss, la position des bras et des mains, le balancement des hanches et les pas de la marche féminine américaine confèrent à cet acte une certaine idiosyncrasie sociale. Nous commençons alors à pouvoir identifier un tempérament particulier, un comportement précis qui a probablement influencé les parisiennes en raison de son *prestige social*, véhiculé par la mode. Voici donc une forme d'autorité qui s'impose. La notion de prestige est fondamentale pour comprendre les configurations sociales qui se créent. C'est dans l'imitation prestigieuse que réside tout élément de construction sociale donnant lieu aux échanges. S'il n'y avait pas eu, de la part des femmes parisiennes, quelques regards prestigieux sur l'allure féminine new-yorkaise, l'échange social n'aurait pas

²⁹ Ibidem, p.368

³⁰ Ibidem, p.369

pu se faire. Or cette influence s'étant produite, l'acte imitatif de l'individu se réalise de par son ancrage social.

L'individu imite les actes réussis, dans ce cas les mouvements des bras, des mains et des jambes dans la marche. Cette manière de faire le renvoie à une certaine démarche qu'il apprécie. C'est précisément dans l'individu que l'on trouve les éléments constitutifs de la notion d'*homme total* de Mauss, car l'individu est le point de convergence d'un ensemble de caractéristiques biologiques, psychologiques, sociales et culturelles. La notion d'*homme total* nous permettra de nourrir l'idée de *corps historique* que nous développerons dans notre premier chapitre. Le *corps total* désigne les corps qui se créent à l'intérieur d'une société. Il comprend tous les aspects de leur configuration spatio-temporelle, aussi bien leurs attributs secondaires que leurs facteurs déterminants : biologiques, physiques, physiologiques et psychologiques, ainsi que sociaux et culturels.

En définitive, nous entendons le corps comme le premier instrument naturel de l'homme. La manière dont les sociétés font les choses leur confère leur identité et leur unicité. Les modes d'utilisation du corps se transmettent par éducation ou par imitation. L'éducation comprend les techniques de transmission, tandis que l'imitation se produit par des rapports entre les corps en société. Ces relations imitatives sont motivées par le prestige social, et sont donc des *imitations prestigieuses*. La somme de ces éléments conduit à la notion d'*homme total*. Pour notre part, nous partons de ce concept pour aller vers celui de *corps total*. Le corps total désigne les multiples corps qui cohabitent au sein d'une communauté : le *corps collectif*, par exemple, est issu d'un *corps total*.

À travers ces éléments explicatifs, nous pouvons introduire la notion de *corps collectif* qui sera notre prochain objet de réflexion.

3.3. Le corps collectif

« Cette adaptation constante au but physique, mécanique, chimique (par exemple quand nous buvons) est poursuivie dans une série d'actes montés, et montés chez l'individu non pas simplement par lui-même, mais par toute son éducation, par toute société dont il fait partie, à la place qu'il y occupe »³¹. Le *corps collectif* est un *corpus* faisant partie d'un *corps total*, il comprend des pratiques sociales,

³¹ Ibidem, p. 372.

psychologiques, relationnelles, symboliques et imaginaires, émergeant ainsi d'un ensemble de personnes. Nous entendons par *corps collectif* la dimension communautaire du corps ainsi que les dynamiques générées au sein de la société. Dans cette perspective, les faits sociaux, les aspects psychologique, relationnel, symbolique et imaginaire, ainsi que les pratiques quotidiennes d'une société doivent d'être expliqués en relation avec la communauté. Le *corps collectif* désigne le corps en résonance avec son entourage, un corps qui ne peut pas être apprécié en étant dissocié de son environnement. Il s'agit d'une vision unitaire et dynamique, s'opposant à la conception atomiste/individualiste. Le corps se situe dans un contexte dont il ne peut être séparé. Ce corps doit donc être perçu dans sa globalité.

Notre idée du *corps collectif* peut être illustrée par le film documentaire *Nostalgie de la lumière* du réalisateur chilien Patricio Guzman. Dans ce film, le réalisateur associe le cosmos aux corps, et notamment aux corps disparus. Le film parle de l'univers, de ses substances, de sa composition et de ses fonctionnements. Tout cela est étudié par des astrophysiciens du monde entier réunis au nord du Chili, dans le désert d'Atacama³². Ainsi, nous apprenons que les astres et les étoiles sont constitués de calcium, qui se trouve également être la composante des os. Cette association du *corps disparu* aux astres est intéressante pour notre propos, notamment en ce qui concerne l'aspect matériel du corps par opposition à la disparition qui tente précisément de le supprimer. Nous concevons le corps comme étant intégré au cosmos, inclus comme un autre élément dans l'univers. En considérant cette composition universelle, nous pouvons affirmer que *le corps collectif* est inséparable de son entourage (du corps d'autrui) et est déterminé par son environnement. Nous envisageons donc un corps tridimensionnel: à la fois *matériel*, *moniste* (*un corps est un homme*) et *collectif* (les corps sont indissociables de leur environnement).

4. Le corps *invu*

Pour aborder ce qu'on appelle le *corps invu*, nous avons étudié les propos théoriques du célèbre acteur japonais Yoshi Oida, développés dans deux traités sur

³² L'astronomie au Chili se développe dans la zone du *Grand Nord* notamment en raison des conditions climatiques privilégiées du désert d'Atacama. Considéré comme l'un des meilleurs endroits de la Terre pour observer le firmament, il présente une humidité et une pollution lumineuse et radioélectrique moindres, tout en possédant de hauts sommets et des plaines. Cet ensemble de facteurs génère le plus grand nombre de nuits claires de la planète.

son métier, *L'acteur invisible* et *L'acteur flottant*. Il y a recours à sa formation en arts traditionnels japonais et à sa pratique théâtrale en occident aux côtés de Peter Brook.

Selon notre définition, le *corps invu* est le corps pourvu de sa faculté d'effacement, de se soustraire à lui-même, dans un but précis. Ainsi, le *corps invu* a la capacité de s'auto-effacer par un acte volontaire, comme le font les acteurs au théâtre. Cependant, le *corps invu* peut être aussi le fruit d'un crime comme la disparition forcée, en faisant l'objet d'une occultation involontaire.

4.1. Le corps volontairement invu

Le *corps invu* de l'acteur est un corps doté de multiples expressions et attributs. Pour rendre son *corps invisible*, l'acteur s'appuie sur sa technique physique, et plus spécialement sur le dépassement de celle-ci. Nonobstant, il faut souligner que sa tâche n'est pas de rendre invisible son corps ou les choses mais plutôt de les remettre dans l'*invu*. S'il s'agit de son propre corps, l'acteur devient non identifiable aux yeux du public. S'ensuit l'émergence d'un autre corps, probablement celui du personnage incarné.

Dans le théâtre kabuki, il existe un geste signifiant "regarder la lune", où l'acteur pointe son index vers le ciel. Un acteur très talentueux peut très bien exécuter ce geste avec grâce et élégance. Le public pense alors : "Oh, quel beau mouvement il fait là !", admirant la beauté de son jeu et sa maîtrise technique. Mais il peut aussi arriver que, devant un autre acteur qui fait ce même geste de pointer le doigt vers la lune, le public voie simplement la lune, sans se soucier de savoir si l'acteur bouge élégamment ou pas. Je préfère cette dernière sorte d'acteur ; celui qui donne à voir la lune au public. L'acteur qui peut devenir invisible.³³

Il ne s'agit pas tant de devenir *invisible* et de rendre les choses *invisibles* que de provoquer le déplacement de l'attention du spectateur. *L'acteur invisible* d'Oida continue toujours à être là, mais ce qu'il fait est de mettre son corps dans l'*invu*.

Si l'acteur du premier cas cité par Oida se montre plus que la lune et, et si celui du deuxième cas s'efface pour que la lune soit le protagoniste, nous pouvons dire au moins que ce dernier fait preuve d'un altruisme nécessaire au métier de comédien. De même, il joue avec le mouvement du regard des spectateurs. En effet, lorsqu'il montre subtilement la lune, il déplace l'attention de ceux qui le regardent en

³³ Oida Yoshi, *L'acteur invisible*, Arles, Actes sud, 1998, p. 17-18.

procédant ainsi à s'auto-effacer. Il souligne alors ce qui est important : la lune. Dans ce sens, à la différence d'Oida, nous considérons que l'acteur n'a pas la faculté de se rendre *invisible*, mais qu'il a le pouvoir de centrer le regard des autres ailleurs, comme un prestidigitateur. Le prestidigitateur accorde une place à l'illusion à travers des truquages constants qui font apparaître et disparaître les choses. Pourtant, il ne les fait pas disparaître véritablement : il rend *non vu*, *invu*, ce qui était visible. Par cette distinction, nous pouvons dissocier le *corps invisible* du *corps invu*. D'autre part, le théâtre traditionnel japonais est codifié et épuré ; en effet, au cours d'une présentation chaque geste acquiert une valeur, et chaque élément de mise en scène a un enjeu. Par exemple, le geste lui-même est un mouvement extérieur au corps, répondant à une impulsion intérieure. Il exprime un état (disons, la tristesse) ou une action (disons, faire la cuisine). Quoi qu'il en soit, au théâtre l'acteur est soumis à la vue du public. Le spectateur interprète selon sa propre expérience les gestes, les attitudes, les formes, les manières. L'interprétation du spectateur du langage physique de l'acteur lui demande une attention particulière. Toutefois, il est également possible de se laisser séduire par l'histoire racontée, sans approfondir la sémiotique théâtrale. La manière de montrer la lune, qu'elle soit élégante ou non-visible (*la non-manière de l'invu*), révèle le type d'écriture émanant du corps. Ainsi, il nous faut comprendre premièrement que le corps de l'acteur est un corps en devenir, un corps en variation et en mutation constantes. Dans ce cheminement, la métamorphose de l'acteur peut prendre la direction de l'*invisibilité*. Néanmoins, pour devenir un *corps invisible* il est nécessaire d'accomplir un grand travail autour des techniques et des truquages du prestidigitateur : seulement cet approfondissement physique nous permettra de déplacer le regard en effaçant le corps par le manque d'attention sur lui de la part des autres. En outre, d'après Oida devenir un acteur invisible exige des années de travail permettant de connaître et de maîtriser son propre corps, d'acquérir la technique, et surtout de savoir s'en débarrasser afin de faire l'équation juste, qui doit permettre à l'acteur d'accéder à sa liberté créatrice.

4.2. Le corps involontairement invu

Le second cas est celui d'un corps mis involontairement dans l'*invu* : un exemple concret, les corps disparus. À la différence du cas précédent, il n'est pas question ici d'une maîtrise technique de la part de l'acteur. Le *corps involontairement invu* est le

fruit d'autres circonstances, d'autres objectifs et acteurs. Tout d'abord, les objectifs changent car il ne s'agit pas d'une invisibilité par rapport au public, mais dans l'absolu. Ensuite, il existe des motivations plus politiques qu'artistiques : c'est la volonté d'éliminer une ou plusieurs personnes, ce qui implique que d'autres acteurs entrent dans le jeu de l'*invu*. Enfin, étant donné que le *corps* est *invu* involontairement, son occultation implique l'intervention de quelqu'un d'autre, c'est-à-dire de la personne qui va placer le corps dans l'*invu*. Dans le cas qui nous occupe, ce sont les agents qui ont travaillé au service de la dictature pour faire disparaître, et que nous appellerons les *agents disparitionnistes*. Ce sont ces *agents disparitionnistes* qui vont jouer le rôle du prestidigitateur, à cette grande différence près que leurs truquages n'appartiennent pas au domaine de l'illusion optique mais à une réalité bien charnelle qui consiste à réduire à rien des personnes, des cadavres, des corps et des fragments. De même que le prestidigitateur, ils feront en sorte que ce qui était visible – les personnes – cesse de l'être. Ils procèdent donc à partir du visible, c'est-à-dire de la personne enlevée ; ensuite, ils la font disparaître en lui ôtant sa capacité d'apparaître publiquement ; enfin, ils placent cette personne dans un *invu* prolongé afin de la rendre invisible. Le cheminement de la stratégie de l'effacement va de la non-accessibilité de la personne jusqu'à son invisibilité. Les étapes de ce processus s'enchaînent ainsi : enlèvement de la personne, disparition, confinement dans l'*invu*, effacement des traces, invisibilité. Une stratégie réussie de l'effacement génère la mise en question de l'existence même de la personne manquante. C'est justement le cas des disparitions forcées au Chili.

Afin d'aboutir à leurs fins en jouant le rôle de prestidigitateurs, les *agents disparitionnistes* ont eu accès à toutes sortes de ressources techniques. Nous établissons donc une analogie entre la disparition forcée et le passage du corps de l'acteur de la visibilité à l'*invu*. Ainsi, visibilité/invisibilité, enlèvement, *invu*, disparition, effacement, tous ces concepts ont en commun le corps.

5. La disparition forcée

Il y a dans toute époque quelque chose de caractéristique, un événement qui se reproduit dans les sociétés, en créant une ligne directrice. Ce que nous pouvons observer à propos du XX^{ème} siècle, et en particulier de sa deuxième moitié, c'est la

mise en œuvre de la disparition forcée. L'histoire des disparitions est étrange autant que sa logique, qui consiste à faire disparaître tout signe, toute preuve, tout type de corps. Cela a d'ailleurs eu pour effet la reconstitution historique par les traces ou les empreintes, une méthode pratiquée lors de la guerre Franco-Prussienne³⁴ de 1870, dans le goulag soviétique, lors de la guerre d'Algérie (1954-1962) et pendant la dictature chilienne. Évidemment, tous ces faits historiques diffèrent de par leurs circonstances et leurs enjeux propres. Mais les disparitions les plus récentes ont en commun l'existence de gens avec le statut NN³⁵ (*Nuit et Brouillard*, en espagnol *Noche y Niebla*). C'est probablement Hitler qui l'a créé. C'est là, dans le brouillard et la pénombre d'une terre affamée qui ingurgite des corps, ou dans les eaux troubles de l'océan, que ces gens se désintègrent, en pulvérisant ainsi toute possibilité de reconnaître un corps, un visage, un nom. Dorénavant ils sont « les disparus », des êtres privés de noms.

D'un point de vue purement juridique, « on entend par disparition forcée l'arrestation, la détention, l'enlèvement ou toute autre forme de privation de liberté commise par des agents de l'État ou par des personnes ou des groupes de personnes qui agissent avec l'autorisation, l'appui, ou l'acquiescement de l'État, suivi du déni de la reconnaissance de la privation de liberté ou de la dissimulation du sort réservé à la personne disparue ou du lieu où elle se trouve, la soustrayant à la protection de la loi »³⁶. Nous pouvons parler de disparition lorsqu'une personne, dont le corps n'a pu être retrouvé, a disparu dans des circonstances suspectes, justifiant une déclaration

³⁴ La guerre Franco-Prussienne : développée entre mi-juillet 1870 et fin janvier 1871, cette guerre est peu connue. Cette méconnaissance est due au fait que ce conflit précède les deux guerres mondiales, plus récentes et beaucoup plus meurtrières. Il opposa le second empire français au royaume de Prusse et ses alliés. Le théâtre des opérations fut uniquement en France, aucune bataille (excepté la première) ne se déroulant sur le territoire allemand. Cette guerre peut être divisée en deux périodes : la Guerre Impériale (invasion et perte de l'Alsace, invasion de la Lorraine, bataille de Metz, bataille de Sedan conduisant à la chute de l'Empire et à la proclamation de la République), et la Guerre Républicaine ou de la Défense Nationale (qui s'est achevée avec l'abandon de Paris).

³⁵ L'utilisation du terme N.N. est très significative comme procédé idéologique associé aux corps disparus chiliens. De fait, ces initiales proviennent de l'allemand *Nacht und Nebel*, un décret signé le 7 décembre 1941 par le maréchal W. Keitel. Il consiste en une série d'ordres donnés par les autorités du *Troisième Reich* afin de réprimer et éliminer physiquement les opposants politiques du régime nazi dans les territoires occupés, ainsi que les membres de la résistance et les prisonniers de guerre. En application du *décret nuit et brouillard*, les prisonniers ont été déportés clandestinement, sans témoins ni registres des faits ni des circonstances, et amenés aux camps de concentration, où ils ont dû porter des habits avec les initiales N.N. Ainsi, l'euphémisme *Nuit et Brouillard* est considéré comme un précédent historique du crime de la disparition forcée. Par ailleurs, les initiales N.N. viennent du latin *nomen nescio* qui veut dire « nom méconnu ». Cette dénomination est utilisée en espagnol pour se référer à quelqu'un sans identité spécifique (ningún nombre), de même qu'en anglais (*No Name*). C'est à partir de cette alliance historique et étymologique que les disparus de l'Amérique latine des années 1970 furent aussi désignés comme N.N.

³⁶ Éditions du Conseil de l'Europe, *Droits de l'homme en droit international*, 3^{ème} édition, 2007.

administrative de décès. Mais si la disparition est le fruit d'un enlèvement, il n'y a aucune présomption de décès. En effet, tant qu'aucune preuve n'indique que la personne est possiblement morte, il y a tout lieu de croire qu'elle est encore vivante. Dans cette logique, en ce qui concerne notre cas d'étude (la disparition au Chili), environ 1198 personnes³⁷ ont été enlevées et ont disparu. Jusqu'à ce jour, leur corps, ou plutôt leurs traces, n'ont pas été retrouvées.

Ces personnes sont-elles toujours en vie ? Où sont-elles ? Cette dernière question amène une double interrogation : d'une part, celle de l'endroit où se trouvent les corps, et d'autre part celle concernant les responsables de ce crime contre l'humanité³⁸. De l'extrait cité, nous retenons que dans une arrestation ordinaire, l'organisme ou les personnes agissant au nom de la loi ou de l'autorité appréhendent le suspect par son corps. Il est alors empêché de suivre son chemin. Dans le cas contraire, lorsque la détention se fait sous la forme d'un enlèvement, il s'agit de disparition. Ce procédé n'étant pas légal, il n'y a donc aucun mandat pour appréhender la personne. Il se caractérise également par une forte violence : c'est en effet une invasion. Des agents ou des civils font irruption de manière brutale chez la personne, sans jamais révéler leur identité.

Ces faits sont souvent racontés par les proches, par les amis, par des témoins hasardeux ou par des collègues des prisonniers clandestins – ces derniers n'ayant pas un statut explicite (ce qui ne s'était pas produit auparavant), ils sont devenus à leur tour des disparus. Ainsi, la personne détenue reste, de manière involontaire, à la disposition des agents de l'État. Son emprisonnement n'est pas déclaré, tout renseignement la concernant est interdit. L'enlèvement n'est pas reconnu et, plus encore, toute cette réalité est niée, elle est considérée comme n'ayant jamais existé. Ainsi, rien de tout cela n'a pu être prouvé. Il ne reste que des témoignages qui, dans

³⁷ Cette donnée statistique est issue de l'ouvrage de Padilla Ballesteros Elias, *La memoria y el olvido. Detenidos Desaparecidos en Chile*, Santiago, Chile, Orígenes, 1995.

³⁸ En effet, en 2008 l'artiste chilien Iván Navarro a conçu une installation intitulée *¿Dónde están? (Où sont-ils ?)*, présentée dans le centre culturel *Matucana 100* à Santiago. Cette œuvre invite les spectateurs à trouver dans une sorte de soupe aux lettres géante les noms des 332 criminels de la dictature chilienne. Au moment d'entrer dans la salle d'arts visuels, chaque spectateur reçoit les instruments qui lui permettront de réaliser cette expérience : un petit cahier et une lanterne. Le premier contient l'information sur les 332 collaborateurs de Pinochet, en explicitant dans quelques cas le rôle qu'ils ont joué dans la structure dictatoriale ainsi que le crime pour lequel ils sont accusés. Les spectateurs se dirigent au premier étage, d'où ils peuvent regarder, au rez-de-chaussée, la soupe aux lettres qui s'étale sur presque 800 mètres carrés. Se trouvant dans le noir, ils doivent s'éclairer avec la lanterne pour trouver les noms écrits sur le cahier. Avec cette installation, l'artiste chilien renvoie à la douloureuse question posée par les familles « où sont-ils ? », afin que le public porte cette fois l'attention sur les tortionnaires.

le cadre de l'État de guerre ou État d'urgence, n'ont pu être considérés comme preuves. Toutes les informations étant effacées, la trace de la personne se perd au fil des jours.

Étant donné le contexte dans lequel s'opèrent les disparitions, on constate le surgissement d'une situation d'anarchie, car il y a absence de lois, de règles, de principes que dirige et abrite l'institution judiciaire. On l'explique ainsi : on perd de vue les repères socio-institutionnels. L'idée de coupable ou de suspect s'est envolée. Il n'existe plus de mandat ni de décret de loi, ce qui rend « légitime » l'invasion des foyers par des agents de l'État qui, dans la plupart des cas, ne prennent même pas la peine de s'identifier face aux personnes concernées, ou bien le font sous un faux nom. Ces interventions se font donc en dehors du cadre légal, toute procédure officielle étant supprimée, ainsi que toute forme d'accusation, d'examen de preuves, de droit à la défense ou de procès. C'est à partir de cet état de fait que nous affirmons que ces interventions s'opèrent dans une anarchie absolue. Par sa méthode, la pratique de la disparition implique l'abolition de tout principe de justice. Nous sommes face à la suppression du droit. Dans ce désordre hiérarchique, il n'y a plus de coupable, de responsable, de criminel, ni plus de juge ayant la volonté de faire appliquer la loi. La disparition est accomplie suivant une logique qui ne poursuit pas comme objectif le châtimement du coupable, car il s'agit ici d'aller jusqu'à la suppression totale de la personne. C'est ainsi que toute notion de justice disparaît également. Cependant, les empreintes deviendront de précieux vestiges à partir desquels va s'ériger « le possible », l'idée potentielle de reconstruire ces histoires privées. Ces marques sont alors la source d'une présence *invue*, effacée, remise en question pour des raisons idéologiques (des pensées et des activités politiques). Nous serons extrêmement rigoureux en entrant dans ce tunnel d'incertitudes, là où l'existence est remise en cause. Les disparus ont existé, ont vécu, c'est un fait incontestable. Pourtant, nous devons nous rendre à l'évidence, et à l'évidence esthétique. Nous aurons beau réunir des empreintes, cela ne veut pas pour autant dire que nous serons en mesure de retrouver les disparus. Ce n'est en effet pas le but de cette thèse.

En somme, nous pouvons dire que le thème de la disparition réunit plusieurs corps : le corps des familles avec leur vie intime, le corps politique, le corps judiciaire et le corps institutionnel de l'État. Chacun de ces corps exprime à sa

manière soit son attachement, soit son éloignement par rapport à la revendication du droit à la vie et à la liberté.

5.1. Historique du statut juridique de « disparu »

Avant d'en venir au cœur de notre sujet – la théâtralité de la disparition : le cas chilien –, il convient d'aborder le glissement allant de la « disparition » à l'attribution judiciaire du statut de « détenu disparu ».

Nous avons éprouvé le besoin de passer par une approche juridique car initialement le statut des personnes disparues correspondait à celui des prisonniers de guerre. Le Comité International de la Croix Rouge (CICR) a été le premier à légiférer dans ce domaine, lors de la guerre Franco-prussienne de 1870. À l'époque, il s'agissait simplement de faciliter les échanges de renseignements entre les états belligérants afin d'informer les familles du sort de leurs proches. L'organisme spécifique du CIRC chargé de cette tâche était l'Agence Internationale de Renseignements et de Secours pour les Blessés. Après la première guerre mondiale, elle changea de nom et devint l'Agence Internationale des Prisonniers de Guerre (AIPG). Son existence sera approuvée par la convention de Genève en 1929.

En 1925, le concept de « disparu » avait déjà fait l'objet d'études juridiques, lors de la XII^{ème} conférence du CIRC. Cette problématique fut de nouveau soulevée en 1928, lors de la XIII^{ème} conférence. Pourtant, ce n'est qu'à partir de 1949, suite à l'adoption des quatre conventions de Genève sur le droit humanitaire de la guerre, que l'on peut parler de statut juridique pour les disparus.

L'AIPG se transforme alors en Agence Centrale de Recherche (ACR). Son champ de mission est élargi. Grande nouveauté : les États sont liés par des obligations juridiques. Ils se doivent dorénavant de réaliser des recherches, d'identifier les personnes localisées et d'échanger des renseignements entre eux. Ces mesures sont destinées à prévenir et à traiter le problème des disparus de guerre. Elles furent d'abord élaborées dans les textes de Genève, puis proclamées dans le protocole I (art. 32) du « droit qu'ont les familles à connaître le sort de leurs membres »³⁹.

Lors de l'Assemblée des Nations Unies concernant l'assistance et la coopération des personnes disparues ou décédées en temps de guerre, il est déclaré le 6 novembre

³⁹ L'article 27 de la convention relative à la protection des personnes civiles en temps de guerre proclamait des droits fondamentaux : «les personnes protégées ont droit, en toute circonstance, au respect (...) de leurs droits fondamentaux».

1974 (par la résolution 3220. XXIX) que : « le désir de connaître le sort des personnes chères, disparues lors de conflits armés, est un besoin humain fondamental auquel il faut répondre dans la mesure du possible »⁴⁰.

En droit humanitaire, la disparition était une conséquence d'une situation donnée (guerre civile, autoritarisme, totalitarisme). Pourtant, elle est devenue une fin en soi.

Les chargés de mission du CICR utilisent leurs nouvelles attributions (devoir de rechercher, d'identifier les personnes localisées et d'échanger des informations) pour se renseigner auprès des prisonniers politiques au sujet des disparus. La pratique des disparitions est désormais reconnue dans le champ du droit international, dans celui des droits de l'homme et dans celui du droit humanitaire. Ainsi, ces graves violations aux droits de l'homme ont pris une ampleur considérable dans l'opinion de la communauté internationale lors du coup d'État chilien de 1973, et plus tard lors des coups d'État argentin et brésilien. Or cette problématique de la disparition n'est pas exclusivement latino-américaine, car des cas se sont également déclarés en Algérie, en Afrique du Sud ou encore aux Philippines. Dans tous ces pays, les pratiques de disparition forcée ont des points en commun :

L'élimination des opposants dans un régime donné (situation de crise, état d'urgence, guerre civile).

Les autorités du pays sont impliquées activement de manière directe (forces de sécurité), de manière indirecte (forces paramilitaires ou para-policières), ou bien passivement (en ne voulant pas voir certains actes criminels).

Les disparus sont définis par l'ignorance de ce qu'ils sont devenus.

Les recours en *habeas corpus*⁴¹ demandés par la famille restent sans réponse.

Ce sont ces éléments que les organisations internationales ont pris en compte dans le but de formuler le statut juridique des personnes disparues.

⁴⁰http://www.un.org/french/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/3220%28XXIX%29&Lang=F, consulté en avril 2015.

⁴¹ *Habeas Corpus* : la traduction française de cette expression latine est « que tu aies le corps [la personne physique] à présenter [devant la cour, le juge] ». Le recours en *habeas corpus* s'utilise universellement pour demander la présence du détenu devant le tribunal judiciaire. Il garantit la liberté individuelle et évite la détention arbitraire par une justification judiciaire, en donnant ainsi le droit au détenu de comparaître immédiatement. Cette loi a été votée en 1679 par le parlement anglais – d'où l'appellation *Habeas Corpus (Act)* –, qui décide de cette procédure soumettant toute détention au jugement face à un tribunal.

Dans le cas chilien, depuis la constitution de 1925 l'*habeas corpus* est nommé « Recurso de Amparo » (en français, *recours de protection*). Pendant la période dictatoriale, le refus du recours en *habeas corpus* a été récurrent. Ce refus a été un outil de répression de Pinochet, car il accordait aux militaires le temps nécessaire pour disposer des prisonniers.

En somme, ces informations nous permettent de comprendre les dimensions juridiques, politiques et même culturelles du statut de « détenu disparu ». Si la disparition fait disparaître, elle est aussi un moyen potentiel d'apparition. En effet, il y a une façon de faire apparaître par les mots, de nommer un évènement sans précédent : tel est le cas du terme « disparition ». Ainsi, les études comparatives et les analyses de cas trouvent leur point d'appui non seulement dans les faits, mais aussi dans le langage, faisant alors émerger la figure des disparus.

5.2. Disparition forcée au Chili

Bien qu'au Chili les disparitions forcées aient connu des précédents, ce n'est qu'à partir du coup d'État de Pinochet, en 1973, que le problème des personnes disparues a été posé en tant que tel. Cette fois, la disparition n'était plus la conséquence d'un État de guerre, mais bel et bien une fin en soi. Pour analyser et définir les disparitions, nous avons eu besoin de croiser diverses sources d'information et, selon les pays et les lieux, de relever les facteurs singuliers. Nous nous concentrerons maintenant sur l'étude du cas chilien. Mais, avant d'entrer dans le vif du sujet, nous tenons à préciser que nous ne sommes pas spécialiste en droit. En dépit de ce fait, nous tenterons, en tant que citoyenne, d'interpréter la loi sur laquelle se fonde le droit international.

Notre questionnement sur la nature réelle de la disparition était posé comme un problème circonscrit à une époque et à une région données : l'Amérique du Sud des années 70. Mais ce phénomène n'appartient pas seulement à ce contexte ponctuel. Il s'est répandu en Afrique et en Asie, ainsi qu'en Amérique Centrale. Sa généralisation et, paradoxalement, sa spécificité dans chaque pays, nous amènent à aborder plus largement les pratiques qui le caractérisent. Le juriste académique et ancien président du conseil de la défense de l'État chilien, Eduardo Novoa Monreal, a avancé dans l'identification de ces pratiques lors du colloque intitulé *La politique de disparition forcée de personnes*, réalisé à Paris en 1981 (le compte rendu de ce colloque s'intitule *Le refus de l'oubli*). Selon lui, la disparition se définit par :

l'arrestation d'un ou plusieurs opposants au régime dictatorial par des forces de police et/ou des groupes paramilitaires armés qui œuvrent avec l'appui du gouvernement ;

le refus de la part des responsables de l'arrestation du prisonnier, de fournir des informations aux parents, amis ou défenseurs du détenu, concernant le sort véritable de celui-ci ;

le rejet par le gouvernement de toute responsabilité dans les événements et le refus de procéder à des recherches efficaces qui permettraient de déterminer le sort du disparu ;

le prolongement indéfini de l'incertitude sur le sort du détenu, malgré les procédures administratives et judiciaires entamées par ses parents, amis, défenseurs et coreligionnaires.⁴²

En considérant ces éléments, nous soulignerons que la disparition se définit essentiellement par l'ignorance de la part des proches de ce que les victimes sont devenues après leur arrestation par des groupes armés dépendants du gouvernement ou liés étroitement à lui. L'inconnu, obstacle majeur à la justice, est la caractéristique la plus marquante des disparitions. À partir du doute régnant au sujet des disparus, leurs proches peuvent supposer et imaginer toute sorte de choses. Même sans être directement impliquée dans cette affaire, nous ne pouvons qu'éprouver de l'empathie en nous mettant à la place d'une mère ou d'un père, d'une sœur ou d'un frère de disparu. Ce qui en résulte est diabolique : que peut-il bien se passer dans leur esprit ?

On suppose qu'ils ont été tués. On le suppose, on ne le sait pas avec certitude. Dans leurs foyers, le souvenir s'installe. Dans leurs foyers, père et mère, sœurs et frères, peuvent préserver l'illusion que leurs êtres chers ne sont qu'absents. La mort menace, cogne aux fenêtres, mais n'entre pas. Puisqu'on n'a pas vu. Puisqu'on ne peut constater qu'ils sont morts. Puisqu'on ne sait pas où ils sont.⁴³

On ne sait pas, on ignore tout, on méconnaît mais on s'en doute ; tout devient incertain.

À ces traits distinctifs de la disparition forcée au Chili, nous voudrions ajouter ce que la sociologue Antonia Garcia-Castro identifie comme éléments permettant d'engager une réflexion :

Qui dit disparition dit arrestation impliquant des agents de l'État ;

Qui dit disparition dit contournement de la loi ;

Qui dit disparition dit manque d'informations sur le sort connu par les prisonniers ;

⁴² Novoa Monreal Eduardo, *Analyse juridique de la disparition de personnes*, in *Le refus de l'oubli*, actes du colloque *La politique de disparition forcée de personnes*, Paris, Berger-Levrault, 1982, p. 82.

⁴³ Garcia-Castro Antonia, *La mort lente des disparus au Chili sous négociation civils-militaires 1973-2002*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 15.

Qui dit disparition dit au moins deux victimes : les disparus et leurs proches.⁴⁴

Et nous ajouterons encore :

Quand il y a disparition, il y a un collègue qui ne revient plus à son travail.

Quand il y a disparition, il y a un camarade de classe qui ne vient plus à l'université.

Quand il y a disparition, il y a quelqu'un qui ne revient pas manger son gâteau d'anniversaire.

Quand il y a disparition, il y a quelqu'un qui cesse d'être mais qui pourtant n'est pas mort.

Outre les victimes identifiées par Garcia-Castro, on pourrait en ajouter une autre : la société tout entière. Puisque la disparition forcée n'est pas une « affaire » réservée à un groupe social en particulier, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un crime contre la vie touchant toute la communauté. N'est-ce pas l'affaire de toute la société chilienne ? N'y aurait-il pas des failles dans nos registres civils et d'identification ? Dans quelle case classe-t-on les disparus : vivant, non-vivant, non-mort, semi-mort ou mort ? N'est-ce pas l'affaire de toute la société de savoir quelles sont les indemnités versées (ou non) par le gouvernement aux familles des victimes ?

De notre point de vue, la disparition forcée est un attentat contre la vie d'une personne, mais aussi contre toute sa famille et contre une société dans son ensemble. C'est le *modus operandi* de la disparition forcée qui donne les pistes pour la définir. Malgré le fait qu'elle opère dans « l'invisibilité » ou, comme le dit J-L Déotte, dans l'*avisibilité*, nous sommes certaine qu'elle a dû avoir, et qu'elle a encore, un moyen de se mettre en place. Son caractère silencieux en fait une intervention où tout doit se taire, où tout est tacite. C'est là que se jouent toutes sortes d'implicites.

Faire disparaître est bien différent de ce qui passe dans une bataille ou dans une guerre où la terreur se répand également par le discours. La disparition jouit d'un caractère inexprimable, laissant sous-entendre la terreur. Elle entraîne la disparition du discours. Cela commence par un détournement de ce dernier et se poursuit par l'utilisation de toutes sortes d'outils nécessaires à la dissolution totale du disparu accompagnés d'un « non-discours » (ou d'un discours confus) à ce sujet. Dans le premier chapitre, nous allons approfondir les spécificités liées au corps historique de la disparition, à savoir son historicité et sa politique, en adoptant notamment une vision esthétique.

⁴⁴ Ibidem, p. 26

À l'heure actuelle, ce que nous retenons c'est que la disparition engage toutes sortes d'enjeux politiques. Malgré l'élaboration, la préméditation et la planification que la dictature a mises en place, un aspect lui a échappé, celui du rôle joué par les familles des disparus, rôle qu'elles continuent et continueront de jouer dans cette affaire. La remarque de la sociologue citée est donc juste, puisque le disparu, avant de devenir disparu, avait une vie, une famille, des amis, des collègues, des camarades de classe, des voisins.

La disparition forcée était-elle bien conçue par les exécuteurs ? Ne pouvaient-ils pas imaginer que les familles allaient réclamer leurs êtres chers jusqu'aujourd'hui, 41 ans après ? Nous sommes bien loin de pouvoir apporter une réponse objective à ces questions.

La réalité est que, du jour au lendemain, certaines personnes n'ont plus jamais été revues, sont devenues « les disparus ». Désormais, il faudra garder leur existence dans nos mémoires, pour qu'elles trouvent dans le *corps collectif* un abri et une possibilité de subsister.

En guise de synthèse, nous dirons qu'il nous faut trouver une façon d'aborder la disparition qui reste à la fois sensible et digne d'une thèse en esthétique, en proposant une rencontre « corps à corps » à partir de la disparition du corps jusqu'à sa réémergence au sein d'un corps collectif qui tente de le ramener parmi les vivants. C'est la raison pour laquelle notre approche postule un rapport direct avec les familles. Nous travaillerons sur ce qui résonne chez eux, dans leur foyer, dans leur esprit, au moment de la disparition. Car le disparu ne part pas vraiment : sa présence-absence constitue, selon notre point de vue, la torture la plus terrible mise en œuvre par la disparition. N'ayant pas d'échéance, c'est une torture permanente qui rend l'imaginaire maléfique. Telles sont les conséquences de l'action de « faire disparaître ».

PREMIER ACTE

ÉTABLIR UN CORPS HISTORIQUE

1. Inscrire *le corps disparu* dans la scène officielle

« Je suis la mère de Mauricio Jorquera Encina, détenu disparu le 5 août de 1974. Je l'ai cherché partout mais jusqu'à présent rien n'a eu de résultat. »⁴⁵

C'est ainsi que débute l'entretien que nous avons réalisé auprès de María Luz, la mère de Mauricio Jorquera Encina. Après un ou deux appels téléphoniques, elle nous a reçue chez elle, sans réticence et sans crainte de partager son témoignage. Nous avons débarqué dans son appartement de Santiago, situé dans un nouvel immeuble du secteur ouest de la capitale. Une dame d'environ 85 ans nous ouvre la porte. Très gentiment, elle nous fait passer au salon pour nous laisser nous installer. Nous installons la camera et le trépied. Nous lui expliquons en quoi consiste notre entretien filmé. Elle réplique : « Plus de gens sauront ce qui est arrivé à Mauricio, mieux ce sera. ». Sur ce, elle quitte le salon et revient avec une photo accrochée à sa poitrine : il s'agit du portrait de son fils. Elle me dit « je suis prête », puis elle se tourne face à la camera et énonce la phrase précitée.

Elle était déterminée comme l'acteur de cinéma le plus expérimenté qui connaît par cœur son métier, le texte à énoncer, la façon de cadrer son visage, sa poitrine et par conséquent le visage photographié de son fils face à la camera. Il était très surprenant pour nous de voir de quelle manière le corps de cette dame archivait une

⁴⁵ Témoignage issu de l'entretien que nous avons réalisé auprès de María-Luz Encina à Santiago en décembre 2012.

mémoire corporelle. En effet, ses gestes, répétés depuis trente-neuf ans de recherche, ne tremblaient à aucun moment. Elle les produisait presque par un réflexe conditionné. Les couleurs noire et blanche de la robe de María Luz se confondaient avec la photographie en noir et blanc de son fils. Ils se retrouvent suspendus dans une sorte d'arrêt temporel, comme si María Luz devenait aussi une image fixe, une photo. Inversement, bien que Mauricio semble être une « image du passé », étrangement sa présence se ressent. En effet, la photo de Mauricio fait corps avec sa mère ; lorsqu'elle gesticule le portrait bouge et perd sa fixité. En revanche, lorsqu'elle reste calme, nous avons l'impression que c'est la photo qui anime le mouvement, que, désormais, c'est Mauricio qui habite sa mère dans le fragment de son corps qu'est son visage. L'entretien se déroule mais dans une direction autre que celle que nous avions programmée, cela en raison du désir de María Luz de s'exprimer et de partager son vécu. Nos listes de questions furent désorganisées, mais ce ne fut pas grave. María Luz nous avait prise en otage de son histoire, de son vécu de mère d'un disparu. À cette description, il faut ajouter le sourire photographié de Mauricio, qui semblait s'amuser ironiquement.

Quelques semaines avant le 5 août 1974, Mauricio et son frère Patricio n'habitaient plus chez leur mère. Persécutés par la milice, ils décidèrent de *disparaître volontairement et temporairement*. Ils se rendirent chez un oncle pour éviter que leurs parents soient embêtés par les hommes en uniforme.

Le jour de la disparition de Mauricio, il fêtait ses dix-neuf ans. Malgré la dangerosité de la situation, sa famille a souhaité fêter son anniversaire chez ses parents ce même jour. Il est parti très discrètement pour manger le gâteau que sa mère lui avait cuisiné. María Luz savait bien que son fils adorait la pâtisserie et les choses sucrées, il était gourmand. Pourtant, ce jour-là, il n'est pas venu, il n'est jamais revenu pour manger son gâteau.

Cette même matinée, María Luz l'avait aperçu dans la rue : « ... je l'ai vu le jour même, mais j'étais dans un bus et lui était dans la rue San Diego. (...) je l'ai vu. (...) il marchait rapidement. Je me suis dit "même si je descends, je n'arriverai jamais à le rattraper" »⁴⁶. Et elle avait raison. Elle n'est toujours pas arrivée à le rejoindre.

Mauricio Jorquera Encina fait partie des disparus dont, jusqu'à présent, nous n'avons pas retrouvé les corps. Il est ce que nous appellerons un *exilé de son propre*

⁴⁶ Ibidem.

corps. Cependant, avant d'être un anonyme parmi ceux qui ont grossi la liste des *détenus disparus*, lorsqu'il était vivant, il débutait des études de sociologie à l'Université du Chili. Il aimait la photographie, la musique classique, il adorait jouer du piano, notamment *La lettre à Elise* de Mozart. Il était aussi militant au MIR⁴⁷ et aimait enseigner et expliquer les sujets politiques. Le jour de sa disparition, il avait rendez-vous avec son frère à 17 heures à l'intersection de deux rues du centre de Santiago, mais il n'y est jamais arrivé. Après quelques heures d'attente et des appels toutes les heures, à dix heures du soir, son frère Patricio informe que personne ne l'a vu : « Et il a disparu. Le lendemain, je me suis renseigné dans les hôpitaux et suis allé le chercher dans tous les lieux où il pouvait se trouver. »⁴⁸, raconte María Luz. Dès le lendemain, elle commence un pèlerinage à la recherche de son fils, aidée par sa famille et son mari. Obsédée par le sort de son fils, elle ne connaît ni la fatigue, ni rien d'autre. Elle intègre alors toutes les instances qui participent activement à la recherche des personnes disparues jusqu'à parvenir à faire partie de l'Association des Familles de Détenus Disparus (AFDD).

À l'époque, au Chili, les disparus n'étaient pas reconnus de manière officielle. En effet, la dictature « tente d'ignorer l'association en lui refusant un statut d'interlocuteur public valable et maintient un silence impénétrable sur le destin des disparus »⁴⁹. La quête de l'association fut présentée à la société comme le délire d'un groupe mineur, un délire des familles porté sur la *scène non officielle*. Néanmoins, en produisant une espèce de « chuchotement accablant », elles réinventaient des formes d'expression pour faire entendre leur voix sur la *scène officielle*. Le but de l'association est de faire connaître ces situations à l'ensemble de la population, d'interpeller les grandes sphères du pouvoir afin de trouver une réponse sur le sort des disparus, ainsi que de partager avec la société l'inquiétude engendrée par ces disparitions. Comme ce murmure explicite ne fut pas entendu par les nouvelles instances institutionnelles, il a alors fallu élaborer des manières suffisamment efficaces pour se faire entendre. Cependant, au fur et à mesure de l'écoulement des jours, les familles de disparus augmentaient.

⁴⁷ MIR : Movimiento de Izquierda Revolucionaria, soit en français : mouvement de la gauche révolutionnaire. Cf. Premier acte, 3. *Première conjonction vertébrale : Le Chili d'Allende, l'Unité Populaire*.

⁴⁸ Témoignage issu de notre entretien avec María Luz Encina à Santiago en décembre 2012.

⁴⁹ Vidal Hernán, *Dar la vida por la vida. Agrupación Chilena de Familiares de Detenidos Desaparecidos*, Santiago, Mosquito, 1996, p. 103. C'est nous qui traduisons.

María Luz rejoint donc les recherches de ces familles. Elle participe énergiquement à la fébrile et frénétique enquête sur la disparition de son fils. Comme la plupart de ces femmes, elle a laissé sa maison et ses quatre autres fils pour se consacrer entièrement à cette tâche. Entre 1974 et 1975, l'entraide entre les familles augmente face à la censure des médias les plus massifs, à la surdité des institutions, et à leur *vouloir ne pas voir*⁵⁰. *Vouloir ne pas voir* implique la volonté d'effacer et de rendre invisible la recherche des disparus. Par conséquent, les manifestations des familles prennent d'autres formes. Elles sont désormais directes et consistent en un corps à corps contre l'État oppresseur: les mères, sans protection, s'opposent à un corps militaire et blindé. Les manifestations sont également publiques et se déroulent dans les rues. Ces protestations sont organisées de manière à empêcher toute réaction des forces de l'ordre, c'est la raison pour laquelle elles sont de très courte durée. Cela – dans un langage théâtral – se rapproche de ce que l'on appelle une *performance* de type *happening*, laquelle est une manifestation artistique multiple qui se caractérise par la participation spontanée du public et par sa durée éphémère. Il s'agit alors de lancer des pamphlets dans les avenues les plus traversées, de s'asseoir sur la route, de causer des troubles, de protester devant les entrées même des camps de concentration, de former des queues face à l'immeuble du Service National de Détenus, et ainsi de suite.

Le 14 juin 1977, María Luz entame avec un groupe de trente personnes une grève de la faim face à l'immeuble où se tenait le Conseil Économique pour l'Amérique Latine (CEPAL) de l'ONU. Cette grève dura dix jours et elle finit avec le compromis passé entre le gouvernement dictatorial et le secrétaire général de l'ONU, Kurt Waldheim. Le gouvernement s'est alors engagé à réaliser des enquêtes et à communiquer sur la situation des disparus. Pour autant, cette promesse ne fut pas tenue. Néanmoins, ces dix jours de jeûne volontaire ont permis d'inscrire l'ensemble des actions de l'AFDD sur la *scène officielle* et dans la conscience collective des citoyens. Ainsi, c'est à partir de ce chuchotement dérangeant qui va *crescendo* que ces femmes mettent au centre de la discussion nationale et internationale la question du viol des droits de l'homme qui prend la forme de disparitions forcées.

⁵⁰ *Vouloir ne pas voir* : Nom d'une performance collective réalisée le 10 septembre 2013, lors de la commémoration des 40 ans du coup d'État à Santiago. Cette performance sera analysée dans notre troisième partie.

Les manifestations prennent la forme de cérémonies commémoratives à forte charge symbolique et corporelle. La recherche des familles de disparus se répand tel un murmure et devient une seule voix forte et puissante. Par ailleurs, cette recherche se métaphorise dans le corps humain. En effet, dans un premier temps, le corps familial réclame les personnes absentes. Dans un second temps, mais cette fois face à l'improbabilité de les retrouver vivantes, s'installe la contradiction de chercher par son propre corps le corps disparu. Le corps disparu et le corps familial fusionnent. De plus, dans cette traversée de la souffrance, le *corps collectif* rejoint le corps disparu et le corps familial.

Le *corps disparu*, le *corps familial* et le *corps collectif* sont reliés par une douloureuse recherche. La métaphore est notamment forgée par la famille, conférant une résonance universelle à la souffrance engendrée par l'absence d'un être cher. La voix familiale ne tente pas seulement de réclamer « ses disparus » mais aussi le droit à la vie en général. Ainsi, « implicitement ou explicitement, la cérémonie propose une éthique de connivence sociale alternative, en lutte avec celle que le pouvoir officiel cherche à conformer et à consolider »⁵¹.

Les voix opprimées s'expriment avec une telle puissance qu'elles questionnent la logique de l'ordre imposé et installent, au sein de la société, des questionnements philosophiques sur l'existence de l'homme.

Le filtre de l'anthropologie symbolique utilisé par Hernán Vidal (dans l'ouvrage cité) donne à ces actes du corps familial un caractère de monumentalité héroïque ; ils sont des hiatus clairement délimités. À notre avis, ils obéissent aussi à cette dynamique des liaisons corporelles entre les trois corps mentionnés (disparu, familial et collectif). En effet, la grève de la faim expose sur la place publique la douleur de *l'exil du corps* disparu, douleur incorporée par le corps familial, qui portera une photo en disant : par mon corps, je porte les souffrances de mon être cher et lointain, mon corps est aussi le corps absent ; ce corps que je suis est bien évidemment moi, mais il est autre chose encore au-delà de moi-même. Cela illustre une unité symbolique et symbiotique entre ces corps. Ce sont des métaphores corporelles qui démarrent avec la disparition et qui, par l'absence prolongée, sont la source de la construction d'un langage qui écrit, décrit et crie avec le corps.

⁵¹ Vidal Hernán, *op. cit.*, p. 13.

L'accumulation de tous ces signes met en question la signification que l'humanité donne à la matérialité du corps humain. La citoyenneté se voit alors incitée à réinterpréter sa signification dans la société, ce qui touche indéniablement les aspects politique, éthique, légal, religieux, philosophique et esthétique.

La réalité vécue par María Luz lors de la disparition de Mauricio est aussi celle d'une famille fragmentée et brisée. L'AFDD prend alors la forme d'une nouvelle famille soudée par le partage du même vécu, celui de la disparition de l'être cher.

À fur et à mesure que les années passent, María Luz ne trouve pas de réponse sur le sort de son fils. En effet, elle se heurte au mutisme et aux mensonges du gouvernement qui souhaite dissimuler le sort des disparus. Cependant, les découvertes de fosses communes prouvent l'extermination de certains disparus.

Plus le temps passe, moins María Luz garde l'espoir de retrouver Mauricio en vie. Tous les 5 août, María Luz publie dans un journal un petit mot demandant si quelqu'un aurait des nouvelles de son fils. Quelques années après sa disparition (elle ne se rappelle plus de l'année exacte), une femme revenue de l'exil l'a contactée pour lui raconter qu'elle était emprisonnée avec son fils. Mauricio lui aurait donné son nom et prénom en lui disant : « si un jour vous sortez d'ici, allez voir ma famille, ma mère, et racontez-lui que je suis ici. »⁵².

2. La folle géographie

Au premier regard, nous pouvons distinguer, sur la carte du Chili, une particularité : son aspect long et stylisé. Le pays représente approximativement 4329 km de superficie, tout en longueur, ce qui fait du Chili le pays le plus long et le plus fin du monde⁵³. De plus, il n'est large que d'environ 180 km. Entre la puissante Cordillère des Andes, embrassant toute la partie Est du territoire, et l'Océan Pacifique, se trouve ce que l'on appelle la « *depreción intermedia* », qui équivaut en français à la *vallée centrale*. Elle est le siège de la population chilienne. Le Chili est le pays le plus austral du *Cône Sud*⁵⁴. Dans la culture populaire chilienne, on parle

⁵² Témoignage de l'entretien que nous avons réalisé avec María Luz Encina à Santiago en décembre 2012.

⁵³ Chiffres et informations : <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/la-u-y-chile/acerca-de-chile/8035/presentacion-territorial>, consulté en mars 2014.

⁵⁴ *Cône sud* : aire la plus australe du continent américain qui, comme une grande péninsule, définit le sud du subcontinent d'Amérique du Sud. Il comprend géopolitiquement l'Argentine, le Chili et

souvent du Chili comme étant une « *terre de contraste* ». Cette tournure – issue de la poésie érudite et devenue populaire – représente très probablement le rapport entre les chiliens et ce territoire que Benjamin Subercaseaux nomme la *folle géographie* dans son livre *Chile o Una loca geografía (Le Chili ou une folle géographie)*. Ce lieu a inspiré et continue à inspirer une poétique narrative : « La variété dans les pays immenses n'a rien d'extraordinaire : les États-Unis, par exemple ; mais elle est miraculeuse quand elle est réduite à la taille d'une planète nommée Chili. Tout est là : la calvitie géologique, la forêt dure, des longs végétaux, la neige et les icebergs ultimes. La pluralité se confond avec le concept même de beauté en ce qui touche à la Venus-terre et le Chili est peut-être la chose la plus plurielle de la planète. »⁵⁵

Si l'on revient au corps, imaginer géographiquement le Chili comme une colonne vertébrale est la chose la plus courante, mais cette analogie est déjà bien usée. Nous utiliserons les termes de « *folle géographie* », « *terre de contraste* », « *andin et austral pays* » pour nous référer à son *corps géographique*. Mais, de l'image de la colonne vertébrale se dégage un concept que nous retiendrons pour établir son *corps historique* : ce sont les vertèbres, c'est-à-dire le support structurant de la colonne, qui permet son articulation. Au cours de ce premier chapitre, nous étudierons le *corps historique* chilien (contexte et situation socio-politique de la période qui nous concerne) en gardant cette image en tête, afin d'établir un lien entre les faits. Le *corps historique* est donc notre objet contextuel. Il sera confronté à notre sujet, *l'esthétique et la théâtralité du corps disparu*.

Nous garderons cette métaphore au cœur de cette thèse afin de décortiquer chaque chapitre et chaque partie. Ainsi, notre premier chapitre consistera à effectuer un examen contextuel en révélant les enjeux sociaux, politiques, humains et inhumains du *corps disparu*.

Pour faire référence au *corps historique*, nous utiliserons un autre concept, celui des *conjonctures historiques* (G. Salazar), c'est-à-dire la liaison des événements s'étant produits simultanément dans une situation donnée. Concrètement parlant, ce qui précède la dictature est l'Unité Populaire (UP) du gouvernement de Salvador Allende. Sans l'UP, la dictature ne peut pas être expliquée, et, sans la dictature, la

l'Uruguay. Le Paraguay y est parfois inclus. Cela est dû à l'aire géographique de la région et à des enjeux historiques et politiques. Dans un concept plus large, en prenant en compte les similitudes des pays de cette zone, il comprendrait l'Argentine, le Chili, l'Uruguay et la région du Brésil composée par les trois États du sud brésilien (Paraná, Rio Grande du Sud et Santa Catarina).

⁵⁵ Mistral Gabriela (prologue), *Chile o Una loca geografía* de Benjamín Subercaseaux, Santiago, Chile, éd. Universitaria, 2001, p. 10. C'est nous qui traduisons.

Concertation pour la Démocratie ne peut l'être également. Ces trois unités constituent trois *conjonctures historiques*.

Cette approche nous est utile pour structurer l'enchaînement des événements. Elle établit des rapports de cause-conséquence et nous conduit à des réflexions plus pointues concernant, par exemple, un type d'événement tel que la dictature. Il se crée ainsi une chronologie par rapport à cet événement, un « avant » et un « après ».

Si l'événement constitue l'aboutissement d'une situation, ou – dramaturgiquement parlant – le *dénouement* de celle-ci, si le conflit permet de mettre fin à une situation donnée, alors – en suivant cette logique – nous pouvons dire que la dictature de Pinochet a dénoué les circonstances politiques difficiles de l'UP.

Ainsi, tout au long de notre thèse, nous nous attacherons à mettre en évidence ces conjonctures en nous appuyant sur l'image de cette colonne vertébrale. Nous appliquerons alors ce que nous appellerons une démarche de « conjoncture vertébrale ». Autrement dit, nous établirons des relations entre les événements, permettant d'articuler le *corps historique* avec son époque. « Dire l'époque, c'est dire l'autre époque et conséquemment les autres époques. Ou plutôt, dire l'époque, c'est compter jusqu'à trois en partant de la fin : l'époque qu'on cherche à décrire, celle dont elle se sépare et une sorte de préhistoire mythologique en position archéologique. »⁵⁶.

Le terme époque, du grec *epokhê*, signifie « point d'arrêt », point fixe et déterminé dans le temps, événement qui sert de point de départ à une chronologie particulière.

L'expression « faire époque » se dit d'un événement qui, par son importance et sa transcendance, laisse un souvenir durable. Ce souvenir se loge dans la mémoire du témoin. Sans lui, sans son regard ni sa présence sensible, il n'y a pas d'époque, puisque personne ne peut témoigner de l'événement.

Un événement ayant marqué l'histoire doit être évident aux yeux de ses témoins. L'homme est le témoin, il inscrit dans le *corps historique* les événements qui construisent les *conjonctures historiques*. Mais, entre la réalisation de l'événement et son inscription, il existe une autre temporalité dite « *interphase* », une césure temporelle, car le témoin d'un événement, suite à une forte charge émotionnelle, ne peut pas témoigner instantanément, devant passer par la phase du post événement, du

⁵⁶ Déotte Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes Manifeste, 2004, pp. 38-39.

post choc. Il existe donc une temporalité suspendue (ou morte) entre l'acte et sa description historique. Ce n'est qu'*après coup* que le témoin aura la capacité de témoigner. Ce n'est qu'après qu'il pourra décrire et nommer l'événement, même si la chose a été accomplie depuis longtemps. Il n'y a donc pas de contemporanéité directe entre le témoin et l'événement.

Ainsi, l'histoire demeure une science du passé. Il est certainement plus aisé de nommer et de décrire, une fois que l'évènement, le choc, est passé.

L'impossibilité historique de pénétrer directement dans l'évènement n'est pas le souci de l'esthétique. En effet, nous ne pouvons pas avoir une approche purement théorique qui soit en écho direct avec l'évènement, car nous commençons par le percevoir, puis nous en venons à le théoriser. Cependant, sa dimension concrète *du sentir* permet au témoin de s'en approcher par le biais du sensible, ainsi que dans la production des signes esthétisants tels que le geste ou le chant.

La séparation temporelle, ladite interphase, se produit entre le corps percepteur et le corps émetteur. C'est parmi ces deux corporéités que s'abrite l'impossibilité d'entendre et de dire l'évènement après coup. De toute évidence, il existe, entre le regard du témoin et la description de ce qu'il voit, une distance temporelle qui correspond à un processus de construction de signes descriptifs. C'est le langage qui fait également partie de la construction historique. Ainsi « faire époque » comprend la temporalité en suspension ou morte, ce point d'arrêt du choc vécu par le témoin.

Cet aspect est très important pour accéder aux objectifs de la partie initiale, qui consiste, en premier lieu, à introduire le contexte historique, puis à l'analyser et enfin à en faire un outil d'analyse esthétique. Il sera, dans les deux parties qui suivront, confronté au corps artistique, c'est-à-dire à la *théâtralité du corps disparu*. Cette étude suivra une logique linéaire, constructive et progressive de l'évènement-*conjoncture vertébrale-époque*. Il est essentiel de travailler sur cette pensée constructive, car elle peut nous amener à un sens transhistorique et universel de la disparition forcée. Nous procédons donc à une synthèse historique où s'insère le *corps disparu*. Sans les enjeux précédemment cités, il ne peut pas être compris dans sa globalité.

3. Première conjoncture vertébrale : le Chili d'Allende, l'Unité Populaire

En septembre 1970, le candidat socialiste Salvador Allende assume la présidence du Chili. Il commence son mandat en novembre de la même année. Le gouvernement Allende est alors reconnu comme celui de l'Unité Populaire (UP). Elle comprend le parti socialiste, le parti communiste, le parti radical, le parti social-démocrate, le Mouvement d'Action Populaire Unifiée (MAPU), et le MIR – ce dernier ayant néanmoins une position particulière⁵⁷. Son projet de départ consiste à construire une nouvelle société fondée sur une véritable démocratie sociale, à former une nouvelle coexistence sociale, à édifier une nouvelle morale. Cette entreprise politique est une première sur le plan international. Elle attire les regards du monde entier.

Je dois ce triomphe au peuple chilien qui rentrera avec moi à *La Moneda*⁵⁸ le 4 novembre. La victoire que vous avez obtenue a une profonde signification nationale. Maintenant, je déclare solennellement que je respecterai les droits de tous les chiliens. Mais je déclare aussi, et sachez-le définitivement, qu'à l'arrivée à La Moneda, que ce soit le peuple ou le gouvernement, nous accomplirons notre promesse, celui de faire du programme de l'Unité Populaire une réalité.⁵⁹

⁵⁷ MIR : Mouvement de Gauche Révolutionnaire (1965-1990). Il a été créé en 1965 par un groupe d'étudiants universitaires de Concepción, de Valparaíso et de Santiago. Il s'inspire de la philosophie marxiste-léniniste, qui considère que le peuple et les travailleurs (agricoles), à travers les syndicats et les organisations sociales, peuvent administrer et développer leurs propres entreprises et usines. Par opposition à la gauche traditionnelle, le MIR assume une position révolutionnaire d'action politique et sociale qui prend encore plus de force lorsqu'en 1967 Miguel Enríquez – l'un de ses représentants les plus radicaux – est élu Secrétaire Général. Les travailleurs syndicalistes et les trotskistes sont alors marginalisés, ce qui met fin à l'hétérogénéité politique qui caractérisait le MIR à ses débuts. En peu de temps, le MIR est devenu un référent de la gauche radicale, extra-parlementaire et révolutionnaire chilienne. Nous avons dit que le MIR avait une position particulière par rapport au gouvernement de l'Unité Populaire car il n'a pas fait partie de cette coalition, bien qu'il l'ait soutenue explicitement en faisant une trêve dans sa tactique d'actions de propagande armée. Entre 1970 et 1973, l'action politique du MIR s'est centrée fondamentalement sur l'espace social, dans le but de consolider sa politique de *Front de Masses*, de favoriser la construction du *Pouvoir Populaire*, et de renforcer la *Junte Coordinatrice Révolutionnaire*.

⁵⁸ Le palais de La Moneda, ou tout simplement La Moneda, est le siège de la présidence du Chili. Il est l'un des bâtiments les plus remarquables construit par les espagnols dans leurs colonies en Amérique Latine. Utilisé à son origine comme hôtel des finances, où l'on frappait des insignes sur les pièces, il a été dessiné par l'architecte Gioacchino Toesca. Sa construction débuta en 1784 et il fut inauguré en 1805. En juin 1845, sous la présidence de Manuel Bulnes, il devint le siège du gouvernement et la résidence du président de la république.

⁵⁹ Discours du Président élu, Salvador Allende, prononcé le 4 septembre 1970 au balcon de la Fédération des Étudiants de l'Université du Chili FECH, à Santiago, <http://www.retoricas.com/2010/01/discurso-triunfo-salvador-allende.html>. C'est nous qui traduisons, consulté en mars 2014.

Salvador Allende est reconnu pour son charisme et sa grande qualité d'orateur. Par ce discours, il laisse la trace d'un moment d'effervescence commune. Le pays poursuit un objectif commun évident à travers le mouvement du *corps collectif*, une volonté de partage. Il ne souhaite pas gouverner en se séparant de son peuple. Il cherche à exercer son pouvoir en restant un travailleur comme les autres malgré ses nouvelles responsabilités. Ainsi, Allende se nomme lui-même « camarade président ». Son discours reflète une époque de vive participation à ce projet commun, qui garde avant tout le peuple comme protagoniste. Son entrée à La Moneda, le siège de la présidence, prend une connotation hautement symbolique. En effet, il ne s'agit pas simplement de l'entrée d'un président au palais, mais de tout un peuple avec toutes ses illusions.

Le gouvernement de l'UP est constitué de travailleurs, d'ouvriers, d'étudiants, d'intellectuels, d'artistes, et bien sûr du « premier travailleur » de la nation, c'est-à-dire le président.

L'élément important de cette période est que le gouvernement a la volonté de donner au peuple l'accès, non seulement aux services élémentaires comme la santé, l'éducation et le logement – ce qui est déjà une grande chose – mais aussi à des besoins culturels et spirituels. La conviction de l'UP de rendre le pays plus humain et plus juste fait naître une expérience nommée *La vía chilena al socialismo* (la voie chilienne au socialisme). Elle élève l'UP au rang de premier gouvernement authentiquement démocratique, populaire, national et révolutionnaire de l'histoire du Chili.

Les premières mesures prises concernent, d'une part, les réformes de politique économique. Allende décide de poursuivre la *réforme agraire*⁶⁰ et de nationaliser les entreprises-clés. En effet, suite à un décret de 1932, l'État peut imposer un embargo à une entreprise en situation de monopole. L'UP encourage les travailleurs à arrêter leurs activités et ainsi, étatiser les entreprises importantes pour la production nationale.

⁶⁰ La réforme agraire est un processus de transformation de l'agriculture au Chili, qui s'est développé entre 1962 et 1973. Son objectif est d'améliorer le niveau de production agricole à travers la modification progressive de la propriété des terres. Elle propose la redistribution d'un pourcentage significatif des terres nationales. Cela a commencé pendant le gouvernement d'Arturo Alessandri en 1962. Poursuivie par le gouvernement du président Eduardo Frei Montalva, elle est la cause d'une augmentation des expropriations. Pendant le gouvernement d'Allende, les expropriations s'accroissent, provoquant une crise économique.

Ces mesures sont refusées par les partis de la droite et du centre, alors que la nationalisation du cuivre est adoptée à l'unanimité par la chambre des députés. L'État, à travers la Corporation Nationale de Cuivre du Chili (CODELCO Chile⁶¹), devient donc propriétaire de toutes les entreprises qui extraient du cuivre. Il contrôle ainsi les excédents dont ont bénéficié jusque-là les entreprises extractrices internationales. Cette mesure déclenche le boycott international du gouvernement Allende. Les banques refusent tout emprunt international à l'État chilien.

En 1971, les bas salaires augmentent et les prix sont gelés. La croissance du PNB (Produit National Brut) atteint 8%. Tout ceci fait diminuer fortement l'inflation. C'est dans ce contexte que l'UP atteint son plus haut niveau de popularité. De plus, le Prix Nobel de littérature est décerné au poète Pablo Neruda.

« Neruda, un humaniste éclairé, a raconté avec beauté l'inquiétude de l'homme face à l'existence. La poésie de Neruda représente entièrement le Chili : ses rivières, ses montagnes, ses neiges éternelles et ses déserts torrides. Mais surtout les choses, l'homme et la femme sont au cœur de sa poésie, d'où la présence de l'amour et de la lutte sociale »⁶². Ces mots d'Allende, inscrits dans le prologue de l'*Anthologie populaire 1972* de Pablo Neruda, montrent la joie partagée par une partie de la société de s'aventurer dans un processus inouï. Ce Prix Nobel constitue une grande fierté.

3.1. L'art et l'Unité Populaire

Dorénavant, l'art fait partie du programme de l'UP. En effet, le projet « L'art pour tous » a pour objectif principal de « porter » l'art dans les quartiers populaires de Santiago et les principales villes de province. Cette volonté se manifeste dès le jour de l'accession d'Allende au pouvoir. Ce jour-là, des chapiteaux mobiles sont installés, les *journées pour la culture* et d'autres projets de rapprochement comme *Le train de la culture* débutent. Il est à noter que ce plan est antérieur à l'avènement du gouvernement Allende. Cependant, il faut préciser que c'est sous l'UP qu'il connaîtra son apogée.

⁶¹ Codelco Chile est une entreprise détenue (à l'heure actuelle) à 100% par l'État chilien. C'est le plus grand producteur de cuivre au monde. Sa production s'élève à 21% du volume annuel mondial de minerai rouge.

⁶² Allende Salvador, prologue, *Pablo Neruda anthologie populaire 1972*, P. 5, Santiago, Losada y Estado de Chile, 1972. <http://www.antologiapopular1972.cl/original3.html>. C'est nous qui traduisons, consulté en février 2014.

Le pays connaît un développement culturel éveillant les possibilités créatrices de la masse populaire, ce qui aboutit concrètement à l'implantation de centres de culture populaires, ou du nommé *Train culturel*. Ce train se promène pendant environ six mois dans tout le pays, s'arrêtant dans chaque ville, faisant participer les gens aux activités proposées telles que le théâtre, le cinéma, la danse et les expositions de peinture.

L'art s'ancre dans ce cadre politique comme un possible parallèle et non seulement comme un « reflet de la société ». En effet, la création artistique ne se cache pas derrière une volonté de refléter la vie politique et sociale, malgré le sentiment de l'« être ensemble » qui se répand grâce au gouvernement. L'art s'attache plutôt à ce qu'il peut apporter à l'homme au sens spirituel, ainsi que sur l'axe essentiel du programme culturel et artistique bâti par l'UP. Nous assistons donc à la construction d'un nouveau paradigme moral, fondé sur une autonomie critique des citoyens face à l'art et à la question sociale.

L'expression « l'art comme reflet de la société » est une idée que nous pouvons effectivement retrouver dans le processus socio-politique de l'UP, mais, à notre avis ce n'est pas la seule manière de caractériser (métaphoriquement) l'art à ce moment-là. En effet, il est usuel que l'art soit nourri de la contingence politico-sociale et vice-versa. Il s'établit une réciprocité entre art et société. Ainsi, les arts parcourent les chemins déjà tracés par les sociétés. Pourtant, parfois, c'est l'art qui est le précurseur de la route, devenant ainsi un éclairer des sentiers qui seront ensuite parcourus par les sociétés. Cet aspect de la création artistique révèle son principe sensible et révolutionnaire. C'est la raison pour laquelle elle ne peut pas être seulement cantonnée à un rôle *réflecteur* de quoi que ce soit. Ce constat paraît plus clair lors de l'avènement de l'UP et de son programme gouvernemental.

« Le processus social qui s'ouvre avec le triomphe du peuple va façonner une nouvelle culture qui valorise l'humain, l'expression de la volonté d'affirmation et d'indépendance nationale et qui formera une vision critique de la réalité »⁶³.

Si nous devons évoquer une image illustrant la relation entre la société et l'art pendant l'UP, elle ne serait pas celle du *reflet*, mais plutôt celle d'un *débordement* d'une pensée imprégnant la société à tous les niveaux, de tous les points de vue (chez

⁶³ Allende Salvador, *Programme basique de gouvernement de l'Unité Populaire*, http://www.bicentenariochile.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=19:programa-basico-de-gobierno-de-la-unidad-popular&catid=9:documentos-historicos&Itemid=9. C'est nous qui traduisons, consulté en février 2014.

les opposants également), qu'ils soient politiques, sociaux, artistiques ou encore esthétiques. Le souhait d'inculquer au peuple un esprit critique implique de combler ses besoins principaux (santé, éducation et logement), de l'ouvrir aux arts et à la connaissance (philosophie, spiritualité, etc.) pour lui donner accès à une meilleure compréhension de la réalité dans laquelle il est immergé. Se façonne ainsi un homme intègre, capable de lutter contre l'asservissement et l'injustice et pour qui l'éducation, la culture et l'art sont fondamentaux. Cette vision se réaffirme dans la coexistence du progrès et de l'art, qui s'est répandue durant l'UP. Pour Allende, le concept de progrès réside davantage dans l'éducation, la culture et l'art que dans le développement industriel du pays.

Ainsi, l'enracinement d'une culture propre n'est pas une conséquence du développement industriel et économique, bien au contraire, elle le précède. C'est par le biais d'une forte éducation culturelle et artistique que l'UP prétend atteindre le progrès.

Par ailleurs, les recherches universitaires relatives au théâtre expérimental commencent à se concrétiser. En effet, en juin 1941, le premier spectacle du Théâtre Expérimental de l'Université du Chili (TEUCH), dans le centre-ville de Santiago, a lieu. Puis, en octobre 1943, le Théâtre d'Essai de l'Université Catholique (TEUC) ouvre ses portes au public de la ville de Valdivia (à 839 km au sud de Santiago).

L'engagement des théâtres universitaires constitue le fondement d'une nouvelle étape pour les arts dramatiques. S'établit alors une pratique efficace grâce à des conditions plus que nécessaires et favorables à la production théâtrale permettant de créer une identité propre à la création théâtrale universitaire. Cette évolution constitue pour les chercheurs un élément déterminant dans la production théâtrale chilienne de cette époque à nos jours.

Dorénavant le théâtre universitaire est structuré, avec une unité de temps et d'espace. De plus, les comédiens se trouvent sous la direction du metteur en scène (ou, en tout cas, du groupe). La scénographie, l'éclairage et le travail des costumes se renforcent. Enfin, la mise en scène comme « événement artistique » est désormais admise par l'ensemble des confrères. Ainsi, en 1950, le TEUCH et le TEUC génèrent déjà une atmosphère propice à l'émergence de jeunes auteurs désireux de s'aventurer dans l'écriture dramaturgique. À ce moment-là, les écritures dramatiques se plongent dans des sujets psychologiques et métaphysiques. Il est fort probable que ce « pré-contexte » soit à l'origine de la qualité singulière de la production dramaturgique des

années 60, reconnue comme la meilleure du théâtre national chilien⁶⁴, s'investissant sur l'histoire et l'actualité du pays.

La pratique universitaire constitue alors le secteur d'excellence du théâtre, mais ce n'est pas le seul. D'autres types d'offres scéniques cohabitent :

Le théâtre universitaire d'art subventionné

Le théâtre commercial

Le théâtre expérimental ou d'avant-garde

Le théâtre indépendant

Le théâtre professionnel indépendant

Le théâtre étudiant

Le théâtre populaire

Les deux derniers, « classés » sous la dénomination de *théâtre amateur*, font inéluctablement appel à la vocation de ceux qui le constituent. Bien que parfois la vocation ne suffise pas à concrétiser une production théâtrale, l'élan impulsé par l'UP encourage la revendication de ce théâtre amateur. Comme la plupart des différents types de théâtre, il s'inspire de la pratique universitaire.

Sous le gouvernement d'Allende, les principes de la pratique non professionnelle sont repensés et suivent une conversion qui va diversifier le théâtre populaire en trois branches :

Le théâtre populaire⁶⁵

Le théâtre ouvrier

Le théâtre paysan

Les journées du théâtre ouvrier et étudiant se déroulent en octobre et novembre 1972 dans tout le pays, marquant un jalon important dans ce que nous appelons *la scène non officielle*. Au-delà des enjeux sociaux à proprement parler (ce sont les ouvriers et les étudiants qui sont à l'origine de la production théâtrale), le théâtre amateur, avec ses trois nouvelles branches, délimite la relation qu'il a avec le théâtre universitaire, créant une autre niche d'exploration esthétique.

Un élan créatif et artistique est déclenché avec force et félicité. L'idéologie culturelle du gouvernement est accompagnée par le théâtre, qui met en scène les changements sociaux de l'époque. De nombreuses expérimentations de théâtre de

⁶⁴ Cf. Darrigrandi Navarro Claudia, *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta*, Santiago, Lom, 2001.

⁶⁵ L'appellation en espagnol est *teatro poblacional*. Le mot *poblacional* fait référence aux banlieues et bidonvilles de la périphérie chilienne, mais s'utilise aussi pour se référer aux gens qui y habitent.

rue surgissent de toutes parts à travers le pays grâce, entre autre, au *train de la culture*. La création collective reprend fébrilement, comme une voie de rencontre autour d'un sentiment national, car tous participent alors à la création d'une société nouvelle.

Les usines et les lieux de travail deviennent à leur tour des lieux de spectacle. L'art descend dans la rue. Les tendances esthétiques convergent vers la voie publique. En effet, le peintre chilien Roberto Matta affirme :

Il me semble que le plus important, au Chili et dans la période que nous sommes en train de vivre, est que l'artiste descende dans la rue. Qu'il sorte dans la rue d'une manière simple, parce que ce n'est pas nous qui allons faire apparaître cette nouvelle idéologie, elle viendra d'en bas. Mais elle ne viendra que dans la mesure où les gens qui travaillent commenceront à dire où et comment ils ont mal dans leur affectivité. C'est là la tâche de ces « brigades » de peintres qui à mon avis touchent le problème du bas vers le haut. Elles ont quelque chose de positif sur quoi on peut inventer, créer quelque chose. Il me semble que la fonction des arts plastiques est celle de propager cette nouvelle idéologie révolutionnaire, cette nouvelle poésie, cette nouvelle manière de se voir, cette nouvelle manière d'être ensemble, de créer ensemble, de faire des choses ensemble. La révolution peut nous faire sortir de ces miasmes et nous faire entrer, enfin, dans la vie humaine.⁶⁶

En astronomie, le mot « période » fait référence au temps que met une planète pour effectuer un mouvement complet de manière à revenir à sa position initiale. C'est donc aux astres que nous comparons la révolution qui s'est déroulée dans les rues chiliennes de l'époque. À partir de 1970, les artistes sont élevés au rang des priorités gouvernementales. Ils se trouvent mis à l'abri grâce à une politique culturelle et artistique. C'est donc le temps des artistes où l'esprit créatif est favorisé, comme pour les brigades « muralistes ».

Le peintre Matta soutient que l'artiste se montre dans l'espace public d'une manière simple, car ce n'est pas à lui de bâtir l'idéologie de l'UP. Elle s'élèvera toute seule, comme le besoin collectif de réinscrire les douleurs et les plaintes dans le partage social. Cette idéologie s'élèvera depuis les strates les plus souterraines où se trouvent les plus démunis (étudiants, travailleurs, ouvriers, etc.). C'est cette population défavorisée qui mettra au cœur de la question sociale l'utopie portée par l'UP.

⁶⁶ Roberto Matta, cité par Pradenas Luis, in *Le théâtre au Chili : traces et trajectoires XVI^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 296-297.

Les artistes plasticiens mettent des couleurs et des formes dans leurs phrases inscrites sur les murs. Ainsi, ils se réapproprient l'espace public et installent toute une poétique colorée dans la rue. De plus, ils créent un style propre qui essaie de retrouver ses propres codes esthétiques. Quoi qu'il en soit, c'est au Chili que l'utopie d'une politique sociale-démocrate prend naissance. Cet événement amène une lueur d'espoir face à un mondialisme qui uniformise le marché (et qui perdure aujourd'hui). Il ne faut pas chercher plus loin ce qui vient alors d'apparaître dans le dernier pays du *cône sud*.

La quête des brigades « muralistes » chiliennes commence vers la fin des années 60. Pourtant, elles n'acquièrent leur visibilité qu'à l'occasion de la campagne présidentielle de 1970. Leur travail est majoritairement associé à la gauche chilienne, néanmoins, il existe des exceptions. Nous nous permettons de faire une parenthèse à propos de l'origine du « muralisme » chilien. Nous commencerons par le définir, puisque le mot « muralisme » n'existe pas en français.

Pour la « Real Academia Española » (RAE⁶⁷), le terme « muralisme » signifie « art et technique de la peinture murale ». Selon ce principe, le « muralisme » correspond à l'expression artistique qui se pratique sur un mur, comprenant ainsi les graffitis, les tags, le stencil, le graffiti hip-hop, l'affiche (papierlographe), etc. Son origine pourrait être double. En premier lieu, le « muralisme » pourrait être issu de l'art précolombien. Les géoglyphes du nord du Chili, dans une zone que l'on appelle Norte chico⁶⁸ ou Petit nord, constituent la preuve de cet usage. Durant la période précolombienne, les paysans venus du Cusco laissaient des traces sur le chemin qu'ils avaient parcouru. Elles servaient de repères géographiques à leurs successeurs. Cette pratique est semblable à celle de la peinture préhistorique rupestre, nommée « art rupestre ». Certes, la pratique de cet art s'inscrit comme un élément socialisateur. Gravé dans les rochers et transmis aux contemporains, cet art constitue une information géographique. Il donnait lieu à une signalétique permettant de se retrouver dans un paysage montagneux (où il est très aisé de se perdre), mais il ne prônait pas forcément un discours politique.

⁶⁷ <http://www.rae.es/>, consulté en mars 2014.

⁶⁸ Norte Chico, Petit Nord en français, est l'une de cinq régions naturelles (à différencier des quatorze régions administratives) qui divisent le Chili depuis 1950. Elle comprend la partie sud de la région d'Atacama, la région de Coquimbo et la zone nord du fleuve Aconcagua. Elle se situe en son centre, approximativement à 472 km de Santiago. Sa principale activité économique est l'extraction des minéraux comme le fer et le cuivre.

Dans un second temps, au début du XX^{ème} siècle, il y eut la Révolution Mexicaine⁶⁹. Cette fois, à la différence de l'art rupestre, l'art « muraliste » sert la propagande politique. En 1910, au Mexique, le « muralisme » s'utilise comme moyen d'exaltation et d'agitation contre la dictature de Porfirio Díaz. Il est également conçu comme un moyen de rapprocher l'art des masses populaires et de leur faire prendre conscience de leurs traditions en conservant une trace de celles-ci.

Plus tard en Europe, plus précisément en France, éclatent les événements de *Mai* 68. Lors de cette révolte des étudiants et des travailleurs contre l'ordre social du gouvernement *de facto*, l'École des Beaux-Arts devient une véritable usine à produire des affiches révolutionnaires. Pour la première fois, les *papierlographes* sont utilisés comme forme populaire d'expression médiatique. Il en ressort le mythique *papierlographe* avec la phrase « Il est interdit d'interdire », qui symbolise l'esprit de rébellion de la jeunesse d'antan.

Aux États Unis, notamment pendant les années 70, le « graffiti hip-hop » émerge. Les rappeurs des quartiers noirs peignent des tags et des graffitis très codifiés et difficiles à déchiffrer sans éléments contextuels. Ils travaillent toujours avec de la peinture pulvérisée. Au Chili, cela fait déjà dix ans que *les brigades « muralistes »* explorent cet art, qui a des objectifs purement politiques. Ces groupes organisés, toujours liés aux coalitions gauchistes, ont notamment travaillé pour la campagne présidentielle d'Allende et, à ce titre, sont intervenus dans les espaces urbains de toutes les villes.

La particularité de ces brigades « muralistes » réside dans le fait qu'elles donnent lieu à un dialogue innovant entre la forme et le fond. La complexité des figures, l'usage des couleurs et, plus généralement, la recherche plastique en elle-même constituent un style propre et unique à cette époque. Ainsi, l'art muraliste ouvre un espace double : d'une part, celui d'une expression artistique, et d'autre part, celui d'une réflexion politique utilisant les murs comme support et suscitant l'attention d'artistes peintres reconnus comme Roberto Matta.

⁶⁹ La Revolución Mexicana est une insurrection armée, sociale et culturelle organisée par des bandes anarchistes, nationalistes et socialistes. Elle naît au Mexique en 1910, en réaction à la dictature du Général Porfirio Díaz. Officiellement, elle atteint son apogée avec la promulgation d'une nouvelle constitution sept ans plus tard, malgré une augmentation des violences jusqu'à la fin des années 1920. Le mouvement a un impact important dans les cercles ouvriers, agricoles et anarchistes. En effet, la Constitution Mexicaine de 1917 a été la première au monde à reconnaître les garanties sociales et les droits des conventions collectives, en plus de produire des symboles importants de la gauche mondiale que sont le peintre Diego Rivera, le rebel Emiliano Zapata ou le journaliste Ricardo Flores Magón.

Il nous faut d'ailleurs préciser que le déploiement des brigades a été très rapide. En effet, la rapidité et l'aisance sont caractéristiques de ces mouvements.

Cette parenthèse autour du « muralisme » nous permet de mettre en avant un sujet primordial de notre recherche : les manifestations artistiques ayant lieu dans les espaces publics. Notre volonté a été de donner au lecteur les éléments contextuels pour l'amener à comprendre comment s'est érigé le travail de ces brigades.

3.2. La fin d'une période

Au-delà de notre souhait de présenter le contexte historique du Chili sous Allende, nous cherchons à construire une métaphore autour de la signification astronomique du mot *période*, afin de l'appliquer à l'époque de l'UP.

Les astres, dans leur coexistence avec l'univers tout entier et dans leur nature, ont, à un moment spécifique, à un temps où les conditions sont données, la faculté de déclencher un mouvement qui marque un circuit, ce qui détermine un période. Durant la période de l'UP, il s'est produit un épanouissement artistique, qui aurait suivi – selon nous – la logique de ce mouvement astral. Mais celui-ci s'effectue de telle manière qu'il suit toujours la condition intrinsèque de revenir à la position initiale. Pourtant, l'Unité Populaire fait exception à la règle, car la situation sociale au Chili ne revient pas au point initial. Nous sommes bien d'accord sur le fait que la révolte initiée n'est pas celle du corps céleste, mais celle du *corps collectif*, commençant à prendre le chemin du retour au début de l'année 1972. Autant la route s'est faite rapidement à l'aller, autant le retour se montre plus lent, se prolongeant encore aujourd'hui. Comme le dit le poète Pablo Neruda lorsqu'il caractérise la souffrance amoureuse dans le poème XX : « Il est si bref l'amour et l'oubli est si long »⁷⁰. Ainsi, nous pouvons dire que ce retour est toujours en cours.

Pendant l'année 1972 (la deuxième de l'UP), les réformes réalisées commencent à s'effondrer et la violence à surgir. Profitant de quelques failles de la réforme agraire mise en œuvre, les prises de terrains se passent de plus en plus mal. Elles entraînent la mort de quelques agriculteurs qui essaient de défendre leurs terres. On assiste à des confrontations de plus en plus fréquentes entre partisans et opposants d'Allende.

⁷⁰ Neruda Pablo, *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée*, traduit et adapté de l'espagnol par André Bonhomme et Jean Marcenac, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1973, p. 96.

Déjà, en Mai 1971, la colère du secteur le plus puissant du Chili commence à se faire sentir. Les grands entrepreneurs industriels de droite organisent un boycott local en stockant les produits alimentaires de première nécessité. Ils génèrent ainsi une pénurie, le marché noir et, par conséquent, une hyperinflation de 342%.

Sur le plan économique, les bons résultats de la première année commencent à s'évanouir. Apparaissent alors les symptômes d'un pays appauvri. Ces circonstances s'aggravent lors de la visite de Fidel Castro en novembre 1971, encourageant les membres de la gauche à lancer une révolution populaire fondée sur la lutte des classes, ce à quoi Allende s'oppose.

Dans la rue, apparaissent, de manière spontanée, les « cacerolazos » (nous l'avons traduit par *casserolades* en français). Il s'agit d'une action collective de protestation qui consiste à frapper une casserole contre un autre objet, à faire du bruit pour marquer un mécontentement social. Ce moyen d'expression naît au début du mois de décembre en 1971. Les femmes du mouvement *Poder Femenino*⁷¹ (*Pouvoir Féminin* en français), liées aux idéaux conservateurs de droite, sortent dans les rues avec une casserole et une grande cuillère pour produire un bruit assourdissant. Elles expriment ainsi leur désaccord face aux expropriations des usines et des domaines privés, protestent contre l'épuisement des biens alimentaires et la situation socio-économique en général du pays. Cette manifestation organisée à l'aide du bouche à oreille reste célèbre, comme celle des « casseroles vides », car on suppose alors qu'il n'y a plus de quoi manger.

Les opposants de l'UP réussissent à faire adopter au congrès une réforme constitutionnelle pour tenter de régulariser les plans de nationalisation. Cependant, les partis au gouvernement désirent radicaliser les nationalisations, particulièrement le président du parti socialiste et du MIR, qui intensifient leurs attaques en réponse au mouvement d'ultra-droite « Patria y Libertad »⁷².

Le pays entre alors en récession. La croissance chute et le PNB diminue de 25%. La dette externe augmente de 253 millions de dollars. En vue de combler les

⁷¹ Poder Femenino, Pouvoir Féminin : mouvement féministe de la droite chilienne, qui s'oppose au gouvernement socialiste d'Allende, soutenu par le mouvement d'ultra-droite Patria y Libertad (Patrie et Liberté).

⁷² Front nationaliste Patrie et Liberté : mouvement né lors de la présidence d'Allende. Il se consolide en 1974 et devient un groupe d'opposition actif face au gouvernement d'Allende. Mouvement nationaliste et paramilitaire, il cherche à réaliser des changements révolutionnaires, réalisant plusieurs actions de prosélytisme, des sabotages et des attentats contre le gouvernement de l'UP.

carences alimentaires et de pouvoir distribuer les biens de consommation courante, le gouvernement met en place les « assemblées d'approvisionnements et de prix ».

Les conflits entre les *momios* (droite) et les *upelientos* (gauchistes) s'intensifient. Les médias, selon leur tendance politique, se lancent eux aussi dans des confrontations. Les États-Unis, à travers la CIA⁷³, apportent des fonds au journal conservateur *Le Mercurio* pour diffuser une publicité anti-Allende, combattant ainsi l'UP et préparant le terrain pour le coup d'État. D'un autre côté, ils apportent leur soutien aux adhérents de la fameuse grève des camionneurs qui durera tout le mois d'octobre 1972. Ces stratégies sont menées par l'Institut des Études Générales, une organisation inspirée et financée par la CIA.

La grève cesse avec la prise de pouvoir des militaires, installés aux postes ministériels les plus importants du pays, formant un cabinet civilo-militaire appelé *Junte Militaire du gouvernement*⁷⁴.

Le Général Carlos Prats, commandant en chef de l'armée pendant l'UP, renonce à sa fonction, car il est contre le coup d'État qui se prépare. Son remplacement est assuré par le Général Augusto Pinochet, considéré comme un militaire loyal et antipolitique.

Bien qu'Allende essaie de s'entendre avec le président de la démocratie chrétienne, le parti socialiste se montre intransigeant et les accords ne progressent pas.

Les opposants d'Allende voient dans les forces armées la seule solution contre la crise. Pourtant, bien que le parti communiste veuille maintenir la paix et empêcher la guerre civile, une branche du parti socialiste estime que le coup d'État ne pourra pas être combattu par le dialogue, mais seulement à travers le soulèvement armé de la population.

La chambre des députés approuve l'accord relatif à la *grave rupture de l'ordre institutionnel et légal de la République*. Cet accord accuse le gouvernement Allende d'avoir violé les mesures de contrôle économique et politique afin d'instaurer un

⁷³ La Central Intelligence Agency (CIA), « Agence centrale du renseignement », est fondée en 1947 par le National Security Act. C'est l'un des services de renseignements les plus connus des États-Unis. La CIA est chargée de l'acquisition de renseignements par l'espionnage et de la plupart des opérations clandestines effectuées hors du pays. Elle a le statut juridique d'agence indépendante du gouvernement des États-Unis.

⁷⁴ La Junte Militaire du gouvernement est une structure politique dictatoriale qui gouverne le pays après le coup d'État. Elle assure le pouvoir sous le « mandat suprême de la nation ». Elle remplit les fonctions dévolues ordinairement à l'exécutif et au législatif, combinant à la fois ces deux pouvoirs au sein d'une même institution.

système totalitaire, et de violer les garanties constitutionnelles. Il l'accuse également de diriger une campagne de diffamation contre la Cour Suprême, de violer la liberté d'expression, de réprimer avec violence les opposants et d'essayer d'infiltrer politiquement les forces armées.

Allende reconnaît que son gouvernement est en crise et décide de convoquer un plébiscite afin d'empêcher le renversement. Pourtant, les parties les plus radicales de l'UP rejettent la décision d'Allende. Le MIR cesse de l'appeler « camarade » et l'appelle « monsieur ». Il ne peut plus compter que sur le soutien du MAPU, du parti radical et du parti communiste, qui partagent son idée de recourir à une solution pacifique.

4. Seconde conjoncture vertébrale : le coup d'État

À partir d'août 1973, les Forces Armées (FFAA) et Aériennes chiliennes (FACH), préparent un coup d'État contre le gouvernement Allende. *La Junte Militaire* se met donc d'accord pour résoudre *la grave rupture de l'ordre institutionnel et légal de la République*.

Le 11 septembre 1973, les forces navales prennent rapidement le pouvoir dans la ville de Valparaíso. Allende est prévenu vers 7h du matin et se rend aussitôt au palais présidentiel, où il tente de rejoindre son commandant en chef, Augusto Pinochet. Mais il ne parvient pas à entrer en contact avec lui. Naïvement, il suppose alors que celui-ci a été fait prisonnier.

Cependant, Pinochet participe activement à la conspiration. A 8h42, les radios *Minería* et *Agricultura* transmettent un premier message de *la Junte Militaire*, dirigée par Pinochet, dans lequel il demande à Allende de démissionner immédiatement et d'évacuer le palais présidentiel. Dans le cas contraire, il sera attaqué par les troupes aériennes et terrestres.

Allende décide de rester à *La Moneda*. Cependant, à 9h55, les premiers tanks entrent dans le quartier civil où ils se confrontent aux francs-tireurs fidèles au gouvernement.

La Centrale Unique des Travailleurs (CUT⁷⁵) appelle à la résistance dans les quartiers industriels, tandis que le président fait sa dernière allocution :

(...) C'est certainement la dernière opportunité que j'ai de vous parler. L'aviation a bombardé les antennes de Radio Magallanes. Mes paroles ne sont pas amères mais déçues. Qu'elles soient une punition morale pour ceux qui ont trahi leur serment : soldats du Chili, commandants en chef, l'amiral Merino, qui s'est autoproclamé commandant de l'Armée, Monsieur Mendoza, général méprisable, qui hier avait manifesté sa solidarité et sa loyauté envers le gouvernement et aujourd'hui s'est auto-désigné directeur général des carabiniers. Face à ces événements, je ne peux dire qu'une chose aux travailleurs : Je ne renoncerai pas ! (...) ⁷⁶.

En réaction à cette déclaration, les forces aériennes bombardent *La Moneda* ainsi que la résidence privée d'Allende à Santiago.

On ouvre le feu sur le Palais Présidentiel, mais Allende et ses partisans refusent de se rendre. À 14h, les portes du palais sont forcées et l'armée envahit les lieux. Allende donne alors l'ordre à ses partisans d'évacuer le palais. Il y reste seul, après avoir achevé son célèbre et dernier discours :

(...) Dans cette étape historique, je paierai par ma vie ma loyauté au peuple. J'ai la certitude que la graine que l'on a confiée à la conscience de milliers et de milliers de chiliens ne pourra pas être détruite définitivement. Ils ont la force, ils pourront nous asservir mais ne bloqueront pas les processus sociaux, ni avec le crime, ni avec la force. L'Histoire est à nous, c'est le peuple qui l'a faite ! ⁷⁷

Selon son médecin personnel, Allende se serait suicidé en se tirant un coup de fusil dans le menton.

⁷⁵ La Centrale Unique des Travailleurs est fondée par Clotario Blest dans le but de rassembler – dans un seul et même syndicat – le mouvement ouvrier chilien. Elle fut la principale centrale syndicale du Chili entre 1953 et 1973. Elle décide d'appuyer le gouvernement d'Unité Populaire. Le 4 janvier 1972, la loi n°17594 est promulguée. Elle accorde à la CUT un statut juridique, et prévoit des mécanismes de financement pour ses activités. La loi reconnaît aussi le rôle de la CUT dans le processus national de planification économique et dans la gestion des entreprises. La proximité de la CUT avec le gouvernement d'Allende, renforcée par le fait que les dirigeants de la centrale syndicale sont alors tous adhérents à des partis composant l'UP, pose certains problèmes. Ainsi, il devient très difficile pour les travailleurs issus du courant démocrate-chrétien de militer dans la CUT, le parti démocrate-chrétien étant dans l'opposition au gouvernement de l'UP. La CUT est dissoute après le coup d'État du 11 septembre 1973. En 1988, se crée un organisme semblable à la CUT, il s'agit de la Centrale Unitaire des travailleurs (CUT). Cette multi –syndicale est la principal organe de la vie syndical au Chili jusqu'à nos jours.

⁷⁶ http://www.lecourrier.ch/document_le_dernier_discours_d_allende_l_histoire_est_a_nous_c_est_le_peuple_qui_la_fait. Consulté en février 2014.

⁷⁷ Ibidem.

À 18h, les leaders du coup d'État se rejoignent à l'École Militaire, et, en tant que membres de la *Junte Militar*, décrètent l'État de siège par lequel ils décident de gouverner le pays.

Dès lors, la *Junte* impose une considérable quantité de décrets, dont certains entrent en contradiction avec la constitution de 1925, pourtant maintenue en vigueur jusqu'en 1980. Cela amène la *Junte* à prescrire le « décret-loi » 788, en vertu duquel les « décrets-lois » qui, entre le 11 septembre 1973 et le 4 décembre de l'année suivante, se trouveraient être en contradiction avec le principe de la constitution, devraient être acceptés. Ils « ont eu et ont le statut de normes modificatrices, soit par leur caractère explicite ou tacite, partiel ou total du principe de ladite Constitution »⁷⁸. La procédure autoproclamée par le gouvernement permet de justifier, après le *putsch*, sa nouvelle législation. Ces décrets témoignent du caractère arbitraire des institutions en vigueur sous la dictature.

Pour bien saisir la portée et les effets (à court terme) des actes de la *Junte Militar* pendant les 17 ans qui suivirent, nous reprendrons l'analyse de la sociologue A. Garcia-Castro : « En effet, la Junte ne se situe pas tout à fait "au-dessus" de la loi : elle instaure un cadre juridique dans lequel toute loi peut à n'importe quel moment être modifiée par une autre. Ainsi, la loi se vide de son sens : elle abdique sa fonction normative, préventive et punitive. C'est dans ce cadre juridique que prend place la pratique de la disparition forcée de personnes. »⁷⁹ Cette explication aide à appréhender la période dictatoriale. Ces données constituent des outils considérables en ce qui concerne la construction paradigmatique de ces années.

Revenons à cette macro-convulsion à laquelle nous faisons allusion pour nous référer au coup d'État. Cette période historique est décrite à travers tous les points de vue possibles, que ce soit dans les livres d'histoire ou dans toute sorte d'autres supports. Ces récits ont rendu le Chili tristement célèbre aux yeux du monde entier. Ainsi, à l'échelle micro, celle du quartier, des personnes et des témoignages demeurent dans l'*invu*, rendant invisibles les problèmes rencontrés par les citoyens qui ont vécu ce moment historique. Mais il semblerait qu'en période de guerre les mêmes principes ressortent. Il serait intéressant de reprendre les événements historiques qui ont fait basculer l'histoire de l'humanité et de vérifier qu'il existe

⁷⁸ *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, Informe (de la)*, Santiago, 2d. du journal La Nation, 1991, p. 57. C'est nous qui traduisons.

⁷⁹ Garcia-Castro Antonia, *La mort lente de disparus au Chili sous la négociation civils-militaires 1973-2002*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002 p. 39.

toujours des images similaires, générées en temps de guerre, comme une structure osseuse d'un corps qui ne changerait pas de squelette mais seulement de peau et de couleur.

Pourtant, à chaque nouveau conflit apparaissent des méthodes encore plus sophistiquées, de nouveaux outils de travail. Les acteurs changent, mais cela n'empêche pas que les communautés ne comprennent pas tout à fait ce qui se passe. Après-coup – post shoah, post catastrophe, post choc – les populations survivantes se posent des questions telles que : comment a-t-on pu en arriver là ? N'y avait-il pas un autre chemin possible ? Ou d'autres interrogations de ce type...

Dans ces contextes, la vie humaine se doit d'être subordonnée, réduite à son expression minimale, à un reste. Ainsi, parmi la poussière et l'odeur de la poudre noire, le sens de la vie devient diffus et brumeux. Cette convulsion cendreuse enveloppant l'horizon chilien a éparpillé, tout au long des quarante années qui suivirent le coup d'État, ses particules sinueuses. Elles dévoilent successivement, à l'échelle micro sociale, à l'échelle de l'individu, ce que la poudre à canon a laissé sur son passage.

De leur côté, les acteurs, les gens de théâtre, s'intéressent à ce qui dépasse la commune mesure, sortant des normes humaines. Ils se mettent à la recherche de l'étrangeté et du paradoxe portés par cette rupture temporelle. Intéressée particulièrement par le théâtre, il nous est impossible de nous abstenir de parler du bombardement et de la destruction de l'école de théâtre de l'Université du Chili, ce même 11 septembre 1973. Ce fait, qui demeure quasi inconnu ou *invu*, est éclipsé par le renversement du gouvernement qui, enchaînant les coups de théâtre, continue à infliger des chocs au corps collectif.

Dans son essai « Mort et résurrection du théâtre chilien 1973-1982 », Grinor Rojo fait référence au coup porté aux arts en le comparant à une « *razzia* » du fascisme militaire chilien sur l'art théâtral. Il est important de s'attarder un instant sur ce terme emprunté à l'arabe algérien (1841) qui signifie « une attaque, une incursion militaire » ayant pour objectif de dérober les troupeaux et les récoltes. L'emploi de ce terme nous semble pertinent ici pour évoquer les gens de théâtre qui ont survécu au *putsch*. Mais la « *razzia* » pratiquée par les arabes maghrébins était une attaque rapide et violente sur le territoire ennemi, pour le démunir et pour s'enrichir. En

utilisant cette analogie, nous posons la question des ravages réalisés par *le corps militaire* aux dépens *du corps artistique*⁸⁰.

Cette question pourrait paraître absurde, mais elle s'avère pertinente dans le contexte insensé du coup d'État. Il n'y a certainement pas de réponse, car les « munitions » prises par le corps militaire au corps théâtral sont les personnes qui ont marqué – par leur exceptionnel parcours et par la qualité de leurs travaux – les arts chiliens et étrangers. Cependant, comme l'affirme Grinor Rojo, le temps viendra où les militaires paieront le prix de toutes ces morts, non à travers le système judiciaire officiel, mais d'une manière plus symbolique, par la prise de conscience de la société chilienne, notamment celle des jeunes.

L'odeur des bombardements de *La Moneda* est encore présente, les micro-particules de fumée se répandent toujours, alors que la haine envers les gens associés aux arts envahit la milice chilienne. Ce même 11 septembre 1973, l'École de Théâtre de l'Université du Chili (DETUCH) est également bombardée.

Il ne faut pas pousser la réflexion bien loin pour comprendre l'aversion et le ressentiment que les militaires ont contre le gens de théâtre. Ils n'ont même pas attendu le lendemain pour attaquer. Leur but est d'envoyer un message on ne peut plus clair : dès le premier jour, ils ont déraciné le travail de trois décennies, réalisé consciencieusement par le théâtre chilien.

La nature sociale de l'art théâtral, qui se produit par l'interaction entre le spectateur et les comédiens, l'importante diffusion des idéaux artistiques de l'époque ainsi que les personnalités au parcours artistique remarquable n'inspirent que rancune et jalousie chez le corps militaire, d'où son impatience.

Alors, à la manière d'un épilogue promettant un avenir funeste, les militaires prennent des mesures que nous pourrions énumérer. Mais cette volonté de les lister tend parfois à établir une chronologie ayant pour effet de banaliser l'ampleur de leur impact. C'est la raison pour laquelle nous considérons vital de parler des effets *micro-compulsifs* de la stratégie menée par ces hommes en uniforme.

Pour situer cette période, les journalistes chiliens utilisent l'expression « *Apagón cultural* », « extinction culturelle » en français. Il est évident que la période de mise en place de la dictature n'est pas allée de pair avec un épanouissement culturel manifeste. La longue période dictatoriale est une ère d'interdiction. Cependant, la

⁸⁰ Cf. Premier acte, 5.7. *Dictature et art théâtral*.

censure permet au théâtre chilien, alors qu'il doit se replier, se cacher, de trouver d'autres puissants moyens d'expression.

Centrons-nous, à présent, sur les mesures qui ont freiné les voies du développement social et par conséquent de la création théâtrale.

5. Troisième conjoncture vertébrale : l'État dictatorial (1973-1989)

5.1. La nouvelle institution : doctrines, organisations et acteurs

Sous le mandat du Général des Forces Armées Augusto Pinochet, les militaires mettent rapidement en place les nouveaux axes de la politique chilienne, modifiant ainsi chaque aspect de la vie quotidienne de l'ensemble de la population. Ce processus de changement s'accompagne d'une propagande discursive de la part des militaires qui essayent, à tout moment, de légitimer leur prise de pouvoir, en promettant un avenir meilleur.

Aussi les militaires et les civils qui se sont montrés favorables à l'intervention de l'armée tentent-ils de camoufler la dictature sous la forme d'une « démocratie dure » ou d'un « autoritarisme nécessaire », en ayant recours pour ce faire aux médias. L'ensemble de ces acteurs attribuent à cette gestion « gouvernementale » la dénomination de *Régime autoritaire* ou de *Régime militaire*, comme les maximes qui visent à décrire cette période.

D'ailleurs, la bien nommée dictature exerce une politique de persuasion par la crainte, comme cela se produit souvent avec une politique répressive. Notre objectif dans cette partie est donc de mettre en évidence ses sources d'inspiration, ses méthodes et sa mise en place.

Les forces de l'ordre commencent à émerger en tant que puissant acteur politique ayant un pouvoir étendu. Ce nouvel ordre était jusqu'alors inconnu de la population chilienne. Il présente d'un côté une unité politico-militaire instituée, qui fait ses preuves le jour même du coup d'État, et, d'un autre côté, une verticalité du pouvoir, personnifiée par Pinochet qui dit lui-même au peuple chilien : «...dans ce pays, aucune feuille ne bouge sans que je le sache ! »⁸¹. Cette citation fait partie du

⁸¹ <http://www.listeilor.com/30-citas-de-pinochet/>. Phrase numéro 6, prononcée le 7 octobre 1981 par

répertoire des maximes du dictateur. Lors de ses prises de parole, quel que soit le sujet, Pinochet répond avec une autorité telle qu'on lui attribue la réputation d'*homme de fer*, n'hésitant pas à glisser quelques notes d'humour noir. Il est un facteur essentiel, sinon la personnalité la plus importante et déterminante, qui gère le corps militaire avec ténacité et efficacité.

En plus des forces armées et de l'ordre imposé, Pinochet peut compter sur le soutien d'une population constituée d'un côté de fervents adeptes, convaincus qu'« il n'existe pas d'autre issue », et de l'autre de ceux qui hésitent, sans avoir vraiment d'opinion, ceux qui veulent « vivre tranquilles », sans les bouleversements ni les privations des derniers jours d'Allende. Idéologiquement, c'est un moment très confus pour le corps social.

Au contraire, le corps militaire est composé par un comité de colonels. Ils forment leurs forces armées en tant que groupe, bénéficiant d'une cohérence remarquable (dans l'idéologie comme dans l'action). Ce facteur est déterminant en ce qui concerne la question des droits de l'homme. Ces forces armées agissent en secret, sans la moindre volonté de s'afficher. En effet, leurs actions seront niées par la suite. Ils officient d'abord à l'École Militaire (septembre 73), puis à la *Commission DINA* (novembre 73) et enfin à la *Direction de l'Intelligence Nationale* (DINA), créée officiellement en juin 1974 puis dissoute en 1977.

Mais d'où viennent leurs inspirations ? Quelles influences subissent-ils ? Comment définir l'inspiration de ce corps militaire ? Il est difficile de le savoir car le secret caractérisait la gestion du pouvoir.

Selon les recherches effectuées par la Commission Nationale de la Vérité et de la Réconciliation⁸², cette idéologie serait issue de la guerre d'Algérie. Cependant, elle se matérialise avec la Révolution Cubaine, au moment de l'interpellation d'Ernesto Guevara par les États-Unis, pour avoir appelé ses confrères à étendre la révolution à l'ensemble du continent Latino-Américain. Un tel déploiement a dû se faire grâce à des « focus guerrilleros » hautement préparés, tant d'un point de vue idéologique que militaire, qui ont prioritairement assiégé les zones rurales, puis urbaines.

Pinochet. C'est nous qui traduisons, consulté en septembre 2014.

⁸² Soit en espagnol el *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Communément connu par le nom de son président c'est donc Rapport Rettig. Il est le résultat d'une enquête sur les viols aux droits de l'homme commis sous la dictature au Chili de 1973 à 1990. Il est publié en 1991. Cf. Deuxième acte, 1.1. *Analyse des principes du rapport Rettig*.

L'annonce et l'apparition effective de ces « focus » ajoutées à cette volonté de contrôle de l'Amérique-Latine conduisent plusieurs états, et notamment les États-Unis, à former un mouvement *contre-révolutionnaire*. Celui-ci intervient dans chaque pays, à l'échelle locale. Pour autant, son centre de coordination est implanté aux États-Unis. En effet, l'armée nord-américaine profite de ses écoles d'entraînement militaire pour former les soldats latino-américains.

La contre-révolution est une stratégie militaire contre l'ennemi « *guerrillero* ». Cette dernière a sa propre philosophie, à savoir :

La *guerrilla* est une véritable guerre.

Cette guerre est une guerre continentale dirigée par Cuba. Elle reprend l'idéologie soviétique dont l'objectif était de supprimer les institutions d'un monde occidental libéraliste et d'intégrer l'Amérique Latine au sein de l'Empire Soviétique.

La *guerrilla* est une guerre hypocrite car elle n'est pas déclarée. Ainsi, les États qui l'encouragent nient toute responsabilité.

La *guerrilla* ne respecte aucune loi martiale. Ceux qui la dirigent ne font preuve d'aucune morale : elle tue de nombreux prisonniers, torture, maltraite des innocents par des actions terroristes, détruit de manière insensée et inutile des biens productifs.

Les États doivent comprendre l'immense dangerosité de la *guerrilla* et répondre par le biais de la *contre révolution*, que ce soit à un niveau local ou continental.

Comme les enjeux de la contre révolution résident dans des valeurs fondamentales telles que la nation, l'État ou la société, la *contre révolution* répond à la *guerrilla* avec ces mêmes méthodes.

L'enseignement de méthodes, de techniques et de pratiques doctrinaires contre-révolutionnaires que suivent alors les élèves latino-américains inclut : le secret des opérations, les techniques d'interrogatoire, la manière de donner la mort et de débusquer l'ennemi, l'entraînement à la survie. En bref, il s'agit d'accoutumer les soldats à la réalisation d'actes cruels et dégradants, ôtant toute dignité. Les limites de l'éthique sont reculées, voire annihilées alors que, paradoxalement, la contre-révolution avait pour objectif de les préserver. Cependant, les contre révolutionnaires se justifient par deux arguments. Le premier avance l'idée que le contre-révolutionnaire lutte contre la *guerrilla* et devient de ce fait un héros qui sacrifie à la fois sa vie ainsi que son intégrité morale afin que les populations puissent jouir d'une société libre.

Le second argument élève le concept de sécurité nationale en tant que valeur suprême, le plaçant au-dessus de l'éthique. Cet argument est une reformulation du passé et fait référence à une « Raison d'État » qui autoriserait, dans des cas extrêmes déclarés par une autorité subjective, la violation des droits individuels pour des motifs dits d'intérêt général.

Ces précédents idéologiques se retrouvent dans la première intervention de Pinochet, à la fois anti-communiste et prônant la mise en place d'une guerre contre le marxisme.

Ainsi, dès le départ, les institutions armées, à travers la *Junte Militaire*, assument le pouvoir exécutif, puis législatif. Dans un premier temps, le pouvoir judiciaire conserve, en apparence, ses attributions et son autonomie. Pourtant, cet aspect cache une réalité bien différente et biaisée pour deux raisons. Premièrement, la plupart des employés de la Cour Suprême éprouvent de la sympathie envers le nouveau régime. Ils se montrent laxistes en ce qui concerne le contrôle des modifications apportées par la Junte, ces changements impactant même la Constitution de 1925 alors en vigueur. Deuxièmement, il est évident que la rapidité avec laquelle les réformes ont été mises en place a contribué à mettre les tribunaux de justice à l'écart, les empêchant d'avoir connaissance des atteintes à la liberté de la personne.

De même, l'institution en charge de la fiscalisation administrative voit ses responsabilités se restreindre. En effet, elle n'est plus chargée que d'enregistrer les normes juridiques et ne les discute plus. L'agent comptable – ou *Contrôleur Général de la République* – devient l'autorité principale de contrôle. Il a le pouvoir de changer les règles fiscales en toute impunité.

Lors de l'arrivée de la *Junte Militaire*, le parlement et le congrès sont automatiquement dissouts, les partis politiques et les regroupements de personnes sont considérés comme des associations illicites, et les médias (presse, radio et chaînes télévisées) sont soumis à la censure.

5.2. De la Junte Militaire à la présidence du pays

Le jour-même du coup d'État, la *Junte Militaire* déclare assumer « le mandat suprême de la nation. Elle fait la promesse de restaurer la *chilénité*⁸³, la justice et le

⁸³ La Chilénité, *chilenidad* en espagnol, est un terme utilisé au Chili pour rassembler et décrire toutes les expressions culturelles nées ou adaptées sur le territoire chilien et dont l'emploi a perduré au fil du

cadre institutionnel brisé (...); son objectif vise à introduire une idéologie dogmatique et exclusive inspirée de principes éloignés du marxisme-léninisme »⁸⁴. Dans ce même document, elle déclare « garantir la pleine efficacité du pouvoir judiciaire, qui respectera la Constitution et les lois de la République, dans la mesure où la situation du pays le permettra »⁸⁵. À cet moment-là, rien n'est dit sur le Congrès national, le parlement, ou encore le *Contrôleur Général de la République*.

À l'origine, la Junte se compose de généraux représentatifs de chaque branche : le Général Gustavo Leigh des forces aériennes, Augusto Pinochet des forces armées, José Toribio Merino, amiral à la Marine, et César Mendoza de la gendarmerie. En tant que chef du corps le plus ancien, les forces armées, le Général Pinochet est nommé président de la Junte. À l'origine, cette fonction devait être attribuée à tour de rôle à chaque général. Cependant, Pinochet en conservera seul l'exercice.

La *Junte* prend la responsabilité du *mandat suprême de la nation*. Celle-ci est officialisée par sa parution au journal officiel du 6 novembre 1973. Une précision y est ajoutée : « la responsabilité du Mandat Suprême de la Nation suppose l'exercice de toutes les attributions des personnes et organes qui composent les pouvoirs législatif, exécutif et, par conséquent, le pouvoir constitutionnel qui leur correspond »⁸⁶. Ces fonctions se rapprochent de celles du Président de la République. Le nouveau gouvernement assume toutes les responsabilités exécutives, administratives et co-législatives qui concernent le Premier Mandataire. Ainsi, la *Junte Militaire* assure la totale administration des lois et des réformes. Le gouvernement se prononce d'ailleurs au sujet du pouvoir judiciaire, en affirmant que ce dernier « exercera ses fonctions dans les dues formes et avec l'indépendance et les facultés que décrit la Constitution »⁸⁷. En somme, nous assistons à une concentration des pouvoirs.

En juin 1974, la *Junte* cesse de prendre en charge ces pouvoirs et met en place un décret-loi (n°527) qui attribue le pouvoir exécutif au Président de la Junte, nommé Chef Suprême de la Nation. Ce titre sera modifié par la suite et deviendra celui qui, traditionnellement au Chili, s'est auto-proclamé Chef d'État. La *Junte* décide alors

temps. Elles ont été transmises d'une génération à l'autre, formant l'identité nationale.

⁸⁴ Cité in *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, *op. cit.*, p. 55. Décret –loi N°1, du 11 septembre 1973, Acta de Constitución de la Junta Militar de Gobierno, diario oficial del 18 septembre del mismo año. C'est nous qui traduisons.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, *Informe (de la)*, *op. cit.*, p. 56. C'est nous qui traduisons.

⁸⁷ Ibidem.

que le pouvoir exécutif sera exercé par le président de la *Junte*, qui devient ainsi le Président de la République du Chili. Ce titre sera attribué à Augusto Pinochet.

Le 17 décembre 1974, Pinochet devient le chef suprême de la Nation. Dès lors, le « Président de la République » conservera ce titre jusqu'au 11 mars 1990, date du retour du Parlement Chilien.

C'est alors la fin de 150 ans de tradition démocratique, dont les 41 ans derniers sans interruption.

5.3. L'autorité unipersonnelle : Pinochet

Lors de l'intervention militaire, le chaos, la confusion et l'incertitude règnent. L'existence d'une seule figure qui assume les fonctions de la présidence du pays, d'un côté, et du mandat militaire des forces armées, de l'autre, fait émerger une nouvelle institution dotée désormais d'une somme de pouvoirs sans précédent au Chili. En effet, Pinochet devient à la fois Président de la République et Commandant en Chef de l'armée. Il gouverne et administre le pays. De plus, il préside la *Junte* et commande toute l'armée. Il est alors impossible de légiférer ou de réformer la Constitution sans son approbation. À tous ces pouvoirs s'ajoute le recours intensif au statut d'État d'exception constitutionnel⁸⁸, et ce tout au long de la dictature.

Cette nouvelle institution d'unification et de centralisation des pouvoirs dans la figure du président/commandant a été érigée par les forces de l'ordre, par les forces armées et par leurs chefs les plus gradés (carabiniers, marins, forces aériennes...). Elle s'achève à la fin de l'année 1974. Pinochet, à présent doté de pouvoirs étendus, est la seule personne à être en mesure de neutraliser le groupe de la DINA. Cependant, il ne fait rien. Bien au contraire. C'est grâce à la gestion de la DINA qu'il peut évincer l'ennemi marxiste. Ceci contribue à sa rapide accession au pouvoir et au contrôle du pays. La DINA, créée comme un service public autonome, dépend directement de la *Junte* et notamment de son président, Pinochet. Ce dernier, qui,

⁸⁸ L'*Etat d'exception constitutionnel* désigne, de façon générale, des situations où le droit commun et la liberté sont suspendus. Il peut se référer à des cas juridiques distincts tels que l'état d'urgence, l'état de guerre, etc. Selon la constitution en vigueur au Chili, les états d'exception constitutionnels se divisent en quatre : estado de asamblea (état d'assemblée), estado de sitio (état de siège), estado de emergencia (état d'urgence) et estado de catastrofe (état de catastrophe). Au Chili, l'état de siège s'applique dans des situations de guerre interne ou de perturbation de l'ordre en place. L'état d'urgence est réservé à de graves altérations de l'ordre public, portant atteinte ou mettant en danger la sécurité nationale. Ces deux états sont décrétés par le pouvoir exécutif et ont un délai limité à 90 jours reconductibles, selon la volonté du président.

avant le coup d'État, s'était forgé une réputation d'homme loyal, respectueux et serviable vis-à-vis de ses commandants civils – à qui il faisait sans cesse référence et à qui il donnait toujours raison – laisse à présent libre cours à sa vanité jusque-là dissimulée. Une fois « devenu dictateur, Pinochet découvrit de nouvelles facettes de sa personnalité. Il s'installa au pouvoir avec une délectation convenante, se donna des airs de monarque et proclama que c'était "le destin" qui l'avait conduit à son poste. Sans tarder, il organisa un coup d'État dans le coup d'État pour détrôner les trois militaires avec qui il avait convenu de partager le pouvoir et ajouta à son titre de président celui de chef suprême de la nation. Il savourait les pompes et les rituels, preuves de sa légitimité, et ne manquait jamais une occasion d'enfiler son grand uniforme prussien, assorti d'une cape. Pour se déplacer dans Santiago, il privilégiait une caravane de Mercedes-Benz blindées, couleur or »⁸⁹.

5.4. La Doctrine de la Sécurité Nationale

En 1941, l'*American Journal of Sociology* publie un article du sociologue Harold D. Lasswell intitulé « L'État Militaire »⁹⁰. Dans ce document visionnaire, Lasswell « prédit » une évolution de la politique mondiale vers une domination des spécialistes de la violence : les hommes armés. Son analyse, réalisée au cours de la Seconde Guerre Mondiale, évoque l'explosion de moyens scientifiques et technologiques modernes au sein des combats, conférant ainsi un caractère nouveau aux conflits armés. La menace de la guerre et la peur qu'elle induit se mondialisent. Ainsi, il insiste sur le fait que, dans ces nouvelles conditions, les risques physiques deviennent équivalents pour un soldat qui participe activement à la guerre et pour un civil qui reste chez-lui. Conformément à cela, il souligne la *socialisation du danger* comme étant un aspect fort et permanent de la violence moderne. Chaque nation développe sa force militaire, ce qui provoque naturellement la suprématie du soldat, placé au-dessus de l'homme d'affaires, de l'homme politique et du civil. Le sociologue nord-américain s'attache ensuite à décrire l'État Militaire. Il explique qu'il y aurait une nouvelle classe de soldats professionnels, qui combindraient les capacités du spécialiste de la violence avec celles du promoteur de la guerre à grande

⁸⁹ Constable et Valenzuela cités par Klein Naomi, *La stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre*, traduit de l'anglais (Canada) par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Montréal, Leméac Actes Sud, 2008, p. 101.

⁹⁰ <http://users.polisci.wisc.edu/kmayer/904/Lasswell%20-%20the%20Garrison%20State.pdf>. Consulté en juin 2014.

échelle. Cette classe de soldats gouvernerait alors un État militarisé et aurait le contrôle d'un grand nombre de populations à travers des appareils de guerre et l'usage de la propagande. Nonobstant, l'intervention militaire dans le champ politique n'est pas une nouveauté. La différence ici est l'usage, l'abus et la banalisation de la force militaire, qui se manifeste par d'innombrables interventions dans les processus réguliers de la politique. Selon les propos tenus en 1941, et si l'on fait l'exercice de les transposer au Chili à partir de 1973, l'annonce de Lasswell se concrétise, en acquérant une valeur transhistorique.

L'hypothèse de Lasswell au sujet de l'État Militaire prend forme à travers la Doctrine de la Sécurité Nationale (DSN), appliquée par l'ensemble des dictatures d'Amérique Latine pendant les années 70. Elle fait partie des doctrines militaires. Ces dernières, constituant essentiellement un ensemble de propositions – pas forcément écrites – et construisant ainsi un corpus plus ou moins cohérent, sont orientées pour actionner les forces armées dans leur principale fonction : faire la guerre. En général, les doctrines militaires se caractérisent comme suit : établir les modalités essentielles de la guerre, identifier un ennemi spécifique, analyser le contexte international afin de détecter les alliés et les adversaires, évaluer la qualité, les ressources matérielles et humaines dans le cas d'une explosion des hostilités. Les axes autour desquels s'organisent les doctrines militaires sont :

Une conception générale de la guerre

Une conception de la Nation

Une présence de l'armée dans le système politique

Faisant partie des doctrines militaires, la Sécurité Nationale est un principe de guerre qui a deux principales sources :

A) *La Doctrine contre-révolutionnaire*, utilisée pour la première fois par les forces armées françaises comme réponse répressive à l'insurrection anticoloniale contre le gouvernement de Paris, qui a eu lieu en Indochine (1945) et en Algérie (1954).

B) *La Doctrine de la Contre-révolution (ou de Sécurité Hémisphérique)*, proclamée dans le contexte de la Guerre Froide par les États-Unis dans sa lutte contre le communisme soviétique, laquelle prend son essor lors du triomphe de la Révolution Cubaine en 1959.

La DSN s'est développée à un niveau macro-structurel, sur le plan politique et sur le plan militaire. Sa domination dans la région Latino-Américaine est principalement et directement attribuée à la stratégie Nord-Américaine utilisée lors de la Guerre

Froide. Celle-ci est fondée sur le contrôle régional, accentuant son habituelle rivalité avec l'ex-Union Soviétique. L'antagonisme entre les deux puissances mondiales a maximisé la sensation de crise et d'insécurité à l'intérieur des États du dit « tiers-monde ».

Nous pouvons en déduire plus largement que la DSN a pour objectif de défendre le territoire contre l'agression extérieure. Ceci a pour premier effet l'identification des camps amis et ennemis ainsi que l'élaboration, vis à vis des uns et des autres, de modes d'approches stratégiques.

La constitution chilienne de 1925 attribue aux institutions armées un caractère professionnel, obéissant essentiellement à l'autorité gouvernementale. Il leur est interdit de se prononcer sur les décisions prises par celle-ci. Cependant, on leur accorde le droit de vote. La DSN et la politique extérieure nord-américaine, ses objectifs, ses méthodes, représentent pour les chiliens un changement radical dans les relations entre civils et militaires qui ont vécu en paix depuis 41 ans. Pour les citoyens chiliens, cette doctrine leur est inconnue. Elle est profondément étrangère aux pratiques, aux traditions et à l'histoire du pays austral. Cet écart est amplifié par la méconnaissance civile et militaire de la doctrine. Malgré cette incompréhension, elle est imposée de manière sanglante par le *corps militaire* au moment de la chute du gouvernement constitutionnel et légitime de Salvador Allende. Puis, c'est sur la base de cette étrangeté, de cette peur, de cette cruauté que s'est fondé un nouvel État militaire. Ainsi, apparaît la notion de « Raison d'État », qui sert la conspiration militaire. S'y ajoute une technique, toujours utilisée pour préparer le terrain avant la militarisation d'un pays. Nous pouvons l'identifier comme suit : l'exacerbation du conflit social et la rupture, par des actes terroristes, de l'ordre public et de la paix sociale. Suite à cela, la DSN devient l'élément de jonction entre le coup d'État et le prolongement du pouvoir militaire. La dictature est donc imposée par deux vecteurs : le vecteur militaire et le vecteur civil. Le corps civil est composé d'écrivains, d'hommes politiques et de journalistes à forte inspiration d'extrême droite et dotés d'une grande conviction fasciste. Ce sont eux qui ont entrepris le travail de propagande précédant le renversement. Dans un premier temps, ils permettent d'introduire puis de diffuser la théorie de la DSN. Parallèlement, 6000 soldats s'entraînent aux États-Unis, notamment au Canal de Panama. Ce sont eux qui entament la bataille armée. Une relation est avérée entre le « training » militaire nord-américain et l'aptitude anti-communiste subversive des généraux latino-

américains. Ils marquent un intérêt particulier pour une « idéologie politique » qui est pour eux l'explication d'une société toute entière, développée en dehors des circuits militaires.

D'autre part, ils sont sous l'influence d'une « idéologie institutionnelle », moins générale, produite par les mêmes militaires. La combinaison de cette « idéologie institutionnelle », avec une perception dénaturée et partielle de la réalité, et avec une justification dogmatique de la violence, peut générer une « idéologie opérationnelle », ce qui a été le cas lors de la Guerre Froide. La guerre contre-révolutionnaire met en action de nouvelles aptitudes, de nouveaux caractères, de nouvelles formes et méthodes face au conflit, au progrès technologique (comme le signalait Lasswell) et face à la politique. La contre-révolution est portée par des militaires rigides, ayant une formation culturelle insuffisante. C'est pourquoi il se dégage alors une nouvelle idéologie institutionnelle, accompagnée d'une conception politique aux intonations fascistes latentes, fondée sur la force, le sacrifice et la violence.

Au Chili, la DSN trouve son origine dans la lutte anti-marxiste « professée » par Pinochet. Mais ce discours n'est qu'une façade visant à empêcher la gauche politique de prendre et de conserver le pouvoir gouvernemental. Peu importe la méthode utilisée. La DSN est donc un instrument permettant de maintenir un ordre nouveau, une disposition qui, au-delà de la réorganisation politique, sert de plateforme sur laquelle se met en place un plan économique inédit. Pourtant, avant d'approfondir ce sujet, il est de notre intérêt d'évaluer le paradoxe que la DSN installe au Chili. D'un côté, depuis son origine antirévolutionnaire et en tant que macrostructure militaire formée par d'autres pays, elle est rapidement transformée en une doctrine politique subversive et terroriste. En effet, le jour du *putsch*, ses partisans n'ont pas attaqué des forces *guerrilleras* ni des révolutionnaires, mais un gouvernement légitime pour adopter, par la suite, une lutte contre l'adversaire politique sous la forme d'un Terrorisme d'État. Ceci établit un « ordre » interne chargé en conflits et en contradictions, n'inspirant ni sécurité, ni paix, ni liberté pour la population, bien au contraire. Bien que la DSN fasse de la démocratie son premier objectif, elle détruit ce même régime afin de le « renouveler » et de le « sauver ». Ce paradoxe met en évidence la visée réelle de la DSN : la prise de pouvoir par certaines élites internes et régionales du pays. Ainsi, l'institution d'État est conçue comme un simple instrument de domination. La DSN est un appareil qui permet également à l'élite

civilo-militaire d'acquérir une position confortable par laquelle elle peut soumettre la population et contrôler tous les aspects de la vie quotidienne.

En définitive, la DSN prend le contrôle total du gouvernement, ce qui inclut la défense globale des institutions, les aspects psycho-sociaux, et la préservation, le développement et la stabilité de la politique interne. De plus, elle fait émerger une agressivité provenant de l'intérieur, « matérialisée » par l'infiltration et la subversion idéologique. Ainsi, elle fait apparaître le concept d'« ennemi intérieur ». Cet adversaire immatériel est une production discursive du nouvel État militaire, une figure de l'indétermination, non identifiable. Selon les propres mots d'un des généraux de la *Junte*, l'Amiral de la Marine Gustavo Leigh, cet ennemi est « un fantôme ». Dans ce cas précis, l'ennemi réel est le « cancer marxiste ».

En somme, la philosophie de la DSN est plus totalitaire qu'une politique de défense nationale quelconque. Elle s'attache spécialement à anéantir la subversion qui, selon elle, cherche à détruire l'Unité Nationale et tous les principes que prône la *Junte Militaire* en ce qui concerne le compromis patriotique, la restauration de la *chilénité*, de la justice, et de l'institution brisée par l'idéologie « marxiste-léniniste »⁹¹ dogmatique et étrangère. Pourtant, au Chili, il n'y a pas de peuple armé. À l'exception de quelques intégristes du MIR, les citoyens ne possèdent pas d'armes. C'est pourquoi le discours du *corps militaire* s'éloigne de la réalité vécue dans les premiers temps. Par ailleurs, il nous est très difficile d'éclaircir cette première période car, comme dans tout régime dictatorial, la dissimulation est omniprésente.

En conclusion, nous pouvons dire que l'idéologie de la DSN n'est pas uniquement chilienne.

Le pivot que représente la DSN entre le *putsch* et l'établissement du nouvel ordre est l'articulation vertébrale par laquelle l'élite civilo-militaire chilienne conserve le pouvoir, en utilisant toujours la menace de guerre. Le discours faisant état d'un ennemi interne, qui ne se trouve plus seulement entre une île isolée des Caraïbes (Cuba) et le plus vaste pays d'Europe (la Russie), se répand jusqu'à *la folle géographie*. Il est alors intériorisé afin de faire croire à la population qu'elle est près

⁹¹ Suivant la dynamique du contrôle dictatorial, les espaces sociaux imaginaires tels que l'usage du langage ont été bien adaptés aux fins de la domination des masses. Dans ce sens, les militaires chiliens utilisaient l'expression *marxiste-léniniste* afin d'accorder un trait totalitaire à la pensée communiste. Cela a servi de stratégie pour faire craindre à la population la tentative avortée d'une « dictature marxiste d'Allende », laquelle aurait été inspirée de la « violente » *dictature du prolétariat* de Lénine qui invitait le peuple à se munir d'armes pour combattre la bourgeoisie. Cette dynamique du contrôle était adaptée à la Doctrine de Sécurité Nationale, à la logique de la guerre contre le marxisme, à la négation, et à la vigilance.

de devenir un *satellite marxiste*. Ce discours a pour but de convaincre les chiliens qu'il n'existe aucun autre moyen. Du reste, la répression, la menace, la terreur, la peur, la cruauté, obligent une partie de la population à soutenir les forces armées. Pour anéantir la république socialiste chilienne, le régime militaire utilise la terreur. Suite au putsch, le mariage entre la rationalité technologique (à laquelle Lasswell fait allusion) et la logique de la domination donne naissance à des formes plus raffinées de contrôle, faisant du dispositif de l'État la synthèse de la politique contemporaine mondiale.

5.5. *Les civils*

Au moment du coup d'État, la rébellion des civils est presque inexistante, ce qui arrange les militaires. Par ailleurs, ces derniers peuvent compter sur l'appui d'un grand nombre de civils. De plus, le ton autoritaire du nouveau gouvernement parvient à convaincre les civils indécis. Le fascisme militaire énonce un discours nationaliste. Il demande aux citoyens de générer un effort collectif dont personne n'est exclu, dans le but de reconstruire le pays, l'amenant ainsi à se développer. Ce message est très attractif, même pour les anciens partisans désenchantés du gouvernement renversé. Cependant, la parole portée par le corps militaire est double. En effet, par la suite, la gestion de la DINA contredira ces propos. Officiant en parallèle et secrètement, cette dernière nie ce discours d'unité nationale auquel les chiliens sont sensibilisés par le biais des medias. Elle s'y emploie d'abord en cachant ses agissements, puis par une censure, dans un premier temps totale, puis partielle. Cette contradiction ne met pas énormément de temps à se répandre dans la conscience sociale. Ceci explique les lents mais nombreux changements d'opinion de la société civile en ce qui concerne la gestion militaire.

Les hommes de guerre n'ont pas d'idée arrêtée sur quelque parti politique que ce soit. Ceux appartenant à l'UP sont immédiatement dissous, les autres suspendus jusqu'en 1977, année où toute activité politique partisane sera interdite et sanctionnée. Certains partis antérieurs au 11 septembre, ceux de l'UP et notamment le MIR, continuent à mener une existence clandestine, ce qui est très risqué puisque leurs adhérents deviennent la cible d'exterminations.

Les partis de droite qui se sont opposés à Allende, *La Confédération Démocratique* (CODE), le parti National et le Mouvement Nationaliste *Patrie et*

Liberté sont également dissous. La droite est anéantie, à la différence peu négligeable que nombre de ses anciens partisans seront amenés, par la suite, à devenir ministres, diplomates, hauts fonctionnaires, économistes adjoints, etc.

De son côté, le parti Démocrate-Chrétien, dont certains des partisans ont collaboré au coup d'État, n'accepte ni la récession ni la suppression qui le suit. Il continue donc d'exister dans une semi-clandestinité plus ou moins tolérée. Mais ce parti se tourne progressivement du côté de l'opposition. D'abord, ses partisans réfutent l'annonce quelque peu confuse concernant la durée d'un processus « autoritaire », ensuite ils se confrontent au corps militaire lors de l'imminente discussion internationale qui évoque les successives atteintes aux droits de l'homme. À ce sujet, les anciens partis ayant survécu (clandestinement ou semi-clandestinement) souffrent d'un manque d'espace d'expression, et ce malgré leur poids et leur influence au sein du régime.

Par ailleurs, les partisans de la dictature, majoritairement de droite, se divisent en deux groupes aux caractéristiques différentes, bien que porteurs de la même matrice idéologique. On identifie, dans un premier groupe, ceux qui participent à la lutte « *gremialista* » au sein des universités. Ils cherchent à créer une influence politique à travers une idéologie fondée sur une formation nettement catholique inspirée par des traditions autoritaires tant chiliennes (Diego Portales⁹²) qu'espagnoles. Ceci entraîne, en octobre 1973, *La Déclaration de Principes du Gouvernement du Chili*. Même si cette déclaration reconnaît le suffrage universel, libre, secret et éclairé, elle réclame simultanément un État *Portalien* (fondé sur les principes de Diego Portales), c'est-à-dire un mouvement civique-militaire ; une démocratie en substance plus qu'en acte.

⁹² Diego Portales (1793-1837) : L'influence de Diego Portales dans la vie politique, sociale et économique du Chili est fort importante. Elle commence en 1830, lorsque l'ordre public prend le pas sur les libertés des citoyens, que des fondations institutionnelles républicaines sont mises à l'essai, ouvrant la voie à la stabilité administrative, laissant derrière elle la guerre d'Indépendance, la guerre civile, pour une construction de l'État Républicain. La vie de Portales fut brève mais intense politiquement. Issu d'une famille aristocratique du Chili du XVII^{ème} siècle, il développe une vocation pour le commerce et les affaires. Diego Portales se lie aux principaux secteurs politiques. Nous pouvons suivre son parcours à partir de ses réflexions, dont la représentation la plus fidèle est incarnée par une lettre envoyée à son partenaire Jose Manuel Cea. Dans ce document, il se détache l'idée que, pour que les affaires particulières réussissent, il faut laisser tomber « le poids de la nuit », privilégiant l'ordre sur la liberté. Plus tard, la Constitution de 1833 reprendra ces principes, institutionnalisant ce que l'on appelle « *l'ordre portalien* ». Durant des décennies et notamment pendant la dictature de Pinochet, la figure de Portales est associée à l'ordre républicain et à la démocratie.

Selon l'historien chilien Gabriel Salazar, Portales n'a été ni démocrate, ni républicain. Il fut un marchand ambitieux, un despote trouble, violent et hypocrite, appartenant au patriarcat marchand de l'époque, qui s'est légitimé à travers l'oligarchie. Selon Salazar, au Chili ont existé deux dictateurs sanglants qui ont imposé à travers la mort un système politique libéral : Diego Portales et Augusto Pinochet.

Les forces armées et les forces de l'ordre deviennent les garants du grand concept de « Sécurité Nationale », ce qui se prolongera même au-delà du « régime autoritaire ». Ces propos ont pour objectif d'aboutir, par le biais d'une action profonde et prolongée, à une reconstruction morale, institutionnelle et matérielle du Chili. Le changement de mentalité des chiliens est principalement visé. C'est pourquoi les militaires restent au pouvoir de façon prolongée.

L'on discerne un deuxième groupe composé par un ensemble d'économistes spécialisés, nommés les *Chicago Boys*, qui étudient dans les plus prestigieuses universités nord-américaines (notamment celle de Chicago, d'où leur surnom). Ils sont libéraux ou néolibéraux. Leur pensée ne concerne pas seulement l'économie, bien que celle-ci soit ancrée comme conception de la société et de l'homme. Ces hommes d'affaires élaborent, aux côtés de Milton Friedman⁹³, un plan d'intervention économique, « el ladrillo » (« la brique » en français). Avant le coup d'État, ils se sont mis en contact ou ont été contactés par l'armée. Ils poursuivent tous l'objectif d'achever ce document volumineux pour qu'au lendemain du 11 septembre ce texte soit sur les bureaux des généraux. Alors, une fois que le président-dictateur s'est approprié ce plan économique (à la différence de la Déclaration de Principes de Gouvernement du Chili, réalisée par les « *gremialistas* » et à laquelle Pinochet n'adhère pas), il l'impose contre toute résistance, conférant à ses auteurs le pouvoir, le soutien et le temps nécessaire pour mener à bien l'opération. Ils accèdent donc aux postes clés de l'administration économique militaire. À ce moment-là, les collaborateurs civils de la dictature, les « *gremialistas* » et les *Chicago Boys* s'unifient autour de ces nouvelles idées économiques, élaborant ainsi le concept de *société libre*, où l'État apparaît comme un acteur mineur, se mettant aux côtés des initiatives particulières et privées de grande ampleur. Une fois la droite pro-militaire unifiée en force, les *Chicago Boys* procèdent à l'élaboration d'une nouvelle carte constitutionnelle fondamentale. En 1980, se présente à plébiscite une nouvelle Constitution complète, sans avoir été testée au préalable. Elle reste en vigueur en 2014. Elle se caractérise par ses aspects traditionnels, libéraux et démocratiques. Bien que la nouvelle constitution ait un fort caractère autoritaire, elle confère une

⁹³ Milton Friedman (1912-2006) est reconnu en tant qu'économiste et intellectuel américain. Il a défendu le libre marché et le monétarisme néoclassique de l'école d'économie de Chicago. Il a apporté d'importantes contributions dans les champs de la macro et de la microéconomie, ainsi qu'à l'histoire de l'économie et des statistiques. En 1976, il a reçu le prix Nobel d'économie.

importance particulière à la libre économie, la priorité étant donnée à l'initiative individuelle et à la décentralisation.

Pour conclure, durant la première étape de l'instauration de la dictature, les civils – aussi bien du côté des opposants que du côté de ceux qui la soutiennent en participant activement à sa gestion économique – n'ont pas de possibilité de s'exprimer ni de former des partis. Le gouvernement s'applique donc à empêcher la formation de tout corps collectif en employant toute la rigueur dont il peut faire preuve à travers les lois. Il laisse le champ libre, sans aucune supervision, aux agents de la DINA pour mener leur plan de nettoyage national. Nous allons pourtant pouvoir nous rendre compte que, malgré la forte répression envers les activités partisans, les groupes collectifs et les acteurs sociaux qui émergent alors jouent un rôle important pendant et après la dictature.

5.6. Dictature et expérimentation économique

Si la première action de Pinochet est de prononcer ce fameux discours anticommuniste et de mettre en place une guerre contre le marxisme, la seconde est de dépasser la crise économique, vaincre la pauvreté et offrir aux chiliens un meilleur avenir, plus prospère. La gestion économique du gouvernement de l'UP, caractérisée par la mise en place rapide des réformes, a été une des causes de l'effondrement de la démocratie entre 1970 et 1973. Prenons l'exemple de la réforme agraire. Celle-ci est à l'origine de l'hyperinflation et de grands déséquilibres macro-économiques. Face à cette ancienne administration, on peut reconnaître un sentiment d'insécurité économique et de méfiance chez la population chilienne. Cette défiance du *corps collectif* se transforme en avantage pour les militaires. Ils établissent un rapport comparatif entre la situation économique antérieure et leur promesse d'un futur organisé et régulé par l'ordre militaire. Les nouveaux hommes forts de la nation se servent de cette comparaison pour rappeler à la population la mauvaise gestion économique de l'UP. Ceci constitue le jalon⁹⁴ initial qui permet à la dictature d'apparaître face à l'opinion publique en tant que *révolution économique*. De cette

⁹⁴ Les militaires et les civils ont activement participé à l'édification des conditions de pénurie durant l'UP, avec l'aide financière de la CNI qui, sous le mandat du président des États-Unis Richard Nixon, a financé des campagnes discréditant l'UP, la décrivant comme une « dictature staliniste ». Il semblerait que la voie démocratique par laquelle Allende a accédé au pouvoir, dans le respect absolu des droits politiques, sociaux et humains, ait été un exemple beaucoup plus dangereux pour Nixon que celui de Fidel Castro car il rompait avec les mythes de la guerre froide.

manière, elle peut bénéficier d'un important appui de la part des civils. Ces antécédents expliquent la non neutralité politique de la direction économique du pays par la dictature. Celle-ci est liée à une stratégie de légitimation d'un ordre autoritaire. Les gérants de la nouvelle structure économique considèrent que sa réussite aiderait aussi à consolider une autre hiérarchie politique.

Le régime de Pinochet provoque donc une transformation économique modifiant les fondements mêmes du système à travers des réformes. Ce projet est associé à la célèbre équipe d'économistes et d'ingénieurs *Chicago Boys*. Il est important d'analyser la politique des *Chicago Boys*, car sa mise en œuvre et sa tâche apparaissent comme un élément important dans la légitimation du régime dictatorial. Les *Chicago Boys* ne s'intéressent nullement au grand capital national ou même international. Ils sont les défenseurs des idéaux politiques de la droite conservatrice et, par conséquent, partagent les objectifs du régime militaire. Ils imposent un programme économique monétariste⁹⁵ au contenu néolibéral, avec une grande cohérence et une stricte rigidité. Le programme en question est nommé « la brique ». Son contenu rappelle la formule de Friedman « Capitalisme et liberté », suivant trois principes : privatisation, dérèglement et réduction des dépenses sociales, en bref la trinité du capitalisme néolibéral.

C'est pourquoi le 11 septembre est un jour tant attendu par ces « boys » enflammés. Ce jour-là débute la « contre-révolution » économique, la première victoire concrète de l'école de Chicago.

La plupart des dictatures en Amérique Latine ont échoué dans leur gestion économique. Mais, dans ce cas précis, le gouvernement utilise l'image d'un Chili malade. Les disciples de Friedman imposent « la brique » comme antidote face à un État en crise et en souffrance. De plus, la terreur ou l'absence d'ardents adversaires (la plupart sont morts, emprisonnés, exilés, en fuite ou disparus) fait du terrain chilien le « patient idéal ».

La concentration des pouvoirs dont jouit Pinochet ne lui apporte pas pour autant une connaissance poussée en économie, mais le projet de ces boys cosmopolites d'opérer un changement radical du pays se marie avec ses ambitions. C'est ainsi que certains membres de ce groupe deviendront ministres.

⁹⁵ Monétarisme : théorie macroéconomique analysant l'offre monétaire et postulant que celle-ci est un élément essentiel pour expliquer la détermination générale du prix. La politique monétaire peut avoir des effets à court terme sur la production.

Pinochet sait établir des conditions de croissance. Ses institutions et sa constitution de 1980, fonctionnent encore aujourd'hui d'une part à travers la modification de la structure politique, et d'autre part avec la transformation du système économique. Néanmoins, il ne faut pas oublier que lesdites réformes sont imposées sous un régime dictatorial et non démocratique. Leur évaluation doit donc être réalisée dans ce contexte politique particulier.

Friedman, le « gourou » du nouvel ordre, comme le nomme Naomi Klein dans son ouvrage *La stratégie du choc*, prescrit une « ordonnance » au pays, à ce patient qui, en état de souffrance, injecte des mesures sans pitié dans son propre corps. En effet, durant les dix-huit premiers mois, les *Chicago Boys* encouragent fidèlement les prescriptions de Friedman. Pour commencer, ils privatisent les sociétés clés de l'État. Puis, ils autorisent de nouvelles formes de finances spéculatives. Par la suite, ils ouvrent toutes les grandes frontières aux importations étrangères, abolissant les barrières qui protègent les fabricants chiliens. Ils poursuivent en réduisant les dépenses gouvernementales, hormis celles de l'armée qui bénéficie d'une hausse substantielle de ses crédits. Enfin, ils suppriment le contrôle des prix des produits de base (pain, lait, etc.), démantelant ainsi l'État. Cet ensemble de dispositions a pour objectif de conduire l'utopie socialiste à son terme.

Les gérants de la dictature cherchent à la fois à mettre en place des politiques avantageuses pour le grand capital et à encourager les secteurs défavorisés en échange d'un appui électoral. Ces propositions sont effectuées à travers des politiques de « *clientelismo* », c'est-à-dire à travers un système extra-officiel d'échanges de services entre hommes politiques et citoyens (concessions de terrains, prêts de sommes d'argent en échange de leur soumission au régime). Pour ce faire, les fonctionnaires procurent des ressources économiques aux secteurs les plus défavorisés, notamment par l'intermédiaire de diverses municipalités.

La modernisation économique proposée par les *Chicago Boys* est partielle, elle ne produit de notables avancées que dans certains secteurs et maintient les autres dans une situation traditionnelle ou semi-moderne. Par exemple, la politique du travail privilégie les grands entrepreneurs, mais ignore les moyens et les petits. De même, elle morcelle et diminue les droits des travailleurs et affaiblit les syndicats. En termes sociaux, le niveau de vie des classes les plus basses de la population est affecté. En effet, les politiques de stabilisation sont menées de manière à diminuer les ressources destinées à l'éducation, à la santé et au logement. En mars 1975, Friedman se rend au

Chili et tient des conférences universitaires. Il passe également à la télévision... « Dans des discours et des interviews, il utilise une expression qui n'avait encore jamais été prononcée dans le cadre d'une crise économique réelle : "traitement de choc". »⁹⁶ Pinochet, charmé par ce langage, est immédiatement séduit par l'idée de plonger le pays dans une « macro-convulsion » qui ne laisserait aucune trace d'un quelconque vestige marxiste. Il n'en est pas moins qu'un dictateur a aussi son côté humain, et Pinochet manifeste à Friedman son affliction concernant le chômage qu'allait produire « la distorsion » économique. Néanmoins, son humanité reste quelque peu dérisoire puisque ce même homme est connu dans le monde entier pour avoir nié les massacres et les disparitions qu'il a lui-même engendrés. Lors de son départ du Chili, Friedman, en s'apercevant de la faiblesse du dictateur, lui envoie une lettre l'encourageant à réduire de plus belle les dépenses gouvernementales dans tous les secteurs (à raison de 25% en six mois) et à suivre un ensemble de politiques favorables à l'entreprise privée, le tout en vue de la « libération complète des marchés ». Pour rassurer le général, il lui écrit une lettre expliquant que, comme une loi naturelle du marché, l'inflation diminuera d'elle-même et que, par conséquent, tous les employés publics qui auraient perdu leur travail en trouveraient rapidement un autre dans le secteur privé.

Il n'existe aucune manière d'éliminer l'inflation qui n'implique pas une période de transition de sévères difficultés, cela incluant le chômage. Malheureusement, le Chili fait face à un choix entre deux malheurs : une brève période de fort chômage ou une longue période de fort chômage, quoique inférieur au premier. À mon avis, les expériences de l'Allemagne et du Japon lors de la seconde Guerre Mondiale, du Brésil plus récemment, des États-Unis depuis le moment où les dépenses publiques furent réduites drastiquement et rapidement, ont montré l'établissement d'un rééquilibrage économique grâce à un traitement de choc. Toutes ces expériences suggèrent que cette période de fortes difficultés sera vite surmontée (en quelque mois) afin que la récupération économique soit rapide.⁹⁷

De plus, il lui fait remarquer qu'en appliquant ces mesures l'on pourra assister, sous son gouvernement, à un véritable « miracle économique ». Comme Pinochet apprécie les flatteries, il met en oeuvre ce plan, le suivant à la lettre sans hésitation ni pitié pour les entrepreneurs locaux. Dans cette lettre, la notion de choc économique

⁹⁶ Klein Naomi, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁷ <http://www.elcato.org/milton-friedman-y-sus-recomendaciones-chile>. C'est nous qui traduisons, consulté en août 2014.

est soulignée trois fois par Friedman. Elle met l'accent sur le fait que toute mise en place progressive est impensable pour la santé du pays.

Si cette démarche du choc était adoptée, je crois qu'elle devrait être annoncée en détail publiquement et entrer en vigueur à une date très proche de son annonce.

(...) Un programme de choc tel que celui-ci pourrait éliminer l'inflation en quelques mois. Aussi, il poserait les bases nécessaires pour résoudre le deuxième problème, à savoir la promotion d'une économie sociale de marché efficace.⁹⁸

C'est dans ce contexte que se produisent les privatisations. La santé et l'éducation sont les secteurs les plus touchés. Le réseau des écoles publiques est remplacé par des écoles à la carte donnant accès aux grandes études. Les services de santé sont assujettis au principe de l'utilisateur-consommateur. Les jardins d'enfant, les crèches et les cimetières sont vendus au secteur privé. La mesure la plus radicale consiste en la privatisation de la sécurité sociale. Cette mesure a été menée par le ministre de l'économie José Piñera, le frère de l'ancien président chilien, Sebastián Piñera (2010-2014). Cependant, la première mesure concrète du plan laisse apparaître la grande cruauté de ce système néolibéral : le programme traditionnel de répartition du lait dans les établissements scolaires défavorisés est supprimé. Par conséquent, des enfants s'évanouissent dans les salles de classe, l'absentéisme scolaire s'intensifie, etc. En fin de compte, même au sein de la logique libérale, ce programme est qualifié d'« orgie automutilatrice ». N'est-ce pas une mutilation que de priver des enfants en pleine croissance d'un verre de lait par jour ?

En conclusion, nous observons que les objectifs politiques peuvent être systémiques, c'est-à-dire qu'ils peuvent avoir des résultats à long terme. C'est le cas de la Constitution de 1980 qui, impulsée sur le terrain par les *Chicago Boys*, permet entre autres la révolution économique inspirée par Friedman. Ces objectifs peuvent être aussi bien conjoncturels que momentanés. Il y a une volonté de créer des conditions politiques favorables au gouvernement qui donne lieu aux persécutions des opposants et à l'affaiblissement des groupes et des syndicats. Sans regroupement collectif, le pays est sans doute plus maîtrisable. Ces objectifs servent à comprendre que les privatisations réalisées au Chili pendant les années 1980 ont de toute évidence des buts politiques. Les privatisations ont un objectif à court terme qui est de reprendre l'initiative politique et de conserver le soutien des entrepreneurs. À

⁹⁸ Ibidem.

moyen et à long terme, il s'agit de démanteler l'État afin que le gouvernement ne puisse pas exercer une régulation économique. C'est l'exemple des changements structurels qu'a suivi l'ensemble du système éducationnel, problématique que l'on approfondira dans le 8^{ème} acte (troisième partie). De cette manière, les entrepreneurs privés deviennent (ou, selon G. Salazar, continuent à être) non seulement les moteurs du développement mais aussi ses contrôleurs. C'est au Chili que la « nation des propriétaires » a vu le jour. Cet événement constitue la fierté de José Piñera, l'ancien ministre de Pinochet et le disciple le plus orthodoxe de Friedman.

5.7. Dictature et art théâtral

Durant la dictature, l'art est touché dans sa globalité. Les mesures décrites précédemment produisent des effets sur le théâtre. Le fascisme militaire, conscient de l'importance que cette discipline artistique avait prise au cours des dernières décennies, s'attaque à la source de cette effervescence créative : les universités. La réduction des budgets recommandée par le docteur Friedman touche également les universités.

De plus, ce fameux 11 septembre, la faculté de théâtre de l'université du Chili est bombardée. Le fascisme attribue un tel pouvoir aux universités enseignant l'art, et notamment l'art théâtral, qu'il doit agir sans attendre. Il procède alors à l'occupation militaire, au démantèlement et à la purge des théâtres universitaires, centres traditionnels de la création et de la production théâtrale. Cette « opération de désinfection » suit la logique de Friedman : celle du médecin venant de l'extérieur pour traiter le Chili. Il faut alors nettoyer, désinfecter le corps universitaire de toutes ces bactéries environnantes.

Pour ce faire, la deuxième mesure consiste à détruire tous les outils de création des comédiens. Il n'en restera rien. La troisième précaution est de constituer une liste des membres du personnel universitaire. Certaines personnes sont privées de leur emploi en raison de leur idéologie marxiste. Ceux qui figurent sur ce qu'on appelle le « listing noir » n'ont pas la possibilité de faire appel de cette décision. En parallèle, le reste du personnel se voit contraint de comparaître devant un « procureur investigateur » (élément constituant de la quatrième mesure) s'il veut conserver ses fonctions au sein de l'université. Cependant, il semblerait que les employés de l'université n'aient pas convaincu ce procureur, car l'opération de « désinfection »

s'étend à la quasi-totalité du corps pédagogique universitaire. À cela, s'ajoute l'abandon des études théâtrales par 50% des élèves. Le gouvernement nomme un nouveau personnel, dit « qualifié », qui veille à l'intérêt de la dictature. Ce personnel n'a pas forcément reçu de formation artistique et doit assumer les postes de doyen des facultés d'art, des sciences de la musique et d'arts de la scène.

La violence contre les institutions universitaires se manifeste aussi par la réduction budgétaire. Une politique d'autofinancement des universités est mise en place par la dictature. Il est demandé aux universités de procéder à une « vente de services ». Elles doivent alors vendre leurs services éducatifs, faire des affaires et gagner de l'argent pour s'autofinancer. Ces changements économiques dans l'administration des universités ainsi que l'inefficacité des personnes en charge des académies les plus importantes des UFR d'arts, entraînent une pénurie aussi bien financière qu'humaine.

Le fameux « listing noir » – comprenant des noms de comédiens, de réalisateurs, de metteurs en scène, de danseurs et de jongleurs – est diffusé au sein de toutes les stations de radio et chaînes de télévision avec l'objectif d'interdire d'employer quiconque y figure. Nous nous arrêterons un moment sur ce point, de manière à introduire notre prochain chapitre. L'idée de ce « listing noir » vient du régime nazi⁹⁹. Or, dans le cas chilien, cette mesure avait pour objectif de mettre à l'écart non des livres mais plutôt des personnalités à forte charge symbolique, la plupart du temps indésirables. Cela se faisait suivant plusieurs méthodes qui font partie, selon notre thèse, des stratégies d'effacement. Dans le monde théâtral, on identifie plusieurs types de disparition :

La disparition professionnelle : elle est effectuée au moyen du « listing noir ».

⁹⁹ « Le listing noir » fait partie des dispositions de la *Chambre de la culture du Reich*, créée en 1933 dans la Allemagne nazi. Cette Chambre est gérée par Joseph Goebbels, ministre de la Propagande et de l'instruction publique. La création d'un « listing noir » avait pour but de « purifier » la culture allemande, en établissant une liste des ouvrages qui devraient disparaître du pays, et en premier lieu des bibliothèques. Dans ce listing son répertoriés, sans beaucoup de précisions, des auteurs juifs tout comme ceux dont les idées politiques ne sont pas en accord avec le nazisme. Dans différentes villes, les autorités organisent de grandes cérémonies sur les places publiques afin de brûler les livres « interdits ».

De même, *La Chambre de la culture du Reich* cherchait à superviser et à réguler tous les domaines de la culture, représentés par les différentes Chambres du Reich : le cinéma, la musique, le théâtre, la presse, la littérature, les beaux-arts et la radiodiffusion. En termes généraux, l'esthétique nazi mettait l'accent sur la valeur de la propagande issue de l'art glorifiant « l'Aryen », le paysan et l'héroïsme de la guerre. Dans le cas spécifique de la *Chambre du théâtre du Reich*, elle favorisait la mise en scène de pièces de grands écrivains allemands comme Goethe et Schiller, ainsi que des fictions nationales-socialistes. De grands amphithéâtres ont été construits en plein air afin de rassembler les allemands autour de l'idée de communauté nationale. Sous l'Allemagne nazie, cette disposition légale plaçait l'activité théâtrale indépendante et officielle sous le contrôle de ce Ministère.

La disparition partielle : elle s'explique comme une absence temporaire suite à la persécution des gens de théâtre. Beaucoup ont disparu lors de leur période d'emprisonnement. Ils étaient initialement détenus pour des durées allant d'une semaine à deux ou trois ans. Quoi qu'il en soit, ils sont entrés dans ces lieux de captivité pour des raisons liées à leur métier et non pour des motifs politiques.

La disparition volontaire : son objectif est d'empêcher un quelconque harcèlement du groupe familial.

La disparition physique et intemporelle : la personne en question n'est jamais réapparue jusqu'à ce jour. C'est le sujet central de notre thèse.

Enfin, *la disparition définitive* : l'assassinat.

Nous allons analyser les moyens employés pour tous ces types de disparition. Nous nous appuyerons sur des exemples montrant le vide qui s'installe dans les familles et la perversion qui caractérise cet outil du fascisme chilien. Dans tous les cas, ces méthodes ont un objectif bien clair : effacer de la conscience publique les voix et les visages associés à l'histoire écrite.

En 1975, le taux de chômage au sein du corps théâtral s'élève à 96% chez les membres du syndicat professionnel¹⁰⁰. 25% des professionnels du théâtre s'exilent. Ce mouvement migratoire s'effectue à différents moments, pour des motifs divers, à différents degrés d'urgence. Mais il est à noter que plusieurs troupes doivent fuir dans leur totalité. Ceci donne naissance au « théâtre chilien de l'exil », comme c'est le cas de la troupe théâtrale Aleph, installée et résidant en Île-de-France.

Au Chili, l'on peut ressentir l'absence de ces dramaturges qui, une décennie auparavant, avaient fondé *la belle époque* de la dramaturgie locale. Ainsi, quatre années après le coup d'État, la plupart des pièces mises en scène dans les théâtres universitaires font figure de classiques universels du théâtre occidental.

Une nuit de janvier de 1977, une semaine après le début des représentations, le chapiteau-théâtre où se joue l'œuvre *Hojas de Parra* est incendié. Les responsables ne sont pas recherchés. Cet acte, effectué en totale impunité, est facilement attribuable au corps des armées. Il signifie, pour la troupe *La feria*, la destruction de tout leur matériel de travail. Un événement semblable se produisit également quelques jours plus tard à la galerie d'art de Pauline Waugh à Santiago.

¹⁰⁰ Le sondage est recueilli par Pedro Bravo Elizondo dans un entretien réalisé avec Héctor Lillo, président du syndicat des acteurs de théâtre, de la radio et de la télévision. Il paraît dans le journal *Las ultimas noticias* en septembre 1975.

Nous noterons la charge symbolique inhérente au bombardement du théâtre universitaire et à la destruction des matériaux de création collective. Ces destructions marquent la rancune que peut avoir l'armée envers la source inspiratrice propagée par les universités. Il nous faut rappeler que, dans ce nouveau Chili, un autre ordre s'érige alors. C'est donc en 1981, lors de la célébration des quarante ans du théâtre de l'université du Chili, que celui-ci est privé de sa traditionnelle salle Antonio Varas, qui abrite les comédiens depuis 1954. Une saison à l'École militaire leur est imposée.

Pour conclure, bien à l'opposé des valeurs de l'UP, la culture est déclarée obsolète. Culture, arts et sciences humaines deviennent inutiles et ornementaux.

Ce sont quelques conséquences du putsch fasciste sur le théâtre professionnel chilien. Les salles universitaires sont converties en casernes, le corps théâtral, tordu de douleur suite à la destruction de toutes ses références, s'inhibe et se replie sur lui-même jusqu'à ce que ses conditions de travail commencent à évoluer ou, devrions-nous dire, jusqu'à ce que ses membres commencent à s'habituer à cette nouvelle situation.

L'Unité Populaire d'Allende et la dictature de Pinochet constituent les événements de notre *corps historique*. Chacun de ces moments a promulgué et imprimé ses valeurs au sein de la société ainsi que dans l'intimité de chaque personne. Ils sont donc des référents auxquels se rapportent d'autres événements. Ils sont une « vertébration » historique à partir de laquelle se détachent d'autres périodes parce qu'elle a fait époque.

L'histoire, en tant que science du passé, réunit diverses versions. Elle donne lieu à de multiples théories et positionnements sur un même sujet. Bien que l'analyse du *corps historique* ne constitue pas le centre de notre investigation, son repérage est essentiel pour atteindre nos objectifs. Dans la recherche qualitative, les états successifs de la société chilienne fonctionnent comme un outil éclairant, une lanterne permettant de limiter et de spécifier une pensée.

Le cheminement de la réflexion sur un sujet comprend nombre de points de vue, que ce soit chez les historiens ou chez les artistes. Ces derniers sont susceptibles d'être séduits par un moment précis. Ils développent leur écriture ou leur art, inscrivant leur propre vision de l'événement. Quoi qu'il en soit, il est indéniable que l'Unité Populaire et la dictature ont marqué leur époque. Quel que soit le point de vue adopté, ces moments et les images qui leur sont associées n'ont pas seulement

marqué les chiliens, mais aussi toute la région sud-américaine et une grande partie du monde occidental.

La figure des détenus, *le corps disparu* pendant la dictature, constitue notre terrain d'examen. Il faut aussi souligner que la disparition est un état permanent puisqu'elle perdure encore aujourd'hui. Ce sujet sera développé dans notre second acte (la partie suivante). Introduire l'état social et contextuel du Chili – objet de cette première partie – répond à la complexité de notre sujet, à ses enjeux et au déroulement envisagé de notre travail.

Un corps matériel peut être dissout à tout moment, mais lorsqu'il l'est, comment faire réapparaître ce qui a disparu ? Comment matérialiser ces corps restés dans *l'invu* ? C'est une dialectique parfois insoluble, tournant sur elle-même.

Il est fort probable que notre intuition nous ait conduite vers la recherche esthétique, car celle-ci peut décrypter une pensée flottante comme celle des disparus. Tâche difficile mais passionnante dont l'exécuteur, à force de développer des pages et des pages de concepts, finit par tenter de les appliquer aux cas étudiés. Le cas particulier des corps disparus durant la dictature de Pinochet peut aboutir à une réflexion philosophique s'appliquant au corps vivant. Il est donc fondamental, en plus d'analyser l'histoire politique, artistique et historique, de pousser l'étude de ce champ historique et de l'étendre vers une pensée évolutive. Dans ce sens, nous chercherons à façonner la construction ou la déconstruction paradigmatique sociale. En effet, quand nous parlons de pensée évolutive, cela signifie que la critique et notamment l'autocritique vont de pair avec notre démarche.

Nous pouvons alors affirmer que l'esthétique est contemporaine à l'histoire, car elle est porteuse des premières sensations, des premières émotions. C'est de cette façon que nous l'entendons, et cela constituera notre ligne directrice, issue de notre hypothèse.

Ainsi, la période de l'Unité Populaire est marquée par une frénésie collective, par un esprit de partage et par un débordement artistique jamais connus sur la *folle géographie*. Cette étape a été pour ses promoteurs le point culminant d'un projet d'émancipation sociale dans lequel le mouvement syndical-ouvrier a eu une vive participation. Mais ce mouvement ne fut pas le seul à soutenir ce projet, car la sensibilité de l'UP était aussi partagée par les jeunes étudiants, par les femmes au foyer, par les peuples originaires, par les paysans, et plus largement par les secteurs sociaux marginalisés. Dans leur ensemble, ces sujets ont mis dans ce projet politique

de l'espoir et de la passion, de la générosité et de l'obsession, de la croyance et du désir ardent, de la chair et des idées, de la force et de la conviction – la conviction qu'un véritable socialisme pacifique et démocratique pouvait se construire. Ils ont eu un autre mode de concevoir la participation citoyenne, en l'associant à une révolution mise en mouvement par les idées. Ces hommes et ces femmes étaient ainsi mobilisés dans tous les sens par des idées politiques. En effet, si l'Occident entier se tourne vers ce *pays austral*, c'est précisément parce que la source révolutionnaire de l'UP représente le dernier espoir du XX^{ème} siècle de changer – sans les armes – la voie libérale que le monde était en train d'emprunter. Ainsi, *la voie chilienne au socialisme* d'Allende est une référence pour les chiliens et pour le monde occidental d'hier et d'aujourd'hui.

Ce projet politique ayant été détruit par l'armée, la brisure idéologique a entraîné un puissant trauma social touchant aussi bien les victimes directes (les persécutés, les torturés, les assassinés et les disparus) que les victimes « indirectes » (le tissu social post-générationnel). Cet état est décrit par Bernardo Subercaseaux comme le « desconcierto »¹⁰¹, que nous pouvons traduire en français comme la « perplexité » ou la « confusion généralisée » qu'une personne peut ressentir face à un événement inattendu entraînant une *paralysie de l'esprit*. Perplexité, confusion, paralysie de l'esprit d'une génération, d'une jeunesse qui dans ses fondements a trouvé la consigne d'obéir à son *être-animal politique*. Un état d'étonnement s'est produit dans tous les groupes et dans tous les domaines, « de la famille à l'art, et de l'expérience du temps et de l'espace aux attentes et aux idées concernant le futur. »¹⁰² La perplexité a été courte pour certains et longue pour d'autres ; elle a en tout cas été généralisée, en touchant même ceux qui avaient été partisans du coup d'État. La confusion idéologique et politique fut aussi éthique et esthétique, affectant les prises de position citoyenne. Tandis que certains ont suivi le chemin du scepticisme radical, d'autres ont choisi la lutte armée. Certains groupes ont renouvelé leur pensée socialiste dans le but de mener la bataille pour récupérer la démocratie depuis l'intérieur de la nouvelle structure politique, tandis que d'autres ont célébré l'arrivée de *l'ordre militaire portalien*. Ainsi, se polarise l'interprétation concernant la période de l'UP : certains n'y voient qu'un enchaînement d'erreurs, tandis que d'autres

¹⁰¹ Cf. Subercaseaux Bernardo, *Historia de las ideas y de la culture en Chile desde la Independencia hasta el Bicentenario*, Santiago, éd. Universitaria, 2011, III.

¹⁰² Ibidem, p. 254.

construisent une chronique idyllique de la période d'Allende. Les voix du passé se font entendre, mais elles ne laissent pas la place au partage imaginaire. La polarisation idéologique s'installe, les positions nuancées ou l'éclecticisme n'ayant pas la possibilité d'exister dans cet horizon. Or, entre ces positions extrêmes, un nouveau fleuve générationnel arrive malgré tout : ceux qui sont nés en pleine dictature, vers la fin des années 70 et le début des années 80.

À ce propos, nous voudrions développer une petite réflexion concernant l'écart idéologique et générationnel ainsi introduit.

En 2008, nous avons eu l'occasion de participer à l'avant-première d'un film documentaire réalisé par le chilien Manlio Helena, *Conciencia de Golpe* (*La conscience du coup*, en français)¹⁰³. Il s'agissait d'images inédites du jour du bombardement de *La Moneda*. Le film fut présenté à la Maison de l'Amérique Latine, à Paris. Parmi les invités se trouvait une quantité considérable de chiliens appartenant à la génération des exilés politiques, persécutés par la dictature (pour la plupart des révolutionnaires de l'UP). Depuis leur installation en France, ils se sont regroupés en plusieurs associations, et continuent encore à participer dynamiquement aux débats politiques sur le Chili actuel. Étaient également présents de jeunes étudiants, des chercheurs, des artistes et un nombre important de personnes venues pour regarder le documentaire et pour participer au dialogue. L'idée du réalisateur était d'organiser un échange sur l'esthétique de son travail, sachant, bien entendu, que le fait de diffuser un film sur cet événement ne pouvait qu'entraîner un débat à caractère politique.

Une fois le film terminé, la discussion fut ouverte. Au cours de celle-ci, nous avons dû oublier les échanges sur l'esthétique car le débat s'est tourné spécifiquement sur les enjeux politiques, en laissant de côté l'œuvre artistique du réalisateur. Celui-ci a bien essayé, à divers moments, de recentrer la discussion, mais il n'a pas pu empêcher l'orientation naturelle que prenait la discussion. À un certain moment, la génération des 25-30 ans (à laquelle nous appartenons) a été interpellée par une femme nous accusant de passivité, d'être *apolitiques* et surtout de n'avoir pas lutté pour la continuité des idéaux de la gauche révolutionnaire, ni d'aucun idéal. Plusieurs autres personnes ont adhéré à cette accusation. Montrés du doigt, notre réponse ne s'est pas faite attendre. Plusieurs d'entre nous n'ont pas accepté cette

¹⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=od9hSIh3SLU>. Consulté en août 2014.

interpellation pour plusieurs raisons, dont notamment deux : premièrement, « le rêve de l'Unité Populaire n'était pas le nôtre », et deuxièmement, l'UP a échoué. La dictature a été le résultat d'une défaite collective, de toute la société, avec des degrés de responsabilité bien différents certes, mais ce fut un fiasco dont on peut aussi attribuer une part de responsabilité à la gauche révolutionnaire.

Immergée dans cette ambiance, agitée par ces fortes confrontations idéologiques, nous avons commencé à entrevoir des choses dont nous n'avions pas encore conscience. Nous avons ainsi remarqué la vision idyllique de l'UP de la part de ses promoteurs, qui ont probablement raison de considérer cet intervalle historique comme unique et remarquable. Mais nous avons constaté aussi que, sans être encore nés le 11 septembre 1973 ni les jours et les années qui ont suivi, nous, les plus jeunes, nous sommes nés avec une autre marque qui est peut-être celle d'un trauma non vécu mais néanmoins transmis. Face à cette brusque prise de conscience, plusieurs questions ont surgi : comment notre génération peut-elle comprendre la passion des jeunes de l'UP ? Comment pouvons-nous concilier la vision des ces jeunes d'autrefois sur ce passé parfaitement politisé avec la nôtre, dépourvue de tout engagement politique ?

Ces interrogations nous appartiennent en effet, car nous sommes de cette jeunesse qui s'identifie avec les mots de G. Calderón dans l'ouvrage *Villa* : « je suis né dans les années quatre-vingt. Je suis né ennuyé. Je suis né vendu. Je suis né serré. J'ai le droit d'être la sorcière de la forêt. »¹⁰⁴ Nous avons été adolescents dans la forêt de la mondialisation, où les rêves et les utopies n'avaient plus lieu. Nous sommes nés et avons grandi dans et avec le silence, tout en fermant la bouche pour ne pas poser certaines questions. Nous sommes ce fleuve sans eau, sommes nous aussi ceux qui y nagent, nous avons remonté puis inventé un bord dans une rivière sans droite ni gauche, d'où nous observons avec délectation et peut-être avec un peu de jalousie ces jeunes révolutionnaires de jadis et l'avènement des jeunes d'aujourd'hui, qui occupent en toute liberté les espaces communs et les imaginaires que nous avons seulement observé dans et avec le silence. Nous sommes les jeunes désenchantés du grunge de la fin du siècle, dépourvus d'idéologies.

¹⁰⁴ Cité par Larrain G. Javiera, *Una mirada de lo irrepresentable, el espectáculo de la tortura y la memoria en Villa+ Discurso de Guillermo Calderón*, Santiago, Revista Apuntes de Teatro N°133, 2011, p. 118. C'est nous qui traduisons.

À la différence des jeunes de l'UP et des jeunes du mouvement social chilien actuel, nous ne sommes pas nés dans un vivier d'idées mais dans le vide et le solipsisme d'un moi individuel que le « je » encapsulé et sans projet de Segismund de *La vie est un songe* peut bien exprimer :

« Oui, nous vivons dans un monde si singulier que vivre est seulement rêver et l'expérience m'apprend que l'homme qui vit rêve ce qu'il est jusqu'au réveil. »¹⁰⁵

Certes, le « sujet-peuple » qui a atteint sa plénitude historique sous le gouvernement d'Allende a le plein droit d'être fier et de s'idéaliser. Cependant, il nous paraît que la perplexité et la paralysie de l'esprit éprouvées par les victimes de l'exil et de la torture génèrent des noyaux traumatiques non résolus qui se manifestent par exemple dans une rencontre comme celle du film de M. Helena. Dans un premier temps nous avons interprété les réactions des partisans de la gauche révolutionnaire de l'UP comme un manque d'autocritique de leur part. Mais, par une réflexion plus approfondie, ce jugement nous a paru trop définitif, car ce qu'il faut revendiquer chez les acteurs de l'UP est justement leur lutte sociale et leur actuel statut de victimes non pas en vue d'une victimisation de la victime mais plutôt en leur octroyant la dignité d'un statut reconnu. Ils ont en effet lutté pour une société plus juste, et c'est pour cette lutte qu'ils ont été persécutés, exilés, torturés, assassinés et disparus. Ce statut que la dictature a constamment nié et qui pendant la période post-dictatoriale de la *Concertation* fut reconnu « dans la mesure du possible », fait que les victimes de la dictature sont deux fois victimes : d'abord victimes de violations contre les droits de l'homme, et ensuite victimes de la négation (en dictature) et de la relativisation de leur condition en homologuant victimes et victimaires (durant la Concertation).

C'est probablement en raison de ce double dommage que les révolutionnaires de l'UP exilés à Paris revendiquent constamment leurs propres figures idéologiques, en imputant aux traîtres militaires la responsabilité totale des événements sans par exemple questionner l'excessive rapidité de la mise en place de *la voie chilienne au socialisme* ou l'attribution à Allende du rôle de martyr. Ainsi, ils ôtent à ce dernier toute responsabilité dans la cassure que notre corps collectif a souffert. Nous ne souhaitons pas pour autant contester tous les mérites de son institution et nous ne mettons pas en doute non plus son courage. Nous essayons simplement de

¹⁰⁵ Calderón de la Barca Pedro, *La vie est un songe*, Paris, E.J.L., 1996, p. 62-63.

comprendre, depuis notre regard silencieux, cette passion politique et, comme le dit Subercaseaux, de « laisser que le passé parle, et que l'historien recule ».¹⁰⁶ Nous ne sommes pas historiens, mais nous sommes une voix parmi les millions de celles qui sont attachées à ce passé.

D'ailleurs, nous ne pouvons pas trop reculer car nous avons un certain penchant admiratif envers Allende et l'UP, ce qui se justifie par le fait que nous partageons plusieurs de leurs idéaux. Pourtant, l'exercice de mettre en lumière les faits et de tenter de les interpréter empiriquement, de l'intérieur (en tant que chilien) et de l'extérieur (en tant qu'immigrant), s'avère difficile sans faire de critique. Mais cette dernière ne s'adresse pas exclusivement aux révolutionnaires d'hier, mais aussi au conformisme de la génération à laquelle nous appartenons. Et c'est peut-être ici que la critique est plus profonde, puisque finalement nous avons encore ce nœud dans la gorge qui continue à nous étouffer. En tout cas, nous avons cherché et nous cherchons toujours la façon de faire sortir notre trauma trans-générationnel du silence, brisé maintenant par l'écriture.

Le cheminement de notre pensée nous amène à des images, à des figures littéraires, qui surgissent au bon moment pour avancer une théorie esthétique sous une forme écrite. Pour expliquer ces différences de pensées, d'actions et d'inactions entre les diverses générations, nous avons choisi l'image d'une pierre qui tombe à l'eau. La pierre représente le film, l'eau la société chilienne, et l'effet prend la forme d'ondes concentriques. Ainsi, l'interpellation revendiquant la reconstruction des paradigmes politiques de la gauche révolutionnaire exprimée par la génération des exilés en France a fonctionné comme un effet d'ondes concentriques. Cela signifie que le film a mis en mouvement une discussion forte et énergique, laquelle a été propagée avec la même intensité dans tous les sens. Mais la caractéristique particulière de ces ondes concentriques est qu'une onde n'en touche pas d'autres. Une onde ne peut se confondre avec une autre. C'est ce même principe d'imperméabilité et d'impénétrabilité entre les cercles concentriques que nous retrouvons entre ces générations. Elles sont séparées par l'inéluctable différence d'âge, mais aussi par leur courant de pensée. Paradoxalement, elles se démarquent les unes des autres par l'absence de connaissance en ce qui concerne la conjoncture historique de l'UP et de la dictature, dont l'image a été forgée par les clichés du

¹⁰⁶ Subercaseaux Bernardo, *op. cit.*, p. 257.

« marxisme totalitaire » d'Allende, par la vision idyllique des années de l'UP et par l'idée d'une « révolution économique modernisatrice » menée par la dictature de Pinochet. Ainsi, ces pensées générationnelles se séparent les unes des autres par une vision divergente qui relève de l'histoire et de la mémoire esthétique sur ces événements qui nous ont été transmises.

La dictature est un événement qui a mis en mouvement une époque, à tel point qu'elle signifie pour ses partisans la refondation de l'État chilien. Pour les autres, elle incarne la disparition de leurs proches, et pour la plupart la peur et le silence. D'un point de vue esthétique, cette époque est celle de l'émergence de la rhétorique de la terreur. C'est l'esthétique du mal, *disparitionniste*, l'esthétique de la guerre et de son langage, l'esthétique du sang. La politique du thanatos, menée par « Le Général », a compris qu'un peuple terrifié est plus réceptif à ses propos. C'est à l'intérieur de ces constructions, de ces actes que fleurit tout un langage discursif, propagé également comme ces ondes concentriques, à la grande différence que, cette fois, les ondes se touchent et se détruisent entre elles.

DEUXIEME ACTE

« MANIPULER » LE CORPS

Jadis, on entendait la guerre comme une confrontation corps à corps. Les chevaliers, puis les soldats, protégés par leur armure qu'ils amélioraient sans cesse, la rendant de plus en plus sophistiquée, défendaient les civils. Ainsi, on cherchait à vaincre l'ennemi au travers d'un rapport de force. A partir du XX^{ème} siècle, les conflits armés se caractérisent par l'exposition directe du corps collectif à une violence exterminatrice. En effet, les armes chimiques, biologiques et nucléaires ont la capacité de pulvériser et de désintégrer les corps. Dorénavant, l'objectif ne consiste plus seulement à vaincre l'ennemi, mais à l'exterminer dans son intégralité. Parmi ces deux « familles » guerrières, on note une branche, un membre inconnu : la disparition de masse.

À l'heure actuelle, « on assiste à une inversion par rapport à la figure de la guerre traditionnelle dans laquelle la puissance se manifeste comme capacité à tuer ou mettre hors de combat des parts de la force ennemie. Ici, la puissance se manifeste au contraire dans la capacité d'exposition durable de son propre capital vivant à une destruction en masse »¹⁰⁷. La seconde guerre mondiale en est une preuve. Elle est la marque d'un nouveau système où la vie est reléguée au second plan. Il ne s'agit plus de savoir quel belligérant surpasse l'autre en procédant au recensement des vies sauvées ou perdues. On assiste à l'anéantissement total d'une masse de personnes, d'un corps collectif, et ce à travers les disparitions.

¹⁰⁷ Brossat Alain, *La mort dissoute*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 21.

C'est donc au cours du XX^{ème} siècle que *la disparition fait son apparition*. Durant la Grande Guerre, elle est une conséquence des affrontements. Elle laisse des morts méconnaissables, défigurés, auxquels on accroche une étiquette sur laquelle figure l'inscription « NN » (« No Name »). Désormais, au sein de l'entreprise armée, ces effets sont pervertis et deviennent une fin en soi.

Les instigateurs des guerres s'approprient cette perversion, l'implantent et la valident clairement en tant que procédure légitime. À partir de là se développe, sur le plan méthodologique et économique, tout un marché autour de la défense et surtout de l'offensive guerrière. Tout cela est bien éloigné des récits du Moyen-Âge où le guerrier victorieux, mêlant le langage à la gestuelle, déclamait, la tête du vaincu dans les mains. Il devenait un héros d'envergure nationale. La victoire se traduisait dans l'opposition des corps : le corps vivant du vainqueur face au corps mort, décapité du vaincu. Mais que se passe-t-il lorsque le vaincu n'a pas de corps ? Lorsqu'il est méconnaissable au point de devoir porter l'insigne du « NN », du « No Name » ? Lorsqu'il devient quelque chose de disparu ?

La disparition opère différemment. Elle opère au moyen d'interventions occultes qui, contrairement aux récits de guerres épiques, n'ont pas le soutien populaire. La disparition permet l'anéantissement de tous les actes, l'effacement de toute trace, car à la différence du *registre épique*, ces agissements ne sont pas dignes de figurer dans l'Histoire. Rien ne se raconte sur la disparition, rien n'est mémorable et encore moins homérique. Elle empêche toute mémoire personnelle et, par conséquent, toute construction d'un patrimoine collectif.

Dans la disparition, le sens héroïque n'est pas absent mais il est détourné. Il n'est pas comparable aux récits des épopées dont le but est de célébrer le héros d'un événement historique. Le héros de la disparition est masqué et se dévoile à la masse par un discours nationaliste. Il est *le sauveur de la patrie*, qui fait face à une invasion idéologique étrangère. La guerre épique est fondée sur une poétique qui mêle le merveilleux et le réel. Elle possède un caractère historique *sublime*, au sens kantien du terme, c'est-à-dire que « la guerre même conduite avec ordre et en regardant comme sacrés les droits des citoyens a quelque chose de sublime et elle rend d'autant plus sublime la mentalité du peuple qui la conduit ainsi, que les périls dans lesquels il s'est trouvé ont été en plus grand nombre et qu'il leur a résisté courageusement ; au contraire une longue paix a coutume de rendre dominant le pur esprit mercantile, en même temps le vil égoïsme, la lâcheté, la mollesse, et d'abaisser la mentalité du

peuple. »¹⁰⁸ Pourtant, la guerre sublime de Kant s'oppose totalement au sens de la disparition.

Faire disparaître quelqu'un, c'est le nier, l'occulter. C'est une procédure anarchique et irrationnelle dans laquelle les droits des citoyens sont mis à l'écart, à tel point que la fiction dépasse la réalité. L'unique point commun entre ces deux types de récits réside dans l'alliance de la réalité et de l'illusion, qu'il s'agisse du merveilleux dans le registre épique, ou du fictionnel lorsqu'on parle de la disparition, autrement dit du matériel face à l'immatériel.

Nous avons déjà abordé, dans notre premier acte, les multiples définitions de la disparition. L'objectif de ce chapitre est de poursuivre la discussion, tout en nous appuyant sur ces bases théoriques. Nous les confronterons à l'organisation et au *modus operandi* de la disparition, à ce que nous appellerons *l'appareil disparitionniste*, le tout en passant par une analyse critique de l'esthétique et de l'éthique.

Entre les guerres dites « classiques », celles des corps à corps qui consistent à survivre en diminuant la capacité destructrice de l'ennemi et celles auxquelles nous pouvons assister de nos jours – les guerres chimiques, biologiques ou nucléaires, ne faisant aucune distinction entre morts et disparus –, il existe une époque intermédiaire. En octobre 2013, dans un marché populaire d'une commune périphérique de Santiago au Chili, sont apparues des traces de présences que l'on pourrait relier aux victimes de la disparition forcée. Sur un mur tapissé de couches de papier peint et de peinture, une silhouette porteuse d'un prénom est dessinée. Qui est cette silhouette prenant la main d'une autre qui lui ressemble ? Qui sont ces deux silhouettes qui se tiennent par la main et qui simultanément tiennent celle d'une troisième silhouette ? Que font-elles sur le mur en brique d'une maison quelconque ? À qui appartiennent ces contours qui ne contiennent que du vide ? Qui sont-elles ? Ce sont des disparus, des gens qui sont à la fois nulle part et un peu partout.

Nous commençons notre deuxième chapitre en dévoilant les signes de présences inscrits dans la ville. On les trouve sur les murs mais également sur d'autres supports. Nous rencontrons à nouveau ces deux éléments : les disparus et les murs, ou plutôt les disparus sur les murs. Mais qu'ont-ils en commun ? Leur capacité

¹⁰⁸ Kant Emmanuel, *Critique du jugement*, traduit par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1941, p. 90.

naturelle à diviser ? En effet, un mur est conçu pour séparer. La figure du disparu est, elle aussi, conçue pour couper et désunir une vie de sa propre vie et du reste des vies.

Le thème de la disparition se développe progressivement au fil de notre étude. En effet, à chaque fois que nous tentons de l'appréhender, une multiplicité de questions propres à la figure du *corps disparu* surgit.

L'étrangeté de la disparition réside dans le fait qu'elle prend corps dans un récit comme le nôtre alors que, nous le savons pertinemment, les disparus ne réapparaîtront pas, du moins, pas en vie. Ce n'est certainement pas nous, assis dans une grande bibliothèque française, qui allons retrouver les corps disparus. Il n'existe aucune confusion à ce sujet.

Quant à ces silhouettes en creux, vides à l'intérieur, elles sont pourtant remplies de sens. C'est dans l'espace existant entre les notions délimitées de corps individuel, de *corps disparu* et de corps social (les chiliens de ce marché) que réside un imaginaire sous-entendu, tacite. Tandis que le corps social continue à faire le marché sans s'apercevoir, à première vue, de la présence des silhouettes, ces dernières continuent de résister à l'oubli. Avec plus de courage, nous aurions pu questionner le public du marché comme suit : « Excusez-moi madame, savez-vous ce que représente cette figure ? ». Mais nous n'étions pas préparée. Nous sommes simplement restée à les contempler, nous laissant envahir par des sensations. Nous ne le regrettons pas.

Dans ce petit univers où les couleurs, les odeurs et les cris sont si forts, nous sommes transportée dans un coin de paradis où l'humain-corporel prend toutes ses dimensions, toute son épaisseur matérielle. Nous regardons par exemple ces mains de marchands usées par le travail. Cette matérialité contraste fortement avec les silhouettes dessinées sur les murs. D'elles, nous n'arrivons à distinguer rien d'autre qu'une ombre du passé qui se manifeste dans le présent. Une vague figure qui a été effacée, mais qui a été placée par quelqu'un au milieu de cette humanité nettement matérielle.

En 2013, il s'est écoulé 40 ans depuis le coup d'État, 40 ans depuis l'apparition du premier disparu de la dictature. Pourtant, ces disparus viennent s'installer au beau milieu de la population, parmi les chevaux¹⁰⁹, les mains des travailleurs, la musicalité

¹⁰⁹ Beaucoup de marchands de fruits et légumes au Chili utilisent comme moyen de transport une charrette tirée par des chevaux, c'est une tradition qui commence à disparaître mais qui demeure encore aujourd'hui dans la périphérie à Santiago, notamment en province.

des crieurs, les couleurs des fruits, les textures des légumes et toutes ces odeurs mélangées. Ils sont là pour nous interpeller à notre propre sujet. Ils nous demandent : « N’avez-vous pas une question à poser ? ». Et ainsi, le silence est masqué par la multiplicité des phrases des marchands : « Maintenant les poires sont à 300 pesos le kilo au lieu de 400 ! », « Les carottes sont plus oranges que jamais ! », « Nos olives sont les meilleures, venez goûter ! ». La saveur, l’odeur et la parole prennent corps. Pourtant, les silhouettes continuent à être là, en creux.

1. Ce que l’on sait (officiellement) sur les disparus

Afin de poursuivre notre enquête sur les disparus, nous allons prendre en compte deux types de sources. D’un côté, nous nous appuierons d’une part sur ce que nous appelons la *scène non officielle*. Elle exhibe un ensemble de signes et de marques produits principalement par l’AFDD, placés dans les rues et dans les espaces publics du Chili, à travers divers types de supports comme, par exemple, les silhouettes sur les murs. Ces signes, ces marques sont identifiables comme l’expression possible d’un art de rue. Nous porterons donc un regard esthétique sur eux. C’est là un point de départ que nous détacherons de son caractère ethnocentriste, propre à une culture singulière.

D’autre part, nous reprendrons ce que nous avons défini comme la *scène officielle*. Elle se compose de deux rapports d’investigation sur les atteintes aux droits de l’homme pendant la dictature. L’un est le rapport *Rettig* (1991), l’autre le rapport *Valech* (2004-2005). Ces rapports recensent l’ensemble des crimes contre l’humanité, incluant ainsi la disparition forcée. Nous nous sommes principalement concentrée sur le rapport *Rettig* car, à la différence du rapport *Valech* qui s’oriente principalement vers les tortures, celui-ci s’axe davantage sur le sujet qui est au cœur de notre thèse. Les deux rapports ont un caractère officiel au Chili.

Le premier, élaboré par La Commission de Vérité et de Réconciliation, est communément connu sous le nom de son président : le *Rapport Rettig*. Créée en 1991 lors du retour à la démocratie sous le gouvernement de Patricio Aylwin, c’est la première enquête sur les violations des droits de l’homme sous la dictature. On y trouve, entre autres, la distinction entre les victimes d’assassinats et de disparitions.

Le second, élaboré par la Commission Nationale sur l'Emprisonnement Politique et la Torture, est communément connu sous le nom de son président : le *Rapport Valech*. Élaboré entre 2003 et 2004, sous le gouvernement de Ricardo Lagos, il met en lumière les méthodes de torture ainsi que leurs victimes.

Bien que nous ayons la certitude qu'à travers une étude approfondie de ces documents, nous ne sommes pas en mesure de connaître le sort qui a été réservé aux disparus, nous faisons le choix de nous référer aux passages qui les concernent et de les analyser. Les deux rapports permettent premièrement de dégager des pistes sur le sort des disparus. Deuxièmement, ils constituent à nos yeux un outil de résistance face à la disparition en en parlant, en la nommant.

Ces enquêtes nous permettent d'établir un état des lieux officiel sur les disparus. Néanmoins, ces données sur les disparus nécessitent une mise à jour régulière puisque la situation ne cesse d'évoluer soit par la découverte de nouvelles dépouilles, soit par la réapparition de fragments de corps.

Notre exercice, dans ce deuxième acte, consistera à confronter ces recueils d'informations à une critique esthétique. La critique esthétique que nous tenterons de mettre en place consiste à analyser les principes fondateurs du rapport Rettig ainsi que les moyens mis en œuvre pour faire disparaître. C'est un travail très intéressant qui confronte théorie et pratique. C'est de cette manière que nous avons œuvré sur le terrain.

En définitive, les rapports *Rettig* et *Valech* ont été conçus pour éclaircir les crimes et classer les victimes. Pourtant, le classement des victimes sous des types génériques les dépersonnalise, constituant pour nous un autre type de disparition. C'est donc là que l'étude de cas particuliers, à travers leur singularité et leur originalité, est essentielle. Ainsi, c'est par la musicalité de la voix des témoins et des histoires qu'ils racontent sur leur proche que nous pouvons arriver à reconstruire une vie. C'est également par des objets (photos, etc.) précieusement gardés pendant des années que nous pouvons redonner corps aux disparus. C'est grâce à des photos que l'on distingue leurs traits et que l'on peut imaginer leurs os (absents), recouverts naguère de chair.

En outre, lorsque nous lisons ces listes de noms, d'âges, d'occupations en essayant de faire un recensement quantitatif sans nous arrêter sur chaque nom, sur chaque prénom, nous les faisons indéfiniment disparaître en tournant la page. Combien de types de disparitions la disparition compte-t-elle ?

L'examen du rapport *Rettig* nous permet de construire une colonne vertébrale historique officielle. La remise en question que nous effectuons de ce rapport répond d'abord à nos inquiétudes concernant les critères de classification qui, d'un point de vue philosophique et éthique, peuvent être considérés comme arbitraires. De même, les mesures dites de « réparation des dommages » et leur mise en place restent insuffisantes pour les familles des victimes. En effet, la justice n'a pas été totalement rendue, et, au niveau humain, la privation d'un corps reste impossible à combler.

1.1 Analyse des principes du rapport Rettig

Au Chili, en mai 1990, est créée par un décret suprême (N°355) la *Comision Nacional de Verdad y Reconciliación* (*Commission Nationale de la Vérité et de la Réconciliation*, en français). Cette initiative est prise par le pouvoir exécutif, le ministère de la justice et par le sous-secrétariat du ministère de l'intérieur. Lors de notre première lecture de ce texte, nous y avons compté quatre fois l'emploi du mot *réconciliation* alors que celui de *justice* n'y figure qu'une seule fois. « Le président de la République a proclamé comme l'une de ses grandes volontés celle de réussir la réconciliation de tous les chiliens, faisant ainsi sien l'ardent désir de la grande majorité des citoyens »¹¹⁰. La commission vise à accomplir une politique de réconciliation nationale à partir des principes suivants :

- 1° La conscience morale de la nation requiert une mise en lumière de la vérité concernant les graves violations des droits de l'homme commises dans le pays entre le 11 septembre 1973 et le 11 mars 1990 ;
- 2° C'est seulement sur la base de la vérité qu'il sera possible de satisfaire les exigences élémentaires de la justice et de créer les conditions indispensables pour atteindre une réconciliation nationale effective ;
- 3° C'est seulement la connaissance de la vérité qui pourra réhabiliter aux yeux du public la dignité des victimes, qui facilitera pour ces familles et parents la possibilité de les honorer comme il se doit, et permettra de réparer dans quelque mesure le dommage occasionné¹¹¹.

Il existe 9 décrets au total, mais nous nous arrêterons au troisième. Avec ces trois points, nous cumulons déjà suffisamment de questions.

¹¹⁰ *Informe de la Comision Nacional de Verdad y Reconciliación*, Santiago, 1991, p. III. C'est nous qui traduisons.

¹¹¹ *Ibidem*, p.VII.

À présent, la notion de « *Conscience morale de la nation* » nous interpelle : Quelle est sa signification ?

Tout d'abord, nous chercherons une définition générale : en premier lieu, il y a celle de la conscience qui, du point de vue de la philosophie morale, correspond à un « sentiment intérieur par lequel l'homme juge ses propres actions selon leur valeur morale, connaissance intuitive du bien et du mal qui permet ce jugement. »¹¹² Ensuite, nous citerons Jean-Jacques Rousseau, pour qui « il est donc au fond des âmes un principe inné de justice et de vertu, sur lequel, malgré nos propres maximes, nous jugeons nos actions et celles d'autrui comme bonnes ou mauvaises, et c'est à ce principe que je donne le nom de conscience. »¹¹³ Il ajoute que « les actes de la conscience ne sont pas des jugements, mais des sentiments (*d*) ; quoique toutes nos idées nous viennent du dehors, les sentiments qui les apprécient sont au dedans de nous, et c'est par eux seuls que nous connaissons la convenance ou disconvenance qui existe entre nous et les choses que nous devons rechercher ou fuir. »¹¹⁴

À partir de ces éléments de définition, nous avancerons que *la conscience morale* est un principe de justice qui distingue le bien du mal, relevant de l'ordre des sentiments plutôt que de celui de la raison. Pour continuer, nous nous arrêterons sur une expression du philosophe genevois qui attire notre attention : « au fond des âmes », phrase qui, dans le cas chilien, peut être expliquée à travers la croyance majoritairement catholique de la population, malgré la séparation officielle de l'État et de l'église datant de 1925. En effet, pour nous faire une idée plus ou moins nette de ce qui serait la conscience morale de la nation au Chili, nous synthétiserons toujours d'après Rousseau :

Conscience, conscience ! instinct divin, immortelle et céleste voix, guide assuré d'un être ignorant et borné, mais intelligent et libre ; juge infaillible du bien et du mal, qui rends l'homme semblable à Dieu ; c'est toi qui fais l'excellence de sa nature et la moralité de ses actions ; sans toi je ne sens rien en moi qui m'élève au dessus des bêtes, que le triste privilège de m'égarer d'erreurs en erreurs à l'aide d'un entendement sans règle, et d'une raison sans principe.¹¹⁵

De cette citation, il ressort que la conscience morale est une force innée fondamentale, un sentiment naturel et par conséquent universel. Chez Rousseau, elle

¹¹² Blay Michel (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse CNRS, 2003, p. 182.

¹¹³ Rousseau Jean- Jacques, *Émile*, livre IV, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1969, p. 598.

¹¹⁴ Ibidem, p.599.

¹¹⁵ Ibidem, pp. 600-601.

est avant tout un principe de justice que l'homme tend naturellement à chercher au nom de l'intérêt général. Il poursuit le bien, conformément au sentiment commun. Le conflit entre intérêt individuel et intérêt général, autrement dit entre le bien privé et le bien public, est évidemment le problème politique par excellence. Comment faire en sorte que les hommes agissent dans l'intérêt du bien commun plutôt qu'en suivant leur instinct animal qui consiste à chercher leur propre bien-être ?

Le *principe de la vertu* – qui est absolu et universel – nous incite à choisir le bien. La conscience morale chez Rousseau est en somme un instinct divin, un sentiment naturel incorruptible et infaillible.

La commission considère la *conscience morale de la nation* comme étant une *responsabilité morale*, admettant qu'elle n'a pas de signification technique, qu'elle ne constitue pas une valeur et qu'elle n'a pas d'effet légal. Cependant, la commission la définit comme la responsabilité que l'État peut avoir pour les actes accomplis par ses agents (ou par ceux qui ont été à leur service). L'État serait donc concerné soit par les actes exécutés par ses agents sous l'ordre expresse d'une politique spécifique, soit par des actes tacitement tolérés, tendant de cette manière à les laisser impunis.

Pour comprendre l'origine des violations des droits de l'homme et pour identifier leurs responsables, nous nous concentrerons à présent sur les sanctions pénales et légales.

La commission déclare que la responsabilité des crimes commis possède un caractère individuel, et qu'elle ne concerne en rien l'institution à laquelle appartiennent ceux qui les ont exécutés. De la même manière, le rôle joué par les forces armées et par les forces de l'ordre doit être envisagé en considérant ces groupes dans leur intégralité et durant toute l'histoire de la patrie, afin d'éviter toute instrumentalisation visant à les dénigrer. Une telle annonce, effectuée au tout début du rapport de la commission, vise à exempter l'État, ses institutions militaires et ses fonctionnaires de toute responsabilité pénale. À ce sujet, nous insisterons sur la volonté de la commission de taire les noms des coupables de ces crimes contre l'humanité.

Ce constat nous amène à réfléchir sur les véritables raisons de cette « traduction » de la *conscience morale* en *responsabilité morale*. À ce sujet, toujours d'après Rousseau, la *conscience morale* est un sentiment inné, naturel, universel et commun à tous les êtres humains, la *responsabilité morale* étant, en revanche, la nécessité pour une personne de rendre compte de ses intentions et de ses actes devant sa propre

conscience. Par conséquent, il situe la conscience morale au-dessus de la responsabilité morale : c'est parce que l'être humain possède intrinsèquement et à l'origine des principes comme la notion de justice, qu'il se voit dans le besoin de comparaître pour ses actes face à sa propre conscience.

Bien que la conscience morale soit un concept associé à la vertu et à la justice, l'un des moyens que les sociétés ont trouvés pour la mettre concrètement en place est le système judiciaire, l'un des trois pouvoirs qui constituent l'État. Il statue sur les devoirs et les responsabilités d'ordre civil et institutionnel.

Mais, pour mettre en œuvre la justice, il est avant tout primordial d'identifier les crimes, de savoir ce qui s'est passé et comment. C'est pour cette raison que l'investigation entreprise par la commission vise quatre objectifs principaux :

1° Établir un cadre qui soit le plus complet possible sur les graves violations des droits de l'homme, leurs antécédents et leurs circonstances.

2° Recueillir les antécédents permettant d'individualiser les victimes et d'établir leur sort.

3° Recommander des mesures de réparation et de revendication que la justice estime légitimes.

4° Recommander des mesures légales et administratives qui devront être adoptées afin d'empêcher ou de prévenir de nouveaux crimes.

Au moment d'assumer ses fonctions, la commission a estimé que la connaissance au cas par cas de la vérité au sujet de ces violations des droits fondamentaux devait devenir sa priorité. C'est seulement à partir de la reconstitution des cas individuels, de l'acquisition d'une certitude sur le sort du disparu, que se déterminent les « mesures de réparation » qui seront mises en œuvre « dans la mesure du possible ». Cette dernière expression est devenue clé dans la gestion politique de la post-dictature, cette période appelée *transition vers la démocratie*. « ...Dans la mesure du possible... ». Mais, là encore, nous parlons de « mesures de réparation » et non de justice.

Or, avant d'étudier ce dernier champ, il nous semble nécessaire d'approfondir davantage cette idée de réconciliation. En effet, « Le président de la République a estimé que la conscience morale de la nation exigeait de faire la lumière sur cette vérité, puisque c'est seulement sur cette base – dit-il – qu'il sera possible de

satisfaire les exigences élémentaires de la justice et de créer les conditions indispensables pour atteindre une réconciliation nationale effective »¹¹⁶.

Nous en déduisons donc que l'objectif final visé par la commission est la réconciliation en dépit de la justice. Sans la moindre animosité, sans vouloir invalider ce sérieux travail d'enquête, nous nous interrogeons non pas sur la qualité des recherches, mais plutôt sur les principes sur lesquels celles-ci reposent. Confrontés à la pensée de Rousseau, ces principes suscitent pour nous des questionnements persistants : Est-il possible de s'aligner sur une seule « conscience morale de réconciliation » après 17 années successives de violation des droits de l'homme ? Cette réconciliation est-elle désirée par la grande majorité des chiliens ? Peut-on aboutir à une réconciliation sans mettre en place, au préalable, un processus de vérité et de justice qui soit en accord avec la conscience morale nationale ?

La critique que nous nous permettons d'effectuer à l'encontre de ces principes répond à une tentative de nous rapprocher de cet *instinct divin* de justice auquel Rousseau se réfère. Cependant, les principes de base du rapport nous semblent écrits, à l'aide d'euphémismes propres à la politique contemporaine, dans ce que l'on appelle communément la langue de bois.

Nous pouvons remarquer que ce rapport accomplit les deux premiers objectifs qu'il s'est fixés, à savoir la distinction des crimes et l'individualisation des victimes. En revanche, en ce qui concerne les deux autres objectifs que sont les mesures de réparation et les mesures légales et administratives de prévention de ces crimes – traités chacun avec la même importance –, nous avons l'impression que certaines priorités ont été inversées et détournées. En effet, la réconciliation figure comme un « super objectif » laissant dans « l'invu » ou rendant invisible, un vrai projet judiciaire qui ne se contenterait pas d'expressions telles que « dans la mesure du possible » ou « mesures de réparation ». Dans les cas des disparitions forcées au Chili, toujours de notre point de vue, la justice devrait chercher très concrètement à emprisonner tous ceux qui ont perpétré ces crimes.

En définitive, ce document fonctionne comme un ensemble de données dont les quatre principaux objectifs forment deux duos mis en parallèle : d'une part crimes et victimes, et de l'autre réparation et prévention. Mais à aucun moment le premier duo ne croise le second. Ladite « réparation » ne considère jamais sur un même plan

¹¹⁶ Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, *op. cit.*, p. 3. C'est nous qui traduisons.

crime et justice véritable. Il en va de même pour ce qui concerne les victimes et la prévention, ainsi que les victimes et la justice.

1.2. Les disparus dans le rapport Rettig

Cette partie sera consacrée à l'expression « détenu disparu », employée dans le rapport *Rettig*. Il est nécessaire de préciser que cette dénomination est née bien avant la rédaction du rapport. Il ressort de ce document élaboré par la commission que cette expression a les mêmes valeurs que celles que nous avons définies au cours de notre première partie. Les personnes disparues ont été détenues par des agents de l'État ou par des personnes à leur service, ont été appréhendées et plus tard vues dans un endroit de détention tenu secret. Ce sont ces circonstances, la plupart du temps partagées par un groupe de personnes, qui définissent un statut jusqu'alors inexistant. Du côté administratif, il faut donc créer une convention pour pouvoir traiter bureaucratiquement l'enquête qui concerne les disparus. Du côté des familles, elles comprennent ce qu'est la détention mais ne comprennent pas ce qu'est la disparition, condition étrangère et inexistante jusqu'à cette époque.

C'était très bizarre de le dire... c'était une nouvelle parole dans notre dictionnaire, dans notre vocabulaire, parce que tout le monde savait ce qu'était un « détenu », mais un « détenu disparu » c'était illogique, maudit, c'était quelque chose d'impossible¹¹⁷.

Ce témoignage révèle que, au moment où cette situation commence à se généraliser et à avoir des répercussions, l'expression « détenu disparu » n'appartient pas à l'imaginaire des familles ni à celui de la société en général. La réalité suspendue induite par la disparition est à l'origine de la difficulté constante qu'ont les familles à accepter le sort subi par leur être cher. Elles se réfugient alors dans l'espoir et éprouvent une grande difficulté à donner une signification exacte à la dite expression sans buter sur les mots.

Par ailleurs, le terme « impossible » à la fin de la citation rend compte du sens profond de la disparition qui s'opère au Chili, celui de la négation absolue. En effet, la négation du disparu constitue la troisième phase, la première étant la négation provenant de l'agent et de *l'appareil disparitionniste* et la deuxième, la négation de l'acte de faire disparaître (par les mêmes acteurs). La troisième phase est illustrée par

¹¹⁷ Entretien réalisé auprès Gabriela Rivera, fille de Juan-Luis Rivera Matus détenu disparu en 1975. AFDD, Santiago, janvier 2013.

l'exemple cité de Gabriela Rivera, fille du disparu Juan Rivera. Elle nie la disparition de son père en suggérant implicitement que la notion de « détenu disparu » est quelque chose « qui ne peut pas exister... ».

Pour mieux comprendre la façon dont émerge cette expression au cœur d'une société, on peut rappeler les propos de Rancière, sachant pourtant que nous les appliquons à des cas véritablement vécus : « La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des « fictions », c'est-à-dire des réagencements *matériels* des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire. »¹¹⁸

Notre analyse est fondée sur le « savoir » comme étant la principale motivation des familles : connaître le sort de leur proche. Le chemin suivi par les familles est jonché d'incertitudes. En effet, elles ne savent pas où se trouvent les êtres qui leur sont chers. De même, il n'existe pas de langage précis pour se référer à la disparition. Interprétant la citation de Rancière en relation avec notre sujet, nous pouvons dire que la construction des « fictions » se fait à partir de ce que les familles et la société « voient » – c'est-à-dire la disparition, l'absence prolongée des personnes – et de la manière dont elles en parlent. Le terme « disparu » émerge d'un réajustement entre ce que l'on « voit » (ou ici, ce que l'on ne voit pas) et ce que l'on dit. C'est le mot qui paraît le plus approprié pour se référer aux prisonniers. Si l'on rapporte la pensée de Rancière au terme « disparu », il s'agirait d'un « réagencement *matériel* des signes et des images », accompli cette fois à travers le langage. En effet, lors de manifestations, les familles fabriquent des pancartes où sont inscrits les mots « détenu disparu » accompagnés de la question « *Dónde están ?* » (« Ou sont-ils ? »). Sur ces pancartes sont également affichées les photos des disparus.

La commission *Rettig* a étudié 3 400 cas de disparitions ayant eu lieu entre le 11 septembre 1973 et le 11 mars 1990. Elle est arrivée à la *conviction morale* qu'il s'agit d'« une détention accompagnée ou suivie de mesures d'occultation et de négations officielles ; détention durant laquelle, en général, s'est appliquée la torture, qui s'est certainement conclue par l'assassinat de la victime et par la disposition de ses restes de manière à ce qu'ils ne puissent pas être retrouvés »¹¹⁹.

Détention - Occultation - Négation - Torture - Assassinat - Disparition sont les différentes étapes suivies par les *agents disparitionnistes*.

¹¹⁸ Rancière Jacques, *Le partage du sensible esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 62.

¹¹⁹ *Comision Nacional de Verdad y Reconciliacion (Informe de)*, *op. cit.* C'est nous qui traduisons.

Le point de départ est la détention, l'appréhension de la personne pour des motifs associés à son activité politique et à la sympathie qu'elle montre envers les doctrines gauchistes. Ensuite, il y a l'arrestation qui, dans la plupart des cas, ne répond à aucun mandat judiciaire. Celle-ci est parfois évoquée par des témoignages comme le suivant :

L'affecté, militant du Parti socialiste, a été arrêté le 7 septembre 1974, autour de 10 heures. Ce jour-là, l'affecté se trouvait chez lui, en compagnie de son épouse, Maria C. González Benedetti, de sa belle-mère María Benedetti et de l'employée de maison, madame Frida Gabatinni. À l'heure mentionnée, cette dernière a ouvert la porte suite à des coups insistants : « Il s'agissait de quatre civils qui utilisaient une camionnette bleue, une Chevrolet, sans plaque d'immatriculation. Ils ont demandé pour un certain Luis, et elle a répondu qu'il n'y avait personne portant ce nom. Ils ont demandé à parler au maître de maison et ils l'ont fait appeler. Lorsqu'il est venu, ils lui ont dit qu'ils devaient procéder à une perquisition, ce qu'ils ont fait sans présenter aucun mandat qui les autorise à violer de cette manière l'intimité d'un foyer, en mettant le désordre partout. (...) Ensuite, ils ont arrêté mon époux sans présenter un ordre de qui que ce soit les autorisant à le faire. Face à mes protestations, celui qui agissait comme le chef du groupe m'a assuré que c'était une action de « simple routine » et que mon mari serait de retour le lendemain à 13 heures. Il a été introduit dans le véhicule bleu et le groupe est parti. C'est la dernière fois que j'ai vu mon mari » (...) ¹²⁰.

Vient ensuite l'occultation qui consiste à cacher les prisonniers, à les rendre difficilement visibles. Cela nécessite un déploiement logistique fortement coordonné par un organe central (*l'appareil disparitionniste*). Ce dernier est constitué par des agents de la *Dirección de Inteligencia Nacional* DINA ¹²¹ qui organisent et fournissent le « matériel » nécessaire à la disparition. En vue de l'occultation, il s'agit également de « déguiser » les endroits où les disparus ont été détenus. Ces lieux deviennent des unités clandestines.

Nous en arrivons à la stratégie de négation des faits mise en place depuis l'arrestation jusqu'à la disparition de la personne en question. Il s'agit de nier les différentes phases de la disparition. Cela revient à manipuler, fausser et contredire la réalité d'une manière systématique et codifiée. L'objectif final de la négation est de

¹²⁰ Cité par Antonia Garcia-Castro in *La mort lente des disparus au Chili : Sous la négociation civils-militaires 1973-2002*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, pp. 29-30.

¹²¹ Traduction française : Direction Nationale du Renseignement. Cf. Deuxième acte, 2.1. *La DINA et la CNI*.

générer une confusion entre le vrai et le faux, en brouillant les pistes pour supprimer définitivement la vérité.

La torture est également utilisée. Le mot « torture » vient du latin *tortura*. On peut le définir comme l'action de tordre, de déformer par torsion en courbant ou en pliant. La torture est comprise comme l'utilisation volontaire de la violence pour infliger une forte souffrance à un individu. Elle implique en effet une souffrance aiguë, physique et/ou mentale, appliquée intentionnellement. *La Convention Interaméricaine pour la prévention et la suppression de la torture* étend la définition aux cas d'application « (...) de méthodes visant à annuler la personnalité de la victime ou à diminuer sa capacité physique ou mentale (...) »¹²².

Nous imaginons alors qu'il existe une grande quantité de prisonniers qui se sont effondrés lors des séances de torture successives. D'ailleurs, il faut signaler qu'une grande partie des assassinats sont la conséquence des tortures. Les restes ont été anéantis par la suite.

S'ajoute l'assassinat que nous entendons comme un homicide prémédité, comme un acte de destruction, d'anéantissement. Il s'agit d'un « mot double, à double naissance, d'une part témoin arabe et islamique dans son écriture et sa référence première (« fondamentalistes »), d'autre part témoin mental de l'Occident dans sa signification française (« tueurs ») et son évaluation négative, de type émotionnel »¹²³. Assassinat est un terme à multiples valeurs, dont la signification occidentale et actuelle prend un sens polémique et péjoratif, abolissant son origine mystique et religieuse, celle des « *assassiyoun* », des fondamentalistes dévots, de vrais croyants capables de défendre leur foi en attaquant les intrus jusqu'à mourir pour les tuer.

La disparition a pour but final d'exterminer les corps, et à plus forte raison ceux d'un groupe social indésirable. La disparition fonctionne comme un cercle où les personnes sont occultées, où leur sort est tenu secret, où leurs traces sont effacées. Seuls les agents *disparitionnistes* connaissent la vérité mais ils gardent jusqu'à nos jours le silence sur ce sujet.

La première mission des agents *disparitionnistes* consiste à cibler les personnes en observant les groupes ayant un caractère politique, leurs adhérents et sympathisants.

¹²² <https://www.cidh.oas.org/Basicos/French/i.torture.htm>, consulté en juillet 2014.

¹²³ Tournier Maurice, *Une étymologie émotionnelle : assassins, Mots. Les langages du politique* (en ligne), 74/ 2004, mis en ligne le 24 avril 2008, consulté en mai 2014. <http://mots.revues.org/5023>.

Il y a d'une part ceux qui sont considérés comme *actifs* par leur militantisme partisan, un bloc faisant parti des autorités nationales de l'Unité Populaire, ses leaders et les militants les plus ardents des partis qui l'ont soutenue. D'autre part, il y a ceux signalés comme étant *passifs*. Ce sont des sympathisants du régime démolé. Nombre d'entre eux sont sans appartenance politique, provenant généralement de milieux plus modestes. Ils sont « étiquetés » en tant qu'éléments à « conflits », c'est-à-dire des gens difficiles à gérer lors des manifestations, des grèves, des prises de terrain, etc.

Ce classement sert à organiser les disparitions d'une manière plus efficace, triant celles-ci sous deux critères et les distribuant en deux périodes. Les premières s'insèrent dans l'atmosphère régnant immédiatement après le 11 septembre 1973. Elles correspondent à la période de « nettoyage », qui visait les personnes représentant une menace pour le nouvel ordre. Cette période comprend les mois qui ont suivi le coup d'État. Elle est caractérisée par des détentions pratiquées dans différents endroits du pays. Elle consiste en des exécutions sommaires ou des assassinats. Les cadavres sont dissimulés. S'ensuit la négation des faits ou la communication de fausses versions. Il est nécessaire d'ajouter que l'élimination des sujets « antisociaux » est une autre forme de « nettoyage ». Sont ainsi exterminés simultanément d'une part ceux qui, selon l'avis des bourreaux, « dégradent la société par leurs doctrines et leurs activités politiques et sociales », et d'autre part les voleurs et les dealers. Dans ces deux cas, l'extermination révèle l'idéal pervers d'une société libre d'éléments indésirables et préjudiciables. Au cours de cette première période, la disparition est également caractérisée par le désordre, par une action plus spontanée, par une soit *disparitionniste* moins préméditée.

La deuxième période *disparitionniste*, située entre 1974 et 1977, se caractérise par une coordination centrale menée par la DINA, qui a pour objectif l'élimination de catégories prédéterminées de personnes. Cette étape se définit d'abord par sa gestion, conduite majoritairement par la DINA (mais pas seulement), et ensuite par une volonté d'extermination qui répond systématiquement à des motivations politiques et qui s'adresse à une certaine catégorie de personnes. L'aspect le plus douloureux se réitère : la tendance à nier et à occulter les cadavres. Comme nous l'avons mentionné, cette phase suppose la mise en œuvre progressive d'une déraisonnable anarchie.

Avec tous les antécédents des cas individuels et des éléments contextuels dont elle dispose, cette Commission a conclu qu'il était de son devoir de conscience de déclarer qu'elle était convaincue que, dans tous les cas de disparitions recueillis comme tels, les victimes étaient mortes et qu'elles avaient péri entre les mains des agents de l'État ou des personnes à leur service, ces derniers ayant dissimulé les restes des défunts en les jetant à l'eau dans quelque fleuve ou dans la mer, les enterrant clandestinement ou usant de quelque autre mode secret¹²⁴.

Cette annonce de la commission, effectuée au début du retour à la démocratie, sert à introduire auprès des lecteurs les résultats de ses enquêtes. Elle fait voler en éclats l'illusion de nombreuses familles qui imaginaient, avec ce rapport, pouvoir connaître la vérité au sujet des personnes disparues. L'espoir de les retrouver vivantes est anéanti. On commence à admettre que cette absence prolongée est sans retour, que la mort est l'hypothèse la plus vraisemblable et qu'en définitive il ne s'agit pas désormais de savoir où se trouve la personne, mais plutôt où se trouvent les corps disparus.

2. Organigramme et mécanismes de la disparition

2.1. La DINA et la CNI

La Dirección de Inteligencia Nacional, DINA, est une police secrète de la dictature. Elle démarre ses activités à l'École Militaire, le jour-même du coup d'État, en tant que *commission*. Elle est officiellement fondée en juin 1974 par Pinochet, et opère jusqu'en août 1977. Passée cette date, elle est restructurée et rebaptisée *Central Nacional de información* (CNI)¹²⁵. La DINA est édifée par un groupe de colonels de l'armée. Elle se caractérise par sa grande cohésion et par l'audace de ses membres les plus influents. Le directeur de la DINA est le colonel Manuel Contreras. Il dirige l'École Militaire des Ingénieurs (*Tejas Verdes*), spécialisée en renseignement militaire, ainsi qu'en tactique, explosifs et démolitions. Contreras est connu pour être un individu dépourvu de toute éthique. Il reçoit des ordres provenant directement de Pinochet.

¹²⁴ *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, op. cit, p. 30. C'est nous qui traduisons.

¹²⁵ Traduction française : Centrale Nationale du Renseignement.

Conformément au décret de loi N° 521, la DINA est un « organisme militaire à caractère technique et professionnel, dépendant directement de la Junte Militaire dont la mission est de centraliser toutes les informations provenant des différents champs d’actions au niveau national, afin de produire une base de renseignements nécessaire à la formation politique, à la planification et à l’adoption de mesures relatives à la défense, la sécurité nationale et le développement du pays »¹²⁶. Ainsi, les trois principales tâches de la DINA peuvent se résumer de la manière suivante :

Premièrement, réunir les renseignements pour élaborer les politiques gouvernementales. Deuxièmement, adopter des mesures concernant la défense et la sécurité nationale ; Troisièmement, adopter des mesures entraînant le développement du pays.

Il est certain qu’en résumant ces idées, nous leur donnons un sens très large. Pourtant, elles reflètent le texte intégral. D’ailleurs, *réunir* des renseignements, *adopter* des mesures de sécurité nationale et *adopter* des mesures pour le développement du pays sont les grandes missions qui justifient la protection juridique dont bénéficie la DINA. Le décret cité accorde à la DINA une légalité formelle, mais il lui octroie aussi une grande marge d’action. C’est ainsi que, dans la pratique, la DINA a largement dépassé les limites de ce décret. Elle s’élève au rang d’un organisme insoumis à la loi, l’estimant en-dessous d’elle. Elle est l’objet d’incessantes comparaisons avec la Gestapo de l’Allemagne Nazie. En effet, du point de vue méthodologique, la DINA a en commun avec cette dernière l’insubordination à la juridiction des tribunaux et, du point de vue idéologique, la volonté d’extermination. Ainsi, ces deux services de sécurité constituent en quelque sorte « un État à l’intérieur à l’État ». La DINA devient rapidement le principal instrument de guerre contre le marxisme et de mise en œuvre des disparitions. Pendant la première période de la dictature (1973-1976), elle est à l’origine de nombreuses infiltrations politiques et des violations des droits de l’homme telles que des arrestations arbitraires, des séquestrations, des assassinats et des disparitions de personnes. Ainsi, elle se montre d’une extrême habileté dans l’accomplissement de ces actions dont elle n’a à rendre compte face à aucun organe judiciaire. Suivant sa mission fondamentale, elle identifie son ennemi, l’ultra gauche, et notamment les partisans du MIR et d’autres groupes ou personnes qui sont liés à lui. Une fois « le

¹²⁶ Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, op. cit., p. 452. C’est nous qui traduisons.

camp » ennemi identifié, il s'agit de l'anéantir en trouvant et en tuant ses dirigeants ou tout militant considéré comme dangereux. La ligne de conduite de la DINA se construit chronologiquement comme suit : identifier - trouver - tuer - faire disparaître, le tout de manière massive et sans laisser de traces.

Nous pouvons donc reconnaître la mise en œuvre d'une doctrine politique fondée sur un vigoureux et virulent anticomunisme. On ne cherche pas seulement à mettre hors-jeu les ennemis, mais également à faire régner la terreur dans la société à travers la disparition de personnes et la diffusion de l'idée qu'*elles n'ont jamais existé*.

La toute-puissance de la DINA lui permet de commettre continûment des violations des droits de l'homme, ainsi que d'occulter ces actes en restant dans l'impunité. Ses pouvoirs incontestables – du point de vue judiciaire –, tout comme sa conception de la sécurité intérieure, servent à justifier la disparition forcée de personnes. De plus, ses agents agissent sans la moindre hésitation, sans aucun discernement, guidés par la haine idéologique et par une vision disproportionnée de la réalité. Si les actions de la DINA sont réalisées dans une clandestinité absolue, il n'en reste pas moins qu'elles produisent des effets chez les citoyens. Elles engendrent un sentiment d'effroi, l'impression d'une menace qui pèse sur tous les foyers. C'est pourquoi la DINA devient l'instrument privilégié du terrorisme d'État.

Cette idéologie politique contre l'ennemi se répand. Elle a motivé les *DINA boys* à anéantir cet ennemi et à effacer toutes ses traces. Les agents, dotés d'une implacable conviction antimarxiste, considèrent qu'il s'agit d'une guerre d'envergure internationale. Pour eux, la nécessité de mettre à mal le marxisme au niveau national répond donc à une cause plus globale. C'est ainsi que naissent les alliances internationales et antisubversives de la DINA. Elles visent à exterminer l'ennemi interne chilien en déployant des forces également à l'extérieur.

À partir de 1974, la DINA s'internationalise. Son département extérieur est alors créé. Il a comme mission l'espionnage et le contre-espionnage stratégiques, ce qui implique un certain contrôle du réseau extérieur officiel (le Ministère des Relations Extérieures, les représentations diplomatiques, les consulats et les agrégations militaires). La DINA cherche et réussit à établir des contacts aussi bien avec des organismes et des groupes extérieurs qu'avec des services aux fonctions similaires à la sienne (sécurité intérieure) dans divers pays. Elle fait appel aussi à des groupes politiques qui peuvent lui être utiles.

La capacité d'action extraterritoriale de la DINa conduit à la réalisation d'« opérations » et de « missions » extérieures. C'est pourquoi elle s'allie aux services de renseignements d'autres pays du cône sud, à savoir l'Argentine, l'Uruguay, le Paraguay et le Brésil. Ce regroupement est nommé *Condor*. Par la suite, cette appellation s'appliquera à l'ensemble des opérations entreprises et coordonnées par les équipes de renseignements sud-américains.

Nous avons déjà manifesté notre intérêt au sujet du lexique utilisé par tous les organismes de la dictature. Le vocabulaire de la DINa ne fait pas exception. Si la lecture de la description de ces actes inconcevables inhumains nous a parue en un sens passionnante, c'est parce que nous avons découvert un langage très riche, révélant une dramaturgie sanglante. Ce sont des mots qui, à l'oral ou à l'écrit, et considérés au premier, au deuxième ou au troisième degré, expriment une esthétique du détournement, de l'*invu*. En effet, l'une des stratégies du gouvernement dictatorial a consisté à employer un langage désincarné pour dédramatiser les disparitions forcées et pour faire perdre tout discernement aux *agents disparitionnistes*. Cette stratégie, bien intégrée par les agents de la DINa, consiste à leur enlever toute capacité d'empathie et toute humanité.

Par exemple, le mot *opération* a souvent été utilisé par les porte-paroles de la dictature. Dans le langage courant, ce terme a plusieurs acceptions. D'une part, il se réfère à la manifestation d'une puissance produisant un effet physique et moral. D'autre part, il peut signifier l'organisation mystérieuse de plusieurs actions en vue d'un résultat déterminé. Dans le cas de la disparition, le mot *opération* est détourné et renvoie à l'extermination de l'ennemi. Dans son sens étymologique, emprunté au latin chrétien de la fin du XIII^{ème} siècle, ce mot fait référence à une « activité sacrée », à une « sainte opération », à l'action d'un pouvoir qui produit un effet, ou encore à une « opération divine ». Dans un cadre purement militaire, une opération constitue l'ensemble des mouvements stratégiques ou des manœuvres tactiques d'une armée. Dans tous les cas, ce terme renvoie à une croyance quasi divine qui était indéniablement présente (mais d'une autre manière) chez les *DINA boys*. Sans nous attarder dans cette problématique concernant la psychologie du tortionnaire, nous observerons, toujours en faisant allusion au sens étymologique du terme, qu'il pose la question du pouvoir, et plus spécifiquement celle du pouvoir de conviction chez les êtres humains – en l'occurrence les agents de la DINa.

Le pouvoir dans le cas qui nous occupe provient de la relation existante entre les puissances nationales et internationales, regroupées autour d'intérêts communs et partageant une même vision du monde et des convictions semblables. C'est pourquoi la DINA entretient des relations bilatérales avec divers services de renseignements étrangers, notamment la CIA.

Au cours de son histoire criminelle, la DINA ne connut aucun obstacle majeur avant le déploiement de ses actions extraterritoriales. Mais en septembre 1976, lors de l'attentat qui a mis fin à la vie d'Orlando Letelier, elle commence à être pointée du doigt par la communauté internationale. Orlando Letelier était membre de l'Unité Populaire. Ancien ambassadeur du Chili aux États Unis, il avait été Ministre des Relations Extérieures et de la Défense en 1973. L'attaque a été menée par l'agent international de la CIA et de la DINA, Michael Townley. À Washington D.C., le 21 septembre 1976, Letelier se rend à son travail accompagné par son assistante, la citoyenne américaine Ronnie Moffitt, lorsqu'une bombe placée sous sa voiture est activée. Suite à une trop grande perte de sang et à l'amputation de leurs membres inférieurs, les deux personnes décèdent dans l'explosion. Mais cet incroyable épisode est précédé par d'autres attentats commis au-delà des frontières chiliennes :

En Argentine, au cœur de Buenos Aires, le Général Carlos Prats (ancien Commandant en chef de l'armée, Ministre de l'Intérieur et de la Défense d'Allende) et sa femme Sofía Cuthbert meurent suite à l'explosion de leur voiture le 30 septembre 1974.

En Italie, à Rome, un attentat aux caractéristiques semblables a quasiment mis fin à la vie du dirigeant démocrate chrétien Bernardo Leighton et de sa femme Ana Fresno, le 6 octobre 1975. Ce *modus operandi* est caractéristique de ce que l'on appelle l'*opération Condor*.

Si DINA cumule déjà des antécédents très compromettants, sa dernière action contre Letelier a la particularité d'impliquer son allié, les États-Unis. Très vite, les recherches menées par le FBI mettent en question les instruments répressifs de Pinochet. En mai 1977, en raison des pressions internes et externes visant à en finir avec la DINA, le dictateur est obligé de « déguiser » son service de sécurité. Ainsi, en août 1977, par le décret de loi 1876, la Junte Militaire dissout la DINA en expliquant : « étant donné que la situation de conflit a été surmontée, il convient dans les circonstances actuelles de la restructurer (la DINA), en envisageant l'avenir national ». Ce même jour, Pinochet crée la *Central Nacional de Informaciones*, CNI.

La CNI prend ses fonctions le 13 août 1977 et se maintient jusqu'au 22 février 1990. Il s'agit d'un organisme militaire spécialisé, à qui sont attribuées des missions identiques à celles de la DINA. Seuls diffèrent les équipes de travail et le type de relations avec le Ministère de l'Intérieur. Par ailleurs, si la DINA s'est chargée d'exterminer tous les partisans du MIR, la CNI s'occupe quant à elle de supprimer les militants et les sympathisants des partis communiste et socialiste à l'aide de listings. À la différence des « ennemis » visés par la DINA, ces derniers sont beaucoup plus ciblés. En règle générale, les méthodes seront plus épurées mais non moins cruelles.

La CNI est à l'origine de nombreux cas de répression, d'infiltration politique, de séquestration et de torture. Parmi les plus mémorables, l'on compte l'assassinat du syndicaliste Tucapel Jiménez lors de l'*opération Albania*. Par ailleurs, l'enquête impliquant les agents de la CNI dans l'assassinat de l'ex-président Eduardo Frei Montalva (1964-1970) est toujours en cours. Ce dernier, considéré comme la personnalité la plus appropriée pour succéder démocratiquement à Pinochet, a été tué en 1982 probablement en raison de sa fervente opposition à la dictature.

Avec un style plus épuré que la DINA, la CNI développe d'autres méthodes de répression, de torture et d'assassinat, en utilisant souvent des substances et des armes chimiques et biologiques pour parvenir à ses fins.

En définitive, il nous semble important de souligner que la DINA aussi bien que la CNI ont donné à la dictature son identité d'État terroriste. Mais d'où vient leur doctrine ?

Quant aux sources idéologiques de ces groupes, il existe deux hypothèses à ce propos. La première soutient que les agents chiliens auraient été inspirés par la doctrine nazie, notamment en ce qui concerne l'idée d'un système socio-économique se défendant face à « l'ennemi interne » ou face aux « ennemis de la sécurité nationale », et le principe d'« institutionnalisation du terrorisme ». En effet, les actions menées par le terrorisme d'État n'obéissent pas directement à la volonté d'un dictateur ou d'un tortionnaire mais répondent plutôt à des normes réglementaires validées par l'État. C'est l'autonomie de ces organismes et de ces entreprises créés par l'État qui en fait un État dans l'État. Selon la seconde hypothèse, que nous avons évoquée plus haut¹²⁷, le terrorisme structurel de l'armée chilienne aurait été influencé

¹²⁷ Cf. Premier acte, 5.1 *La nouvelle institution : doctrine, organisations et acteurs*.

par l'idéologie qui s'est répandue au cours de la Guerre Froide. Nous pourrions probablement discuter et réfuter longuement ces deux hypothèses, ce qui ne nous empêche pas de reconnaître leur complémentarité. Il s'agit, dans tous les cas, de méthodes de répression (raciale et politique), de torture et d'extermination d'un groupe (comme au Chili), d'un peuple, ou d'une « race » (comme en Allemagne).

Au sujet du *modus operandi* de la DINA et de la CIA (notamment en ce qui concerne la disparition forcée de personnes), il s'inspire plutôt d'une méthode Nord-Américaine. Ainsi, nous remarquons que l'inspiration majeure provient du gigantesque pays du nord. Cependant, il existe bien une influence des ex-agents nazis qui, arrivés au sud du Chili après la Seconde Guerre Mondiale (1950), restent sur le territoire et prêtent leurs services à la dictature, en particulier dans le domaine du renseignement.

En somme, l'inspiration et l'aide apportées par les uns et par les autres à la DINA tout comme à la CNI sont indiscutables. Ces deux structures ont contribué à créer des conditions favorables à l'instauration du régime dictatorial de Pinochet. En effet, si l'ardente opposition des personnalités les plus importantes de l'UP n'avait pas été enrayée, la mise en place de ce que le dictateur a appelé la « refondation nationale » aurait été bien différente.

2.2. Les lieux

Durant la dictature, la DINA compte une quantité non négligeable de lieux de détention et de torture. Ses centres d'« opération », tenus secrets, s'étendent dans tout le pays. Trois sorts sont réservés aux individus qui passent par ces locaux : certains sont libérés après une période de torture, d'autres sortent pour être assassinés, et d'autres encore sont jusqu'à nos jours considérés comme des « détenus disparus » – exceptés quelques cas où le corps a été retrouvé. Il y a d'autre part ceux qui ont séjourné dans les dépendances de la DINA et qui, exceptionnellement, n'ont pas été torturés. Ils sont transférés dans des cellules et peuvent recevoir des visites, être libérés, ou encore être renvoyés dans d'autres pôles où l'on pratique la torture.

Les civils n'appartenant pas à la DINA n'ont pas accès à l'ensemble de ces centres. D'ailleurs, les détentions qui y sont opérées ne sont pas officiellement reconnues.

Les emplacements spécifiques de la DINA sont :

Tejas verdes : utilisé notamment pendant de la première étape d'activité de la DINA (fin 1973-début 1974).

Cuatro Alamos : situé au cœur de Santiago, c'est un lieu de détention où les prisonniers arrivent directement après leur arrestation. Il reste un lieu de passage, car les détenus sont vite envoyés dans un autre centre d'emprisonnement. La torture n'est pas pratiquée à *Cuatro Alamos* et les conditions de vie y sont relativement meilleures que dans les autres centres. Les prisonniers y sont maintenus dans un état d'attente et de disponibilité pouvant se prolonger pour une durée indéterminée. Ils peuvent sortir et disparaître – dans ce cas leur arrestation ne sera jamais officialisée – ou être utilisés pour l'obtention des informations nécessaires aux agents de la DINA pour appréhender d'autres personnes.

Londres N° 38 : c'est une ancienne et vaste maison située au cœur de Santiago. Elle est utilisée par la DINA comme lieu secret de détention et de torture. Les activités à l'intérieur commencent dès la fin de l'année 1973, et s'étendent jusqu'à la fin du mois de septembre 1974. Comme celui-ci, nombre d'endroits confisqués par la DINA étaient à l'origine la propriété de personnes ou d'organisations de gauche. *Londres N° 38*, par exemple, était le siège de la direction communale du parti socialiste. Dès le début de son occupation par la DINA, il y règne le désordre et le manque d'organisation caractéristiques de la première période de la dictature. On y procède à des interrogatoires immédiats et sans limites en ce qui concerne la torture. Une grande quantité de personnes y sont détenues. On travaille dans l'urgence, ce qui rend le terrain propice aux excès et aux erreurs. Bien que la maison soit grande, elle ne peut accueillir qu'une soixantaine de détenus au maximum. Ils sont réunis dans le grand salon. Pendant la journée on les assoit sur des chaises, et le soir on les couche sur des matelas. C'est à cet endroit qu'on les interroge, qu'on les torture, ou qu'on leur demande (sous la menace) de dénoncer d'autres personnes. Le moyen de torture préféré appliqué par les agents de la DINA se nomme la « *parrilla* » (la grille, en français). Il consiste à envoyer un courant électrique dans le corps du prisonnier. Pour augmenter la pression psychologique, on a recours aux membres de la famille du détenu, on les arrête, on les torture ou encore on les soumet à des humiliations sexuelles en sa présence.

José Domingo Cañas : c'est une autre maison située dans le centre-est de Santiago. Elle est le siège des mêmes fonctions secrètes de torture que les trois précédentes. L'activité de la DINA s'y concentre entre les mois d'août et novembre

1974. C'est un local de transition entre la fin des activités à *Londres 38* et le début de celles à la *Villa Grimaldi* (cf. le point suivant). Ici, le nombre de détenus est variable et on utilise des méthodes d'interrogatoire et de torture similaires à ceux des établissements précédents. Comme à *Londres 38*, les détenus sont maintenus dans le grand salon et dans un endroit nommé « *el hoyo* » (le trou, en français). Il s'agit d'un garde-manger d'environ un mètre sur deux, sans fenêtres ni ventilation. Cet espace est partagé par une dizaine de personnes dans des conditions déplorables, sans espace ni air.

Villa Grimaldi : située dans le secteur Est de la capitale, c'est le centre plus important de la DINA. Ce lieu, connu par les *DINA boys* comme le « *cuartel terranova* », est actif depuis 1974. D'autres unités y seront progressivement ajoutées. Apparemment, les premiers détenus seraient arrivés en mai 1974, un flux plus régulier étant enregistré vers la fin de cette même année. La *Villa Grimaldi* devient le principal centre opérationnel de la répression à l'intérieur de Santiago. Dans la *Villa*, l'individu interpellé est enfermé avec ses bourreaux pour les premiers interrogatoires. Utilisée également comme lieu de maintenance des instruments de torture, elle accueille aussi des prisonniers qu'on ne torture plus, parfois pendant de longues périodes, en attendant que leur sort soit fixé. La quantité de détenus ayant augmenté, on construit alors de nouvelles structures pour les loger, en distribuant les personnes selon leur état de santé et selon ce que l'on souhaite obtenir d'elles. Ces nouveaux espaces sont :

« *La Torre* » (la tour, en français) : construction en forme de tour contenant un espace étroit (70x70 centimètres et haut de deux mètres) et une salle de torture. Les détenus sont gardés dans la première pièce. Chacune de ses dépendances compte un ou deux détenus, maintenus dans un état permanent d'enfermement. Beaucoup de personnes ayant séjourné dans *la Torre* n'en sont jamais revenues.

Les « *Casas Chile* » (les Maisons Chili, en français) sont des constructions destinées à l'isolement individuel des détenus. Ce sont des sortes de placards verticaux où le prisonnier est maintenu debout, dans l'obscurité, pendant plusieurs jours.

Les « *Casas Corvi* » (Maisons *Corvi*) sont des petites chambres construites à l'intérieur d'une chambre principale (une cabine double par chambre). Dans ce lieu, les détenus sont soumis aux interrogatoires et aux tortures.

La *Villa Grimaldi* connaît une activité permanente, 24 heures sur 24 sans interruption. Les prisonniers y sont sans cesse rabaissés.

La Discothèque ou Venda Sexy : ce local vient compléter la liste des principaux lieux secrets de torture. Il est également situé au cœur du secteur est de Santiago. Il fonctionne en tant que lieu de détention entre janvier et juillet 1975, parallèlement à la *Villa Grimaldi*. La Discothèque a vu passer nombre de ceux qu'on appellera, par la suite, les *détenus disparus* de la DINA. L'équipe de « fonctionnaires » serait différente de celle de la *Villa Grimaldi*, notamment en raison de leur manière d'opérer : ici, ils bandent les yeux des détenus. Ces derniers, séparés par sexe, sont placés à plusieurs dans chaque chambre. Le traitement des prisonniers est, en général, moins brutal. D'autre part, l'équipe a des horaires semblables à ceux d'un emploi « normal », laissant les reclus à la charge des gardiens. Dans ce lieu résonne une musique d'ambiance permanente, d'où son nom. À la différence d'autres endroits, ici les méthodes de torture sont davantage centrées sur les humiliations sexuelles et le viol des femmes détenues. Les hommes sont également soumis à des vexations sexuelles. « *La Parrilla* » fait aussi partie des tortures que l'on pratique dans la discothèque pour obtenir des informations. L'application de cette torture est entrecoupée de périodes de relaxation et même d'amabilité de la part des agents. .

Pour terminer, nous citerons quelques autres de ces lieux tenus secrets.

À Santiago, on trouve *Implacate*, *Cuartel Venecia*, *Rinconada de Maipu*. Dans la même région, on relève l'existence de certains établissements hospitaliers comme la Clinique Santa Lucía N°120 (suite à sa dissolution, elle sera rebaptisée Clinique London) et l'Hôpital Militaire.

Diverses localités régionales sont par ailleurs liées à la DINA. Parmi elles, il y en a une qui suscite une grande controverse : la *Colonia Dignidad* à Parral, dans la VIII^{ème} région, à 355 km au sud de Santiago. C'est une prétendue société commerciale et civile de bienfaisance, fondée en 1950 par des ex-nazis ayant débarqué au Chili. Ce petit État nazi sert de camp de torture et d'extermination ainsi que d'école pour les soldats des services répressifs de la dictature durant la période d'existence de la DINA.

En somme, ces endroits changent continuellement. Certains sont supprimés lorsqu'ils deviennent suspects ou en raison de la nature clandestine des opérations menées par la DINA et la CNI. Nous avons cité brièvement les principaux lieux avec

leurs caractéristiques. Il existe d'autres endroits utilisés par les agents, mais les citer n'apporterait rien à notre propos.

2.3. Les opérations

Dès le 11 septembre, à Santiago, les militaires prennent le contrôle du pays en suivant un « plan de guerre ». Au cours des premiers jours, des « affrontements » éclatent, entraînant l'emprisonnement de milliers de personnes dont la piste se perd au fur et à mesure que les jours passent. Dans les régions, nombre de partisans de l'UP sont détenus et inculpés par les conseils de guerre. Cependant, les relations entre autorités régionales et militaires étant moins tendues que dans la capitale, les tribunaux militaires ne prononcent que des condamnations mineures, les fautes ne constituant pas un délit.

Pinochet s'acharne à répandre un climat de guerre et désigne, pour ce faire, un délégué du personnel afin d'accélérer le processus militaire et de corriger les faiblesses de ses confères. Il nomme donc Sergio Arellano Stark, surnommé le « loup ». Il met en place un comité dont les membres seront, par la suite, intégrés à la DINA. Ce comité parcourt le pays du nord au sud pour exterminer les partisans de gauche les plus tenaces. C'est ce qu'on appelle « La caravane de la mort », qui laisse 97 morts derrière elle. Les victimes sont des dirigeants politiques, des travailleurs ou des académiciens, seulement une quarantaine de militants venant de divers partis politiques, notamment du PS. Ces détenus subissent un sort extrêmement cruel. Ils sont brutalement torturés et soumis à des attaques à l'arme blanche les laissant méconnaissables. C'est probablement la raison pour laquelle les corps, enterrés dans des fosses communes, n'ont jamais été rendus aux familles.

J'ai eu honte de les voir. Ils ont été mis en morceaux. J'aurais voulu les recomposer, du moins leur redonner une forme humaine, même s'ils leur ont retiré les yeux avec des couteaux, leur ont brisé les mandibules, les jambes... Au final, ils leur donnaient le coup de grâce. Ils se sont acharnés » [...] On les tuait de façon à ce qu'ils meurent lentement. C'est-à-dire que, parfois, on les fusillait partie par partie. D'abord, les jambes ; ensuite, les organes sexuels ; après, le cœur. Dans cet ordre, les mitrailleuses faisaient feu¹²⁸.

¹²⁸ Joaquín Lagos Osorio, General (R) commandant en chef de l'armée d'Antofagasta (1ère région) en 1973, ce témoignage fut retransmis par la Télévision Nationale du Chili, https://www.youtube.com/watch?v=r-z_nQnnAWI, consulté en mai 2014. C'est nous qui traduisons.

Si ce témoignage, apporté par un militaire dissident, peut nous troubler par la barbarie de ces brigades de la mort, nous ne le serons pas moins par la suite. Les crimes commis par la « caravane de la mort » constituent les actions initiales d'une bataille furieuse et perverse menée par les militaires contre « l'ennemi ». Ceci se traduit concrètement par la défiguration des corps et de leur image dans la conscience collective du pays. Aux yeux de ces hommes en acier, au béret noir, la disparition se justifie par l'incapacité humaine à regarder ces corps décapités, mutilés, déformés.

La violence opérée par la « caravane de la mort » s'étend depuis le pouvoir central à Santiago vers les régions, répandant un climat de terreur dans tout le pays, et maintenant, par son effet dévastateur, une dynamique d'extrême haine et d'inhumanité de la part de ses agents.

Désormais, nous avons opté pour nommer et décrire sommairement les opérations qui suivent la caravane de la mort. Il s'agit simplement de nous recentrer sur notre sujet qui est la disparition et non la torture bien que, dans la plupart des cas, elles aillent de pair. La torture précède la mort, puis vient la disparition, sans oublier que celle-ci représente une forme de torture permanente.

L'opération Colombo : opération ayant pour but d'occulter la mort de 119 opposants à la dictature. C'est un coup monté de la dictature cherchant à discréditer, à travers les différents médias chiliens et étrangers, les dénonciations concernant les détenus disparus. Ces 119 personnes sont des détenus disparus séquestrés par la DINA. Les militaires déclarent que leurs corps ont été trouvés hors du Chili (en Argentine et au Brésil), ou qu'ils ont été assassinés par leurs propres camarades. Le coup monté a par la suite été dénoncé comme une farce, puis rejeté par la communauté internationale. Les 119 personnes sont toujours disparues à l'heure actuelle.

Hornos de Lonquén (Les fours de *Lonquén*, en français) : le 7 octobre 1973, dans diverses circonstances, quinze paysans sont arrêtés par la police (les carabiniers) dans la communauté rurale d'*Isla de Maipo* (région métropolitaine de Santiago). Leurs traces ont été perdues jusqu'à la fin de l'année 1978, lorsqu'un paysan découvre des cadavres à l'intérieur des *hornos de Lonquén*, des fours d'une mine de chaux. S'y trouvent les 15 corps de ces paysans disparus, tués par les carabiniers chiliens. Cette découverte émeut l'opinion publique. C'est un moment douloureux pour les familles car on leur confirme la mort de leur proche. En parallèle, en

novembre de 1975, face à la Troisième Commission de l'Assemblée Générale des Nations Unies, les militaires assurent par la voix de l'ambassadeur du Chili Sergio Diez que beaucoup de présumés détenus disparus n'avaient pas d'existence légale.

Caso degollados (affaire des égorgés, en français) : il s'agit de la séquestration de trois communistes, égorgés par les carabiniers. Dans la nuit du 29 mars 1985, Santiago Nattino est séquestré dans le secteur Est de la ville de Santiago. Le lendemain matin, à l'entrée d'une école du centre de Santiago, Manuel Guerrero et José Manuel Parada sont séquestrés par les carabiniers. Suite à leur captivité, ils sont amenés dans une dépendance clandestine du centre-ville, où ils sont menottés, et torturés, les yeux bandés. Le lendemain, ils sont transférés dans la périphérie de Santiago, à proximité de l'aéroport, et, tour à tour, sont expulsés de la voiture et mis à genoux. Là, un carabinier leur tire la tête en arrière et avec un sabre courbé, les égorge.

Operación Albania (opération Albanie) : en juin 1987, les agents de la CNI réalisent l'*Operación Albania* ou le *meurtre de Corpus Christi* en battant à mort les membres du *Frente Patriótico Manuel Rodríguez*, FPMR¹²⁹.

Après la tentative d'assassinat de Pinochet par les militants du FPMR en 1986, la CNI, dirigée par Alvaro Corbalán, prépare sa vengeance. L'organisme répressif organise diverses opérations qu'il définit comme des « affrontements », thèse qui sera écartée par la justice. Les agents de la CNI déterminent les identités des principaux leaders du FPMR et procèdent à cette opération criminelle en liquidant définitivement le groupe.

Sept jeunes militants du FPMR sont détenus dans différents points de Santiago. Après les interrogatoires et les tortures, ils sont amenés dans un camp dirigé par Corbalán, où ils trouveront la mort au bout de 72 heures terrifiantes, entre les 15 et 16 juin. Ce sanglant épisode fera douze morts. Afin de justifier cette violente procédure, les agents de la CNI ont pris la précaution de disposer des armes, des grenades et des cagoules aux côtés des corps inanimés. Ainsi, ils font passer les militants du FPMR pour des « terroristes armés » auxquels se sont affrontés leurs

¹²⁹ Frente Patriótico Manuel Rodríguez (traduit en français par Front Patriotique Manuel Rodriguez) : groupe armé, suivant une idéologie marxiste-léniniste et d'orientation révolutionnaire au Chili. Il débute ses activités en décembre 1983, prenant le nom d'un héros de l'indépendance chilienne : Manuel Rodríguez Erdoiza. Initialement, le FPMR est un appareil paramilitaire dans la lutte armée contre la dictature de Pinochet. Il fait partie de la politique de révolte populaire de masse, impulsée par le parti communiste chilien.

« vaillants soldats ». En réalité, seul un partisan du FPMR portait une arme. Néanmoins, les jeunes militants ont été abattus de 21 balles, tandis qu'un seul carabinier a été blessé.

Le corps disparu constitue la ligne directrice de notre investigation. Tout au long de ce deuxième acte, nous avons tenté de comprendre le fonctionnement de *l'appareil disparitionniste*. Cette recherche se fonde sur toutes les données historiques officielles qui constituent ce que nous appelons la *scène officielle*. C'est à partir d'elle que s'érige une partie de notre *corps historique*.

Comprendre l'organigramme, le fonctionnement et les mécanismes *disparitionnistes* est, de notre point de vue, essentiel pour l'avancée de notre propos. Ainsi s'explique notre approfondissement au sujet des principes et circonstances qui ont motivé la pratique systématique de la disparition, puis l'approfondissement du *rapport Rettig*.

Au moment d'entrer dans ce *corps historique*, de connaître le Chili et ses citoyens tels qu'ils sont aujourd'hui, nous avons dû analyser ce qui a fait naître cette idéologie de la disparition ainsi que les conséquences qu'elle a entraînées. Cette démarche a été fondamentale pour arriver à concevoir la pensée chilienne à partir de cette conjoncture vertébrale. On voit ainsi que les institutions armées, avec le consentement de la majorité de leurs hommes, ont la conviction de sauver la patrie des griffes du colossal ours soviétique. Elles trouvent leur élan et sont aidées par le gigantesque aigle nord-américain, mais cela, bien évidemment, n'est en rien désintéressé. À partir de leurs terres nordiques et lointaines, les deux animaux géants dogmatiques du XX^{ème} siècle ont fait émerger un délire dictatorial et destructeur dans l'austral territoire chilien. Ce délire prend en otage une grande partie de la population.

Une fois les fondations de l'État républicain anéanties par le coup d'État, se prépare un plan qui consiste à « la refondation du Chili » dont les principaux bénéficiaires sont, à l'échelle locale, une élite civilo-militaire et, au niveau international, les États-Unis, qui sont parvenus à imposer leur souveraineté idéologique face à l'ex-URSS. Sur le plan national, la réunification s'illustre à travers une seule voix, forte, redondante, en un seul discours qui, au-delà de son invraisemblance et de l'arbitrarité dont il fait preuve, est le socle à partir duquel se construit une autre nation, le nouveau Chili. Le pays croit se tourner ainsi vers la

promesse d'un avenir de progrès et de richesse. C'est pour l'ensemble de ces raisons que cette réflexion nous semble indispensable dans l'avancement de notre thèse.

Cette « refondation nationale » a un prix à la fois à un niveau global, mais aussi au niveau individuel. Beaucoup de chiliens se sont endettés à vie, que ce soit au sens figuré ou au sens propre. En effet, la classe moyenne et la plus démunie sont celles qui ont payé et qui continuent de payer le prix de la « croissance économique » dont le Chili jouit actuellement. La dette n'est donc pas seulement symbolique mais belle et bien réelle. La refondation *pinochetiste* les prive à la fois de leur conscience morale nationale telle que l'énonce Rousseau, mais aussi de leurs services de santé, d'éducation et de logement, donc des principes universels d'une république. Ainsi, les citoyens partagent le sentiment de se faire flouer par l'État, voyant tous leurs « investissements idéologiques » aspirés dans un trou noir, alors qu'il existe des fonds au sommet des montagnes, où résident de puissants propriétaires chiliens qui se sont enrichis grâce aux réformes de Pinochet. Dans les sondages et enquêtes macroéconomiques, ces richesses sont prises en compte pour représenter *le jaguar latino-américain*, faisant théoriquement de ce pays le plus stable et le plus riche de la région par rapport à sa population.

De notre côté, en tant que chercheur éloignée (à la fois par la géographie et par le temps) de l'*expérience esthétique* de cette vie de répression, nous sommes amenés à superposer à nos idées une infinie volonté de connaissance. Savoir, regarder ce passé, nous conduit parfois à une certaine obscénité. Cela signifie que lire, apprendre, penser, réfléchir, savoir, raconter, écrire et parfois même rêver en quoi et comment *les corps disparus* ont souffert de la torture avant leur disparition, nous a révélé un certain thanatos propre à ce sujet. Cela se manifeste par cette troublante obsession de savoir, par cette volonté de matérialiser cette réalité, de reconstruire ces images de mort – et de mort sanglante –, de se laisser tremper dans un bain de sang, dans un imaginaire torturant. Cet imaginaire peut être comparable à celui qui submerge les familles, à cette grande différence près que celles-ci continuent de résister, jusqu'à un certain point, à l'idée de la mort de leur proche. Elles sont accrochées à la vie. Tandis que nous, au contraire, nous cherchons à savoir comment on les a fait disparaître, et non comment nous pourrions les retrouver en vie. Nous cherchons une explication à ces absences dans la mort.

Or, le traitement donné à ce chapitre peut être vu sous plusieurs angles ; tout d'abord se dévoile l'obsession qui peut naître chez un jeune chercheur. Ensuite, cette

même tendance peut nous amener à ressentir de l'empathie envers les familles. D'autre part, le fait de lire les rapports d'investigation, de redonner un sens à la description des images, nous amène à la production d'une écriture analytique. Ce travail peut s'ancrer dans les mémoires, et par là, offrir la possibilité de ne pas faire disparaître à nouveau les disparus. Nous pouvons y voir un éventuel acte de résistance face à la disparition et, enfin, face au sens commun manifesté par la phrase « non, quelque chose comme ça, ça ne peut pas être possible », alors que ça a été possible. Cette impossibilité est si bien ancrée dans (une partie de) l'imaginaire collectif que la fiction en vient à dépasser la réalité. Ainsi, une partie des chiliens nient la réalité de la disparition.

Pour finir, étudier cette période historique nous intéresse car elle fait apparaître tout un lexique *disparitionniste*. Nous cherchons notamment à savoir en quoi un discours a le pouvoir de faire apparaître et disparaître l'image du disparu.

Etant donné que la figure du disparu est conçue pour mettre à l'écart, pour morceler et désunir une vie du reste des vivants, elle constitue une attaque contre le principe de vie en lui-même. Désintégrer le corps ennemi, c'est dématérialiser le principe de vitalité et de filiation, ou vouloir rester en vie et résister pour défendre ceux qui ont été forcés à n'être ni morts, ni vivants, mais disparus. Du côté des familles, elles n'ont pas le moyen de pleurer leur proche. L'acte sain de faire le deuil d'un être cher ne peut avoir lieu. La personne est à la fois absente et un « objet » de recherche.

Cependant, d'un point de vue officiel, il existe des rapports, des recherches, des pistes, des cadres conceptuels, des classifications : ils sont *les détenus disparus*, des chiffres, des noms, etc. Mais comment passer à côté de la question de l'individu, de l'être particulier, de celui qui s'appelait Juan ? Avec cette méthode, on passe du disparu à la masse : ne serait-ce pas là une autre manière d'effacer le disparu dans sa singularité ? Comment donc retrouver un individu qui s'est vu tout simplement englouti dans un groupe ?

La disparition est une amputation massive d'un groupe social. Elle implique non seulement la disparition de l'individu en question, mais aussi l'effondrement moral – par la terreur – de l'ennemi inattendu : la famille du disparu. Les familles qui ont prêté leur témoignage pour constituer les rapports *Rettig* et *Valech*, ont fait preuve d'une dignité incontestable devant la société chilienne et internationale. Cet acte contraste fortement avec le procédé de dénigrement des hommes armés, qui de leur

côté ont signé un pacte de silence éternel concernant toutes les violations des droits de l'homme commises au Chili, ce qui comprend également l'emplacement des corps disparus. Grâce à leur infatigable lutte en faveur de la vie, les familles se sont érigées aux yeux de tous ces acteurs de la milice au rang d'ennemi difficile à détrôner. Mais le fait d'avoir sacrifié leur vie dans ce combat, d'avoir témoigné, n'a pas suffi à faire apparaître le nom des coupables dans le rapport Rettig.

Cependant, lorsqu'on dit que les familles ont offert leur vie, ce n'est pas dans un sens purement métaphorique, bien au contraire. Chaque famille, chaque mère, chaque épouse, chaque sœur sait très bien qui a fait disparaître leur proche, puisque de femmes au foyer ou de travailleuses, elles sont devenues enquêtrices sur le terrain. Elles connaissent et gardent les noms des coupables. En effet, dans leurs requêtes, et durant les dix premières années de la dictature, 5400 recours d'*habeas corpus* ont été présentés face aux tribunaux de justice. Seulement 10 ont été traités. Donc, si le pouvoir judiciaire n'a pas cherché à dévoiler la vérité, ce sont les familles qui sont devenues de véritables avocats et juristes, cherchant non seulement leur proche, mais également un moyen de se faire entendre par l'institution judiciaire. D'ailleurs, ces « omissions » du pouvoir judiciaire obéissent au Décret Loi d'Amnistie, approuvé en 1978, qui a laissé impunies les violations des droits de l'homme effectuées entre le 11 septembre de 1973 et le 10 mars 1978.

Au début de notre analyse du rapport *Rettig*, nous avons évoqué la question de la justice qui, selon nous, doit précéder toute mesure de réparation et de réconciliation. Malheureusement pour les familles et pour une grande partie des chiliens, ce décret d'amnistie est toujours en vigueur, montrant encore une fois cette virulente fissure noire d'où s'écoule ce fantôme de la disparition. Mais si nous faisons l'exercice de nous soumettre à l'idée de ne pas avoir de corps, d'admettre qu'ils soient vraiment anéantis, nous ne pouvons pas faire de même avec la justice. Il est impossible d'accepter l'injustice de ces crimes. Il n'est pas admissible de marcher sur le même trottoir que des tortionnaires et des assassins, de partager un endroit avec des terroristes d'État. Et voici une autre question que je me pose : combien de fois ai-je été au Chili dans le même endroit qu'un agent *disparitionniste* ? Combien de fois ai-je fait un bout de chemin aux côtés d'un bourreau se sentant libre ?

Malheureusement, les espaces publics réunissant victimes et tortionnaires, relativisant les crimes contre les droits de l'homme, sont ceux où le condor chilien prend son envol.

DEUXIÈME PARTIE

FAIRE APPARAÎTRE UN CORPS

TROISIEME ACTE

TROUVER LA BEAUTE ABSENTE

L'instauration de la dictature donnait à l'ensemble de la population un sentiment de *post-guerre*. C'est dans ce contexte socio-historique qu'apparaissent de nouvelles formes artistiques qui mettent en évidence de façon métaphorique la réalité actuelle et qui permettent aux chiliens dans quelque mesure de la comprendre. Ainsi, durant les trois premières années de la dictature, le théâtre fait de furtives tentatives de créations contestataires. Puis, à partir de 1976, la création théâtrale explore un nouveau langage scénique, encore inconnu. Au fur et à mesure que la brume de ce jour de septembre commence à se dissiper, les citoyens, selon leur sensibilité politique, se sentent soit « vainqueurs » soit « vaincus ». Ainsi, différentes interprétations de cet événement historique se font jour.

Notre approche dans cette deuxième partie consistera à étudier les conséquences directes de la disparition, à savoir la dénonciation de celle-ci et la recherche des personnes disparues. Ces deux phénomènes seront envisagés sous un angle esthétique.

Par ailleurs, il faut préciser que cet acte (chapitre) se divise en deux parties : la première s'attache à comprendre la nature du beau en esthétique, tandis que la deuxième partie se focalise sur le traitement de notre sujet. En prenant l'exemple d'une manifestation publique, nous l'étudierons au regard du jugement esthétique de Kant.

Ainsi, dans cet acte nous nous interrogerons premièrement sur l'origine de l'étude la beauté et de l'esthétique. Bien que ce développement semble nous éloigner de

notre sujet, nous allons le recadrer à travers notre objet d'étude qui est la théâtralité de protestations sociales. Cet examen nous semblait important pour aborder ensuite, dans les prochains actes, les pensées d'autres philosophes contemporains, et pour en venir enfin au problème de *l'esthétique et la théâtralité de la disparition*.

Avant l'existence de l'esthétique en tant que science, c'est la beauté et la nature du beau qui étaient questionnées. Nous nous appuyons donc sur les textes de Platon et Aristote, en rapportant leurs réflexions sur la beauté à notre sujet.

Par la suite, nous aborderons l'esthétique à partir du *criticisme kantien*¹³⁰.

L'ensemble de ces analyses seront fondées sur les cas particuliers qui sont liés à la théâtralité des manifestations au Chili ayant eu lieu entre 1973 et 1989 et entre 2011 et 2013. Notre approche se centre sur la théâtralité. En effet, nous regardons les événements dans une perspective qui mêle le théâtre et la sociologie. Nous nous référons à ce que Barthes nomme *la théâtralité*, en observant que ce concept ne s'oppose pas au théâtre mais que, à notre avis, il représente une ouverture vers une autre discipline des sciences humaines telle que la sociologie. Nous sommes particulièrement intéressée par la théâtralité car elle pose la question de savoir si c'est chez celui qui regarde ou chez celui qui exécute l'action que l'événement théâtral se produit. Selon la réponse à cette question, les prises de position et les voies de réflexion peuvent être radicalement différentes.

Nous comprenons la théâtralité comme une manière de contempler la vie. La théâtralité peut se lire dans chaque action réalisée par l'homme. Ainsi, selon nous, il n'y a pas de séparation entre le théâtre, la vie sociale et la politique. La théâtralité ne se restreint pas à une salle aux fauteuils pourpres et aux éclairages artificiels. La théâtralité que nous tentons de définir repose sur les principes de Barthes et de Peter Brook (*L'espace vide*). Notre approche de la théâtralité prendra comme exemples particuliers les actes de recherche symbolique du *corps disparu* menés par l'Association des Familles de Détenus Disparus (AFDD) ainsi que les actes de protestation contre la dictature. Selon nous, ces cas particuliers font émerger un champ artistique qui est celui de *l'esthétique de la disparition et de l'effacement*.

¹³⁰ Défini par Siedengart Jean comme « principe méthodologique préalable à toute véritable recherche philosophique, qui consiste à commencer par examiner réflexivement et par analyser les fondements, l'étendue légitime et les limites de notre connaissance et de toutes les formes de l'agir humain. Ce qui caractérise la philosophie critique, c'est que sa critique ne s'exerce pas tant sur les productions de la raison que sur la raison elle-même : c'est donc essentiellement une autocritique de la raison afin d'en prévenir les mésusages et les illusions. In Blay Michel (dir.), *Le grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse-CNRS, 2003, p. 225.

C'est pourquoi, dans cette partie, notre travail consistera principalement en l'articulation entre la théorie esthétique et nos cas particuliers. Nous mettrons également en évidence l'influence réciproque existante entre les actes de protestation et les esthétiques théâtrales qu'ils produisent en inspirant d'autres groupes sociaux.

Concernant le théâtre à proprement parler, la censure exercée par la dictature entrave la libre création. De plus, cette censure rend difficile la vocation sociale de cet art vivant, qui invite à un dialogue entre créateurs et spectateurs. Ainsi, l'oppression subie par le théâtre a freiné sa créativité et ses possibilités de répercussion. La période dictatoriale a été funeste pour les arts de la scène. A cause de la dictature, les tentatives de création ont été quasi inexistantes. Néanmoins, les gens de théâtre ont été poussés à explorer d'autres propositions créatives et à inventer de nouvelles formes artistiques. Grâce à la profonde introspection qui a accompagné la première période de la dictature, le théâtre devient l'un des principaux arts de la résistance. La nature même des arts de la scène, leur capacité à faire émerger des personnages, des sujets, des objets, des langages, etc., leur permet de faire acte de résistance. C'est dans l'apparition sur scène de corps, de dialogues, d'espaces et de temps imaginaires, que se produit la rencontre entre les acteurs et les spectateurs. La cessation de ces apparitions a été l'effet du nouveau paradigme social et politique qui a également eu pour conséquence un déplacement esthétique. En effet, faute d'espaces officiels, les expressions théâtrales glissent vers les lieux publics. Au cœur de la *polis* dictatoriale, exister « en toute simplicité » était déjà une conquête.

L'expérience est à la base de tout empirisme, de l'*aisthesis*, et par conséquent de l'esthétique. Nous considérons l'esthétique comme une double approche des phénomènes, à la fois sensible et intelligible – ces deux modes de saisie pouvant de manière séparée ou bien simultanée. Ainsi, l'esthétique est susceptible d'être façonnée par les enjeux socio-politiques. En ouverture de ce troisième acte, nous analyserons d'une part les préceptes de l'esthétique, et de l'autre le rapport entre la production théâtrale censurée et le glissement du théâtre vers une théâtralité des manifestations.

1. Protestation et théâtre : matérialité, soumission et autonomie

« Les œuvres d'art se détachent du monde empirique et en engendrent un autre possédant son essence propre, opposé au premier comme s'il était également une réalité. »¹³¹. Dans son ouvrage *Théorie esthétique* (1970), Adorno aborde l'œuvre d'art à partir de son contenu historique et matériel. Dans cette perspective, le contexte détermine les variations ou les non-variations esthétiques.

En prenant en compte ces propos, nous affirmons que la vision de l'art change avec les époques ; elle évolue graduellement ou brusquement, les jugements esthétiques ne pouvant dès lors plus être conçus comme des *a priori*. L'œuvre d'art se transforme selon le contexte, selon le moment et selon la personne qui la regarde ; c'est pourquoi elle est vivante. Par conséquent, la théorie esthétique doit se réajuster sans cesse.

Cependant, l'œuvre d'art n'est pas forcément soumise au contexte dont elle est issue. En effet, pour Adorno, l'art devient social quand il dénonce, et il ne peut adopter cette posture que lorsqu'il est autonome. Pour mieux expliquer ces propos, nous prendrons en exemple l'opposition et la résistance des actes protestataires qui font face à la *dictature disparitionniste*. La théâtralité de ces manifestations est aussi le résultat du manque d'espaces officiels pour la production théâtrale.

C'est à partir de 1976 que le théâtre chilien réinvente ses modes de création. La question suivante se pose alors : le théâtre chilien trouve-t-il dans l'oppression qu'il subit sa nouvelle source d'inspiration ? L'art théâtral chilien s'émancipe-t-il au moment où la censure s'impose ?

Si la réalité empirique est le contenu de l'art, celui-ci serait alors un autre fruit de l'histoire. Nonobstant, selon la thèse d'Adorno, ce contenu peut faire l'objet de plusieurs lectures, en créant ainsi sa propre réalité empirique. Dans notre cas, le contenu des protestations et des manifestations (théâtrales) ne serait-il rien d'autre que la réalité sanglante où la dictature a plongé le *corps collectif* ? Les expressions théâtrales chiliennes ont-elles créé leur propre réalité empirique ou se sont-elles émancipées du contexte dictatorial ?

On voit bien la contradiction qui surgit : les expressions artistiques deviennent sociales lorsqu'elles s'opposent à un régime politique, mais elles ne peuvent adopter

¹³¹ Adorno Theodor, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand et sous la direction de Marc Jimenez, Paris, Klincksiek, 1974, p. 9.

cette position que lorsqu'elles deviennent autonomes en ce qui concerne non seulement l'origine sociale de leur contenu, mais aussi la manière de les produire. D'ailleurs, cette manière renvoie dans tous les cas à la dialectique de forces et de relations productives. Les expressions artistiques et l'œuvre d'art tentent d'être indépendantes. Elles font une critique sociale, mais, en même temps, nient le social. C'est dans cette négation qu'elles trouvent leur sociabilité. C'est ainsi que l'art et ses expressions présentent une double facette : celle de la dépendance et celle de l'autonomie par rapport au social. Nous nous approprions la conception *adornienne* de l'esthétique comme un être vivant se métamorphosant selon le contexte temporel et spatial.

Le contexte historique de la dictature a déterminé l'émergence d'invariables esthétiques chez les gens de théâtre qui sont restés dans ce Chili étourdi par le coup d'État, tout comme chez ceux qui sont partis. Ce contexte a produit dans un premier temps des effets néfastes tels que la peur, le sentiment de persécution, la crainte de parler, la dissolution des groupes théâtraux, et enfin la fragmentation du corps théâtral. Jusqu'en 1976, ces effets ont été funestes pour le théâtre. Mais un besoin d'expression émerge ensuite, une urgence de dire et de produire des signes de dénonciation. Progressivement, la voix étouffée des hommes et des femmes de théâtre se lève. Ainsi, le corps artistique montre les dents et « avale » cette réalité pour concevoir, dans ses entrailles, des méthodes artistiques contre ce régime odieux.

Ce phénomène n'étant pas exclusif aux gens de théâtre, il est également perceptible au sein du *corps collectif*, qui avait besoin d'espaces de partage et de questionnement face la réalité régnante. En tout cas, selon les principes postulés par Adorno, le théâtre s'apprête à subir une métamorphose qui va remplacer son caractère social et universel au centre de sa pratique. L'art théâtral chilien commence à se développer en cohérence avec le mouvement social ; il s'ouvre vers d'autres scènes. En effet, selon nous le théâtre, avec les modes de production narrative propres à son langage, se rapproche alors de la vie sociale. Ainsi le montre la théâtralité des actes protestataires.

Le théâtre est l'un des premiers arts qui répond aux nouveaux questionnements du *corps collectif*, il réussit à réactiver l'art en général et, jusqu'à un certain point, à récupérer les codes culturels d'avant la dictature. De son côté, la théâtralité des manifestations introduit au sein de la société civile la problématique du coup d'État à partir d'un « nous », s'opposant ainsi à la dictature qui cherche avant tout à

fragmenter cette première personne du pluriel. Entre ce corps artistique-théâtral et le corps protestataire se produit une relation qui favorise la recherche de nouveaux langages pour mettre en récit la disparition. Ainsi, la société, le *corps collectif* et les gens de théâtre tentent de parler collectivement de leurs inquiétudes et de leurs rêves car « en créant ou en contemplant ces ouvrages, nous échappons, semble-t-il, à toutes les entraves de la réglementation et de ce qui est réglementé ; nous attendons justement des figures de l'art qu'elles nous revivifient et nous délassent de la rigueur imposée par l'observance des lois et de la ténébreuse intériorité de la pensée ; nous cherchons, contre le royaume des ombres de l'idée, le refuge riant d'une vigoureuse effectivité. »¹³²

Les collectivités protestent. Spectateurs, acteurs et artistes, réunis autour de la création théâtrale, sont motivés non seulement par les besoins expressifs de la création théâtrale elle-même, mais également par l'extrême violence de la dictature. Mais les créateurs et le public ne recherchent ni la distraction ni le repos en se rendant au théâtre. Ils cherchent plutôt à partager leurs peurs, leurs inquiétudes, leurs émotions et leurs rêves dans la communion. Ils tentent de reformuler une contestation face à la rigueur imposée par la dictature à travers un même « langage de la violence », mais codifié et manifesté d'une autre manière. Ni les créateurs ni les spectateurs ne cherchent à fuir leurs ténébreuses pensées. Au contraire, ils souhaitent donner forme à la brutalité en créant une rhétorique de la violence, de la mort et de la disparition.

Depuis la fragmentation du corps social, le corps théâtral traverse deux étapes. À partir de 1973, le théâtre est dans un état introspectif. Durant cette période, ce sont les protestations dans les rues qui vont prendre le relais, à travers un langage tragique des corps – mais ici, il n'y a pas de fiction possible. Pourtant, à partir de 1976, le corps théâtral connaît un processus de symbiose avec ces expressions publiques. Tous deux se réunissent dans un « nous » esthétique.

L'expérience collective qui se tisse entre le théâtre et la théâtralité se fonde sur la perception, sur la sensation et sur l'interprétation de la dictature et de la censure. Ainsi, à travers le langage et les facultés expressives de pièces à valeur de protestation, prend forme l'esthétique d'un mouvement créatif qui s'érige contre le système politique dominant. Ces pièces créent un lien collectif par l'interaction

¹³² Hegel Friedrich, *Cours d'esthétique*, trad. de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier, 1995, p. 10.

immédiate entre acteurs (de théâtre et des manifestations publiques) et spectateurs. Les acteurs et les spectateurs sont donc réunis autour de la parole et du geste. Le théâtre et la théâtralité des manifestations représentent alors un réagencement fictionnel de signes et d'images issus d'une expérience commune.

2. Du beau platonicien

Socrate : Eh bien ! si Dieu le veut, c'est ce qui se fera, Hippias. Pour le moment, toutefois, réponds-moi sans tarder sur un point, car c'est beau à toi de m'y avoir point fait penser ! Naguère en effet, excellent Hippias, dans un entretien où je blâmais comme laides certaines choses et en louais d'autres comme belles, quelqu'un m'a jeté dans l'embarras en me posant, et même avec pas mal d'impertinence, une question dans ce genre : « Toi, Socrate, me disait-il, d'où sais-tu quelles choses sont belles ou laides ? »¹³³.

Ainsi commence le traité sur la beauté dans « Le grand Hippias ou du beau » de Platon. À l'heure actuelle, on peut se poser la même question : comment pouvons-nous savoir quelles choses sont belles ou laides ? Depuis des siècles, cette question a suscité de profondes recherches auxquelles ont participé des chercheurs, des philosophes, des écrivains et, depuis le XVIII^e siècle, des esthètes.

Ces investigations ont donné lieu à des raisonnements plus ou moins pertinents, chaque nouvelle définition ouvrant une nouvelle voie de recherche sur l'esthétique.

Le dialogue entre Socrate, son double – interlocuteur fictif – et Hippias est intéressant car il est parsemé de moments de lucidité qui montrent un processus de construction logique de la pensée. À première vue, certaines réflexions se montrent parfois infructueuses ; néanmoins, elles reprennent rapidement de la valeur dans le développement de l'idée en cours. Ces réflexions fonctionnent ainsi à la façon de jalons qui amènent le lecteur à faire ses propres observations, comme un quatrième personnage.

Notre attention est d'abord attirée par l'existence de ce personnage fictif : le démon de Socrate. Ce fantôme représente un troisième acteur qui remet sans cesse en question le dialogue entre les deux philosophes. Ce genre littéraire a pour nom *les dialogues socratiques*, qui retracent les conversations que Socrate entretenait avec

¹³³ Platon, *Œuvres complètes I, Le grand Hippias*, Paris, Gallimard, 1993, p. 28 (286).

certaines de ses disciples, dont Platon. Le démon fictif omniprésent, mais non d'une manière physique, nous pouvons ainsi le rattacher à notre *corps disparu*.

Au début, Hippias affirme que la justice, la sagesse, le bon, tout comme la beauté, sont des réalités déterminées. Cette affirmation suppose que c'est par la justice que les choses sont justes, c'est par la sagesse qu'il y a de la sagesse, et c'est par la beauté que les choses sont belles. Sans nous attarder à décrire le déroulement de cette hilarante conversation, nous nous focaliserons sur la nature de la beauté telle qu'elle y est présentée. Au regard de notre sujet, nous pouvons poser la question ainsi : en quoi les actes de protestation menés par l'AFDD peuvent-ils être l'objet d'un jugement esthétique ? Une telle question est-elle pertinente ?

Le traitement philosophique de la beauté par Platon inspire et influence les philosophes occidentaux. C'est sur les questionnements posés par le philosophe grec qu'est fondée l'esthétique comme une science à part. En guise d'introduction à cette problématique, nous signalerons quelques différences entre la beauté et l'esthétique. Cette dernière se centre notamment sur les types de jugements qui définissent le beau et le laid. Le terme *esthétique* vient du grec *aisthêtikos*, qui signifie « qui à la faculté de percevoir ou de comprendre », d'*aisthêsis*, « sensation ». Quant à la beauté, sa définition renvoie à la question de la nature du beau.

Si nous comparons le beau platonicien, l'esthétique comme concept apparu en 1750 sous la plume de Baumgarten et ce que l'esthétique devient de nos jours, nous pouvons remarquer que la beauté et l'esthétique ont la particularité de se rapporter toujours à une époque et à une civilisation données.

C'est entre 390 et 385 av. J. C.¹³⁴ qu'Hippias tente de définir la beauté en prenant comme exemples une jeune fille, une jument et une lyre. Le démon interpelle alors Socrate et le discrédite en lui posant la question de la belle marmite. Hippias lui répond qu'un ustensile peut être une belle chose lorsqu'il est le fruit d'un beau travail. Hippias ajoute que même en supposant que la marmite soit belle et ronde, et faite en or, en ivoire ou en pierre – des matières qui sont aussi des manifestations de la beauté –, si elle n'est pas le produit d'un bon travail elle ne peut pas être belle. Vient ensuite la question de savoir quel instrument s'assortit le mieux avec la marmite : est-ce une mouvette en bois de figuier ou une en or ? Ils arrivent à la conclusion que ce qui sied le mieux à chaque chose est ce qui la rend belle. Ainsi,

¹³⁴ On ne connaît pas la date exacte de ce dialogue. Il en est ainsi pour la plupart des écrits de Platon.

une mouvette en bois de figuier sied mieux à la marmite. Mais, au-delà de ces questions, l'interrogation sur le beau n'est pas encore résolue. C'est pourquoi Socrate et Hippias évoquent les mots d'Héraclite, qui fait de l'espèce humaine l'exemple exact de la beauté, relativisant ainsi la beauté de la jument et de la lyre. Par ailleurs, une *méta-relativisation* se produit au moment où Héraclite affirme que par rapport à Dieu l'espèce humaine elle-même n'est pas une chose belle.

Tout au long du dialogue, des notions telles que *l'harmonie* entre les différentes textures des objets et *l'ajustement* entre les choses nous amènent à tout instant à nous demander ce qu'est le beau. Des tentatives de réponse surgissent tout au long de la conversation. Le beau pour Hippias correspond au fait d'être sage, d'être honoré par ses concitoyens, d'avoir une vie heureuse, de parvenir à la vieillesse dignement, et d'être magnifiquement enterré par ses propres enfants (comme le fut Achille). Toutefois, l'interlocuteur fictif exprime des doutes qui conduisent à écarter quelques-unes des hypothèses, en accentuant ainsi les questions qui gravitent autour de la nature de la beauté. Par ailleurs, en interrogeant le beau, Platon et Hippias introduisent la notion de convenance. Le principe de *convenance* (cité à propos de l'interlocuteur fictif) renvoie à la problématique de ce qui sied ou non. La convenance fait *paraître* la beauté dans les choses, mais il s'agit d'une apparence et non d'une réalité. On pourrait alors distinguer deux types de beauté : la beauté réelle (qui est une réalité déterminée) et la beauté apparente (qui fait paraître une chose belle). Le personnage fictif rétorque en demandant cette fois – à travers Socrate – ce qu'est le beau en réalité et non en apparence. Hippias répond : *l'inconnu*. Encore une fois, la nature du beau échappe à la compréhension. D'autres exemples vont servir de preuves empiriques à la discussion sur le beau : les corps humains en action (la course, la lutte, etc.), les animaux, les instruments d'art et de musique. Ces éléments peuvent être beaux par leurs circonstances (le corps en action), par leur constitution naturelle (les animaux) ou par leur qualité de fabrication (les instruments d'art et de musique). En outre, tout ce qui peut être utilisé pour faire une bonne action (comme le pouvoir) est également considéré comme une belle chose. À partir de là s'engage un débat sur les motivations des actions. Il en ressort qu'une action est utile quand elle produit du bien et qu'une bonne cause produit de la beauté.

Par ailleurs, Socrate suggère que le beau est aussi un plaisir de sens tels que la vue et l'ouïe. L'hypothèse, pourtant fort attrayante, contient, selon Socrate, une première fissure qui est rapidement perceptible : elle laisse de côté la beauté des plaisirs plus

élevés, ceux qui sont issus du travail de l'étude des lois et de la sagesse. Par ailleurs, il semble étrange que seuls deux sens soient considérés : la vue et l'ouïe. Les autres sens tels que le toucher, l'odorat, le goût, le plaisir, l'amour seraient-ils moins élevés ? Ou encore, peut-on qualifier de beau ce qui est agréable ? Si ce qui se présente à la vue ou à l'ouïe n'est pas agréable, peut-on encore parler de beau ? Cette même question est posée dans le dialogue. Socrate s'emploie à y répondre par une sorte d'équation mathématique évaluant l'impact de la beauté de deux objets « A » et « B » pris chacun séparément puis ensemble. Socrate et le sophiste Hippias en viennent à la conclusion suivante :

C'est en effet, à mon avis, le comble de l'inconséquence, de prétendre, si nous sommes beaux tous les deux ensemble, que chacun de nous séparément ne le soit pas ; ou que nous soyons chacun, tandis qu'ensemble nous ne le serions pas ; ou n'importe quoi d'autre, dans les cas analogues. Prends-tu là-dessous le même parti que moi ou adoptes-tu l'autre solution ? – Hipp. : Le même parti, moi aussi Socrate. – Socr. : Et tu fais bien, en vérité, Hippias ; c'est en outre le moyen de nous débarrasser d'une plus longue enquête.¹³⁵

Par conséquent, la définition donnée précédemment s'avère fausse.

Tout au long du dialogue, chaque affirmation est finalement remise en question. Ceci amène Socrate à conclure par une touche d'humour en se servant du vieux proverbe grec : « Difficile sont les belles choses ».

3. Le beau dans la *Rhétorique* et la *Poétique* d'Aristote

Aristote a promis de faire un ouvrage dédié à la question de la beauté. Pourtant, il semble qu'il n'a pas pu tenir sa promesse. En effet, nous n'avons pas de trace d'un tel ouvrage et nous ignorons les raisons pour lesquelles il n'a pu traiter cette question. Pour autant, cela ne l'a pas empêché de marquer l'esthétique à travers d'autres livres : *Poétique* et *Rhétorique*. Nous analyserons ici des extraits de ces deux ouvrages en nous focalisant sur les concepts qui sont indispensables à l'élaboration de notre esthétique de la disparition.

À l'époque de Platon et d'Aristote, parler d'*esthétique* n'était pas envisageable. Le beau et le laid constituaient des objets d'étude mais non une science. À présent,

¹³⁵ Platon, *op. cit.*, p. 54 (303).

les chercheurs en esthétique peuvent difficilement faire l'impasse sur le traitement de la beauté chez ces deux philosophes.

L'influence d'Aristote sur la pensée occidentale philosophico-esthétique est durable, d'où notre intérêt pour reprendre son traité. En effet, les bases grecques de l'esthétique ne sont toujours pas obsolètes. Elles continuent à provoquer un mouvement de la pensée. Nous interprétons ce mouvement de manière métaphorique comme une oscillation qui part du centrifuge pour aller vers le centripète, c'est-à-dire qui part de la périphérie pour retourner aux sources du questionnement sur la beauté. Lorsque nous parlons de périphérie, nous faisons allusion aux lectures et aux interprétations de ces deux philosophes grecs par les philosophes qui les ont succédés. Les nombreuses références à Platon et à Aristote nous ont amenée à étudier leurs textes originaux. Or nous précisons que nous avons analysé la question particulière du beau et non l'ensemble des œuvres platoniciennes et aristotéliennes.

3.1. La Rhétorique

La *Rhétorique* est une œuvre d'Aristote écrite probablement entre 329 et 323 avant J.C. Ce traité occupe une place centrale dans la compréhension de l'homme ainsi que dans l'art de se servir du discours pour plaire comme pour convaincre. Le chapitre IX du premier livre est dédié à la vertu et au vice, au beau et au laid, ainsi qu'aux éléments constituant les éloges et les blâmes. « Le beau, c'est ce que l'on doit vouloir louer pour soi-même, ou ce qui, étant bon, est agréable en tant que bon. Or, si c'est là le beau, il s'ensuit nécessairement que la vertu est une belle chose ; car c'est une chose louable parce qu'elle est bonne. »¹³⁶

D'après ces observations, le beau serait ce qui, instinctivement, éveille l'admiration. Un bel objet suscite l'expression instinctive de l'émerveillement ou de l'estime, qui se fait sans filtres. De même, les choses agréables, charmantes, gracieuses et aimables sont de bonnes choses car elles plaisent aux sens ou à l'esprit. Par exemple, pour Aristote, la vertu est une belle chose car elle est digne d'éloges. Avant d'étudier la relation entre la beauté et la vertu selon Aristote, nous nous attarderons sur quelques-unes des questions qui émanent de cette citation. En effet, dans ce texte Aristote développe une réflexion nécessaire, qui constitue pour nous la pierre angulaire de l'idée du beau. La phrase «... ou ce qui, étant bon, est agréable en

¹³⁶ Aristote, *Rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1991, livre 1, p. 129.

tant que bon » pose les questions suivantes : comment sait-on qu'une chose est bonne? Qu'est-ce qui détermine qu'une chose soit bonne ou belle ? Par quels moyens sait-on que quelque chose est agréable ? Est-ce grâce aux sens, au regard, au raisonnement ?

Pour répondre à ces questions, nous pouvons dire qu'une compréhension purement intellectuelle n'est pas suffisante, car l'agrément résulte de ce qui plaît à l'esprit mais aussi aux sens. Le raisonnement n'est donc pas la seule manière d'éprouver le plaisir et l'agrément, bien que l'éducation faisant partie du raisonnement soit un facteur déterminant de la perception humaine. Si l'on conçoit l'éducation comme un élément décisif dans la perception, la question qui se pose alors est la suivante : la perception de la beauté peut-elle être influencée par l'éducation ? Si l'entourage familial ou l'école apprennent à l'homme depuis son enfance ce qui est beau et ce qui est laid, nous pouvons affirmer que le contexte familial ou éducatif détermine la perception du beau. L'éducation joue-t-elle un rôle dans la définition de la beauté ? La question peut également être posée autrement : existe-t-il une éducation des sens ?

En règle générale, la distinction entre les sens et le raisonnement est claire. Par ailleurs, il est certain que l'on peut « élever » la partie sensorielle de l'être. Ainsi, répondre à ces dernières interrogations peut, à première vue, paraître aisé. Par exemple, le travail de l'acteur n'est-il pas de maîtriser ses sens et ses sentiments pour donner place aux sentiments que la pièce veut représenter ? Il paraît simple de répondre à cette question. Pourtant, elle mérite une analyse plus poussée car ce qui paraît simple est parfois trompeur. La simplicité est complexe quand on l'étudie en profondeur et quand on tente de comprendre sa nature. Nos questionnements étant posés, nous tenterons d'explicitier le sens du beau aristotélicien. Pour ce faire, nous analyserons les extraits qui traitent de la beauté tout en ayant conscience que de nos jours la conception de la beauté n'obéit pas aux mêmes valeurs de la Grèce de jadis.

Premièrement, nous reprendrons l'extrait cité plus haut, dans lequel nous avons repéré une distinction nous permettant d'éclaircir la question du beau et de l'esthétique. En effet, nous pouvons avoir deux lectures du passage «... ou ce qui, étant bon, est agréable en tant que bon. » Selon nous, ces deux lectures confrontent deux logiques différentes. La première lecture pourrait se rapporter à la nature de la beauté : qu'est-ce que le beau en soi ? (une question abordée aussi par Platon). La seconde lecture pourrait poser la question des moyens de perception de la beauté : à

travers quoi établissons-nous ces jugements ? Chacune de ces lectures implique deux démarches différentes et deux études pertinentes. Il nous était nécessaire de faire cette distinction pour nous focaliser maintenant sur le beau aristotélicien. Pour Aristote, il existe un lien entre ce qui est louable et la vertu, les deux parties qui constituent la beauté. En effet, il est beau de louer la vertu. En outre, « la vertu est, ce nous semble, une puissance capable de procurer et de conserver des biens, et aussi capable de faire accomplir de bonnes actions nombreuses, importantes et de toute sorte et à tous les points de vue. »¹³⁷ Ici, la vertu est comprise comme une possibilité de pratiquer le bien en accomplissant des actions qui répondent à l'intérêt général. Par ailleurs, le terme vertu vient du latin *virtutis*, qui signifie la force virile. Nous comprenons mieux pourquoi Aristote qualifie les vertus et les actions des hommes (qui sont des êtres naturellement meilleurs, selon ce passage de la rhétorique) comme supérieures à celles des femmes. En effet, l'homme est supérieur à la femme par nature. Au combat, il fait preuve de bravoure, de courage et de hardiesse. Il est vigoureux, vaillant, énergique et fort. Ces qualités morales et physiques doivent être renforcées quotidiennement. Pour le philosophe né à Stagire, en Macédoine, les grandes vertus sont celles qui ont plus d'utilité pour les autres que pour soi-même. Ainsi, il estime que la justice et le courage sont des valeurs supérieures car elles rendent service aux autres en temps de paix (la justice) et en temps de guerre (le courage).

Aristote concevait la justice et le courage comme les vertus les plus remarquables car elles étaient utiles aux autres, et, par extension, elles servaient l'intérêt public. Il est à noter que le service public est l'une des premières vocations de l'État. Par État, nous ne comprenons pas seulement une autorité souveraine qui démarque un territoire ou une population quelconque, mais également un appareil régulateur des devoirs et des responsabilités des citoyens. Cette fonction régulatrice, il n'est en mesure de l'accomplir que s'il est lui-même vertueux et juste.

Pour Aristote, la justice n'est pas la seule vertu. Voici une liste des vertus les plus remarquables:

La justice : vertu selon laquelle chacun a ce qui lui appartient, conformément à la loi.

¹³⁷ Ibidem.

Le courage : c'est la capacité à accomplir de belles actions en situation de danger tout en obéissant à la loi.

La tempérance : vertu qui se rapporte au comportement vis-à-vis des plaisirs du corps.

La libéralité : vertu par laquelle on accomplit une belle action par le moyen de l'argent.

La magnanimité : vertu qui consiste à réaliser de grands bienfaits.

La magnificence : vertu par laquelle quelqu'un peut faire de grandes dépenses, c'est-à-dire qu'il fait preuve de générosité ; la mesquinerie est son contraire.

Le bon sens : vertu de la pensée par laquelle on peut délibérer convenablement sur le bien ou sur le mal, en vue du bonheur.

La plupart du temps, la majorité de ces vertus sont considérées comme de belles choses. Mais ce n'est pas toujours le cas de la justice. En effet, de mauvais comportements ne sont pas considérés comme beaux. En outre, honorer quelqu'un est considéré comme une belle chose notamment lorsqu'on le fait de manière désintéressée.

Selon Aristote, la beauté se trouve également dans les actes que nous accomplissons pour les autres, surtout lorsque nous envisageons le bien commun. Par les actes de justice et les bienfaits, l'homme doit chercher à se mettre au second rang en favorisant avant tout la communauté. Aristote considère comme de belles choses la pratique quotidienne de la vertu et ses conséquences. Il qualifie également de belle chose ce que l'on réalise sans crainte, car c'est la bonne disposition qui nous conduit à la gloire. Rendre meilleurs ses ennemis en corrigeant leurs mauvaises attitudes par le recours à la négociation ou même aux représailles, est aussi une belle chose. En outre, le beau réside dans la bravoure et dans le fait de ne pas se laisser vaincre.

Par ailleurs, le propre de l'homme est d'être libre. La beauté réside donc dans le fait de ne pas choisir une profession grossière et de ne pas vivre aux dépens des autres. Le bien et le beau se manifestent aussi lorsque, par exemple, on fait preuve de modération face au succès ou de grandeur d'esprit face à l'échec.

De même, la victoire et l'honneur, vertus supérieures, font partie des belles choses car, plutôt que nous-même, ce sont les autres qui peuvent en profiter. Les cérémonies commémoratives sont également une belle chose, la commémoration d'une personne particulière permettant de mettre en évidence son caractère hors du commun.

Concernant les éloges, seuls les hommes sérieux sont loués car ils accomplissent des actions conformes aux objectifs qu'ils se sont fixés. Pour faire l'éloge de quelqu'un il faut considérer ses véritables qualités. Ainsi, nous devons choisir la qualité qui le caractérise le mieux, sans exagérer, car « la vertu se tient au milieu et non pas aux extrêmes » (« in medio stat virtus »). L'éloge porte donc sur les actes qui montrent la vertu de l'homme. La grandeur de son action peut être mise en relief par un discours élogieux. Puisque l'honneur se rapproche de la beauté, cumuler les honneurs est une belle chose. C'est pourquoi nous devons analyser nos propres actions pour voir si elles sont dignes de nos ancêtres.

Selon Aristote, les hommes naissent bons et se comportent conformément à l'éducation qu'ils ont reçue. C'est la raison pour laquelle les éloges viennent après les actes, car ces derniers sont les indices des habitudes morales de l'homme. Cependant, on peut louer une personne n'ayant pas accompli de hautes actions à la condition d'avoir la conviction qu'elle a la disposition à les accomplir dans le futur. En effet, la bonne disposition fait partie de la beauté. De même, il est nécessaire de mettre en valeur la beauté de la conduite, ce qui donne plus d'importance à l'acte loué. Il faut également étudier le succès de l'acte accompli : l'homme qui l'a exécuté a-t-il été seul ? A-t-il été le premier ?... C'est par ce type de considérations que nous pouvons mettre en valeur ses actes. Les considérations liées au temps et à l'occasion sont également à prendre en compte. En effet, l'action doit avoir été menée à bien grâce à l'effort de la personne impliquée et non du fait de la fortune. Le fait d'encourager quelqu'un, de l'honorer ou de le comparer à des personnages illustres est une forme d'éloge. En ce qui concerne la comparaison, elle peut fonctionner de deux façons. D'une part, si celui qu'on veut louer est meilleur que ses devanciers, des personnages illustres, la comparaison avec eux permettra d'accroître l'importance du fait et d'amplifier sa beauté. D'autre part, si l'action louée n'est pas d'une remarquable beauté, il faut alors la comparer avec celle de la masse, la beauté de cette action émergeant alors par contraste. L'amplification des actions entre donc dans le champ de l'éloge car c'est un procédé qui fonctionne par supériorité et qui peut contribuer à la beauté des choses. Dans tous les cas, si l'homme loué a de véritables vertus, ces dernières parleront d'elles-mêmes lors de sa comparaison soit avec des hommes réputés, soit avec la masse.

Il est incontestable que chaque époque remet en question les valeurs esthétiques. Ainsi, nous ne pouvons pas comparer les valeurs actuelles de l'esthétique avec celles

de la Grèce antique. En effet, à cette époque on ne parlait pas d'esthétique mais de beau et de vertu. Il n'y a donc pas d'équivalence possible mais plutôt une histoire des origines de l'esthétique. Cependant, il faudrait, comme nous l'avons fait, analyser les moyens par lesquels les choses deviennent belles ou laides ; c'est également le cas pour la notion de vertu.

3.2. La dictature : rhétorique de la « *desvirtuación* »

La rhétorique aristotélicienne fonde son argumentation autour de la vertu sur des exemples. En revanche, nous envisageons la possibilité de développer une argumentation en prenant des exemples contraires, des contre-exemples. Ainsi, pour comprendre la vertu, nous nous emploierons à étudier le vice. Nous prendrons alors pour objet la gestion de l'État dictatorial en vue de la disparition forcée de personnes.

Contrairement à la vertu, le vice peut être compris comme une disposition au mal. Or la disparition de personnes était considérée par l'État terroriste comme un procédé « légitime » : c'est par la suppression et par l'anéantissement que ce gouvernement se débarrassait de ses opposants. D'où sa façon d'opérer. Sans approfondir, pour l'instant, les motifs et les raisons qui ont impulsé ces pratiques dictatoriales, nous pouvons dire que ce gouvernement est dépourvu de vertu. La dictature est viciée par le crime, et il ne s'agit pas d'une corruption mineure mais de crimes contre l'humanité. Par son inaction face à ces crimes, le pouvoir judiciaire génère injustice et impunité. Ainsi, la gestion politique de ce gouvernement est pervertie par le vice. Pour mieux comprendre cet état de choses, nous ferons appel à notre bilinguisme. En langue espagnole, il existe une notion qui s'oppose à celle de vertu : il s'agit de la *desvirtuación*. Ce mot vient du verbe *desvirtuar*, qui signifie ôter à quelque chose aussi bien ses caractéristiques essentielles que la vertu elle-même. En français, nous pouvons traduire *desvirtuar* par dénaturer, détourner, déformer, fausser, affaiblir. Cette petite note idiomatique nous servira à développer la notion de vice dans un *État des-virtuado*. Nous définissons un *État desvirtuado* comme un État qui s'écarte de la justice et du sens commun, mû par des intérêts idéologiques, politiques et économiques. L'État s'éloigne de son devoir d'œuvrer pour les citoyens. Par conséquent, un tel gouvernement se désintéresse de la vertu. La vertu est l'une des caractéristiques définitives de la beauté aristotélicienne. Pour mieux l'appréhender, nous avons choisi de l'aborder à travers son contraire, le vice. Si la vertu est associée

à la beauté, alors le vice serait associé à la laideur (beauté-vertu / laideur-vice). Cette approche nous amène en premier lieu à reconnaître le renoncement de l'État à son devoir, ce qui suscite d'autres questions. La notion de beauté est-elle toujours liée la notion de vertu ? Tout comme le beau engendre une émotion esthétique, n'y aurait-il pas une esthétique du vice et de la laideur ?

Les actions accomplies pour la patrie sont considérées comme de belles choses. En effet, depuis Aristote, tout ce qui est fait pour la patrie, pour le bien de la communauté et en négligeant les intérêts personnels, relève de la beauté. Nous nous référons clairement à des actes et à des comportements. Par exemple, la production de discours idéologiques est un acte concret.

L'homme a effectivement la faculté de produire des discours. Selon Aristote, ces discours doivent venir de nous-même : il faut s'enorgueillir de ce qui vient de nous-même et non de ce qui nous est donné par la fortune. Ainsi, la pensée qui sous-tend un discours a la valeur d'un précepte. Avant de construire le discours, il faut donc songer à ce précepte et réfléchir ensuite à ce sur quoi portera l'éloge à faire. Une pensée travaillée et développée devient un paradigme. Cela a été bien compris par l'État dictatorial, qui produit des discours à valeur d'idéal. Ceux-ci sont ensuite diffusés par les différents médias. Une fois que cette pensée a été transmise au *corps collectif*, elle peut en obtenir l'adhésion, la réfutation, ou bien l'indifférence. Quoi qu'il en soit, cette pensée est à l'origine des actes exécutés par presque tous les membres d'une communauté ou d'un État.

Dans le cas de la dictature militaire, les discours portent sur le devoir de la population envers la patrie. Les citoyens sont appelés à lutter contre le « cancer marxiste » en soutenant la dictature. Ainsi, la rhétorique dictatoriale dénature la ligne directrice de la beauté aristotélicienne, qui consiste en la recherche de la vertu. En effet, la vertu est dévoyée par les militaires ; elle est comprise comme la défense et la protection de la patrie face à la menace marxiste. La dictature chilienne a fait agir les civils et les militaires au nom de la patrie. Or, si les actions émanent d'un principe trompeur, il est certain qu'elles seront erronées. Les dispositions dictatoriales ne cherchaient pas l'intérêt général mais celui d'un groupe social restreint. Cela a été rendu possible grâce à une habile stratégie discursive, communicationnelle et rhétorique. L'idée de mener une guerre contre le marxisme dans le but de refonder une patrie chilienne, souveraine et libre, était le bouclier tenu dans la main gauche. La main droite tenait, quant à elle, une lance qui fut enfoncée au cœur même des

droits de l'homme. Deux facteurs intelligemment conjugués ont permis à la dictature de se mettre en place et de se maintenir. Il s'agit, d'une part, d'une pensée altérée, déformée et accompagnée une *rhétorique de la « desvirtuación »*, de la peur, de la terreur et de la mise en garde contre la menace marxiste, et, d'autre part, de l'extermination et la disparition des partisans de cette dernière idéologie. En revenant sur le terme hispanophone, nous pouvons dire que le gouvernement de Pinochet est fondé sur une *pensée « des-virtuada »*, qui annihile toute vertu et par conséquent toute notion de beau.

4. La Poétique

Aristote définit l'art poétique, les genres tels que l'épopée, le poème tragique, la comédie ou le dithyrambe, ainsi que la pratique de la flûte et de la cithare, comme des arts d'imitation. Il conçoit donc l'art comme une *mimêsis*, notion qui se trouve à la base de la pensée aristotélicienne. Cependant, la *mimêsis* est aussi création car elle suppose la transposition de données narratives ou de figures de la réalité. La *mimêsis* est considérée simultanément comme l'action d'imiter et comme le résultat de cette action, à savoir la représentation de la chose. Ainsi, la *mimêsis* se situe entre l'imitation et la représentation.

4.1. Analyse comparative de la notion de *mimêsis* chez Platon et Aristote

Aristote reprend de Platon l'idée de *mimêsis*, mais il la réinterprète et prend distance par rapport au mépris platonicien des arts, et notamment des compositions tragiques. Platon critiquait particulièrement les poèmes tragiques car, selon lui, ils créent des d'illusions en tentant de doubler le réel et en le présentant comme une vérité. Ainsi, tandis que Platon dans « La République » conçoit la *mimêsis* comme « l'image d'une image », copie dégradée du monde sensible, Aristote lui restitue sa dignité. En effet, Aristote ne se pose pas la question de savoir si la tragédie et l'épopée sont des arts mimétiques ; selon lui, ils le sont par essence. Il s'interroge plutôt sur les différents modes d'imitation. Ce point de vue s'accompagne d'une inversion des valeurs. L'imitation tragique n'est plus une dégradation de la réalité ; au contraire, elle permet son idéalisation. La *mimêsis* est pour Aristote le principe en vertu duquel les arts représentent des hommes en action, la poésie ayant pour but de

présenter dans une forme épurée et exemplaire des passions humaines qui peuvent être nobles ou basses.

À la différence de Platon, qui envisage l'imitation comme une copie d'autant plus éloignée de la vérité que le modèle dont elle s'inspire diffère de son idée originale, Aristote définit l'imitation comme un instinct inné de l'homme qui favorise l'apprentissage. La *mimêsis* est pour Aristote une représentation de la réalité humaine qui épouse les formes de cette réalité même. L'homme qui imite utilise son sens inné de l'imitation, en le mêlant à son imagination. C'est par ces arguments (entre autres) qu'Aristote s'éloigne de la *Théorie des idées* de Platon.

Si pour Platon la poésie est productrice de simulacres trompeurs – raison pour laquelle il lui refuse la dénomination d'art authentique –, pour Aristote elle devient un objet de connaissance. En effet, l'élaboration du produit mimétique suppose de connaître l'art poétique. Tandis que pour Platon la *mimêsis* relève du domaine de l'apparence, pour Aristote elle est associée à la vérité. Ainsi, on doit être prudent lorsqu'on distingue l'apparence – avec la tromperie qui l'accompagne – de la réalité.

Platon reconnaît deux critères d'imitation : *objet* et *modes*. Concernant les modes d'imitation, il identifie trois sous-groupes qui appartiennent à trois types d'énonciation : la *mimêsis*, qui est un mode énonciatif mimétique propre à la tragédie et à la comédie, la *diêgêsis*, qui est un mode narratif propre au dithyrambe, et un troisième mode qui est une sorte de mélange des deux autres caractéristique de l'épopée.

Pour Aristote, la poésie a deux sources originelles : la première est l'imitation qui, étant naturelle chez l'homme, se manifeste depuis son enfance et lui permet d'acquérir ses premières connaissances. La seconde source concerne le plaisir que tous les hommes prennent à imiter.

Selon Aristote, l'imitation (et la poétique qui en résulte) peut être analysée comme suit :

Soit l'homme imite des choses différentes,
soit il imite par des moyens qui diffèrent entre eux,
soit il imite de manières diverses.

Ces trois paramètres de l'imitation aristotélicienne font l'objet d'une définition rigoureuse.

Concernant *l'objet d'imitation* (ce que l'on imite), on considère d'abord qu'agir est intrinsèque à l'homme, et que les actions des hommes, bonnes ou mauvaises,

déclenchent l'imitation par instinct et par plaisir. Lorsque quelqu'un imite une action exécutée par quelqu'un d'autre, il produit une représentation de l'action, c'est-à-dire la *mimêsis*. Les actions accomplies par quelqu'un peuvent le conduire à réussir ou à échouer. Ceux qui imitent représentent des hommes agissants qui sont forcément nobles ou bas par leurs actions. Ainsi, l'homme imite les bonnes ou les mauvaises actions de façon égale, mieux ou pire que la personne qui a accompli l'action originelle. Or, pour Aristote, le vice et la vertu déterminent la différence entre les gens de mérite (les nobles) et les gens médiocres (les bas), l'imitation des uns et des autres donnant lieu respectivement à la tragédie et à la comédie.

Quant aux moyens d'imitation (ce à travers quoi l'on imite), ils permettent la représentation efficace de l'action. Par exemple, l'imitation dans la tragédie, dans la comédie et dans l'épopée peut se faire par le moyen du langage, du rythme ou de la mélodie, qu'ils soient combinés ou non.

Concernant enfin les manières d'imitation (comment l'on imite), on peut imiter soit en gardant sa personnalité inchangée lorsqu'on raconte une situation, soit en représentant soi-même les personnages qui agissent dans cette situation. Dans ce dernier cas, les personnages deviennent des acteurs de l'imitation. À propos de ces derniers, l'analyse étymologique du mot *action* nous paraît pertinente. Le bas latin emprunte le verbe grec *drâm*, qui veut dire « action, agir ». Il le dérive et le transforme en *drama*. Le mot *drama* a donc deux sources et signifie *hommes agissants*. Selon ces racines, toute action peut être considérée comme un drame. L'usage du mot drame, aussi bien en français qu'en espagnol (*drama*), associe ce terme notamment aux actions liées au théâtre. C'est Aristote qui a forgé ce sens. Dans le théâtre, par exemple, la vie des hommes est imitée ; sont mises en valeur soit les bonnes actions, soit les pires, soit celles qui sont en total accord avec la réalité. Ainsi, la tragédie cherche à représenter des hommes supérieurs à ceux qui existent en réalité, tandis que la comédie essaie d'imiter des hommes inférieurs.

Nous présenterons ci-dessous une synthèse de la problématique de la tragédie. Nous analyserons un extrait sur la notion de beau chez Aristote.

4.2. La tragédie : synthèse

Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière

suivant les diverses partis, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions.¹³⁸

Une tragédie a un commencement, un milieu et une fin, et se structure autour d'une action principale. Exécutée par un personnage, cette action (objet de l'imitation) a deux causes naturelles : la pensée et le caractère. La pensée est ce qui s'exprime dans les paroles du personnage, en démontrant quelque chose ou encore en présentant une maxime. De son côté, le caractère est ce qui nous est révélé du personnage agissant et qui nous fait dire quelque chose sur lui. Étant donné qu'il peut y avoir deux ou plusieurs personnages agissants, les actions dans le spectacle doivent être organisées. L'assemblage d'actions se nomme fable et fait partie des six éléments de la tragédie. Ces éléments sont :

La fable (l'action) est le principe et l'âme de la tragédie. Elle concerne l'organisation du spectacle, les actes et l'intrigue.

Les caractères déterminent la ligne de conduite des personnages, le chemin qu'ils adoptent ou qu'ils évitent.

L'élocution est la traduction de la pensée par les mots. Elle possède la même valeur dans les écrits en vers ou en prose.

La pensée est un processus par lequel on démontre l'existence d'une chose ou par lequel on formule une idée générale.

Le chant est le principal assaisonnement de la tragédie.

Le spectacle est tout ce qui aide à la réalisation de la tragédie et qui est en dehors de l'art.

La fable est le premier élément et le plus important de la tragédie. Elle constitue l'action imitative et, pour être complète, doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Les fables bien composées doivent suivre ce principe mais elles doivent aussi avoir une étendue précise. C'est en parlant du problème de l'étendue qu'Aristote se prononce directement sur la question de la beauté :

De plus, puisque le bel animal et toute belle chose composée de parties supposent non seulement de l'ordre dans ces parties mais encore une étendue qui n'est pas n'importe laquelle, car la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordre et c'est pour cela qu'un bel animal ne peut être ni extrêmement petit (car la vue est confuse quand elle ne dure qu'un moment presque imperceptible), ni extrêmement grand (car dans ce cas on ne l'embrasse

¹³⁸ Aristote, *Poétique*, Paris, Les belles lettres, 1990, pp. 36-37.

pas du regard, mais au contraire l'unité et la totalité échappent à la vue du spectateur ; qu'on imagine par exemple un animal qui aurait des milliers de stades de longueur) il s'ensuit que, de même pour le corps et pour les animaux il faut une certaine grandeur, telle cependant qu'on puisse aisément l'embrasser du regard, de même pour les fables il faut une certaine étendue, telle cependant que la mémoire puisse aisément saisir.¹³⁹

À propos de la beauté, Aristote met en avant deux caractéristiques : l'ordre et l'étendue. L'*ordre* est compris comme une relation intelligible entre plusieurs corps ou choses mis en une succession régulière. De son côté, l'*étendue* est définie comme la propriété qu'ont les corps ou les choses de se situer dans l'espace, occupant une partie de celui-ci. Ainsi, l'ordre concerne le rapport entre les parties des corps et des choses, tandis que l'étendue a à voir avec la longueur, la largeur et la profondeur des corps ou des choses. Dans l'exemple cité, les animaux et les corps doivent non seulement être en accord avec eux-mêmes, mais aussi avec l'espace qu'ils occupent selon les trois dimensions mentionnées. Pour Aristote, la beauté réside dans cette relation entre l'ordre des parties et l'étendue totale d'un objet dans l'espace. L'ordre et l'étendue doivent donc être justes par rapport à la perception sensorielle du spectateur.

Nous voudrions trouver notre propre image pour interpréter les propos sur la beauté d'Aristote. Nous proposerons donc l'image d'un grand corps déployé dans toute son ampleur dans un petit espace. Dans ce cas, il est fort probable que pour un simple regard ce corps ne n'apparaisse pas comme une belle chose, mais au contraire comme quelque chose de laid. En revanche, si ce même corps est placé dans un grand espace, on peut supposer que nous ne le trouverons pas forcément laid. L'inverse est également vrai : un petit corps placé dans un grand espace sera considéré comme quelque chose de laid, puisqu'il sera imperceptible aux yeux de l'observateur. Ces images permettent de mieux comprendre l'idée de la beauté conçue comme un corps qui dans ses parties et dans son ensemble s'organise d'une manière proportionnée par rapport à l'espace.

En considérant la relation entre ordre et étendue, on peut introduire un autre paramètre dont il faut tenir compte dans le jugement sur la beauté, à savoir la *proportion* entre les corps et l'espace.

La proportion concerne le rapport entre plusieurs éléments : le tout et les parties, la qualité et le défaut, les pleins et les creux, la continuité et la discontinuité, etc. En

¹³⁹ Ibidem, p. 40.

règle générale, ces rapports se définissent par référence à un idéal de beauté fondé sur des principes tels que l'harmonie et l'équilibre. Or ces principes ne sont pas universels et ne peuvent être appliqués de manière égale à tous les objets. En effet, ils varient en fonction des déterminations culturelles, spatiales et temporelles qui empêchent de postuler une conception unique de la beauté.

Par ailleurs, le terme *harmonie* se rapporte à l'idée d'un « assemblage » entre les parties d'un tout, constituant l'unité. Dans son acception première, le mot *harmonie* se réfère au son comme un ensemble de sonorités perçues simultanément d'une manière agréable. Dans une deuxième acception, ce mot est lié à l'*unité d'action*. Nous pouvons donner comme exemple de cette unité d'action l'*Odyssée* d'Homère. En effet, dans cette épopée l'auteur ne raconte pas entièrement la vie d'Ulysse, mais il développe toute la trame autour d'une seule action. Cet exemple renvoie à l'extrait cité d'Aristote, et notamment à l'impossibilité d'embrasser du regard un animal trop grand. Cet animal ne sera pas perçu comme une belle chose, étant donné qu'il échappe à la vue.

Concernant la notion d'*équilibre*, nous en retiendrons l'acception qui le définit comme un rapport de convenance entre des éléments opposés ayant pour conséquence un agencement harmonieux. L'équilibre est le résultat de la destruction des forces opposées, des forces qui se combattent entre elles et qui s'annulent de façon réciproque. Nous pouvons associer l'équilibre au rapport entre les éléments constituant une œuvre théâtrale. Ces éléments sont la présence de l'acteur, les costumes, le décor, l'éclairage, le texte, la manière de le dire, etc. Chacun d'entre eux exerce une force symbolique renforçant l'action. Ces forces symboliques s'exercent simultanément, pouvant entraîner l'anéantissement de l'une d'entre elles. Par exemple, si les costumes ne sont pas très bien élaborés mais que l'éclairage aide à les dissimuler (sauf pour les regards les plus aigus), le spectateur ne sera pas trop attentif à eux. C'est ainsi que surgit l'œuvre théâtrale conçue comme un tout, comme une seule unité d'action constituée de fragments complémentaires. L'unité théâtrale abrite en son sein les forces latentes de ses fragments, elle cherche à dépasser ce rapport des forces à travers un juste équilibre.

Nous pouvons ainsi comprendre la beauté par les concepts d'ordre et d'étendue dont parle Aristote. Nous ajoutons la proportion, notamment entre le tout et les parties. Les philosophes et les esthètes voient dans la relation du tout avec les parties une clé importante pour définir une œuvre d'art et ses effets esthétiques. En effet, les

rapports entre l'ordre et l'étendue doivent être réfléchis, et ce principalement pour deux raisons. D'un côté, il faut de l'ordre dans le rapport de forces qu'entretiennent les parties. Cet ordre se traduit par la neutralisation de ce rapport de forces, qui conduit à l'équilibre. D'un autre côté, il est nécessaire que l'étendue soit restreinte. L'étendue doit être juste au regard du spectateur, car ce dernier doit pouvoir percevoir l'objet artistique pour émettre un jugement quelconque, que ce soit sensoriel ou cognitif.

Dans l'extrait cité, Aristote parle de la possibilité d'« embrasser du regard », en sollicitant le sens de la vue. Nous supposons pourtant qu'à travers cette expression il visait aussi les autres sens. Dans notre perspective, il est nécessaire d'ajouter les autres sens (le goût, le toucher, l'odorat, l'ouïe) à la connaissance du beau et de leur accorder une importance particulière selon la discipline artistique dont il s'agit. Par exemple, si une sculpture échappe à la vue ou encore si une musique échappe à l'audition, il est très difficile d'émettre une appréciation quelconque sur ces objets, et plus encore de se prononcer sur leur beauté ou leur laideur. Il faut que les œuvres d'art, aussi bien dans leur ensemble que dans leurs parties, soient perceptibles aux différents sens pour être l'objet d'un jugement esthétique.

5. Beauté, perception, esthétique

La perception est une fonction liée à la représentation des objets, des choses, des corps et bien sûr des œuvres artistiques. Elle s'effectue soit par l'intelligence, soit par l'esprit, soit par les deux. Grâce à elle, nous sommes envahis par des sensations et prenons connaissance des choses, par exemple une sculpture. Cette opération de l'intelligence et des sens conduit l'homme à la connaissance empirique. La perception est donc un principe actif du jugement, qui permet, dans le cas que nous étudions, d'exprimer une appréciation sur la beauté. Ce pilier fondamental du jugement sur la beauté rend possible la représentation des choses.

À la différence de ce qui se passait dans la Grèce Antique, de nos jours nous utilisons le mot esthétique pour nous référer au jugement sur la beauté, celle-ci étant une qualité attribuable aux objets, aux corps, aux choses. Nous pouvons donc associer l'esthétique aux moyens de perception du spectateur ou du témoin et aux jugements qu'il peut émettre.

Les objets artistiques et les œuvres d'art porteurs d'une charge symbolique ont toujours quelque chose d'étrange. En effet, l'œuvre d'art est unique et pourtant elle varie pour chaque spectateur selon la perception qu'il en a. Par ailleurs, la perception étant dans un premier temps immatérielle, dans un second temps elle se matérialise dans le corps de l'observateur. De cette manière, l'œuvre met en action la faculté perceptive du spectateur lorsqu'il la regarde ou l'écoute.

En esthétique, l'œuvre d'art, sa perception et la notion de beau fonctionnent de manière conjointe. Il y a en effet un dialogue entre l'objet artistique, qui est matériel, et la perception sensorielle du spectateur, qui est immatérielle. La perception devient matérielle à travers les réactions provoquées dans le corps du spectateur. C'est alors que se produit l'expérience esthétique.

L'esthétique se concrétise ainsi grâce à la perception sensorielle, dans la mesure où la sensation est le résultat d'un processus physiologique dans le corps du récepteur. Pour sa part, l'œuvre d'art est matérielle, elle a une existence physique, mais elle a aussi une autre nature. Nous nous référons à l'expression *ce qui d'elle se dégage* qui suppose que l'œuvre d'art n'est pas exclusivement matérielle. En effet, ce « quelque chose » qui dépasse l'œuvre d'art produit une émotion chez celui qui la regarde : c'est là un des facteurs qui la constitue en objet artistique. Cette rencontre se produit dans un temps et dans un espace communs à l'œuvre d'art et au spectateur, et c'est dans ce croisement que l'esthétique se manifeste.

Notre conception peut être mieux expliquée à l'aide d'un exemple. Nous prendrons comme objet d'analyse une pièce de théâtre. C'est lors de la rencontre entre l'objet théâtral et le regard du public que s'accomplit la perception esthétique, située donc à mi-chemin entre ce qui se dégage de l'œuvre théâtrale et ce que perçoit le spectateur. Il est par conséquent inutile de la chercher exclusivement dans l'un ou l'autre de ces pôles.

À chaque fois qu'une œuvre théâtrale est présentée devant le public, entre le *corps artistique* (la pièce de théâtre) et le *corps-spectateur* prend forme un troisième corps. L'expérience du *corps artistique* se caractérise par sa créativité et par son interaction avec le public. Quant à l'expérience du *corps-spectateur*, elle est fondée sur le vécu et sur la vie personnelle de cet observateur. Le *troisième corps* qu'est le corps esthétique se nourrit de ces deux expériences. Il acquiert sa propre expérience qui est unique, singulière et non reproductible. L'expérience du *troisième corps* suppose

donc la convergence entre la représentation théâtrale et le spectateur dans l'espace (le lieu où se joue la pièce) et dans le temps (la durée de la pièce).

6. Le Beau, « tout simplement »

Selon *Le petit Robert*, « beau » est un adjectif dérivé du latin *bellus* qui signifie « joli, charmant ». Outre cette définition générale, il existe une définition qui nous intéresse particulièrement :

« 2 Beau, Belle I n. m. 1 Ce qui fait éprouver une émotion esthétique (sentiment d'admiration ; plaisir désintéressé, spécialement du sens de la vue). »¹⁴⁰

Nous constatons que cette dernière définition renvoie au domaine de l'esthétique. La question qui se pose alors est de savoir ce qu'est une émotion esthétique.

Nous saisissons les objets à travers la perception, la perception étant la représentation mentale de la sensation qu'un objet nous fait éprouver. De ce point de vue, l'émotion esthétique implique la perception. En effet, c'est par la représentation sensorielle que nous pouvons construire un jugement sur la beauté.

Selon la définition du dictionnaire à laquelle nous nous rapportons, le « beau » est « ce qui fait éprouver », une phrase qui confirme le caractère actif de la perception. L'émotion esthétique naît de la relation entre un sujet et un objet. Elle est déterminée par la perception, celle-ci étant donc une faculté fondamentale de l'esthétique. En effet, l'esthétique consiste dans l'entrelacement de la réception et de la perception sensorielles.

Dans la perception, on distingue les sensations et les émotions. Une perception passe initialement par les sens et éveille ensuite une émotion. Précisons donc les concepts de sensation, de perception et d'émotion.

Le mot sensation provient du latin tardif *sensatio*, défini comme « Phénomène psychophysiologique par lequel une stimulation externe ou interne a un effet modificateur spécifique (...) sur l'être vivant et conscient ; état ou changement d'état ainsi provoqué, à prédominance affective (plaisir, douleur) ou représentative (perception). »¹⁴¹. Les sens et les sensations ont donc un rapport direct avec la perception.

¹⁴⁰ Rey- Debove Josette, Rey Alain (dir.), *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2011, p. 236.

¹⁴¹ Ibidem p. 2350.

En ce qui concerne la perception, la philosophie de l'esprit et la psychologie la conçoivent comme l'« activité par laquelle un sujet prend conscience d'objets et de propriétés présents dans son environnement sur le fondement d'informations délivrées par les sens. »¹⁴² Ce sont donc les sens qui sont à l'origine des processus perceptifs.

Le terme d'*émotion* vient du latin *ex* et *moveo*. D'un point de vue philosophique (philosophie de l'esprit, psychologique), l'émotion est une « réaction affective, souvent intense et accompagnée de manifestations physiologiques, à une situation réelle ou imaginée. »¹⁴³

Ces trois définitions ouvrent trois lignes conceptuelles :

- 1) Sensation : action-percevoir-sens.
- 2) Perception : activité-prise de conscience-objets.
- 3) Émotion : réaction-affectivité.

Ces lignes possèdent un facteur commun : l'action engagée, entendue comme « ce que quelqu'un fait ». D'ailleurs, pour être menée à bien, une action requiert d'une suite d'activités consécutives ; ce sont ces activités qui tracent un chemin rendant possible l'action. Au théâtre, cela est appelé *action simple*. La faculté d'agir se met en place par l'enchaînement des activités. Cependant, les activités peuvent parfois être entravées par un obstacle, en générant des conflits et en empêchant ainsi l'action principale de s'accomplir. Au théâtre, on appelle cela une *action avec des difficultés*. Que l'action soit simple ou qu'elle présente des difficultés, elle a un but précis.

On peut s'appliquer à décomposer une action principale en ses activités constitutives, et à analyser les réactions qu'elle génère de manière à établir une *dialectique de l'action*. Cela fonctionne dans la mesure où l'on prend en compte toutes les phases d'une action. Celle-ci sera donc décortiquée pour mettre en évidence les multiples activités qu'elle contient et qui peuvent d'ailleurs être en contradiction entre elles. On pourrait dire que l'action est la thèse, les activités opposant des obstacles sont l'antithèse et la réaction la synthèse. Pour mieux comprendre cette comparaison, aidons-nous d'un exemple : dans la situation de quelqu'un qui fait la cuisine, l'objectif est de préparer à manger. L'action à proprement parler est de faire la cuisine : ce serait ici la thèse. Pour faire la cuisine, on a besoin d'une recette ainsi que de quelques ingrédients. Il faut alors suivre pas à

¹⁴² Blay Michel (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 782.

¹⁴³ Ibidem, p. 328.

pas la recette, ce qui suppose de laver et de couper des légumes, de chauffer l'huile dans une casserole, d'ajouter des épices, etc. Ces actions sont les activités. Nonobstant, si toutes ces actions se voient entravées par une difficulté quelconque comme celle de ne pas avoir un ingrédient essentiel pour la recette, cuisiner devient compliqué : dans notre perspective, cela constitue l'antithèse. Cet obstacle empêche l'accomplissement de l'objectif final. Cependant, il est impératif de trouver le moyen d'exécuter l'action car « j'ai faim ». Pour cela, il va falloir détourner le champ d'action : soit je vais acheter l'ingrédient manquant (ce qui relève d'une autre action), soit je change de recette. Quoi qu'il en soit, ces deux options (il y en a d'autres, bien évidemment) entraînent d'autres actions différentes, qui constituent les réactions. Si j'arrive à passer toutes ces étapes et si je remplace l'ingrédient manquant par un autre, j'aurai malgré tout fait la cuisine. Cette réaction représenterait la synthèse.

De cette analogie nous pouvons tirer une conclusion partielle. En effet, la tension et l'opposition entre deux idées (ou deux actions) est un processus dialectique qui implique le mouvement de la pensée. Dans notre exemple, les mouvements de la pensée sont appliqués à l'action et sont ainsi extériorisés. L'ensemble de ces mouvements, que ce soit au niveau conceptuel ou matériel (des corps qui bougent en réalisant des actions), accomplit un trajet d'un point A à un point B. Dans ce parcours, il y a une expérience vécue, en entendant par expérience « la connaissance de la vie acquise par les situations vécues »¹⁴⁴.

Les situations vécues tracent un cheminement qui est celui l'expérience. Ce cheminement commence par les sens, se poursuit dans la perception et aboutit à l'émotion esthétique. Cette chaîne constitue l'expérience esthétique.

Pour conclure cette partie intitulée ironiquement « Le beau, "tout simplement" », nous retiendrons deux éléments importants. D'un côté, on peut remarquer que le rapport entre un objet et un sujet est au centre de la définition du beau. Nous le constatons à travers la phrase « ce qui fait éprouver une émotion esthétique », où « ce » est l'objet et *celui qui éprouve une émotion*, le sujet. Nous pouvons donc concevoir l'esthétique comme la perception sensorielle d'un objet qui suscite une émotion chez le sujet. Dans ce parcours sensoriel-perceptif-émotionnel, l'ensemble

¹⁴⁴ Rey- Debove Josette, Rey Alain (dir.), *Le petit Robert*, op. cit. p. 981.

des mouvements effectués par l'intellect, par les sens, par les émotions et par le corps constituent l'expérience.

De l'autre côté, nous constatons que la partie finale de la définition du beau par le dictionnaire l'associe à un plaisir qui est « spécialement (celui) du sens de la vue ». Nous nous interrogeons donc sur la raison pour laquelle la vue est un sens essentiel dans la perception beau. Les autres sens appartiennent-ils à des catégories mineures ? Cette même interrogation était présente lors de notre analyse du dialogue entre Platon et Hippias. En effet, les sens autres que la vue y étaient considérés comme moins élevés. Ainsi, dans la définition platonicienne du beau aussi bien que dans celle du dictionnaire, la vue apparaît comme un sens privilégié. Dans cette perspective, la perception de la beauté serait limitée parce que les sens sont hiérarchisés : le goût, par exemple, n'est pas placé au même niveau que la vue. Face à cette difficulté, l'esthétique, une science spécifique, ne peut qu'accorder à tous les sens un placement non hiérarchisée. Car l'expérience esthétique passe par cet ensemble sensoriel.

7. Kant et le jugement esthétique

Au XVIII^{ème} siècle, la question du beau tourne autour du concept d'esthétique d'Alexandre Baumgarten. À partir du néologisme « esthétique », Baumgarten tente de faire de la connaissance du sensible une véritable science. Désormais, la beauté n'est plus définie par la symétrie, par l'eurythmie ou par la proportion propres à l'objet même, mais par la signification sensible qu'il possède pour un sujet et par l'intensité de l'éprouvé qu'il éveille en lui. Le beau est une sorte d'indice et de perfection sensible. Le mot grec *aisthêsis* désigne la sensation. Une autre notion vient donc s'ajouter à la réflexion sur la beauté. Mais cette fois il ne s'agit pas de savoir ce qui est beau mais plutôt d'élaborer une théorie à part entière, qui prétend évaluer avec exactitude et perspicacité la beauté tout comme la laideur.

Nous aborderons ici l'esthétique du point de vue d'un philosophe qui a posé un des jalons essentiels pour ces recherches : il s'agit d'Emmanuel Kant. Afin de mieux appréhender le concept de jugement esthétique de Kant, nous tenterons d'appliquer quelques-unes de ses réflexions à notre objet, et en particulier à l'analyse d'une protestation collective au Chili nommée les *casseolades*.

Dans le chapitre intitulé « Esthétique transcendantale », qui se trouve dans la première trilogie de la *Critique de la raison pure*, Kant développe ce que l'on appelle le *criticisme kantien*¹⁴⁵. Il remarque notamment que, selon Baumgarten, l'esthétique ne désigne que la mesure de notre réception sensible, limitant ainsi son champ *a priori* et sans aucune relation avec une quelconque « critique du goût ». Par ailleurs, dans sa *Critique du jugement* – œuvre fondamentale de l'esthétique et la dernière des critiques kantiennes – Kant démythifie la conception de Baumgarten et plus précisément l'idée qui interdit à la subjectivité esthétique toute formulation objective. Il s'applique alors à examiner notre faculté et notre manière de juger une œuvre d'art à travers la perception, en menant ainsi une réflexion inédite sur la véritable nature du jugement sur le beau.

Avant d'entrer dans les détails de l'esthétique kantienne en étudiant un exemple lié à notre sujet, il nous faut retenir trois données qui nous apportent un éclaircissement substantiel sur l'esthétique de Kant : en premier lieu, l'esthétique de Kant est Romantique (1787) car elle se fonde sur l'œuvre de Rousseau. En second lieu, le jugement esthétique de Kant part de la prémisse dualiste du jugement cartésien, ce qui veut dire que ses discernements se fondent sur deux éléments: a) l'entendement et b) la volonté. Enfin, le jugement est considéré à partir de quatre perspectives : la qualité, la quantité, la relation et les modalités.

7.1. La transposition de l'expérience romantique

L'esthétique romantique de Kant a à voir avec l'exaltation, les mystères et les fantômes. La sensibilité passionnée et mélancolique de l'être y est idéalisée. Ces éléments sont caractéristiques de l'âme romantique. Aussi bien les éclairs de l'enthousiasme que les pénombres des cauchemars touchent la sensibilité enflammée de l'être idéaliste. Ainsi, nous pouvons établir un premier lien avec notre sujet de recherche en considérant le terrible cauchemar vécu par la famille d'un disparu.

En effet, le disparu s'installe comme un fantôme au sein de la famille, qui le voit apparaître à chaque fois qu'il leur vient à la mémoire. La vie des parents du disparu

¹⁴⁵ Le terme *criticisme* est utilisé par Kant lui-même. Il désigne une position philosophique située entre le scepticisme et le dogmatisme. Schmid, un des élèves de Kant, reprend la définition littéraire de son maître. Le *criticisme* serait « la maxime d'une méfiance à l'encontre de tous les jugements synthétiques *a priori* ». Blay Michel (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 224.

est scindée entre un avant et un après la disparition. Ce même fantôme s'installe également au sein de la société, où il acquiert un caractère plutôt nébuleux et spectral. En effet, ce disparu inconnu, sans visage, plane comme une menace : chacun peut disparaître. Cette logique de la disparition, ce cauchemar de vivre sans savoir ce que l'être cher est devenu et cette ambiance crépusculaire qui s'installe dans la société contrastent fortement avec l'esprit de l'UP. Nous avons mentionné dans notre première partie que l'UP s'engage dans l'utopie de la création d'une société plus équitable. Nous avons associé cet idéal à une exaltation romantique. En revanche, pendant la dictature cette exaltation romantique a été anéantie. Néanmoins, quelques groupes sociaux comme l'AFDD s'opposent à cet effacement dictatorial à travers de ferventes investigations dans le but de savoir ce que sont devenues les personnes disparues. La passion exaltée et romantique d'avant la dictature cède la place à l'urgence de savoir où se trouvent les personnes arrêtés et maintenues dans l'*invu*. L'AFDD a éveillé la sensibilité collective en associant ce cauchemar obscur et épais et cette mélancolie générée par l'absence, à l'urgence de trouver l'être cher. Ce cheminement de l'AFDD suppose une exploration qui épuise toutes les possibilités rationnelles et logiques. On va même jusqu'à chercher des personnes et des réponses dans le déraisonnable, l'illogique. En effet, certains se réfugient dans la religion ou dans des pratiques qui les aident à affirmer l'existence des personnes disparues. Face aux diverses instances de la nouvelle structure institutionnelle, les proches des disparus contestent systématiquement la négation de leur existence. Si les personnes recherchées ne figurent pas dans les registres officiels, si elles en sont effacées, alors seules les expériences du corps familial constituent la preuve de l'existence de la personne disparue. Ces preuves peuvent prendre la forme de photos et d'objets appartenant à la personne disparue, mais aussi celle de marques inscrites sur le corps de la mère suite à la naissance de son enfant (une cicatrice après une césarienne, des vergetures suite à la grossesse ou à l'allaitement, etc.). Il est difficile d'envisager de dire à une mère de disparu : « Madame, on ne connaît personne avec ce nom, (...) il n'a pas été arrêté par nos services, (...) nous n'avons pas de trace d'un mandat d'arrestation (...) il n'y a pas d'acte de naissance qui prouve l'existence de cette personne ». On lui dit aussi : « non Madame, vous n'avez jamais accouché de cette personne ; êtes-vous sûre de ce que vous dites ? ». C'est pourquoi dans les pensées des familles la disparition n'est pas raisonnable ; elle n'est ni logique ni sensiblement

possible, car elle nie l'expérience propre (de la mère dans notre exemple) et l'existence de celui qui est aimé.

En revanche, le corps disparu est complètement assumé par la logique *disparitionniste*. Le disparu ne représente pas une personne, mais un ennemi. Il n'y a donc aucune empathie possible à son égard. Toute son humanité lui est enlevée car il n'existe pas. Les soldats se servent alors de tous les moyens psychologiques possibles pour s'opposer à l'immense force des familles en annihilant leur espoir de retrouver leur proche.

Cet ensemble d'éléments qui polarise les positions entre une conjoncture vertébrale et une autre, ne connaît pas de nuances. Il n'existe pas de gradualité entre le rêve romantique de l'Unité Populaire et les crimes commis par l'État dictatorial. De la fureur idéaliste on passe brusquement à la décadence politique, esthétique et humaniste.

7.2. Le corps disparu : une entité dualiste ?

À propos du jugement esthétique dualiste de Kant, nous proposerons maintenant quelques réflexions sur la conception dualiste de l'homme en considérant notre objet : le corps disparu. Notre hypothèse de départ postulait que celui-ci est un être moniste¹⁴⁶, que son existence est corporelle et que l'âme n'est pas scindée du corps. Cependant, le *corps disparu*, en raison de son étrangeté, semble réfuter ce caractère moniste : il n'est ni vivant ni mort. Il est une chose d'une autre nature : il est disparu. C'est en raison de son existence inquiétante que, lorsqu'il fait irruption sur la scène, le corps disparu questionne la certitude des théories monistes pour nous placer sur un terrain ambivalent.

Par ailleurs, il faut préciser que pendant la colonisation la conception catholique a énormément influencé la société chilienne. Du point de vue du catholicisme, l'homme peut aisément être caractérisé comme un être dualiste. À première vue, après un examen sommaire du corps disparu, on pourrait confirmer une telle position. Car le corps disparu comporte une ambiguïté essentielle. En effet, si encore de nos jours les familles cherchent avec persistance leurs disparus, elles ne le font pas parce qu'elles imaginent pouvoir les retrouver vivants (bien qu'elles en gardent secrètement l'espoir), mais parce qu'elles souhaitent mettre fin à un entre-deux :

¹⁴⁶ Cf. Avant spectacle, 2.3 *Être ou avoir un corps*.

cette suspension entre l'immatérialité de l'esprit et la matérialité du corps. Ainsi, le corps disparu comporte une double immatérialité : celle de l'esprit et celle de ne pas avoir de corps. C'est cette absence de tangibilité des corps qui fait du disparu un être spectral.

La théorie dualiste doit être en fin de compte réfutée lorsqu'on réfléchit de manière approfondie au corps disparu. Nous contestons cette conception dualiste notamment en raison du caractère incertain de l'absence du disparu. De fait, le disparu est celui qui cesse d'apparaître au regard des autres, il se trouve dans l'*invu*, sa mort est présumée mais non avérée (personne ne peut l'attester, à l'exception des *soldats disparitionnistes*). Il est donc susceptible d'apparaître à tout moment, et il existe des cas de disparus qui sont effectivement réapparus. Que se passe-t-il au moment de la réapparition ? La recherche du corps étant terminée, qu'est-ce qui vient après ? On a besoin du corps pour constater la mort et pour assumer la fin d'une vie. Mais, si on n'a pas cette trace, on ne peut que se trouver dans un état d'incertitude difficile à vivre et à comprendre.

Par ailleurs, la disparition introduit un temps particulier, étendu. Au sein de la famille et de la société s'installe l'idée d'une existence « inachevée », interrompue, et même d'une présence non finie et par conséquent spectrale. Si toutefois la disparition venait à confirmer la vision dualiste de l'homme disparu, elle le ferait tout en rappelant qu'être disparu est une situation hors-norme, une condition extraordinaire et exceptionnelle. Ainsi, cette théorie dualiste ne renvoie pas à une existence dans des conditions ordinaires.

En ce qui concerne la famille du disparu, elle n'a pas la possibilité de fermer le cercueil et de faire son deuil. L'incertitude n'est dissipée que par la connaissance du lieu où se trouve le corps. Sans ce, le disparu est toujours présent dans les pensées et à travers les objets précieusement gardés par ses proches. Au sein de sa famille, le disparu redouble de présence. Il jouit en effet d'une double présence : la sienne propre (qui correspond à l'image de la dernière fois qu'on la vu) et une présence idéalisée, construite par ses proches. Ces deux modes de manifestation du disparu sont à l'origine d'une existence fantasmagorique.

En somme, du point de vue « spirituel » le disparu reste dans le monde des vivants car sa mort ne peut être prouvée. Dans la plupart des cas, on sait pourtant qu'il est très improbable qu'il soit encore vivant. Les disparus ont une existence inhabituelle, ce sont des personnes non-finies : leur corps étant « suspendu », leur existence l'est

aussi. La figure du disparu viendrait alors confirmer notre positionnement moniste bien que, par sa condition, le disparu puisse être conçu dans un premier moment comme un être dualiste, son corps étant absent mais son esprit restant présent chez les familles. De cette manière, son existence est prolongée par la mystérieuse absence. Le disparu manifeste les deux formes de l'existence que postule la conception dualiste : le corps et l'esprit. Le corps, parce que la famille n'ayant pas accès au corps pour constater sa mort, la personne absente devient un « corps disparu ». L'esprit, parce que le disparu reste présent à travers l'espoir des familles de retrouver soit la personne en vie, soit ses restes. Ceci étant, et compte tenu du fait que le Chili est un pays colonisé et catholique, il ne faut pas oublier qu'on a besoin du corps pour assumer la mort d'une personne, pour enterrer avec elle tous les débordements affectifs, pour faire son deuil. Du reste, la mémoire et les souvenirs font figure de résistance contre l'oubli.

En conclusion, le paradoxe du corps disparu est bien ancré dans sa propre désignation car celle-ci fait référence simultanément à ce qui est matériel, le corps, et à ce qui est impalpable, sa disparition. Ainsi, ce dualisme du corps disparu est seulement possible dans cet état d'inachèvement qui ne peut s'appliquer à d'autres types d'existence.

7.3. Qualité, quantité, relations et modalités chez Kant

Dans le « Jugement de goût », Kant remarque que ce dernier n'est pas de l'ordre de la connaissance ; il n'est donc pas logique, mais nettement esthétique. En outre, il observe que le principe essentiel du jugement de goût est subjectif. Or les représentations du jugement peuvent être à la fois empiriques (donc esthétiques), et logiques (lorsque les moyens du jugement se rapportent uniquement à l'objet). En revanche, si les représentations données sont rationnelles – quoique dans le jugement on les rapporte aux sentiments du sujet –, elles sont toujours esthétiques. D'après ces réflexions, la reconnaissance d'une chose comme belle peut se faire soit par l'intuition (sentiments), soit par la réflexion (moyens de jugement).

Par ailleurs, la connaissance de l'objet par les facultés subjectives que sont les sentiments de plaisir et d'agrément et la satisfaction du goût, est désintéressée. En effet, l'intérêt est lié à la représentation de l'existence de l'objet, et cela se rapporte à la faculté de désirer. Prenons l'exemple suivant : si l'on dit « je voudrais avoir des

rideaux jaunes, car ils me font penser au soleil », dans ce cas l'existence des rideaux jaunes, l'objet, est conditionnée par le désir. Il n'est ni désintéressé ni libre, car son existence est déterminée par le sujet. Au contraire, dans le jugement de la beauté et de la laideur, l'objet se découvre en lui-même : on le considère en tant que tel, et non par intérêt.

Enfin, nous étudierons le jugement de goût de Kant à travers les quatre critères que le philosophe a établis : la qualité, la quantité, les relations et les modalités. Nous appliquerons cette théorie à un cas particulier : la manifestation des *casserolades*.

7.3.1. La qualité : Kant et les *casserolades*

Nous devrions sans doute emprunter dans cette partie des méthodes de recherche bien éprouvées, notamment pour diminuer les risques d'une interprétation erronée. De plus, nous n'avons pas une formation en philosophie suffisante pour comprendre l'un des philosophes les plus remarquables et complexes du XVIII^e siècle. Peut-être serait-il moins risqué d'analyser à travers la théorie esthétique kantienne une œuvre d'art inspirée des corps disparus. Pourtant, ce n'est pas ainsi que nous procéderons. En revanche, nous étudierons un événement social, politique et esthétique qui peut malgré tout faire l'objet d'un jugement esthétique : il s'agit des *casserolades*.

*Les casserolades*¹⁴⁷ sont une action collective de protestation qui consiste à frapper une casserole avec un autre objet. Il s'agit de faire du bruit en tapant une casserole avec une cuillère (ou avec un autre ustensile de cuisine), de manière coordonnée et à une heure ponctuelle, afin de produire un bruit assourdissant. Les *casserolades* se sont produites dans le Chili dictatorial – ce qui est remarquable –, des villes et des villages entiers s'y consacrant pendant des heures. S'agit-il d'une manifestation sociale, d'une action dramatique collective ou d'un rite ? Difficile de le dire. Cela constitue, en quelque sorte, l'action de respirer ensemble, d'inspirer l'énergie, l'espoir, et d'exhaler la douleur, la peine, la perte, l'impuissance, la colère et la haine.

Nous nous appliquerons tout d'abord à expliquer à partir d'éléments linguistiques, contextuels et culturels ce mot qui est né à Santiago du Chili en 1971. Le terme *casserolades* provient du mot espagnol *caserolazo*, un néologisme composé de deux mots : *caserola* (casserole, en français) et *lazo* (qui en français pourrait se traduire

¹⁴⁷ Cf. Premier acte, 3. *Première conjoncture vertébrale : Le Chili d'Allende, l'Unité Populaire*.

comme « coup de »). Ce terme se rapporte d'abord aux protestations contre l'UP, initiées par les femmes de la droite. Plus tard, sous la dictature, les *cacerolazos* apparaissent comme une alternative à l'interdiction de manifester dans la rue.

Dans le Chili de l'époque, on attribuait aux femmes des rôles ménagers tels que faire la cuisine et s'occuper de la maison. Nous pouvons donc reconnaître l'origine féminine des *cacerolazos*. Métaphoriquement, on peut dire que les *cacerolazos* sont un bruit qui émane de l'utérus de chaque foyer et qui parcourt les villes. Ainsi, cette manière de protester est conçue comme essentiellement féminine, étant engendrée et réalisée par les femmes (notamment au début, car pendant la dictature leur participation fut hétérogène), qui se servent des ustensiles de cuisine. À travers les *cacerolazos*, les femmes, malgré leur position, s'expriment politiquement.

Pour des raisons de langue, nous appellerons ce phénomène *casserolades*. La reprise des *casserolades* par les opposants à la dictature constitue une transposition de l'acte. Dorénavant, les *casserolades* seront une protestation contre la dictature, une manière d'exprimer le désaccord de la population face à la situation sociale en général, aux abus et aux viols des droits de l'homme. Ce type de protestations s'ajustent aux nouvelles conditions de vie, c'est-à-dire à l'interdiction de sortir dans la rue et d'exercer ses droits. Ce fut une réponse à l'oppression, les forces de l'ordre dictatorial s'imposant non seulement dans l'obscurité de la nuit, en plein couvre-feu, mais aussi dans la lumière du jour, face aux regards perplexes des citoyens. Le corps collectif fait concevoir alors une façon inédite de se faire entendre : les *casserolades*.

Ce qui ressort immédiatement de cet exemple est le fait que nous parlons d'une protestation et non d'une création artistique, qui pourrait facilement faire l'objet d'un jugement esthétique. En effet, les *casserolades* n'ont aucune prétention artistique. Elles ne cherchent ni la satisfaction ni le déplaisir esthétique car elles poursuivent d'autres intérêts : leurs objectifs sont nettement sociaux et politiques. Les citoyens se servent simplement d'une cuillère pour tambouriner sur une casserole et pour faire du bruit. Ce faisant, ils produisent ensemble un bruit assourdissant, difficile à arrêter, car ne se trouvant pas rassemblés dans la rue – ils participent à cette protestation depuis leur foyer –, ils ne peuvent pas être identifiés par le pouvoir dictatorial. Ils n'ont alors qu'à ouvrir leurs fenêtres pour se faire entendre. Cet acte collectif ne cherche pas à plaire ou à être agréable. Toutefois, la faculté de juger peut y trouver une source de plaisir, ou de déplaisir.

« Le goût est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par la satisfaction ou le déplaisir d'une *façon toute désintéressée*. On appelle *beau* l'objet de cette satisfaction. »¹⁴⁸

Par la manifestation des *casserolades*, la perception sensorielle est interpellée d'une manière collective. En effet, soit « nous faisons du bruit », soit « nous écoutons ce bruit » : le geste et l'audition sont mis en mouvement. Le fait d'initier cet acte collectivement à une heure précise produit des vibrations sonores qui se multiplient à travers les villes et les campagnes du pays des vallées. La perception sensorielle est envahie pendant un temps indéterminé. Car les vibrations sonores prolongent et étirent la durée. Se met alors en place une temporalité qui relie le geste individuel à celui du *corps collectif*. Ce corps collectif, acteur des *casserolades*, se caractérise par son hétérogénéité et par sa puissance. Par cette manifestation, le pays le plus long devient le plus condensé du monde, relié par la sonorité et la résonance des sentiments d'impuissance, d'absence et de mélancolie du corps collectif. Ce dernier est marqué par l'absence de l'autre, de son corps tiède, de ses cheveux épais et de l'écho de son rire de jadis. Il est marqué par l'impuissance face à l'absence de la liberté d'autrefois. Il est marqué par la nostalgie et le regret du rêve social éteint. Absence et mélancolie d'un langage que l'on ne parle plus. Face à une politique de disparition par fragmentation, le fait de « se réunir » autrement dans un seul et puissant *corps collectif* produit de la satisfaction pour ceux qui ont participé à cette manifestation. Il est clair pourtant que cette satisfaction est d'un genre bien particulier. Elle n'est pas le fruit d'une contemplation esthétique, mais elle naît d'un désir d'être ensemble – bien qu'à travers un bruit assourdissant.

En revenant sur les postulats de Kant, nous sommes bien d'accord que la beauté comme la laideur ne doivent pas être précédées d'un concept. Cependant, notre exemple l'est. Il est protestataire, et par conséquent social et politique. Il est improbable que ces personnes des années 80 aient cherché à produire un objet artistique. Cet acte s'inscrit plutôt dans le besoin de communion, d'*être ensemble*. La *casserolade* est une adhésion idéologique¹⁴⁹, mais elle est encore autre chose, autre

¹⁴⁸ Kant Emmanuel, *Critique du jugement*, traduit de l'allemand par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1941, p. 46.

¹⁴⁹ Nous entendons ici la notion d'idéologie au sens que lui accorde M. Dufrenne dans le traité d'Althusser. L'idéologie serait ainsi une représentation imaginaire du monde réel, qui opère dans l'ordre du vécu plutôt que dans celui du connu. En appliquant ces principes aux *casserolades*, on peut considérer que, pour ceux qui les ont effectuées, elles représentent une forme d'exprimer un besoin populaire de liberté dans le contexte de l'époque. Cf. Dufrenne, Mikel, *Art et politique*, Paris, Union

chose qui se fait entendre au-delà du bruit. Qu'entendons-nous par-delà ces vibrations? Tout en s'abstrayant de l'idéologie qui accompagne l'acte, on entend la création d'un écho commun. Cette résonnance fonctionne comme un ajustement des corps, comme un lien entre l'individu et la collectivité. Cette situation peut s'interpréter de multiples points de vue. Prenons celui d'un enfant qui ignore absolument tout sur ce qui se passe autour de lui : contemplateur désintéressé, il ne connaît pas les raisons de ces bruits. Cet enfant peut éprouver de la satisfaction en sentant la force centripète de cette résonance, en entendant une symphonie qui ne cherche pas à plaire mais qui a pour but de protester. Le bruit produit un écho chez l'enfant, dans sa perception, car il est relié en tant que corps individuel au corps collectif.

De leur côté, les familles de disparus que nous avons interviewées nous ont confié avoir participé aux *casserolades*. Cette action collective leur permettait d'invoquer leur proche disparu. Ainsi, la manifestation créait un lien entre l'individu, le collectif et les disparus dans leur absence. De ce fait, l'enfant de notre exemple, comme les autres, n'est séparé ni de ses ancêtres, ni d'autrui. Au contraire, tous ces acteurs sont réunis en un « nous » : nous écoutons, nous entendons, nous faisons du bruit, nous résonnons. Mais, pour l'enfant que nous prenons en exemple, cet ensemble d'éléments n'a pas de raison d'exister. Cet enfant a aussi la faculté de percevoir un bruit strident qui lui déplait, qui n'est pas agréable à son oreille. Ce bruit peut être perçu par lui comme quelque chose d'inhabituel, à laquelle son oreille n'est pas accoutumée, comme une sensation désagréable, comme une invasion qui l'assourdit presque. Étourdi par cette détonation qui le dérange, il éprouve du désagrément. De plus, comme il s'agit d'une invasion sonore, il a peu de chances d'échapper à ces bruits et à ces vibrations, si ce n'est en se bouchant les oreilles. Le déplaisir éprouvé par l'enfant peut lui permettre de juger l'acte comme laid. Dans ce cas, pour lui, l'existence des *casserolades* n'a aucun intérêt. Les deux possibilités perceptives que sont la satisfaction et le déplaisir sont le fruit de l'intuition du récepteur.

Par ailleurs, tout en reconnaissant que la description que nous avons faite des *casserolades* ne reproduit en aucune mesure le son lui-même mais plutôt la sensation perçue, les *casserolades*, qu'elles plaisent ou déplaisent, ne laissent pas de place à l'indifférence. Kant dit : « Il ne faut pas tenir le moins du monde à l'existence de la

chose, mais être sous ce rapport tout à fait indifférent pour pouvoir en matière de goût jouer le rôle de juge. »¹⁵⁰

Notre enfant est un être indifférent à l'existence de la chose. Même dans le cas d'un adulte, on peut envisager de libérer cet événement de toute connotation subjective et personnelle. Mais on trouvera une différence dans le type de jugement esthétique émis. Contrairement au jugement de l'enfant qui est intuitif, celui de l'adulte (le nôtre) est un jugement rationnel. En somme, pour qualifier le rôle du juge (par intuition ou par raisonnement), il faut considérer la qualité du jugement du goût, le beau étant défini principalement par le désintérêt.

7.3.2. *La quantité*

La seconde définition du beau déduite du deuxième moment kantien dit : « Est beau ce qui plaît universellement et sans concept. »¹⁵¹.

Est-ce que les *casserolades* plaisent de manière universelle ? Pourrait-on affirmer une telle chose ? En supprimant leur dimension protestataire, peut-on dire que les *casserolades* plaisent de manière universelle ? On pourrait difficilement défendre cette idée. En effet, nous pensons que les *casserolades* ne manifestent pas une beauté qui plaît universellement et sans concept. Mais, en faisant appel à toutes les nuances qu'autorise l'intelligence de Kant, cet acte est susceptible d'acquérir le statut de beau (si ce jugement est émis par le goût). En effet, on ne peut nier l'intérêt des *casserolades*, car elles se rapportent, plutôt qu'à une référence artistique – telle une œuvre d'art que nous pouvons trouver belle –, à l'effort d'une communauté pour s'exprimer face à des conditions de vie pour le moins difficiles. Par ailleurs, Kant estime qu'il existe deux genres de jugement de goût. L'un est le *goût des sens*, qui est un jugement particulier fondé sur la sensation, et l'autre est le *jugement universel*, qui se réfère à la beauté – laquelle ne relève pas des sentiments personnels, mais de sentiments attribuables à tous et donc universels. En considérant ces deux approches, on peut concevoir des jugements de goût qui soient à la fois singuliers et universels. Supposons donc que l'on juge belles les *casserolades*. Au moment d'émettre ce jugement, je suis consciente qu'il ne relève ni d'un goût individuel ni d'un intérêt personnel. De cette manière, on ne juge pas seulement en notre nom mais également

¹⁵⁰ Kant Emmanuel, *Critique du jugement*, op. cit., p. 41.

¹⁵¹ Ibidem, p. 53.

au nom des autres. Ainsi, parler de la beauté comme d'un attribut des objets exige l'adhésion des autres. Lorsque nous disons « les *casserolades* sont belles », nous l'affirmons au nom de tous, en faisant de notre propre satisfaction une maxime pour tous, et en attribuant aux autres une satisfaction analogue à celle que nous avons éprouvée. En effet, lorsqu'on parle d'« œuvre d'art », on distingue celle-ci des autres objets en faisant référence à une caractéristique objective qui est celle de la beauté. Toujours à propos de notre exemple, on peut suggérer que l'agrément produit par le fait d'entendre une majorité de personnes reproduisant un geste sonore est unanime. Il s'agit de la faculté d'apprécier quelque chose d'agréable en général. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'universalité mais d'une préférence liée à des règles générales. Les règles générales sont empiriques, mais ne sont pas universelles.

Par ailleurs, l'universalité qui ne se rapporte pas à des caractéristiques de l'objet n'est pas logique mais esthétique. Cette universalité comporte une subjectivité dans le jugement (et aucune objectivité). Kant désigne cela par le terme de *valeur commune*, c'est-à-dire les sentiments de plaisir ou de déplaisir que chaque sujet éprouve et qui sont différents de la faculté cognitive. Selon ce dernier principe, il est plus convaincant de dire que les *casserolades* sont un objet de *valeur commun* plutôt que de dire qu'elles plaisent de manière universelle. Dans ce cas, on fait allusion aux sentiments de différents sujets, qui peuvent converger soit dans le plaisir, soit dans le déplaisir provoqué par cette sonorité.

Le jugement universel objectif est toujours subjectif dans la mesure où le concept donné signifie la même chose pour tous ceux qui se représentent l'objet. Alors, comment appliquer ce dernier principe à notre cas et comment vérifier que nous avons bien compris l'idée ? Émettons un jugement dit « universel et objectif » tel que : « la sonorité des *casserolades* est belle ». Il s'agit d'un jugement subjectif dans la mesure où les *casserolades* représentent les mêmes concepts pour tous ceux qui se réfèrent à elles. Dans ce cas, il est nécessaire de se rapporter au point précédent, qui faisait référence aux origines linguistiques, historiques et culturelles, des *casserolades*. Cette démarche est nécessaire pour poursuivre notre explication. Pourtant, nous pouvons aussi procéder de manière contraire et nous abstraire de ces signifiants conceptuels en nous débarrassant par exemple de l'origine linguistique des *casserolades* (casserole et « coup de »), de son origine historique (protestation des femmes de droite reprise ensuite par les opposants à la dictature) et de sa valeur culturelle (le rôle social des femmes au Chili dans les années quatre-vingt). Nous

nous détacherons de ces éléments pour ne retenir qu'un seul aspect de cette manifestation : le son. L'universalité esthétique est comprise par rapport à la quantité subjective de jugement. Rappelons que la quantité subjective de jugement est ce que Kant nomme la *valeur commune*. Nous allons soumettre le son à cette mesure, autrement dit nous allons évaluer la valeur commune du son des *casserolades* du point de vue de ses récepteurs. À partir de cette sonorité, quels sont les sentiments qui se dégagent ? Les récepteurs ont-ils trouvé ce bruit beau ou laid ? Combien de récepteurs des *casserolades* ont-ils considéré ces sons comme beaux ? Il est inutile de réaliser un sondage une quarantaine d'années après, car il aurait dû être effectué à l'instant même de l'événement. Cependant, toutes les informations que nous avons recueillies sur les *casserolades* (informations peu nombreuses au regard de la quantité de travaux consacrés à ce sujet) montrent que les témoins les jugent « bonnes ». Mais, à l'heure actuelle, il est très difficile de donner une mesure exacte de cette réception car les personnes interrogées n'ont pas montré de tendance majoritaire vers un sentiment particulier. En outre, l'écart temporel entre le moment de l'expérience et le sondage rend inévitable une réflexion sur les faits.

Kant conseille de se rapporter aux sentiments de plaisir ou de peine pour émettre ce type de jugement. Néanmoins, il nous a semblé difficile, au vu de notre sujet (les *casserolades*), de rendre compte d'une adhésion quantitative qui tende majoritairement vers le plaisir ou vers le déplaisir. En revanche, nous considérons plus adéquat d'extraire une des composantes de cette protestation, le son, et de le soumettre au jugement. Les sons qui émanent des *casserolades* se sont répandus dans les vallées, en produisant une sorte d'effet d'euphorie purificatrice, à la façon d'une cocotte minute¹⁵² qui bout depuis longtemps. Si l'on supprime les valeurs conceptuelles des *casserolades* en envisageant uniquement la synesthésie produite entre l'audition et la vibration corporelle, se concrétise alors une expérience commune. Les *casserolades* seront dans ce cas l'objet d'un jugement esthétique dépourvu de concept.

La propagation acoustique peut-elle être comprise comme un universel esthétique ? De ce point de vue, nous pensons qu'il est possible de considérer les *casserolades*, en raison de leur répercussion, comme un universel esthétique de

¹⁵² L'analogie de la cocotte-minute renvoie à la géographie chilienne remplie de vallées, la politique de cette époque consistant en la répression et les viols des droits de l'homme et la société opprimée.

valeur commune. Cependant, dès lors que l'on juge les objets en ne considérant que les concepts, toute représentation de la beauté disparaît. « Il ne peut donc y avoir de règle d'après laquelle quelqu'un pourrait être obligé de reconnaître la beauté d'une chose. »¹⁵³ Ainsi, le jugement du goût ne postule pas d'adhésion au jugement esthétique universel par le moyen de la satisfaction personnelle. On attribue à chacun cette adhésion, on n'attend pas la confirmation de concepts mais simplement l'adhésion d'autrui. Ainsi, Kant affirme que le suffrage universel est seulement une idée. Suivant ces considérations, nous pouvons conclure que le jugement esthétique sur les *casserolades* est à la fois subjectif (singulier) et universel. En effet, les *casserolades* peuvent être analysées à partir du concept de *valeur commune*. En essayant de les dépouiller de tout concept pour nous concentrer sur leur seule sonorité stridente, nous pouvons avancer qu'elles se rapportent non pas à la faculté de connaissance – qui s'attache à les définir –, mais aux sentiments, complètement subjectifs, de plaisir ou de déplaisir. C'est alors qu'il devient envisageable d'émettre un jugement de goût à leur égard.

7.3.3. Les relations

« La *beauté* est la forme de la *finalité* d'un objet en tant qu'elle y est perçue *sans la représentation d'une fin*. »¹⁵⁴

Bien que nous n'ayons pas choisi l'exemple attendu (une œuvre) pour illustrer le jugement esthétique de Kant, nous avons avancé sur le chemin que nous nous sommes tracée. Revenir en arrière serait plus difficile que continuer, sachant que dans la recherche que nous menons il est nécessaire non seulement de comprendre ce qui est pertinent mais aussi ce qui ne l'est pas, et pourquoi.

La beauté est la forme de la finalité d'un objet, lorsqu'il est perçu sans aucune représentation de fin ou d'utilité. Cette définition issue du troisième moment de jugement de goût kantien exclut les *casserolades* pour plusieurs raisons. Premièrement, elles sont d'ordre conceptuel car elles se rapportent au concept de la protestation. Deuxièmement, elles ont un but clair : exprimer un mécontentement. Troisièmement, elles poursuivent un objectif, celui de se faire entendre.

¹⁵³ Kant Emmanuel, *Critique du jugement*, op. cit., p. 50.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 67.

Pour Kant, une chose belle doit être considérée comme achevée et comme n'ayant d'autre finalité qu'elle-même. Encore une fois, on retrouve les notions de désintérêt et de finalité sans fin. Selon Kant, il existe deux types de beauté : la beauté libre et la beauté adhérente.

La beauté libre est celle qui ne suppose pas la perfection de l'objet : des exemples issus de la nature, comme les fleurs, appartiennent à cette catégorie. Tout comme les oiseaux, les fleurs possèdent une beauté qui ne se rapporte à aucun objet ni à aucune finalité déterminés, elles plaisent librement pour elles-mêmes. Elles ne signifient rien en elles-mêmes, elles ne représentent aucun concept déterminé, et pourtant elles plaisent : ce sont de beautés libres comme la musique improvisée (sans thème) ou la musique sans texte. Dans l'appréciation d'une beauté libre, le jugement est pur, sans concept, et l'imagination, ne s'appliquant pas à contempler la figure (musique, fleur, etc.), est illimitée. Ainsi, lorsqu'un objet n'a pas de finalité, il n'est pas non plus attaché à un idée de perfection puisqu'il n'a pas de concept associé. Ce type de beauté ne suppose aucunement la perfection de l'objet. Si l'on applique ces postulats aux *casserolades*, on peut accorder à celles-ci le fait de ne pas viser la perfection. Certes, elles s'éloignent de la beauté libre dans la mesure où elles possèdent une finalité déterminée : montrer la colère sociale. Cet objectif est associé à une manière originale de manifester contre la dictature. Cependant, cette originalité même montre que les *casserolades* ne visent pas la perfection : il n'existe pas d'antécédent ayant instauré le concept de *casserolade* parfaite. D'autre part, Kant illustre les belles choses par la musique improvisée, une musique que nous pourrions associer à la résonance des casseroles frappées. Mais cette comparaison s'avère non pertinente du fait que le même philosophe distingue le son simple du bruit ou de la résonance.

En ce qui concerne les beautés adhérentes, elles supposent le concept d'une fin qui détermine ce qu'elles doivent être, en introduisant l'idée de leur perfection. Ainsi, les objets subordonnés au concept d'une fin particulière, sont également assujettis à la notion de perfection. Cette définition ne pourrait s'appliquer à la première manifestation de *casserolades* en 1971 car, en tant qu'acte originel, elle n'a pas eu de précédent. Cependant, le principe de beauté adhérente peut être appliqué aux manifestations qui ont eu lieu plus tard, en 1983¹⁵⁵ et dont les acteurs, les

¹⁵⁵ Peu d'études existent sur les *cacerolazos* en tant que manifestation symbolique initiée au Chili. On peut néanmoins se rapporter à cet égard la thèse de Miguel Fuentes M., *Gabriel Salazar y la "Nueva Historia"*. *Elementos para una polémica desde el marxismo clásico: (Exposición y Debate)*, en ligne,

motivations et les objectifs sont bien différents de ceux des premières protestations. Le facteur commun à ces deux moments de *casserolades* est que dans les deux cas l'objectif était celui d'exprimer un mécontentement. Quoique la forme diffère, le but est clair : manifester. Mais manifester quoi ? D'une manière générale, on peut dire que c'est le désir de mettre en place un changement dans la gestion politique et humaine du pays. Le corps social défend alors l'idée d'une société autre, meilleure, plus humaine, démocratique et égalitaire. Tel est le modèle dans lequel s'inscrivent les *casserolades* ; un modèle qui ne suppose pas la réalisation mécanique d'un même geste mais l'accomplissement d'une action contestataire. Par conséquent, on peut enfin dire que les *casserolades* ne font pas partie des beautés libres. Elles représentent plutôt une beauté adhérente, motivée par une finalité particulière. Il ne s'agit pas d'atteindre la perfection dans la réalisation du geste, mais de provoquer un changement et de promouvoir un autre type de gouvernement.

7.3.4. La modalité

Kant affirme : « Est *beau* ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction *nécessaire*. »¹⁵⁶ L'acte de taper sur une casserole avec une cuillère n'a rien de particulier du point de vue de la beauté. Il s'agit d'un geste susceptible d'être accompli par tout un chacun car il ne demande aucune préparation ni aucune technique. En outre, on peut dire que ce n'est pas beau de produire un bruit étourdissant. En revanche, le fait d'exprimer « autrement » un malaise social peut, lui, être considéré comme beau. Car, d'emblée, il s'agit d'un geste d'« expression ». Aucun acte protestataire n'étant envisageable en dictature, le seul

<http://www.tesis.uchile.cl/handle/2250/110500>, consulté en août 2014. Ce travail présente l'histoire de ces manifestations : elles recommencent en effet le 11 mai 1983, au moment où la Confédération des Travailleurs du Cuivrem CTC, appelle les travailleurs et le mouvement populaire à une journée d'expression publique de mécontentement. La Confédération invite également les citoyens à ne pas envoyer les enfants à l'école, à cesser toute activité de travail à 14h, et à participer aux *casserolades* nocturnes. Suivant cette convocation, ce jour-là a lieu la première protestation nationale contre la dictature. La manifestation atteint des dimensions importantes, en regroupant les secteurs populaires et la classe moyenne. Ce fut la première journée de *casserolades* et d'affrontements dans la rue contre la police et les militaires. La puissance de cette manifestation a ouvert un nouveau cycle de lutte et d'organisation populaires. Entre 1983 et 1984 on compte plus de 11 protestations à caractère national. La période de protestations commence en 1983 et s'étend jusqu'en 1987. À la différence de la période de protestations précédente (1977-1983), celle qui commence en 1983 a pour moteur d'action l'organisation populaire et non pas les syndicats. Le peuple – plutôt que les travailleurs – et la « población » (la « banlieue », pourrait-on traduire en français) – plutôt que les syndicats – sont les protagonistes des protestations alors menées contre la dictature.

¹⁵⁶ Kant Emmanuel, *Critique du jugement*, op. cit., p. 70.

fait de parvenir à s'exprimer possède déjà une valeur élevée. Cette expression relève du besoin impératif et de l'urgence de se prononcer contre les abus et les violations aux droits de l'homme.

Par ailleurs, l'hypothèse de la modalité de Kant abolit toute idée conceptuelle. Toutefois, le *sens commun* esthétique suppose l'existence d'une satisfaction universelle et commune par rapport à un objet déterminé. En considérant cette dernière remarque, imaginons la scène suivante : à la tombée d'une nuit d'automne dans la vallée de Santiago, les gens, placés à leur fenêtre, commencent à taper sur des casseroles. Une à une les fenêtres s'ouvrent pour permettre aux habitants d'écouter et de se faire entendre. La ville entière entre dans un état d'écoute et de correspondance. Ce cadre se montre pour le moins séduisant pour émettre un jugement de goût. Au-delà des motivations qui ont provoqué cette « rencontre », n'y a-t-il pas là un exemple de *sens commun* esthétique ?

Malgré la polarisation politique qui règne dans le Chili de l'époque, cet acte, sorte de rite collectif, revivifie la communauté. Dans ce contexte, une telle manifestation de l'ensemble de la société peut-elle être considérée comme belle ? N'y a-t-il pas là une satisfaction commune et universelle ? Pour répondre à cette dernière interrogation, nous dirons qu'il y a eu effectivement une satisfaction commune, en dépit de la polarisation politique existante. Car les *casserolades* ont été motivées essentiellement par une cause humaine plutôt que politique, les enjeux politiques se trouvant alors relégués au second rang. De même, nous soutenons que cette manifestation a produit une satisfaction majoritaire au sein de la société chilienne. En effet, le seul fait de s'exprimer produisait déjà une satisfaction. En outre, la majorité était censée écouter cette manifestation car il était impossible d'échapper à cette sonorité. Par ailleurs, l'ouïe est un sens qui en principe n'est pas réfléchi ni rationnel ; c'est donc par la suite, après leur perception, que les sons sont rapportés à une idée ou à un concept.

Certes, on ne peut pas prouver l'existence d'un sens commun esthétique des *casserolades*. Cependant, nous pouvons affirmer leur communicabilité esthétique, laquelle est nécessaire pour établir un jugement esthétique. En effet, les jugements doivent posséder une communicabilité universelle, puisqu'il ne s'agit pas de donner une opinion. Ils doivent donc avoir une prétention universelle. Les jugements esthétiques ne se communiquent pas au moyen de concepts ou en faisant appel à une

règle logique universelle. Par conséquent, le sens commun est la condition nécessaire de leur communicabilité.

D'après Kant, le *sensus communis* est un sens esthétique universel commun à tous les hommes. Ce qui permet à ces derniers d'apprécier la beauté, ce n'est pas une structure cognitive mais émotionnelle. Le sens esthétique se distingue donc de la faculté du jugement de goût, de la connaissance. Tandis que l'objectif de la connaissance est la vérité, l'objectif de l'art et du goût est la satisfaction ou le sentiment universel de plaisir. Suivant les considérations qui précèdent, on peut se poser la question suivante : la satisfaction éprouvée par un corps collectif opprimé qui trouve tout à coup un moyen d'expression, n'est-elle pas un sentiment à prétention universelle ?

La nécessité de montrer la frustration à travers les *casserolades* est comblée par l'acte collectif lui-même. Cette satisfaction peut être comparée au sentiment universel de plaisir face à la beauté d'une œuvre d'art. S'exprimer sous la censure produit aussi un plaisir qui est universel. Manifester sous la dictature provoque en effet un plaisir qui acquiert une portée universelle d'une part en raison de la communicabilité du sens commun esthétique – car il n'est pas logique mais émotionnel –, et d'autre part parce que le sens commun est une structure émotionnelle – de sorte que des *casserolades* se dégagent une émotion qui permet d'apprécier collectivement la beauté de l'acte de s'exprimer sous la censure.

L'universalité caractérise aussi la beauté de cette « rencontre ». Nous avons auparavant écarté l'hypothèse de la beauté des *casserolades*, en considérant que le jugement esthétique ne doit pas être communicable par des concepts ni faire appel à la logique universelle. Cependant, en analysant les *casserolades* au regard du *sensus communis*, on peut soutenir qu'elles sont susceptibles de faire l'objet d'un jugement esthétique en raison de leur communicabilité universelle et de leur sens esthétique et émotionnel. Dans tous les cas, la libre expression est belle dans toutes les conditions.

QUATRIEME ACTE

MANIFESTER L'ABSENCE

Les femmes de l'Association des Familles de Détenus Disparus ont créé d'autres types des espaces pour dénoncer la disparition. Il s'agit de plateaux plutôt surprenants tels que la rue, les tribunaux de justice, les centres de détention, etc. C'est dans ces lieux de passage public qu'elles rendent visible la disparition.

Les réflexions développées autour des manifestations de l'AFDD nous ont conduite à prendre une position claire et déterminée. En effet, nous ne cherchons pas à « théâtraliser » ces actions, mais plutôt à révéler leur intime rapport avec la théâtralité. Selon nous, ce rapport à la théâtralité émerge et se met en évidence par l'engagement corporel et gestuel qui caractérise ces actes protestataires. Nous renvoyons à ce propos aux considérations de Roland Barthes sur le théâtre de Baudelaire, qui le conduisent à postuler la notion de *théâtralité* :

Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.¹⁵⁷

Sous l'angle de la théâtralité, l'ensemble des protestations de l'AFDD peuvent être interprétées autrement.

Les manifestations de l'AFDD ne sont pas fondées sur un « texte » formel leur accordant le statut de pièce théâtrale. En revanche, elles s'appuient sur le « prétexte »

¹⁵⁷ Barthes Ronald, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 41-42.

de dénoncer la disparition. Mais ce « prétexte » n'a pas de forme dramaturgique. Les protestations de l'AFDD produisent aussi des textes d'une autre nature : ce sont les écrits des *Habeas Corpus* que l'AFDD a présentés aux tribunaux de justice. Ces recours ont un format fragmenté propre aux documents judiciaires : ce sont des traces de la disparition inscrites sur la scène officielle. Malgré leur format, ils ont en eux-mêmes quelque chose de théâtral qui met en évidence la disparition : c'est en effet la théâtralité de l'absence. Ces documents décrivent très brièvement les faits, mentionnent les droits violés, et présentent les preuves et les demandes. En quelques pages, les vies se réorganisent autour du noyau de la disparition.

Les actions menées par l'AFDD constituaient globalement une sorte de grande vocifération face à la surdité institutionnelle. Les manifestations sont le signe d'une forte opposition à l'effacement. Certes, ces actes n'avaient pas pour objectif de se montrer comme un objet théâtral ou représentatif du disparu lui-même. La démarche de l'AFDD consiste à dénoncer les crimes et à interpeller les autorités afin d'obtenir des réponses à la question du sort des personnes disparues. Cependant, cela n'a pas empêché à l'AFDD de créer involontairement un langage constitué de manifestations physiques et corporelles de la douleur dans l'espace public. Même si les actes de l'AFDD ne relèvent pas d'une dramaturgie formelle, ils ont inspiré de nombreux dramaturges chiliens ainsi que des performers dont les créations ne font pourtant pas partie de notre corpus¹⁵⁸. En effet, nous nous centrons plutôt sur les manifestations

¹⁵⁸ Nous pensons premièrement à l'œuvre dramaturgique de Ramón Griffero, qui avec un groupe d'acteurs s'est installé depuis 1983 dans un hangar appartenant au syndicat de retraités de conducteurs de trolley bus – raison pour laquelle l'espace fut nommé Le Trolley. Dans ce lieu, il fonde la compagnie *Théâtre de la fin du siècle*. Avec ce groupe, Griffero produit une œuvre dramatique très prolifique, traversée par l'expérience dictatoriale autour de sujets tels que la disparition, la marginalisation et la sexualité tourmentée. Griffero développe une poétique politique postmoderne de résistance qui a un impact trans-générationnel. Parmi ses œuvres de trouvent *Histoires d'un hangar abandonné*, *Cinema Utopia*, *À la dérive* et *Brunch*. Cf. : <http://www.griffero.cl/francais.htm>, consulté en décembre 2014.

Deuxièmement, nous pensons à *Tres Marias y una Rosa*, œuvre dramaturgique issue de l'atelier de recherche théâtrale dirigé par David Benavente en 1979. L'œuvre raconte l'histoire des femmes qui ont perdu leurs maris à cause de la dictature, et qui doivent contribuer à la survie morale et économique de leurs enfants et de leurs familles. Ainsi, elles se regroupent autour des ateliers organisés par le Vicariat de la solidarité, qui ont pour but l'élaboration d'« Arpilleras » (technique de couture traditionnelle au Chili qui consiste à coudre sur un tissu des bribes de laine et aussi à le broder). Au moyen de ces tissus créés de leurs propres mains, elles désignent leur propre marginalité. Ces travaux sont ensuite envoyés à l'étranger pour être vendus.

Troisièmement, nous pensons à la performance *La conquista de América* (*La conquête de l'Amérique, en français*) du collectif appelé *Las yeguas del apocalipsis*. La performance a été réalisée le 12 octobre 1989 dans la Commission Chilienne des Droits de l'Homme à Santiago. Ce collectif artistique s'inspire de la *Cueca sola*. Ses membres exécutent la danse sur une carte de l'Amérique du sud couverte de bouteilles de coca cola cassées. Déchaussés, ils ont dansé et saigné sur la carte afin de dénoncer les meurtres que les dictatures de l'Amérique du sud ont commis dans leurs territoires

corporelles qui ont eu lieu dans les espaces communs. Dans ce quatrième acte nous étudierons l'une des protestations les plus marquantes de l'AFDD, la danse de la *Cueca sola*. En analysant cette danse à travers la théorie de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, de W. Benjamin, nous montrerons qu'elle est à la fois « authentique » et « reproductrice ».

1. La *Cueca sola*

Personne ne pouvait imaginer que le 8 mars 1978 au théâtre Caupolicán de Santiago, la commémoration de la journée internationale de la femme allait laisser une trace si importante dans l'histoire des actes protestataires contre la dictature. Lors de la cérémonie, qui a donné lieu au premier rassemblement massif de l'époque, s'est présenté pour la première fois le groupe folklorique de l'AFDD. Le programme annonçait un concert de musique populaire et le début de la *Cueca sola*. La *Cueca sola* est une reprise de la *cueca*, qui est la danse nationale chilienne. Sa traduction en français serait la *Cueca en solitude*. D'habitude, la *cueca* se présente accompagnée d'une musique jouée par son plus fidèle instrument : la guitare classique. Il s'agit d'une danse de couple qui représente la conquête de la femme par l'homme. En faisant appel à galanterie, l'homme s'approche de la femme qui, de son côté, montre sa grâce, sa dignité et sa coquetterie en se laissant séduire et aduler. Cette danse qui illustre les rôles joués par les hommes et par les femmes au Chili, est représentative de l'identité folklorique et métisse de la culture populaire chilienne.

La *cueca* traditionnelle chilienne se caractérise par sa gaillardise et par sa joie, manifestées dans des mouvements rythmiques. La chorégraphie s'inspire de la « conquête » de la poule par le coq. La dans se déroule de la manière suivante :

respectifs. Par ailleurs, *Las yeguas del apocalipsis* est un collectif artistique composé par Pedro Lemebel (1955-2015) et Francisco Casa (1959-). Ce collectif est né et a réalisé ses œuvres dans le contexte post-dictatorial. La ressource principale de ses productions est le corps, à travers des performances dans différents formats : action, intervention, mise en scène, photographie, installation et vidéo.

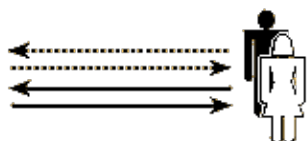
Une autre référence est le film-documentaire de Marilú Mallet, *La cueca sola*, réalisé au Canada en 2003. Ce film raconte la vie de cinq femmes dont la vie a été déchirée par la dictature. Ce sont cinq récits parallèles qui s'entrelacent à l'histoire du Chili.

Enfin, nous pensons à *Cueca sola*, film-danse de la chorégraphe Anne Carrié et du réalisateur François Gauducheau. Écrite en 1987 à Paris pour trois danseuses, elle s'inspire de la situation de ces femmes chiliennes à la recherche de leur mari, de leur fils ou de leur frère disparus sous la dictature de Pinochet. La pièce est reprise en 2011 en France par 11 danseuses-élèves du Conservatoire de Nantes. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=TplwsJU6t0>, consulté en décembre 2014.

Tout d'abord, l'homme se dirige vers la femme et l'invite à danser un « pie » de *cueca*¹⁵⁹ :



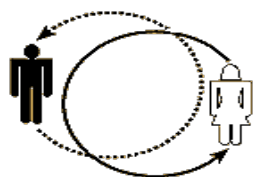
Le couple réalise ensemble une « promenade » au rythme de la musique :



Ensuite, le début de la danse se met en place. Pour ce faire, le couple se place en face-à-face et attend l'arrivée du chant pour commencer à danser :

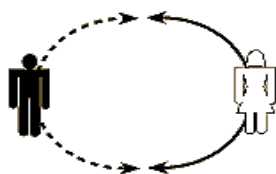


Le couple se déplace alors en traçant un cercle qui se clôt par l'arrivée de chacun des danseurs à leur point de départ :



Vient alors ce qu'on appelle l'« escobillado ». Il s'agit de frotter subtilement le sol avec la pointe des pieds, tout en croisant ses jambes avec celles du partenaire. Ce mouvement est réalisé en traçant une demi lune. Pendant ce déplacement, l'homme poursuit la femme :

¹⁵⁹ *Pie de cueca* est une composition musicale complexe. Cet arrangement comprend deux phrases musicales et, du point de vue littéraire, un quatrain, une strophe de sept vers, et un couplet. Cette ensemble constitue ce que l'on appelle un *pied de cueca*. Une *cueca* complète comporte trois pieds.

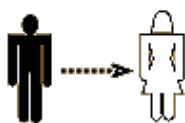


Le cri « vuelta » (« tournez! », en français) marque le premier tour. Les partenaires se séparent et se déplacent suivant chacun un parcours en forme de « s » pour former la figure « 8 » ensemble. À la fin de ce parcours, l'un prend la place de l'autre :

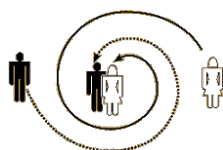


Après le premier tour, le couple trace à nouveau une demi-lune, mais cette fois le rythme est moins intense que dans l'« escobillado » antérieur. Lorsque la « vuelta » arrive à nouveau, les danseurs refont le tour en revenant à leurs places originelles. Le rythme atteint alors sa vitesse maximale. Commence alors le « zapateo »¹⁶⁰ de l'homme.

Pendant le *zapateo*, l'homme se déplace en demi-lune en donnant énergiquement des coups de pied par terre avec le talon de ses bottes. La femme accomplit le même geste, mais plus doucement :



Lorsque la « vuelta » arrive, le couple arrête le *zapateo* et réalise un mouvement circulaire vers le centre de la piste jusqu'à se trouver côte-à-côte :



¹⁶⁰ Le *zapateo* est une espèce de coup de pied donné par terre. En général, c'est l'homme qui le réalise afin de montrer à la femme sa virilité, sa force et son esprit de conquête.

Ils finissent la danse l'un à côté de l'autre :



Dans la *cueca*, chaque danseur porte un foulard. La femme le tient dans sa main droite, tandis qu'avec la gauche elle soulève un pan de sa robe. L'homme tient le foulard avec ses deux mains pendant qu'il réalise le *zapateo*.

Cette description détaillée de la danse montre que son esprit et sa valeur culturelle résident dans le fait de représenter la séduction en couple, et seulement en couple.

Or les familles appartenant à l'AFDD conçoivent une manifestation fondée sur la *cueca* qui fait ressortir l'originalité de leur démarche. En reprenant cette même structure chorégraphique et musicale, les femmes du groupe folklorique de l'AFDD dansent la *cueca* en ajoutant le mot *sola* (en solitude) car l'homme est absent. Ainsi, à la différence de la danse traditionnelle, ici il n'y a pas de partenaire faisant la cour à la femme. Cette absence est l'élément le plus remarquable dans l'exécution de la danse. La femme seule agit un foulard au rythme de la musique, en témoignant de la disparition de son partenaire. Nous soulignerons l'importance de cette présence féminine dans la recherche des disparus : malgré la douleur, les femmes continuent à danser.

1.1. La danse de l'absence

Initialement, la *Cueca sola* fut un chant composé par la folkloriste chilienne Gala Torres. En reprenant la structure rythmique de la *cueca*, elle a introduit des paroles de lamentation et de dénonce :

Aïe ! Ma vie ! Autrefois j'étais heureuse /
Aïe ! Ma vie ! Paisibles étaient mes jours /
Aïe ! Ma vie ! Mais le malheur est arrivé /
Aïe ! Ma vie ! J'ai perdu ce que j'avais de plus cher /
Je me demande constamment où ils t'ont mis /
Et personne ne me répond /

Et tu ne reviens pas, mon âme, longue est l'absence/
Tout au long de la terre je demande conscience /
Sans toi, trésor aimé, triste est la vie.¹⁶¹

Ce texte est une allégorie de la brisure qui se produit dans la vie des familles, divisée entre un avant et un après la disparition. Le passé heureux, disparu, cède la place à un présent-futur plein d'angoisse et d'incertitude. On constate aussi l'étendue de l'absence qui, étant initialement celle du disparu-même, devient également l'absence de réponses sur son sort. Du point de vue musical, la *Cueca sola* maintient la gaité du rythme original, mais elle l'associe aux mots précités. La danse se construit alors dans le contraste entre la joie de la musique et la tristesse des mots. La présence de la femme seule, sans partenaire, acquiert en elle-même une force énonciative évidente. La *Cueca sola* perd alors de son caractère festif : tout en révendiquant la culture populaire chilienne, elle devient un chant et une danse de dénonciation et de résistance face à la disparition.

La dénonciation explicitée par le chant exige de la femme une autre disposition corporelle et psychique. Du point de vue de la danse, non seulement la femme doit faire les déplacements qui lui correspondent en traçant des lignes et des figures imaginaires, mais elle doit aussi se représenter ceux de son partenaire. En réalité, elle doit imaginer tous les gestes accomplis par l'homme dans la cueca traditionnelle : invitation, tours, déplacements en cercle, en demi-lune et en « s », etc. Évidemment, la réalisation de la figure du « 8 » n'est pas possible, car pour ce il faut deux partenaires. En somme, ce sont les gestes-actions qui suggèrent et revendiquent la présence de l'homme disparu. Dans la *Cueca sola*, la femme n'a personne à qui adresser son exubérante coquetterie. En revanche, elle porte sur sa poitrine l'image (photo) du disparu. Elle montre son désarroi en agitant doucement son foulard. De cette manière, à la différence de la *cueca* traditionnelle, la *Cueca sola* ne met pas en scène une impétueuse conquête mais l'insupportable tristesse d'une absence. « Le chant et la danse deviennent un moyen de dénonciation, non pas sous la forme d'une proclamation vociférée mais à partir d'une austérité émouvante, capable de transmettre immédiatement son message, sans avoir besoin d'explications ni de discours aux audiences du Chili ou de l'étranger. »¹⁶².

¹⁶¹ Torres Gala, in <http://www.cuecachilena.cl/la-cueca-sola/>. Consulté en septembre 2014. C'est nous qui traduisons.

¹⁶² Garcia Marisol, in <http://cuecachilena.net/la-cueca-sola/> Consulté en septembre 2014, c'est nous

Le groupe folklorique de l'AFDD mène une lutte constante contre l'oubli des disparus. C'est face à la peine de la perte qu'il crée la *Cueca sola*. À travers de cette *danse de l'absence*, le groupe cherche à redonner de l'importance au sujet de la disparition forcée. La *Cueca sola* met l'accent sur la dimension sociale de ce crime, au-delà de la seule famille du disparu. En effet, c'est la société chilienne en général qui se trouve fragilisée par la disparition forcée ; d'où sont importance humaine, politique et culturelle¹⁶³. C'est pourquoi la *Cueca sola* devient l'une des expressions les plus persistantes de l'AFDD. Ayant été présentée pour la première fois le 8 mars 1978, par la suite elle a été reprise à d'innombrables occasions. De nos jours, elle est dansée notamment au mois de septembre.

1.2. Une danse anti-traditionnelle

Le groupe folklorique de l'AFDD choisit de s'approprier la *cueca*, danse nationale chilienne, sûrement motivé par sa popularité. Elle est en effet présentée tous les mois de septembre au Chili¹⁶⁴ comme symbole de la patrie.

Par ce choix et sans que cela soit explicité par un discours, puisque les observateurs et les manifestants partagent la même culture, danser la *cueca* permet de se présenter comme membre à part entière de la communauté nationale. Ce faisant, les femmes contestent également aux militaires le droit de définir ce qu'est la nation, le droit aussi à désigner ceux qui l'intègrent légitimement et ceux qui doivent en être définitivement exclus, et plus encore, le droit même de se prononcer sur ce qu'est légitime.¹⁶⁵

La *cueca sola* a une grande importance culturelle, sociale et politique non seulement parce qu'elle représente une dénonciation publique de la disparition, mais aussi parce qu'elle constitue une interpellation envers la société civilo-militaire, ce

qui traduisons.

¹⁶³ Nombre de travaux ont été réalisés autour de cette danse. Elle a également inspiré d'autres manifestations et créations artistiques telles que les *Arpilleras*. Cf. <http://prospectjournal.org/2011/08/24/arpilleras-a-visual-history-of-the-poor-under-pinochet/>, et http://cain.ulst.ac.uk/quilts/exhibit/chilean_arpilleras.html. En ce qui concerne les récits et les documentaires, cf. https://www.nfb.ca/film/cueca_sola. Parmi les chansons inspirées de la *Cueca sola*, nous citons notamment celle que le chanteur britannique Sting a composée et chantée pour l'AFDD : http://www.dailymotion.com/video/x2dykr_sting-they-dance-alone-cueca-solo_music et <https://www.youtube.com/watch?v=1oaDCbNRkAs>. Consultés en septembre 2014. De même, la *Cueca sola* a éveillé l'intérêt académique au Chili comme à l'étranger.

¹⁶⁴ Septembre est le mois de la fête nationale du Chili. C'est au mois de septembre de 1810 qu'a été créée la première Junte de Gouvernement. Cf. Neuvième acte, 4.3 *Le fantôme de la disparition et la douleur sociale*.

¹⁶⁵ Gracia-Castro Antonia, *La mort lente des disparus au Chili : sous la négociation civils-militaires : 1973-2002*, Paris, Maisonneuve & Larose, p. 89.

qui était impensable à l'époque. Dans le contexte d'impunité dans lequel opère la dictature militaire, la *Cueca sola* se présente comme une protestation non-violente. En effet, c'est par la danse, la musique et le chant qu'elle questionne les valeurs de l'humanité et de la patrie. À travers la modification de la traditionnelle danse en couple, le groupe folklorique supprime symboliquement l'homme, tout comme l'État le supprime dans la réalité. Mais dans la danse l'élimination du partenaire est conçue pour mettre en évidence son absence. C'est ainsi que la *cueca* traditionnelle devient un moyen symbolique de dénonciation de la disparition de personnes.

La traditionnelle allégorie de la coquetterie joyeuse du couple se voit modifiée dans la *Cueca sola* par l'absence de l'homme et de ses gestes de séduction envers la femme. De son côté, elle n'a plus de motif de dévoiler son charme féminin ni de répondre gestuellement aux avances masculines, car elles n'existent plus. Avec, disparaissent aussi les relations qu'il tisse avec sa partenaire. Cette présence antérieure qui n'est plus visible se traduit dans des gestes inexistantes, auxquels la femme donne des réponses insignifiantes ou acquérant d'autres valeurs. De cette manière, la danse de la *Cueca sola* est porteuse de valeurs anti-traditionnelles, car elle apparaît comme l'antithèse de la danse qui l'inspire. En effet, l'effervescence de l'amour que représente la danse traditionnelle est remplacée par la tristesse et la nostalgie. Cela est mis en évidence par la disposition corporelle de la femme. Il nous semble par exemple que l'agitation du foulard blanc dans la *cueca* est presque inexistante ou très discrète dans la *Cueca sola*, en exprimant la douleur retenue. Cependant, cette douleur constitue également une motivation pour continuer à danser malgré la disparition du danseur. La souffrance est ainsi revendiquée par une attitude autre, qui mêle la fierté de représenter l'absence de son être aimé à la ténacité des familles dans la recherche de disparus et à la dignité d'être un défenseur du droit à la vie. Ainsi, du point de vue gestuel, la danseuse se présente en adoptant une posture bien droite, en tenant un regard frontal et direct, et en réalisant des mouvements discrets et minimales mais très efficaces. De plus, à aucun moment les femmes ne révèlent une attitude « auto- compatissante ».

La *cueca* devient la *Cueca sola*. Ce détournement effectué par le groupe folklorique met en place plusieurs contradictions : d'abord, le dynamisme musical, la coquetterie et la joie contrastent avec la mélancolie et la tristesse ; ensuite, l'exacerbation gestuelle est neutralisée par des gesticulations austères ; puis, le rythme joyeux s'oppose aux paroles de perte et de souffrance ; enfin, la femme danse

de manière arythmique par rapport à la musique. À travers ces modifications, le groupe réussit à introduire dans la conscience sociale la question de la disparition. Cette rupture par rapport à la cueca originale est fort signifiante parce que le groupe se sert de l’emblème national, la danse, en la redéfinissant comme un acte de dénonciation protestataire et d’opinion politique. L’appropriation de la danse nationale par un groupe féminin a une valeur extrêmement subversive, à une époque où la masculinité incarnée dans les institutions militaires mettait en place une dictature disparitionniste. Cette subversion est néanmoins non violente, car elle est fondée sur une danse à gestes épurés, offrant la douleur comme moteur et comme raison. De cette façon, la cueca sola se constitue en l’antithèse de la cueca traditionnelle et se définit en tant que danse anti-traditionnelle. À qui appartiennent les emblèmes et les traditions nationaux si ce n’est à la citoyenneté ? Ce sont les citoyens qui ont le droit et le devoir de donner du sens aux emblèmes et traditions nationaux.

1.3. Esthétique de la Cueca sola

Depuis sa première présentation en mars 1978, la *Cueca sola* n’a pas cessé d’être dansée publiquement. Il existe même un enregistrement vidéo de la *Cueca sola* qui date d’août 2013¹⁶⁶, lors de la commémoration de la journée internationale des personnes disparues, réalisée dans le *Patio 29 du cimetière général à Santiago*¹⁶⁷. Dans l’histoire de *la danse de l’absence* on peut distinguer différentes étapes. Cette danse a laissé des traces de son évolution dans les divers moments socio-politiques qui ont accompagné son développement. Nous pourrions donc décrire ce qui a changé dans la danse elle-même, mais aussi analyser le contexte politique dans lequel elle s’est inscrite. Ce double travail nous conduirait ainsi vers un approfondissement esthétique de notre objet. Dans ce but, nous ferons référence aux écrits d’esthétique de Jacques Rancière, ainsi qu’au texte *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée*, de Walter Benjamin.

Au mouvement qui porte à l’incarner dans des cérémonies nouvelles du peuple républicain s’oppose strictement la métonymie de la voile qui disparaît aux yeux de

¹⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=GzQutGNFQqE>, consulté en juin 2015.

¹⁶⁷ Le Patio 29 est une partie du Cimetière Général du Santiago du Chili qui fut utilisée par le régime dictatorial pour enterrer clandestinement des exécutés politiques. En 2006, il fut déclaré Monument National en tant que Monument Historique.

l'amante. Cette voile tient lieu à la fois de l'objet aimé et du navire qui l'emporte. Elle fait du marbre antique une figure au double sens du mot : une présence sensible où s'incarne la puissance qui l'a forgée, mais aussi un différement de cette présence. La puissance du tout n'est plus dans le rassemblement du corps fonctionnel et expressif. Elle est dans les contours qui se fondent les uns dans les autres. Elle est partout et nulle part sur la surface qui dérobe ce qu'elle offre. La figure est présence et différement de la présence, substitut à la présence perdue.¹⁶⁸

Les femmes danseuses et chanteuses de la *Cueca sola* ont dû se figurer leur partenaire de danse disparu. Elles retracent dans leur imagination les lignes de leurs propres mouvements corporels et de ceux de leur partenaire. Elles ont dû aussi se souvenir et se rapprocher du corps de l'absence. Métaphoriquement, elles ont dû sentir sur leur propre front le regard du disparu les conduisant à lever la tête pour projeter sur l'horizon social la question des disparus. La présence de ces femmes qui dansent la *Cueca sola* ne témoigne pas du vide laissé par le fait d'avoir été aimée par quelqu'un qui se trouve absent. Ce sont plutôt les mouvements retracés par ces femmes qui mettent en évidence un tel vide. D'autres significations ressortent ainsi de leur présence.

Nous essaierons maintenant d'étudier la *Cueca sola* d'un point de vue esthétique. Pour ce, nous ferons référence à l'extrait de Rancière, en comparant la *Cueca sola* à l'image « de la voile qui disparaît aux yeux de l'amante ». Dans ce cas, la voile serait le *corps disparu*, et l'amant les femmes et les familles des disparus. Dans cette perspective, la *Cueca sola* construit une figure du disparu, dans les deux sens du mot « figure ». D'une part, pour les femmes de l'AFDD leurs êtres aimés constituent une figure en tant que présence sensible ; de même, le corps social est confronté à la figure de ce groupe que l'on a fait disparaître par ses idées politiques. D'autre part, les disparus seraient une figure en tant que présence-corps imaginaire. En tant que corps imaginaires, les disparus constituent une figure particulière puisque leur « insoumission » contredit constamment leur condition de « disparus » : ils réapparaissent au sein de la vie sociale, non pas de leur propre volonté, mais grâce à la volonté de ceux qui résistent à la disparition.

Les disparus incarnent ainsi les deux acceptions du mot figure : l'une référée à une personne, à une personnalité, et l'autre renvoyant à une forme extérieure, à un aspect ou à une représentation. Concernant la première acception, celle de *présence*

¹⁶⁸ Rancière Jacques, *Aisthesis scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, pp. 37-38.

sensible, elle dévoile la personnalité des disparus, la personnalité de chacun d'eux au singulier, en tant que personne possédant un prénom et un nom. Chacun avait une position politique et une vision de la société bien définie : dans ce cas, le disparu diffère de ce groupe générique nommé « les détenus disparus ». En effet, le « disparu au singulier » a une manière d'exister qui l'éloigne de la représentation générique. Quant à la *forme extérieure* du disparu, il devient ce *corps disparu* imaginaire qui hante la société chilienne.

Nous distinguons deux types de corps disparus. Premièrement, le disparu lui-même, qui paradoxalement trouve dans la disparition la possibilité de sa réapparition en tant qu'être disparu. Cela est une conséquence du travail protestataire réalisé par l'AFDD : c'est en effet grâce à ces manifestations que le disparu réapparaît comme absence au sein de la société. Deuxièmement, il y aurait un corps disparu qui prend d'autres formes, au-delà du disparu lui-même. Ici, il prend des formes esthétiques dans l'imaginaire symbolique du corps social¹⁶⁹. En effet, les personnes disparues sont le point culminant de la pratique de la disparition, mais il existe d'autres types de disparitions, que nous analyserons par la suite.

Pour revenir aux personnes disparues, elles contredisent leur condition de « disparues », en réapparaissant en tant que signes d'une présence imaginaire. Ce corps imaginaire s'introduit dans la vie sociale comme une autre composante de la société. Il s'ancre ainsi furtivement dans la *polis*. À chaque fois qu'il se manifeste, il pose des questionnements philosophiques, esthétiques et éthiques sur la présence de l'homme. De cette façon, il s'oppose systématiquement à la force, à l'ordre et à la « normalité » imposés par la dictature. La mise en évidence de phénomène est

¹⁶⁹ Pendant la dictature, les espaces consacrés à la résistance, à la lutte et à la construction de la mémoire se situaient en dehors des circuits de l'appareil institutionnel. Parmi les symboles qui rappelaient l'existence des disparus se trouvaient par exemple les bougies que les familles allumaient dans les endroits où ils avaient été vus par la dernière fois ainsi que dans les lieux du massacre pour ceux dont la mort était avérée. D'autres symboles sont les inscriptions sur les murs demandant « où sont-ils ? », avec les noms des disparus. Ce type d'affiches conçues par l'AFDD se multipliaient. Un autre secteur qui s'engage dans la production de symboles renvoyant à la disparition sont les brigades muralistes *Chacon*, *Trigo* et *Ramona Parra*. Tandis que les deux premières affichent des pancartes sur les murs des principales avenues de la capitale, la troisième propose un art muraliste de la résistance. Dans toutes ces productions, aussi bien la réalisation que la permanence du symbole dans les espaces publics ont été fugaces.

Par ailleurs, dans un cadre de résistance nettement artistique (et sortant un peu du sujet qui nous occupe) nous pouvons mentionner le Collectif d'Action d'Art CADA, qui s'érige comme un acteur contestataire et subversif. En 1979, l'écrivain Diamela Eltit, le poète Raúl Zurita, le sociologue Fernando Balcells et les artistes vidéastes Lotty Rosenfeld et Juan Castillo ont créé ce collectif. Plus tard, il sera identifié par Nelly Richards comme *La escena de avanzada* (*La scène d'avancée*, en français). Les membres de ce groupe ont réalisé des performances et des happenings dans les espaces publics pour s'opposer à la surveillance et aux restrictions dictatoriales.

possible grâce aux femmes de l'AFDD. Elles se réapproprient le langage quotidien, traduisible en mots et en gestes, en sons et en silence, en ce qui est vu et ce qui est *invu*. Dans tous les cas, ce sont des récits qui tentent de mettre en évidence la disparition. De cette manière, la *danse anti-traditionnelle* s'inscrit dans ces récits à caractère cérémonial.

Les femmes utilisent l'expression de leur corps féminin pour danser la *Cueca sola*. La danse prend forme par les contours que tracent les danseuses dans toutes les dimensions : en longueur sur le sol ; horizontalement, en imaginant le regard viril de leur partenaire face à elles ; verticalement, par les différents niveaux auxquels cette danse fait appel ; et, en somme, par le volume et l'épaisseur qu'elles attribuent à leur partenaire de danse imaginaire. Femme et disparu se fondent dans une danse fortement mélancolique. Les tours marqués par les « vueltas », les « zapateos », la coquetterie, etc., mettent en évidence un vide étrange. Plus haut, nous avons expliqué graphiquement la *cueca* afin décoder cette danse locale, comprise par la majorité des chiliens mais non par une population transculturelle. Si nous décrivons la danse comme étant marquée par un vide « étrange », c'est en raison du type de relation qui la caractérise : il s'agit nettement d'un rapport de séduction. Ainsi, la présence du disparu dans la danse suppose l'absence absolue de corps, de relations et de codes partagés. C'est une absence pesante, dense et épaisse, placée nulle part et partout.

Tout comme un acteur de théâtre qui aurait recours à la méthode de Stanislavski, les femmes du groupe folklorique de l'AFDD croient en la vérité de leur vie d'autrefois, elles ont recours à leur mémoire émotive pour se rappeler les disparus afin de nous les figurer. Ces ressources imaginatives et sensibles sont utilisées par ces femmes pour faire participer le spectateur de la « fabula ». Nonobstant, il faut remarquer qu'elles ne tentent pas d'illustrer les disparus mais tout simplement de nous les rappeler pour que nous ne les oublions pas.

La *Cueca sola* se distingue de l'ensemble des manifestations de l'AFDD par le fait qu'elle constitue une représentation, non du disparu lui-même, mais de son absence. Conçue comme une mise-en-scène, cette danse a eu besoin pour sa création d'une composition musicale et d'une danse où les figures et les mouvements se fassent individuellement, en divergeant de cette manière de celle qui l'a l'inspirée. La *Cueca sola* est une déformation de la danse traditionnelle : ce fait accentue le conflit entre l'AFDD et l'institution alors en vigueur. Ces deux acteurs entretiennent un rapport de forces : l'un veut savoir la vérité sur ses êtres aimés, et l'autre veut les

effacer. Du point de vue théâtral, cette rivalité peut être interprétée comme un rapport conflictuel opposant un protagoniste à un antagoniste.

2. Corps / Institution

La *cueca* étant la danse traditionnelle du Chili, elle est une image de l'institution. Danser la *cueca* implique métaphoriquement danser l'un des symboles de l'État chilien. On reconnaît ainsi l'existence d'un rapport toujours complexe entre le corps et l'institution. La complexité s'accroît encore dès lors que l'on reconnaît la féminité du corps dansant.

Nous nous permettons en effet d'introduire une parenthèse pour préciser que, dans l'imaginaire collectif chilien, les institutions sont conçues comme appartenant au genre masculin. De fait, historiquement et officiellement, au Chili c'est l'homme en tant que guerrier, émancipateur, patriarche, soldat, propriétaire, etc., qui assure la mise en œuvre des processus sociaux et politiques. C'est pourquoi l'image masculine patriarcale est plus prégnante que la féminine. C'est ainsi que la *Cueca sola* entraîne une réflexion sur la tension intrinsèque qui caractérise les rapports de genre. Au Chili, comme dans la plupart des pays d'Amérique latine, l'idée de la domination et de la prépondérance de l'homme sur la femme est fortement consolidée. Toutefois, dans la réalité actuelle on peut trouver des éléments pertinents qui s'opposent à cette représentation. En effet, l'AFDD constitue un exemple d'un groupe social fondé, dirigé et composé majoritairement par des femmes. Mais nous ne nous attarderons pas dans cette problématique du genre, qui mériterait une thèse à part. Nous nous contenterons de constater que, dans les espaces intimes, la société chilienne est gérée majoritairement par les femmes. Si la femme chilienne impose son autorité dans la vie privée, l'homme exerce son pouvoir dans le domaine public. Un exemple particulièrement frappant de cette prédominance masculine dans la vie publique est celui des institutions armées¹⁷⁰.

En revenant sur le corps et l'institution, ces deux acteurs se trouvent dans un rapport clair d'opposition. Le corps danseur se dresse à partir de sa vulnérabilité face au corps institutionnel, caractérisé par son invulnérabilité. Un contraste se crée ainsi.

¹⁷⁰ Un ouvrage de référence à ce sujet est celui dirigé par Montecinos Sonia et Acuña María Elena, *Diálogos sobre el género masculino en Chile*, Santiago, Bravo y Allende editores, 1996.

Pour mieux illustrer ce phénomène, nous nous rapporterons aux manifestations qui ont mis face-à-face l'AFDD et les institutions armées. Effectivement, la vulnérabilité du *corps familial* s'oppose à la toute-puissance *corps institutionnel*. Les femmes manifestent au moyen de pancartes en carton, de photos et de phrases chantées, ou bien à travers une manière commune de s'habiller. Mais à aucun moment elles ne sont prises dans un débordement violent. En revanche, l'institution armée se présente munie de ses instruments de combat, de protection et d'attaque. Cette opposition montre l'inégalité existante entre ces deux sujets, elle « met en scène » aux yeux de passants un conflit qui va de soi. Bien qu'au simple regard on distingue bien qui est « le plus faible », ce rapport de forces va évoluer au cours de la période dictatoriale.

Le Vicariat de la Solidarité de l'Église Catholique¹⁷¹ a accompagné et soutenu l'AFDD aussi bien moralement que dans les gestions bureaucratiques face aux tribunaux. Depuis sa constitution en tant qu'association, l'AFDD se fait progressivement connaître dans la société. Par la suite, les femmes de l'AFDD s'approprient un espace imaginaire commun. Elles se transforment peu à peu en un acteur collectif hors-norme de la période dictatoriale. Pour mieux comprendre d'où vient ce statut singulier de l'AFDD, il est nécessaire de considérer l'importante opposition de forces entre l'AFDD et les institutions militaires. En effet, la fragilité et la vulnérabilité de l'association constituent paradoxalement sa meilleure « arme »

¹⁷¹ Le Vicariat de la Solidarité est une organisation catholique chilienne qui a défendu les droits de l'homme sous la dictature. Dans le complexe contexte dictatorial ont surgi diverses organisations pour la défense des droits de l'homme. La première fut le Comité pro Paz (Comité pour la Paix). Cette organisation œcuménique constituée par les églises chrétiennes, fut créée entre 1973 et 1975 afin de protéger la vie et l'intégrité physique des persécutés politiques. Le Comité a développé cette tâche jusqu'en 1975, lorsque, par des ordres directs de Pinochet, il a été dissout. Cependant, le 1 janvier 1976 l'archevêque de Santiago, Raul Silva Henríquez, crée le Vicariat de la Solidarité (1976-1992). Il s'agit d'une institution liée à l'église catholique qu'a poursuivi le travail du Comité pro Paz. Situé dans le archevêché aux côtés de la Cathédrale, le Vicariat a été dirigé pendant ses premières années par le prêtre Cristian Precht. Pendant ses 16 années d'existence, le Vicariat a consacré ses efforts à octroyer de l'assistance juridique, économique, technique et spirituelle aux personnes persécutées par les militaires et à leurs familles. Le Vicariat cherchait la liberté de détenus et défendait leurs vies. Afin de gérer efficacement les différentes demandes des personnes qui sollicitaient de son aide, le Vicariat crée des structures et met en place des programmes de travail à partir de quatre départements : département juridique, département du travail, département de la campagne et département des territoires. Parmi les programmes se trouvent ceux des « arpilleras » (technique de couture traditionnelle au Chili qui consiste à coudre sur un tissu de laines et aussi à le broder) ; ceux des bourses de travail ; ceux des cantines infantiles et ceux concernant les centres de santé. Parallèlement, l'institution s'est consacrée à rassembler des informations sur la torture, la mort et les disparitions des persécutés politiques, crimes qu'elle dénonçait à travers de rapports mensuels. Le vicaire faisait parvenir ces rapports au Président de la Cour suprême, avec les dénonciations des viols de droit de l'homme qu'il effectuait annuellement. Egalement le Vicariat a fait des publications dans la revue *Solidaridad*. L'ensemble de ces documents constitue une partie fondamentale de la mémoire collective du pays ; ils sont reconnus populairement comme « la conscience du Chili ». Cf. <http://www.vicariadelasolidaridad.cl/>, consulté en mars 2015.

pour faire face aux forces militaires. Comme l'AFDD le voulait, ce rapport de forces se manifestait toujours en public, ce qui permettait de mettre en avant son inégalité. Les confrontations *corps à corps* entre les militaires et l'AFDD soulèvent la question éthique des témoins – les spectateurs et, dans quelque mesure, le corps policier lui-même. Comment attaquer ces corps féminins et maternels sans choquer l'opinion publique ? Tel est peut-être la question que se sont posés les agents de l'intelligence *disparitionniste*. À cette fragilité, il faut ajouter le soutien et la protection que l'Église Catholique accordait à l'AFDD. Faire disparaître ces femmes aussi, ou les tuer, aurait entraîné un conflit colossal entre l'armée et l'église. L'AFDD se constitue en tant qu'acteur atypique à l'époque, d'abord par le fait d'être une collectivité, et ensuite parce que sa « force » résidait précisément dans la « faiblesse » des corps féminins et maternels.

L'AFDD atteint même le statut d'*institution symbolique* au sein du corps collectif. Ce statut ne sera pas validé par les cercles du pouvoir officiel, mais il sera légitimé par l'empathie d'un nombre important de citoyens.

3. La théâtralité de la *Cueca sola*

L'histoire n'est pas uniquement comprise comme un ensemble de textes transformés en monuments qui nous parviennent au présent, mais aussi comme un ensemble d'activités, de mises en scène et de cérémonies, de modes de représentation, et comme les manières dont ils sont perçus par la société. Il s'agit d'une conception dynamique et performative, qui ne conçoit pas la réalité comme quelque chose de fini, mais comme un faire continu.¹⁷²

À partir de cette prémisse, nous concevons la théâtralité comme un regard possible sur les événements sociaux. En effet, lorsque nous parlons de théâtralité nous le faisons dans le sens le plus vaste de cette notion, laquelle fait référence à quelque chose qui n'est pas exclusive au théâtre. L'idée de théâtralité dépasse donc son usage habituel pour aller à la rencontre d'autres matérialités et champs de recherche. Ce déplacement entraîne une multiplication de scènes à partir desquelles on peut jouer, regarder et se montrer.

¹⁷² Cornago Oscar, « Qué es la teatralidad ? Paradigmas estéticos de la Modernidad », in revue *Telon de fondo*, N°1, août 2005. C'est nous qui traduisons.

Mais, concrètement, de quoi parlons-nous lorsque nous employons le terme de « théâtralité » ? Qu'est-ce que cela signifie ? Pour répondre à ces questions, nous allons prendre l'exemple de la *Cueca sola* afin de mettre en évidence notre vision de la théâtralité. De cette manière, notre analyse de la *Cueca sola* aspire à jeter un regard complémentaire des récits protestataires de l'AFDD.

La *danse de l'absence* cherche par tous les moyens à se montrer pour avoir des témoins : c'est en effet le regard de l'*autre* qui l'intéresse. Elle cherche à mettre en évidence le type d'absence qui implique la disparition forcée pour le montrer aux témoins. Ces derniers sont les tiers qui observent. L'aspect le plus important ici est la mise en place de ce que Peter Brook appelle ce *quelqu'un d'autre qui observe* : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. »¹⁷³ Autrement dit, « tout phénomène de théâtralité se construit à partir d'un troisième qui regarde. »¹⁷⁴ De toute évidence, la *Cueca sola* est un phénomène esthétique conçu en imaginant les effets qu'il allait produire chez les spectateurs. En ce sens, elle ne se différencie pas d'une œuvre d'art car elle se construit en pensant à ses possibles récepteurs. Toutefois, si nous prenons un exemple comparatif entre une photographie et cette danse, *les surfaces d'inscription* (Déotte) sont matériellement de nature différente. En effet, la surface d'inscription de la photographie consiste en la capture des lumières et des ombres sur le papier ; ainsi, le papier constitue une réalité en soi (car la photo préexiste au regard du témoin). En revanche, la *Cueca sola* possède une surface d'inscription éphémère : elle n'a pas de réalité matérielle, car elle n'existe que le temps de sa présentation. De plus, il faut souligner que la théâtralité de la *Cueca sola* ne peut être pensée qu'en fonction de son effet chez le récepteur, car elle n'a pas de réalité en dehors du moment pendant lequel son récepteur la regarde.

Par conséquent, la théâtralité de la *Cueca sola* nous renvoie à quelque chose qui est en train de se passer et qui existe du moment où le regard d'un tiers se pose sur elle. En effet, comme nous l'avons signalé auparavant, cette danse n'a de réalité que pendant le temps où elle se produit. Ces deux facteurs – d'une part le regard du témoin et de l'autre le caractère éphémère, *en développement*, de la danse –

¹⁷³ Brook Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2001, p.25.

¹⁷⁴ Cornago Oscar, *op. cit.*

sont intimement liés, car c'est le regard de l'autre qui va déclencher le mécanisme de la théâtralité de la danse en cours.

Un autre aspect important de la théâtralité de la *Cueca sola* résulte du fait que, à la différence d'autres protestations de l'AFDD, elle constitue une mise en scène, une représentation. Elle entre en effet dans la dynamique représentative de danser, simuler, jouer, faire semblant, etc. Ce troisième facteur vient compléter la définition de la théâtralité.

En définitive, on peut définir la théâtralité comme la qualité qu'un regard (témoin) confère à une personne qui est en train de représenter ou de montrer quelque chose. Cela étant posé, passons maintenant à étudier les mécanismes et les fonctionnements de la théâtralité.

Une conséquence fondamentale de celle-ci est que sa dynamique représentative, son caractère de simulacre, devient lisible et visible pour le spectateur. Ces principes appliqués à la *Cueca sola* nous permettent de développer plusieurs lectures qui peuvent révéler son caractère théâtral.

À la différence de la théâtralité, la représentation n'admet pas de gradualité. Or la *Cueca sola* est une mise en scène qui représente l'absence. Certes, elle est fort effective car le partenaire de danse n'est pas là. Si l'on considère uniquement cette donnée, on peut dire que la représentation est bien accomplie car il n'y a pas de gradualité : l'absence est véritable et absolue. Cependant, cette idée de représentation de l'absence peut être nuancée par l'absence même du danseur, car cette absence est un fait réel de la représentation (il n'y a personne qui joue le rôle du disparu). Ainsi, l'absence n'est pas représentée mais plutôt présentée. Elle est donc exposée face aux spectateurs. Par ailleurs, les femmes danseuses et musiciennes ne représentent pas une autre personne ou un personnage ; elles sont sur scène en tant qu'elles-mêmes : femmes, filles, sœurs de disparus. Cette vérité décèle le regard oblique de la théâtralité porté sur la *Cueca sola*. En effet, la perception du regard des spectateurs de la *Cueca sola* produit une fracture dans « le quatrième mur » (au sens de Bertolt Brecht) de la représentation de l'absence, car en réalité celle-ci est une vérité.

On trouve ici un exemple qui montre que la théâtralité dévoile un système de tensions entre ce qui est visible, que l'on veut représenter (l'absence), et ce qui est mis dans l'*invu* et que le spectateur pressent (le contenu dramatique réel de l'absence). La théâtralité est alors une porte entre l'intérieur et l'extérieur, un médium entre la réalité et sa représentation.

Un autre aspect spécifique de la théâtralité de la *Cueca sola* est la neutralisation du quatrième mur représentationnel porté par le témoin-spectateur. Ce dernier est, par conséquent, immergé dans la réalité de l'acteur (la danseuse ou la musicienne). Il cesse d'être spectateur pour devenir plutôt « spect-acteur » partageant avec les acteurs la scène du réel de la disparition et sa codification. En effet, « dans chaque culture il existe un sens de la théâtralité qui se joue dans la réalité, aussi bien sociale que privée, politique que psychologique »¹⁷⁵.

Les femmes dansant exécutent face aux « spect-acteurs » des mouvements justes, austères. La prestation est sobre et modérée, elles sont dans une attitude qui évoque un état introspectif. Elles assument une attitude digne, montrant d'un côté l'amour pour leur proche disparu et le respect qu'elles ont de son image, et d'un autre côté le respect qu'elles ont envers elles-mêmes et envers leur lutte quotidienne. C'est pourquoi elles ne se permettent pas d'avoir un penchant auto-compatissant. Pourtant, chaque mouvement simple de la danseuse évoque chez les témoins le contenu dramatique et domestique d'être la mère, la sœur, l'épouse ou la fille d'un disparu. De cette manière, le « spect-acteur » devine une dimension politique, sociale esthétique et émotionnelle très profonde, qui produit une fracture dans les prétentions fictionnelles de la représentation.

La théâtralité est ainsi une notion fugitive qui franchit les frontières entre le privé et le public de la représentation de la disparition. Elle met à nu le mécanisme représentationnel entre quelque chose qui s'affirme et quelque chose qui se nie.

La théâtralité se déploie à la frontière entre deux régions : entre ce qui se voit et ce qui ne se voit pas. Nous voyons une femme accompagnée d'autres en train de danser. Cependant, nous ne voyons pas l'absent, il n'est pas représenté. Et on ne voit pas non plus l'expression manifeste de la douleur qui résulte de la disparition. La représentation de l'absence se produit alors à travers l'absence réelle et à travers la souffrance réservée des femmes. La pudeur émotive nous laisse deviner les complexes enjeux sensibles et domestiques qu'entraîne le manque de l'autre. La théâtralité fait en outre ressortir l'artifice de la représentation, car la représentation du disparu se révèle comme une fiction lors qu'elle est « jouée » à côté de la réalité (au sens strict) de l'absence. Autrement dit, l'absence représentative est engloutie par l'absence réelle.

¹⁷⁵ Ibidem.

Par ailleurs, lorsqu'on se réfère à la représentation on est renvoyé à des scènes paradigmatiques qui ne laissent pas d'interstices possibles par où la fiction pourrait s'immiscer. Dans les mises en scène conventionnelles et classiques, l'accomplissement est fondamental, mais cet achèvement entraîne à notre avis leur fixation, leur statisme, et la présentation d'« un mensonge uni qui a eu le temps de faire disparaître les traces de son artifice. »¹⁷⁶

En revanche, la théâtralité met en évidence l'artifice de la représentation, en montrant ses processus, ses mécanismes et ses modes de fonctionnement internes. Le regard du « spect-acteur » fissure la représentation du disparu, en la faisant devenir une théâtralité. Car il comprend implicitement qu'il n'y a pas de représentation possible de ce qui ne peut être représenté que par le manque.

4. La *Cueca sola* et la *Concertation*

En vue de la construction d'une *esthétique et théâtralité du corps disparu*, nous procéderons à l'analyse des vidéos montrant la danse de la *Cueca sola*. Pour les obtenir, nous avons fait appel aux archives audiovisuelles du Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme au Chili, et nous nous sommes plongées dans les registres audiovisuels qui circulent actuellement sur Internet. Cependant, nous avons constaté qu'il existe peu de registres audiovisuels de cette *danse de l'absence*, car, à la différence de nos jours, pendant les années 70 et 80 l'accès aux moyens d'enregistrement était restreint. De cette manière, notre terrain d'analyse se limite d'une part à l'enregistrement vidéo de la *Cueca sola* réalisé par la *Concertation*¹⁷⁷ lors de sa campagne référendaire pour le « Non », et d'autre part à des traces écrites de certaines manifestations, ainsi qu'à quelques vidéos qui circulent sur internet. Si ces dernières sont d'une qualité insuffisante, elles contiennent au moins la trace d'un autre moment de cette danse. Nous nous concentrerons notamment sur la vidéo de la *Cueca sola* réalisée lors de la campagne pour le « Non », afin de proposer une

¹⁷⁶ Barthes Ronald, *Essais critiques*, op. cit., p. 42.

¹⁷⁷ La *Concertation des Partis pour la Démocratie*, ou simplement la *Concertación* (en espagnol), est une coalition de partis politiques du centre et de la gauche chilienne, comprenant : Le PPD, Parti pour la Démocratie ; le PS Parti Socialiste du Chili ; le PDC, Parti Démocrate Chrétien ; et le PRSD, Parti Radical Social-Démocrate. La *Concertation des partis pour la démocratie* est née sous le nom de *Concertación de Partidos por el No* (Concertation des partis pour le « non »), à l'occasion du référendum de 1988. Son symbole est un arc-en-ciel qui représente la pluralité et la diversité de projets et d'intérêts.

critique comparative entre celle-ci et la version de la *Cueca sola* dansée lors de la journée de la femme. La vidéo réalisée pour la campagne du « Non », consultable sur internet¹⁷⁸ s'intitule « Franja del NO, mujeres Detenidos Desaparecidos bailando », qui veut dire en français « Groupe du NON, femmes Détenus Disparus qui dansent ». C'est sur cette vidéo que nous fonderons les réflexions qui suivent. La danse présentée lors de la journée de la femme n'était pas accessible sur internet, nous en parlerons à partir des témoignages écrits qui existent.

Quant aux autres vidéos, elles seront citées mais ne feront pas l'objet d'une analyse approfondie.

Des représentations de la *Cueca sola* d'avant de la *Concertation* (1988) il n'y a pas de registres sur internet ni dans le Musée de la Mémoire et de Droits de l'Homme au Chili. Peut-être certaines personnes, des parents ou des membres de l'AFDD, ont-elles quelques enregistrements et les gardent précieusement. Nous l'ignorons. Le manque de registres nous parle d'une époque où l'accès aux appareils n'était pas possible pour tout le monde. De même, sur le plan politique ce manque nous renvoie à une idéologie de l'absence : absence de toute sorte de corps. Cette idéologie politique a été le *modus operandi* de l'*appareil disparitionniste*. Nous l'avons étudié dans notre deuxième acte.

Par ailleurs, l'absence ouvre une voie artistique-esthétique. À notre avis, dans le cas chilien, c'est l'AFDD qui promeut la mise en évidence d'un régime des images et de la théâtralité de l'absence. Un exemple remarquable est celui de la *Cueca sola*. La *Cueca sola* traverse une première étape entre 1978 et 1988. Lors des premières représentations de ce que nous appelons *danse anti-traditionnelle*, les femmes dansaient autour de l'absence de leur être aimé. Cependant, ce n'est pas la seule absence que nous y constatons. En effet, ces femmes dansaient en raison de l'absence d'un engagement officiel dans la recherche des personnes disparues, et aussi de l'absence de réponses à leurs demandes constantes.

La *Cueca sola* connaît une deuxième période qui démarre avec l'invitation de la *Concertation* à la réalisation de la vidéo. Cela se produit entre la fin de l'année 1988 et le début des années 90. Évidemment, par rapport à la première période les conditions ont changé. La participation du groupe folklorique à la vidéo laisse une marque dans l'association : en effet, la danse se réalise cette fois sur une scène

¹⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=oA0zUk24p4U>, consulté en octobre 2014.

officielle. Il semblait à l'époque que, si la *Concertation* arrivait au pouvoir présidentiel, ces femmes trouveraient une place au sein de la nouvelle institution démocratique.

Étant donné que cette fois la *Cueca sola* se présente dans une situation bien différente de celle que nous avons analysée auparavant, il est nécessaire de décrire d'abord ces nouvelles circonstances.

Quelques années après le début de la *Cueca sola* et jusqu'en 1987, la situation politique en général, marquée par les violations aux droits de l'homme, était insoutenable. En 1988, la société chilienne se trouvait dans un état d'agitation généralisée. Les mouvements sociaux reprenaient malgré la répression. Ces mouvements visaient la fin du régime dictatorial et le retour à la démocratie.

Sous la pression internationale, le régime dictatorial a organisé un plébiscite qui devait permettre à la population de se prononcer en disant « oui » ou « non » au prolongement de la dictature de Pinochet. Le « non » ayant enfin triomphé, des élections présidentielles ont eu lieu en 1989. Or pour préparer le plébiscite, à partir du 5 septembre 1988 se met en place une campagne référendaire qui allait durer un mois (jusqu'au 5 octobre 1988). Pour la première fois après 16 ans de censure, on voit à la télévision des spots et des propagandes autres que les officiels. Chaque frange a quinze minutes pour s'exprimer¹⁷⁹. Pour ce faire, Pinochet et ses acolytes, d'un côté, et la *Concertation de Partis pour la Démocratie* – appelée aussi, tout simplement, la *Concertation* –, de l'autre, organisent une sorte de campagne pour des élections présidentielles.

Durant la campagne référendaire, le *corps collectif*, objet de changements turbulents, affirme l'aspiration commune de mettre un terme définitif à l'ordre et à la terreur imposés par Pinochet. Chez le citoyen opprimé s'éveille l'espoir de l'émancipation de la dictature, l'espérance endormie d'un monde plus heureux. Ces sentiments sont parfaitement représentés par le slogan de la campagne de la *Concertation*, devenu l'hymne du « Non » : « Chili, la joie ne tardera pas à venir ». Cet optimisme a aussi des répercussions dans le corps familial de l'AFDD, qui attend un changement politique concrétisé entre autres par la constitution d'une coalition politique officielle autour de la recherche des personnes disparues.

¹⁷⁹ Le film NON (2012), du réalisateur chilien Pablo Larraín, aborde le sujet de la campagne politique du « NON » qui précède le plébiscite de 1988. Ce film est un récit ouvert, avec de multiples personnages. Il interprète directement l'histoire avec du matériel issu d'archives. C'est en effet la mémoire d'une époque qui est montrée à l'écran.

Vers la fin des années quatre-vingt, l'AFDD est un groupe qui remue les idéologies politiques régnantes. Elle a une influence incontestable sur la société, qui veut sortir de la dictature. La *Concertation* a bien compris l'importance que l'AFDD avait acquise en tant qu'acteur social hors-norme, capable de s'opposer à la censure.

C'est dans ce contexte que la *Concertation* fait appel aux femmes du groupe folklorique de l'AFDD pour réaliser une vidéo qui serait diffusée à la télévision. Il s'agissait de donner son témoignage sur la disparition. Pour ce faire, il fallait enregistrer la *Cueca sola*. Les femmes devaient alors s'exprimer sur la disparition forcée de leurs proches et sur ses conséquences, en confirmant leur position au sein de la société et leur opposition à l'éventuel prolongement de la dictature militaire.

Le fait que ces femmes soient considérées par la *Concertation* comme un des emblèmes les plus puissants de sa propagande pour le « Non », impliquait tacitement que, dans le cas de l'arrivée de la *Concertation* au pouvoir gouvernemental, la poursuite de l'AFDD serait assurée. Cette invitation à participer constitue donc une promesse de la *Concertation*.

L'AFDD considère cette proposition comme une nouvelle possibilité d'expression qui, grâce à sa diffusion à la télévision, serait susceptible d'atteindre la masse. Pour l'association, c'était une opportunité de faire connaître la disparition dans des secteurs qui l'ignoraient encore, en invitant la totalité du *corps collectif* à faire partie de sa cause. En outre, le fait d'être diffusée à la télévision impliquait pour l'AFDD un fort contraste avec la pénurie de moyens de communication qu'elle avait connue pendant les seize années précédentes. Car, comme nous l'avons dit, durant la période dictatoriale l'AFDD ne possédait pas les moyens pour se montrer officiellement. Ainsi, face à la possibilité de faire connaître massivement ses demandes, l'association s'engage activement dans la campagne.

Par ailleurs, l'engagement actif de l'AFDD dans cette campagne est dû principalement à sa souffrance profonde, prolongée dans le temps. Cette fois l'association se sent attirée par une promesse, celle de la joie de retrouver son parent disparu. Ainsi, la trajectoire de l'association, créée sous dictature, connaît une bifurcation lors de la *transition chilienne vers la démocratie* proposée par la *Concertation*.

Les résultats de ce 5 octobre 1988 sont les suivants : le « Non » l'emporte avec 56% des voix, contre 44% en faveur du « Oui ». C'est la fin des 17 années de dictature militaire.

4.1. La parole du témoin, la couleur des voix

Sur un fond gris qui commence à diminuer du haut vers le bas jusqu'à arriver au blanc total, une femme d'âge mûre est placée au centre de la scène. On la voit sur un plan rapproché. Elle porte un gilet blanc, et sur le côté gauche de sa poitrine est accrochée la photo de quelqu'un. Elle affirme : « Je suis la mère d'Alfredo Rojas Castañeda, détenu disparu le 4 mars 1975 ». Vient ensuite un autre témoignage, celui d'une femme plus jeune, habillée pareillement. Elle déclare : « je suis la sœur de Nicómedes Segundo Toro Bravo, détenu disparu ... ». Sa voix se confond avec une troisième, superposée. Les voix féminines interfèrent entre elles et s'accélèrent. Dans ce montage, les paroles s'entremêlent jusqu'à devenir une vibration continue. On distingue seulement quelques couleurs des voix. Pendant que nous les écoutons, nous pouvons observer leurs visages mais, étant donné que les images s'accélèrent aussi (en effet, les images de neuf femmes défilent en vingt-cinq secondes), le temps accordé à chaque femme sur l'écran se raccourcit. Ce n'est donc pas facile de savoir qui dit quoi. On se perd un peu. On a tendance à oublier l'image des femmes, et l'on éprouve une difficulté à associer tel visage à telle voix. De même, la sonorité des voix se mêle, les voix empiètent les unes sur les autres, rendant les paroles confuses : « je suis la mère de... », « la sœur de... », « la femme de... », etc. Elles se superposent en quelque vingtaine de secondes. On arrive enfin au dernier témoignage. La vitesse diminue alors, et nous pouvons entendre la voix et cibler le visage d'une autre femme qui dit : « Je suis la sœur de Ruperto Torres Aravena, détenu et disparu dès le 13 octobre 1973. »

Malgré l'interférence des voix, on sait que la structure du récit de toutes les femmes est la même : prénom et nom de celle qui parle, lien familial avec le disparu, prénom et nom du disparu, date exacte de sa disparition. L'exercice d'entendre et de voir à plusieurs reprises cette partie initiale nous fait penser au témoignage de María Luz Encina, car il possédait la même structure. Les phrases étaient « apprises par cœur ». Nous mettons entre guillemets l'expression française « par cœur » parce que jamais cette formule n'avait eu pour nous autant de sens que dans ce cas. Cette phrase est apprise et énoncée « par cœur », elle vient du cœur. Mais, bien que ce récit ait été prononcé mille fois, il n'est jamais vide de sentiments ni d'émotions. Ces paroles sont remplies d'une volonté qui ne s'épuise pas dans la réitération. Malgré leur répétition, ces témoignages sont loin d'une esthétique mécanique. D'ailleurs, il

n'existe pas en espagnol une expression semblable à « appris par cœur ». En revanche, on peut dire « de mémoire », mais cela a une connotation réitérative qui se rapproche plus de la répétition mécanique.

Toutes les femmes sont habillées de manière semblable, c'est-à-dire avec un chemisier sur lequel est accrochée, du côté gauche, la photo du disparu. Dans la suite de la vidéo, on peut constater qu'elles portent une jupe noire. La plupart de ces femmes ont un certain âge. Elles maintiennent un regard direct et frontal face à l'appareil. Curieusement, le jour où nous avons aperçu María Luz, elle était aussi habillée en blanc et noir, et sur le côté gauche de sa poitrine elle avait accroché la photo de son fils. Toutefois, préalablement à l'entretien nous n'avions pas exprimé d'intentions esthétiques. Ainsi, on peut dire que la couleur des habits de María Luz « coïncidaient » avec les couleurs de la photo qu'elle portait de Mauricio.

Par ailleurs, dans la mise en scène de la vidéo de la *Cueca sola*, on peut considérer comme une proposition esthétique la cohérence entre le noir et blanc de la photo et les couleurs des habits ces femmes.

4.2. La vidéo pose la question de l'esthétique : quelle esthétique ?

Afin de tenter de formuler une esthétique, nous reprendrons le sujet des voix. En effet, en prenant en compte cette partie initiale de la vidéo où l'on écoute la parole du témoin, nous distinguons de multiples voix. Le choix du montage de la vidéo est un choix esthétique caractérisé par la superposition des voix. Près d'une dizaine de femmes ayant un disparu dans leur famille exposent leur cas, en superposant leurs témoignages les uns aux autres. Nous dirons que ce montage répond à une *esthétique du corps disparu*.

Cette affirmation peut s'expliquer comme suit. Dans la vidéo, nous avons compté neuf témoignages qui représentent de milliers d'autres cas. L'expérience de la disparition forcée au Chili concerne environ 1198 familles. On compte 1198 personnes disparues. La vidéo tente de symboliser cette abondance à travers deux ressources de montage : d'une part, la superposition des voix, qui crée un effet de multiplication, et d'autre part l'accélération de l'image des visages des femmes qui y figurent. À notre avis, ces choix de réalisation constituent une référence claire à la quantité de disparus. Ainsi, le registre audiovisuel met en évidence non seulement la dénonciation de la disparition (à travers la danse), mais encore le passage de

l'individu à la foule. On voit ainsi comment par exemple Ruperto Torres Aravena, qui était une personne unique, devient un être générique, un « détenu disparu » parmi beaucoup d'autres. De cette manière, Ruperto Torres Aravena cesse d'être une personne singulière et se transforme en un autre faisant partie de la masse des « disparus ». Ce type de dépersonnalisation configure à nos yeux une esthétique de la disparition et de l'effacement.

La même réflexion peut être développée en prenant pour objet la photo. Dans la période qui précède la démocratisation de la vidéo, entre les années 1973 et 1988, les photos étaient argentiques ; elles étaient donc uniques, ou presque. On les préservait durablement en raison de leur caractère unique. Même si avec le négatif on pouvait faire des copies, chacune avait un prix qu'il fallait payer. À ce moment-là, la reproduction des images digitales n'avait pas encore fait irruption dans la société. On peut donc établir un rapport d'analogie entre la multiplication des voix dans la vidéo et l'évolution photographique. En effet, à partir d'un certain moment les photos acquièrent aussi la faculté de se multiplier. L'évolution de la photographie témoigne des progrès technologiques qui atteignent aussi d'autres domaines. Mais à travers la photo se montre clairement le passage de l'unité à la multiplicité. Le paradoxe que nous tentons de mettre en évidence s'explique par le geste des familles de multiplier les photos des disparus afin de promouvoir leur recherche. En effet, à l'exception des premières fois qu'ils se sont montrés, les parents n'ont pas utilisé la photo originale de leur être aimé pour l'accrocher à leur poitrine. Et ils n'ont pas non plus collé la photo originale dans les murs de la ville. Ils ont procédé à multiplier les photos, en les reproduisant mille, deux mille, trois mille fois, toutes les fois que cela a été nécessaire pour tapisser les murs avec ces images. Nous reviendrons sur cette question dans la dernière partie de cet acte.

Ainsi, nous repérons le passage de l'unité à la multiplicité à partir de deux éléments de la vidéo : d'un côté, la superposition des voix, et, de l'autre, la multiplication des photos portées par les femmes.

Une fois que les neuf témoignages sont finis, démarre le jeu de la guitare typique de la *cueca*. Nous voyons entrer trois femmes sur un plan poitrine. Elles regardent l'horizon. Celle du centre se détache des autres pour se placer au milieu de la scène. La caméra montre alors tout l'espace. Il s'agit d'une grande salle, dans une ancienne maison coloniale. Le parquet marron foncé contraste avec les murs blancs. Il y a trois portes et une grande fenêtre. Dans cette surface, on voit pour la première fois les

neuf femmes ensemble. Elles sont habillées de la même manière. Dans la vidéo, il y a donc trois plans à retenir : d'abord, le plan poitrine pendant les témoignages ; ensuite, le plan mi-moyen, qui montre les trois femmes regardant l'horizon ; enfin, le plan général.

La danseuse se place au centre, tandis que les autres femmes restent debout en entourant celle qui joue la guitare. On entend la guitare, tandis que l'on voit la danseuse commencer la « promenade » de cinq à six pas. Ensuite démarrent simultanément le chant et la danse. Cette représentation de la *Cueca sola* dure quelques secondes au cours desquelles on ne voit que sa partie initiale, c'est-à-dire la promenade et la première tournée. Nous ne chercherons pas à analyser la totalité de la *Cueca sola* mais plutôt ce fragment qui fait partie de la campagne politique.

D'une manière générale, dans ce fragment la danse ne montre pas la douleur par une gestuelle dramatique de la danseuse, des chanteuses ou de la musicienne. Comme d'habitude, il n'y a pas d'attitude auto-compatissante. En revanche, nous trouvons chez les participantes l'expression de la dignité. Considérons par exemple le regard de ces femmes. Dans la partie initiale, dans le plan rapproché des témoignages, le regard de femmes est frontal face à la camera. Dans le deuxième plan, mi-moyen, les trois femmes regardent l'horizon. Le problème du regard ici est fort intéressant car c'est à partir de lui que nous pouvons considérer l'expression de la dignité. En effet, la position du regard n'est pas un choix sans importance – on ne sait d'ailleurs pas si elle a été choisie ou si ces femmes l'ont adoptée naturellement. Ce regard, associé aux mots, est un signe esthétique fondé premièrement sur la fierté de ces femmes de représenter l'absence de leur être aimé, et deuxièmement sur l'importance sociale que possède le fait de rechercher des personnes disparues. C'est pourquoi, dans la partie initiale du témoignage, les femmes regardent frontalement la camera pour dénoncer la disparition de leur proche. Elles maintiennent un regard direct, soutenu et déterminé. Et c'est pourquoi aussi dans la partie suivante le regard va vers l'horizon, symbolisant une recherche interminable, recherche au-delà l'horizon. Dans la partie de la danse, la danseuse montre un regard moins déterminé, laissant voir les traits de la douleur qui l'accompagne. Mais ce regard ne montre pas une blessure ouverte mais une souffrance intérieure.

D'autres éléments à analyser sont les ombres et les lumières qui enveloppent la scène. Pendant les témoignages, on peut bien distinguer les traits de visages – ce qui est en un sens normal puisqu'il s'agit d'un plan poitrine sur un fond blanc.

Cependant, dans le plan suivant les traits du visage commencent à se perdre par l'effet des lumières et des ombres. En effet, plus le plan est ouvert, moins on distingue les traits du visage. Ils subissent une sorte d'effacement : ils sont submergés dans une dense pénombre qui les rend méconnaissables. Cette pénombre est le résultat d'un jeu d'ombres et de lumières qui peut ne avoir été calculé par les réalisateurs, mais qui peut aussi correspondre à un esthétisme. Quoiqu'il en soit, il provoque l'effacement des traits qui distinguent un visage d'un autre.

Un dernier élément sur lequel nous avons porté notre attention, ce sont les gestes de la danseuse. Nous nous centrerons sur les mouvements de son foulard. Dans le cas de la *cueca*, le foulard de la femme est agité au rythme de la musique. Elle montre ainsi sa coquetterie, en réponse à la séduction masculine. Dans la *Cueca sola* que montre la vidéo, le foulard est porté avec délicatesse dans la main droite, mais nous disons bien « porté » et non « secoué » ou « agité ». Le geste se développe ainsi : le bras avec le foulard est levé au niveau de l'épaule, ensuite il est plié au niveau du coude, de façon que l'avant-bras et la main, avec le foulard, sont placés au centre de la poitrine sans cacher la photo placée du côté gauche. La main droite tient le foulard entre le pouce et l'index. Évidemment, le foulard bouge en réponse à l'ensemble des mouvements effectués par la danseuse, mais ce n'est pas un mouvement intentionnel. Si dans la *cueca* le foulard est secoué par des mouvements du poignet, dans la *cueca sola* il est tout simplement porté. Le foulard reste ainsi dans une sorte de passivité.

En somme, le regard, les gestes, les ombres et les lumières, sont des éléments d'analyse essentiels. Nous avancerons enfin deux conclusions générales.

Premièrement, on constate la vocation de recherche de l'AFDD, représentée cette fois par son groupe folklorique. La participation de ces femmes, ferventes résistantes à la dictature et participantes actives au processus d'émancipation de la dictature, a été fondamentale pour finir avec la gestion militaire. Au long de toutes leurs protestations, elles ont tracé une trajectoire importante en tant qu'acteur social ; c'est pourquoi elles ont été convoquées pour participer à la campagne pour le « Non ». L'AFDD avait dans son origine une vision de la société sous la dictature qui s'est concrétisée dans des actes, et c'est par ces mêmes actes qu'ensuite le regard de la société s'est tourné vers elle.

Deuxièmement, à travers l'analyse de la *Cueca sola* nous avons posé les bases d'une *esthétique de la disparition et de l'effacement*. Car ce ne sont pas seulement

les disparus qui configurent *l'esthétique du corps disparu*, mais aussi la disparition des gestes, l'effacement des visages, et enfin la disparition de toute particularité.

4.3. De l'authenticité de la *Cueca sola* à sa reproductibilité

Les réflexions qui précèdent peuvent parfaitement s'inscrire dans une *esthétique la disparition* que nous tenterons d'expliquer à travers la texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, de W. Benjamin.

Jusqu'au moment de la réalisation de la vidéo, les manifestations de l'AFDD (y compris la *Cueca sola*) se caractérisaient par le fait d'être *uniques*. Nous nous référons au concept de *hic et nunc* de Benjamin, c'est-à-dire l'existence unique du lieu où un objet se trouve. Cependant, la période qui s'étend de la première présentation de la *Cueca sola* jusqu'en 2013 (date à laquelle nous avons trouvé le dernier registre de cette danse) a été marquée par le développement technique.

Avant sa reproduction vidéo, la *Cueca sola* se caractérisait premièrement par le fait d'être présentée « corps à corps », c'est-à-dire dans la coprésence du groupe folklorique et des spectateurs. Deuxièmement, la danse était une manifestation unique, c'est-à-dire qu'elle ne pouvait pas être reproduite à l'identique. En revanche, la vidéo introduit un élément de médiation entre le groupe folklorique et les spectateurs : l'écran télévisuel. La reproduction vidéo de la *Cueca sola* met en question son *hic et nunc*, car elle cesse d'être unique, vivante, et perd par conséquent de son authenticité.

L'authenticité est la qualité de ce qui est intrinsèquement vrai et pur. C'est la certitude d'appartenir simultanément à un lieu et à une époque. Or, le registre audiovisuel de la *Cueca sola* montre qu'il y a une rupture entre le lieu et le moment où cette action se déroule. Ainsi, le *hic et nunc* de la *Cueca sola* est brisé : le *hic* et dissocié du *nunc*. Entre la présentation de cette danse au théâtre *Caupolicán* en 1978 et sa réception par vidéo – qui nous permet de la regarder plusieurs fois afin de l'analyser –, nous voyons bien que les enjeux diffèrent. L'exercice d'associer un lieu à une époque change, car auparavant on pouvait par exemple lier la présentation en 1978 de cette *danse anti-traditionnelle* au théâtre *Caupolicán*. De nos jours, la *Cueca sola* a pour lieu la vidéo (mais la vidéo a-t-elle un lieu ?) et pour temps la superposition du passé et du présent.

Grâce à la reproductibilité, nous pouvons revenir sur les moments enregistrés par l'appareil. Grâce à l'enregistrement, nous pouvons retourner au passé.

Par ailleurs, nous appelons « restes » ce qui n'a pas été enregistré, les images effacées et les images débordantes qui ne sont pas intégrées dans le montage. Les « restes » seront ainsi des essais et des répétitions de la danse, des mouvements, des accords musicaux, des sons, du chant, ainsi que l'encadrement de cet ensemble dans l'appareil (la caméra). Ces restes perdurent seulement dans la mémoire des participants à la vidéo, ce sont eux qui gardent dans leur mémoire les moments qui ne furent pas enregistrés par la caméra ou ceux qui ont été effacés. De cette manière, ces moments sont irréproductibles dans leur unicité. Les restes ne font pas parti du « produit » final diffusé à la télévision. Ils ne constituent donc pas un moyen de retourner au passé ni d'étudier la danse à partir d'un registre audiovisuel. Ils seront des matériaux subordonnés au « produit » filmique final.

La distinction entre l'avant et l'après de la vidéo de la *Cueca sola* convoque le problème du rapport entre le temps et le développement technique-mécanique. Nous analyserons cette problématique à travers la théâtralité de cet acte protestataire, car la manifestation a justement une nature corporelle. La théâtralité d'un acte nous conduit à reconnaître la présence humaine car, pour manifester, il est nécessaire qu'une personne exprime un mécontentement ou revendique une cause. De même, le théâtre nous renvoie à la présence humaine – c'est l'une des raisons pour lesquelles il est défini comme un art vivant.

La représentation théâtrale suppose la présence manifeste de l'acteur. La théâtralité d'un acte nous permet ainsi de remettre en question l'être humain et sa relation avec le monde. Ces questionnements varient selon les réflexions du metteur en scène ou du collectif théâtral, ou selon la nature du rassemblement. Ainsi, au théâtre en dans la théâtralité le corps de l'acteur ne représente pas seulement le corps de quelqu'un, mais plus largement l'être et l'existence humaine.

Par ailleurs, l'être humain est l'inventeur d'outils technologiques. Il est également celui qui les suit, les accepte, les valide et les met en place. Pourtant, ces développements ne s'arrêtent pas à la frontière du corps humain. En effet, le corps lui-même est actuellement l'objet de puissantes modifications telles que le clonage, l'insémination artificielle, les opérations médicales, les chirurgies esthétiques, etc. Cependant, d'importants enjeux religieux, philosophiques, moraux et éthiques accompagnent ces interventions. Car, malgré l'existence de tant de moyens, la vie

humaine ne peut pas encore faire l'objet d'une reproduction mécanique. Ce type d'expérimentation se pratique déjà chez les animaux. Mais le corps et la présence humaine sont encore authentiques.

4.4. Analyse comparative de la Cueca sola avant et après sa reproduction

L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel.¹⁸⁰

En août 2013, lors de la commémoration de la journée du disparu, la *Cueca sola* a été présentée au cimetière général. La continuité temporelle de la danse nous permet d'observer son évolution.

Nous nous centrerons sur les deux exemples de la même manifestation que sont la commémoration de la journée de la femme et la vidéo réalisée par la *Concertation*. Nous essayerons de mettre en évidence leur différence et même leur contraste à travers une analyse comparative. En effet, à nos yeux ces deux manifestations de la *Cueca sola* peuvent nous conduire à réfléchir sur la manière dont la reproduction mécanisée a modifié les rapports socio-esthétiques au cours du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècles.

4.4.1. La Cueca sola avant sa reproduction mécanique

La *Cueca sola* d'avant la vidéo était une manifestation authentique. Ce raisonnement se rapporte à l'extrait cité de Benjamin. La *danse de l'absence* est alors authentique par son contenu, par sa forme et par la manière d'être transmise. Le contenu de la danse est la dénonciation de la disparition, sa forme matérielle est constituée par l'accord entre la danse, la musique et le chant, et sa manière d'être transmise est la coprésence entre danseuses et spectateurs, qui se trouvent en face-à-face. Ce dernier aspect a pour conséquence que son témoignage historique est éphémère.

¹⁸⁰ Benjamin Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 142.

La somme de ces éléments confirme l'authenticité de la *Cueca sola* d'avant la vidéo. À cette même époque, l'ensemble des manifestations de l'AFDD cherchait à dénoncer la disparition et à diffuser la raison de l'existence de cette association : la recherche des disparus. Les intégrants de l'AFDD voulaient aussi se faire connaître en tant que *corps collectif*, en soutenant le groupe en tant que membres actifs (c'est le cas des proches de disparus) ou en tant que membres idéologiques (c'est le cas de ceux qui soutenaient l'association sans avoir un proche disparu). Ces éléments constituent le contenu de actes de protestation de l'AFDD.

Ces expressions protestataires sont non-reproductibles, ce qui a à avoir avec l'impossibilité de planifier le déroulement des actes dans son ensemble. Bien que l'association ait prévu ses propres actions à accomplir, elle ne pouvait pas faire de même avec la réaction des forces de l'ordre. Pour l'AFDD, imaginer la réponse précise de ses adversaires n'était pas possible ; elle ne pouvait pas mesurer les répliques de ce co-acteur. De plus, comme la plupart du temps ces événements se produisaient dans les espaces publics et dans la rue, il fallait aussi s'adapter à tous les imprévus que cela entraîne (le climat, la circulation humaine et véhiculaire, etc.). Cette marge d'incertitude rend les manifestations non-reproductibles. En outre, ces protestations supposent pour les femmes de l'AFDD une constante exposition non seulement physique, mais aussi émotionnelle. Toutes ces circonstances font partie de la *forme* de ces manifestations.

Les protestations se produisaient autour de trois acteurs : les exécutants de l'AFDD, les forces de l'ordre, et les citoyens qui pouvaient en témoigner. Ces acteurs se trouvaient en coprésence autour de l'événement même ; chacun, depuis sa place, avait une vision particulière de la protestation. Ainsi, la *manière* dont se produisaient les manifestations suppose la présence physique de tous ces acteurs.

Ces manifestations convergeaient toutes dans un aspect important : elles étaient de courte durée, éphémères. En règle générale, elles se caractérisaient aussi par leur singularité, par leur originalité et par leur unicité. Toutes ces particularités rendaient ses protestations non-reproductibles.

La *Cueca sola* d'avant la vidéo fait partie des événements historiques qui, autour de l'AFDD, marquent la société chilienne. Ces événements ont une part de subjectivité, car ils s'instaurent dans la mémoire individuelle et dans la mémoire collective des chiliens qui les ont vus et qui ont participé d'une manière ou d'une autre aux actions de l'AFDD. La mémoire qui génère les témoignages à ce sujet est

non-officielle, elle est nourrie des signes que l'on distingue dans les rues et dans les autres espaces collectifs. Ces signes seraient les performances lors des protestations, les inscriptions commémoratives dans les murs, les graffiti, les bougies, etc. Ces traces ne constituent pas une marque officielle ; elles se distinguent ainsi de la mémoire fixée par l'histoire institutionnelle. Ces symboles s'inscrivent donc dans une histoire que nous appelons *parallèle* ; elle est non officielle, marginale et souterraine.

L'*histoire parallèle* est par exemple gardée dans la mémoire de l'AFDD ; dans celle des associations semblables telles que l'Association des familiers d'Exécutés Politiques (AFEP)¹⁸¹ ; dans celle des organisations qui ont assisté les persécutés politiques telles que le Comité pour la Paix et le Vicariat de la Solidarité ; et dans celle la citoyenneté qui s'applique à chercher des versions autres que l'officielle. L'histoire et la mémoire non-officielles doivent constamment s'opposer à l'effacement dont elles sont toujours l'objet.

4.4.2. La Cueca sola après sa reproduction mécanique

Après l'analyse du contexte dans lequel la *Cueca sola* a été reprise pour la campagne du « Non »¹⁸², nous procéderons à l'étudier par rapport à son contenu, à sa forme et à sa manière.

En ce qui concerne le contenu de la *danse anti-traditionnelle*, il est amplifié par le changement matériel qu'entraîne sa reproduction audiovisuelle. Pour la participation de la *Cueca sola* à la campagne du « Non », elle doit intégrer de nouveaux objectifs. Se produit ainsi une ouverture de son contenu : à la dénonciation s'ajoute la propagande politique de la *Concertation*.

¹⁸¹ L'association de familles d'exécutés politiques est constituée par les épouses, les époux, les compagnons, les filles, les fils, les mères, les pères et en général les parents et amis des chiliens qui ont été assassinés par la dictature entre 1973 et 1990. Cf. http://www.afepchile.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=93&Itemid=78, consulté en juin 2014.

Sous la dictature, d'autres organisations qui défendent les droits de l'homme surgissent. Parmi elles se trouvent : Le Comité d'Aide aux Réfugiés (CONAR), qui a fait les démarches nécessaires pour qu'environ 5000 personnes partent en exil ; le Comité de Coopération pour la Paix au Chili (COPACHI), qui a précédé le Vicariat de la Solidarité (1976) avec la mission d'offrir une l'aide légale et matérielle aux victimes ; la Fondation d'Aide Sociale des Églises (FASIC) ; le Service de Paix et de Justice (SERPAJ) ; la Commission chilienne de Droits de l'Homme, le Comité de défense des peuples (CODEPU) ; la Commission Nationale Contre la Torture, et le Mouvement contre la Torture Sebastián Acevedo.

¹⁸² Cf. Quatrième acte, 4. *La Cueca Sola et la Concertation*.

Quant à la forme, elle subit certainement des modifications : l'espace se réduit, il s'aplatit et s'adapte aux mesures imposées par la télévision. De plus, la reproduction vidéo octroie à la danse une durée précise mais extensible, car, tant que nous avons les moyens, nous pouvons la revoir autant de fois que nous le souhaitons. Ainsi, d'éphémère elle devient perpétuelle. En outre, le support même, c'est-à-dire le ruban de la vidéo, est multipliable dans sa matérialité et donc reproductible.

Un autre changement s'opère dans la manière de regarder la *Cueca sola*. En effet, avant la vidéo le public regardait la danse dans une perspective propre et singulière : certains spectateurs étaient assis, d'autres debout, d'autres derrière, d'autres encore juste à côté, etc.

Après la vidéo, la danse est observée d'un seul point de vue, c'est-à-dire à partir du regard enregistré par l'appareil et fixé ensuite par le montage. De cette manière, la vision des spectateurs est circonscrite aux images de la caméra, le registre audiovisuel comptant alors avec les seuls points de vue filmés par l'appareil. En outre, c'est une seule danse qui est enregistrée : même si elle a été précédée de plusieurs essais et répétitions, elle se produit une, ou deux, ou trois fois dans le même espace et dans une étroite marge de temps. La diversité du regard du témoin est donc uniformisée par les prises de vue des images et aussi parce qu'elles se réalisent dans un même espace. Dorénavant, la vision particulière de chaque spectateur devient (par le choix des prises de vue du réalisateur) un point de vue commun.

D'autre part, la reproduction mécanisée de la *Cueca sola* entraîne deux conséquences importantes : l'une concerne sa manière de se faire, car elle se détache de la « tradition » qui consistait à la présenter dans une *scène non-officielle*. L'autre concerne son contenu, car elle n'est plus un symbole exclusif de dénonciation de la disparition, mais elle devient aussi une expression de la lutte politique pour vaincre la dictature de Pinochet. Par ailleurs, la vidéo confère à cette manifestation une existence en série et perpétuelle, ce qui modifie sa forme de diffusion. Premièrement, la *Cueca sola* est ainsi déracinée par rapport à son origine marginale ; deuxièmement, elle est répétée en série ; et, troisièmement, elle ajoute à ses objectifs initiaux celui d'en finir avec la dictature. Par conséquent *la danse anti-traditionnelle* n'échappe pas à la rupture qu'a impliquée le principe de reproduction mécanisé.

Détachement de la « tradition » et multiplication par la reproduction :

Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement

actuels de l'humanité. Ces deux procès sont en étroit rapport avec le mouvement de masse contemporain. Leur agent le plus puissant est le film. Sa signification sociale, même considérée dans sa fonction la plus positive, ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel.¹⁸³

L'extrait cité se réfère à la notion de tradition, à partir duquel nous introduirons une petite parenthèse.

5. La rupture de la tradition : fragmentation et disparition

Le terme « tradition » est communément utilisé pour mettre en valeur une transmission quelconque. La notion de tradition possède une origine religieuse et juridique : elle établit des relations de privilège entre les hommes par la transmission d'un contenu considéré comme essentiel. Dans son acception religieuse, qui vient du monothéisme, la tradition renvoie à la transmission d'une révélation divine ou à la propagation du message divin. Ainsi, les modes de transmission restent subordonnés à la vérité divine. D'autre part, dans son acception juridique cette notion remonte à la juridiction romaine, où elle est comprise comme la cession de bien matériels. Dans ce cas, elle repose sur un principe matérialiste.

Dans le cadre de notre réflexion, lorsque nous parlons de tradition nous faisons allusion à la réception, à la conservation et au legs de quelque chose d'ordre matériel ou immatériel. De même, on comprend que la tradition est légitimée par la transmission d'une vérité, à travers des moyens divers.

Dans le cas de la *Cueca sola*, depuis sa création son contenu a fait l'objet d'une transmission destinée à deux groupes : d'un côté, les témoins – c'est la transmission de la disparition par l'absence d'un partenaire de danse (et de vie) –, et de l'autre les membres du groupe folklorique eux-mêmes, qui font circuler entre eux un savoir-faire associé à la musique, au chant et à la danse.

En reprenant le concept d'anti-tradition incarné par la *Cueca sola*, on observe que c'est à travers lui que le groupe folklorique de l'AFDD s'approprie l'un des symboles de la patrie, en s'affirmant comme une composante de celle-ci. Ce groupe est alors capable non seulement de donner son avis sur la question spécifique de la disparition forcée des personnes, mais aussi d'exprimer publiquement son opinion

¹⁸³ Benjamin Walter, *Écrits français*, op. cit., p. 143.

politique générale. Ainsi, on peut dire que la dimension traditionnelle de la *Cueca sola* réside dans la transmission de sa propre vérité sur la disparition, ainsi que dans le fait d'être présentée dans une scène marginale. Avant l'enregistrement de la vidéo, cette transmission possédait une forme immatérielle et éphémère.

Avec la vidéo, la manifestation acquiert une nouvelle matérialité et un autre type de durée. Sa matérialité est celle de la bande de la vidéo elle-même, tandis que sa durée devient extensible. En revenant sur la dernière citation de Benjamin, la question qui se pose est celle de savoir si la vidéo en tant que dispositif de reproduction mécanisé a accompli une fonction destructrice de la tradition et de l'héritage culturel de la *Cueca sola*.

Cette question comporte plusieurs autres, dont celle de la conception de la *Cueca sola* comme une tradition. En effet, cette danse est à nos yeux une tradition, puisqu'à travers elle s'opère la transmission de la mémoire de la disparition au *corps collectif*. De même, on constate la transmission, à l'intérieur du groupe folklorique, d'un savoir-faire relatif à la danse, au chant et à la musique. En outre, la persistance de cette manifestation dans le temps confirme sa dimension traditionnelle car, en dépit de sa reproduction mécanique, elle a continué à être une manifestation vivante caractéristique du mois de septembre. Or, à partir de l'enregistrement vidéo, on peut constater une rupture avec la tradition quant à la manière spécifique de transmission de la danse. En effet, l'AFDD d'avant la vidéo transmet directement la *Cueca sola* au *corps collectif*. Après la vidéo, le rapport entre les corps du groupe folklorique de l'AFDD et ceux des spectateurs est rompu par la séparation physique. Car cette fois la danse s'exécute derrière l'appareil, la caméra. Ainsi, le groupe folklorique et les témoins ne sont plus dans le même espace, mais ils sont séparés par le nouveau dispositif technologique. La vidéo a mis un filtre entre ces deux corps : l'écran. Pour ce qui est du groupe folklorique, sa densité corporelle est absorbée, elle se plie, s'aplatit et perd de son épaisseur par l'effet de l'écran. Quant aux témoins, ils sont éparpillés. Cela nous fait comprendre encore une fois que la production de la *Cueca sola* n'a pas échappé à la rupture avec la tradition propre à la reproduction mécanique.

Nous ajouterons pourtant une remarque qui peut atténuer dans une certaine mesure cette impression de destruction. Elle concerne les motivations qui ont conduit le groupe folklorique à se mettre en scène dans la vidéo. Nous affirmons que dans l'histoire du groupe sa motivation essentielle est invariable, car elle consiste toujours

à dénoncer la disparition. En revanche, au moment de la production de la vidéo cette motivation s'élargit. À la dénonciation et à la recherche des disparus s'ajoute l'adhésion (implicite ou explicite) de l'AFDD aux principes de la campagne politique de la *Concertation*. En effet, la vidéo suppose l'invention d'un moyen plus efficace de réclamer le retour de ses proches, mais elle constitue en même temps une manière d'empêcher la continuité de Pinochet au pouvoir.

En outre, bien qu'il existe de grandes différences esthétiques entre la *Cueca sola* originelle et sa reproduction vidéo, il nous semble que le pouvoir symbolique de la danse n'est pas filtré par l'écran télévisuel. En effet, ce filtre n'est pas assez puissant pour empêcher que les téléspectateurs soient bouleversés. C'est pourquoi la vidéo n'avait pas vraiment besoin d'un dispositif technique meilleur que celui dont elle a disposé. Tout au contraire, sa mise en scène se caractérisait par l'austérité de ses ressources. Les motivations de l'AFDD s'étant élargies, elles supposent une profonde réinvention.

La rupture des rapports corporels entre danseurs et spectateurs explique la transformation de la *Cueca sola*. En effet, la danse projetée à travers la vidéo ne comporte pas de référence au « groupe de spectateurs » ni aux « déplacements nécessaires » qu'ils doivent réaliser pour la voir. Sa diffusion à la télévision a un impact sur un public massif. Le groupe et la communauté des spectateurs sont engloutis par la masse. Mais cette fois nous ne faisons pas référence à l'ensemble constitué par le groupe, par les témoins ou par les spectateurs ; nous parlons plutôt d'une masse nommée les téléspectateurs. Ainsi, le sujet n'est plus le groupe social ou une communauté dénombrable, mais une masse difficile à comptabiliser.

De même, la diffusion télévisuelle de la *Cueca sola* fait que les « déplacements volontaires des spectateurs » disparaissent progressivement, en devenant des mouvements. Certes, se rendre soit au théâtre, soit à un lieu commémoratif, implique au niveau physique une quantité importante de mouvements et, au niveau idéologique, une vive adhésion et une volonté de rejoindre la manifestation. Un déplacement tel qu'« aller au théâtre » ou « aller au cimetière » requiert une certaine disposition à bouger. Cependant, les « déplacements volontaires » des spectateurs diminuent progressivement, en devenant des mouvements. Le spectateur exécute alors les mouvements nécessaires pour regarder ce que propose la fraction politique de la *Concertation*. Ces mouvements consistent par exemple à allumer la télévision, à chercher la chaîne correspondante, et à s'installer pour regarder. Comparées aux

déplacements précédents, ces activités sont mineures, puisqu'il s'agit de petits mouvements que l'on accomplit sans beaucoup de difficulté. En revanche, les grands déplacements exigent un engagement idéologique et par conséquent physique. C'est ainsi que les mouvements corporels et leur impact diminuent. L'action des témoins exige maintenant un moindre engagement et de moindres capacités physiques de leur part. En comparant les techniques de l'art préhistorique (la taille des figures des ancêtres) à la technique mécanique, Benjamin remarque que les premières engagent l'homme autant que possible, tandis que la seconde l'engage le moins possible. Dans notre exemple, cela se traduit par le désengagement du corps des témoins.

Selon nous, les transformations subies par la *Cueca sola* à la suite de sa reproduction mécanisée peuvent être étudiées à travers la modification des rapports corporels entre ses spectateurs et ses acteurs. Car la télévision a eu un impact direct sur ces relations physiques.

L'exemple de la massification de la *Cueca sola* est éloquent ; il nous permet de soutenir l'idée d'un désengagement progressif des témoins. Désormais, pour regarder cette danse les spectateurs n'ont pas besoin de sortir de chez eux, et n'ont pas non plus besoin de s'engager idéologiquement.

Ce changement peut pourtant paraître d'ordre local si on le compare à un autre que nous considérons plus global : les corps des téléspectateurs et ceux des acteurs de la *Cueca sola* ne partagent ni le même temps, ni le même espace. La reproduction mécanisée modifie de manière fondamentale les rapports entre l'humain et le corps, et à plus forte raison elle pose la question du temps et de l'espace dans lesquels se produisent désormais les « rencontres ».

Dès lors, le témoin devient le téléspectateur. À la suite de cette transformation, les informations sur la disparition en général, et sur les activités de l'AFDD en particulier, circulent massivement. Ainsi, la diffusion à la télévision de la *Cueca sola* produit un choc social dont l'impact est difficilement mesurable. Par ailleurs, les téléspectateurs ne sont pas rassemblés ; bien au contraire, ils sont éparpillés, chacun est dans sa maison et vit la situation d'une manière singulière. La vidéo se montre alors comme un exemple de la puissance des médias massifs, capables d'accomplir la fragmentation et l'atomisation des téléspectateurs. La fragmentation d'un *corps collectif* peut être effectuée par un dispositif de propagation massif tel que la télévision, qui soumet à ses horaires et à ses formats une quantité non négligeable de spectateurs. La fonction accomplie par ce média est paradoxale, car le même effet

« massif » qui rassemble les témoins en tant que téléspectateurs, fait qu'ils deviennent une masse indistincte. En tant que masse, ces téléspectateurs ne constituent plus un groupe précis (tel que « les communistes, « les marxistes », « les gauchistes »), car ils sont éparés en multiples fragments imprécis. Ainsi, ils ne se distinguent ni par l'âge, ni par le sexe, ni par l'occupation, ni par aucun autre trait. Ce phénomène anéantit le témoin d'autrefois de la *Cueca sola*, et par conséquent diminue l'écho sensible et esthétique de la danse. Dorénavant, les téléspectateurs percevront l'écho de la *Cueca sola* à la distance. D'ailleurs, ils se perçoivent eux-mêmes comme un élément insignifiant face à cette cause, un sentiment accentué par le désengagement du corps-témoin.

La fragmentation des spectateurs de la *Cueca sola* suppose la dépersonnalisation du témoin-spectateur, devenu téléspectateur. Ce dernier n'est plus identifiable en tant qu'être particulier ; au contraire, il devient un chiffre, un sujet de plus qui allume ou éteint la télé. La fragmentation a aussi des conséquences du point de vue spatial. En effet, à travers la diffusion télévisuelle les téléspectateurs se retrouvent tous dans un même temps, mais non dans un même espace. Chacun possède une localisation différente : tel est chez-lui, tel autre chez le voisin ou dans un autre endroit, mais ils ne sont plus réunis physiquement.

Ainsi, la « rencontre » massive des téléspectateurs se produit au moment juste où ils allument la télévision pour regarder la même émission, celle produite par la fraction du « Non ».

En définitive, le témoin est transformé en une donnée numérique, en une source de macro-sondage. Son identité, sa personnalité, sont effacées. Ces aspects de la vidéo de la *Cueca sola* présentent le revers de la diffusion télévisuelle : fragmentation, atomisation et disparition du témoin.

La rupture se produit alors par l'absence de rencontre, dans le même lieu et dans le même temps, entre les témoins et le groupe folklorique. Esthétiquement parlant, cela se traduit par l'absence de rapport sensible entre ces deux sujets. L'écho esthétique de la *Cueca sola* n'est alors plus associé à la présence physique. Le troisième corps esthétique est anéanti par l'absence d'appréciation personnelle (*in situ*) du spectateur, et par l'impossibilité pour le groupe folklorique de percevoir le public.

Comme cette analyse le montre, les rapports corporels entre les acteurs de la *Cueca sola* et les témoins sont rompus. Deux présences distinctes surgissent alors :

d'un côté, la présence physique du témoin-télespectateur face à la télévision – car, bien qu'ils soient éparpillés, les télespectateurs chacun à leur place continuent à avoir une profondeur et un volume corporels actuels –, et l'autre côté la présence non-physique du groupe folklorique. Ces femmes danseuses, musiciennes et chanteuses sont réduites maintenant à l'image aplatie, unidimensionnelle et passée de la vidéo. La présence des télespectateurs est une présence physique-corporelle : ils continuent à être tangibles, palpables. De son côté, la présence à la télévision du groupe folklorique de l'AFDD est une présence non-physique qui ne se manifeste que par les images défilant sur l'écran. Ainsi, ces femmes sont impalpables. De plus, ces deux types de présences appartiennent à deux espaces et à deux temps différents.

En conclusion, la vidéo de la *Cueca sola* permet de faire une distinction entre la présence physique-corporelle et la présence virtuelle-spectrale.

6. L'anti-tradition dans la scène officielle

La *scène officielle* bâtie durant la période dictatoriale est constituée par les institutions armées, par les organismes de gestion économique et par organisations associées au régime. Elle se voit concrétisée dans la Constitution de 1980. À l'intérieur de cette structure, l'AFDD a toujours joué un rôle d'acteur marginal¹⁸⁴. Cependant, le corps familial n'a pas cessé de revendiquer sa cause, en la transmettant à ses concitoyens et à ses successeurs. De cette manière, l'AFDD participe à la construction d'un héritage culturel qui opère à partir de sa propre marginalité. En

¹⁸⁴ L'AFDD est un parmi beaucoup de groupes marginalisés par la dictature en raison de leurs idées politiques. Cependant, au fur et à mesure que l'appareil dictatorial concrétise ses réformes de « modernisation », se creuse aussi une marginalité économique. Il s'agit d'un effet de l'économie libérale, qui établit une différence radicale entre ceux qui possèdent les biens matériels de la société moderne et ceux qui en manquent. Ainsi, le taux de chômage parmi les ouvriers a augmenté de manière dramatique, ce qui a eu comme conséquence leur marginalisation économique dans le pays. Par ailleurs, le sujet de la marginalité a été bien abordé par les dramaturges durant la dictature. Quelques textes représentatifs sont : *Pedro, Juan y Diego* (Ictus, 1976) ; *Bienaventurados son los pobres* (Ceneca, 1977) ; *Los payasos de la esperanza* (Grupo de investigación teatral, 1977) ; *Hojas de Parra* (Vadell et Salcedo, 1977) ; *¿Cuántos años tiene un día ?* (Ictus, 1978) ; *El último tren* (Teatro Imagen, 1978) ; *Lindo país esquina con vista al mar* (Creación colectiva, 1980) ; *Tres Marías y una Rosa* (Taller de investigación teatral, 1980) ; *Historias de un galpón abandonado* (Griffero, 1983). Parmi tous ces dramaturges ressort la figure de Juan Radrigán, qui d'une manière assidue traite ce sujet. Quelques-unes de ses pièces représentatives sont : *El invitado*, *Sin razón aparente*, *Isabel desterrada en Isabel*, *Hechos consumados*, *Informe para indiferentes*, *Viva Somoza*, *El toro pos las astas*, *El loco y la triste*, *Testigo para la muerte de Sabina*, *Los borrachos de luna*. Radrigán est un dramaturge prolifique de la marginalité. Son théâtre se éloigne des grands déploiements de la représentation à tendance audio-visuelle, pour se centrer sur le dialogue entre les personnages, véhicule de l'action dramatique.

effet, son cas est bien particulier parce qu'il montre comment un acteur marginal se transforme aux yeux de la communauté locale et internationale en une « institution » hors du commun. Elle devient progressivement un modèle d'institution d'une autre nature, organisée autour des principes du respect de l'humain et de la vie. Elle s'intéresse aux personnes défavorisées et à tous ceux qui se trouvent aux marges de la société. L'AFDD a pris cette responsabilité en raison de l'absence de toute institution officielle défendant le droit à la vie.

Pourtant, la vidéo de la *Cueca sola* va faire évoluer ces caractéristiques. Cette vidéo manifeste l'idéal politique de l'AFDD aussi bien que de la *Concertation* d'en finir avec la dictature. Du même coup, l'AFDD se trouvera sur la *scène officielle*. De cette manière, la disparition semble prendre une importance majeure dans la vie socio-politique chilienne. En effet, en invitant l'association à participer à la campagne pour le « Non », la *Concertation* reconnaît officiellement la disparition comme une méthode employée par la dictature. Ainsi, la *Concertation* adopte une posture éthique face à ce conflit, en rejoignant la lutte menée par l'AFDD et en confirmant l'existence de violations des droits de l'homme pendant la dictature. La coalition assume ainsi une importante responsabilité politique, sociale et humaine, en assurant la continuité de la recherche des personnes disparues. Cela a pour conséquence directe l'augmentation des tensions politiques entre les forces de la *Concertation* et le régime de Pinochet.

L'inscription de l'AFDD dans la *scène officielle* entraîne du même coup la disparition de la valeur traditionnelle de cette danse et de son héritage culturel. Car la présentation sur un plateau institutionnel de la *danse anti-traditionnelle*, qui est une déconstruction de la danse nationale de la *cueca*, contredit son caractère d'expression contestataire et anti-traditionnelle. Cet événement a complètement renouvelé et bouleversé les rapports entre les danseurs, les chanteurs, les musiciens et les spectateurs.

7. Pour une esthétique du corps disparu

Bien que les manifestations de l'AFDD n'aient pas été conçues en tant qu'œuvres d'art, elles possédaient un fort caractère théâtral, associé à l'utilisation du corps comme véhicule de signes de protestation. Nous avons pu constater ce phénomène

dans la manifestation de la *Cueca sola*, un exemple qui montre cette utilisation du corps en deux étapes : d'abord, avant la reproduction mécanisée et ensuite après sa reproduction mécanisée. La *danse anti-traditionnelle* est l'une des manifestations faisant partie de l'histoire protestataire de l'AFDD. Nous concluons ce quatrième chapitre en analysant l'esthétique de l'ensemble des manifestations à partir du problème de la reproduction mécanisée posé par Benjamin.

La plupart du temps, lorsque nous cherchons un objet perdu, nous demandons aux autres s'ils l'ont vu. Mais pour leur poser la question il est nécessaire de décrire ce que nous cherchons : on peut dire par exemple « as-tu vu par hasard mon sac à dos jaune ? » Ou « as-tu vu mon manteau en laine rouge ? » Eh bien, les familles ont été confrontées à une situation semblable, qui les contraignait à décrire leur parent disparu. Pour ce faire, elles ont utilisé les photos du disparu, qui faisaient la synthèse de cette description. Les familles ont donc pris la photo ou les photos qu'elles avaient, et ont parcouru les lieux d'enquête en demandant à chaque personne qui s'y trouvait si elle avait vu le sujet figurant sur la photo. Ainsi, la photo a été le premier outil de recherche. Par la suite, il est arrivé quelque chose de très étrange pour les familles. En effet, face aux négations répétées, à la négation de la détention, de l'absence du disparu et même de l'existence de la personne en question, cette même photo devient la preuve incontestable de l'existence de la personne recherchée. De cette manière, « la » photo devient un objet précieux.

Dans la photographie, affirme Walter Benjamin, la valeur d'exposition commence à refouler sur toute la ligne la valeur rituelle. Mais celle-ci ne cède pas le terrain sans résister. Elle se retire dans un ultime retranchement : la face humaine. Ce n'est point par hasard que le portrait se trouve être l'objet principal de la première photographie. Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge.¹⁸⁵

De leur côté, les familles ont compris très rapidement qu'il fallait garder précieusement la photo car, d'une part, comme le signale Benjamin, elle est un objet de culte de l'être absent, et d'autre part elle constitue une preuve irréfutable de la existence du disparu. Benjamin explique la valeur de culte de la photo à travers la notion d'*aura*. La philosophie esthétique doit d'ailleurs au philosophe allemand l'introduction de ce concept. L'*aura* est, selon ses mots, une trame singulière de

¹⁸⁵ Benjamin Walter, *op. cit.*, pp. 149-150.

temps et d'espace. Le terme en question provient du latin et signifie « souffle ». Benjamin affirme que c'est par leur unicité que les objets artistiques révèlent leur authenticité et imposent une distance respectueuse, sur laquelle se fondent les traditions. Selon lui, ces caractéristiques sont en train de disparaître en raison de l'émergence des techniques de reproduction mécanique. Le déclin de l'aura se serait produit à l'époque moderne, où l'homme ne tolère plus la distance ni l'unicité de l'œuvre d'art. Puisque l'individu veut obtenir et toucher cette œuvre comme un objet quelconque, sa reproduction s'impose. Pour Benjamin, l'art le plus représentatif de cette tendance serait le cinéma, emblème par excellence de l'époque post-auratique.

L'époque post-auratique se caractérise également par la prise de conscience de la perte de l'aura de l'œuvre d'art, avec les conséquences que cela entraîne. Le déclin de l'aura se situe dans un contexte général de dégradation des relations intersubjectives et des rapports entre l'objet non-auratique et celui qui le regarde ou le possède. Cela conduit à la création d'un art exotérique et désenchanté. Si le déclin de l'aura n'est pas accompagné d'un processus de constitution d'une nouvelle tradition, on peut donc le concevoir comme une perte.

Ces réflexions autour de la notion d'aura nous permettent de mieux souligner l'importance de la reproduction dont a été l'objet la *Cueca sola*. Elles nous conduisent également à poser la question de l'utilisation des photos des disparus par l'AFDD.

Les familles des disparus commencent leur quête dans les hôpitaux, dans les prisons, dans les instituts médico-légaux et dans les lieux utilisés comme des camps de concentration par la dictature¹⁸⁶, entre autres. Pour se distinguer, les femmes portent un œillet rouge entre les mains. Cette recherche se traduit dans des actions concrètes menées avec le soutien moral et judiciaire du Vicariat de la Solidarité. Ainsi, sous la protection de l'église catholique, l'AFDD introduit des recours d'*Habeas corpus* individuels et collectifs qui sont successivement refusés. Elle mène également des querelles, présente des dénonciations, et envoie des lettres aux membres de forces armées, aux tribunaux de justice et aux autorités de l'époque, sans obtenir aucune réponse.

De même, pour demander si quelqu'un aurait vu leur être aimé, les femmes apportent des photos, mais face au mensonge institutionnalisé elles décident de les

¹⁸⁶ Cf. Deuxième acte, 2.2. *Les lieux*.

reproduire pour ne pas se servir des authentiques. Les femmes de l'AFDD reproduisent les photos avec la pleine conscience que dorénavant tout objet appartenant au disparu (photos, vêtements, cassettes de musique, cahiers personnels, outils de travail, etc.) constituera une preuve de son existence. La reproduction des photos se fait à travers la photocopie. Ces répliques ont le but de contribuer à la recherche des disparus. Les femmes montrent donc ces images et les collent sur les murs afin de demander si quelqu'un a vu la personne qui y figure. C'est ainsi que les photos commencent à être intégrées dans les protestations des femmes de l'AFDD. De cette manière, les photos des disparus sont toujours présentes dans les manifestations. Ces actes deviennent des rituels publics qui tentent de réintroduire dans la conscience publique, par la parole et par l'image, les corps disparus.

La photo du parent disparu épinglée sur le côté gauche de la poitrine des femmes vient rejoindre les symboles de ces rituels publics. Ces femmes envoient un message clair au *corps collectif*, en disant : « je porte mon être aimé et disparu à côté de mon cœur, je le porte en l'incorporant dans toutes mes actions quotidiennes malgré son absence. Ma souffrance, ma mémoire et sa douleur forment un seul corps ». Ce message n'a pas été immédiatement compris au sein de la société, mais il définit la manière dont les protestations seront menées dorénavant. Ainsi, les manifestations s'organisent progressivement autour de l'idée de *restituer l'image du disparu*, de la mettre en évidence afin de s'opposer à la tentative de rendre invisible la disparition. Les femmes de l'AFDD consacrent tous leurs efforts à rendre les disparus visibles dans la vie publique. Il y a donc une intention de restituer l'image d'une non-présence, ce qui donne lieu à une représentation de l'absence. À ce propos, J.-L. Déotte considère l'absence comme une condition de possibilité de l'art.

La présence manquante est alors représentée à travers la reproduction des photos, qui sont associées à différents messages. Le code se densifie ainsi. À chaque nouveau rassemblement, un trait de cette codification se précise. De même, la reproduction des photos à travers la photocopie ou l'impression s'accroît. Du point de vue esthétique, que signifie le phénomène de la multiplication de l'image du disparu ? Depuis la première utilisation de la photo pour demander si quelqu'un aurait vu la personne jusqu'à sa reproduction, quel est le processus suivi par la photo ?

Lorsqu'on produit une réplique de l'objet de culte, son aura se dissipe. Cela concerne également les photos, en dépit du développement de technologies plus sophistiquées telles que, à l'époque, les appareils analogiques. Par exemple, la

reproduction par la photocopie comporte neuf étapes : l'*analyse* de l'original au moyen de l'éclairage d'une lampe qui en crée une image identique par le reflet de la lumière ; la *rétenion* dans la surface photoconductrice ; l'*exposition*, qui suppose d'envoyer de la lumière soit au tambour (machine analogique), soit à une mémoire ou disque dur (machine numérique) – dans les deux cas, les zones exposées à la lumière perdent une partie ou la totalité de leur charge ; le *développement*, qui consiste en la projection du toner (poudre noire négativement chargée) vers l'image latente du tambour ; le *transfert* de l'image sur le papier ; la *séparation* du papier du tambour ; le *nettoyage*, qui renvoie de la poudre noire vers le tambour ; la *neutralisation* de la charge restante ; et finalement la *fusion*, qui entraîne la fixation de l'image par effet de la chaleur et de la pression. C'est ainsi que l'on fait une photocopie. Au delà du fonctionnement technique de la photocopieuse, la question que nous nous posons est de savoir dans quelle partie de ce processus l'aura est capturée. Il est évident que cette question dépasse largement notre problématique, puisqu'elle renvoie à des notions de métaphysique. Cependant, dans l'action des lumières réfléchies, des charges, des expositions, du transfert, de la séparation, du nettoyage, de la neutralisation et de la fusion, la présence du disparu dans l'image se multiplie en même temps qu'elle s'efface. Nous analyserons cette contradiction entre multiplication et effacement à travers le cas d'un jeune protestataire de l'AFDD.

En 1977 l'AFDD décide d'entreprendre une nouvelle grève de la faim. Ainsi, du 20 au 31 décembre 1977 quatre-vingt-dix parents s'abstiennent de manger à l'église de San Francisco, au centre ville de Santiago. Une fois encore, le jeûne de protestation est la manière d'*in-corporer* la souffrance du disparu, en disposant de son propre corps afin de dénoncer la disparition comme une méthode systématique d'extermination d'un groupe social indésirable.

À cette occasion, les photos sont aussi épinglées sur la poitrine ou portées dans la main, mais cette fois elles font l'objet d'une élaboration considérable. Nous avons cherché les registres visuels de cette grève dans les documents officiels du Musée de la Mémoire et de Droits de l'Homme au Chili¹⁸⁷, dans les livres de la Bibliothèque Nationale Chilienne¹⁸⁸, et dans les images que circulent librement sur internet. Après

¹⁸⁷ Cf. <http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl/gsd/cgi-bin/library.cgi?e=d-11000-00---off-0fotograf--00-1---0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--11-es-Zz-1---20-about---00-3-1-00-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=fotograf&cl=CL2.3.7>, consulté en décembre 2014 dans « Biblioteca Digital Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos ».

¹⁸⁸ Cf. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0023387.pdf>, p.25, consulté en décembre

avoir observé ces registres, nous avons conclu qu'il est peu probable que les photos utilisées des disparus soient les originelles. En effet, elles ont été photocopiées et imprimées. Ensuite, elles ont été collées les unes à côté des autres, de manière que tous les visages des disparus figuraient sur une grande pancarte. En regardant ces images, nous pourrions difficilement retenir chaque visage, et moins encore ses traits. Et si par exemple nous disposions de cinq minutes pour regarder, il nous serait impossible d'associer chaque visage à un prénom.

Par ailleurs, on pourrait envisager de rendre ces portraits plus nets grâce à des mécanismes techniques qui sont de plus en plus sophistiqués – tels que les appareils numériques de nos jours. Cependant, la problématique de la disparition de l'aura n'est pas associée à la qualité de l'image. Comme dans le procédé de la photocopieuse, la réplique de l'image originelle remplace son unicité par une multiplicité. L'image reproduite est séparée de l'original : les imperfections sont effacées et les traits neutralisés. C'est ainsi que se produit la multiplication de l'image du disparu. Cela obéit à la volonté des familles de restituer l'image de ceux qui sont dans l'*invu*. Dans ce cas, restituer les images signifie les reproduire et les accrocher aux murs de la ville, les poser sur la pelouse devant le Palais présidentiel, les porter sur la poitrine, en faire des pancartes interpellant les militaires, les tribunaux de justice et les civils, composer avec elles des collages incluant la majorité de disparus, fabriquer de silhouettes en carton de taille humaine portant le nom d'un disparu, entre autres¹⁸⁹. C'est ainsi que l'on rend les disparus visibles. Mais ce geste entraîne une contradiction. En effet, l'image du disparu est tellement redondante qu'elle met en place deux types d'effacement. D'une part, un *effacement volontaire* qui serait effectué par les forces de l'ordre : malgré la résistance de l'AFDD, il s'agit de l'enlèvement et de la destruction successive de toutes les images placées dans les espaces publics. Ainsi, les murs sont repeints, les photos enterrées, les silhouettes et les pancartes enlevées et détruites. On procède au « nettoyage » de la ville, en effaçant toutes les traces de ces manifestations. D'autre part, un *effacement involontaire* qui serait effectué par les familles à travers la reproduction photographique des images des disparus. Distinguer un portrait d'un autre devient une tâche très difficile pour l'œil et pour la mémoire. Que les portraits soient isolés

2014 dans « Biblioteca Nacional Digital ».

¹⁸⁹ Cf. <http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl/gsd/cgi-bin/library.cgi?e=d-11000-00---off-0fotograf--00-1---0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--11-es-Zz-1---20-about---00-3-1-00-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=fotograf&cl=CL2.1.13>, consulté en décembre 2014.

ou qu'ils soient rassemblés sur une pancarte, ils sont tellement nombreux que l'œil a du mal à les retenir. Ils produisent un effet nébuleux, celui-là même que nous avons constaté à propos de l'inscription des noms des *détenus disparus* sur des listings. La profusion des photos, des noms et des circonstances d'enlèvement dénoncées par les familles a pour conséquence un effacement involontaire. « L'image photographique – et non plus la photo en tant que telle – se répand en se multipliant. Cette prolifération génère aussi un effet de dissolution. D'abord, par le fait que sa qualité se trouve amoindrie par les effets de reproduction, et aussi parce qu'elle semble se "perdre" dans l'ensemble des portraits similaires. »¹⁹⁰. Ainsi, l'existence d'une grande quantité des photos ne garantit pas leur fixation fidèle dans la mémoire.

Comme le remarque Javiera Medina, il y a donc un passage de *la photo du disparu* à *l'image des disparus*. Ce passage est accompagné des messages et des questionnements formulés par l'AFDD. De fait, comme le signale Antonia García Castro, au début la photo met en scène la personne absente en posant une question au singulier dans laquelle le lien parental est explicité : « où est mon fils ? », par exemple. Progressivement, les photos commencent à poser une question unique : « ¿dónde están ? » (« où sont-ils ? »).

Le remplacement de la question personnalisée par une question plurielle portant sur l'ensemble des disparus, témoigne de la volonté de ne pas laisser la dimension privée du drame vécu effacer la dimension politique du crime. Ce remplacement permet encore aux parents de s'affirmer comme groupement politique car désormais chacun agit non pas pour son être cher mais pour tous ceux qui en ont partagé le sort.¹⁹¹

La tentative de rendre visibles les disparus fait appel aux techniques de la reproduction, en montrant le besoin des familles de l'AFDD d'être réunies et représentées par un seul symbole. À travers ce cas, il est possible de constater plus généralement la nécessité qu'ont les groupes sociaux de symboliser leurs imaginaires partagés. Cela fait partie du *corps collectif*. Ainsi, l'unicité d'une image symbolique reproduite à l'infini permet de réfléchir à la problématique des *arts de la reproduction*. La diffusion des symboles de l'AFDD peut être jugée comme l'œuvre d'un *non art* qui, plutôt que d'obéir à un type ou à un style spécifiques d'art, cherche

¹⁹⁰ Medina Javiera, *Esthétique de la résistance Photographie et Dictature : Chili 1973-2006*, thèse soutenue en 2013 à l'Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis, p. 278.

¹⁹¹ García Castro Antonia, *La Mort lente de disparus au Chili sous la négociation civil-militaires 1973-2002*, op. cit., p. 86.

à s'ancrer dans l'imaginaire collectif et dans la mémoire en tant que création humaine-politique-esthétique.

Ces manières de protester nous semblent appartenir à un régime esthétique et politique caractéristique de l'époque post-auratique de Benjamin, où prolifèrent les arts de la reproduction comme la photo et la vidéo. Nous considérons les manifestations de l'AFDD en tant qu'un *non-art de la reproduction*, auquel s'ajoute un autre « élément ». En effet, si l'on ajoute à la photo un « élément » qui contrarie sa nature reproductible mécaniquement tel que le corps des femmes, que se passe-t-il ?

Le corps est un « outil » artistique intrinsèquement associé au vivant et, dans le domaine artistique, aux arts vivants. Corps et photos, paroles-témoignages et noms écrits, composent le dispositif de la dénonciation. L'image du disparu est portée par son parent dans une tentative de *l'in-corporer* en faisant corps avec elle. Les mères, les filles, les épouses et les sœurs s'obstinent à porter l'image du disparu – à chaque fois plus floue et effacée –, en faisant de leurs corps féminin une surface qui réagit à la lumière (nous pensons au phénomène de la photoconduction dans le processus de photocopie), comme si la poudre noire du toner tatouait l'image du disparu sur leurs corps. Cette inscription est éternelle.

Par ailleurs, Benjamin affirme que l'œuvre d'art dans son histoire a oscillé entre deux pôles d'appréciation : d'une part sa valeur rituelle, et d'autre part sa valeur d'exposition. De même, les protestations de l'AFDD sont des rituels publics (H. Vidal) qui rendent culte aux êtres absents en dénonçant la disparition devant la communauté. Tout comme dans les œuvres d'art, dans les manifestations la fonction artistique devient accessoire en raison de la valeur d'exhibition qu'elles acquièrent. Comme nous l'avons remarqué suivant la thèse de Benjamin, l'art désenchanté – qui est celui des reproductions mécanisées –, aussi bien que le régime esthétique-politique des manifestations, peuvent être associés à l'idée de la perte. C'est en effet la perte de l'aura. Cette perte est certaine lorsque le renoncement à l'aura n'est pas suivi d'une nouvelle tradition.

Cependant, nous affirmons que l'AFDD fonde une nouvelle tradition à travers ses formes et ses manières de protester. Mais de quelle tradition s'agit-il ? Selon nous, il s'agit d'une tradition fondée sur le paradoxe de chercher les corps disparus à l'aide de son propre corps. Cette tradition fait converger les arts de la reproduction mécanique (photo, vidéo) et l'art vivant (corps, présence, théâtralité). En définitive,

l'AFDD fonde une nouvelle tradition protestataire sur le binôme constitué par les arts mécaniques et par les arts vivants. Cette tradition protestataire laisse partir l'aura dans l'image reproduite du disparu. Mais elle récupère cette aura dissipée dans le corps du parent en vie, rendant ainsi possible l'omniprésence du disparu et révélant son caractère spectral.

C'est ainsi que se transmet l'héritage protestataire de l'AFDD. La perte de l'aura des photos des disparus est l'une des conséquences de ces recherches. L'AFDD est fort inconsciente de ce phénomène, mais elle n'a pas eu le choix. Pour restituer l'image de leurs êtres absents, les parents renoncent à leur intimité familiale en partageant leur vécu et en multipliant leurs propres objets d'adoration. Ils ont dû choisir entre préserver l'authenticité de la photo et la reproduire jusqu'à l'infini pour ramener à la conscience du *corps collectif* l'image du disparu. De cette manière, la photo devient une image qui, collée au corps de ses parents, constitue l'emblème et l'icône de l'inépuisable lutte pour récupérer les êtres aimés.

CINQUIEME ACTE

IN-CORPORER, INCARNER

1. La grève de la faim

La première manifestation de l'AFDD fut la grève de la faim observée du 14 au 23 juin 1977. Comme nous l'avons signalé¹⁹², cet acte sert à introduire dans la *scène officielle* les disparitions forcées ainsi que leur effet direct sur le corps familial : la douleur de l'AFDD. « La douleur provoquée par la faim n'est pas comparable à la douleur de n'avoir aucune information sur l'être aimé. »¹⁹³ Cette douleur intime est devenue publique, en acquérant une force idéologique qui a eu un grand impact sur le *corps collectif*.

L'ensemble des mesures de choc appliquées sur les victimes de persécutions et de disparition ont révélé nouvelle dimension de la douleur : la dimension sociale. Malgré la souffrance, l'angoisse, la névrose et le manque, les femmes de l'association se maintiennent fermes, en trouvant dans cette même souffrance manifestée dans leurs corps leur principale source de résistance.

Initialement, L'AFDD choisit le siège de la Commission Économique pour l'Amérique Latine (CEPAL) comme lieu pour réaliser le jeûne de protestation. C'est dans ce cadre que le groupe commence la grève de la faim. Celle-ci est maintenue

¹⁹² Cf. Premier acte, 1. *Inscrire le corps disparu dans la scène officielle*.

¹⁹³ Becerra Adolfo, Díaz Viviana, Sierra Sola, *20 años de historia de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile : un camino de imágenes que revelan y se rebelan contra una historia no contada*, Santiago, Corporación Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, 1997, p. 25. C'est nous qui traduisons.

pendant dix jours, et conduit enfin à la dénonciation des disparitions sur la scène officielle et à l'engagement de la Junte Militaire et du secrétaire général de Nations Unies d'enquêter sur les dénonciations.

La grève de la faim est accompagnée d'une mise en scène qui consiste à porter des photos sur soi et à montrer des pancartes où figurent les prénoms et les noms des disparus ainsi que des questions qui interpellent l'ensemble des témoins.

Ce jour-là, les pancartes en question ne sont que des feuilles et des cartons sur lesquels chaque parent a écrit une question personnalisée : « où est mon fils ? », « où est mon père ? », « où est mon frère ? ». C'est à la fois un appel, une interpellation au pouvoir (la scène se passe devant le palais présidentiel) et des passants que l'on cherche à sensibiliser et une justification de la présence sur les lieux. (...) Les parents communiquent leur inquiétude, en expliquent les motifs mais ils donnent également à voir : ils ont apporté des photos, chaque parent a épinglé sur son vêtement la photo de son être cher. Ces photos sont à l'origine de petite taille, elles assurent néanmoins autrement la présentation du lien familial : chaque manifestant offre aux passants deux images, la sienne et celle de l'absent¹⁹⁴.

Le compromis acquis par la Junte et par le secrétaire de l'ONU n'est pourtant pas honoré. C'est pourquoi l'AFDD a décidé d'entreprendre une nouvelle grève de la faim du 29 au 31 décembre 1977. Quatre-vingt-dix parents entament un jeûne de protestation dans l'église de San Francisco, au centre ville de Santiago. Une fois de plus, la grève de la faim est la manière d'*incorporer* la souffrance du disparu. Les quatre-vingt-dix personnes disposent de leurs corps comme d'un « instrument » d'*incarnation* de la souffrance de leur parent disparu. Cette fois, la dénonciation est accompagnée d'une mise en scène plus riche en ce qui concerne les images aussi bien que le message. « Progressivement, ces pancartes deviennent plus élaborées. La photo du proche est directement imprimée sur le carton qui porte une inscription unique, reproduite à l'identique sur toutes les affiches : "*dónde están?*", "*où sont-ils ?*" »¹⁹⁵

Par la suite, une troisième grève de la faim a lieu du 22 mai au 8 juin 1978. Elle dure donc 17 jours. Jusqu'alors, il avait approximativement 618 détenus disparus. La grève est réalisée dans divers paroisses de Santiago, dans la CEPAL et dans la Croix Rouge du Chili. Abstinence, absence et négation se métaphorisent encore une fois

¹⁹⁴ García Castro Antonia, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹⁵ Ibidem.

dans un corps de plus en plus collectivisé. En effet, les parents des disparus entament le jeûne protestataire non seulement en raison de l'absence des disparus, mais aussi à cause de l'absence de réponses sur leur sort et de l'impossibilité de mener une vie intègre. Ils refusent de vivre dans la « normalité » et d'accepter que disparaître du jour au lendemain est quelque chose de « normal ».

Par l'action du *corps familial*, cette troisième grève de la faim crée un espace de rencontre entre l'AFDD et les différents groupes populaires qui désormais la soutiennent.

2. L'Enchaînement

En décembre 1978 on découvre dans les *hornos de Lonquén* (les fours de Lonquén)¹⁹⁶ les restes de 15 paysans de la région métropolitaine de Santiago qui avaient été exterminés lors d'une opération menée sous les ordres de l'État. La découverte est annoncée par les médias les plus massifs, dont la télévision. Se confirme alors le pressentiment que les détenus ne sont pas tout simplement des détenus, et que leur absence cache une réalité macabre. Parallèlement à ces événements, le gouvernement promulgue la loi d'Amnistie¹⁹⁷, qui interdit tout châtiment pour les crimes commis entre le 11 septembre 1973 et le 10 mars 1978. Pour protester contre ces deux faits, l'AFDD décide de créer un autre type de protestation, l'*enchaînement*¹⁹⁸. À travers l'enchaînement, l'association proteste aussi contre le silence du Ministère de l'Intérieur sur le destin des disparus en général et soutient la demande de justice qui suit la découverte des fours de Lonquén, ainsi que la demande des familles des victimes de recevoir les restes de ces dernières même s'ils sont calcinés.

L'enchaînement comme protestation consiste littéralement à se munir de chaînes et à les faire passer autour de son corps en s'accrochant aux grilles des bâtiments publics.

¹⁹⁶ Cf. Deuxième acte, 2.2. *Les lieux*.

¹⁹⁷ Le décret-loi 2191 a été présenté en 1978 comme une manière « d'unir la nation ». Avec la publication dans le journal officiel de l'époque, on annonce qu'on accordera l'amnistie à toutes les personnes qui ont commis des délits dans les périodes mentionnées.

¹⁹⁸ Une première série d'*enchaînements* a lieu le 6 novembre 1978 à la CEPAL. À cette occasion, étant donné que l'espace était trop étroit pour que tout le groupe soit enchaîné, la manifestation a été limitée en expressivité, facilitant le travail des forces de l'ordre qui ont coupé les chaînes de chaque personne attachée au bâtiment.

Le mercredi 18 avril 1979,

cinquante-neuf personnes, dont trois hommes, se sont déplacées, en provenance de différents points de Santiago, pour s'enchaîner à 11 heures précises, tout au long de la façade ouest du Sénat, rue Bandera, entre la rue Compañía, au sud, et la rue Catedral, au nord. Le choix du lieu obéissait à des considérations symboliques, stratégiques et pratiques : par tradition, quelques-unes des manifestations les plus importantes de la vie politique chilienne se sont déroulées dans le secteur central de Santiago (...). Le Comité coordinateur de l'Association a également choisi les grilles du Sénat en raison du caractère symbolique du bâtiment en période de crise de la démocratie chilienne, comme un défi au système judiciaire qui permettait la répression, à cause de l'affluence de personnes pouvant constituer un auditoire massif pour le spectacle, ainsi qu'en raison de la facilité avec laquelle on pouvait altérer l'ordre quotidien de la ville et de l'accessibilité du lieu pour les journalistes prévenus quelques minutes avant le début de l'action.¹⁹⁹

L'extrait cité fait partie d'une étude approfondie réalisée par l'anthropologue chilien Hernán Vidal. Quelle analyse peut-on proposer du fait de s'enchaîner aux grilles du Sénat ? Quelles sont les répercussions de cette manifestation dans la cause défendue par l'AFDD ? Quelles sont les projections culturelles et symboliques de l'acte d'enchaînement au Chili ?

Pendant toute la période dictatoriale, la force fait loi. La dictature a voulu ancrer dans la société l'illusion d'une « normalité quotidienne ». Les protestations de l'AFDD s'opposent constamment à cette tentative de faire régner le mensonge. L'enchaînement fait partie des actions menées pour rompre avec la fausse normalité. Cette fois, la protestation repose sur une métaphore (celle véhiculée par l'acte de s'enchaîner) et aussi sur l'exposition du corps (notamment le corps féminin). Vidal parle d'une métaphore faisant appel à un langage théâtral : en effet, en décrivant cette action il fait référence à un « spectacle », car la configuration spatiale, la disposition corporelle des acteurs (protagonistes et antagonistes) et des spectateurs, ainsi que la présentation d'un conflit sur une scène (l'espace public), renvoient clairement à des éléments dramatiques. Ces analyses (Barthes et Vidal) qui font appel aux figures du corps et aux perspectives théâtrales qui s'en dégagent peuvent être associées à la vision du théâtre de Peter Brook : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et

¹⁹⁹ Vidal Hernán, *Dar la vida por la vida, La agrupación chilena de familiares de detenidos desaparecidos* (ensayo de antropología simbólica), traduit par García-Castro Antonia, Santiago, Mosquito, 1996, pp. 155, 156, 159.

l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. »²⁰⁰ Nous avons appliqué ce principe à l'ensemble des analyses autour des manifestations de l'AFDD. Il implique la convergence de deux éléments : d'une part, l'action qui est exécutée par une personne, et d'autre part l'observation de cette action par une autre personne. Or, si à première vue, en nous concentrant seulement sur l'action, l'espace semble avoir un rôle accessoire, ici ce n'est pas le cas. En effet, ce fragment désarticule la conception habituelle du théâtre, circonscrit à une salle où les lieux sont attribués de manière conventionnelle : les fauteuils pour le public, la scène pour la représentation, et, accompagnant la fiction théâtrale, les appareils d'éclairage, la musique, la vidéo etc., qui sont placés dans l'*invu*.

En revanche, dans les manifestations de l'AFDD les espaces publics et de partage social deviennent des « scènes » qui jouent un rôle primordial dans le nouement et le dénouement des conflits. En effet, les acteurs s'enchaînent au Sénat et aux tribunaux de justice, en créant par cet acte « simple » un conflit qui va de soi. Le choix du lieu obéit à la valeur historique et constitutionnelle que possèdent le Sénat et les tribunaux de justice. Le groupe des femmes de l'AFDD s'installe dans cette scène en mettant en évidence la fissure qui sépare, dans ce bâtiment clôturé, l'utopie institutionnelle d'antan et l'absence actuelle de sens. Quant au temps, le Comité organisateur de l'AFDD convoque les manifestants à onze heures précises du matin, en faisant probablement allusion au 11 septembre 1973, et en considérant aussi l'importance de la circulation à cette heure dans le secteur.

2.1. S'enchaîner à l'espace rempli (de sens)

L'action métaphorique de s'enchaîner cherche encore une fois à mettre évidence le terrorisme d'État qui a fait disparaître les êtres le plus chers des membres de l'AFDD. Si l'on reprend les propos de Brook, les manifestants enchaînés cherchent à devenir ce « quelqu'un » qui serait observé par « quelqu'un » d'autre. Or, si l'on considère tous les corps symboliques impliqués dans cette action, elle se révèle fort complexe. On y reconnaît premièrement le *corps protestataire* de l'AFDD ; deuxièmement, le *corps institutionnel* auquel le premier s'enchaîne (le Sénat) ; troisièmement, le *corps appareillé* des forces de l'ordre ; et enfin le *corps témoin*-

²⁰⁰ Brook Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2001, p. 25.

spectateur des passants. Tous ces corps convergent en quelques minutes, générant un conflit majeur.

Si cette action densifie les corps qui la produisent, c'est parce qu'elle entraîne deux conséquences. D'une part, face à l'accomplissement par l'AFDD de cette action inattendue, les forces policières ne savent pas comment réagir. En effet, les ordres de « normalisation » tardent à être édictées. En outre, les policiers ne se sentent pas libres de déployer leurs forces parce qu'ils sont observés par ces « quelques-uns » qui sont les témoins-spectateurs. Ils se trouvent donc soumis à leur propre autocensure. D'autre part, des réactions différentes se produisent chez les témoins-spectateurs : certains sont effrayés par l'acte, mais certains autres, auparavant endormis devant l'écran de la « normalité », trouvent dans cette action une opportunité pour se réveiller. Dans tout les cas, il est certain que la grande majorité des citoyens se montrait sceptique face à ce type de manifestations. Ce comportement était le résultat de l'effet dissuasif de la disparition, la torture et la mort de leurs compatriotes.

Les enjeux de cette manifestation sont fort intéressants si l'on considère aussi la matérialité des « instruments » utilisés, la manière d'accomplir cet acte, l'organisation qu'il a exigé, et les répercussions qu'il a eues dans la société en général et plus précisément au sein de l'AFDD.

Concernant les « instruments » utilisés, « l'instrument fondamental de l'Association fut le corps des enchaînés. L'objectif de son usage dans ce type d'action est de le soumettre publiquement à la violence étatique afin de démasquer le terrorisme et de compromettre moralement aussi bien les spectateurs sensibles à la violation des droits de l'homme que les forces policières elles-mêmes. »²⁰¹ Deux corps s'opposent sur la scène : d'un côté, les corps des membres de l'AFDD, toujours vulnérables en tant que « simples corps » qui ne disposent d'éléments étrangers autres que les chaînes ; de l'autre côté, le corps policier, déployé et outillé avec des instruments guerriers de défense et d'offensive, dont les armes, les boucliers et les casques. Ce contraste révèle un conflit qui va de soi : il suffit de regarder une image de cette protestation pour s'en rendre compte²⁰². De ces images se dégage

²⁰¹ Vidal Hernán, *op. cit.*, pp. 163, 164.

²⁰² Cf. <http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl/gsd/cgi-bin/library.cgi?e=d-11000-00---off-0fotograf--00-1---0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--11-es-Zz-1---20-about---00-3-1-00-0-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=fotograf&cl=CL2.2.25&d=HASHb74fadaee3d15f1fd7edc0>, consulté en mars 2015.

aussi la fragilité du corps de l'AFDD, qui montre les propriétés de la chair : chaleur, porosité, profondeur, mollesse. L'humanité de ces corps contraste avec l'*incorporation* des chaînes en fer, inertes et solides, renvoyant à la froideur, à la dureté et à la platitude. Ces grosses chaînes sont *in-corporées* afin de s'attacher au Sénat clôturé. Les grilles du Sénat représentent une autre matérialité : en effet, sans elles l'enchaînement n'aurait pas été possible.

Mais la métaphore de l'enchaînement des membres de l'AFDD aux grilles du Sénat à quoi nous renvoie-t-elle ?

À notre avis, enchaîner une chose à une autre – dans ce cas, les corps aux grilles d'un bâtiment institutionnel – est un acte qui tente d'établir une permanence. En effet, dans sa première acception « enchaîner » veut dire lier par des liens physiques et moraux, comme c'est le cas dans notre exemple. Nous pouvons donc comprendre cette action premièrement comme le fait de s'attacher aux traditions institutionnelles de la démocratie et de la justice, et deuxièmement comme une manière de perpétuer dans la mémoire le devoir moral et éthique de la citoyenneté envers les disparus.

L'association interpelle les citoyens parce qu'elle est convaincue que la recherche des disparus n'est pas seulement le devoir des familles mais de toute la société. Nous interprétons également l'enchaînement comme une réponse à la prétendue « normalité » ; car, nous le savons très bien, ce n'est pas normal de voir des gens enchaînés – du moins pas au XX^{ème} siècle.

Pour mener à bien cette action, comme beaucoup d'autres, l'AFDD a dû réaliser un grand travail d'organisation à travers son Comité. Derrière l'action de s'enchaîner, il y a eu une réflexion, suivie de démarches ponctuelles à accomplir. Nous avons fait référence au choix du lieu, qui n'obéit pas seulement aux facteurs symboliques mais aussi à des questions pragmatiques telles que la nécessité de trouver un espace rassemblant des témoins – des spectateurs qui participent à l'action à travers leur regard –, et de trouver un bâtiment avec une grille de plusieurs mètres pour accueillir une soixantaine de personnes enchaînées. Deux semaines avant l'enchaînement, le Comité d'organisation a procédé à compter les nombres de piliers et de grilles, et à faire une esquisse afin de calculer le nombre de personnes susceptibles d'être enchaînées le jour de la manifestation. Dans le meilleur des cas, les corps seraient enchaînés aux grilles entre dix et vingt-cinq minutes. Chaque participant devrait en outre se placer dans le sens inverse de son arrivée, c'est-à-dire que ceux qui arrivaient du côté sud devraient se placer du côté nord et vice-versa.

Le Comité organisateur des actions de protestation a ainsi pris plusieurs mesures pour garantir le bon déroulement de l'action elle-même, mais aussi la sécurité des participants. D'abord, il a informé la directive de l'AFDD de la manifestation projetée et des risques qu'elle entraînait pour les participants, tels que l'agression physique, la détention et l'exil. Après de longues discussions au sein de l'AFDD, l'accord est donné pour mener à bien cette action. On a ensuite choisi les participants lors d'un entretien dont le seul critère de sélection était une certaine résistance physique. Ce critère ne favorisait pas forcément les plus jeunes mais les plus expérimentés dans des actions de résistance. Une fois que les participants ont été choisis, le comité organise les groupes de soutien, qui se chargent de prendre soin de certains membres de la famille des participants tels que les personnes âgées, les malades et les enfants. Le groupe de soutien assurait leur sécurité en les logeant dans diverses maisons. Un groupe d'agitation est d'autre part constitué, chargé de créer une certaine ambiance par la distribution de volants. Le Comité a appelé la presse quelques minutes avant la manifestation, et s'est mis en contact avec le Vicariat de la Solidarité. Avec l'aide de ce dernier, il prend contact avec les services juridiques qui pourraient intervenir en cas de représailles de la part de l'État dictatorial. Le Comité a eu aussi la lourde tâche d'acheter 59 chaînes de deux mètres et demi chacune sans éveiller de soupçons. Pour ce faire, il a fait des achats dans diverses quincailleries de Santiago. Ainsi, la veille de la manifestation, dans une réunion formelle, le Comité remet les chaînes et les cadenas à chaque participant de l'action. De manière symbolique, les intégrants du Comité gardent les clés des cadenas.

2.2. AFDD : la scène est à nous !

L'enchaînement aux grilles représentait en lui-même un énorme défi pour les participants, car pendant toute la période dictatoriale le centre de Santiago a été fortement surveillé par des policiers en uniforme, mais aussi par des civils infiltrés. Ne pas éveiller de soupçons ne fut pas une tâche facile. Mais, en dépit de la nervosité qui s'ajoutait aux nombreux obstacles, l'action a pu être accomplie. Une fois les personnes enchaînées, les policiers n'ont pas réagi dans l'immédiat. Les membres de l'AFDD sont ainsi restés attachés pendant une quinzaine de minutes, jusqu'à ce que, depuis la fenêtre du Ministère de la Justice, une voix féminine crie : « tirez d'ici sur ces femmes ! ». C'est la voix de la Ministre de justice de Pinochet, Mónica

Madariaga. Les forces de l'ordre, déjà remises de la surprise, procèdent à dissoudre la manifestation en coupant les chaînes et en arrêtant la circulation véhiculaire et piétonnière. Elles remettent ainsi de l'ordre et rétablissent la « normalité ».

Cependant, les actions menées par les policiers n'ont fait que mettre en valeur la protestation. En effet, elles ont contribué à configurer une scène spatio-temporelle à fortes résonances théâtrales. Car la déviation des passants qui circulent sur le trottoir où se trouvent les grilles provoque l'isolement des personnes enchaînées, d'une part, et le rassemblement des témoins-spectateurs sur le trottoir d'en face, de l'autre. Ainsi, comme le remarque Peter Brook à propos de l'espace vide, une distance se crée qui définit « spontanément » la disposition théâtrale qui oppose l'espace des acteurs (le trottoir des enchaînés) à celui des spectateurs (le trottoir d'en face).

Sur la scène ainsi constituée, les policiers procèdent à couper les chaînes en utilisant des pinces. Ils se placent du côté des grilles donnant vers l'intérieur du jardin du Sénat ; ils se trouvent donc derrière les personnes enchaînées. C'est une méthode bien maîtrisée par les agents, qui montre la volonté de laisser leurs actes dans l'*invu*. Car les témoins ne peuvent pas voir la violence perpétrée au moment du détachement. Entre les plantes et les arbustes se cache la brutalité commise au moment de détacher les personnes.

Le moment culminant arrive lorsque la police procède à dissuader les témoins de rester sur place et à dévier la circulation véhiculaire, pendant qu'un autre groupe de policiers – dans une prétendue invisibilité – coupe les chaînes en les arrachant brutalement. Placé devant les personnes enchaînées, un troisième groupe de policiers les torture psychologiquement en prononçant des phrases telles que « pour quoi fais-tu cette connerie ? », « tu ne vas jamais le trouver, ton disparu, nous l'avons coupé en morceaux », entre autres. Ensuite, les manifestants sont introduits par la force dans un bus de la police. Les témoins-spectateurs, effrayés par la violence exercée contre ces corps féminins et maternels, commencent à se révolter. Mais l'événement le plus insolite concerne des membres de l'AFDD eux-mêmes. Car, pendant la brusque intervention de la police, les femmes, sans faiblir, commencent à chanter l'hymne national. Encore une fois, corps féminin, chant et institution convergent : ces femmes incarnent et *in-corporent* l'institution.

Cet acte d'enchaînement peut être considéré comme une réussite, car les manifestants sont restés pendant quinze longues minutes enchaînés aux grilles du Sénat. Ainsi, la préparation, la synchronisation et l'exécution de l'enchaînement ont

abouti à un « spectacle » offert aux yeux de nombreux témoins. Néanmoins, si l'on considère les attentes de l'AFDD concernant la répercussion de cet acte dans la recherche des disparus, nous ne pouvons pas assurer que les objectifs aient été atteints. Car la stratégie dictatoriale fut, encore une fois, le détournement. Soixante-cinq personnes ayant été arrêtées lors de la protestation, la discussion se concentre alors sur la création de lois pour renforcer la sécurité intérieure de l'État. Ainsi, le discours officiel ne tourne pas autour des disparitions ni du manque de réponses aux recours d'*Habeas corpus* présentés devant les tribunaux de justice, mais plutôt autour de la question de savoir si ces manifestants enchaînés avaient menacé ou non la sécurité intérieure de l'État. Il s'agissait donc de créer une législation qui permette de punir la perturbation de l'ordre public et la diffusion (orale ou écrite) de « fausses informations ». Cette manœuvre permet enfin de dissimuler la disparition.

Concernant sa diffusion par les médias, on ne peut pas considérer que l'acte a eu une répercussion massive. Sa véritable répercussion est associée à l'expérience vécue par les personnes enchaînées et par l'ensemble de l'AFDD, mais aussi par les mille cinq cent individus qui en ont été témoins.

3. Témoin, témoignage, témoigner

L'obsession d'accrocher l'image du disparu à son propre corps est de la même nature que celle qui conduit à l'adoration des objets qui lui ont appartenu. Ainsi, chacun de ces objets a été gardé comme une pièce à multiples connotations. À son unicité s'ajoutait son caractère de preuve témoignant d'une existence niée. Dans chaque foyer, on a accordé une place particulière à ces objets : soit ils ont été rangés dans des cartons, soit ils sont restés dans la chambre appartenant au disparu, qui ne fut jamais défaite. On a conservé le marque-pages indiquant l'histoire qui s'est arrêtée avec la disparition, la plume avec laquelle le disparu aimait écrire, son instrument musical préféré, etc.

Les objets du disparu servent ainsi à combler les espaces vides laissés par l'absence. De même, ils sont des traces de la vie du disparu. Ces objets condensent pour les familles l'espoir du retour, comme nous avons pu le constater lors de l'entretien réalisé auprès de la famille de Jorge Müller Silva. Son neveu Juan Carlos déclarait : « la chambre de mon fils aîné était autrefois la chambre de Jorge.

Lorsqu'on venait dans cette maison, c'était toujours la chambre de Jorge. On sortait régulièrement les vêtements pour les laver, le lit était toujours fait. De quelque manière, elle continuait à être sa chambre, et elle l'attendait. »²⁰³ Ainsi, la famille Müller Silva, et notamment la mère de Jorge, entretient constamment les lieux et les objets ayant appartenu au disparu. À chaque réagencement, la mélancolie, l'espoir et la torture se mêlent. Pourtant, cet attachement diminue avec le temps. En effet, plus les années passent, plus la thèse de la mort est plausible .

– E : les vêtements, vous les avez donnés ? – Juan Carlos : Oui, et je crois que pour ma grand mère ça a été un grand pas (...), parce que de quelque manière c'était comme se résigner à ce qu'il ne soit pas arrêté, mais disparu. »²⁰⁴

Ce même trait obsessionnel d'attachement aux objets est présent lors des témoignages concernant la dernière fois que le disparu a été vu. Reconstituer l'enlèvement implique de considérer le lieu, l'heure et les circonstances précises où il s'est produit : c'est l'obsession de restituer le dernier moment où le disparu a été vu. C'est pourquoi les familles cherchent infatigablement des témoins. Elles cherchent des témoins premièrement parce que, après la première trace, elles ont l'espoir d'en trouver d'autres qui les conduisent vers leur être aimé, et, deuxièmement parce que le témoignage sert à rétrécir l'univers des possibilités et à atténuer la torture d'imaginer, d'inventer et de supposer des choses autour du sort du disparu.

La reconstitution des faits suppose la visite du lieu de l'enlèvement, qui met en évidence l'aspect le plus pervers de la disparition : l'effacement de toute trace. Même les lieux disparaissent. Lorsque la façade du lieu disparaît, l'événement disparaît aussi. On peut alors parler d'un *non-événement* ou de ce que J.-L. Déotte appelle l'*archi-événement*, c'est-à-dire un événement qui n'a pas eu lieu, qui cherche à se démarquer de la réalité empirique. Selon nous, le *non-événement* ou l'*archi-événement* est un événement qui se produit dans l'*invu*. Il s'agit de nier la disparition, en faisant de la mort par disparition une mort non-dialectisable (Déotte). En effet, on ne peut associer le prénom du disparu à un lieu et à une date – par exemple, « on l'a vu au café avant hier ». Pour ces raisons, le philosophe français affirme que témoignages et disparition sont incompatibles.

²⁰³ Témoignage issu de l'entretien que nous avons réalisé auprès de la famille Müller Silva à Santiago en janvier 2013.

²⁰⁴ Ibidem.

La disparition ne permet pas la structuration historique qui consiste à associer les noms propres à des noms de lieux et à des dates. C'est seulement cette articulation de nom, lieu et date, qui permet à quelqu'un de témoigner et de devenir témoin. Le témoignage étant un savoir, il suffit qu'un de ces trois éléments manque pour que la description soit rapportée à une rumeur, le récit par excellence de la disparition. Mais, lorsqu'une mère est contrainte à faire preuve de l'existence de son fils disparu face aux tribunaux, la rumeur est inutile. Car il faut à cette mère démontrer presque scientifiquement la véritable existence de son fils. D'où cet attachement obsessionnel aux objets, aux lieux et circonstances de la disparition. Avec le disparu disparaissent aussi les histoires. La personne disparue n'est plus visible, le lieu est « englouti » par la terre, et la date reste l'unique précision. Tout cela comporte un vide. Ce qui auparavant était rempli d'existence, de circonstances ponctuelles, d'affirmations et de certitudes, est transformé en un espace-temps vide, qui perturbe sans cesse les parents.

Par ailleurs, non seulement les familles sont le moteur de recherche des disparus, mais elles assument le rôle de la justice, en se battant contre la tentative dictatoriale de faire croire que rien de ce qu'elles racontent n'a existé, que telle mère n'a pas accouché de tel enfant, que telle fille n'a jamais dansé la *cueca* avec son père, ou que tel père n'a jamais tressé les cheveux de sa fille.

Corps, paroles, photos et objets, sont les éléments qui composent les témoignages. De leur côté, les femmes du groupe folklorique témoignent de l'absence du danseur par la présence de leur corps. De fait, l'ensemble de l'AFDD se sert de la parole pour devenir témoin. Leurs propres mots – comme nous avons pu le constater dans la façon de se présenter – condensent en deux ou trois phrases l'histoire d'un conflit majeur : être le parent d'un disparu, être ce reste que laisse la disparition. Se reconstruire à partir de cette réalité, ne peut se faire que d'une façon héroïque. Les femmes de l'AFDD incarnent dans leurs corps le disparu, la souffrance, mais aussi la justice et l'institution. Par leur seule présence, elles deviennent un principe de justice, l'image d'une institution. Elles ne peuvent que faire appel à l'héroïsme pour résister aux tanks mais aussi à la guerre psychologique.

SIXIEME ACTE

NEGOCIER, CONCEDER : CHILI, 1989-2010

Comme l'indique le titre de cette thèse, *Esthétique et théâtralité du corps disparu : Chili 1973-1989, 2011-2013*, elle aborde deux périodes différentes, en laissant de côté l'intervalle qui va de 1990 à 2010. Les raisons de ce choix tiennent au fait que les manifestations sociales et les grands rassemblements qui intéressent notre étude se sont produits pendant les deux périodes que nous avons retenues pour l'analyse. En effet, durant la période post-dictatoriale, appelée *la transition vers la démocratie de la Concertation*, les manifestations se produisent isolément. En outre, ces événements isolés sont chacun d'une nature différente, à l'exception des rassemblements contre le forum de la *Coopération économique pour l'Asie-Pacifique* (désignée par l'acronyme APEC, issu de sa dénomination en anglais *Asia-Pacific Economic Cooperation*)²⁰⁵ en 2004 à Santiago, ou la *Révolution des pingouins* – à laquelle nous ferons référence dans l'acte suivant. Quant aux autres rassemblements, ils constituent des rencontres socio-culturelles qui ne manifestent

²⁰⁵ Le Président des États-Unis de l'époque, Georges W. Bush, participa au 16^{ème} forum de la *Coopération économique pour l'Asie-Pacifique*. Sa présence, ainsi que les honneurs avec lesquels le gouvernement de Ricardo Lagos l'a accueilli, ont généré toute sorte de critiques au sein de la société civile et des organisations sociales. Ces dernières avaient en mémoire les interventions militaires dans tout le Moyen Orient effectuées pendant la guerre contre le terrorisme : les actions menées en Irak, au Kosovo, en Afghanistan, au Pakistan, et le soutien accordé à Israël lors des différents massacres des palestiniens. Un grand rassemblement a lieu alors à Santiago pour manifester le désaccord avec la présence de Bush et avec les honneurs qu'il a recus. De multiples créations-manifestations se produisent dans les rues de Santiago, dont notamment celles qui métaphorisent l'acte de la marche collective en introduisant des drapeaux ensanglantés ou en déployant le drapeau Palestinien, et en faisant sauter de centaines de morceaux de poupées ensanglantés pour symboliser les enfants massacrés en Palestine.

pas en eux-mêmes un malaise social. Cependant, il nous a semblé nécessaire de présenter brièvement cette période non considérée par notre recherche car dans certains passages nous évoquons des événements qui ont eu lieu durant ces années. Deux faits ponctuels qui se sont produits durant cette période intéressent notre recherche : le premier est l'arrestation de Pinochet à Londres en 1998 – ce qu'on a appelé l'*affaire Pinochet* –, et le second sa mort à Santiago en 2006. Nous nous concentrerons donc notamment sur ces événements, en évoquant les autres de manière sommaire pour décrire les circonstances socio-historiques qui entourent ces deux faits. Pour ce faire, nous nous appuierons sur différentes sources journalistiques.

1. La concertation : transition-transaction démocratiques

La coalition des partis du centre et de la gauche pour la démocratie, appelée *la Concertation*, désigne sa gestion politique sous le nom de *transition vers la démocratie*. À la différence des autres pays de la région sud-américaine, au Chili ce retour à la démocratie se produit dans un contexte de stabilité économique.

La *transition* a représenté la consécration d'une politique de négociation et de consensus, qui a conduit les divers acteurs politiques à chercher des accords ponctuels sur des thématiques spécifiques. Cela a été fait d'une manière graduelle, en niant les espaces pour la discussion autour d'aspects essentiels qui auraient permis de construire une véritable démocratie. Déjà au début de la démocratie, on constate la timidité de quelques secteurs de la Concertation quant au démontage de la structure institutionnelle dictatoriale. Cette posture de la Concertation est nommée au Chili « politique de consensus ». Cette politique suppose le sacrifice de valeurs démocratiques comme la représentation de minorités et la participation citoyenne, entre autres.

La « Concertation » a gouverné pendant les vingt années qui ont suivi la fin de la dictature. Au cours de diverses étapes, les gouvernements qui se sont succédés ont réalisé de petites transformations économiques, politiques et sociales. Au niveau économique, par exemple, ils ont maintenu l'équilibre macro-économique et on rendu possible la stabilisation monétaire et l'ouverture vers l'extérieur. Au niveau politique, ils ont maintenu en vigueur la Constitution de 1980 et le système

binominal, qui institutionnalisait l'absence de représentation des partis politiques les plus petits. En ce qui concerne les politiques sociales, les gouvernements de la Concertation ont certes augmenté le budget destiné à l'éducation, à la santé, au logement et aux services sociaux, mais ils ont fait en sorte que les institutions qui les garantissent continuent à appartenir au secteur privé, en renforçant ainsi le caractère néolibéral des mesures de fond. Ainsi, la gestion politique de la Concertation a été marquée par la soumission de tous les principes et les valeurs sociaux aux flux globalisants du marché libéral.

Par ailleurs, la Concertation décide de surmonter les blessures du passé en reconstruisant une nouvelle nation, fondée sur les valeurs de la réconciliation et du pardon. La volonté d'effacement des traces de la mémoire et de l'expérience du passé dictatorial se voit ainsi renforcée.

Le gouvernement de la *transition* se proclamait lui-même comme l'antagoniste de la politique autoritaire de la dictature militaire, en dramatisant le conflit. Il opposait ainsi radicalement deux groupes contraires : d'un côté les civils qui, pendant la dictature, se sont opposés au régime militaire, et de l'autre les militaires en uniforme qui continuaient au pouvoir même pendant la démocratie. La politique est devenue une *transaction*, faisant appel aux techniques de négociation. Certes, le gouvernement de la *Concertation* a rétabli les institutions politiques, mais il a aussi neutralisé symboliquement, de manière voilée, les forces antagonistes qui risquaient de faire ressurgir une polarisation idéologique, en souvenir de l'UP. Il s'agissait d'un fantasme à conjurer à travers l'utilisation d'une violence répressive injustifiée contre les rassemblements collectifs, d'une part, et à travers l'imposition d'entraves administratives aux moindres tentatives d'organisation sociale ou syndicaliste, de l'autre. Le gouvernement s'est ainsi donné pour mission de contrôler et de limiter la subjectivité sociale. De cette manière, la *transition* promue par la *Concertation* a fortement empêché tout travail critique de la mémoire, en posant celle-ci devant la société comme un sujet de controverse grâce à toutes les interprétations qu'elle éveille. La *Concertation* a en somme contribué à la disparition symbolique des traces de l'identité de la gauche révolutionnaire des années 1970. Elle a également amoindri le rôle de la justice, en la rendant inopérante par rapport au jugement des violations aux droits de l'homme commises sous la dictature²⁰⁶. Pendant cette

²⁰⁶ En effet, le décret-loi d'Amnistie pour les crimes commis par les agents de l'État entre 11 septembre 1973 et le 10 mars 1978 est resté inchangé. Ce n'est que le 11 septembre 2014, lors de la

période, le passé chilien constitue un nœud de conflits qui doivent être constamment soumis à des lectures nouvelles en établissant des rapports instables. Les initiatives à ce propos ont toujours été « virtuelles » car, contrairement aux attentes d'une grande partie de la société, durant la post-dictature les gouvernements de la *transition* ont développé des autocritiques trop timides au moment d'assumer une responsabilité éthique face aux événements historiques qui ont eu lieu entre 1970 et 1973, face à l'orchestration du coup d'État, et face aux disparitions inexplicables qui se sont produites entre 1973 et 1990.

Le premier gouvernement de la *Concertation* fut celui du président Patricio Aylwin, entre 1990 et 1994. Il obtient 53,8% des suffrages. Ainsi s'achève la dictature de Pinochet. Mais, avant de partir, le dictateur met en place sa dernière modification à la loi constitutionnelle. Il interdit tout type d'avortement et, en accord avec ce qu'il avait établi dans la Constitution de 1980, il devient sénateur à vie. Des élections parlementaires ont alors lieu, et un nouveau Congrès National s'instaure à Valparaíso. Au moment de son élection, le nouveau mandataire, Aylwin, demande « pardon » à toutes les victimes de violations aux droits de l'homme, dans le stade national qui avait été utilisé auparavant comme camp de concentration. Malgré l'immense douleur collective, cette intervention a apporté de l'espoir, de la force, une joie de liberté, une volonté de faire revivre l'utopie, et surtout un désir de justice comme fondement pour reconstruire le pays. Par ailleurs, à la même époque se produisent les découvertes réitérées de squelettes humains qui sont ceux des détenus disparus. Ainsi, en 1991 se concrétise la disposition gouvernementale à faire la lumière sur les crimes contre l'humanité commis entre 1973 et 1990, à travers la création de la *Commission Nationale de Vérité et Réconciliation* – le rapport *Rettig*²⁰⁷. Cette instance a tenté de déterminer le nombre de personnes qui ont été victimes de violations aux droits de l'homme. Sur un total de 2 920 victimes, 1 068 sont « mortes », et 957 sont *détenues disparues*. Cette commission a tenté d'établir l'identité des quelques corps *Non identifiés* qui se trouvaient dans le patio numéro 29 du cimetière général à Santiago. Néanmoins, il faut préciser que les chiffres qui figurent dans ce rapport ne sont pas définitifs, car même de nos jours on continue à découvrir des corps de disparus. La première liste de *détenus disparus* a recueilli les

commémoration des 41 ans du coup d'État et de la mort d'Allende, que la présidente Michelle Bachelet annonce la création d'un projet de loi pour l'abroger.

²⁰⁷ Cf. Deuxième acte, 1.1 *Analyse des principes du rapport Rettig*.

cas documentés et dénoncés par le *Vicariat de la solidarité*. Ainsi se mettent progressivement en place des mesures de réparation des « dommages ». Ces indemnisations prennent la forme de bourses d'études et d'allocations versées aux proches des victimes des droits de l'homme reconnues officiellement. Une fois que la tâche de la *Commission Rettig* a été accomplie, la Commission Nationale de Vérité et de Réconciliation, CNVR, a été mise en place. Cette commission a prolongé le délai pour recevoir des dénonciations identiques. Ainsi, la liste a augmenté de façon considérable. Le nombre des morts par l'action des agents de l'État s'est élevé à plus de 3 000 et celui des *détenus disparus* à plus de 1 000, voire 1 182 selon certaines sources.

Au fur et à mesure que les gouvernements de la *Concertation* se succèdent, les conséquences de la dictature se concrétisent dans une fragmentation nationale du corps collectif. La puissante classe moyenne se polarise, et la célèbre phrase prononcée par Aylwin lors de son premier discours comme président, « ...rétablir la vérité et justice dans la mesure du possible... », prend toute sa cohérence lorsque Pinochet reçoit le titre de sénateur à vie. Tout en employant des euphémismes discursifs, on commence alors à parler de « tourner la page de l'histoire », sans pour autant mener un processus de justice. La politique de la *transition* de « tourner la page » avec « mesure » et par l'« oubli » a été soutenue par les mêmes médias qui ont contribué à la montée de Pinochet au pouvoir. Ainsi, pendant la dictature la télévision a instauré un *appareil prestidigitateur* qui faisait disparaître sujets et objets, tout comme la politique d'extermination de personnes intronisait simultanément des *reines de beauté* – c'est le cas de Cecilia Bolocco, la première Miss Univers chilienne – qui célébraient la gloire économique du pays. Pendant la *transition*, la télévision a donc continué à jouer ce rôle en devenant le principal opérateur de l'effacement et de la « ré-stylisation » de la vie en société. La politique de la *Concertation* s'est servie de ce travail pour priver la mémoire de tout esprit critique. Pour comprendre l'ampleur et l'impact de la télévision, il faut seulement considérer qu'elle est la principale source d'information – les Chiliens qui ne travaillent pas (par exemple, les enfants, les femmes au foyer, les retraités, etc.) regardent la télévision 4 heures par jour en moyenne. On voit ainsi le pouvoir qu'ont les technologies modernes de produire des impressions émiettées sans référence au moindre contexte ni à la moindre temporalité historique.

Le Président Eduardo Frei Ruiz-Tagle, élu pour la période 1994-2000, prend la suite d'Aylwin. Durant les années 90, les autorités politiques continuent à creuser « la nouvelle étape ». En 1995, le Chili est élu membre du Conseil des Nations Unies, tandis qu'à l'intérieur du pays une politique de modernisation étatique privatise les principaux ports. En 1996, le développement économique est renforcé par la signature de l'accord politico-économique entre le Chili et l'Union Européenne. Par ailleurs, cette même année l'Union Progressiste des Procureurs d'Espagne dépose une plainte contre les membres de la Junte militaire chilienne, l'accusant de génocide et de terrorisme exercés entre le 11 septembre 1973 et le 31 décembre 1983. Le cas est mené par le juge Manuel García Castellón, qui se rend aux États Unis pour enquêter sur la CIA, en confirmant l'existence de 3000 morts (entre le Chili et l'Argentine) lors de l'*Opération Condor*. Cet événement, quasiment ignoré par les autorités chiliennes, aura de graves conséquences concernant le jugement des crimes contre l'humanité commis au Chili – nous y reviendrons dans le point suivant.

La démarche du juge Castellón est étouffée par la croissance économique du pays. En effet, pour représenter ce moment prospère dans l'imaginaire populaire on propose la figure politique et esthétique du jaguar. *Le Chili : jaguar de l'Amérique-latine...* Le jaguar quitte en sautant sa jungle pour atteindre la modernité. Il passe à toute vitesse et sans solution de continuité d'un monde répressif et dictatorial à la prospérité économique. Il fait comprendre ainsi que la « ré- stylisation » du Chili du XXI^{ème} siècle va être un zapping schizophrène, une mosaïque d'esthétiques creuses, sans aucune profondeur, une représentation illusoire et mal comprise : une course hâtive vers le Premier monde. Le passé, devenu aride et ne s'exprimant plus que par le silence, reste irrésolu. Le pari publicitaire qui consiste à nommer le pays *le jaguar latino-américain* est associé au décollage économique du Chili de la post-dictature. Cette campagne reprend l'analogie proposée pour les pays asiatiques, dont la grande transformation est représentée par le saut d'un tigre. Faute de tigres, le Chili possède des jaguars ; d'où le choix de cette appellation. *Le jaguar latino-américain* est une dénomination qui a prédominé pendant les deux dernières décennies du XX^{ème} siècle.

1.1. L'affaire Pinochet²⁰⁸

La plainte déposée par García Castellón contre Pinochet a des effets importants sur la vie socio-politique chilienne et internationale. Cette démarche judiciaire a été prolongée par l'ancien magistrat instructeur de l'*Audience Nationale d'Espagne*, Baltasar Garzón, qui a prononcé un ordre international de capture et d'arrestation pendant un temps indéterminé contre Pinochet afin de le juger pour le cas appelé *Carvana de la muerte*. Ces actions judiciaires seront sous-estimées par Pinochet qui, malgré tout, décide de se rendre en Europe en octobre 1998 pour une intervention chirurgicale mineure. Il prend pourtant une mesure de protection, car il voyage avec un passeport diplomatique accordé par la chancellerie qui le désigne comme sénateur en « mission spéciale ». Il tente d'abord d'entrer en France, mais le gouvernement français lui refuse l'accès à son territoire. C'est ainsi qu'il se rend à Londres. Sur ce sol, Amnistie Internationale ordonne sa détention pour violations contre les droits de l'homme. La police britannique l'arrête, et à travers cette arrestation l'Angleterre invalide l'immunité à laquelle le dictateur a essayé de faire appel en tant qu'ancien chef de l'État chilien. Lors de son opération chirurgicale, et à sa grande surprise, il est retenu par quinze effectifs du Scotland Yard à la *London Clinic*.

À l'autre bout du monde, cet événement a bouleversé le Chili. D'abord, l'armée qualifie la détention comme « un fait insolite et inacceptable pour les intégrants de l'institution » ; ensuite, l'Archevêque de Santiago M. Errázuriz regrette « la manière dont Pinochet a été arrêté » ; enfin, les autres instances de la Défense et de l'Ordre se solidarisent avec le dictateur. Les parlementaires de la droite de Renovation Nationale (RN) et de l'Union Démocratique Indépendante (UDI), ainsi qu'un groupe choisi de sénateurs, annoncent un boycott à l'activité législative, en dénonçant l'existence d'une campagne internationale menée par le socialisme.

De son côté, le gouvernement chilien de Frei proteste formellement contre les autorités anglaises, en argumentant que cette détention constitue une atteinte contre l'immunité diplomatique qui était censée protéger Pinochet.

²⁰⁸ Notre analyse a pour source principale l'*Informe sobre la detención de Pinochet en Inglaterra* (en français, *Rapport sur l'arrestation de Pinochet en Angleterre*) du Centre des études Miguel Enríquez. Ce rapport a été effectué le 28 octobre 1998 par Bertholomew Melania, Martínez M. Pía, Rojas Hugo, Shields Kenneth, Tomic Carmen et Trivelli Fernanda.

http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/pinochet/juicios/DMjuiciopino80036.pdf, consulté en avril 2015. Notre source secondaire est constituée par les informations parues dans des journaux chiliens de toutes les tendances politiques.

Par ailleurs, les réactions internationales ne se font pas attendre. Le Secrétaire général de l'ONU, Kofi Annan, déclare que les personnes soupçonnées d'avoir commis des crimes graves ne peuvent plus rester en dehors du cadre de la loi. En France, le Premier ministre de l'époque (pendant le gouvernement de J. Chirac), Lionel Jospin, qualifie la détention d'« heureuse et juste ». De son côté, Margaret Thatcher rappelle dans *The time* que Pinochet a collaboré avec la Grande Bretagne lors des événements qui se sont produits autour des îles *Malouines* de l'Atlantique sud, en rouvrant ainsi des blessures politiques entre le Chili et l'Argentine. Aussitôt, les actions judiciaires contre Pinochet s'intensifient en Europe²⁰⁹, tandis que la chancellerie chilienne maintient sa défense juridique en plaidant l'immunité diplomatique et en invoquant des « raisons de santé » ainsi que l'âge avancé du dictateur. Compte tenu de la prolifération des actions judiciaires contre Pinochet, au Chili diverses autorités entament des actions afin d'éviter son jugement à l'étranger. Une longue réunion a lieu entre le Président Frei et le Commandant en chef de l'armée, Ricardo Izurieta, afin d'étudier tous les scénarios possibles en s'accordant pour montrer une « unité nationale ». L'éventuel jugement de Pinochet à l'étranger entraîne des conséquences politiques internes dans le pays austral, en faisant ressortir toutes les contradictions de la justice.

Toute la valeur symbolique et politique du gouvernement de la Concertation, ainsi que ses stratégies de terminologie euphémistique, de mesure, de calcul et de modération, s'effondrent avec l'arrestation de Pinochet à Londres : dans cette zone d'accumulation du *non-dit*, tout part en éclats. Un spectaculaire *retour du refoulé* fait sauter l'appareil rhétorique de la *transition*. L'affaire Pinochet n'a pas seulement servi à réactualiser le problème, qui avait été systématiquement déplacé, de la violation des droits de l'homme, mais elle a aussi mis en évidence l'incohérence existante entre le discours politique, les actions des représentants politiques, et les pratiques sociales menées au quotidien. Par exemple, on a pu voir des hommes politiques qui pendant la dictature pointaient du doigt le dictateur, se rendre à

²⁰⁹ Différents pays européens engagent des actions pour demander l'arrestation et le jugement de Pinochet : en Grande Bretagne, les avocats des exilés et des torturés sous la dictature demandent au procureur général que le dictateur soit jugé sous la loi de justice criminelle de 1988 ; en Suisse, la police fédérale demande à la Grande Bretagne sa rétention pour faire face à l'accusation de la mort d'un étudiant suisse d'origine chilienne, Alexei Jaccard ; en Suède, les exilés chiliens déposent une demande légale pour qu'il soit extradé dans ce pays afin d'être jugé pour les accusations d'assassinat, génocide et violations des droits de l'homme ; en France, les autorités judiciaires étudient trois sollicitudes présentées par des familles des disparus entre 1973 et 1990, en demandant aussi son extradition et son jugement en France.

Londres pour négocier son extradition. De son côté, la droite pro-Pinochet menace d'effectuer une grande mobilisation nationale si jamais le recours d'*habeas corpus* présenté par la défense est rejeté. En outre, elle appelle le gouvernement à se préparer pour amener le cas devant la Cour Internationale de Justice.

La quatrième salle de la Cour d'appel, la High Court de Londres, donne une suite favorable au recours de Pinochet. Lord Thomas Bingham, président du tribunal, annonce que, dans sa qualité d'ancien chef d'État, Pinochet bénéficie d'une immunité qui le protège de la demande d'extradition en Espagne. Bingham signale que cela concerne les processus criminels et civils des tribunaux britanniques, mais que de toute manière Pinochet doit rester dans le territoire anglais en raison d'un possible appel contre cette décision. La Cour supérieure anglaise envisage la libération sous caution. Pinochet est transféré à la clinique Groverland Priory, où il restera sous une forte vigilance policière. Le Ministère public britannique fait appel à la décision de la Haute Cour et, en novembre 1998, le cas est pris en charge par le Comité judiciaire de la Chambre des Lords, la plus haute instance britannique. Face à cette dernière instance, Baltasar Garzón conteste la décision de la Haute Cour et soutient qu'Augusto Pinochet ne bénéficie pas de l'immunité face aux poursuites.

Cependant, la décision des Lords juges est annulée un mois après en raison de la composition du Comité judiciaire. En effet, l'un des juges entretenait des liens avec Amnistie Internationale. En mars 1999, les Lords juges statuent une nouvelle fois qu'Augusto Pinochet ne bénéficie pas de l'immunité face aux poursuites pour les actes de torture commis lorsqu'il était chef d'État, et qu'il peut donc être extradé. Les audiences concernant l'extradition d'Augusto Pinochet débutent en octobre, au tribunal de Bow Street. Le juge Ronald Bartle ordonne l'extradition. Le gouvernement chilien répond en adressant aux autorités britanniques la demande de soumettre Augusto Pinochet à des examens médicaux, dans la perspective d'une éventuelle libération pour des raisons humanitaires (démence sénile). C'est ainsi que, pour des « raisons de santé », le Ministre britannique de l'Intérieur décide de mettre fin à la procédure d'extradition vers l'Espagne. L'état de Pinochet s'étant supposément dégradé pendant ses 503 jours d'arrestation à Londres, il quitte enfin l'Europe en montant dans l'avion sur un fauteuil roulant.

1.2. Pinochet au Chili

Pendant toute la durée de la célèbre affaire Pinochet, le pays entier se tourne vers lui mais la discussion est encore une fois détournée, car elle ne porte pas sur les crimes contre l'humanité mais sur la question de la souveraineté du système judiciaire chilien. La question est alors de savoir qui doit juger Pinochet : les autorités judiciaires chiliennes ou les britanniques. Une fois de plus, la question nominative devient une stratégie médiatique : le jugement de Pinochet passe au second plan, la controverse portant plutôt sur « *la souveraineté nationale* ». Car le Chili était redevenu capable de juger, à travers son système judiciaire traditionnel. Ainsi, comme dans le passé, des confrontations entre les femmes et les hommes de tous les âges, d'une part, et les forces de police, de l'autre, se sont produites dans les rues de Santiago. La population éprouvait en effet le besoin d'exprimer un mécontentement trop longtemps contenu.

Les gestions du cabinet des avocats de la défense de Pinochet, les manœuvres de la droite pro-Pinochet, et les négociations internes entre le gouvernement chilien, l'opposition et les organismes armés, réussissent à l'amener de retour dans son pays, ce pays qu'il a « refondé ». Ainsi, en mars 2000 il arrive avec ses airs de monarque sur le sol chilien. Une fois sur place, et comme par magie, au moment de descendre de l'avion il quitte le fauteuil roulant et se met debout. Il se lève sous le regard de ses adeptes de la société civile, des militaires qui lui avaient préparé une cérémonie de bienvenue, et des politiciens de la droite qui applaudissent en louant leur héros. Des journalistes nationaux et internationaux étant aussi présents, toute cette mise en scène est montrée en direct à la télévision chilienne. Par ce geste, le dictateur, fidèle à son style provocateur, lance un dernier coup contre ses accusateurs en montrant son immunité face à la justice internationale.

C'est dans ces circonstances que l'imaginaire social du jaguar chilien commence à se dissiper ; le saut tant attendu reste suspendu un instant, l'instant nécessaire pour regarder intérieurement le pays, à dix ans du retour de la démocratie. La société constate alors les frictions et les divergences sociales, politiques et institutionnelles qui existent en son sein. La grande fissure qui divise la société devient alors évidente. Ainsi, le jaguar de l'Amérique Latine calme son rugissement et se voit confronté à son propre silence, au néant qui résulte d'avoir relégué toutes les plaintes pour violations des droits de l'homme à une espèce de « justice dans la mesure du

possible ». Mais cette justice ne suffit pas pour surmonter les obstacles qui entravent le développement hâtif du Chili – le saut du jaguar –, car la justice est justice tout court et ne saurait exister « dans la mesure du possible ».

2. La continuité de la Concertation : la fragmentation de la collectivité

Ricardo Lagos a succédé au président Frei. Il a gouverné de 2000 à 2006. Sa gestion, tout comme celle d'Aylwin, a aussi tenté de mettre en évidence des crimes contre l'humanité. Pendant la première année de mandat de Frei, ce qu'on appelle au Chili « la mesa de diálogo » – « la table de dialogue », en français – est créée. Cette instance tente d'épuiser toutes les ressources pour retrouver les détenus disparus. Un an plus tard, en 2001, le président Lagos annonce à la télévision, sur la chaîne nationale, le recensement par la *table de dialogue* de deux cent cas de détenus disparus. Par ailleurs, en 2002 Pinochet renonce à sa fonction de sénateur à vie, et le 11 septembre cesse d'être un jour férié national²¹⁰.

En 2003 est créée aussi la *Commission nationale sur l'emprisonnement et la torture*, communément connue comme le *Rapport Valech*²¹¹. Il s'agit d'un organisme qui cherche à faire la lumière sur l'identité des personnes qui ont souffert la privation de liberté ou la torture pour des raisons politiques entre le 11 septembre 1973 et le 10 mars 1990. Lors de la réception du *Rapport Valech*, on promulgue la loi de réparation pour les victimes de prison politique et de torture. Cette même année, en poursuivant la politique du saut de jaguar, le Chili signe le traité de libre échange avec les États-

²¹⁰ Depuis le coup d'État en 1973, le 11 septembre est considéré comme « le jour de la libération nationale ». C'est ainsi que l'on commémore l'intervention militaire dirigée par Pinochet. Ce nom officiel fut utilisé seulement pendant la dictature, tandis que le 11 septembre a été un jour férié légal entre 1981 et 1998. Cette date a été marquée par les protestations contre la dictature militaire. Ensuite, après la dictature ce même jour l'on commémore les violations des droits de l'homme commises entre 1973 et 1990. En 1998, sous le gouvernement de Frei et suivant la politique de réconciliation nationale, ce jour devient « le jour de l'Unité Nationale », une mesure qui n'a pas eu beaucoup de popularité. Jusqu'à présent, de grandes protestations continuent à se produire à cette date.

²¹¹ Le Rapport Valech est officiellement appelé *Rapport de la Commission Nationale de Vérité et de Réconciliation sur l'Emprisonnement et la Torture*. Rédigé à la demande de l'ex-président Ricardo Lagos, ce document est rendu public le 29 novembre 2004. Il a été le fruit de 6 mois de recherche pendant lesquels, sous le mandat de l'ex-Général en chef des forces armées Emilio Cheyre, l'armée reconnaît les violations aux droits de l'homme. Le rapport précise et donne des détails sur ces violations, en s'intéressant non seulement aux cas de mort et de disparition – comme le rapport Rettig – mais aussi aux cas de torture et emprisonnement. Les témoignages auxquels ce rapport fait référence seront d'accès public 50 ans après leur publication.

Unis. En 2004, Pinochet est accusé de fraude ; on décide alors d'enquêter sur la privatisation des entreprises de l'État, sous le soupçon de blanchissement d'argent. L'ancien dictateur est dépossédé de ses biens par la Cour Suprême et par ordre de la justice. D'ailleurs, cette même année le photographe américain Spencer Tunick invite les citoyens à poser nus devant le Musée des beaux arts à Santiago pour être photographiés collectivement. Quatre mille personnes s'y rendent.

En 2006, Michel Bachelet gagne les élections présidentielles, en devenant la première femme à occuper cette fonction dans le pays. Son mandat s'étend jusqu'en 2010. Au tout début de sa gestion, les étudiants mènent la « Révolution des pingouins »²¹², qui cherche à abroger la Loi Organique Constitutionnelle d'Enseignement. L'année s'achève avec un événement qui approfondit encore le trou noir d'où s'écoule un fantôme qui ne permet pas à la paix de s'éteindre sur la surface de la folle géographie : la mort de Pinochet le 10 décembre 2006. Pour tous ceux qui luttèrent pour les droits de l'homme, la mort de Pinochet est vécue avec la frustration de savoir qu'il n'a jamais vraiment payé pour les crimes qu'il a commis. Nous approfondirons ces réflexions dans le point suivant. En 2007 à Santiago, un nouveau système opératif de transport public, appelé *Transantiago*, est mis en place. L'année suivante sera marquée par l'éruption du volcan de Chaitén, au sud de Chili. En 2009, la crise économique touche de près le jaguar, et la construction du bâtiment le plus haut de l'Amérique de sud, le *Costanera Center*, est arrêtée.

2.1. La mort de Pinochet : la fracture nationale²¹³

Le 10 décembre 2006, journée internationale de droits de l'homme, Augusto Pinochet meurt à l'Hôpital Militaire, à l'âge de 81 ans, suite à un infarctus au myocarde. Lors de l'annonce officielle de son décès, tout au long du Chili les gens sortent aussitôt dans la rue pour manifester dans l'espace public leur position face à cet événement d'envergure nationale. La fracture nationale qui opposait et oppose toujours les deux Chili entre lesquels il n'est pas possible de construire un pont, est alors mise en évidence.

²¹² Cf. Huitième acte, 1. *Chili, 2011-2013 : les échos de la dictature*.

²¹³ Cette réflexion a comme source principale un écrit que j'ai fait le 11 décembre 2006, le lendemain de la mort de Pinochet. C'est pour cette raison qu'il est écrit à la première personne. Par la suite, et pour les buts de cette thèse, j'ai procédé à théoriser les propos qu'il contient.

La mort d'un seul personnage public peut-elle vraiment diviser dix-sept millions de personnes, sans laisser la moindre porte ouverte au dialogue ? Oui, elle le peut. Le Chili se divise en deux pôles. Près de l'Hôpital militaire, de centaines de femmes chantent l'hymne national en incluant la troisième strophe :

« ... Nos hommes / Courageux soldats... »²¹⁴.

De son côté, le gouvernement lui-même ne proclame pas le deuil national. Par conséquent, les drapeaux ne sont pas mis berne. Malgré le silence du gouvernement, l'armée et les partis de la droite s'expriment. Dans ce même contexte de soutien à Pinochet, certains chiliens manifestent la spontanéité habituelle qu'ils ont pour faire des affaires en obéissant à la pensée libérale ; ainsi, on peut voir des gens qui profitent de cette situation pour vendre à côté de l'Hôpital Militaire la photo de Pinochet à mille pesos²¹⁵. À l'opposé, dans un autre lieu de Santiago, place Italie, quatre mille personnes se réunissent pour célébrer en débouchant des bouteilles de champagne et en montrant une euphorie extraordinaire. Un panneau dit : « un malade en moins, la mort du dictateur le plus sanglant d'Amérique Latine ». D'autre part, quelques heures plus tard le gouvernement s'exprime sur sa position face à la situation. Les citoyens expectants se posent beaucoup de questions. Quelle sera la position de Bachelet, alors Présidente ? Décrètera-t-elle le deuil national ? L'enterrement se fera-t-il avec les honneurs dus à un ex-président ? Ou bien Pinochet va-t-il être enterré comme un simple ex-commandant en chef des armées ? Cette décision sera-t-elle importante pour l'avenir du Chili ?

Tout en étant submergée dans cette surexcitation mêlée à la présence des morts et à celle des non-morts – c'est-à-dire les disparus, victimes de la main armée –, cette mémoire ré-émerge depuis la poussière et la confusion d'une histoire non résolue. Une autre main moins endurcie, la mienne, parmi toute cette perplexité, a comme seul réflexe d'écrire. De même que la nature tout entière a horreur du vide, ce jour-là, moi aussi, j'ai éprouvé la peur du vide. Le vide de savoir que la lutte pour connaître où sont les corps disparus ne trouverait pas de réponse, mais ferait plutôt l'objet d'une dissipation, la dissipation que seule la mort peut nous faire connaître dans

²¹⁴ Pendant la dictature, l'hymne national a subi une modification : il s'agit de l'inclusion d'une troisième strophe qui contient la phrase « Nos hommes / Courageux soldats ». Depuis, le fait de chanter la troisième strophe est une marque d'attachement et de soutien à la dictature militaire. Ainsi, les membres des partis de la dictature chantent cette strophe lorsqu'ils se réunissent, même si elle ne fait pas partie de la version officielle. Pourtant, lors du retour à la démocratie en 1990 sous le gouvernement de Patricio Aylwin, la troisième strophe est supprimée. On retourne alors à la tradition républicaine qui consiste à chanter la cinquième strophe et le refrain.

²¹⁵ Peso : monnaie chilienne. Mille pesos équivalent à un euro et vingt centimes.

toute son étendue. Le dictateur est mort sans solder ses dettes, il part avec tous les secrets, il s'en va sans dire ce qu'ils ont fait des disparus. Ce manque faisait surgir d'innombrables échos et questions. Contre qui nous allons-nous nous battre maintenant ? Comment et dans quel sens poursuivre le calvaire de l'interminable recherche des corps disparus ?

Dans ma mémoire personnelle ressurgissent ces nombreux parents qui se résistent à partir, à mourir sans trouver leurs êtres chers. Certains déclarent « je ne veux pas mourir sans avoir trouvé son corps ».

Le cerveau de la politique de la disparition est parti ; pouvons-nous nous réjouir de sa mort ? Dans toute enquête, et notamment dans celle menée par les familles avec tant de souffrance, d'ardeur et de passion, l'anéantissement des sources d'information ne peut pas être un motif de jouissance. Ainsi, la célébration me semble plutôt une conséquence de l'inertie qui a suivi le vide laissé par la mort du tyran de la disparition. À l'opposé, le deuil est pour moi de l'ordre de l'impossible. De cette manière s'impose à moi un état contemplatif pétrifiant autour des réactions des habitants de la ville de Santiago. Ces réactions sont-elles possibles ? Ce jour-là, l'exacerbation de l'euphorie et de la rage contenue a été si importante qu'une réalité impossible semblait se révéler à moi, une fiction inspirée d'une jungle humaine fondée sur des douleurs ancestrales et sur une haine sans bornes. Ces émotions défiguraient les visages des manifestants.

Personnellement, je ne pouvais pas me rendre en ville et manifester pour exprimer quelque chose. En effet, que pouvais-je exprimer ? Toutes les contradictions m'ont paralysée. Étais-je contente de la mort du dictateur ? Non, bien sûr que non, mais non pour des raisons humanitaires, mais parce qu'il a laissé le champ de bataille rempli de son héritage, en abandonnant ce lieu nommé le Chili à la merci de la haine qu'il a semée. Une célébration n'aurait donc pas comblé ce néant ; au contraire, la célébration était la preuve du succès de son œuvre majeure : la rancune et l'horreur.

Le Chili prétendument réconcilié, ayant réglé ses anciens comptes et guéri ses blessures sociales, est une fiction, un autre corps disparu. Ainsi se manifeste le fantôme enraciné dans ce « nulle part ailleurs », *le corps disparu*. Il trouve cette fois une opportunité pour ré-émerger des fissures laissées par les constantes confrontations des territoires de pensée opposés, et du trou laissé par la mort du dictateur. Le corps disparu passe du silence à la parole ; les « non-dits » deviennent explicites, et la démocratie de la Concertation, auparavant si mesurée, se déchaîne, se

transforme en agitation. La peine envahit la population, mêlée au sang des disparus, à l'injustice et à l'intransigeance montrée autour de cet événement par le *zoo de Pinochet*²¹⁶, au point que tout cela ne suscite qu'un sentiment légitime de frustration sociale.

Dès que la nouvelle et les réactions se sont répandues, j'ai compris que mon rôle n'était pas de participer activement à aucune action. Cette fois, j'ai été spectatrice de ces acteurs-citoyens qui avaient besoin de s'exprimer.

J'ai été témoin de l'existence d'un groupe considérable d'adeptes de Pinochet, ceux que l'on appelle au Chili les *pinochetistas*. Alvaro Ramis les désigne sous le nom de *zoo de Pinochet*. Il en distingue différentes sortes : *pinochetistas* déclarés, dissimulés, populaires, militaires, catholiques, et *anarco-pinochetistes*. Chaque groupe a ses caractéristiques propres, mais ils sont tous marqués par l'intransigeance, la corruption, la complicité et le manque de scrupules face à l'horreur. En dépit de la stratégie des grands entrepreneurs, des technocrates, des FF AA, de la droite chilienne et mondiale, de l'hiérarchie ecclésiastique et des médias, de laisser temporairement Pinochet dans l'ombre, ses funérailles les obligent à sortir de leurs confortables cachettes. Ils montrent ainsi leurs alliances stratégiques avec « l'œuvre » et leur volonté de projeter Pinochet dans l'imaginaire mondial et local comme « le modernisateur du Chili ». C'est effectivement une alliance de pouvoirs factuels acquérant de plus en plus d'importance qui demande que l'on considère la mort de Pinochet comme celle d'un ancien chef d'État. Ainsi, ils exigent au gouvernement de Bachelet des funérailles avec les « honneurs de l'État » ou des drapeaux mis en berne, à travers des discours dont celui, exemplaire, du petit fils de Pinochet – Augusto III. Ce dernier accuse le gouvernement de harceler la famille et les adeptes de Pinochet en ne reconnaissant pas sa condition d'ancien président de la république. Dans un acte de désobéissance, la famille de Pinochet met sur le cercueil la bande présidentielle. Des civils prononcent des discours dans un acte militaire, et le maire d'un quartier riche de la capitale (Las Condes) propose de changer le nom de l'une des rues de sa commune pour l'appeler « rue Pinochet ». De même, des manifestations du fascisme lumpenprolétariat ont lieu, qui montrent toute la rancune cumulée.

²¹⁶ Ramis Alvaro, *El zoológico de Pinochet* in Cronica digital, 14 décembre 2006. <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=42980>, consulté en mars 2015.

Le dictateur a été enterré avec des honneurs militaires rendus par l'armée. Le Ministre de la défense a assisté à cette cérémonie et a exprimé ses condoléances à la famille. Cette cérémonie a été un événement pour l'ultra-droite agitée, toute l'infrastructure et l'ostentation de l'armée se déployant sur la scène pour rendre hommage au dictateur. Des discours apologiques, panégyriques, ont été prononcés, les larmes des parents trouvant une consolation dans les gestes rigides des militaires assemblés comme des figurines en plomb levant leurs sabres et leurs fusils. En somme, un ensemble de signes et de gestes exaltaient le *pinochetismo*, le legs d'un dictateur.

Les cérémonies de l'armée et les exigences de la famille Pinochet ont accentué les différences idéologiques. Effectivement, le jour de la mort de Pinochet son œuvre la plus remarquable se manifeste, car il a su mettre le peuple contre le peuple. La société se polarise, et dans cette opposition de forces idéologiques les nuances n'existent pas. Ainsi, la prétendue indifférence n'était qu'un symptôme de la réussite de la *dé-politisation* du peuple, qui tout à coup se politise. L'étonnement de certains est la conséquence d'une vie marquée par l'expérience dictatoriale. Car l'éternel « conflit » ou rapport de forces entre Pinochet et les gouvernements de facto de la Concertation qui lui ont succédé voit disparaître l'un de ses protagonistes. La scène perd son sol, son support, son paramètre existentiel. C'est de cette perte que vient l'étonnement, qui est d'ailleurs aussi le mien. Les oppositions se radicalisent encore par le fait que Pinochet est parti en toute impunité, sans reconnaître les atrocités de sa gestion mais, au contraire, en les revendiquant jusqu'à la fin de ses jours. Mais cela est une donnée constante chez les dictateurs latino-américains. Ceux-ci sont des figures occidentales archétypales dont sa spécificité est d'être investies d'un pouvoir infini, comme des dieux. Ce pouvoir ne connaît pas le regret : la dictature méconnaît le pardon, elle est une entité interstitielle et primitive qui exige seulement la soumission. Pinochet et sa dictature incarnent véritablement tous ces principes. Ainsi l'atteste l'une ces phrases emblématiques, prononcées lors de la commémoration des 21 ans du coup d'État, le 11 septembre 1994 : « À qui allons-nous demander pardon ? À ceux qui ont essayé de nous tuer ? À ceux qui ont essayé de liquider la Patrie ? »²¹⁷. Pinochet impuni pour ses crimes et encore fier de sa dictature, n'a laissé qu'un corps social blessé.

²¹⁷ <http://www.theclinic.cl/2013/09/03/para-los-que-celebran-las-40-frases-macabras-del-tirano/>, phrase 12, consulté en avril 2015, c'est nous qui traduisons.

2.2. Les éclats euphoriques

D'autre part, en plein centre ville un rassemblement spontané de citoyens euphoriques manifeste la « joie ». À mon avis, ce bonheur est pourtant bien étrange, puisqu'il s'agit d'une joie motivée par des années de frustrations cumulées, par des tentatives frénétiques de contenir la douleur sociale et de la transformer en résignation face à la réalité. Ainsi, ces gestes et ces expressions corporelles confirment mon idée de la reprise dans la rue des expressions culturelles du corps. Les manifestants débouchent des bouteilles, l'alcool passe de main en main, de bouche en bouche ; la gesticulation des corps des gens prend des formes très expressives, des personnes montent sur les monuments pour exprimer physiquement, depuis là-haut, la libération. La voie du dialogue non-verbal s'ouvre encore avec des gestes excités. Les codifications physiques se précisent et les manifestants font appel aux réminiscences des chants qui affirment que *le peuple uni ne sera jamais vaincu*, ils crient la liberté, maudissent le tyran mort, ils hurlent de bonheur. Toutefois, à mes yeux ce prétendu sentiment de joie ne montre que la haine du passé et l'incompréhension d'un présent-futur sans la figure de l'homme qui a transformé le pays et qui a dévié le chemin de ses citoyens. Cette euphorie n'est que la conséquence immédiate de nos villes, histoires et corps fissurés. On sait bien que ce moment de surexcitation passera et que tout reviendra à sa place... le peuple uni et vaincu continuera de l'être.

Par ailleurs, nous assumons que le conflit entre Pinochet et les gouvernements successifs de la Concertation est un subterfuge très entretenu par les médias. La Concertation, coalition politique qui pendant la dictature défendait ses représentants les plus fervents en s'opposant à la dictature et en pointant du doigt le dictateur, paraît se calmer une fois que la démocratie a été rétablie. En effet, il semblerait que la Concertation ait éprouvé le syndrome de Stockholm. Ce dernier suppose que la personne enlevée est amenée à aimer son capteur. Ainsi, peu à peu les leaders de la Concertation ont commencé à manifester leur accord avec le système économique de Pinochet. Ils s'y accommodent et prennent les places les plus confortables pour diriger le pays sous la Constitution dictatoriale. Malgré les interprétations diverses que l'on peut en donner, les faits sont parlants.

Lors de la mort de Pinochet, l'État se prononce à travers la Présidente Bachelet et sa Ministre de la défense. Les commentaires de Bachelet sont généraux et vides de

contenu. Elle déclare qu'elle a dû prendre des décisions « en pensant à tous les chiliens » afin d'éviter les affrontements entre les parties. De même, elle considère que la mort de Pinochet suppose la disparition d'un symbole de « divisions, haines et violence ». Elle rappelle à ses concitoyens qu'en 1990 le Chili est retourné à la démocratie, et elle ajoute ensuite que les funérailles du dictateur se feront « dans la tranquillité et en respectant les souffrants ». Elle souligne que pendant ces jours elle a dû prendre beaucoup de décisions. Cependant, en réalité elle n'a pris aucune décision, car depuis 2004 un protocole avait été prévu anticipant la mort du dictateur. C'est l'année où Pinochet a fait un premier infarctus. L'ancien Président Ricardo Lagos se réunit alors avec le général de l'armée, Cheyre, pour coordonner et préparer sous les conseils d'un expert le protocole à suivre lorsque Pinochet serait décédé. Un document est rédigé qui explique la procédure, et ce sont ces instructions que Bachelet suit.

Depuis le vide de la mort, émerge aussi la fausseté de la Concertation. La réconciliation nationale en est la preuve : c'est une tromperie, une illusion, une fiction. En supposant que nous regardions le monde à travers un appareil photo, si on ouvre le diaphragme, l'image de la ville atteste de cette illusion, et si on le contracte, deux attitudes et deux gestes la mettent en évidence. Ce sont les attitudes adoptées par deux petits enfants de généraux. D'une part, Augusto III, petit fils de Pinochet, sort du protocole et intervient lors de la cérémonie d'hommage à son grand-père. Il loue et exalte l'œuvre du dictateur, en affirmant que Pinochet est un homme qui, dans le cadre de la guerre froide, a combattu le modèle marxiste. En outre, il accuse les juges de Pinochet de s'être servis du travail médiatique. D'autre part, pendant les obsèques qui ont eu lieu à l'École militaire, le petit fils d'un général de l'armée sous le gouvernement d'Allende, Carlos Parts²¹⁸, crache sur le cercueil qui contient le corps de Pinochet. Deux petit fils expriment symboliquement le leurre de la réconciliation nationale.

Par ailleurs, le corps de Pinochet a été amené depuis l'hôpital militaire jusqu'à une chapelle mortuaire pendant la nuit et de manière presque clandestine. Tout de suite après la cérémonie à l'École militaire, il a été transporté en hélicoptère jusqu'au crématoire. La famille et le zoo de Pinochet renoncent au panthéon que Pinochet lui-

²¹⁸ Cf. Deuxième acte, 2.1. *La DINA et la CNI*.

même avait fait construire à la fin de son régime. Pourquoi ? Qu'est-ce qui a motivé cette décision ?

Selon nous, en incarnant l'archétype du dictateur latino-américain, Pinochet subit aussi les conséquences de sa propre condition d'« ange patriotique »²¹⁹, comme il se désigne lui-même. C'est dire qu'il ne peut échapper à l'emprise de la peur. En effet, les dictateurs qui construisent une image toute puissante d'eux-mêmes semblable à celle de dieu, savent bien quelle est leur différence avec la divinité : la mort. Car, en dépit de la construction imaginaire toute puissante qu'ils imposent, ils meurent, et ils ont la « peur du dictateur ». Ils ont peur qu'on leur fasse les mêmes choses qu'ils ont faites à leurs adversaires. Les militaires, la famille et les adeptes de Pinochet ont eu peur que le lendemain de son enterrement sa tombe soit profanée par l'ennemi et que l'on fasse disparaître son corps comme il l'a fait avec ceux de tant de prisonniers politiques. Le corps du dictateur sera ainsi le symbole clair de son abjection et de sa lâcheté. Le jour de la mort de Pinochet, on a compris en quoi la main de fer de Pinochet avait eu et aurait des répercussions politiques et humaines aujourd'hui et demain. D'un côté, on pouvait voir les citoyens exaltés défendant obstinément la vie et l'œuvre du dictateur et, de l'autre, un peuple exprimant la joie de le savoir enfin mort. Cette division a produit l'écart nécessaire pour que le corps disparu émerge. Effectivement, nous avons constaté l'apparition des disparus dans la rue sur les photographies qui leur servaient de support. C'était le retour de ce corps disparu de la mémoire et de la conscience éthique et sociale, qui avait été amputé à notre corps collectif.

En 2010, le candidat de la coalition de droite, Sebastián Piñera, est élu Président de la République au deuxième tour. La Concertation perd ainsi sa place au pouvoir depuis 20 ans. Avec l'arrivée de la droite, plusieurs inquiétudes surgissent dans le pays. C'est la fin d'une illusion qui a marqué profondément la société. En effet, l'accomplissement des promesses véhiculées par la publicité pour le référendum de la Concertation – « Chili, la joie ne tardera pas à venir » – a dépassé le délai raisonnable, car la joie attendue pendant un peu plus de 20 ans n'a fait jamais son entrée définitive. Quelques faits isolés suscitent une « joie » populaire tels que l'emprisonnement de Pinochet puis sa mort, mais pouvons-nous appeler cela « joie » ? Certes, beaucoup de personnes ont éprouvé une certaine satisfaction lors de

²¹⁹ <http://www.theclinic.cl/2013/09/03/para-los-que-celebran-las-40-frases-macabras-del-tirano/>, phrase 3, consulté en avril 2015. C'est nous qui traduisons.

son emprisonnement à Londres, car la justice rend joyeux tous ceux qui la cherchent. Pourtant, la « joie » pour la mort du dictateur est d'une autre nature ; elle est liée aux contradictions sociales d'un passé irrésolu, car les sociétés ont besoin de fermer leurs cycles historiques sans laisser aucune fissure par où les fantômes sociaux puissent passer pour revenir parmi nous.

L'élection démocratique de Piñera en 2010 répond sûrement aux contradictions de cette société avide de justice et d'égalité. Ainsi, les citoyens chiliens cherchent une autre voie qui les conduise à quelque chose qui ressemblerait plus à la joie, quoique de nos jours pour beaucoup d'entre eux le bonheur ne soit pas forcément associé à la justice. L'arrivée du représentant de la droite au pouvoir est l'événement qui permet de légitimer et de consolider « l'œuvre » de Pinochet, à travers un discours progressiste et de réussite économique. Au tout début de sa gestion, Piñera se voit confronté à un tremblement de terre d'une magnitude de 8.8 sur l'échelle de Richter, suivi d'un tsunami dans la zone centre-sud qui a fait plus de cinq cent morts. Vient ensuite l'épisode des trente trois mineurs enfermés à 700 mètres sous terre dans le gisement de San José. Ils seront sauvés lors d'un spectaculaire opératif télévisé. Cette même année finit avec la mort de 81 prisonniers de la prison de San Miguel lors d'un incendie. Mais ces faits ne seront que le début d'une longue chaîne d'événements. En effet, nous allons voir dans notre troisième partie comme la situation a évolué.

Au cours de ces pages, nous avons évoqué des faits qui se sont déroulés au Chili, sans les approfondir. Évidemment, d'autres événements se sont produits que nous n'avons pas considérés, car nous nous sommes centrée seulement sur ceux qui comportaient des enjeux importants pour notre travail de recherche. Avoir à l'esprit ces événements nous permettra de trouver les repères historiques nécessaires pour la compréhension des conséquences du passé dictatorial sur la mémoire du peuple chilien.

De notre point de vue, le travail critique de la mémoire doit forcément avoir une dimension conflictuelle, car il est irrésolu. En effet, ce conflit qui inspire de nombreuses manifestations sociales – dont nous parlerons dans la prochaine partie – est en forte contradiction avec le souvenir du passé. Les désaccords sont vifs, ils prennent corps quotidiennement chez les chiliens, qui subissent directement les conséquences du passé dictatorial. Ces contradictions sont nécessaires car elles constituent le moteur des forces sociales qui provoquent les changements. Ces

contradictions font aussi acte de résistance pour ne pas tomber dans le piège d'une synthèse unificatrice, fondée sur un faux modèle de cohésion sociale, comme c'est le cas de ce qu'on appelle la « réconciliation nationale » au Chili.

De par leur caractère contradictoire, tous ces souvenirs supposent une tension. La normalisation du système de références au passé dictatorial sous la Concertation a homogénéisé les mots et les manières de s'exprimer en choisissant, par exemple, de parler d'*autoritarisme* plutôt que de dictature militaire, ou de l'*ex-général en chef de l'armée* plutôt que de l'ex-dictateur. Les pouvoirs de domination et de ré-nomination ont partie liée aux systèmes de légitimation symbolique et discursive du sens. La valeur linguistique est en effet un facteur important dans les diverses interprétations possibles des faits historiques. La domination exercée sur une société particulière consiste aussi dans une ré-nomination, dans une manipulation et dans une ré-stylisation, à travers les mots utilisés par les médias et les nouveaux sens que ces mots acquièrent. Nous faisons par là référence aux mots et aux expressions employés pour décrire un état de faits, en faisant circuler dans l'imaginaire social une rhétorique qui cherche à donner un sens particulier aux événements. Cette rhétorique révèle au fond la volonté de taire un passé gênant, que l'on ne veut pas expliciter. On omet donc certains faits qui contestent les discours et les pratiques politiques actuels. Ces non-dits du passé laissent entrevoir des fantômes qui occupent tous les lieux, qui cohabitent avec nous et se mêlent à nos vies, qui se joignent à chaque conversation, qui s'installent à table, qui neutralisent les discussions, qui appesantissent les dialogues, et qui de temps en temps, au moindre événement social, politique ou culturel, sortent dans la rue et se montrent sans honte et sans crainte de manifester leur présence parmi les vivants.

TROISIÈME PARTIE

FAIRE RÉAPPARAÎTRE UN CORPS

SEPTIEME ACTE

EFFACER LA DISPARITION

1. Le travail de terrain

La performance théâtrale *Ramona au grill* est née en 2009. J'ai réalisé ce travail scénique à la fin de mes études de master II en *Arts de la Scène*. Il est fondé sur une recherche autour du rôle la télévision sous la dictature. Pendant le doctorat, dans le but de faire dialoguer la recherche théorique avec la pratique artistique, j'ai repris en mars 2011 cette performance théâtrale pour la présenter au *Colloque International de Théâtre et Politique* de l'Université de Lorient. Dans cette nouvelle étape, mon intention était d'approfondir à travers une recherche créative l'analyse du rôle la télévision sous la dictature. Pendant les deux premières années de doctorat, la pratique artistique a été pour moi fondamentale. Elle a consisté en un entraînement physique suivi de recherches d'actions et de paroles sur le plateau afin d'élaborer une *dramaturgie des actions*. Mon but était de produire une écriture émanant du corps, qui au début n'était pas du tout envisagée comme une illustration de mes réflexions théoriques. C'est seulement quelque temps après que je suis parvenue à associer ces deux recherches.

Dans cet acte, ma création *Ramona au grill* sera soumise à une réflexion théorique. J'étudierai donc le rôle de la télévision sous la dictature à partir de ma pratique artistique. Dans certains passages de cet acte je me permettrai de parler à la

première personne du singulier en raison de ma double expérience : celle de la création elle-même et celle d'avoir été témoin de la télévision chilienne à l'époque.

La performance théâtrale *Ramona au grill* constitue une première base pour aborder la relation entre disparition, télévision, effacement et réception par le téléspectateur, dans le cadre plus général d'une *esthétique du corps disparu*.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je signalerai que, n'étant pas experte des médias, j'ai conscience que des travaux très approfondis existent en communication et en sémiotique qui ont pour objet la télévision. Je m'appuierai sur ces études et sur les références historiques qu'elles contiennent pour développer mon propos. Cependant, je ne ferai pas référence aux théories communicationnelles.

Ma réflexion se fonde sur le constat qu'au Chili la télévision a fait acte d'omission des violations des droits de l'homme commises par la dictature militaire. J'ai eu cette intuition très tôt dans mon enfance, mais d'abord elle ne s'est pas manifestée de manière explicite : je savais que la télévision construisait un monde illusoire et qu'elle ne représentait pas la réalité, mais je ne savais pas précisément ce qu'elle occultait. C'est en tout cas ce constat qui est à l'origine de l'œuvre *Ramona au grill*. Ensuite, grâce aux études historiques et esthétiques existantes, j'ai pu donner un sens plus légitime à cette intuition première. J'ai d'ailleurs eu l'occasion de la confirmer lorsque j'ai présenté *Ramona au grill* dans des colloques, des journées d'études et des rencontres. J'ai alors trouvé des liens très étroits entre la télévision comme instrument d'omission et sa participation active dans l'effacement systématique des crimes.

Il est évident que sous la dictature la télévision était subordonnée aux logiques institutionnelles autoritaires. En niant l'expression populaire, elle créait l'image d'un avenir prometteur. La communauté y trouvait ainsi un espace agréable de participation à des émissions festives qui invitaient les spectateurs à rester scotchés devant l'écran : « ne bougez pas ! ». Cette perception de la télévision était justement celle que le régime dictatorial cherchait à produire. Cependant, d'autres logiques se cachaient derrière la magie télévisuelle, en prolongeant la politique et l'esthétique de l'effacement.

Ma réflexion est centrée sur cette double télévision : d'une part, celle qui met en évidence « la réussite » du régime des généraux, et d'autre part celle qui occulte les crimes en répondant aux règles et aux intérêts de la dictature.

Par ailleurs, j'ai envisagé de faire un premier travail de terrain au Chili entre avril et août 2011. Jusqu'alors, j'avais l'idée de faire des entretiens et d'arrêter la création pendant une période de cinq mois. Cependant, quelques semaines avant mon départ j'ai été emportée par mes propres besoins créatifs. *Ramona au grill* n'ayant jamais été présentée au Chili, j'ai pensé que c'était une bonne occasion de le faire. Cela m'a motivée à continuer à associer les recherches en bibliothèque et les explorations théâtrales, et m'a permis de poser sur mon travail un regard de comédienne. J'ai alors pu entreprendre l'étude du corps à travers ma propre expérience de recherche, aussi bien physique que théorique. Cependant, je ne voulais pas laisser de côté les entretiens. Étant déjà au Chili, j'ai donc décidé de les modifier. En réalité, je cherchais à avoir un rapport différent avec les personnes à interviewer, plus sensible et corporel que rationnel. La question était alors : quel type d'entretiens allais-je faire ? J'ai ainsi décidé de faire « des enquêtes » en utilisant l'action artistique comme moyen. Ce choix a obéi au désir de développer une méthode personnelle d'investigation, susceptible d'accorder une place à la nécessité créative qui me débordait. En outre, si j'avais jusqu'alors gardé une distance spatiale par rapport au Chili qui m'éloignait aussi de mes propres sentiments et contradictions, dès mon arrivée j'ai plongé dans un lieu où les souvenirs d'enfance se mêlaient aux raisons que j'avais eues pour quitter le Chili et au regard critique que l'expérience en France m'avait apporté. Toutes ces questions ont surgi en moi parallèlement à un événement inattendu au Chili : le retour en 2011 des grands mouvements sociaux. En effet, pour être très honnête, au début mon projet de thèse ne comprenait pas la période 2011-2013. Mais, à la suite de ce premier terrain, j'ai compris que les relations esthétiques entre les deux périodes que j'avais décidé d'aborder exigeaient l'étude de cette nouvelle étape. Ainsi, au cours de ces cinq mois, mon projet de recherche s'est élargi. Ce moment d'explosion d'un *corps collectif* renouvelé constitue l'objet de la troisième et dernière partie de ce travail.

L'agitation populaire marque le début d'une nouvelle étape pour la société chilienne qui se caractérise *grosso modo* par la désarticulation de l'ordre social, par le renouvellement des rapports entre individu et collectivité, entre politique et citoyenneté, et surtout par un retour du *corps collectif*. Les citoyens abandonnent toute croyance en la politique classique (des partis, des coalitions et des hommes politiques). Les abus, les tromperies, les injustices et la non-représentation de la classe politique sont à l'origine de cette méfiance de la société. Le *corps collectif*

montre sa puissance en se manifestant dans les villes de tout le pays pour chercher des voies de participation concrète à la création d'une société plus juste et plus égalitaire. Certes, le Chili a connu d'autres périodes de révolte de la collectivité, mais cette fois la population ne croit plus que les solutions aux problèmes sociaux et les réponses concernant le développement du pays puissent être apportées par la politique classique. En 2011, l'opposition du *corps collectif* à l'ordre officiel et libéral s'est organisé autour d'un objectif essentiel : obtenir une éducation publique, gratuite et de qualité.

Dans ce contexte, mes pensées, idées et mes intuitions ont trouvé une confirmation, et j'ai compris l'importance et la chance de me trouver dans ce lieu à ce moment-là. Ainsi, mon premier terrain d'enquête s'est adapté très aisément aux circonstances. Face aux évidents mouvements de masse, j'ai remarqué que la plupart des médias télévisuels, et notamment ceux qui étaient soutenus par la droite conservatrice, continuaient à effacer, à détourner et à amoindrir l'impact des demandes et des revendications sociales, comme ils l'avaient fait sous la dictature. Au Chili on parle habituellement du « déjà-vu » (en français) lorsqu'il se produit quelque chose que nous avons déjà ressenti auparavant. En cet instant, je me trouvais face à un *déjà-vu* car pendant toute mon enfance, mon adolescence et jusqu'à mon départ du Chili à vingt-cinq ans, j'ai constaté comment le sujet des violations des droits de l'homme, et en particulier la disparition de personnes, devenait un *non-sujet*. Ce passage vers le *non-sujet*, auquel la télévision contribue fortement, m'interroge et m'interpelle constamment.

En 2011, vingt-et-un ans après le retour à la démocratie, les médias télévisuels utilisent face à la rébellion sociale ce même mécanisme de *non-sujet*, en apportant seulement quelques nuances qui permettent de donner un semblant de « liberté d'expression » au Chili. Ce *déjà-vu* a renforcé mon ambition de transformer une action artistique, une *performance*, en un outil d'enquête de terrain. Ce désir de création a trouvé des échos dans les mouvements du *corps collectif*, et notamment dans ses manières de manifester. De fait, dans *Ramona au grill* j'ai voulu représenter la négation des protestations contre la dictature opérée par la télévision, un phénomène qui se produisait maintenant dans la réalité, mais dans d'autres circonstances – celles des protestations des étudiants qui défendaient l'éducation publique. Dans ce cadre, les médias traditionnels ont réagi de la même façon

qu'auparavant, en détournant le sujet. Lors des manifestations dans la rue réapparaissent les *casserolades*, telles que *Ramona au grill* les représente.

D'autre part, dans cette œuvre se mêlent la dramaturgie corporelle, la réflexion sur la télévision chilienne des années quatre-vingt, la notion de *distraction*, l'idée d'éphémère et d'unicité propre à la *performance*, et la métaphore de l'action centrale qui consiste à cuisiner un plan typique du Chili. Avec mes convictions renforcées, j'ai constitué une équipe de quatre personnes avec qui j'ai organisé huit représentations, dont quatre à Santiago et quatre à Osorno (X région du Chili, ville à 830 km au sud de Santiago). Parmi les activités réalisées par cette équipe se trouvaient organiser des réunions, préparer les dossiers, coordonner les répétitions, et s'occuper de la logistique et de la diffusion.

2. Du pain et de la télé pour le peuple

La télévision comprise comme le signe d'une époque témoigne de cette même époque. Elle constitue la trace d'un moment passé, une trace qui peut être utilisée pour effectuer une reconstruction historique²²⁰. La télévision au Chili s'est révélée comme un phénomène social de masse qui rejoint d'autres événements transcendants dans l'histoire nationale. Trois événements convergent qui intéressent notre étude : d'abord, la période dictatoriale ; ensuite, la pratique de la disparition forcée des personnes, et enfin l'avènement de la télévision comme phénomène de masse. Ainsi, la trace laissée par la télévision devient essentielle à l'époque de la disparition des personnes.

Il est nécessaire de rappeler brièvement les débuts de la télévision chilienne afin de mieux comprendre son évolution et sa situation dans le moment où nous l'étudierons.

La télévision au Chili est introduite au début des années soixante, les universités ayant alors la responsabilité de créer les premières chaînes. La Pontificale Université Catholique de Valparaíso démarre avec « UCV télévision » ; la Pontificale Université

²²⁰ Cf. Grez Toso Sergio, « Grandes chilenos de nuestra historia » rápidas reflexiones a propósito de un programa de televisión, la historia y la memoria », in *Espacio Regional. Revista de estudios sociales*, vol. 2, num 5, Osorno, 2008, pp. 119-122.

Cf. aussi Durán Escobar Sergio, *La televisión como historiadora*, extrait du texte *Historia e historias de la televisión. Una aproximación metodológica a la TV desde la historiografía*, mémoire de master en Histoire, Pontificale Université Catholique du Chili, 2013, pp. 86-116.

Catholique suit son exemple en créant « UC télévision » ; s'ajoute ensuite la chaîne de l'Université du Chili. Les directions universitaires des chaînes cherchent à développer une télévision éducative, culturelle et de loisirs. Ce sont les trois principes fondateurs de la télévision au Chili.

En principe, la télévision est conçue comme un véhicule étatique de la culture publique. Elle est considérée comme un instrument au service de l'éducation et par conséquent elle est directement contrôlée par l'État.

La coupe du monde de 1962, qui a eu lieu au Chili, est l'événement qui inaugure une télévision de masse et professionnelle. Cependant, ni l'État ni les universités n'avaient les ressources économiques suffisantes pour financer totalement ce projet. Pour résoudre le problème du financement, on décide alors d'introduire de la publicité contrôlée dans la programmation. Un modèle mixte de télévision surgit ainsi : d'un côté, une télévision à vocation publique (à l'image de la Tv Européenne BBC Londres), et de l'autre une télévision à caractère commercial (Tv Nord-Américaine).

La Télévision Nationale du Chili est fondée en 1969. Avec la promulgation de la Loi pour la télévision en 1970 et avec la création du Conseil National de la Télévision, elle acquiert une reconnaissance légale. La Télévision Nationale repose sur un système de bipartition car l'État et les Universités partagent sa gestion administrative.

En somme, pendant les premières décennies de son existence la télévision a été confiée à des entités publiques en vertu de son immense pouvoir d'influence. Ces conditions changent lorsque les militaires arrivent au pouvoir. Les modifications introduites sont les suivantes : la censure de tous les contenus télévisés ; la suppression des financements fiscaux ; le privilège accordé au divertissement au détriment des fonctions informative et éducative ; l'abolition de la restriction de la publicité commerciale ; l'abolition de l'interdiction d'interrompre les émissions par la publicité. Ces mesures ont comme conséquence directe l'augmentation des heures de transmission et la saturation des chaînes par des émissions produites en dehors du Chili, notamment aux États-Unis.

Afin de réaliser une étude sur la télévision chilienne sous la dictature, nous avons considéré l'une de ses émissions. Il s'agit de « Cocinando con Mónica » (« La cuisine avec Monica », en français). Notre recherche a été d'ordre scénique, c'est-à-dire qu'à partir d'explorations théâtrales et d'actions exécutées sur scène, nous avons

produit une réflexion. Par la suite, nous avons donné une consistance théorique à ces premières idées issues de la pratique. C'est l'objet du sixième acte de notre thèse.

Nous avons étudié l'impact de « Cocinando con Mónica », une émission de cuisine adressée aux femmes chiliennes. Pour ce faire, nous avons plongé dans la mémoire télévisuelle. Dans un premier temps, il semblait que la récupération de cette mémoire serait possible à travers un travail d'enquête. Cependant, sur le terrain nous avons constaté la difficulté à trouver des archives télévisuelles, et cela malgré l'existence d'internet. Ainsi, nous avons fini par trouver des références plutôt dans les médias écrits, les revues et les journaux²²¹.

Ces registres gardent une mémoire assurément officielle. On constate par ailleurs que la mémoire possède une double facette, car ce n'est pas seulement la faculté d'enregistrer, de conserver et de restituer les souvenirs, mais elle entraîne aussi la conscience de soi. Et la conscience de soi sous la dictature est aussi la conscience de la censure intégrée en soi. Ainsi, la mémoire est considérée en tant qu'une opération intellectuelle possédant une importante fonction psychique. Mais cette opération intellectuelle n'est pas toujours réalisée de manière consciente par les individus, et de nombreuses traces disparaissent dans ces mouvements psychiques. Or, notre intention n'est pas d'approfondir les effets psychologiques de la télévision sur la collectivité téléspectatrice. Notre analyse concerne plutôt le lien entre l'histoire, la politique et l'esthétique dans une expérience de l'effacement.

La télévision a permis de garder dans la mémoire collective certains éléments qui correspondaient à l'idéologie institutionnelle diffusée à l'époque. Mais elle a aussi occulté d'autres aspects qui n'étaient pas aptes – selon le régime dictatorial – à être transmis. Ainsi, ce média participe activement à l'effacement de la mémoire non-officielle. L'inscription de la télévision dans la conscience du pays à l'époque de la disparition des corps et des traces se réalise avec de puissants moyens qui sont mis au service de la manipulation politique. Ce phénomène a même généré une esthétique qui accompagne ce moment socio-historique.

La télévision a été la phase ultime de l'effacement constant de tous les événements concernant les violations aux droits de l'homme. Cependant, elle ne s'occupe pas directement de la disparition des personnes, comme l'ont fait les agents

²²¹ Parmi ces références journalistiques cf. : <http://www.lanacion.cl/noticias/vida-y-estilo/yo-cocinaba-para-la-vieja-de-la-pobla/2008-05-11/191558.html>, <http://www.lun.com/lunmobile/Pages/NewsDetailMobile.aspx?dt=2012-10-05&PaginaId=8&SuplementId=0&bodyid=0&IsNPHR=1>; pages consultées en avril 2015.

de la DINA ou de la CNI, mais de l'effacement des traces que cette action a laissées. Elle a ainsi contribué à nettoyer l'image du régime, en louant la réussite économique et en imposant des modèles à suivre. La télévision a effacé la trace criminelle à coups de shows et de spectacles qui sont montrés aux téléspectateurs et à la société en général comme faisant partie de la « modernisation » du Chili. Nous interprétons ce nettoyage et cet effacement comme une perte sociale irréversible. L'idée d'une instrumentalisation de la télévision pour distraire la population en détournant son attention des crimes dictatoriaux, telle est notre prémisse fondamentale.

À travers notre recherche scénique et théorique, nous avons trouvé une mémoire personnelle et collective qui se remémorait des sujets réduits en cendres. Toutefois, notre objectif n'est pas de réaliser un travail de restitution de la mémoire elle-même. Notre motivation principale est plutôt l'étude de cette expérience de la perte absolue et irréversible de la mémoire.

La télévision des années quatre-vingt offrait différents types d'émissions. Il y avait des émissions de *divertissement* pendant la journée, des émissions journalistiques, des émissions de spectacles nocturnes (appelés *émissions stellaires*), et des émissions appartenant à un genre très répandu à l'époque : celui du feuilleton télévisé. Cette offre télévisuelle produisait chez les spectateurs des représentations diverses, en ouvrant la voie à différents modes de participation. La télévision devient alors un espace public de compensation et de « bien-être »²²².

Les *émissions stellaires*, par exemple, ont permis à la population d'avoir accès à un « show », ce qui était très difficile à l'époque à cause du coût élevé des spectacles autorisés, d'une part, et en raison de la censure généralisée, de l'autre. À travers ces émissions, on offrait aux téléspectateurs une télévision de spectacle, glamour, possédant beaucoup de moyens. On y invitait par exemple des artistes internationaux, leur seule visite ayant un coût disproportionné par rapport à la situation de précarité dans laquelle se trouvait le pays. Les émissions de divertissement nocturne montraient l'image que le régime dictatorial voulait projeter : la réussite et la modernisation comme les plus hautes expressions de la solidité économique du pays. La configuration spatiale de quelques-unes des *émissions stellaires* était significative : les participants étaient placés sur un plateau,

²²² Ainsi le constate Sergio Durán Escobar dans de sa recherche portant sur la télévision pendant la dictature, qui a donné lieu à son livre *Ríe cuando todos estén tristes : el entretenimiento bajo la dictadura de Pinochet*, Lom, Santiago, 2014.

assis autour de tables rondes, dans une sorte de casino d'élite. Autour de ces tables se trouvaient les membres de « la belle société », et parfois même quelques généraux de la junte militaire. Ainsi, l'image d'un contrôle tout-puissant apparaissait tacitement de temps en temps au sein de la belle société.

Non seulement la dictature contrôlait la télévision, mais elle y avait aussi un intérêt économique, puisque les programmes de divertissement nocturne apportaient les plus grands chiffres d'affaires pour les chaînes, de manière que la télévision se trouvait soumise à la logique du marché libéral.

Parmi les émissions de *divertissement varié* se trouvait « Cocinando con Mónica » qui a inspiré notre performance *Ramona au grill*. Ce type d'émissions impliquaient un investissement moins important, et étaient adressées à des téléspectateurs plus ciblés. Pour ces derniers, les émissions de divertissement varié étaient une sorte de mécanisme de compensation par rapport à une quotidienneté ennuyeuse. En effet, dans la logique régnante « du pain et de la télé pour des sujets soumis »²²³, ces émissions étaient porteuses d'un discours d'intégration et de participation ; c'est pourquoi une grande partie d'entre elles étaient consacrées aux concours et à la participation du public à travers des appels téléphoniques ou à travers sa présence sur le plateau en direct. Le divertissement varié légitime certains principes du modèle libéral de consommation au moyen des concours mais aussi de la publicité. De cette façon, divertissement et publicité ont su créer des nécessités de consommation qui à l'époque concernaient des objets très précaires, tels qu'une sauce de tomate ou des pommes de terres épluchées. Par ailleurs, le présentateur (ou la présentatrice) devient pour les spectateurs une sorte de petit héros qui offre des choses dont « nous avons besoin ». Ces héros légitiment le modèle néolibéral.

Ce projet de création de besoins de consommation n'est pas exclusif à la télévision. Il ne s'agit pas d'une action isolée, car la dictature s'est imposée en se servant du développement général de la publicité et de l'arrivée des cartes de crédit bancaire, parmi d'autres éléments. La convergence de toutes ces données change la configuration sociale, en créant la nécessité de posséder certains produits et de satisfaire un désir inépuisable de consommation.

²²³ Sergio Durán Escobar, lors d'un entretien à la radio de l'Université du Chili, <http://radio.uchile.cl/programas/semaforo/sergio-duran-presenta-rie-cuando-todos-estén-triste-la-television-chilena-en-dictadura>. Mis en ligne le 26 décembre 2012, consulté en avril 2015.

3. *Ramona* : de l'expérience à la représentation

Ramona au grill est une performance théâtrale sous la forme d'un monologue. Elle se présente comme un épisode de l'émission télévisuelle « L'art de la cuisine », projetée quotidiennement en direct à la télévision locale, à midi. Pendant cet épisode, la présentatrice, la vedette Ramona, nous apprend à cuisiner un plat typique du Chili : *La cazuela de vacuno*²²⁴, qu'elle prépare directement sur le plateau. On est dans les années 80. Pendant la préparation culinaire, la présentatrice vit une véritable contradiction : elle entend l'agitation sociale des rues, et parallèlement elle doit suivre les exigences de la chaîne pour laquelle elle travaille. Ramona vit dans un dilemme car elle est partagée entre le « rêve » d'ignorer les protestations contre la dictature dans les rues chiliennes, et le besoin de créer un autre univers à travers l'illusion télévisuelle. Au fur et à mesure que le temps passe, le tumulte protestataire augmente, le bruit des manifestations arrivant jusqu'au plateau télévisuel. À un moment donné, ces protestations commencent à prendre corps dans les objets manipulés par la présentatrice. Ainsi, à chaque fois que Ramona débouche la casserole où elle prépare la *cazuela*, elle entend l'agitation dans la rue : la répression, les hurlements, des tirs, des bombardements, etc. La casserole devient ainsi un objet très étrange que Ramona est obligée d'utiliser pour faire la cuisine mais qui acquiert une connotation inattendue : c'est la voix de la rue. Au Chili, l'expression « se destapó la olla » (« la casserole a été débouchée », en français) est une locution populaire qui se réfère à la révélation d'un secret ou de quelque chose d'occulte, par exemple la confirmation d'une rumeur. C'est à partir de cette expression que nous avons créé la convention théâtrale selon laquelle, à chaque fois que Ramona débouche la casserole, ce n'est pas le bouillonnement de la préparation culinaire que l'on entend mais le bruit des manifestations contre la dictature de Pinochet. Ainsi, Ramona éprouve une grande contradiction et une grande méfiance à chaque fois qu'elle doit déboucher la casserole. Elle rencontre donc des obstacles de plus en plus importants pour la préparation du plat typique du Chili. La tension augmente : Ramona, en direct à la télévision, doit veiller sur son travail en accomplissant ses

²²⁴ *La cazuela de vacuno* est un plat issu du mélange de la cuisine espagnole traditionnelle et de la cuisine locale chilienne. Il consiste en un bouillon de bœuf, de poulet agrémenté de pommes de terre, de potirons et de maïs.

objectifs, mais sa nervosité commence à se manifester de manière évidente car elle commence à négliger sa recette et à se précipiter pour mettre les ingrédients dans la casserole afin de la fermer rapidement. Par ailleurs, Ramona doit aussi gérer les répliques du directeur de l'émission, qui à travers le microphone interne lui exige de continuer en dépit de la situation. Cette voix lui communique la brusque chute du *rating*. Il faut donc réagir. La voix lui rappelle également son rôle : pourquoi elle travaille, pour qui, et combien elle est payée. Alors, « pas d'hésitation : s'il faut danser, danse ! S'il faut chanter, chante ! Ton show et ton exposition médiatique ont un prix ! Alors, produis de l'argent et gagne ton salaire »²²⁵. Le directeur représente la voix du marché. La tension devenant insupportable, Ramona, très perturbée, panique et commence à perdre ses moyens. Elle répète deux, trois, cinq fois les mêmes actions, jusqu'à succomber à l'hystérie qui augmente parallèlement au brouhaha. Ainsi, la dive de midi panique face à la situation en général, mais elle est notamment inquiète par l'éventualité de perdre son public. Elle craint que ses spectatrices ne soient sorties dans les rues pour protester contre la disparition des personnes. Elle transgresse alors le code télévisuel et se confronte « face-à-face », ou plutôt « face à la caméra », avec son public. Menaçante, hors d'elle-même, elle attaque et insulte ces prétendues femmes révoltées, en leur faisant la moral sur leur rôle social : « vous êtes des femmes, à la cuisine alors ! »²²⁶. Ainsi, elle développe son vrai discours anti-marxiste et anti-communiste. Ramona, la star de midi, devient le dictateur de son petit monde illusoire.

Par la suite, toutes les conventions régulant non seulement le fonctionnement du plateau télévisuel mais aussi celui de la performance théâtrale, disparaissent. En effet, la deuxième partie de la performance se déroule sans personnage. C'est l'artiste-chercheur qui pose des questions en menant son enquête. « Pourquoi et pour qui travaillons-nous ? » « Omettre, n'est-ce pas mentir ? » « Combien de fois avons-nous omis une injustice en devenant du même coup complices de celle-ci ? » « Le libéralisme nous permet-il aussi de nous libérer de toute étiquette de travail ? » « La télévision a "nourri" avec ses contenus toute une génération, mais est-elle la seule responsable du vide culturel de nos sociétés ? » « Suis-je capable de tout avaler sans

²²⁵ Veloso Karen, *Ramona au grill*, texte dramatique créé en 2009 dans le cadre du master de recherche Arts de scène.

²²⁶ Ibidem.

rien questionner ? » « Pouvons-nous nous contenter d'attribuer toutes les fautes au système politique-économique, en évitant l'autocritique ? »

De cette manière, nous abandonnons toute prétention représentationnelle et rompons avec la convention de regarder un « spectacle ». Le plateau n'est plus une scène théâtrale mais le monde où nous vivons, que nous désirons et que nous créons.

Par ailleurs, nous avons conçu *Ramona au grill* à partir de la notion de *performance*. À l'époque, la performance était pour nous associée à des idées telles que l'improvisation, la variabilité d'un contexte à un autre, l'interdisciplinarité, la convergence des langages théâtral et vidéaste, le « spectacle » non-développé, et la déconstruction systématique des conventions représentationnelles. La performance que nous avons présentée à Lorient France a été réalisée en français. Elle mêlait la présence physique de Ramona sur le plateau à une vidéo que nous avons tournée en 2009 à Santiago, où Ramona apparaît aussi. À travers la vidéo, nous avons voulu opérer un déplacement du regard d'un pays à l'autre. Par ailleurs, lorsque nous avons présenté la même œuvre au Chili, nous y avons introduit des modifications. D'abord, nous l'avons traduite à l'espagnol car le texte originel était en français ; ensuite, nous avons tourné un autre court-métrage à Paris en 2011. À travers ce court métrage, nous avons aussi joué le jeu du déplacement spatial. Dans tous les cas, ce qui nous intéressait dans cet assemblage de vidéo et d'action théâtrale, c'était la confrontation de deux types de présence sur le plateau : celle d'un corps plat, projeté sur la vidéo, et celle d'un corps en volume, présent au théâtre.

Avant de poursuivre notre analyse, nous proposerons une réflexion concernant la caractérisation de *Ramona au grill* en tant que performance théâtrale. Nous tenterons notamment d'éclaircir le sens de la notion de performance, dont la définition est toujours en train de se constituer.

4. Pour une définition de la « performance »

Nous commencerons par signaler que les artistes, les performers et les chercheurs constatent tous la difficulté à déterminer les paramètres de la notion de performance. Or, notre analyse de cette notion a pour objet d'expliquer notre travail pratique, et non de donner une définition définitive et générale de l'art de la performance, quoique notre réflexion puisse contribuer à cette tâche.

L'impossibilité de définir la performance est associée aux traits caractéristiques de cet art. Dans la performance, l'artiste se conçoit comme un « sujet agissant dans le monde ». L'art performatif désigne ainsi l'exécution par les artistes d'actions ayant une puissance significative immédiate. Cette immédiateté dans la perception des significations de l'action conduit les artistes à abandonner toute convention liée à la représentation.

La performance trouve son origine dans les arts visuels, mais elle s'émancipe rapidement de ce cadre pour faire appel à d'autres domaines, en devenant ainsi un art interdisciplinaire. Dans ce processus, l'artiste-performer renonce au médium, c'est-à-dire au tableau, dans le cas du peintre ; à la matière, dans le cas de l' sculpteur ; à l'instrument de musique, dans celui du musicien, etc. Le performer remplace ces médiums par l'engagement du corps, un engagement qui implique l'artiste lui-même dans un travail réalisé à la première personne. Cependant, à travers cette abolition du médium l'artiste ne cherche pas à devenir un acteur ou un danseur, mais plutôt un sujet engagé dans le monde et manifestant cet engagement par ses propres actions corporelles. À ce propos, l'usage du corps pour réaliser des gestes considérés comme « extrêmes » associe la performance à la dénonciation (souvent politique), à la provocation et au questionnement radical des représentations corporelles établies. Le corps enregistre les perceptions et gère l'acquisition et la production des techniques : c'est en lui que se noue le rapport intime à la politique. Dans la performance, la prise de risque physique est justifiée seulement lorsqu'elle est accompagnée d'une prise de risque intellectuel qui cherche à mettre en question l'ordre hiérarchique auquel les participants et les spectateurs sont habitués. Une des stratégies de la performance est de pousser le corps à ses limites dans le but d'interroger les codes qui conditionnent la perception aussi bien chez le performer que chez le spectateur.

Notre performance théâtrale tente de tenir compte de tous ces éléments. Elle se rapproche de la performance dans son sens anglais, qui désigne la réalisation de n'importe quelle action scénique, notamment théâtrale, dans n'importe quel style, y compris le plus conventionnel. Autrement dit, lorsque nous parlons de performance théâtrale, nous empruntons le point de vue de Richard Schechner, qui explique ce concept à l'aide d'un schéma consistant en des cercles concentriques représentant, par ordre croissant, le drame (dans le cercle le plus petit), le script, le théâtre et enfin la performance. Celle-ci est alors définie comme: « le cercle le plus large et le plus ouvert ; désigne la constellation de tous les événements, la plupart passant inaperçus,

qui se produisent parmi les interprètes et les spectateurs entre le moment où le premier spectateur entre dans l'espace de jeu (c'est-à-dire la zone où le théâtre a lieu) et celui où le dernier spectateur en sort. »²²⁷ Notre approche comporte donc un aspect représentationnel ; c'est pourquoi nous considérons *Ramona au Grill* comme une performance théâtrale et non seulement comme une performance. Cependant, si notre performance est représentative de ce genre, elle l'est jusqu'à un certain point. En effet, elle ne constitue pas une représentation théâtrale codifiée du début jusqu'à la fin. Au contraire, si la première partie de la performance se réalise sous le mode d'une représentation télévisuelle, c'est en raison de la déconstruction dont la représentation télévisuelle elle-même fera plus tard l'objet. L'illusion télévisuelle est donc montrée sur scène, en incluant un personnage et une personnification, mais par la suite ce paramètre est déconstruit pour faire émerger une comédienne démunie de tout personnage.

Ramona au grill est une action qui cherche à produire comme effet immédiat une réflexion intellectuelle chez les spectateurs ; dans ce sens, elle peut être considérée comme une performance. Cependant, il s'agit d'une performance qui fait appel à un protocole préétabli et non d'une performance non-reproductible. *Ramona au grill* est en réalité un « spectacle » qui met en évidence les artifices de sa propre fiction.

Pendant toute la présentation, Ramona ne cesse de bouger. Elle parle, chante, défile, danse, se déplace, fait semblant de cuisiner, etc. Les actions qu'elle exécute relèvent du protocole que nous avons préétabli comme une dramaturgie. Ces actions sont la base sur laquelle se fonde cette performance. *Ramona au grill* articule la représentation télévisuelle d'un monde onirique et la déconstruction de cette représentation par la mise en évidence de l'effacement systématique des problèmes sociaux que le Chili traversait à l'époque. En effet, la création opère le démontage de la représentation afin de dénoncer le rôle de la télévision. Ce dévoilement suscite chez les spectateurs des questionnements autour des rapports entre la représentation et la réalité, d'une part, et entre le corps du personnage et le corps de l'actrice, de l'autre. Par ailleurs, nous considérons cette performance comme « théâtrale » parce qu'en elle le travail de création et de caractérisation d'un personnage va de pair avec la réflexion d'un chercheur qui explore de nouvelles manières de regarder les choses.

²²⁷ Schechner R., *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil sous Bois, éd. théâtrales, 2008, p. 31.

À ce propos, nous avons conçu le personnage de Ramona comme l'incarnation de « l'idéal » de femme projeté par la télévision. C'est donc une femme au foyer, belle, blonde, sophistiquée, cosmopolite, naïve. C'est une femme snob, qui aimerait être française, raison pour laquelle elle introduit dans son discours des mots comme « voilà », « magnifique », « merci », « messieurs », « mesdames », etc. Ainsi, elle met en évidence son désir de s'européaniser. Elle est tellement naïve que, en se croyant la star irremplaçable de midi, elle ne se rend pas compte qu'elle est seulement un instrument de l'effacement des disparitions et des violations aux droits de l'homme. Ramona, une fausse blonde avec de fausses dents et des seins en silicone invite tous les midis, du lundi au vendredi, les femmes chiliennes à rester dans leurs maisons et à se soumettre à la fiction de vivre tranquilles et de façon normale sous dictature.

La performance oscille entre le délire de la fiction télévisuelle et la réalité vécue dans la rue. Ainsi, un élément important est la notion de *distraction* : distraire les téléspectatrices en parlant de la mode à Paris, de la commémoration du scandale de la liaison amoureuse entre le président Kennedy et Marilyn, ou des secrets de jeunesse de Sofia Loren. Tout cela pour cacher l'existence des disparus et le désespoir des femmes qui réclament le retour de leurs proches. En étant l'animatrice, Ramona est tout simplement le visage visible sur lequel le système peut intervenir à sa guise : c'est un corps à sacrifier, à modifier, à défaire, à refaire, à montrer et à faire disparaître lui aussi. Ramona est la victime de sa propre ignorance, de ses ambitions et de son snobisme. Notre critique vise aussi le corps-objet qu'elle incarne, car sa présence est dépourvue de toute vérité. Elle est tellement fausse qu'elle ne sait même pas cuisiner... Comment donc apprendre aux téléspectateurs à faire un plat typique du Chili? Par la magie de la télé.

5. La télévision chilienne des années quatre-vingt

La cuisine avec Monica s'agit d'une micro-émission transmise entre 1987 et 1991 à la Télévision Nationale du Chili (TVN), une chaîne publique. À la différence des émissions de cuisine actuelles, elle n'était pas présentée par un chef cuisinier professionnel mais par une femme au foyer qui apprenait des recettes simples aux

femmes au foyer spectatrices. Toute une génération de femmes et de mères a appris la cuisine avec Mónica, qui ne s'appelait pas ainsi mais Marianna.

Sous la dictature, les objectifs premiers de la télévision ont été de distraire et d'amuser, comme le montre l'émission *La cuisine avec Monica*. En effet, cette micro-émission est conçue pour amuser les femmes au foyer et leur apprendre à faire la cuisine. Nous avons choisi de travailler sur cette émission notamment en raison du contraste existant entre la représentation télévisuelle du rôle féminin et l'expérience traversée par les femmes de l'AFDD. En effet, tandis que Monica assumait des tâches ménagères en montrant une image limitée de la femme, les femmes de l'AFDD ont quitté leurs familles, leurs enfants, leurs maisons (y compris la cuisine) pour partir à la recherche de leurs proches disparus. Une autre raison de notre choix de cette émission est qu'elle nous a permis d'étudier à travers un exemple concret le mécanisme de l'effacement mis en œuvre par les émissions de divertissement. C'est sur cet axe que se développe l'analyse suivante.

La distraction peut être définie comme un dédoublement de la pensée, qui divague entre divers objets de telle sorte que le sujet n'est pas attentif à aucun d'entre eux. Dans ce sens, la distraction est une dispersion de la pensée. Une autre définition de la distraction, complémentaire de celle-ci, est l'absence de perception d'une stimulation que normalement on devrait être capable de percevoir. Dans les deux cas, la distraction peut être un état d'esprit momentané ou une disposition générale, et elle implique quelque chose qui s'oppose à la présence de l'esprit. C'est dans tous ces sens, de dédoublement, de dispersion (des pensées) et d'absence de références à la dictature (et par conséquent de jugement personnel de la part du téléspectateur) que la distraction par la télévision opère durant la période dictatoriale.

5.1. Effacement par absence de perception

Nous parlons de l'effacement par absence. Ce n'est pas un effacement par dispersion ou par détournement des sujets mais par absence absolue. L'absence en tant que politique et en tant qu'esthétique est mise en place dans tous les médias officiels de l'époque. De cette manière, la distraction opère tout simplement par omission. Dans ce cas, *ne pas dire*, ce n'est pas seulement omettre mais plutôt nier.

Pendant la période dictatoriale, la télévision n'a pas abordé le sujet des dénonciations des violations aux droits de l'homme ni celui de la disparition des personnes : ces mots n'étaient pas dans son vocabulaire. Cela n'existait pas.

Il existe une éloquente photographie prise par Alejandro Hoppe en 1988 lors de l'une des manifestations du *Mouvement contre la Torture Sebastián Acevedo* à l'extérieur de la Bibliothèque Nationale à Santiago. L'image montre un groupe considérable de manifestants portant une pancarte sur laquelle figure la phrase « Au Chili, on torture ; la télévision se tait ». Pendant qu'ils tiennent la pancarte, les manifestants sont arrosés et balayés par les puissants jets provenant du char lanceur d'eau.

La photographie dénonce une pratique généralisée de la télévision : distraire, faire disparaître et effacer toute allusion aux sujets conflictuels.

Notre première analyse sur la distraction la considère comme l'absence de perception d'une stimulation ou d'un savoir qui normalement devrait être perçu. Comment s'apercevoir de quelque chose si elle ne nous est pas montrée, si elle n'apparaît pas ?

Pourtant, au-delà de la télévision il existe bien évidemment d'autres moyens pour s'informer de ce qui se passe dans le pays. En effet, la responsabilité concernant l'ignorance de ces crimes ne peut pas être attribuée exclusivement à la télévision. Toutefois, cette dernière a joué un rôle fondamental dans l'effacement. Ainsi, l'omission de certains sujets conduisait à effacer les disparitions et contribuait à la redondante disparition des disparus.

Nous affirmons que la distraction peut être comprise d'une manière triangulaire. En effet, à l'absence de certains thèmes s'ajoute la dispersion de la pensée (que nous analyserons dans le point suivant) et ensuite l'illusion. L'illusion concerne l'idée d'un meilleur avenir pour un peuple avide de consommation, manipulé après le traumatisme vécu lors de la pénurie qui a eu lieu pendant le gouvernement de l'Unité Populaire. De cette manière, la distraction relève non seulement de l'absence et de la dispersion mais aussi de l'illusion, qui déplace l'attention des spectateurs.

Absence, dispersion et illusion sont les concepts qui intègrent la notion de distraction. Ainsi, la télévision devient un lieu de « compensation » et de soulagement face à une réalité oppressante. Elle a su manipuler les sujets et les objets comme un magicien prestidigitateur, car c'est effectivement à travers ses manœuvres et ses truquages qu'elle provoque la disparition de certains thèmes (tortures,

disparus, détentions, etc.) et l'apparition de certains autres (tels que celui concernant la première miss univers chilienne, la comète Halley, le premier homme enceint du monde, ou l'enfant qui voit la vierge...). Des illusions surgissent alors autour d'un monde fictionnel qui fait l'objet de discours et qui remplit les espaces publics, en devenant une réalité vivante dans le quotidien des citoyens. La télévision, comme le remarque Benjamin à propos de l'industrie cinématographique, « a tout intérêt à stimuler la masse par des représentations illusoires et des spéculations équivoques. »²²⁸

La manipulation des contenus se fait d'un côté à travers la censure et l'évitement de sujets considérés comme « inappropriés », et de l'autre à travers l'invention et la diffusion d'autres sujets. Ces deux opérations d'absence et de reproduction convergent dans l'inconscient optique et auditif des récepteurs. Par exemple, la caméra avec ses « chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isolements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et rapetissements »²²⁹, montre une « réalité » qui se trouve en dehors de la perception sensorielle. Elle contribue ainsi à l'absence de perception par l'« abstraction » de certains thèmes. De même, la disparition de personnes fait du « lieu » de la mort aussi une abstraction.

À travers ces divers mécanismes – absence de certains thèmes, abstraction, dispersion de l'attention et dissuasion –, la télévision génère de la distraction en prônant des valeurs liées à cet idéal de pays qui avance vers le premier monde. Elle rassemble les masses par les truquages magiciens d'un appareil prestidigitateur qui a le grand pouvoir de faire apparaître et disparaître des thèmes, des choses et des personnes. De cette manière, la télévision invite les téléspectateurs à rejoindre une sous-culture influencée par l'idée qu'allumer la télévision équivaut à frotter la lampe d'Aladin, comme le soutient S. Durán. « Au recueillement qui, dans la déchéance de la bourgeoisie, devint un exercice de comportement social, s'oppose la distraction en tant qu'initiation à des nouveaux modes d'attitude sociale²³⁰. Les images et les messages diffusés se substituent aux pensées des téléspectateurs. « En fait, le processus d'association de celui qui contemple ces images est aussitôt interrompu par leurs transformations. C'est ce qui constitue le choc traumatisant du film qui,

²²⁸ Benjamin Walter, *op. cit.*, p. 159.

²²⁹ Ibidem, p. 163.

²³⁰ Ibidem, p. 166.

comme tout traumatisme, demande à être amorti par une attention soutenue. »²³¹
Cette remarque de Benjamin concerne le film, mais elle peut être aussi appliquée aux productions télévisuelles.

5.2. Effacement par dispersion de la pensée

L'émission *La cuisine avec Monica* était diffusée avant le journal de 13 heures. Privilégiant une cuisine locale, saine et simple, cette émission avait un ton agréable et domestique qui allégeait d'une certaine manière les informations qui venaient ensuite – des informations pourtant déjà filtrées par la censure. Par ailleurs, les émissions télévisuelles en général s'adaptent également aux nouvelles conditions politico-économiques. Par exemple, les sponsors augmentent et, dans notre cas, Monica se voit contrainte à destiner un temps considérable aux publicités de ses sponsors, bien que la sienne soit une micro-émission possédant un temps déjà bien réduit. Ces sponsors font la publicité de nouveaux produits de cuisine ou domestiques, la plupart du temps provenant de l'étranger. On met en avant la nouveauté, la qualité de certaines marques et l'efficacité. On présente par exemple des légumes (pommes de terre, carottes, etc.) de la marque « Margarita », déjà épluchés et coupés. Ces publicités défilent très rapidement, sans pour autant négliger les caractéristiques essentielles des produits qu'elles annoncent.

Comme dans toutes les émissions de l'époque, dans *La cuisine avec Monica* toute référence à des sujets autres que ceux auxquels l'émission elle-même était consacrée était interdite. En outre, le langage était bien soigné. De même, suivant une règle générale de la télévision, on considère que les silences pèsent et se traduisaient en temps mort ; par conséquent, dans cette émission il y avait un flux constant de paroles provenant des différentes sources (sponsors, appels téléphoniques, voix off, Monica elle-même, etc.). Une musique de fond accompagnait en plus toutes ces voix. En ce qui concerne les actions exécutées par Monica, elles consistaient à manipuler les ustensiles, les casseroles, les ingrédients, la cuisine, le réfrigérateur, etc., donnant l'impression d'une hyperactivité déployée en très peu de temps. D'autre part, certains ingrédients étaient montrés à l'écran. L'ensemble des voix, des informations et des actions contrastait avec la musique, plutôt calme. Tous ces éléments, avec l'excès d'information qu'ils comportent, sont propres à la télévision. Quant aux

²³¹ Ibidem.

télespectatrices de *La cuisine avec Monica*, elles se voient contraintes à suivre pas à pas et à un rythme vertigineux les recettes. Or, bien qu'il s'agisse de plats simples et typiques, en réalité ils ne sont pas forcément prêts en cinq minutes. Ainsi, le rythme imposé par l'émission est tellement irréal qu'il laisse les télespectatrices dans l'impossibilité de cuisiner effectivement avec Monica. Car elles doivent exécuter plusieurs tâches en même temps. Contraintes à prendre note des ingrédients et à suivre les consignes, elles n'ont pas vraiment le temps de faire la cuisine avec Monica. Ainsi, elles se limitent plutôt à regarder comment l'animatrice prépare la recette.

Le détournement de la pensée est un principe quasiment universel de la télévision, car il est associé au format télévisuel lui-même. Ce constat nous permet d'affirmer que la télévision produit plusieurs stimulations simultanées, en provoquant la dispersion des spectateurs. Cette dispersion de la pensée se voit accentuée lorsque le contenu télévisuel est également manipulé. En effet, la manipulation des contenus comporte d'autres enjeux qui, dans le cas qui nous occupe, sont d'ordre idéologique et politique. La télévision devient un puissant appareil de distraction lorsque sa forme et contenu visent à disperser la pensée. On propose donc une programmation novatrice dans un ton très spectaculaire. Le show accapare toutes les lumières et tous les regards des téléspectateurs. De leur côté, ces derniers, à travers la télé, cherchent à s'évader de la réalité sociale. Ainsi, il est probable que certaines spectatrices de Monica, par exemple, soient passées à côté certains événements sans s'en apercevoir. Cependant, la non-perception dans ce cas n'est pas quelque chose d'inattendu ; au contraire, c'est le résultat d'un processus qui a été très étudié et élaboré. En effet, si l'on regarde avec plus de détail les éléments qui composent l'émission de Monica, on s'aperçoit que chacun a sa fonction et sa signification. On comprend alors les divers messages envoyés par les différentes voix entremêlées et mêlées aussi aux actions, à la musique et aux images. En revanche, si on ne se donne pas le travail d'analyser ces éléments qui se présentent mixés comme une purée, les discerner dans cette homogénéité s'avère très difficile. Autrement dit, la multiplication des éléments présentés sur un plateau produit un effet de saturation chez le téléspectateur. Publicités, actions, musique, mots et images produisent en somme un effet nébuleux qui fait que rien n'est clair à l'exception du message principal : « vous les femmes, ne bougez pas, restez scotchées devant nous, faisons la cuisine ! ».

Outre la fausse fumée du plat que Monica cuisine, on trouve également d'autres signes, peu clairs, mais qui prônent inconsciemment « ordre esthétique et politique ». « Ordre esthétique », car il n'est pas impensable par exemple que Monica soit blonde, et que son accent soit celui d'une *femme chic* de la classe haute, éduquée à l'« économie domestique » par les tantes anglaises de son actuel mari. En effet, elle est un exemple de la ré-stylisation esthétique des femmes chiliennes. « Ordre politique », car les femmes qui s'engageaient dans des affaires politiques mettaient en risque leur intégrité morale et physique ; il ne fallait donc pas le faire. Plusieurs messages sont alors envoyés aux femmes, dont deux essentiels : l'un concerne leur place dans la société et la manière dont elles doivent exercer leur rôle, et l'autre se réfère aux conséquences d'un éventuel engagement politico-social, tout cela expliqué avec un ton implicitement menaçant, caché derrière un langage de convivialité. Mais, en contradiction avec cette tentative de dépolitisation des femmes, il n'est pas étrange de voir Monica porter par exemple un tablier avec le drapeau de l'Angleterre, dans le contexte de la fin de la guerre des îles Malouines entre l'Argentine et l'Angleterre. Lors de ce conflit, Pinochet a secrètement soutenu M. Thatcher. Il ne faut pas être un expert pour reconnaître le soutien que la dictature chilienne a apporté au gouvernement anglais de l'époque, ni pour percevoir l'ordre politique auquel il est sous-entendu que les femmes doivent se soumettre.

Monica et sa petite émission représentent un ordre qui impose des modèles moraux, sociaux et esthétiques. En effet, dans le Chili de Pinochet, pour ne rien craindre en tant que femme il fallait être obéissante, discrète et respectueuse. Il était hors de question de sortir de la cuisine pour aller dans la rue et donner un nouveau sens aux casseroles en se servant d'elles pour protester. Tout acte contraire à ces règles impliquait une punition explicite mais le plus souvent implicite, car la lâcheté des militaires le voulait ainsi. Ils faisaient disparaître des gens et soutenaient discrètement des alliés éloignés dans des guerres absurdes au lieu d'aider les pays voisins, pour lever ensuite, entre l'écran de télé et la fumée artificielle, des drapeaux étrangers.

6. La déconstruction de la représentation

Ramona au grill a été présentée dans le colloque international de théâtre et politique de l'Université de Lorient, en Bretagne. À cette occasion, nous avons repris, assemblé et arrangé les éléments de cette performance pour l'exposer devant une communauté de chercheurs. Étant donné qu'il s'agit d'une œuvre susceptible d'être adaptée à des lieux et à des publics différents, on peut considérer cette adaptation selon deux perspectives. Elle peut devenir une contrainte lorsque l'on cherche la précision, ou bien une opportunité d'exploration lorsque l'on est dans un processus de recherche. Nous adhérons plutôt au second point de vue, car adapter l'œuvre aux circonstances a été pour nous une occasion de nous exercer théâtralement. Nous avons alors dû résoudre les problèmes techniques qui se présentaient sur la scène et qui dans la plupart de cas concernaient les matériaux (l'espace, les éclairages, la vidéo-projection, etc.) et parvenir à un équilibre juste entre le matériel dont nous avons besoin pour le déroulement de la performance, et celui dont nous disposions réellement. Ainsi, les soucis se règlent matériellement et non théoriquement – c'est-à-dire, en réfléchissant seulement à ce qui pourrait arriver.

Par exemple, à Lorient la performance devait être présentée dans un espace ouvert ; il a donc fallu supprimer la vidéo en raison des problèmes d'éclairage. Cette modification ne nous a pas fait renoncer au plaisir de créer et de jouer dans le vivant. Malgré ce changement, la performance tenait la route et notre discours scénique pouvait se dérouler à peu près comme prévu. En réalité, les imprévus ont interpellé notre capacité de création et d'improvisation, qui nous a souvent permis d'apporter des solutions originales. Ainsi, la douzaine de représentations dont *Ramona au grill* a fait l'objet étaient toujours différentes. Sans un format figé, chaque nouveau spectacle supposait une aventure, une confrontation à des conditions inattendues qui façonneraient la représentation. Parfois, nous avons eu la chance d'avoir un lieu pour répéter et pour régler quelques problèmes techniques. D'autres fois, tous ces réglages se faisaient pendant la présentation elle-même. L'instabilité constante de la performance, ce « va-et-vient », nous a aidé à ne pas ambitionner sa perfection. En effet, le seul moment où nous avons cherché un achèvement scénique important est la scène initiale, lorsque s'ouvre l'espace transformé en programme de cuisine à la télé, où apparaît la diva de midi. Pour le reste de la performance, aucune perfection n'a été envisagée. En revanche, le début montre une scène bien raffinée : un

spectacle télévisuel que, en paraphrasant Barthes, nous pourrions définir comme une mise en scène « ... tout propre, dressé comme un mets bien préparé, et présentant un mensonge uni qui a eu le temps de faire disparaître les traces de son artifice »²³². Toutefois, le but de montrer ce plateau télévisuel parfait est de parvenir en fin de compte à le démonter en montrant aux spectateurs l'artifice de la fiction. D'autre part, pour que la performance soit réussie il fallait aussi que son personnage unique soit bien intégré par la comédienne. Nous avons aussi mis l'accent sur cet aspect.

Globalement, *Ramona au grill* n'est pas conçue comme un spectacle. Car, si nous avons évoqué la notion de « spectacle », ce fut justement dans le but de la dénuder devant les spectateurs de la performance. En effet, montrer la spectacularité de la télévision chilienne est le point de départ pour dévoiler sa tromperie et sa mystification. Paroles, images, musiques couleurs, paillettes, éclairages, maquillages, costumes : tous ces éléments qui constituent *le show télévisuel* ont une seule raison d'être : divertir et distraire à n'importe quel prix. C'est là la cible de notre critique, qui tente de montrer que cette construction sémiotique télévisuelle n'est pas naïve ni irréfléchie.

Par ailleurs, il faut préciser que notre critique n'est pas constructive, dans le sens où elle n'envisage pas de dénoncer cette pratique télévisuelle afin de l'améliorer. Pourtant, elle n'est pas non plus destructive, car notre analyse ne cherche pas à démolir toute la production télévisuelle. En effet, il y avait à l'époque quelques bonnes émissions ; un seul cas ne nous permet donc pas d'évaluer la totalité. À présent, imaginer une télévision avec une vocation publique, informative, éducative et culturelle telle que la Constitution chilienne l'envisage en théorie, résulte un exercice presque romantique. De même, c'est aujourd'hui une utopie de penser que les directions télévisuelles puissent destiner des moyens pour combler les besoins de la collectivité. En réalité, la télévision a accentué ce langage fondé sur la consommation, sur l'individualisme et sur la fragmentation. Cela nous conduit à penser qu'il ne s'agit pas d'améliorer les contenus de la télévision chilienne, mais de les changer. C'est pour l'ensemble de ces raisons que notre approche critique aspire plutôt à la *déconstruction de ce système sémiotique*. Ainsi, notre critique cherche non seulement à montrer que la télévision était au service des intérêts dictatoriaux, mais aussi à comprendre pourquoi les émissions proposées étaient si bien acceptées par la

²³² Barthes Ronald, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 42.

population, en dépit de leur fonction évidemment distractive. Y avait-il un besoin d'évasion chez les citoyens ? Ont-ils trouvé dans la télévision un mécanisme de compensation ?

À l'Université de Lorient nous avons présenté *Ramona au grill* dans les gradins d'un endroit nommé le paquebot. C'est dans ces conditions, plus que suffisantes, que se déroule une performance structurée autour de la réalisation d'un plat typique du Chili. Suivant la trame de l'œuvre, progressivement le conflit (les manifestants dans la rue) envahit la situation en changeant le cours normal de l'histoire. Ce changement se traduit dans des actions très concrètes, exécutées de manière réitérée par une Ramona hystérique. À force d'être réitérées, ces actions qui initialement étaient porteuses d'un seul sens vont acquérir plusieurs sens – comme il arrive avec les paroles et les phrases prononcées à maintes reprises. Refaire les choses, dire à nouveau les mots et les phrases, sont des opportunités pour chercher (du point de vue de l'acteur) et pour découvrir (du point de vue du spectateur) d'autres significances et d'autres sens que l'on n'avait pas vus lors de la première lecture. Différents décodages surgissent alors autour des mêmes actions, mots et phrases. À partir de cette prémisse, nous nous sommes appliquée à faire et à défaire les actions qui structurent la performance. En effet, nous avons fait, refait et défait des activités telles que prendre les ingrédients de la recette ou couper la viande en morceaux.

Il est nécessaire de préciser le sens qu'a pris le verbe « défaire » au sein de notre recherche scénique. Défaire consiste à faire les choses en reculant, c'est-à-dire que pour défaire une action nous devons suivre exactement le même parcours que lorsque nous l'avons faite. On commence donc par le dernier mouvement pour arriver enfin à l'action initiale. De cette manière, défaire une action implique déconstruire graduellement ce que l'on a fait. Suivant cette idée, à chaque présentation de la performance nous avons consacré un moment considérable à défaire les actions. Qu'avons-nous trouvé ? Peut-être pas grande chose, car notre but n'était pas d'aboutir à quelque magnifique découverte théâtrale. Nous l'avons fait simplement pour le plaisir de chercher sur scène. Le fait de déconstruire les actions d'une émission de cuisine de la télévision chilienne avait pour nous l'objectif ultime de déconstruire ce langage représentationnel fondé sur la distraction, et de le mettre en évidence.

En outre, si la notion de déconstruction a des usages plutôt grammaticaux, elle est également utilisée en philosophie pour signaler un exercice qui procède par le

renversement des positions traditionnelles. Il s'agit de défaire quelque chose analytiquement. En général, cette notion s'applique à la déconstruction des rapports hiérarchiques comme ceux imposés par les institutions. Sur cette base, nous considérons *Ramona au grill* comme une déconstruction de l'institution de la télévision chilienne. Mais nous n'avons pu faire ce constat qu'*a posteriori*, car initialement la performance n'était pas conçue de cette manière. Au commencement de la performance, il nous a semblé crucial de nous poser le problème esthétique, c'est-à-dire de confronter une expérience historique à sa représentation passée par le filtre télévisuel. Résoudre ce problème scéniquement sur le lieu correspondant, le plateau théâtral, tel a été notre défi. La performance théâtrale avait également pour but de questionner les potentiels téléspectateurs que nous sommes aussi. L'élaboration intellectuelle est venue quelques années après.

Malgré notre choix esthétique de n'explicitier ni les noms, ni les dates, ni les circonstances précises où se déroulait l'action dans la performance, au cours du débat qui a suivi nous avons appris que les chercheurs présents avaient bien compris le travail, ce qui nous a comblées de satisfaction. La participation aux colloques et l'échange avec les intervenants ont enrichi notre propre interprétation de la performance théâtrale. En effet, il y avait des significations que nous n'avions pas repérées auparavant, de notre point de vue de créateur.

Combien de sens différents peut avoir le fait de couper la viande en morceaux à la télévision, à l'époque de la disparition des corps? Quelles résonances peut avoir l'exposition de la répression dans une télévision censurée par la dictature ?

La reprise de ces actions, de ces textes, a été en effet une manière de répondre à ces interrogations. Or, cette expérience nous a permis non seulement de réitérer les actions elles-mêmes mais aussi de les recréer – suivant la *mimêsis* d'Aristote. Tout cela aboutit selon nous, sur scène, à une déconstruction systématique de la convention représentationnelle. C'est ainsi que, par exemple, Ramona commence cette émission comme une diva de la TV et finit à quatre pattes en train de manger de la viande crue. C'est ainsi également que par la suite nous ne voyons plus la déchéance totale du personnage de Ramona, mais plutôt les inquiétudes existentielles d'une actrice qui tente de mettre en question les actes, les mots, les phrases et les hiérarchies pour mieux comprendre le rapport entre un système politique dictatorial et le média télévisuel censuré. Dans cette dernière partie, c'est le chercheur qui arrive

et qui, démunie de tout artifice, questionne le public sur ce que les médias font de nous et sur ce que nous faisons de médias.

7. Ramona au Chili

Pour présenter *Ramona au grill* au Chili, nous avons pris contact avec les instances culturelles gérant les espaces susceptibles de nous accueillir. Cela n'a pas été facile, car ayant présenté notre travail comme une *performance*, les gestionnaires ne comprenaient pas très bien ce que ce terme voulait dire. « Est-ce une action où vous vous auto-infligez des blessures ? Est-ce une danse ? Une vidéo ? Une pièce de théâtre ? Une installation ? » Ils étaient dans leur droit légitime de poser ces questions. Pour notre part, nous n'avons pas voulu dire qu'il s'agissait d'une pièce théâtrale car la dénomination n'était pas exacte. Finalement, nous avons réussi à persuader les gestionnaires concernés en argumentant qu'il s'agissait d'une performance qui se rapprochait plutôt du théâtre. Ils ont alors accepté de nous accueillir dans leurs installations malgré cette première difficulté de compréhension qui a mis en évidence le caractère insaisissable de la performance non seulement pour les artistes-performers eux-mêmes, mais surtout pour les gens qui ne sont pas liés à la création artistique. C'est à partir de ce constant que nous avons souhaité proposer une définition de la performance²³³, tout en nous demandant comment définir la nôtre et dans quelle catégorie l'inscrire.

Par ailleurs, nous précisons que *Ramona au grill* s'inscrit dans le régime représentationnel de la télévision, qui est mis en scène par la performance théâtrale. Dans ce sens, il s'agit d'une *méta-représentation* : la représentation télévisuelle est représentée par la performance théâtrale. Depuis le moment où nous avons repris ce travail afin de le présenter au Chili, nous avons à nouveau réfléchi aux questions esthétiques et conceptuelles qu'il fallait poser et résoudre sur le plateau. Chez Ramona convergent la mémoire enregistrée par l'appareil télévisuel et notre *mise en scène de la mémoire*. Ainsi, tout comme la mémoire, cette création repose sur un langage métamorphosable, c'est-à-dire qui suit une évolution ou une involution volontaire ou involontaire. Cette fois les circonstances nous ont conduite à un

²³³ Cf. Septième acte, 4. *Pour une définition de la « performance ».*

« choix esthétique » qui n'était pas un véritable choix mais le résultat d'un processus. Ainsi, dans cette représentation nous avons privilégié la métaphore, les écritures corporelles, les récits d'action fragmentés et déconstruits, l'humour noir et le sarcasme, au détriment des interventions explicites et illustratives. De même, notre langage esthétique tendait vers un récit d'action brutal et cruel. Sa poésie reposait sur la barbarie plutôt que sur la tranquillité.

Par ailleurs, deux sortes de *casserolades* sont représentées dans *Ramona au grill* : d'un côté, celles que réalisent les manifestants dans la rue, tellement fortes qu'elles arrivent à se faire entendre partout, même dans le plateau télévisuel ; de l'autre autre côté, celles que réalise la présentatrice en réponse à l'abandon de son public. Comme nous l'avons dit plus haut, les *casserolades* sont une manifestation originaire du Chili. Elles sont liées aussi bien aux protestations de 1971 menées par les femmes de droite du *Pouvoir Féminin*, qu'aux manifestations massives des années 1983 et 1987 contre la dictature militaire. Ainsi, l'acte même de manifester en se servant de ces ustensiles évoque dans l'imaginaire culturel des chiliens à la fois les années d'avant et les années d'après la dictature.

Dans la corporation culturelle Sofia Hott de la région d'Osorno, nous avons présenté la performance devant deux types de public : d'abord, les lycéens de l'Alliance Française, divisés en deux groupes d'une vingtaine d'étudiants chacun ; ensuite, devant des femmes âgées d'entre 50 et 70 ans, divisées en deux groupes d'une quinzaine de personnes chacun. Ces femmes fréquentaient les ateliers proposés par la corporation ainsi que son café culturel. Au cours de chacune des ces quatre représentations et des débats qui ont suivi, nous avons constaté l'incompréhension généralisée aussi bien de la part des jeunes que des femmes. Normalement, le débat devait porter sur la performance théâtrale, nous donnant l'occasion de faire le point avec les spectateurs, d'écouter leur ressenti, et surtout d'échanger autour des problèmes posés par la performance. C'était pour notre recherche un moment précieux.

Le premier dialogue a été avec les lycéens. « Je n'ai rien compris », a dit l'un d'entre eux, tandis qu'un autre demandait « pourquoi Ramona est si bipolaire ? ». Un troisième s'interrogeait aussi : « quel est le rapport entre la présentation de cuisine et la vidéo ? », et ainsi de suite. Les questionnements révélaient une incompréhension totale. Nous avons voulu expliquer en quoi consistait l'œuvre, qui d'ailleurs était jouée dans leur langue, l'espagnol. Cependant, quelque chose nous en a empêchée.

Même si nous ne nous attendions pas à cette réaction, nous n'étions pas pour autant vexée mais plutôt inquiète. Pourquoi n'ont-ils pas compris ?

La représentation suivante était destinée aux femmes adultes. Elles ont accueilli la performance d'une manière très ascétique. Lors du dialogue, celles qui sont intervenues ont affirmé que par moments elles n'avaient pas compris le travail. Elles ont avoué que si elles avaient saisi quelque chose, c'était grâce aux enregistrements sonores. Comme nous l'avons dit, les sons émis étaient ceux des protestations dans la rue, des chants qui prônaient « le peuple uni », des *casserolades* massives, des insultes populaires contre les forces de l'ordre, des tirs, des hurlements répondant à des agression physiques, des bombardements, des moteurs de tanks etc. À travers ces sonorités, elles ont compris, comme l'a dit l'une d'entre elles, qu'on faisait référence à « ces années-là, les années difficiles ».

Les deux autres représentations (d'abord devant les lycéens, ensuite devant les femmes), ont produit le même effet d'incompréhension générale. À l'exception d'un seul étudiant qui a levé le doigt pour donner son avis, le autres n'ont pas suivi l'histoire ni la critique qu'elle comportait. Le jeune homme qui a parlé a fait des remarques très justes, en observant qu'« il est clair que les médias manipulent les conflits mondiaux ; le meilleur exemple en est le comportement des médias aux États-Unis par rapport à la guerre en Irak ». Cette intervention sur la manipulation médiatique a été la seule référence au thème de *Ramona*.

Pourquoi donc un seul jeune parmi quarante lycéens a abordé la question ? Cette intervention contredisait l'hypothèse prématurée qui justifierait l'incompréhension des étudiants parce qu'ils n'avaient pas vécu la dictature et n'étaient donc pas censés saisir le sens de la performance.

La présentation suivante était encore une fois destinée aux femmes adultes. En dépit d'une prétendue non-compréhension, au fur et à mesure que le dialogue avançait nous avons remarqué quelques signes parlants. Nous avons entendu des affirmations comme les suivantes : « ces années-là », « les années difficiles », « dans votre théâtre les légumes parlent », « vous avez une robe magnifique », « il y a un erreur en la préparation de votre recette, ce n'est pas ainsi qu'on fait la *cazuela* », et des questions hors-sujet telles que : « que faites-vous à Paris ? », « avez vous de la famille en France ? », « qui vous a fait cette magnifique robe ? ». En analysant toutes ces remarques, on peut d'abord constater que les phrases inexacts ou les mots non explicites comme « ces années-là » ou « les années difficiles » opèrent un

détournement. Ensuite, il nous semble que les questions hors-sujet constituent une tentative claire de dévier la conversation pour éviter de parler du sujet central. Pour quoi alors ces femmes adultes « n'ont pas compris » ? N'ont-elles vraiment pas compris ? L'effacement par distraction opéré par la télévision a-t-il donc réussi à ce point ?

Par la suite, au cours des quatre présentations à Santiago à la Corporation Culturelle de La Reina, nous avons eu ce même sentiment d'incompréhension malgré nos efforts pour améliorer et même pour expliciter certains passages. La frustration se mêle alors aux contradictions et aux questionnements. Ma propre inexpérience m'a fait reculer un peu, puisque je commençais à éprouver la fragilité du créateur qui parle à la première personne. De même, je me reposais des questions essentielles. Est-ce que je fais du théâtre performatif en espérant qu'il soit compréhensible ? Est-ce que je cherche juste un instant pour mettre les choses devant moi et essayer de les comprendre ?

De cette expérience, mon seul regret est de n'avoir pas eu l'occasion de continuer à dialoguer avec ce jeune homme du lycée français. Car ses mots n'ont pas cessé de me revenir à l'esprit. Peut-être sans ces paroles aurais-je clos l'affaire en disant « non, ils n'ont pas compris ». Mais sa réflexion m'a motivée pour chercher une réponse, cette fois en dehors de la scène. J'ai alors compris que le temps de l'expérience arrivait momentanément à sa fin.

8. L'effacement réussi ?

« Un Chilien sur sept aura une voiture, un sur cinq aura une télévision, et un sur sept aura un téléphone »²³⁴, déclare Pinochet le 11 septembre 1980 lorsqu'il promulgue la nouvelle Constitution. Pourquoi voulait-il que les Chiliens aient des téléviseurs ? Ce discours met indiscutablement en évidence la logique libérale de la consommation et du progrès dans le pays. Le pari politique reposait alors sur un discours économique selon lequel le chemin vers le bonheur serait tracé par l'accumulation des biens. Le modèle politique faisait croire à la population que les biens matériels étaient la garantie du bonheur. Dans ce même esprit, la télévision

²³⁴ A. Pinochet a fait cette déclaration le 11 septembre 1980, lorsqu'il a promulgué la Constitution. Voir : <http://www.emol.com/noticias/nacional/2006/12/10/238587/la-historia-de-pinochet-en-algunas-de-sus-mas-celebres-frases.html>. Consulté en février 2015. C'est nous qui traduisons.

promouvait la volonté d'avoir simplement pour avoir et la primauté du paraître sur l'être qui définit le culte des apparences.

Pinochet avait tout intérêt à ce que la population possède des biens matériels, et spécialement une télévision, non en raison de sa générosité mais parce que cet appareil était un instrument essentiel pour mener à bien sa *politique disparitionniste*. En effet, la télévision est le lieu de l'effacement le plus radical : celui de l'incinération et de la pulvérisation de la mémoire. La stratégie de l'effacement prône chez les téléspectateurs la dévotion envers les biens matériels et leur accumulation. La télévision s'occupe de diffuser la marchandise. Le plateau devient la source et le lieu de la vénération du public pour les produits publicités et pour les présentateurs (ou présentatrices) qui, au dire de S. Durán, apparaissent comme des sortes de stars, des héros du peuple et des légitimateurs de ce modèle néo-libéral²³⁵.

« Ce culte trouve son complément dans le culte du public, culte qui favorise la mentalité corrompue de masse que les régimes autoritaires cherchent à substituer à sa conscience de classe. »²³⁶ Cette remarque de Benjamin par rapport à l'industrie cinématographique nous semble également applicable à notre objet d'étude.

Pour prendre acte de l'effacement opéré par la dictature, il nous suffit de nous appuyer sur l'expérience de l'incompréhension de *Ramona au grill* au Chili. De même, on peut observer la dynamique des transformations sociales impulsées par ces politiques officielles. Ces transformations produites par l'effacement deviennent évidentes si l'on considère le comportement social. Elles se traduisent par exemple dans le haut pourcentage d'audimat de ces émissions en dépit de la mauvaise qualité de leurs contenus. La société s'organise autour de ce qui est donné à voir par la télévision – le football, les concours de beauté, la publicité, etc. –, en favorisant la détérioration de l'opinion publique. Par ailleurs, des changements semblables s'opèrent dans la ville de Santiago. En une dizaine d'années, la capitale chilienne subit une restructuration radicale. En effet, les emblématiques maisons coloniales et postcoloniales sont détruites par les entreprises de capitaux immobiliers, qui les remplacent par des appartements sans aucune cohérence esthétique avec l'entourage urbain ou naturel. Ainsi se met en place une politique d'effacement du sujet et de

²³⁵ Sergio Durán Escobar, lors d'un entretien à la radio de l'Université du Chili, <http://radio.uchile.cl/programas/semaforo/sergio-duran-presenta-rie-cuando-todos-est-en-triste-la-television-chilena-en-dictadura>. Mis en ligne le 26 décembre 2012, consulté en avril 2015.

²³⁶ Benjamin Walter, *op. cit.*, pp. 157-158.

l'objet. C'est en considérant ces phénomènes que nous formulons l'hypothèse d'un effacement réussi.

« Omettre » veut dire ne pas faire ou ne pas dire, par oubli ou par négligence, quelque chose que l'on est censé faire ou dire. Nous avons bien vu qu'ici il ne s'agit pas d'un oubli ou d'une négligence involontaires, mais au contraire d'une attitude qui obéit à une volonté et à une détermination conscientes. L'omission dans ce cas est l'intention de l'absence, le désir de rendre absents des personnalités, des personnes, des mots, des phrases et des expressions qui, prononcés à la télévision, seraient susceptibles d'éveiller la conscience des citoyens par rapport à ce qui se passait au Chili. Dans notre analyse, l'absence est comprise comme quelque chose qui n'est pas présent dans un lieu où normalement il devrait être. Cependant, l'absence par omission de la télévision n'a pas cédé la place au silence, au vide ou au néant, où la pensée aurait pu se déployer. La télévision n'a pas non plus généré des espaces de réflexion sociale autour de l'expérience traumatique. Tout au contraire, elle a étouffé le silence et a bombardé les spectateurs d'images répondant à d'autres intérêts. Elle a ainsi détourné l'information et a promu ces objets de distraction dont les régimes autoritaires se font accompagner.

« À cette fin, elle a mis en branle un puissant appareil publicitaire : elle a tiré parti de la carrière et de la vie amoureuse des stars, elle a organisé des plébiscites et des concours de beauté. Elle exploite ainsi un élément dialectique de formation de la masse. »²³⁷ Encore une fois, cette remarque de Benjamin concernant l'industrie cinématographique est également valable pour la télévision.

Ainsi, au sens premier de l'absence s'ajoute un deuxième provenant de la psychologie et faisant référence à une « forte distraction momentanée rendue sensible par un manque d'adaptation aux circonstances. »²³⁸ Dans ce cas, l'effacement ne consiste pas dans le gommage d'une expérience préalable ou dans la disparition des personnes, mais plutôt dans un effacement par superposition d'autres informations à la place. Suivant ce principe, le contenu télévisuel devient un bombardement d'information qui éclipse tout instant d'introspection. La bombe est lancée en direction de la population, elle cherche à imposer des modèles de vie et des

²³⁷ Ibidem, p. 159.

²³⁸ Lalande André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (vol. 1 : A-M), Paris, Quadrige/Puf, Paris, 1997, p.4.

cannons esthétiques à suivre. Il faut vraiment approfondir cette métaphore du bombardement, car on peut la comprendre de diverses manières.

Dans un bombardement, on reconnaît d'abord l'intention de détruire la réalité existante, de réduire en cendres ce qui appartenait à une vie antérieure en pulvérisant toute matière. Une fois cette destruction réussie, les cendres se répandent partout et dans toutes les directions. Le coup d'État au Chili a mené un bombardement qui a détruit une partie de la Maison présidentielle. Ce bombardement dont les cendres se sont répandues est à la base de l'analogie que nous tentons d'établir. Les cendres représentent la télévision : elles sont un effet collatéral du bombardement, elles créent un rideau qui occulte la réalité détruite. Les cendres se caractérisent par le fait d'avoir une matérialité irréductible (sauf à l'échelle microscopique), ce qui permet leur propagation dans toutes les directions et à tous les niveaux, même à l'intérieur des certains corps (par voie respiratoire). De même, les cendres se caractérisent par leur légèreté, ce qui leur permet de rester suspendues dans l'air, en gravitant sur un lieu déterminé pendant quelque temps. Une nébuleuse se crée ainsi.

Le bombardement gomme la réalité, et même avant la tombée cendres on distingue une autre réalité qui se superpose à l'ancienne, dont il ne reste aucun vestige. La *tabula rasa*, accomplie par un groupe select, ne peut avoir lieu que dans la nébuleuse. Nous constatons que la télévision a procédé d'une manière semblable : si le bombardement a pulvérisé la réalité, la télévision a créé cet effet de nébuleuse en imposant une nouvelle réalité.

L'effet de nébuleuse est le résultat d'un processus d'augmentation de l'information, d'une hyperproduction d'images et de produits qui, présentés au public, prétendent bouleverser les valeurs existantes. On creuse ainsi le vide social, en profitant de l'expérience traumatique préalablement vécue pour proposer des solutions permettant de calmer l'angoisse sociale : le désir et la consommation de biens matériels. Dès lors, dans toutes les strates et dans toutes les sphères de la vie socio-politique les citoyens et les téléspectateurs ne sont plus considérés en tant que tels mais comme des consommateurs.

Ces réflexions nous conduisent à affirmer qu'il est bien probable que derrière la non-compréhension généralisée de *Ramona au grill* il y ait eu cet effet de nébuleuse. Il ne faut pas négliger le grand travail accompli par l'ensemble de l'*appareil disparitionniste*. En effet, quatre décennies ont été consacrées à la tâche de

représenter l'illusion du progrès par la consommation, en impulsant l'individualisme et en mettant de côté les sujets sociaux.

Les discours et les images d'une esthétique de la disparition cachent derrière eux les omissions, les absences et les vides que laisse une époque réduite en cendres. Ceci étant, n'oublions pas que les cendres, si infimes soient-elles, sont malgré tout des micro-corps, des *corps invus* qui peuvent être conçus comme des corps disparus... Nous avons dit que les cendres ont la faculté de rester en suspension pendant un temps prolongé. Nous avons également déclaré que les cendres laissées par le coup d'État ont été intériorisées par certains corps. Nous soutenons que, tout comme les cendres, la mémoire et la conscience sociales sont entrées dans certains corps pour rendre présent ce qui, malgré toutes les manœuvres, on ne peut éviter ni effacer : le poids de l'histoire. L'histoire tombe de son propre poids. Peut-être ces cendres d'une histoire suspendue sont-elles entrées dans le jeune homme du lycée français ou chez moi qui, depuis toute petite, refusais de regarder la télévision.

Nous comprenons la mémoire comme la fonction psychique qui reproduit un état passé de conscience, reconnaissable – avec ses caractéristiques – par le sujet. Cette idée, associée à celle de Bergson qui dit que « toute conscience est donc mémoire – conservation et accumulation du passé dans le présent »²³⁹, définit notre approche de la mémoire. Ainsi, la mémoire ne serait-elle pas seulement la capacité de se souvenir de quelque chose – une réminiscence qui vient à l'esprit et qui de ce fait conserve le passé –, mais elle serait aussi la conscience du passé dans le présent. Cette définition relève de la certitude que tout ce qui est vécu par quelqu'un persiste dans son esprit, et peut à tout moment revenir au présent.

De son côté, la télévision comme une institution qui cible la communauté écrit son manifeste à travers ses émissions, en laissant une trace dans l'expérience commune. Elle est ainsi un lieu de mémoire à partir duquel nous nous remémorons certaines choses et nous prenons conscience de certaines autres. Au long de ce chapitre, nous avons posé ce problème esthétique, représentationnel et conceptuel : la télévision en tant que lieu de la mémoire collective. Nous avons développé cette réflexion non sans obstacles, car elle est fondée sur une expérience créatrice qui fut théorisée par la suite. Cette démarche n'a rien de nouveau. Ainsi, les problèmes d'ordre méthodologique relevaient pour la plupart de notre propre inexpérience de

²³⁹ Bergson Henri, *L'énergie spirituelle*, Paris, Quadrige/Puf, 2009, p. 5.

chercheur voulant associer ces deux lignes. Il s'agit des mêmes problèmes que les praticiens-théoriciens trouvent souvent dans leur parcours, et qui peuvent être associés à l'impression soudaine d'être complètement immergé dans l'expérience créatrice et de n'avoir aucun recul. En proie à ces états d'instabilité spasmodique, et bien qu'ils soient souvent féconds pour la création, à partir de la troisième année de recherche nous avons décidé d'arrêter momentanément le travail sur scène. À l'heure actuelle, les raisons de cet abandon nous semblent plus claires. En effet, suivant notre hypothèse sur la mémoire, qui considère que la mémoire-conscience de l'expérience passée habite le présent, nous pouvons dire que notre mémoire du processus de création et de présentation de *Ramona au grill* habite maintenant notre présent réflexif.

À travers la performance *Ramona au grill*, nous avons abordé la problématique de la télévision. Au total, cette réflexion comporte deux étapes marquées par le passage du concret à l'abstrait-conceptuel. La première étape a consisté en un travail de recherche scénique et théâtrale. En effet, au début de cette thèse, ne sachant pas par où commencer, la création nous a semblé évidente. La question scénique se posait ainsi : comment représenter la télévision ? Après plusieurs séances de recherche, la conclusion a été la suivante : représentons la télévision de l'effacement. Le jeu scénique consistait donc à imiter les mécanismes de distraction destinés à disperser la pensée sociale et à amputer à la citoyenneté la perception de la réalité des années dictatoriales.

L'*a priori* concernant la *télévision de l'effacement* est issu premièrement de l'empirisme de mon enfance, du fait d'avoir regardé la télévision et de me rendre compte qu'entre ce qu'elle montrait et ce que je voyais dans la rue, il y avait de grandes divergences. Deuxièmement, cette prémisse a été le résultat des actions que j'ai réalisées sur un plateau et de leurs analyses. Sans ces séances de construction et de déconstruction des actions dramatiques, ma vision actuelle ne serait pas la même. À partir de ces séances préparatoires de la performance théâtrale de *Ramona au grill*, je suis parvenue au concept de déconstruction symbolique de la télévision. Malgré tous les obstacles, cette étape a été particulièrement joyeuse.

L'étape suivante a consisté à présenter ce travail publiquement, devant différents types de communautés en France et au Chili. À ces occasions, de nombreuses pistes se sont ouvertes. Le dialogue avec les chercheurs en France, ainsi que le constat de l'incompréhension et des refoulements de la part des jeunes et des adultes au Chili,

nous ont conduite à mieux cibler les problématiques. Concernant l'incompréhension dont notre performance a fait l'objet au Chili, plusieurs questions ont surgi, dont la suivante : cette incompréhension nous révèle-t-elle un effacement de la mémoire et de la conscience bien réussi ?

Tantôt nous avons penché vers cette interprétation des faits – en effet, la réponse la plus facile en principe semblait reposer sur la confirmation du pouvoir de l'*appareil prestidigitateur* de la télévision, qui comme l'illusionniste fait apparaître et disparaître des choses, des objets et des personnes –, tantôt nous avons choisi l'auto-critique en considérant que notre création était « trop codifiée » pour être compréhensible, ou que nous avons introduit la difficulté docte du *trobar clus*. Ces déductions précipitées ont été successivement refusées. Car les faits ont orienté autrement notre réflexion. En effet, si cette télévision appartenant au régime représentationnel de la disparition a vraiment réussi à pulvériser tout vestige de mémoire et de conscience, comment expliquons-nous alors l'intervention de ce jeune lycéen ? Ou encore comment expliquons-nous la mémoire et la conscience sociale qui ont conduit en 2011 les jeunes étudiants chiliens à revendiquer les droits sociaux abolis par la dictature ? Ce mouvement massif se produit parallèlement à nos représentations. En reprenant la métaphore de *déboucher la casserole* utilisée par *Ramona*, en 2011 au Chili la cocotte minute explose dans les rues. Les jeunes, pleinement conscients de leur pouvoir en tant que *corps collectif*, font bouillonner l'État social. Cette révolte s'est imposée à nous comme l'antithèse de notre théorie de l'effacement réussi de la télévision. Non, ce n'était pas l'effacement total qui avait emporté la victoire.

De retour en France, nous avons présenté pour la dernière fois *Ramona au grill* dans la journée d'étude *Le théâtre sous la contrainte, la dramaturgie et ses exigences pragmatiques*, organisée par l'Université Lille 3. À cette occasion, nous avons montré un court-métrage que nous avons réalisé au Chili dans le contexte des manifestations estudiantines. Le public était constitué par les étudiants de master en théâtre. Une fois la présentation finie, le débat s'est enclenché. Nous avons alors constaté que les étudiants, tout comme les enseignants-chercheurs, avaient bien compris la proposition créative. Alors, non, ce n'était pas trop codifié. Mais on ne pouvait pas non plus parler d'un effacement entièrement réussi. D'où vient donc cette incompréhension ?

À 40 ans du coup d'État, les acteurs sociaux sur la scène socio-politique se renouvellent. De même, les nécessités de la population changent mais ne disparaissent pas dans leur totalité. Certains sujets anciens sont transposés au moment actuel. Certes, le pari politique de bombarder d'informations la population en écrasant sa mémoire et sa conscience au profit du désir de satisfaction matérielle, a globalement bien réussi. À côté des grands projets politiques, ce qu'on appelle la « contrerévolution néolibérale » de Pinochet produit aussi des « effets secondaires ». Effacer la disparition est un grand projet politique et social. Nous pouvons même dire que, jusqu'à un certain point, c'est un projet bien accompli, car la télévision au Chili a été et continue à être de nos jours la source d'information préférée de la population. Le corps disparu environne ce média, mais autrement. Nous ne nous référons pas aux détenus-disparus eux mêmes, mais à une figure qui se détache d'eux. La figure du corps disparu a imprégné la mémoire, la conscience et l'imaginaire collectifs. Elle habite dans d'autres espaces de partage social. Le corps disparu est précisément cette mémoire effacée, qui prive de tout regard critique les sujets soumis au pain et à la télévision.

À l'époque de la disparition, une chanson diffusée par une émission de divertissement disait : « ... rit pendant que tous sont tristes, ris seulement pour rire... ». Il s'agit de l'analogie la plus exacte. Oui, il est vrai : nous ne pouvons pas nier que beaucoup ont ri, mais de milliers d'autres ont été tristes. Pas de place pour le rire vide, pour le fou rire, à l'époque de la disparition. Cette invitation à rire en dépit de la douleur de l'autre et de la douleur sociale est une fiction. En effet, cette prétention de « rire seulement pour rire » peut s'inscrire dans un récit fictionnel qui commencerait ainsi : « Naguère, dans un lieu entre la montagne et l'océan, du jour au lendemain des gens ont commencé à disparaître, tandis que d'autres n'arrêtaient pas de rire ... ».

HUITIEME ACTE

RE-EMERGER

Un corps en mouvement ou en repos a dû être déterminé au mouvement ou au repos par un autre corps, qui lui aussi a été déterminé au mouvement ou au repos par un autre, et celui-ci à son tour par un autre, et ainsi à l'infini.²⁴⁰

1. Chili, 2011-2013 : les échos de la dictature

Jusqu'en 2015, le système politique en vigueur au Chili provient de la Constitution politique néolibérale imposée par la dictature. Ce que la *Concertation* appelle la *transition vers la démocratie* a modifié partiellement cette structure, mais elle continue à être une sorte de « cage » institutionnelle qui assure la « gouvernabilité » au détriment de la démocratie. La *Concertation* ayant décidé de retarder l'implémentation effective d'une démocratie véritable, ce choix a des conséquences à long terme. Conformément aux termes et aux principes de la Constitution néolibérale, l'État chilien s'endette tout comme la population, ce qui conduit à une augmentation des taux d'intérêts. Or il ne s'agit pas seulement d'une dette d'argent, mais aussi d'une dette concernant la parole politique. En effet, la

²⁴⁰ Spinoza Baruch, *Éthique*, Paris, Seuil, 1988, p. 121.

Concertation n'a pas tenu ses principales promesses et, évidemment, lorsqu'une parole n'est pas tenue surgit le problème de la crédibilité. Certes, entre 1990 et 2010 la société chilienne a plus ou moins supporté l'augmentation significative du malaise social. Le mécontentement ne s'exprime pas de manière importante car, pendant ce temps, la population, dépolitisée, tente de résoudre les problèmes publics au niveau individuel. À partir de 1990 se met en place une politique appelée « tourner la page », qui cherche à amoindrir l'impact social de la dictature en effaçant par exemple de manière progressive et institutionnelle toute trace de la présence des disparus ou de la nécessité sociale d'un changement substantiel dans la Constitution. En effet, durant la période de la *Concertation* la classe politique chilienne se caractérise par la négociation et par la concession en ce qui concerne les valeurs fondamentales. Il ne s'agit plus d'enlever les cadenas politique et juridiques mis en place par la dictature, mais bien au contraire de perfectionner ce modèle de réussite et de profit économique.

Ensuite, au début des années 2000 les citoyens comprennent que l'illusion du « jaguar » arrive à la fin, alors que les différences sociales augmentent rapidement et considérablement. Durant cette étape, les hommes politiques continuent à mettre en place des stratégies très éloignées de leurs principes éthiques et philosophiques. Ainsi, ils se trouvent soumis aux lois économiques libérales. C'est effectivement la fin des idéologies et le début de la suprématie du capital. Cette tendance s'accroît fortement lorsque la droite arrive au pouvoir en 2010. Elle ouvre une nouvelle voie à ce libéralisme régnant : celle du capitalisme exterminateur de toute valeur et de tout bien publics. À 30 ans du retour à la démocratie, quelle légitimité peut avoir un système politique fondé sur une constitution promulguée pendant la dictature ? Quelle crédibilité les « représentants » politiques peuvent-ils avoir ?

À partir de 2011, le comportement social change, la crise de crédibilité de la politique traditionnelle se traduit dans une exaspération sociale manifeste. Les citoyens ne cessent de se sentir arnaqués par les hommes politiques pour plusieurs raisons, mais notamment parce que la brèche entre riches et pauvres s'accroît en rendant la classe moyenne de plus en plus pauvre. Malgré le ressentiment justifié de la population, le président de l'époque, S. Piñera, fait appel aux chiffres macroéconomiques pour vanter son pays comme étant le plus riche d'Amérique Latine.

L'État dictatorial, à travers ses réformes économiques, a poursuivi des objectifs politiques systémiques, c'est-à-dire produisant des résultats au long terme²⁴¹. C'est le cas de l'éducation. La dictature a privatisé l'ensemble du système éducatif. Par la suite, la *Concertation* a introduit des modifications mineures dans ce modèle d'éducation libéral. Le système éducatif actuel est l'une des conséquences à long terme les plus évidentes de la dictature, et cela dans toutes les strates sociales et dans tous les aspects de la vie quotidienne et de l'activité idéologique et philosophique.

Ainsi, à partir de 2011 la société chilienne engage une grande lutte pour la défense de l'éducation publique. Commencent alors les mobilisations estudiantines au sein des universités. Les révoltes sont la réponse apportée aux mesures systémiques de la dictature. Elles visent la fin de l'éducation du marché. En effet, vers la fin 2010 l'État chilien finançait seulement 25% du coût de l'Éducation Supérieure. Les étudiants sont contraints de verser, par le biais des frais universitaires, le 75% restant. Ce modèle permet la participation à l'éducation des secteurs privés, des grands groupes économiques du pays, ainsi que des investisseurs étrangers qui sont à présent les propriétaires de la plupart des universités chiliennes.

Sachant que jusqu'en 1973 l'éducation était majoritairement fiscale et surtout considérée comme un bien public, les principales réformes qu'elle a subies depuis le début de la dictature peuvent être synthétisées ainsi : en 1981, la gestion de l'enseignement scolaire (maternelle, primaire, lycée et collège) est déléguée aux municipalités (des secteurs d'affectation de chaque établissement scolaire) – une transformation connue comme *la municipalisation*. De cette façon, les municipalités qui reçoivent le plus de ressources peuvent destiner plus de fonds à l'éducation que les communes les plus petites et les plus pauvres. L'inégalité du système éducatif est donc assurée depuis sa phase initiale. Ce phénomène est accentué lorsqu'en 1993 le gouvernement de P. Aylwin crée le *financement partagé*. Il s'agit d'une modalité complémentaire du système de subvention étatique, qui se caractérise principalement par permettre aux directions des écoles qui reçoivent de l'argent de l'État, de demander aux familles (parents d'élèves) une contribution fixe. Ainsi, les propriétaires des écoles augmentent leur capacité à faire des affaires. Le *financement partagé* génère une ségrégation aussi bien dans le processus d'immatriculation que dans les résultats académiques.

²⁴¹ Cf. Premier acte, 5.6. *Dictature et expérimentation économique*.

Les transformations de l'éducation supérieure et universitaire ont commencé en 1981, avec la promulgation de la *Loi Générale des Universités*. Cette loi annonce la fin du financement universitaire par tarifs différenciés (jusqu'en 1981, chaque étudiant payait selon ses revenus familiaux). C'est l'abolition de la gratuité pour les étudiants les plus défavorisés économiquement, et le début une hausse – sans retour – des prix des frais universitaires. Cette augmentation a empêché l'accès à l'université aux secteurs les plus pauvres de la population et à une grande partie de la classe moyenne. Dorénavant, les tarifs dépendent de chaque université et de chaque formation, devenant fixes et égaux pour tous les étudiants. De leur côté, les étudiants ont commencé à financer leurs études au moyen de crédits. Ils ont d'abord eu recours au crédit fiscal, et depuis 2005 au crédit bancaire avec l'aval de l'État. Cette réforme éducative a donné lieu, en 40 ans, à un endettement non seulement des étudiants mais également de tout leur entourage familial. En effet, il existe de nombreux cas de familles qui ont été contraintes à donner comme caution à la banque leurs biens immobiliers²⁴².

Les réformes de la dictature ont libéralisé le modèle afin de faciliter la fondation d'universités privées, qui à l'origine ne devaient pas poursuivre de buts lucratifs. Les universités aussi bien publiques que privées et traditionnelles ont commencé à fonctionner à travers un système d'autofinancement, en soumettant ainsi l'éducation aux lois du marché. Quelques jours avant son départ du pouvoir en mars 1990, Pinochet signe la *Loi Organique Constitutionnelle d'Enseignement* (LOCE). Cette loi consiste à réduire le rôle de l'État à celui d'un simple régulateur de l'éducation, et à lui accorder comme seule mission celle d'établir les exigences minimales pour l'enseignement aux niveaux primaire et secondaire.

L'éducation se dégrade alors à tous les niveaux, ce que les étudiants perçoivent clairement. Plusieurs décennies de silence et de conformisme passent, ponctuées de furtives tentatives de révolte qui, en raison de leur modeste pouvoir de convocation, n'ont pas de visibilité. Cependant, en 2006 se produit ce qu'on appelle la *Révolution des pingouins*²⁴³. Il s'agit d'un ensemble de manifestations et d'occupations de lieux

²⁴² Cf. Olavarría Mauricio et Allende Claudio, *Endeudamiento estudiantil y acceso a la educación en Chile*, in http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_141_041358269547179.pdf, Revista Española Investigación sociológica (RIES), N° 141, janvier-mars 2013, pp. 91-112, consulté en mars 2015.

²⁴³ Au Chili, les étudiants des écoles primaire et secondaire sont appelés « les pingouins » en raison de leur uniforme traditionnel qui consiste pour les garçons en une chemise blanche (ou bleu ciel), une veste bleu marin et un pantalon gris, et pour les filles en une chemise blanche sur laquelle elles mettent une robe sans manches appelée *jumper*, de couleur bleu marin également. L'utilisation des

réalisées par les étudiants secondaires²⁴⁴ entre avril et juin de la même année, sous le premier gouvernement de Michelle Bachelet. On estime que plus de 100.000 lycéens de tout le pays ont été en grève et ont occupé les lycées pour demander l'abrogation de la LOCE, ainsi que la fin de l'éducation municipale, la gratuité de la PSU (équivalent du Baccalauréat en France), la reformulation de la journée scolaire complète, et la gratuité du transport public pour les étudiants. *La révolution des pingouins* a obligé la gestion de M. Bachelet à modifier la loi, car la dernière réforme de Pinochet permettait à n'importe qui d'ouvrir une école sans donner aucune garantie de sa qualité. Après trois mois de mobilisation, lors de l'annonce officielle de modification de la loi, les étudiants secondaires arrêtent les protestations. Nonobstant, la modification introduite par Bachelet ne concerne pas les problèmes essentiels de l'éducation que sont la *municipalisation*, le *financement partagé* et la poursuite de buts lucratifs dans l'éducation. Les étudiants se sentent à nouveau trahis. Ce sentiment est dissipé à l'aide de la distraction télévisuelle jusqu'en 2011, lorsque la mémoire et la conscience sociale rendent manifeste cette trahison.

Actuellement, les universités chiliennes sont les plus chères d'Amérique latine. Selon l'Organisation de Coopération de Développement Économique OCDE, leurs frais sont par exemple dix-neuf fois plus chers que ceux de la France. Les étudiants d'entre 18 et 25 ans sont endettés sur 15 voire 20 ans. Indignés, ils sortent des leurs salles de cours pour protester dans la rue.

2. La cocotte minute

En 2010, l'arrivée au pouvoir de la coalition de droite associée au gouvernement de Sebastián Piñera vient consolider le modèle néolibéral. Maintenant, le très fortuné homme d'affaire Piñera revendiquait, malgré l'irritation sociale, l'hégémonie du capital par l'imposition d'un *capitalisme d'extermination* de tout bien public. Pendant la première année de sa gestion, Piñera éprouve de sérieuses difficultés dans

couleurs blanche, bleu marine et grise est à l'origine de l'appellation populaire des « pingouins ». L'uniforme scolaire chilien est utilisé par la majorité des institutions publiques d'enseignement. Durant le gouvernement d'Eduardo Frei Montalva (1964-1970), dans le cadre de la réforme éducationnelle, on a imposé un uniforme identique pour toutes les institutions, aussi bien publiques que privées. Cette règle a été maintenue jusqu'en 1995.

²⁴⁴ Inspiré de cette révolte, le dramaturge G. Calderón écrit en 2008 la pièce théâtrale *Clase*. Ce texte aborde les protestations estudiantines afin de questionner le système éducatif, les inégalités sociales et les relations de pouvoir qui se produisent à l'intérieur d'un établissement scolaire.

la direction du gouvernement – il ne faut pas oublier que c’est un homme d’affaire et non quelqu’un qui connaît le service public, ce qui provoque le questionnement des citoyens concernant sa crédibilité. Or, le tremblement de terre du 27 février 2010, et l’incident en août des mineurs enterrés à sept-cent mètres sous terre – avec le spectaculaire sauvetage télévisé en octobre de la même année, diffusé par la télévision sous la forme d’une émission de télé-réalité –, ont provoqué dans le corps social un effet de distraction. Nonobstant, cet effet se dissipe, et en 2011 le *corps collectif* décide de faire entendre sa parole. Ressurgissent alors les protestations sociales, qui vont *crescendo*.

En janvier 2011, dans la région australe de Punta Arenas (région de Magallanes à 3.400 km au sud de Santiago), les habitants protestent contre la hausse du prix du gaz en dépit de la promesse de Piñera durant sa campagne présidentielle de maintenir le prix de ce qui constitue un élément essentiel de survie dans la froide région Patagonique. Ces fortes protestations, qui ont duré deux semaines, ont contraint le gouvernement à agir. Ensuite, les victimes du tremblement de terre de la région de Bio-Bio manifestent un an après la catastrophe sous la devise « un an sans reconstruction ». Ils organisent plus tard le Mouvement National pour la Reconstruction Juste, qui dénonce le projet d’une reconstruction des logements qui conduirait en réalité à leur privatisation. À cette vague de protestations viennent s’ajouter celles des minorités sexuelles. L’ensemble de ces protestations précèdent les manifestations estudiantines.

Le 28 avril a lieu la première protestation d’étudiants, convoquée par les lycéens et par les étudiants universitaires. En principe, ils protestent pour des raisons qui semblent assez faciles à gérer : l’irrégularité de la remise des bourses, la remise tardive des cartes d’étudiants, et plus généralement la mauvaise gestion administrative du Ministère de l’éducation. C’est ainsi que la population estudiantine s’éveille. Les manifestations des étudiants se caractérisent par le fait d’être plus persistantes que celles des écologistes ou des syndicats. En effet, elles ont lieu une fois par semaine entre les mois de mai et de novembre 2011. Pour apercevoir l’ampleur de ces protestations, il suffit de considérer qu’au mois de mai environ vingt mille personnes se rassemblent, tandis qu’en juillet les rassemblements atteignent cent mille personnes. Fin août, sept cent mille personnes se réunissent dans un acte familial convoqué par les jeunes étudiants au parc O’Higgins à Santiago. Nous parlons spécifiquement des rassemblements, mais il ne faut pas

oublier les autres formes d'expression du malaise social telles que les occupations des lycées et des universités, les multiples assemblées, les délibérations dans les centres d'études et les actions d'art. De même, il est nécessaire de préciser que, si les rassemblements les plus considérables se sont produits à Santiago, dans les régions il y a eu aussi des manifestations. En outre, il faut remarquer que l'expression du mécontentement aussi bien que l'organisation de la masse estudiantine et sociale et la recherche des possibles solutions au conflit, ont été gérées par les étudiants.

Par ailleurs, le 9 mai a été approuvé un méga-projet pour la construction d'une centrale hydroélectrique nommée *Hidoaysén*. Ce projet visait à installer dans toute la Patagonie chilienne des pylônes électriques de haute tension, afin de fournir de l'énergie pour le nord et pour le centre du Chili. La population en a été indignée. À Santiago, par exemple, les citoyens se sont rassemblés spontanément pour protester. La convocation a été faite à travers les différents réseaux sociaux. Au début, nous imaginions que ce serait un rassemblement mobilisant un secteur précis de la société tel que les écologistes, les humanistes, les ONG, etc. Nous nous y sommes rendue et, à notre grande surprise, cela ne concernait pas seulement un secteur de la société, mais tous les secteurs : ce soir-là dans les rues de Santiago se baladaient des enfants, des grands parents, des familles, des jeunes, en créant une transversalité générationnelle. En outre, il ne s'agissait pas d'un groupe mineur : près de quarante mille personnes sont allées au rendez-vous. La multitude critiquait la marchandisation des ressources naturelles telles que l'eau, en revendiquant le droit à disposer de ces ressources et plus généralement le droit à la protection de l'environnement.

Du côté des étudiants, les secondaires s'organisent à travers la Coordination Nationale des Étudiants Secondaires (CONES) et à travers l'Assemblée Coordinatrice des Étudiants Secondaires²⁴⁵ (ACES). Quant aux universitaires, ils se réunissent au sein des différentes Confédérations Universitaires. L'ensemble des étudiants, lycéens et universitaires, se rassemblent autour de la Confédération des Étudiants du Chili (CONFECH). Cette alliance deviendrait un acteur social déterminant dans l'organisation du soulèvement social. Ainsi, c'est par les demandes et par les gestions du corps estudiantin que le *statu quo* est mis en question d'une manière générale.

²⁴⁵ Étudiants secondaires au Chili fait allusion aux lycéens.

La principale demande des étudiants est la récupération d'une *éducation publique, gratuite et de qualité*. La Confech exige à la gestion de Piñera des changements structurels dans le système d'éducation dominant. Ainsi, pour montrer l'existence d'un accord majoritaire des étudiants sur les demandes, le 12 mai la Confech convoque à la première grève nationale pour l'éducation. Ce premier arrêt met avant tout en évidence la portée du mouvement étudiant. En effet, ce jour-là, du nord au sud du Chili, se joignent aux étudiants le Collège de Professeurs (syndicat de professeurs), la Centrale Unitaire des Travailleurs (CUT), l'Association des Employés Fiscaux (publics) (ANEF), et d'autres organisations syndicales. Cent mille personnes dans tout le pays se sont mises en grès afin de se mobiliser pour la défense de l'éducation publique. Commence ainsi une nouvelle étape de protestations comme on n'en avait pas vues depuis les grandes manifestations nationales contre la dictature de Pinochet. Le 12 mai est mis en évidence le fait qu'il ne s'agit plus d'un mouvement des étudiants mais d'un mouvement social du *corps collectif*. Dès lors, dans le langage des manifestants, dans les paroles institutionnelles et dans celles des médias, on ne parle plus d'un mouvement étudiant mais d'un *mouvement social*.

Mais qu'est-ce que c'est un mouvement social ?

Dans le cas du Chili, le mouvement social comprend d'une part l'« action collective » des étudiants secondaires et universitaires, et d'autre part les effets produits par ce premier soulèvement dans la société. Ces effets se traduisent concrètement dans le soutien révélé par les sondages, mais aussi dans la participation active des différents secteurs de la société. Les citoyens s'impliquent dans les différentes actions, que ce soit les rassemblements, les activités d'organisation, ou l'occupation d'établissements. Nous pouvons donc affirmer que le mouvement social a deux sources : les étudiants en tant que mouvement social restreint, et la société en tant que mouvement social étendu. Parmi les effets à moyen terme de ce mouvement social se trouve l'introduction d'idées exprimées par le langage courant comme celle d'en finir avec les buts lucratifs de l'éducation chilienne à tous les niveaux (depuis la maternelle jusqu'à la formation universitaire). Dans ce but, les citoyens dénoncent systématiquement les buts lucratifs de certaines universités et écoles. Et sans aller trop loin, le concept lui-même de *mouvement social* confirme cette appropriation et cette incorporation du langage commun. Dans le pays de l'expérimentation libérale de Friedman, on commence alors à dire l'indicible et à employer des termes tels que celui d'« éducation gratuite ».

Les citoyens de différents âges, occupations et positions sociales se solidarisent avec les demandes estudiantines. Cette solidarité relève d'abord de la prise de conscience par la société du caractère transversal des problèmes vécus au Chili. Les divers secteurs sociaux s'impliquent non seulement à travers la participation aux manifestations, mais aussi à travers l'organisation sociale des territoires. Par exemple, les syndicats organisent des assemblées pour discuter sur d'autres demandes sociales liées aux droits des travailleurs et à ceux concernant l'enseignement et la santé ; de même, certaines associations de parents d'élèves assument la tâche de faire à manger pour les lycéens qui sont en train d'occuper les établissements scolaires. Ces micro-organisations se déploient autour d'un questionnement fondamental concernant l'éducation : si les hommes de la politique traditionnelle se vantent de vivre dans le pays le plus riche de l'Amérique du sud, si effectivement il y a autant d'argent, pourquoi l'éducation de qualité est-elle si chère ?

En 2011, le corps collectif comprend que le modèle introduit par la dictature est en crise, et que cette crise implique non seulement le système éducatif mais tous les autres systèmes qui constituent une république, sachant que l'inégalité tout comme la dégradation des politiques de santé et de logement sont la conséquence directe d'une éducation de l'exclusion. Ainsi, à l'horizon social un seul et grand dénouement se profile comme la solution à tous les problèmes sociaux : la reconquête de l'éducation comme valeur et bien publique.

Ainsi se met en place un cadre socio-politique qui a deux composantes : d'une part, un mouvement social très puissant, et de l'autre un gouvernement qui, en crise de crédibilité, tente de résoudre ce conflit en employant des stratégies complètement inefficaces. Nous pouvons transposer cette situation au théâtre en imaginant une scène dont les protagonistes seraient les principaux dirigeants politiques – le président et ses ministres. Ces acteurs seraient mis en question par les acteurs secondaires, qui sont tous ceux qui n'ont pas été invités à se monter sur scène : les étudiants et l'ensemble social.

Le premier juin 2011, dans la principale avenue de Santiago, plus de quarante mille personnes se rassemblent. Cette fois, les présidents des universités de Santiago de Chile (USACH) et de l'Université Technologique Métropolitaine (UTEM) se joignent à eux. Parmi les présidents et les académiciens se produit ensuite un effet domino : progressivement, les présidents et les fonctionnaires des universités traditionnelles rejoignent les demandes estudiantines. De même, les fédérations des

étudiants, ainsi que les travailleurs et les enseignants des universités privées, renforcent ce corps social. L'association des fonctionnaires du Ministère de l'Éducation, ainsi que l'association des parents et des tuteurs, accordent également leur soutien aux étudiants. Par la suite, la Confech et le collège des professeurs convoquent le 30 juin à une grève nationale en défense de l'éducation. En étant témoins de cette manifestation, les derniers mots d'Allende nous viennent à l'esprit :

Nul ne retient les avancées sociales avec le crime et la force. L'Histoire est à nous, c'est le peuple qui la construit. Travailleurs de ma patrie ! J'ai confiance au Chili et à son destin. D'autres hommes dépasseront les temps obscurs et amers durant lesquels la trahison prétendra s'imposer. Allez de l'avant tout en sachant que bientôt s'ouvriront de grandes avenues sur lesquelles passeront des hommes libres de construire une société meilleure ...²⁴⁶

Ironiquement, 38 ans après la prononciation de ce discours, Allende est réapparu avec son peuple. En effet, un manifestant a personnifié et caractérisé très fidèlement Allende, en étant présent lors de chaque rassemblement parmi le peuple.

D'autre part, les groupes protestataires se mêlent et se renforcent entre eux : ceux qui s'opposent à *Hidroysen* (et en général aux méga-projets transnationaux qui abîment l'environnement), les endommagés du tremblement de terre, les prisonniers politiques Mapuches, les minorités sexuelles, les travailleurs, et surtout les étudiants. C'est un ensemble de raisons qui mène à l'origine et en même temps à la solution du problème : le changement de la Constitution de 1980. C'est pourquoi ce mouvement social étendu touche d'autres sphères de la société. Il conduit la population à s'interroger sur les valeurs nationales fondamentales et sur celles qui guident ses actions quotidiennes ; à comprendre l'éducation comme un droit universel que l'État doit garantir et non comme un bien de consommation ; à s'impliquer dans cette cause, et en fin à repenser l'échelle de valeurs de la communauté. Tout cela a entraîné la modification l'état social, politique, économique et aussi esthétique du Chili.

Par ailleurs, la peur héritée de la dictature de sortir dans la rue pour protester est totalement dissipée. Car ces jeunes étudiants n'ont peur ni d'être dans la rue ni de convoquer leurs concitoyens à agir ensemble. La dissipation de la peur chez l'individu post-dictatorial suppose déjà un grand changement dans le comportement social. En effet, la question politique-esthétique commence à être comprise

²⁴⁶ Dernier discours de Salvador Allende, prononcé le 11 septembre 1973 à Santiago.

autrement. La société regarde la scène destinée aux protagonistes – c’est-à-dire aux dirigeants politiques –, et comprend que cette configuration a perdu son sens car elle n’a aucune représentativité. L’écart existant entre la figure de l’homme politique puissant et efficace et son engagement réel dans la recherche de solutions aux besoins sociaux, est abyssal. La société ne croit plus à cette politique de la séparation entre les discours de réussite et les nécessités non comblées de la communauté. Les groupes sociaux veulent mettre un terme à la politique séparée de la citoyenneté ; c’est pourquoi ces manifestations constituent, selon nous, une *incarnation* de la politique. Il s’agit en effet se rendre dans la *polis* pour faire résonner histoire et pour faire converger présent et futur, corps et institution.

Ainsi, la citoyenneté indignée occupe les rues et les espaces publics pour dire que la précarité n’est pas seulement matérielle (éducation, santé et logement), mais à plus forte raison idéologique. En effet, il n’y a pas d’hommes politiques capables de susciter une adhésion quelconque. Donc, faute d’une utopie issue de la scène politique classique, ce sont les jeunes leaders de la Confech qui interpréteront les besoins partagés par l’ensemble social. Ces mêmes besoins deviendront l’utopie, tandis que la rue deviendra le parlement. Les acteurs secondaires, les relégués de la politique classique – celle qui distingue les hommes politiques des citoyens communs par des costumes et des protocoles ennuyeux –, vont maintenant produire une politique autre, celle qui s’incarne et qui ne sépare pas.

Au Chili, on se référait au « mai chilien » en faisant allusion à mai 68 en France. Les manifestations étaient presque quotidiennes, et se caractérisaient par la créativité, la joie et l’innovation dans les formes de se rendre présent dans la rue.

3. Le rapport de forces : organisation sociale vs désarticulation sociale

Avant de revenir à notre sujet central, nous proposerons ici une synthèse du déroulement du conflit entre les étudiants et le gouvernement au cours de l’année 2011, en nous concentrant sur les aspects sociaux et politiques des mesures adoptées sous la dictature.

L’année scolaire au Chili commence en mars et finit en décembre. Les vacances d’hiver s’étendent de la fin du mois de juillet jusqu’au début du mois d’août, et les

grandes vacances vont de janvier à mars. Cette information nous paraît importante pour les réflexions qui suivent.

L'échange entre le pouvoir *de facto* et les étudiants a été marqué par l'opposition entre deux manières de concevoir l'éducation. Car les étudiants comprennent l'éducation comme un droit universel que l'État doit garantir. En revanche, le gouvernement de Piñera la considère comme un « bien de consommation ». Le conflit de valeurs s'accroît, en déclenchant un rapport de forces entre les deux acteurs. Nous verrons plus loin que la co-existence de ces deux positions est impossible.

Bien que nous nous intéressions principalement à la dimension esthétique de ces rassemblements, il serait très réducteur de nous contenter d'analyser uniquement la manière de protester. En effet, le travail idéologique et de gestion administrative réalisé par les jeunes, ainsi que leurs propositions concrètes, nous semblent également remarquables. Ce sont ces idéologies qui ont impulsé la révolte, et ces idées ont pris forme dans la manifestation sociale. C'est l'articulation entre l'idée et la forme qui a motivé le renouvellement du système éducatif. Telle est la particularité de cette mobilisation. Car il ne s'agissait pas seulement d'être original au moment de manifester, mais à plus forte raison de saisir le problème, de développer les idées, et de concevoir une nouvelle politique afin d'exposer les demandes le plus clairement possible. Malgré sa complexité, cet assemblage a été réalisé par une génération d'étudiants lycéens et universitaires âgés d'entre 18 et 25 ans. Ce sont les acteurs secondaires qui s'approprièrent la scène politique pour entrer sur le plateau « de la politique » afin de présenter leurs demandes. Cette irruption des jeunes a produit un effet d'osmose dans le *corps collectif* qui, tout en constituant un plateau politique étendu, s'implique dans la question sociale. La société comprend son importance en tant acteur fondamental dans l'évolution du paramètre éducationnel, et plus largement dans la construction d'un pays. Ainsi, ce ne fut pas étrange d'entendre dans les transports publics les gens parler et discuter sur les buts lucratifs de l'éducation et de la santé, en faisant aussi des comparaisons avec les pays voisins, où ces services sont garantis par l'État. Vingt ans auparavant, ces discussions étaient très rares, au moins dans les espaces publics.

Les étudiants dénoncent les buts lucratifs du système éducationnel actuel, et accusent l'État de complicité – par omission – dans le *délit moral*²⁴⁷ de transformer un droit humain en une affaire. Le système éducatif national est organisé et réglé par le marché, ce qui a contribué à l'endettement exagéré des étudiants et de leurs familles. Les leaders estudiantins décrivent cette situation comme un esclavage au XXI^{ème} siècle. Pour le dénoncer, la Confech invite à manifester dans les rues, tandis que parallèlement les dirigeants travaillent à la rédaction de documents pour persuader les organisations et les syndicats et pour présenter formellement leurs demandes au Ministère de l'éducation.

De son côté, le gouvernement dans un premier temps semblait ne pas entendre les demandes des étudiants, ne s'ouvrant pas au dialogue. Mais, malgré la tentative du pouvoir de les ignorer ou de *vouloir ne pas entendre*, les manifestations ne cessent pas ; au contraire, elles s'intensifient. L'inefficacité du gouvernement dans la réponse aux demandes est mise en évidence lorsqu'il procède, dans un deuxième temps, à criminaliser les mobilisations. Pour ce faire, dans les médias traditionnels on montrait la « violence » perpétrée par des jeunes encagoulés. Par exemple, lors de l'une des manifestations, la télévision montrait les destructions et les dégâts faits vers 13h30 par des gens masqués, ce constat des dommages étant la seule référence aux étudiants. Ainsi, à nouveau la télévision rend service au gouvernement *de facto*, en mettant en place ses stratégies habituelles de détournement et de distraction.

Étant donné la ténacité des manifestations, dans un troisième temps le gouvernement accepte le « dialogue ». Le Ministre de l'éducation de l'époque, Joaquín Lavín, reçoit les dirigeants estudiantins, tandis que les mobilisations continuent en parallèle. La Confech affirme à la sortie de la rencontre que le Ministre n'a pas apporté de réponses concrètes aux demandes présentées. De nombreuses universités entrent dans une grève indéfinie, et une grande quantité de lycées sont progressivement occupés. Au fur et à mesure que le temps passe, l'appui social augmente. Les présidents et les professeurs des universités traditionnelles et privées se solidarisent avec les demandes. De même, les réclamations se renforcent, augmentent et s'adressent à la source principale du problème, la Constitution de

²⁴⁷ Ce sont les déclarations d'un dirigeant de la Confech, Giorgio Jackson, qui affirme que le but lucratif des universités est immoral et que l'État en est complice. Cf. <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/08/17/giorgio-jackson-es-un-imperativo-moral-que-el-estado-sea-garante-de-derechos-y-no-de-bienes-de-consumo/>, mise en ligne le 17 août 2011, consulté en janvier 2015.

Pinochet. De cette manière, ce n'était pas anodin de lire dans les pancartes des étudiants et de les entendre dire « nous voulons en finir avec l'éducation de Pinochet ». Le mouvement social étendu ciblait ainsi les trois piliers fondamentaux du système politique chilien : l'économie du libre marché, la (non) représentabilité politique, et l'État subsidiaire (mineur, secondaire). Le gouvernement dans sa double tentative de criminaliser et de « dialoguer », annonce alors l'expulsion des lycéens et carabiniers procède violement. Ensuite, le Ministre de l'éducation se réunit avec la Confech et annonce une « injection » de 75 millions de dollars aux universités traditionnelles. Pourtant, la Confech considère la position gouvernementale comme contradictoire, car d'une part les forces de l'ordre procèdent à l'expulsion violente des étudiants, et de l'autre les dirigeants négocient avec les leaders. Les dirigeants estudiantins convoquent alors à une rencontre métropolitaine d'unification et de réélaboration des demandes. Le mouvement social veut en finir avec la non-intervention de l'État dans l'éducation et avec la transformation de celle-ci en une marchandise. De même, le mouvement social veut démolir les six piliers sur lesquels repose le système éducatif chilien, à savoir : la liberté d'enseignement entendue comme une marchandisation ; la décentralisation en tant que fragmentation ; la sélection et la compétences ; la standardisation ; l'externalisation des services et le remplacement des dispenses de paiement par des bourses.

La stratégie du Ministère de l'éducation consiste à avancer les vacances d'hiver au niveau secondaire. Les universitaires répondent par un acte symbolique : ils s'enchaînent aux dépendances des bureaux centraux de CODELCO, en lisant un manifeste sur le financement de l'éducation par les excédents de la production du cuivre, et sur la renationalisation de ce dernier. Les secondaires font une protestation ironique : ils manifestent à la place d'Armas à Santiago en maillot de bain et portant des accessoires associés aux vacances, en ridiculisant de cette manière la mesure proposée par le ministre.

Après trois mois de conflit, lors de la manifestation de la fin juin qui a rassemblé 400 mille personnes tout au long du Chili, pour la première fois le président se réfère au mouvement estudiantin. Sur la chaîne nationale, Piñera, accompagné de son ministre de l'éducation, communique sa proposition de créer un Grand Accord National pour l'Éducation, GANE. En termes très précis, il s'agit d'un changement au niveau de l'éducation supérieure qui consiste à en faciliter l'accès et le

financement par la création d'un fonds de 4000 milliards de dollars pour ce secteur²⁴⁸.

La Confech refuse cette proposition et convoque le *corps collectif*, qui répond catégoriquement par une protestation massive contre « l'offre » gouvernementale. À cette occasion, les étudiants et l'ensemble social dénoncent la situation particulière du ministre de l'éducation, Joaquín Lavín. En effet J. Lavín occupe une charge publique très importante en tant que ministre de l'éducation, parallèlement à la possession d'actions dans une université privée. Le mouvement social met la pression au gouvernement, en dénonçant l'indéniable conflit d'intérêts dans lequel se trouve le ministre dans sa double situation de haut fonctionnaire public et de fondateur et co-propriétaire d'une université privée. Joaquín Lavín passe tout son temps à justifier sa position : il déclare qu'il n'y a pas de conflit d'intérêts car avant d'assumer sa charge publique il avait déjà vendu ses actions dans l'institution privée. De fait, il a dû rédiger et adresser au Contrôleur Général de la République un document explicatif à ce sujet. On a là un exemple clair de la crise de crédibilité que traverse la classe politique et que le mouvement social met en évidence. Les représentants estudiantins considèrent Lavín comme un « interlocuteur non-valable » dans le conflit autour du changement du système éducationnel. Un remaniement ministériel se produit alors, et le ministre d'éducation Joaquín Lavín abandonne ses fonctions. Sa démission est associée non seulement à son inefficacité dans le dialogue avec les étudiants, mais aussi à sa contestable position. Les étudiants perçoivent cette démission comme une victoire.

Lavín est remplacé par Felipe Bulnes, qui doit faire face à une « grève de la faim pour l'éducation »²⁴⁹ menée par les lycéens. La Confech adresse au nouveau ministre

²⁴⁸ Le Grand Accord National pour l'Éducation, GANE, est une proposition de l'administration de Piñera qui consiste en l'injection à l'éducation supérieure de 4000 milliards de dollars provenant du trésor public et des excédents de l'extraction de cuivre. L'accord suppose aussi l'augmentation des bourses de 70 à 120 mille, ainsi que l'augmentation du montant de ces bourses perçues par les étudiants. On envisage également un changement dans les emprunts de crédit, en proposant de réduire le crédit ayant comme garant l'État de 6% à 4%. De même, on propose de restructurer le Fonds Solidaire et de réviser les dettes de 110 personnes qui sont en retard. Concernant les buts lucratifs, le GANE introduit une « nouvelle » configuration institutionnelle pour les universités. En effet, l'accord s'engage à promouvoir la transparence en faisant la distinction entre les universités de l'État, les universités privées non traditionnelles, et celles qui peuvent avoir de buts lucratifs, ces dernières devant payer des impôts qui seront investis dans des bourses pour les étudiants. Concernant la demande faite par la Confech d'Étatiser les universités, le gouvernement répond que cela serait « une grave erreur » qui endommagerait la qualité et la liberté d'enseignement. Ce communiqué a été diffusé le 5 juillet 2011. Il est consultable sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=BSMytczXeRI>. De même le document officiel se trouve dans : <https://debatenacionalpostgrado.files.wordpress.com/2011/06/59736148-propuesta-gobierno.pdf>, consultés en janvier 2015.

une lettre l'invitant à dialoguer avec tous les acteurs impliqués. De même, elle interpelle le parlement en lui demandant de se prononcer au sujet de l'éducation. Ensuite, la Confech adresse au congrès une esquisse d'« Accord Social pour l'Éducation ».

Le Ministère répond avec un document nommé « 21 points sur l'éducation », mais les leaders du mouvement social rejettent ce projet et convoquent à une nouvelle manifestation le 4 août. Sous prétexte d'empêcher les vandalismes et les dégâts, le Ministère de l'intérieur n'accorde pas son autorisation pour la réalisation de la protestation. Les étudiants maintiennent néanmoins la convocation. La manifestation se réalise « dans la mesure du possible ». La forte répression des forces de l'ordre exercée contre les jeunes met en danger de centaines de personnes. Tout le pays connaît une journée historique de mobilisation, de répression et d'utilisation démesurée de la violence. Mille policiers sortent dans la rue, munis d'armes pour réprimer les adolescents. Par l'effet des bombes lacrymogènes, Santiago devient une ville-nouage. Pendant toute la journée, l'avenue principale est transformée en un camp de bataille. À la tombée de la nuit, les images de la dictature endormies dans la mémoire collective reviennent comme un anachronisme soudain. En effet, ces images, ces odeurs, cette haine, nous les avons déjà connues pendant les nuits obscures du couvre feu.

Ainsi, parmi les citoyens réprimés commence à se répandre spontanément l'idée de rentrer chez-eux, mais non pour se taire. Le corps a sa propre mémoire. Les citoyens sont donc allés chercher une cuillère et une casserole afin de répéter le geste connu. Vers 21h la vallée à Santiago s'obscurcit encore par les nuages naturels du mois d'août et par ceux produits par le gaz. La caisse de résonance est prête pour accueillir à nouveau l'une des *casserolades* les plus significatives de ces derniers temps. La rage et l'impuissance se sont incarnées dans la voix métallique d'un ustensile qui venait soulager ces sentiments en rappelant que rien ni personne ne peut être oublié.

²⁴⁹ Le 19 Juillet dans la localité de Buin, région métropolitaine, 8 étudiants commencent une grève de la faim pour l'éducation. Par la suite des étudiants d'autres régions se joignent à cette action : <http://www.biobiochile.cl/2011/07/19/ocho-estudiantes-secundarios-inician-huelga-de-hambre-por-la-educacion-en-santiago.shtml>. <http://radio.uchile.cl/2011/07/29/42-estudiantes-secundarios-mantienen-huelga-de-hambre-en-todo-el-pais>. Consulté en janvier 2015.

Des réactions internationales se produisent le lendemain. Amnistie Internationale exige aux autorités chiliennes de réaliser une enquête sur l'utilisation excessive de la force. D'autre part, les intellectuels, Noam Chomsky en tête, manifestent leur solidarité avec les étudiants chiliens. Après cette néfaste journée répressive, le mouvement social refuse la proposition du Ministère dirigé par Bulnes, et la Confech exige au gouvernement de se prononcer dans un court délai. Le gouvernement refuse. En réponse à la répression du 4 août et au refus du Ministère, la Confech le défie en convoquant le 7 août à une « manifestation familiale pour l'éducation »²⁵⁰. Le vaste soutien citoyen aux demandes sociales, devenues déjà emblématiques, est encore une fois mis en évidence.

Nous sommes déjà au mois d'août, ce qui veut dire que le deuxième semestre est en cours. Pourtant, depuis cinq mois la majorité des étudiants ne sont pas allés en cours. Le Ministère de l'éducation adresse alors une proposition aux étudiants secondaires pour assurer la continuité de leurs études. Il s'agit de finir l'année académique depuis leurs maisons, ce qui a été qualifié par le mouvement social de dérisoire. De son côté, le président se réfère aux mobilisations des étudiants et à la demande de gratuité éducative en affirmant : « rien n'est gratuit dans la vie »²⁵¹.

La fracture de la crise éducative s'approfondit et les positions se polarisent. D'un côté, le gouvernement dénonce l'intransigeance des dirigeants estudiantins, qui n'acceptent pas les propositions officielles. Le porte-parole officiel affirme que la Confech a été prise en assaut par un secteur « ultra-idéologisé »²⁵². Le mouvement social est ainsi criminalisé, sous l'argument du vandalisme exercé par des jeunes encagoulés. De même, à travers les médias classiques se met en place une stratégie de distraction face aux demandes sociales. De son côté, le mouvement social radicalise les mobilisations et exclut toute possibilité de reculer en ce qui concerne les demandes sociales. En effet, se référant à la politique aussi bien de droite que de gauche, ils affirment avec détermination : « Si vous ne nous représentez pas, ce n'est pas parce que nous ne croyons plus à la politique. Bien au contraire. Nous sommes

²⁵⁰ Pour regarder une vidéo que montre le grand succès cette manifestation familiale, voir : <https://www.youtube.com/watch?v=68Ozkr49I14>. Consulté en janvier 2015.

²⁵¹ Voir : http://www.rtb.be/info/monde/detail_enseignement-chili-s-pinera-annonce-des-mesures-mais-rien-n-est-gratuit?id=6581953. Consulté en janvier 2015.

²⁵² Voir : <http://www.emol.com/noticias/nacional/2011/10/09/507225/chadwick-la-confech-ha-sido-tomada-por-los-sectores-mas-ultra.html>. Consulté en janvier 2015.

en train de forger – par milliers – notre propre tête politique. Notre génération est entrée dans la politique pour y rester »²⁵³.

4. L'éducation : un droit ou un bien de consommation ?

L'année 2011 est marquée par une inflexion dans la trajectoire de la société chilienne : c'est le moment où le *corps collectif* s'arrête pour se questionner sur les valeurs qui fondent le pays.

Analyser le dialogue entre les étudiants et le gouvernement est toujours intéressant si l'on considère la contradiction de fond qui existe entre les deux protagonistes du conflit. Ces deux corps ne parviennent pas à un consensus. L'élément essentiel qui explique cette rupture est, comme nous l'avons affirmé précédemment, une conception divergente de l'éducation. En raison de l'opposition radicale entre ces deux postures, le dialogue ne peut pas se poursuivre.

Qu'est-ce que les étudiants et les autorités entendent par éducation ?

Les étudiants ont la volonté d'en finir avec une éducation régulée par le marché. Ils s'interrogent et interrogent la société sur ce qu'est l'éducation. Pour quoi l'on cherche à avoir une éducation ? Ils considèrent l'éducation comme un droit universel de l'homme que l'État doit garantir.

Pour sa part, l'autorité tente dans un premier moment de sortir de la discussion à travers la stratégie de *ne pas vouloir entendre*. Ensuite, elle criminalise les manifestations publiques des jeunes étudiants. Ce dernier mécanisme est mis en place parallèlement à des tentatives de « dialogue », ou plutôt de « négociation », au cours desquelles les autorités ont recours à toute sorte de stratégies mercantilistes pour mettre fin au soulèvement. De cette façon, les autorités opèrent par négociations, en proposant comme issue au conflit « l'injection » d'argent au Ministère, la baisse des taux d'intérêts de la banque ou les bourses d'excellence. En

²⁵³ Cette déclaration a été prononcée en 2011 par Francisco Figueroa, vice-président de la Fédération des Étudiants de l'Université du Chili (FECH). Dans ce débat télévisé, il accuse Sergio Bitar, ancien Ministre de l'éducation pendant le gouvernement de Ricardo Lagos (2000-2006), d'avoir financé des banques et des universités privées avec des buts lucratifs, en utilisant l'argent des chiliens. Au cours du dialogue, l'ancien ministre se montre vraiment gêné par la déclaration et traite Figueroa de « gamin ». Figueroa répond « si vous ne nous représentez pas, ce n'est pas parce que nous ne croyons plus à la politique. Bien au contraire. Nous sommes en train de forger – par milliers – notre propre tête politique. Notre génération est entrée dans la politique pour y rester ». Cette discussion montre clairement la rupture entre la classe politique et les étudiants. https://www.youtube.com/watch?v=0_xjvipAW0M, consulté en janvier 2015.

somme, il s'agit de l'amélioration du système éducatif en vigueur par l'augmentation des ressources économiques qui lui sont destinées. Cependant ces offres seront successivement rejetées par les acteurs du mouvement social. En effet, pour le corps collectif l'enjeu ne réside pas dans ces quelque milliers de plus ou de moins, mais plutôt dans la révision des fondements mêmes du système éducationnel pour construire un autre paradigme social.

Ainsi s'opposent deux visions générant une grande lutte entre les divers acteurs. Les conséquences de ce processus de dialogue-négociation sont nombreuses. Nous remarquerons par exemple l'inversion de rôles. En effet, initialement le gouvernement apparaissait comme le protagoniste et les étudiants comme des acteurs secondaires, mais ces derniers ont déplacé les autorités, en devenant ainsi les protagonistes à travers leurs incessantes manifestations. Dans tous les cas, ces acteurs ont des objectifs opposés qui ne peuvent coexister sur le même plateau. Ainsi, nous distinguons les protagonistes – les étudiants – des antagonismes – le gouvernement de Sebastian Piñera et ses forces de l'ordre. Tandis que les étudiants demandent constamment un engagement réel de l'État afin que l'éducation soit publique et gratuite à tous les niveaux, le Président Sebastian Piñera répond : « L'éducation ne peut pas être gratuite car c'est un bien de consommation »²⁵⁴. Il a fait cette affirmation devant des élèves, lors de l'inauguration d'un centre d'éducation technique à Santiago, alors que dans la rue il y avait des mobilisations de la citoyenneté. Il faut préciser qu'il s'est rétracté *via* internet quelques heures plus tard, et que finalement il a dû organiser une conférence de presse pour clarifier ses propos. Selon ses derniers dires, « le Chili est une société moderne et son éducation doit être en connexion avec le monde des entreprises. L'éducation aurait un double objectif : d'une part, c'est un bien de consommation qui permet d'avoir, de connaître, de comprendre et de profiter au mieux des instruments et des opportunités pour une réalisation d'abord personnelle, puis sociale »²⁵⁵. D'autre part, poursuit-il, « il faut investir : l'étudiant et sa famille doivent investir pour contribuer au processus productif du pays. »²⁵⁶

²⁵⁴ <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/educacion/proyectos/presidente-pinera-la-educacion-es-un-bien-de-consumo/2011-07-19/134829.html>, publié le 11 juillet 2011, consulté en mars 2014. C'est nous qui traduisons.

²⁵⁵ <http://www.biobiochile.cl/2011/07/19/presidente-pinera-asevero-que-la-educacion-es-un-bien-de-consumo.shtml>, publié le 11 juillet 2011, consulté en mars 2014. C'est nous qui traduisons.

²⁵⁶ *Ibidem*.

C'est un discours exemplaire qui se trouve au cœur de la stratégie mercantiliste du capitalisme d'extermination de toute valeur, y compris le droit à l'éducation. En effet, dans cette logique la notion de « valeur » est annulée et remplacée par celle de « prix ».

Au cours du conflit, le gouvernement tente de faire baisser les frais que les familles doivent payer pour l'éducation de leurs enfants à travers l'injection de ressources. Mais, pour le mouvement social, ce n'est pas là que se trouve le problème. En effet, le corps collectif veut réviser les bases fondamentales du système éducatif. De leur point de vue il ne s'agit plus de revoir les taux d'intérêt ou de renégocier les prix, mais de parvenir à une éducation gratuite, garantie par l'État. Il n'y a pas de nuances possibles : soit l'éducation est une affaire, soit elle est un droit.

La confrontation de ces deux postures rend les négociations stériles. Elles ne trouvent aucune issue parce qu'il s'agit de sortir complètement du cadre purement financier de la négociation, qui voudrait la réduction des frais universitaires. À présent, il s'agit d'un conflit éthique autour de l'éducation.

Or, les autorités ont le pouvoir et les ressources pour dissiper les demandes estudiantines au point de les faire disparaître aux yeux de l'opinion politique. Nous retrouvons ici un mécanisme de la vieille école de la dictature militaire. Les autorités procèdent par le détournement du discours afin d'effacer les demandes légitimes. Elles dévient le discours par exemple en considérant les leaders de la Confech comme des individus « ultra-idéologisés » ; en montrant les manifestants comme de jeunes cagoulés à travers l'écran télévisuel ; en se référant au « dialogue » alors qu'ils sont en train de « négocier » ; en déguisant la marchandisation de l'éducation en liberté d'enseignement. En somme, c'est la vieille école que nous a léguée la dictature.

Les autorités écrivent leur dramaturgie du pouvoir de manière circulaire, à l'aide de la télévision et des journaux les plus soumis aux propriétaires. « Divertissement, médias, fiction, désinformation, manipulation, infiltration, inégalité, dégradation, humiliation, châtiment, punition, répression, brutalité, cruauté, férocité, violence, viol, crainte, effroi, terreur, choc : tout cet appareil est déployé pour aboutir à des objectifs convergents : dissimuler, rendre obscur, estomper, éradiquer, extirper, amputer, enlever, cacher, supprimer, dissiper, détruire, annihiler, anéantir, faire disparaître, laisser sans traces, effacer, pulvériser une pensée sociale, la pensée d'un mouvement social. Une fois de plus, la disparition manifeste une politique

négaționniste, qui organise cette fois une autre disparition : non celle des personnes ou des leaders estudiantins, mais celle du droit à une éducation publique »²⁵⁷.

Le conflit va être aggravé par la distance idéologique entre ses acteurs. De plus, la société en général commence à retrouver le fil du tissage social interrompu en 1973. Elle fait le lien entre les causes et les conséquences, entre ce qui a été initié en dictature et ce qui se poursuit encore aujourd'hui.

Suite à la crise éducationnelle, le parlement propose aux étudiants une « table de dialogue ». Pourtant, la Confech refuse en affirmant qu'elle ne veut pas des faux « dialogues ». En outre, l'évêque de l'Église catholique se réunit avec le président pour intervenir en tant que médiateur dans ce débat. Par ailleurs, les 24 et le 25 août la CUT convoque à deux journées de grève nationale. Pendant ces jours, un jeune étudiant de 16 ans meurt d'une balle au milieu des émeutes. La balle provient de l'arme d'un policier, qui est finalement licencié²⁵⁸.

Des organisations telles que Confech, Cones, Collège des professeurs et Cruch (Conseil des présidents des universités chiliennes), se réunissent à nouveau avec le président pour discuter des revendications estudiantines. On convient d'un dialogue, mais cette fois les étudiants rédigent une contreproposition en posant des conditions pour initier la discussion. Le gouvernement accepte deux des quatre conditions. La Confech refuse alors le dialogue et invite les citoyens à sortir dans la rue. Le ministre Bulnes les menace en affirmant que 70 mille étudiants vont perdre l'année scolaire.

Accablé, le gouvernement finit par accepter les conditions posées par les étudiants pour commencer le débat. Ainsi se réalise la première séance de dialogue entre le Ministère de l'éducation, la Confech, la Cones, le collège de professeurs et le Cruch. Nonobstant, ce qui semblait enfin se mettre en place est entravé par une négligence. En effet, le Ministère de l'éducation n'accorde pas les bourses scolaires d'alimentation. En outre, La Moneda annonce son initiative de considérer comme un délit l'occupation des lycées et des universités. S'ensuit une nouvelle rupture du

²⁵⁷ Veloso Karen, « Performance et mouvements sociaux au Chili. L'écriture du corps dans la rue et son effacement », in Chantraine-Braillon Cécile, Idmhand Fatiha, Giralddi-Dei Cas Norah (dir.), *Théâtre contemporain dans les Amériques. Une scène sous la contrainte*, Bruxelles, Trans-Atlantique, 2015, pp. 219-220.

²⁵⁸ Ce jeune adolescent s'appelle Manuel Gutierrez. Il est mort dans un « accident confus », comme il a été dit dans un premier temps par la presse. Ensuite, au cours d'une investigation on découvre que la balle provenait de l'arme d'un policier. Une chronique très émouvante et précise qui raconte la suite de cette crime a été rédigée par Amnesty International : <http://blogs.mediapart.fr/blog/amnesty-international/270814/jai-decouvert-quil-existait-deux-types-de-justice-au-chili>, consulté en janvier 2015.

dialogue. Les dirigeants des étudiants accusent l'intransigeance du gouvernement. Parallèlement, le sondage d'opinion publique *Adimark* révèle que jusqu'au 5 octobre 2011 le mouvement des étudiants compte avec 79% de soutien populaire²⁵⁹. Par la suite, le premier plébiscite citoyen pour l'éducation est organisé, donnant comme résultat 87,15% de voix en faveur de l'éducation gratuite et de la fin des buts lucratifs du système éducationnel. Un groupe de leaders de la Confech se rend en France pour internationaliser les demandes, en rejoignant le 15 octobre des indignés du monde entier pour protester contre le système politique et économique.

Au mois de décembre, au bout de cinq mois à la tête du Ministère de l'éducation, Bulnes présente sa démission au président. Cette démission coïncide avec le sondage du CEP, qui montre un 62% de désapprobation de la gestion gouvernementale. Piñera effectue alors le troisième remaniement ministériel²⁶⁰ en moins d'un an. Le nouveau Ministre de l'éducation est Harald Beyer, un professeur exerçant dans des universités privées.

Bien qu'au cours de l'année 2012 le mouvement social se soit calmé, les demandes continuent et se formalisent. Ainsi, les dénonciations sont présentées auprès des institutions concernées. Le but lucratif de certaines universités est mis en évidence par le cas emblématique de l'Universidad del Mar, qui confirme les accusations formulées par les étudiants.

L'Universidad del Mar est fondée en 1989 et accréditée par la Commission Nationale d'Accréditation (CNA-Chile). En décembre du 2012, sa personnalité juridique est révoquée par le Conseil National de l'Éducation (CNED), et en mars 2013 l'université est déclarée en faillite par le premier tribunal civil (5^{ème} région). Sa clôture est due premièrement à des dénonciations concernant l'illégitimité du procédé d'obtention de l'accréditation, deuxièmement au non-paiement des salaires de ses fonctionnaires, et troisièmement à la poursuite de buts lucratifs par le conseil directif de l'institution. Tous ces facteurs ont détérioré la qualité de l'éducation dans cette université. L'Universidad del Mar représente ce qu'au Chili on appelle une « société miroir »²⁶¹, c'est-à-dire une institution privée qui fonctionne comme une

²⁵⁹ http://www.cooperativa.cl/adimark-apoyo-al-movimiento-estudiantil-subio-al-79-porciento/prontus_notas/2011-10-05/121430.html. Consulté en janvier 2015.

²⁶⁰ Voir : http://translate.google.fr/translate?hl=fr&sl=es&u=http://internacional.elpais.com/internacional/2011/12/29/actualidad/1325191029_417350.html&prev=search. Consulté en janvier 2015.

²⁶¹ Les sociétés miroirs sont des entreprises qui ont une relation commerciale avec les établissements éducatifs ou qui leur prêtent des services. Les propriétaires de ces entreprises ont aussi une participation à la propriété des établissements éducationnels. Un exemple est le mécanisme à travers

façade derrière laquelle diverses sociétés immobilières blanchissent des sommes millionnaires d'argent public. Face aux incessantes dénonciations des étudiants impliqués dans le mouvement social, le Ministre Beyer a affirmé qu'une enquête était en cours autour de cette université. Pourtant, en mars 2013 les étudiants et les parlementaires de l'opposition présentent une accusation constitutionnelle contre le ministre Beyer. Ils l'accusent de ne pas avoir fiscalisé l'existence de buts lucratifs dans les universités, malgré les incessantes dénonciations des étudiants. La chambre des députés approuve la procédure et Beyer est suspendu de ses fonctions jusqu'au verdict du sénat. Le 17 avril 2013 le Sénat le considère coupable de n'avoir pas fiscalisé les buts lucratifs dans l'éducation universitaire et d'avoir fait omission de ses devoirs ministériels. Beyer est destitué de ses fonctions et inhabilité pour exercer des charges publiques dans les cinq ans qui suivront.

De cette manière, les révélations des étudiants sont confirmées, ce qui peut être considéré comme une nouvelle « victoire des étudiants ». Cependant, ils ne sont pas de cet avis car à plusieurs reprises les jeunes leaders déclarent qu'il ne s'agit pas d'une affaire personnelle. Puisque les demandes sont transversales, ce n'est pas eux les héros de ce mouvement social. En effet, c'est toute la société chilienne qui est affectée lorsqu'un ministre est pénalisé ou lorsque l'éducation continue à poursuivre des buts lucratifs.

Les organisations estudiantines, académiques et syndicalistes, chacune dans sa position, ont voulu redonner à l'éducation son sens premier, celui de guider les individus, de leur faire acquérir des principes et des habitudes, et de former leur esprit. En cela, l'éducation est une valeur qui n'a pas de prix.

5. Manifester, protester, créer, croire et faire croire

Qu'est-ce qui a déclenché l'expression massive du mécontentement social au Chili en 2011?

Aborder cette question suppose d'approfondir la structuration des mouvements sociaux, ce qui dépasse le cadre de cette recherche dont l'objectif est plutôt de réfléchir à l'esthétique des manifestations de 2011. Afin de ne pas contourner le sujet

lequel une université paye un loyer aux sociétés immobilières utilisées comme dépendances universitaires. De nombreux cas montrent que les propriétaires de ces entreprises ont aussi des actions dans les universités, en obtenant ainsi des dispenses et des bénéfices.

mais de l'expliquer sommairement, nous reprendrons l'analyse de Mario Garcés. De son point de vue d'historien, Garcés nous explique qu'au Chili ces mouvements sont de longue date. Pourtant, le *réveil social* chilien – comme l'auteur l'appelle – peut être compris en étudiant la manière dont ce pays austral a accompli le retour à la démocratie. En effet, la transition chilienne vers la démocratie a été initiée par les grands mouvements sociaux de la deuxième moitié des années 1980. Cependant, ces mouvements ont été expropriés à la masse populaire par les coalitions politiques qui se présentaient alors comme les possibles garantes du retour à la démocratie. Nous nous permettons de faire une petite parenthèse pour consolider cette idée d'expropriation à l'aide d'un exemple. Dans notre quatrième acte nous avons étudié la *Cueca sola*²⁶². Cette analyse peut à présent être revue suivant la thèse de Garcés. Nous pouvons en effet soutenir que la protestation à travers la *danse anti-traditionnelle* a été expropriée à un groupe populaire (l'AFDD) par la *Concertation*. L'esthétique de l'ensemble des vidéos réalisées pour la campagne du « Non » est marquée par ce que nous avons nommé la promesse de la joie. Ces réalisations vidéo montrent comment les gens, à partir de leurs individualités, s'assemblent en groupes sociaux qui par la suite constituent un seul et grand corps collectif disant « Non » à la poursuite de Pinochet au pouvoir. Pourtant, comme nous l'avons signalé dans le quatrième acte, l'espoir de justice qui a motivé l'AFDD à participer n'a pas trouvé de concrétisation dans les gouvernements de la *Concertation*, ou bien elle l'a trouvée « dans la mesure du possible ». C'est pourquoi le raisonnement de Garcés nous semble pertinent. Or, nous nuancerons ce concept d'expropriation en introduisant l'idée d'une instrumentalisation opérée par la coalition politique de l'arc-en-ciel (la *Concertation*).

Ainsi, « dans le contexte transitionnel se met en place une manière de faire la politique qui est très éloignée de la société civile et par conséquent des ardents désirs et des attentes démocratiques de ceux qui ont le plus lutté pour en finir avec la dictature »²⁶³. Promesses non tenues, espoirs dissipés, désirs de justice reportés, illusions reléguées : dans cette perspective, le mouvement social du 2011 n'est pas insolite. Bien au contraire, il constitue une réponse à tous ces ajournements. De fait, le mécontentement social a trouvé des expressions spasmodiques au bout d'un

²⁶² Cf. Quatrième acte, 4. La *Cueca sola* et la *Concertation*.

²⁶³ Garcés Mario, *El despertar de la sociedad. Movimientos sociales en América Latina y Chile*, Santiago, Lom, 2012, pp. 23-24.

certain cycle, comme c'est le cas de la *Révolution des pingouins*. Il est fort probable que les abus de la classe politique favorisent la convergence des forces sociales, mais ces dernières ont besoin d'un certain degré de maturité pour se manifester et pour contester l'ordre politique existant.

L'événement social de 2011 est aussitôt expliqué par les historiens dans le manifeste rédigé en août de la même année. « L'actuel mouvement social étudiant est l'expression de la volonté et l'acte de récupération de ce brin brisé de notre historicité. C'est l'irruption du bourgeon à partir de la graine sur laquelle ont marché la botte militaire et le néolibéralisme. C'est la renaissance, dans la nouvelle génération, du rêve et de la volonté de ses parents de créer une société fondée sur la démocratie, la justice sociale et les droits de l'homme »²⁶⁴. De cette manière, nous pouvons considérer que le mouvement social est produit par un mécontentement social historique sédimenté dans un terrain constitué de deux plaques tectoniques produisant par périodes les tremblements de terre les plus forts de la planète. Cette métaphore est issue de la géographie chilienne, parce que ces deux plaques tectoniques²⁶⁵ ne s'accordent pas très souvent dans leurs mouvements. On aurait donc d'une part la citoyenneté non représentée par le gouvernement, et de l'autre les autorités de *facto*. Les deux corps constituent différentes plaques idéologiques qui bougent dans des sens différents en produisant un tremblement de terre, un mouvement social qui bouleverse les fondations de l'ordre établi.

Par ailleurs, les étudiants ont réalisé des protestations alternatives, différentes de celles que le mot « protestation » désigne habituellement. Ces manifestations sont caractérisées par leur organisation, leur créativité, leur originalité, et par le fait d'être pacifiques, persistantes, corporelles, ironiques, représentationnelles, oniriques, et relevant même d'un *réalisme magique*.

L'un des aspects des manifestations qui nous intéresse est l'utilisation du corps comme producteur de signes. Le corps a été la source créative et la concrétisation matérielle des idées à défendre durant les manifestations. Au cours de notre

²⁶⁴ *Manifiesto de Historiadores. Revolución anti-neoliberal Social-estudiantil Chile*, rédigé par un comité de onze connotés historiens chiliens en août 2011.

http://www.archivochile.com/Chile_actuel/01_mse/1/MSE1_0157.pdf. Consulté en janvier 2015.

C'est nous qui traduisons.

²⁶⁵ Le Chili est situé dans l'une des zones à plus forte activité sismique du monde. Y convergent deux plaques tectoniques majeures : la plaque océanique appelée plaque Nazca, et la plaque d'Amérique du Sud. Ces deux plaques qui provoquent des séismes de magnitude 8 tous les dix ans environ. Dans de nombreuses régions côtières, les plaques océaniques glissent sous les plaques continentales : c'est ce qu'on appelle la subduction.

recherche, nous avons montré que le corps est le vecteur autour duquel s'organisent les différents cas particuliers de nos analyses : le corps disparu, le corps familial protestataire de l'AFDD, et à présent le corps collectif protestataire des étudiants. Dans la révolte de 2011, le corps a fonctionné comme le moyen de « se rendre » dans la rue. Bien qu'il ait été toujours « prêt » à le faire, dans un nombre important de manifestations il a fallu mettre en place une organisation importante, visant à codifier les messages qui seraient transmis aux autorités et au corps social. Nous affirmons que les jeunes ont été « prêts » à se rendre dans la rue justement en raison de leur jeunesse, car leurs corps sont résistants aux accidents provoqués lors des rassemblement massifs, et notamment à la violence exercée par les forces de l'ordre. Nous ne justifions pourtant pas la brutalité exercée sur ces jeunes ; au contraire, elle est d'autant plus condamnable qu'il s'agissait parfois d'enfants de 11 ou 12 ans qui participaient aux rassemblements.

Ce qui rend ces manifestations si particulières, c'est leur élaboration, leur organisation et leur caractère représentationnel. En effet, les déguisements, les chorégraphies, l'imitation des carnivals, entre autres, ont été un moyen d'exprimer les différentes demandes. Pour représenter ces demandes, les étudiants ont dû non seulement utiliser leurs corps, mais aussi préparer les outils et organiser la mise en scène. Tout cela sera mieux expliqué à travers des exemples concrets.

Nous approfondirons seulement quelques-unes des manifestations, tandis que les autres seront nommées et décrites sommairement. Avant d'entreprendre ce travail, nous voulons signaler que beaucoup de manifestations ont constitué « la » ou « les » réponses données aux mesures prises par le gouvernement. Il y a donc un dialogue aussi bien qu'une construction du langage, de manière que différents imaginaires se mêlent et s'organisent. Les étudiants répliquent doublement à travers les interlocuteurs que sont les dirigeants estudiantins, d'une part, à travers les manifestations collectives, corporelles et créatives en tant qu'une autre ressource de dialogue, de l'autre.

Les étudiants ont obtenu une adhésion importante de la citoyenneté par le caractère créatif et ludique de leurs protestations. Nous constatons ainsi que la création a été fondamentale pour l'obtention de ce soutien transversal de la société aux demandes éducationnelles. Croire en une éducation publique et le manifester, a impliqué la création de signes et dans quelque mesure la récupérations d'autres signes qui attendaient depuis le temps dictatorial pour ré-émerger. En effet, protester

de manière non violente à travers une danse, par exemple, est ce qu'a fait l'AFDD. Et c'est ce que font dès lors les jeunes. Ces manières de manifester provoquent une sympathie plus festive lorsque le sujet qui danse ainsi que la danse elle-même ne sont pas liés, comme dans le cas de l'AFDD, à la souffrance – bien que la situation de l'éducation chilienne soit tristement célèbre dans le monde entier par le fait d'être l'une des plus chères de la planète. Pourtant, les étudiants renversent parfaitement avec leurs danses et leurs productions la tristesse de faire partie d'un des systèmes éducatifs parmi les plus inégaux de la planète. Dans les deux exemples proposés – celui de la danse de l'AFDD ou celui des créations des étudiants – on retrouve plusieurs éléments communs, dont un nous paraît essentiel : le sentiment de marginalité et de non-représentation politique. C'est à partir de ces sentiments de non-appartenance à la politique et d'exclusion représentative et sociale qu'opèrent ces deux mouvements collectifs. Les étudiants, *par la force de la raison*²⁶⁶ d'un discours cohérent avec la réalité et avec les besoins sociaux, ainsi que par l'originalité de leur manière de protester, réussissent à provoquer le réveil social. En effet, il ne faut pas rêver d'une éducation publique, gratuite et de qualité : il faut plutôt la récupérer dans la fange du marché.

6. Les protestations

Qu'est ce qui a motivé le soutien populaire du mouvement social ? En décembre 2011, les manifestations collectives bénéficiaient de 89% de soutien populaire²⁶⁷. Nous expliquons cette adhésion par la forme que les manifestations massives dans les rues ont prise. Les réactions des étudiants se traduisent par un comportement, par une gestuelle, par une attitude et par la productivité matérielle et éphémère qu'elles font émerger. Il s'agit de manifestations qui s'épanouissent avec conviction et détermination. Car il existe un besoin d'attirer l'attention d'une masse populaire qui n'est plus obéissante parce qu'elle n'éprouve plus la terreur d'antan. En effet, l'un des chants que nous avons entendu dans la rue disait « ils ont peur de nous parce que nous n'avons pas peur ».

²⁶⁶ Jeux de mots que nous composons à partir de « par la raison ou par la force », qui est la devise patriotique du Chili.

²⁶⁷ Selon le sondage du Centre des Études de la Réalité Contemporaine CERC, décembre 2011.

Cet événement social a une énorme présence théâtrale dans l'espace public. En tant que performance/action, l'évènement prend l'ordre officiel par surprise. Ces manifestations se caractérisent par la déconstruction des hiérarchies, comme dans un carnaval, et par l'implication des témoins, qui passent de la contemplation à l'action et à l'opinion politique. Ainsi, nous retrouvons des formes d'expression propres à la théâtralité : présence transgénérationnelle, spontanéité, improvisation, conviction, force des personnages, imitation, danses, déguisements, tentatives de dialogue, analogies, paradoxes, conflits, moqueries, provocations, peur, *casserolades* et présence d'affiches se demandant où sont les disparus...

6.1. La Diablada : poétique spatiale

L'une des manifestations de 2011 a été convoquée par les étudiants d'architecture et d'urbanisme de l'Université du Chili. Ils ont invité les gens à réaliser un « carnaval »²⁶⁸ pour la récupération de l'éducation publique.

L'analyse suivante est fondée sur une vidéo qui reproduit cet événement. La vidéo a été élaborée par le Collectif Fauna de la Faculté d'Architecture et d'Urbanisme de l'Université du Chili. Cet enregistrement a été fait en collaboration avec les étudiants de cinéma de la même université, et il est consultable sur internet²⁶⁹.

Cette manifestation créative fait partie des protestations massives convoquées par la Confech, et est devenue la marque distinctive de ladite faculté. C'est un acte festif qui met en évidence les dynamiques prédominantes pendant les protestations, qui sont essentiellement créatives. Dans ce cas précis, on perçoit des corps, des danses, des jongleries, de la musique, des chants, des couleurs, des marionnettes, etc. Ces composantes de la manifestation ont envahi un secteur central de la capitale. C'est la réappropriation de l'espace public, de la ville. En outre, c'est la codification du corps en vue d'exprimer les demandes. Notre analyse se fonde sur trois concepts : le corps, l'espace et la représentation. Ces trois axes nous conduiront à la conception d'une théâtralité de la manifestation.

Penser la ville, c'est s'arrêter et parcourir les images qui nous indiquent les détours de ses matérialités les plus éphémères et éloquentes. Matérialités faites de croisements de

²⁶⁸ Nous mettons ce mot entre guillemets car nous précisons qu'il ne s'agit pas exactement d'un carnaval sinon un autre type de manifestation nommé *Diablada*.

²⁶⁹ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=Px2oB4cAsqg&x-yt-cl=84838260&x-yt-ts=1422327029>. Consulté en janvier 2015.

pratiques, de rêves et d'effacements créatifs qui contribuent à mettre en résonance d'autres sédimentations du mot image, comme celles d'imaginaires et d'imageries.²⁷⁰

Notre première remarque porte donc sur le corps. Dans la vidéo citée, nous observons comment les jeunes exécutent les actions de danser et de jouer de la musique tout en se servant de leur corps. À travers leurs corps, ils donnent une forme à la protestation. Cet acte a été inspiré d'une pratique religieuse du nord du Chili appelée la *Diablada*²⁷¹. La *Diablada* est une célébration qui s'insère dans le contexte de la fête de la vierge de la Tirana. La *Diablada* raconte la confrontation des forces du bien et du mal, en associant des éléments propres au culte catholique et des rituels de tradition andine. Le nom *Diablada* est dû à la présence d'un masque de diable rouge et de costumes portés par les acteurs. La danse, le jeu de la musique et les sifflets composent alors une dramaturgie corporelle. C'est une expression traditionnelle de la culture andine qui est commune à la Bolivie, au Pérou et à l'Argentine.

Les manifestants mettent en évidence leurs demandes à travers leurs corps. Ces corps en mouvement qui dansent, qui jouent des instruments et qui composent de la musique, forment un ensemble où prédomine la couleur rouge. La musique des tambours et des instruments de vent typiques des Andes animent la danse, la multitude s'ajustant alors aux rythmes musicaux. La *Diablada* est l'une de danses le plus anciennes en honneur de la vierge. Dans sa version originale, une petite fille représentant l'Archange guide les pas des danseurs vers « le bien ».

Les étudiants se sont inspirés de cette symbolisation du bien et du mal, et ils ont figuré *le bien* par les diables danseurs et *le mal* par un étudiant déguisé personnifiant le marché. Les acteurs impliqués se sont séparés en deux groupes : d'un côté *le bien*, représenté par la vision de l'éducation comme un bien public et, de l'autre *le mal*, représenté par l'ambition du marché voulant tirer profit du système éducatif. Le *bien* est ainsi un *corps collectif* dansant de manière coordonnée, tandis que le *mal* est un corps individuel fastueux. Ces visions contraires sont confrontées dans ce cadre, en

²⁷⁰ Rodriguez-Plaza Patricio (compilador), *Estética y ciudad Cuatro recorridos analíticos*, Santiago, Frasis, 2007, p. 7. C'est nous qui traduisons.

²⁷¹ La *Diablada* est une danse religieuse catholique en elle les danseurs se déshumanisent afin d'interpréter des personnages théologiques chrétiens. C'est une des danses le plus représentatives de la région nommée *el Norte Grande* (le nord grand chilien qu'est l'une de cinq régions naturelles du Chili, situé entre le limite avec le Pérou et la rivière Copiapo) et s'identifie particulièrement avec la fête de la vierge de la Tirana. La *Diablada* chilienne a son origine en la *Diablada* Bolivienne qu'est une danse groupal en l'honneur à la vierge du Socarron du Carnaval d'Oruro, cette manifestation arrive au Chili en 1952.

créant une tension entre ces deux groupes d'acteurs. Nous soulignons la présence d'éléments théâtraux émanant du corps. Il y a une dramaturgie physique qui implique la personnification, l'action, l'exposition d'un conflit, la tension, l'utilisation de costumes, de maquillage, de marionnettes, etc. Tous ces éléments sont convoqués pour faire un usage non-quotidien du corps et de ses expressions. Par ailleurs, il faut aussi souligner les capacités interprétatives des étudiants d'architecture, dont on peut imaginer qu'ils n'ont pas forcément eu de formation professionnelle en théâtrale, et qui ont cependant bien joué leurs rôles.

La *Diablada* a donné une présence importante aux étudiants d'architecture et d'urbanisme, et à tous ceux qui en ont contribué. La danse se donne à voir dans un *temps présent* qui est celui de la manifestation proprement dite : c'est en effet le temps d'être ensemble et de participer au rassemblement. Cependant, une production comme celle-ci comporte un autre temps : il s'agit d'un *temps passé*. Ce temps antérieur renvoie aux circonstances d'organisation qui ont précédé la manifestation. En effet, la *Diablada* exige la préparation des outils qui interviennent en elle, ce qui suppose une production matérielle importante. Concrètement, il est nécessaire de prévoir les éléments suivants : des exercices purement corporels tels que la création et la répétition des chorégraphies, la composition et la production musicales, et la coordination entre les deux. De même, des marionnettes géantes ont été fabriquées qui personnifiaient les acteurs politiques ayant eu un rôle important dans le système éducatif (figuraient entre autres les ex-présidents Frei et Bachelet, le président Piñera, son ministre d'éducation J. Lavin et le dictateur Pinochet). De même, les étudiants réalisent la marionnette du diable – un long dragon manipulable à plusieurs personnes –, et fabriquent un cercueil symbolisant la mort du système éducatif. Une autre tâche assumée par les étudiants est la production de costumes, de maquillage, de masques, de drapeaux et de pancartes, entre autres. En somme, il y a un énorme travail derrière la *Diablada*. Au moment d'analyser cette manifestation, les deux temporalités mentionnées doivent être considérées. En effet, le processus créatif montre une véritable capacité productive et organisationnelle des étudiants, et il serait donc un peu mesquin de se contenter seulement d'étudier le résultat.

Venons en à présent à notre second axe d'analyse, qui concerne l'espace. L'identification d'une scène théâtrale est essentielle pour comprendre la théâtralité. Dans la *Diablada*, cela concerne la réappropriation de la ville. On parle donc d'une scène non-conventionnelle.

Comment les étudiants ont-ils pu mener à bien la *diablada* s'ils se trouvaient dans la rue et s'ils étaient entourés de soixante-dix mille personnes ? Comment et par quel critère pouvons-nous déterminer les espaces et les places de chacun ? La question peut être reportée à l'analyse que nous avons faite de l'*enchaînement* au Palais de justice par les membres de l'AFDD²⁷². Il faut pourtant garder les distances contextuelles nécessaires, car dans le cas de l'*enchaînement* l'espace était celui du Palais de justice. En outre, l'emplacement des observateurs ne fut pas décidé par les participants eux-mêmes, mais par la police. Il faut aussi considérer qu'au total l'*enchaînement* a rassemblé environ mille cinq cent personnes. En revanche, dans la *Diablada* l'espace est variable car la danse avance ou recule avec la foule, et ce sont les participants eux-mêmes qui ont prédéterminé les places des acteurs, tout restant flexibles aux mouvements de la masse dans la rue.

La conception spatiale de la *Diablada* considère la mobilité constante de la foule, les emplacements des acteurs, ainsi que ceux des observateurs éventuels. Il faut donc penser à l'emplacement des danseurs, des musiciens, des acteurs principaux de l'action racontée, des personnes qui participent techniquement à la manifestation, et des spectateurs. De cette manière, les créateurs de la *Diablada* tentent d'imaginer puis d'organiser dans l'espace public l'éventuelle convergence entre les acteurs qui jouent et les manifestants. De leur côté, les acteurs (l'ensemble des danseurs, acteurs et musiciens) de la *Diablada* doivent s'accorder au temps du rassemblement total mais également au temps musical de la représentation. Par ailleurs, dans cette action massive les organisateurs ont toujours prévu et anticipé l'événement le plus attendu du rassemblement, qui est l'irruption des forces de l'ordre procédant à dissoudre la manifestation.

Dans la représentation théâtrale l'assemblage de tous les facteurs mentionnés fait appel aux capacités imaginatives, créatives, d'action et de réaction de ses créateurs et de ses participants. En effet, il s'agit de la récréation d'un univers possible, comme c'est le cas dans la *Diablada*. Toutefois, la *Diablada* prend forme dans la ville, dans les espaces publics et dans la rue ; il faut donc s'adapter aux contraintes imposées par ces espaces. Ainsi, comme le signale Rodriguez-Plaza, pour penser ces endroits il est nécessaire de faire appel aux notions d'arrêt et de parcours, et ce d'autant plus qu'il s'agit d'un rassemblement massif. En effet, dans les actions collectives des étudiants,

²⁷² Cf. Cinquième acte, 2. *L'Enchaînement*.

le chaos a généré un mouvement qui a fait émerger l'ordre par la création, car le seul plaisir de regarder les créations des manifestants déterminait une configuration spatiale des corps. Dans la foule les manifestants eux-mêmes se transforment en spectateurs et font la place pour que la représentation se déroule normalement et avance avec le rassemblement.

Comme cet exemple le montre, ces productions « spectaculaires » du corps sont structurées par des collectivités telles que les étudiants de la faculté d'architecture et d'urbanisme (FAU) et de centaines d'autres groupes estudiantins, associatifs et syndicalistes. Ces collectivités s'entrelacent les unes avec les autres par des liens idéologiques, en générant ainsi un *corps collectif*. L'entrelacement se produit à partir des corps réunis. Or, du moment où ces corps s'insèrent dans la rue, ils s'entrelacent aussi avec la ville. Cela signifie que ce corps social s'entrelace aussi avec les images et les imaginaires sédimentés dans la ville. Ainsi, les corps se mêlent aux images de la répression des protestations contre la dictature, ou avec l'imaginaire de l'éternel saut du jaguar latino-américain – un animal que d'ailleurs nous n'avons jamais eu au Chili. C'est à partir de ces résonances passées que les déploiements du *corps collectif* se densifient dans l'espace commun. La chanson en chœur « ils ont peur de nous parce que nous n'avons pas peur » peut confirmer notre propos, parce qu'elle fait allusion au sentiment de crainte qui a prédominé pendant les manifestations des années quatre-vingt, et qui a anéanti celles des années quatre-vingt dix. Un autre type d'entrelacement de corps et d'imaginaires s'est produit lorsque les manifestations de 2011 ont été réprimées violemment par les policiers. Durant ces épisodes, la police a procédé à arrêter les étudiants le plus insurgés (ou les « ultras », comme les nomme la droite), qui hurlaient pour faire entendre à tous les témoins et dans la ville entière leur numéro d'identification national (ce qu'au Chili on appelle le R.U.T.²⁷³). La pratique de crier les neuf ou les dix chiffres qui constituent ce numéro date du temps de Pinochet. En effet, lorsque les détenus commencent à disparaître et que les autorités policières et militaires nient pour leur part leur arrestation, les citoyens décident d'accomplir cette action. Ils crient leur numéro d'identification national au moment de la détention afin de laisser une trace de la personne détenue avant qu'elle ne disparaisse, comme beaucoup de ses concitoyens. En 2011, les jeunes ont fait de

²⁷³ R.U.T. est le Rôle Unique Tributaire, qui dans le cas des personnes physiques coïncide avec le R.U.N ou Rôle Unique Naturel. Les deux sont numéros personnels et intransférables.

même. Est-ce que les parents leur ont appris cette pratique ? Est-ce qu'ils leur ont dit « mon fils s'ils t'arrêtent, tu cries ton RUT » ?

Entre la génération qui a vécu la dictature et celle qui n'était pas encore née et qui n'éprouve pas la terreur d'antan, il y a un espace-temps interstitiel. Nous soutenons que dans cet intervalle une mémoire a subsisté malgré l'effacement et la disparition systématiques dont elle a été objet. Cette mémoire n'est pas présente tout le temps car elle a une autre temporalité, peut-être celle du *temps social* (Garcés). Elle surgit lors des mouvements sociaux et s'insère dans une perspective élargie de l'histoire chilienne du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècles. Nous pouvons la définir comme une mémoire sociale non-officielle.

La mémoire sociale n'est pas visible dans les livres d'histoire ni dans les mémoriels construits dans la ville ; d'où son caractère non-officiel. Elle se donne à voir dans l'entrelacement entre le corps social et son histoire effacée, surgissant aussi de la co-présence des corps des citoyens dans la ville. Ce dernier point est associé aux attaches des citoyens dans la ville, ainsi qu'à ce qui leur étranger.

Au Chili, de nombreuses localités ont été créées après la disparition des bâtiments emblématiques de l'histoire coloniale, afin de construire des centres commerciaux à l'américaine. Cette destruction systématique du patrimoine a généré un vide qui est aussi d'ordre esthétique ; car dans ces grandioses « centres de distraction » il n'y a aucune représentation de la culture locale, et moins encore de ses traditions. Néanmoins, les fervents croyants à la parodie du jaguar ont fréquenté ces centres commerciaux pour payer leur bonheur avec une carte en plastique, jusqu'à ce qu'ils apprennent qu'ils s'étaient endettés pour le reste de leurs vies. Ces modifications introduites dans le paysage commun ont généré un ressentiment social qui a été constamment maîtrisé par les médias, fidèles serviteurs du modèle néolibéral. Par ailleurs, comme nous l'avons mentionné, les problématiques sociales trouvent des solutions individuellement. Grâce à cet engrenage constitué par les médias et l'individu, pendant une certaine période ni les rancunes ni la mémoire sociale n'interrompaient le fonctionnement normal de la ville. De cette manière se produit un effacement constant. Pourtant, la mémoire continuait à ronger la société.

C'est dans ces lieux de la ville, dans ces murs fissurés, qu'une résonance transgénérationnelle a fini par rompre le béton et par s'installer comme une aspiration commune, celle d'un paysage autre, d'un avenir autre. Les jeunes étudiants ont promu le *réveil de la société* en reconstruisant une mémoire fragmentée

dans les individus et en prolongeant les ardents désirs de ceux à qui la peur a volé la jeunesse.

Notre dernière remarque porte sur la représentation, sachant que dans nos analyses sur le corps et sur l'espace, elle était déjà présente. Nous reprendrons donc les considérations précédentes pour conclure ce point.

La *Diablada* originale est effectivement une représentation, une festivité andine qui est mise en scène. Au moment où les étudiants décident de la reproduire, ils s'exercent aussi à la représenter. Nous sommes donc face à la représentation de la représentation. La *Diablada* originale représente les forces du bien et du mal. Ces forces se confrontent entre elles et font surgir l'histoire racontée. De leur côté, les étudiants ont transposé ces éléments pour faire émerger dans leur propre *Diablada* cette opposition entre les *forces du bien* – l'éducation publique –, et les *forces du mal* – le marché.

La transposition réalisée par les étudiants véhicule un imaginaire qui les relie à l'histoire, à la culture locale et aux générations antérieures. Ces imaginaires se sont concrétisés à travers la production d'un matériel important. Ainsi, on voit les marionnettes représentant les anciens mandataires du Chili – y compris Pinochet en tenue de militaire –, la marionnette du diable rouge, et la création d'un dragon géant multi-couleur. Toutes ces tentatives correspondent à la figuration d'un imaginaire qui prend diverses formes et couleurs. Nous sommes ainsi dans une succession représentationnelle, car la symbolisation des personnages venus animer la manifestation ou les corps dansants veut représenter une seule chose : la lutte pour une éducation publique, gratuite et de qualité. C'est là leur véritable raison d'être là.

Sans ce contenu fondamental, les formes et les couleurs de cette manifestation ne seraient qu'un pur décor. Considérée de cette façon, la *Diablada* pose à nouveau les demandes de l'éducation publique. Ainsi, les demandes se présentent autrement, en opérant depuis la logique représentationnelle, c'est-à-dire de la *ré-présentation* de la chose. Le drame propre à la théâtralité a été présent pendant tous les trajets, les arrêts, les nouements, les dénouements et les déroulements de ce que les médias ont appelé « le conflit estudiantin ». Le drame se révèle par l'opposition de forces entre deux acteurs, générant la tension propre à ce type de relations. Ce drame théâtral d'opposition des forces est ce qui réellement se passe entre les étudiants et le gouvernement. De leur côté, les universitaires de la faculté d'architecture ont

représenté ce conflit à travers la *Diablada*, en utilisant tout l'artifice propre au théâtre.

L'entrelacement des corps et de ceux-ci à la ville crée une poétique spatiale. Cette poétique spatiale est présente lors que les citoyens, les corps citoyens, se réapproprient tous les espaces, les espaces connus et les espaces effacés, les étrangers et les fissurés, les fragmentés, les souterrains et les indomptés. Dans tous ces espaces, la douleur sociale et collective a sédimenté.

Dans la *Diablada* universitaire est présente la logique représentationnelle propre à la théâtralité. Il faut considérer également l'expérience de la *Diablada* : estimer d'abord l'expérience créative de la représentation, puis celle de la marche elle-même et enfin celle de traverser la ville comme un seul corps collectif tout en marchant. C'est cette traversée qui se trouve à l'origine de la poétique spatiale.

La poétique spatiale constitue une esthétique en un double sens : d'une part, en tant qu'expérience et d'autre part en tant que mémoire. Il s'agit de l'expérience esthétique des étudiants, témoins faisant partie d'un ensemble social. Cette expérience est accompagnée d'une codification des images et des imaginaires passés, qui assistent à la construction esthétique actuelle dans son fond et dans sa forme. Et il s'agit enfin de la mémoire sociale occulte dans les fissures de la ville, dans les corps gestuels et les non-gestuels, dans les silences gênants et aussi dans l'éloquence frénétique des médias.

Comment la mémoire sociale a-t-elle été transmise ?

6.2. 1800 Heures pour l'éducation

*1800 heures pour l'éducation*²⁷⁴ est une activité sportive organisée par les étudiants de théâtre de l'Université de Chili, dans le cadre des manifestations estudiantines. À l'égal des autres manifestations, elle a pour but d'exiger des réformes structurelles pour mettre fin aux buts lucratifs du système éducatif. L'objectif est de courir sans interruption autour du Palais de La Moneda à Santiago durant 75 jours, ce qui équivaut à 1800 heures. Le chiffre est issu d'un rapport effectué par l'Université de Playa Ancha de Valparaíso. Il correspond aux 1800 millions de dollars qui seraient nécessaires pour financer annuellement l'éducation

²⁷⁴ Voir: <http://www.urbanbox.cl/2011/08/28/1800-hrs-una-hermosa-cruzada-por-la-educacion-chilena/>, consulté en mars 2014.

supérieure de trois cent mille étudiants inscrits dans les *universités traditionnelles*²⁷⁵. En 2011, les tarifs universitaires par étudiant correspondaient en moyenne à trois millions de pesos par an (soit environ quatre mille euros), mais il était fort probable qu'ils augmentent au cours des deux années suivantes. Ce qui est insolite, c'est que 1800 millions de dollars représente seulement un tiers de ce que l'État dépense annuellement dans les forces armées. C'est pour cette raison que les participants en informent aussi les passants, en leur distribuant un pamphlet qui indique ces chiffres et qui finalise avec la phrase « que l'éducation soit notre arme ».

De cette manière, *1800 heures pour l'éducation* constitue une expression sportive, émouvante et unique en son genre. À son objectif premier – celui de courir pour récupérer symboliquement l'éducation publique –, s'ajoute celui d'informer la citoyenneté des dépenses réelles de l'État. Ainsi, en pleine saison hivernale au Chili, entre le 13 juin et 27 août 2011, procédant par relais les étudiants ont couru nuit et jour sans cesse, avec un drapeau noir où figurait en lettres blanches la phrase « Éducation gratuite maintenant ». Ni la pluie ni le froid hivernal ni la pollution typique des jours froids et secs à Santiago, n'ont suffi pour les arrêter. Dans ces conditions, et même lorsque le gaz lacrymogène a été utilisé par la police pour dissuader les rassemblements, jamais en deux mois et demi le drapeau noir n'a arrêté de tourner.

Un récit publié dans la revue électronique *Bello Público*²⁷⁶ raconte la naissance de cette idée. Ayant connu l'étude réalisée par l'Université de Playa Ancha de Valparaíso, les étudiants de théâtre étaient réunis dans une assemblée dont le but était d'inventer une nouvelle protestation. L'idée de courir a été proposée et discutée. Un étudiant s'est levé en disant « bon, ça fait peur... mais je crois que ça peut marcher ». Il a quitté l'assemblée en courant, suivi de deux de ses camarades.

Corps, métaphore et signification civilo-politique se rejoignent dans une manifestation qualifiée par ses participants de « croisade ». « Courir pour protester peut être placé au même niveau qu'une grève de la faim : tu mets à disposition ta

²⁷⁵ Au Chili, on appelle *Universités traditionnelles* celles qui appartiennent au Conseil des Présidents des Universités chiliennes. Elles se subdivisent en Universités de l'État, universités privées et celles dérivées de ces deux dernières, fondées avant 1981.

²⁷⁶ <http://www.bellopublico.cl/1800-horas-corriendo-por-la-educacion-arriba-se-corren-abajo-corren/>, consulté en février 2015.

chaire, ton corps face à la dispute, seulement pour démontrer la force de ta conviction »²⁷⁷.

Ce témoignage d'un participant et organisateur de *1800 heures pour l'éducation* met en relief le caractère corporel de la manifestation. Le corps est le moyen d'expression et de lutte, qui relève un défi physique pour accomplir un but : courir pendant 1800 heures sans s'arrêter. Cet acte n'est pas isolé. Comme beaucoup d'autres, il est accompli en sachant que l'argent pour financer l'éducation supérieure et universitaire existe, mais que ce qui manque est la volonté politique pour effectuer les changements nécessaires. À partir des informations dont nous disposons, plusieurs lectures sont possibles.

Notre première remarque concerne l'équipe organisatrice. Elle a régulé l'intervention des participants par un système de relais, afin de ne pas les faire tomber dans l'excès. Ce système leur permettait de se reposer, de prendre soin d'eux et de se nourrir. Le relais des participants a été un moment nécessaire pour le repos et pour établir des liaisons entre les manifestants, en créant un rapport d'encouragement moral et physique. Ainsi, on pouvait entendre crier des phrases telles que : « allez le gars ! » (il y avait des femmes aussi) ; « continuez ainsi ! » ; « allez, c'est possible ! ». L'équipe organisatrice s'est installée pendant plus de deux moins et demi à côté de La Moneda, dans la rue Agustinas entre les rues Morandé et Teatinos, en plein cœur de la capitale. Dans cet endroit emblématique, il y avait toujours un groupe qui notait qui entrait dans la course et qui sortait, tout cela en encourageant et en applaudissant aux coureurs. À ceux qui s'arrêtaient, on leur proposait de l'eau, des fruits et une barre de céréales. Dans cet emplacement, une personne changeait toutes les heures le marqueur fabriqué en carton.

La deuxième remarque concerne l'usage du corps. Comme l'a remarqué le participant cité, l'exposition physique qu'entraîne de cette manifestation est semblable à celle que produit la grève de la faim. Cependant, les deux protestations ont des sens opposés. Car la grève de la faim tend plutôt à une agression auto-infligée au corps par la privation de manger. Par exemple, les grévistes éprouvent des problèmes physiologiques qui peuvent les conduire à la mort s'ils ne mangent pas pendant deux semaines. En revanche, courir est un sport considéré comme une activité saine. Toutefois, pour qu'elle soit effectivement saine il est nécessaire de

²⁷⁷ Ibidem. C'est nous qui traduisons.

respecter des conditions minimales telles que boire de l'eau, manger et se reposer après quelques heures de course. Ainsi, courir correspond à une épreuve physique plutôt qu'à une auto-agression. Mais, dans les deux cas, il s'agit d'une exposition corporelle.

Dans la manifestation *1800 heures pour l'éducation*, courir engage une posture bien claire, faire passer un message autre au-delà du corps. En effet, comme le signale l'étudiant cité, « ton corps est face à la dispute ». Ainsi, pour les manifestants il devient un moyen de se mettre en évidence face à ce conflit. C'est à travers le corps que la contestation se produit. Dans ce cas particulier, l'engagement corporel consiste à courir. Suivant ce principe, plus de 3000 personnes ont participé en courant. Ainsi, le drapeau noir pour l'éducation gratuite a fait plus de 8.800 tours, en parcourant 8600 km. Le corps est instrumentalisé pour transmettre le message aux concitoyens et aux politiciens. Ce message montre qu'il existe des ressources étatiques pour financer l'éducation supérieure et universitaire, mais il manque seulement une chose : la volonté politique. Ainsi le déclare Paula Araya, étudiante de théâtre et l'une des organisatrices de *1800 heures pour l'éducation* : « nous sommes conscients que l'argent pour financer l'éducation publique existe. Cependant, ce qui manque est la volonté de la classe politique. Cette même volonté qui nous fait être ici nuit et jour est celle que nous voulons éveiller dans la classe politique. »²⁷⁸ Cette déclaration met en évidence comment durant toute la manifestation sportive les corps ont été guidés par la volonté et par la conscience : la conscience sociale que la seule façon réelle de construire une société meilleure est de commencer par une éducation juste.

Les étudiants ont couru pendant 1800 heures autour de *la Moneda*, chaque tour prenant environ 8 minutes. Il y a dans cet acte une grande signification civico-politique, car il s'agit de courir en faisant le tour du siège du pouvoir politique d'un État centralisé. Ce bâtiment situé en plein centre ville est le symbole du bonheur des uns et de la douleur des autres. Le fait le plus significatif est qu'il y avait toujours quelqu'un qui courait autour de la Moneda. Comme si la ronde infinie de ces jeunes aux jambes tremblantes de fatigue mais bien déterminés, allait dénouer le sortilège de ce lieu : la Moneda, emblème de la démocratie carbonisée et de l'autoritarisme écrasant²⁷⁹.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Concernant le Palais présidentiel, il nous paraît pertinent de citer la pièce de théâtre *La Moneda en*

Par ailleurs, les jeunes ont une conscience historique du rôle clé joué par les forces de l'ordre durant et après la dictature. Nonobstant, ils respectaient les mandats de la police. En effet, ils n'avaient pas le droit de courir sur le trottoir même du Palais présidentiel. Ils ont essayé de le faire, mais ils ont appris tout de suite qu'ils n'en avaient pas le droit. Donc, ils ne l'ont pas fait. Cela nous parle aussi de la lucidité de ces jeunes, capables de comprendre que ces employés des forces de l'ordre ont été endoctrinés de telle façon que le discernement autonome leur a été amputé. Ainsi, en obéissant aux mandats des policiers, les étudiants sportifs ont aussi modérément conquis leur sympathie. Cette sympathie des policiers se traduisait dans quelques encouragements très discrets de ceux qui secrètement appuyaient leurs demandes.

En somme, la métaphore est *in-corporée* : c'est courir pour financer l'éducation universitaire. Les jeunes proposent de comprendre autrement la politique, ils proposent un exercice social de la question publique. Ainsi, les problèmes collectifs s'in-corporent et les demandes sociales s'incarnent d'une manière métaphorique. En effet, ici courir ne signifie pas seulement courir ; c'est également courir le temps nécessaire pour que trois cent mille étudiants aient la possibilité d'étudier à l'université. C'est aussi une manière de montrer que la politique n'est pas seulement un protocole, mais que la politique pratiquée par les sportifs manifestants est une manière de cohabiter en société et de partager des idéologies en créant des sujets collectifs.

1800 heures pour l'éducation est ensuite devenue l'une des expressions les plus significatives du mouvement estudiantin. Le 27 août 2011, une petite cérémonie a été organisée pour la fin de cette activité sportive. La convocation a réuni non exclusivement étudiants, professeurs et aimants du sport, mais aussi des secteurs très divers de la société. On a là un autre exemple de la métamorphose qui s'est produite :

llamas (*La Moneda sous le feu*, en français), dirigée par le dramaturge chilien Ramón Griffero. Elle a été présentée lors de la commémoration des 30 ans du coup d'État dans le contexte d'un débat culturel et politique organisé par l'Université ARCIS en septembre 2003. À propos de ce travail, la critique de théâtre chilienne Soledad Lagos écrit : « *La Moneda en llamas* propose un nouveau lieu, enraciné dans un imaginaire social enfoui mais effectivement existant. Cet imaginaire est riche, complexe et multiple, et à partir de lui le théâtre se recrée, se réécrit et regarde ses catégories inhérentes par définition : mise en scène, jeu, recherche de la vérité scénique, acte unique, irrépétibile, espace de ritualité et communion entre ceux qui génèrent ou incarnent la fiction théâtrale et ceux qui vont en être témoins », in : http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D11322%2526SCID%253D11330%2526ISID%253D486,00.html, consulté en février 2015. C'est nous qui traduisons.

ce qui semblait être une demande locale, devient un mouvement social de magnitude historique et de grand expression corporelle.

6.3. *Thriller pour l'éducation*

Un autre exemple de manifestations corporelles du mouvement estudiantin fut le *Thriller pour l'éducation*²⁸⁰. Il s'agissait d'une danse collective des zombies de la chanson *Thriller* de Michael Jackson, réalisée le 24 juin 2011 face à la Maison présidentielle de La Moneda. À nouveau, nous sommes face à une pratique corporelle – cette fois de la danse –, qui se produit en mettant l'accent sur la théâtralité de sa mise en scène. La théâtralité du *thriller pour l'éducation* comprend l'attitude interprétative de danseurs, l'usage d'éléments comme les costumes et le maquillage, ainsi que la disposition spatiale. Cette protestation pacifique est organisée par un groupe d'étudiants de l'Université de Chili à qui se sont joints plus tard ceux des autres institutions éducationnelles, dont les secondaires. La convocation a été faite à travers les réseaux sociaux de Facebook et de Twitter, et elle a réuni plus de 3000 danseurs et 2000 spectateurs²⁸¹. En constatant les incessantes manipulations médiatiques qui criminalisent les rassemblements, les étudiants ont l'idée d'une expression pacifique et originale. Sur Facebook, les organisateurs ont affirmé que « l'objectif de cet événement est de marquer un coup communicationnel et en même temps d'informer et d'exposer nos demandes d'une manière différente face aux citoyens. »²⁸² Ainsi, les médias seront incapables de tergiverser le discours ou de criminaliser les actions. Dans ce sens, le *Thriller pour l'éducation* est une réponse aux médias.

La danse se veut en même temps une manifestation qui divulgue et expose les demandes et qui vise à persuader les citoyens peureux, ceux qui par exemple ne veulent pas participer aux rassemblements massifs par crainte d'être agressés. C'est alors une invitation à formuler autrement les discours et les demandes sociales.

²⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=B4WYUhTSyTY>, et aussi : <https://www.youtube.com/watch?v=6BF-XT6dQJU>, consultées en mars 2014.

²⁸¹ Nous avons consulté différentes sources afin de vérifier ces chiffres. Cependant, ils varient considérablement d'un média à l'autre. Tandis que certains journaux affirment que les étudiants danseurs sont autour de 1000, d'autres disent que ce sont 7000. Sur le réseau social de Facebook, la quantité de participants a été estimée à 6937 personnes, mais il faut considérer que c'est un chiffre virtuel. Le chiffre concernant les danseurs est pourtant plus clair : ils ont été environ 3000 et les spectateurs 2000, selon la *Plataforma Antropologia Urbana, Cultura Urbana* : <http://cultura-urbana.cl/?s=A+la+calle+estudiantes+&x=29&y=17>, consulté en février 2015.

²⁸² <https://www.facebook.com/events/231077386917785>, consulté en février 2015.

D'ailleurs, en ce qui concerne l'élection de la chanson, les étudiants ont argumenté :

Nous avons choisi *Thriller* car nous voulions envoyer un message : bien que l'éducation publique soit en train de mourir en transformant les étudiants en zombies, dans un système éducationnel et social qui ne respecte pas le droit à la réplique et qui ne laisse pas de place pour la construction d'un nouveau pays, nous, les « zombies », nous ne restons pas les bras croisés. Si c'est nécessaire, nous ressusciterons et nous arriverons jusqu'à La Moneda pour nous faire entendre et pour sauver l'éducation de sa mort programmée depuis plus de 30 ans.²⁸³

Suivant ces consignes, les étudiants-zombies, habillés et maquillés pour l'occasion, se sont réunis devant La Moneda. Nombre d'entre eux portaient une petite pancarte en carton où était inscrit le montant de leur dette « au moment de mourir ».

La manifestation entreprise par les jeunes imite la chanson et la vidéo du célèbre roi du pop nord-américain. Nous allons donc analyser ce travail à partir de son organisation décentralisée *via* internet, et de son caractère de représentation théâtrale.

6.3.1 Organisation du *Thriller* pour l'éducation

Toute la diffusion du *thriller pour l'éducation* a été faite prioritairement par Facebook. On peut donc considérer que c'est à travers la web que les étudiants s'organisent et se mobilisent pour se rendre dans la rue. De même, on peut remarquer la relation qui se crée entre un *corps virtuel* – celui qui soutient l'expression dans le réseau – et un *corps concret (ou réel)* – celui qui est allé au lieu du rassemblement et qui a effectivement dansé ou assisté à la manifestation le 24 juin. La mise en rapport du *corps virtuel* et du *corps concret* est fort intéressante puisqu'elle évoque les notions d'immatérialité et de matérialité corporelles. Nous aborderons la notion de *corps virtuel* d'une manière indirecte, bien que, pour réaliser un travail plus accompli, il serait nécessaire de développer une thèse totalement centrée sur ce sujet. Dans cette analyse, le *corps virtuel* sera évoqué afin d'aborder la transformation du soutien virtuel de la société en soutien réel.

²⁸³ Ibidem.

La tâche de diffusion du *Thriller pour l'éducation* a été accomplie d'abord par six personnes physiques, les étudiants coordinateurs. Par la suite, ils ont constitué le groupe associatif nommé S.E.I.S. Puis, dans le but d'avoir une diffusion plus importante, le groupe S.E.I.S. s'est fait aider par l'organisation gréviste de la *Casa Central* de l'Université du Chili, qui l'a mis en contact avec les autres facultés et institutions éducationnelles. D'ailleurs, il faut signaler que la coordination centrale de la grève et la mobilisation des étudiants ont été gérées principalement par les étudiants réunis dans la Casa Central de l'Université de Chili. Cette organisation universitaire a joué un rôle déterminant dans le soulèvement estudiantin, étant par tradition l'un des épacentres (si ce n'est le principal) d'où émanent les divers mouvements estudiantins.

Les organisateurs ont défini le *thriller pour l'éducation* comme un *flash mob*. Dans cette démarche, Facebook a été un outil de communication et d'organisation très efficace pour le rassemblement. Un *flash mob* est un anglicisme se référant à une agglomération de personnes dans un lieu public pour y effectuer des actions convenues d'avance, avant de se disperser rapidement. Les étudiants chiliens conçoivent le *flash mob* collectif comme une forme d'unification sociale qui prend par surprise les passants. Pourtant, derrière de ce qui apparaît comme une « surprise » pour les passants, il y a un travail considérable. À nos yeux, il est nécessaire de souligner cet aspect pour bien saisir la transformation du soutien populaire, qui de virtuel devient réel.

La création du *flash mob Thriller pour l'éducation* a exigé de penser à de multiples facteurs qui peuvent facilement dépasser un groupe de six jeunes. Pourtant, ici ce ne fut pas le cas. Il a été nécessaire de gérer l'échange par les réseaux sociaux, d'obtenir les permis municipaux pour se rassembler face à La Moneda, de se procurer de l'équipement technique du son, et enfin de créer la chorégraphie. Le groupe S.E.I.S. a assumé ces différentes tâches. Maintenir et actualiser les informations sur les réseaux sociaux ont été les actions menées dans la phase initiale, devenue fondamentale pour la motivation et l'engagement des participants. Les organisateurs signalent qu'initialement deux d'entre eux s'occupaient de cette tâche, mais qu'au fur et à mesure que l'événement se diffusait sur internet, les internautes eux-mêmes répondaient aux questions des autres, bien que les organisateurs aient eu une grande présence sur les réseaux sociaux afin de montrer leur implication réelle dans l'action. D'autre part, deux autres jeunes ont demandé les permis municipaux

pour réaliser la convocation face au Palais présidentiel La Moneda. Ils se sont également occupés de l'équipement technique. Ce qui reste est peut être la chose la plus difficile. Comment transmettre une chorégraphie à une multitude imprécise et virtuelle ?

Pour mieux gérer la situation, les six organisateurs ont fait une première rencontre à la *Casa Central*. Le but fut alors de transmettre les principaux objectifs du *flash mob*, de montrer la danse et de filmer la chorégraphie qui serait diffusée comme le modèle à suivre. Bien que la danse *Thriller* soit très connue, les organisateurs l'ont dansée et se sont filmés afin de diffuser cette vidéo sur internet en tant que la *vidéo officielle*²⁸⁴. Le choix d'une vidéo réalisée par eux mêmes plutôt que de la vidéo professionnelle du roi du pop mondial, a répondu à la volonté de persuader la masse estudiantine. De fait, nous considérons que voir danser les organisateurs de la manifestation eux-mêmes créait une proximité entre les étudiants, en les mettant face à d'autres étudiants. En outre, ce choix impliquait l'auto-exposition des organisateurs, qui montraient ainsi qu'il ne fallait pas avoir peur de se mettre en avant ou d'être ridicule.

Pendant la première rencontre à la *Casa Central*, on demande aux participants leurs adresses mail personnelles afin de créer des rapports plus étroits. Par la suite, les coordinateurs et les participants ont mis en place une stratégie de décentralisation et de fragmentation en cellules de répétition de la chorographie.

La stratégie de décentralisation consiste concrètement dans la diffusion de la *vidéo officielle* sur internet et dans l'établissement des points de répétition de la danse. On travaille alors quotidiennement afin de parvenir à une majeure précision des pas et à une meilleure coordination collective. Ainsi, les groupes d'étudiants décidés à participer pouvaient répéter depuis leur propre institution estudiantine, en créant une cellule de répétitions autonome. En effet, il suffisait que deux représentants de leurs écoles ou facultés se rendent à une répétition à la *Casa Central* une ou deux fois par semaine, pour connaître les ajustements ou les changements de la chorégraphie. Les représentants la transmettaient ensuite à leurs camarades, en la filmant pour en avoir un registre. Cette démarche a permis d'avoir à la fois une coordination centrale et une autonomie. Elle met en évidence la grande capacité organisationnelle des jeunes.

²⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=U1qFNVOEbCM>, consulté en février 2015.

Le jour du *flash mob* la préparation préalable a été réalisée dans la *Casa Central*. Ici, ceux qui n'étaient pas encore prêts ont procédé à s'habiller et à se maquiller. Le groupe organisateur principal a décentralisé l'arrivée au point de rassemblement, la Maison présidentielle. Cinq cellules se sont constituées pour arriver à La Moneda, en insistant sur la précision des lieux et de l'heure. Les organisateurs ont observé par la suite que le fait d'avoir les coordonnées des participants – obtenues lors de la première rencontre – a été très important. En effet, posséder cette information leur a permis de transmettre des spécifications et des remarques concernant le rassemblement, en contrôlant par exemple les emplacements des gens, dont le nombre n'a d'ailleurs pas cessé d'augmenter jusqu'à la dernière minute. Ainsi, depuis leurs tombes, les zombies se réveillent et se rendent à la Maison présidentielle pour dire : « basta ! Nous voulons récupérer l'éducation d'il y a 40 ans ! ».

6.3.2 Représentation théâtrale

« Notre show du *Thriller* n'est pas un show pour la caméra. Il y a un fondement car nous, les étudiants, ils nous maintiennent en cet état, nous sommes des zombies en voyant comment l'éducation en ce pays meurt, et nous n'avons pas le droit à une réplique, ni à une critique, même pas à donner notre avis. » Par ces mots, Magdalena Paredes, l'une des coordinatrices du flash mob, assume que le *thriller pour l'éducation* a un caractère représentatif. La représentation est valorisée par le fait de voir de milliers de jeunes déguisés en zombies, maquillés en morts, vêtus de couleurs blanches, noires, grises et rouges, dansant au rythme de Michael Jackson, sur l'esplanade de La Moneda. Cependant, ce n'est pas une représentation qui cherche uniquement une appréciation artistique, mais plutôt sociale, puisque c'est une revendication du droit à l'éducation.

En juin 2011, deux mois ont passé depuis le soulèvement des étudiants. La gestion indolente de Piñera et l'obstination des jeunes ont empêché tout dialogue. *Thriller pour l'éducation* est une réponse à cette léthargie. D'ailleurs, la danse des zombies met en rapport les représentations sociales, l'imaginaire local et l'idéologie des secteurs marginalisés.

De toute évidence, *Thriller pour l'éducation* est une représentation à caractère théâtral qui vient remplacer le dialogue lorsque celui-ci n'est plus possible. Cette création met en perspective les demandes sociales estudiantines et les pose autrement

face à l'institution existante. Le fond et la forme sont dans un rapport étroit car les arguments qui conduisent les jeunes à s'exprimer à travers la danse sont en cohérence avec le malaise social. Lorsqu'il ne suffit plus de présenter les demandes à travers les discours, l'élaboration de documents ou les rassemblements, il est tout à fait légitime de trouver une autre manière de les exprimer. La forme est alors la danse, qui exprime et expose le même discours mais en introduisant certaines précisions. En effet, c'est aussi une réponse aux médias qui manipulent les informations. En outre, les traits créatifs du *thriller pour l'éducation* servent aussi à évacuer le mécontentement social. Ainsi, la danse de zombies permet non seulement de revendiquer les demandes, mais aussi de manifester le rejet de la manipulation médiatique, en générant par là une discussion autour de l'éthique des médias. En outre, cette danse soulage la frustration sociale d'être mis en marge de tous les sujets qui concernent la société.

Les zombies sont par définition vidés de leur substance et de leur volonté. Dans ce cas, comme le signale Magdalena, les étudiants sont amputés par les autorités de leur droit à s'exprimer face à une question qui les concerne fort directement : leur éducation. Les danseurs-zombies contestent justement cette marginalisation que les autorités promeuvent. Les jeunes, motivés par l'impuissance, font appel à la théâtralisation. Les zombies sortent donc de leur tombe pour danser et pour revendiquer leur droit à l'éducation.

La théâtralité se fonde précisément sur les pratiques sociales, car elle est déterminée par le système culturel et social où elle s'insère. Dans ce sens, il est nécessaire de considérer le rapport entre la société et la représentation théâtrale (théâtralité), ainsi que les dynamiques d'interaction entre leurs codes respectifs. Pour revenir à notre exemple, bien que la raison principale du choix de la chanson soit explicitée par les étudiants (c'est le message à faire passer), pourquoi choisir un thriller plutôt qu'une autre chanson ? Selon nous, il existe une autre lecture possible qui serait liée à l'histoire brisée du Chili et aux méthodes de la terreur utilisées sous la dictature.

Le *hit Thriller* de Michael Jackson a été créé en 1982. Il est rapidement monté en popularité au niveau mondial, en consacrant le Roi du pop. Voici les paroles de la chanson :

Il est bientôt minuit et le
Mal menace dans l'ombre
Sous le clair de lune tu sens un regard qui te glace le cœur
Tu essayes de crier mais la terreur s'empare du son avant que tu ne t'exprimes
Tu commences à être gelé alors que l'horreur te regarde droit dans les yeux
Tu es paralysée (...).

La paralysie terrifiante de la chanson est une fiction. En revanche, la paralysie qu'éprouvait le Chili en 1982 était bien réelle. La terreur s'est manifestée à travers la politique de la disparition forcée de ce régime négationniste et anti-humaniste de Pinochet. La chanson *thriller* est écoutée à une époque et dans un lieu où la terreur n'évoque pas seulement une chanson ou une danse. La terreur est la façon de prôner l'effroi comme dogme du contrôle des masses, la terreur se pratiquait sur les corps, c'est en eux que la marque s'inscrit. Pourtant, le plus pervers est que cette inscription n'est pas visible, car la marque de la dictature est justement associée à l'invisibilité des corps, des marques et des traces. Ainsi, beaucoup de citoyens ont cessé de se rassembler par crainte de disparaître ou d'être torturés, en procédant à l'autocensure.

La terreur réelle de la disparition était aussi en résonnance avec l'américanisation du pays, qui consistait – comme nous l'avons vu dans les deux parties précédentes – à démanteler l'État et à endoctriner la masse en lui imposant des modèles de comportement social et esthétique. Concernant les impositions esthétiques, elles supposent l'intégration des artistes américains et de leurs créations au point qu'ils deviennent très familiers pour la société ; parmi eux se trouve bien évidemment Michael Jackson. Ces impositions de canons esthétiques opèrent parallèlement à la progressive mise à l'écart d'un secteur social, les marginés de la société. Il s'agit des ouvriers, des étudiants, des travailleurs, des activistes politiques, des paysans, etc.

Il est probable que les conséquences de ces impositions sociales soient aussi à l'origine du choix des étudiants, sans que ceux-ci en aient pleine conscience. Le célèbre artiste nord américain leur est familier ; effectivement, Michael Jackson est pour l'ensemble social l'un des symboles du libéralisme mondial des États-Unis. Il constitue la preuve que même un changement de la couleur de peau a un prix.

L'exercice de nous abstraire de ce contexte et du moment où naît la chanson en la transposant au même lieu mais en 2011, nous permet de réaliser quelques autres observations. D'abord, bien que la terreur d'autrefois soit dissipée et bien que ces

jeunes n'aient pas connu la dictature, ils en éprouvent pourtant les conséquences. En effet, les étudiants sont censés convaincre leurs concitoyens plus âgés que la peur ne fait que favoriser les autorités. Les jeunes étudiants ont manifestement compris qu'une grande partie de la masse populaire, notamment ceux qui ont plus de 30 ans, sont réticents à la participation aux rassemblements. Le *thriller* serait alors une option de participation citoyenne. Certes, ce n'est pas un rassemblement massif comme les autres, c'est un *flash mob* dans lequel les citoyens vont mettre la création, l'imagination, la représentation et la théâtralité au service des demandes sociales.

D'autre part, aux alentours de 1982 l'État a mis en place la dépolitisation systématique de la masse populaire. Il s'agissait en fait d'une forme de contrôle. À ce propos, les étudiants, notamment ceux de l'université du Chili, ont fortement résisté en se consolidant comme une source de ré-articulation de la participation sociale. En raison de cette insurrection, les étudiants de l'époque font l'objet d'une surveillance incessante de la part des autorités. Ainsi, depuis le coup d'État et pendant toute la durée de la dictature les étudiants sont amenés à faire partie des marginaux sociaux. Pour ce faire, l'État autoritaire met en place un double mécanisme. D'un côté, il leur crée une mauvaise réputation au sein de la société, en niant la légitimité de leur voix aux yeux de la communauté. De l'autre côté, à l'intérieur des institutions estudiantines-universitaires, les autorités effectuent ce qu'on appelle les « opérations de désinfection », en effaçant de cette manière les idéologies politiques passées et en prônant le nouvel ordre politique, social et économique.

Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi en 2011 les autorités pratiquent aussi cette mise à l'écart des étudiants universitaires ou secondaires. En effet, pour les autorités ils continuent à représenter un groupe social indésirable dont la parole n'est pas écoutée car, dans le meilleur des cas, elle n'a pas d'importance – et ce malgré le fait qu'il s'agit des étudiants du Chili, sur lesquels repose le futur de ce pays. Cependant, c'est à partir de cette même marginalité que les étudiants vont trouver des échos dans la société.

Les pratiques de réappropriation créative de l'espace public semblent travailler pour l'expression de leur propre exclusion. Il s'agit de manifester, au niveau de la représentation esthétique, le manque de représentation politique. La portée critique de ces propositions relève d'une poétique de l'exclusion, puisque la transgression esthétique ne supprime pas les frontières mais les rend présentes, visibles. C'est-à-dire que les manifestations – les graffitis, les cris collectifs dans la rue, les marches et les affiches,

etc. – ne prétendent pas supprimer la frontière mais, au contraire, elles attendent que cette dernière continue à être-là, puisque d'elle dépend leur efficacité en tant qu'expression. (...) C'est pour cette raison que la société effectue ces manifestations autour du sujet et de ses frontières, parce que d'une certaine manière elles annoncent un possible déplacement de l'horizon de la réalité.²⁸⁵

Une fois le thriller pour l'éducation fini, les participants et les témoins se sont dispersés sans grands soubresauts.

Un nombre important de productions filmiques et photographiques ont été réalisées autour du thriller pour l'éducation. Cependant, peu d'analyses ont été faites dans une perspective esthétique. Les propos ici présentés tentent de combler ce vide.

De tout ce qui précède, il ressort que le thriller pour l'éducation a eu une grande portée, et cela pour plusieurs raisons. Premièrement, parce qu'il met en évidence l'intelligence et la capacité des jeunes à organiser des mouvements collectifs. Cela a été possible grâce à la mise en place d'une stratégie bien pensée : la décentralisation de l'organisation. À travers cette décentralisation, chaque cellule – dans ce cas chaque faculté ou lycée – se voit attribuer l'autonomie nécessaire pour mettre en place une danse collective. Cette réflexion nous conduit à reconnaître les facultés organisationnelles des jeunes, ainsi que leur créativité dans la réappropriation des pratiques politiques au sein de la société estudiantine. Car les étudiants ont géré et organisé une collectivité dans un but idéologique. De tout point de vue, il s'agit d'un acte politique. Le *thriller pour l'éducation* s'inscrit ainsi dans une conception de la politique qui s'éloigne de la vétuste école de la représentation politique. Ici la politique se fait en dansant.

D'autre part, ce *flash mob* a des fondements politiques évidents, car ses revendications cherchent à récupérer un droit devenu une marchandise. Cette manifestation possède une triple dimension politique premièrement par son contenu de revendications sociales-politiques, deuxièmement – comme dans les autres cas que nous avons étudiés – par la réappropriation des espaces publics symboliques

²⁸⁵ Rojas Sergio, *Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica*. Texte de la conférence inaugurale du Séminaire International « Citoyenneté, Participation et Culture », organisé par le Conseil National de la Culture du Chili. Centre Culturel Palais La Moneda, 5 et 6 octobre 2006. Ce texte est consultable sur internet : http://www.philosophia.cl/articulos/Estetica_y_participacion_ciudadana.pdf ou <http://www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=679> Consulté en janvier 2015. C'est nous qui traduisons.

qu'elle accomplit, et troisièmement parce qu'elle évoque les principes du théâtre, qui est par essence politique.

Le *thriller pour l'éducation* se situe à la limite entre le fictionnel et le réel. En effet, il représente le réel, la réalité des étudiants. « Nous sommes des zombies » : c'est la métaphore du mort-vivant. Car les étudiants sont exclus de la participation politique et ne peuvent donc pas choisir leur destin librement. Ils théâtralise alors leur vision du réel pour émettre une opinion en utilisant l'artifice de la représentation théâtrale. Pourtant, dans cette manifestation il y a un réel qui est préconisé. À travers ce flash mob nous reconnaissons la différence entre l'ancienne école politique non-représentative, et la représentation esthétique que les sociétés marginalisées cherchent instinctivement.

Ce travail met aussi en évidence l'intelligence tactique de ces jeunes, capables de renverser l'ordre des choses. Ainsi, ils reprennent les symboles le plus puissants du capitalisme dans l'imaginaire chilien, tels que le roi du pop, pour les mettre au service d'une idéologie contraire. Un autre exemple de ce renversement est la logique de la décentralisation et de la fragmentation, qui sont cette fois utilisées avec un objectif complètement contraire : le rassemblement. De même, la manifestation se sert de réseaux sociaux comme Facebook, qui par principe, et contrairement à ce qu'ils expriment, cherchent en réalité à fragmenter les pensées. Or, la danse des zombies met ce réseau social au service des revendications du corps collectif. Ces exemples montrent à nos yeux un renversement dialectique important, qui doit être pris en compte.

En résumé, nous sommes face à une expérience collective importante qui montre que la danse ne consiste pas simplement à reproduire des mouvement impensés, mais qu'elle peut être associée à une autre forme de comprendre la politique. Cet acte entraîne un déplacement de la scène politique et un déplacement de l'horizon social.

NEUVIEME ACTE

COMMEMORER

C'est ainsi que quand on est entré pour la première fois dans une chambre à la tombée de la nuit, qu'on a vu les murs, les meubles et tous les objets plongés dans une demi-obscurité, ces formes fantastiques ou mystérieuses demeurent dans notre mémoire comme le cadre à peine réel du sentiment d'inquiétude, de surprise ou de tristesse qui nous accompagnait au moment où elles frappaient nos regards. Il ne suffirait pas de revoir la chambre en plein jour pour nous les rappeler : il faudrait que nous songions en même temps à notre tristesse, à notre surprise ou à notre inquiétude.²⁸⁶

En 2012, les demandes sociales se confirment et commencent à se formaliser face aux institutions correspondantes. Les autorités *de facto* procèdent, avec une grande résistance, à intégrer à l'agenda politique les demandes sociales. De fait, elles n'ont pas le choix, bien que, comme nous l'avons vu, elles aient développé toutes sortes de stratégies pour dissiper, criminaliser et détourner le mouvement social – la tactique la plus persistante étant de ne pas entendre les demandes sociales. Cette dernière ligne de conduite n'avait en tout cas rien de nouveau, car elle caractérisait également la période dictatoriale. Ainsi l'atteste le témoignage d'une des femmes qui a participé à

²⁸⁶ Halbwachs Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Puf, 1968, p.14.

la première grève de la faim menée par l'AFDD en 1977 : « Nous sommes sorties dans les rues avec des pancartes pour aller aux tribunaux : huit camarades ont été arrêtées. Nous devions montrer aux Chiliens qui ne voulaient pas se rendre compte, ce qui était en train de se passer. »²⁸⁷

Ensuite, tout au long de l'année 2013, et notamment au mois de septembre, le Chili a commémoré les 40 ans du coup d'État. À la différence d'autres commémorations, celle-ci a été réalisée dans un pays gouverné par la droite, représentée par le président Sebastián Piñera. Il y eut très peu de présence de l'État, et moins encore des initiatives gouvernementales pour des actes commémoratifs officiels. D'autre part, cette commémoration a été précédée de la rupture de la convention politique existante. La mémoire et la conscience sociale semblent alors se ré-incarner dans le corps social. L'éveil de la mémoire des jeunes étudiants est probablement à l'origine de cette différence remarquable, car la commémoration de 2013 se produit dans le paroxysme des mouvements sociaux. Une autre différence entre la commémoration de 2013 et les précédentes réside dans la multiplication des discours et des récits sur la dictature, montrant ouvertement images, archives et vidéos. Chaque groupe s'implique très profondément dans cette démarche. De leur côté, les journaux publient des articles sur la dictature. La télévision participe aussi, soit dans un format fictionnel en diffusant des séries inspirées des années de la dictature, soit dans un format journalistique en réalisant des programmes informatifs et des débats. Dans tous les cas, les sujets tournent autour des 40 ans du coup d'État. De leur côté, les universités organisent des colloques et des journées d'étude sur le même thème. La prolifération de ce type d'activités est telle que dans le pays on parle d'un « boom de la mémoire ».

Cependant, ce qui semblait être un resurgissement de la mémoire au sein du corps collectif fait en 2013 l'objet d'un renversement dialectique. Nous développerons ici cette hypothèse.

Mémoire et conscience sociale ont mobilisé les jeunes étudiants en 2011. Nous avons décrit les différentes tactiques alors mises en œuvre par les autorités pour affaiblir puis pour anéantir le soulèvement social. L'une de ces stratégies a été la médiatisation détournée des rassemblements à travers la diffusion de discours et d'images montrant la violence des manifestants. Mais ce n'est pas la seule

²⁸⁷ Rojas de Astudillo R., *Memorias contra el olvido*, Santiago, Amerinda, 1987, p. 271. Cité par García-Castro Antonia, *La mort lente de disparus au Chili*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 84.

manipulation dont les mobilisations ont été l'objet. Une autre forme de manipulation a consisté dans le lancement d'une sorte de « mode de rassemblements ». En effet, en 2011 les médias télévisuels diffusaient massivement des émissions et des séries sur les révolutions estudiantines, tandis que de son côté la publicité s'inspire de cette « mode de manifester », largement exploitée à partir de l'association de la jeunesse à la révolution. Ainsi, on propose aux jeunes et aux potentiels consommateurs des vêtements adaptés aux rassemblements tels que des jeans déjà tachés ou déchirés, des t-shirts incluant une cagoule, et toute sorte de produits pour s'apprêter au « combat ». L'ensemble de ces produits conduit à une banalisation du motif de la manifestation. La vulgarisation médiatique des rassemblements allait justement de pair avec l'abattement de la population après les longues disputes et la lutte sociale de 2011, à quoi s'ajoutait la stratégie d'anéantissement du mouvement mise en place par les autorités. Dans le domaine des médias, l'« usage » ou plutôt l'instrumentalisation des rassemblements sociaux ne cherchait pas à renforcer leurs revendications. Au contraire, on cherchait d'une part à créer un effet de saturation dans la population autour de ces thèmes jusqu'à ce qu'elle-même rejette toute discussion à ce propos, et d'autre part à créer un marché autour de ces thématiques, en proposant la consommation comme remède à l'abattement social.

Par ailleurs, les rassemblements massifs affectaient la vie quotidienne des gens et notamment des travailleurs qui, par exemple, à cause du blocage du transport public ne pouvaient pas se rendre efficacement à leur lieu de travail. Ainsi, le caractère prétendument violent des manifestations telles qu'elles étaient présentées par les médias contribuait à l'irritation des travailleurs, qui pouvaient dès lors identifier « les coupables » de ces émeutes. Les travailleurs savaient donc contre qui décharger leur colère. C'est en effet la stratégie, déjà testée, de l'opposition du peuple contre le peuple. Par conséquent, si les mouvements sociaux avaient le soutien transversal de la population, ils trouvaient aussi des opposants au sein de la société civile.

Toutes ces stratégies employées par la gestion gouvernementale en léthargie, depuis le ne pas vouloir entendre jusqu'au traitement médiatique et publicitaire du mouvement social, ont eu un effet de banalisation des rassemblements. Ainsi, on entendait souvent les gens plaisanter : « si tu n'est pas content, organise un rassemblement sur Facebook, et c'est tout ! ».

Or, nous pensons que le *boom de la mémoire* en 2013 cherchait à produire exactement ce même effet de banalisation de la mémoire : plutôt que d'essayer de

comprendre la dictature en approfondissant ses contenus traumatiques, il s'agissait de la présenter comme un sujet incontournable, certes, mais sans profondeur. La mémoire devenait ainsi une marque à la mode ; c'est pourquoi tout le monde voulait participer à cette commémoration en proposant sa petite création artistico-culturelle et/ou scientifique-journalistique, et c'est pourquoi aussi certaines vedettes et certains acteurs de télévision se présentaient du jour au lendemain comme des spécialistes de la dictature. De ce point de vue, la mémoire est conçue comme un récit hégémonique qui dissocie le passé du présent, le passé étant quelque chose de lointain totalement détaché et indépendant du présent. Selon ce récit uniforme et officiel, ce que l'on commémore, c'est le point final d'une histoire pour recommencer une autre.

1. Contexte et commémoration des 40 ans du coup d'État

L'effervescence commémorative et mémorielle de 2013 a laissé peu de place à des thèmes autres que les 40 ans du coup d'État. Les activités commémoratives ont été tellement nombreuses qu'assister à toutes ou même en être au courant devenait presque impossible. Ces manifestations ont pris toutes les formes : actes politiques, débats, colloques nationaux et internationaux du côté de l'académie, événements artistiques, expositions, pièces de théâtre, productions audiovisuelles, hommages institutionnels. En somme, on assistait à une sorte de reconstitution publique de la mémoire. De leur côté, les médias ont participé à ce boom de la mémoire en produisant des reportages journalistiques et en diffusant des débats à la radio ou dans les chaînes télévisuelles. Musique et images de l'époque ont littéralement envahi l'espace public. De cette manière, il était vraiment impossible de rester à la marge.

Ces productions faisaient allusion à des aspirations partagées et à des slogans communs. Parmi ces aspirations se trouvaient : la recherche d'explications sur le coup d'État et l'identification des responsables ; la description du contexte dans lequel il s'est produit ; la reconstitution des souvenirs des violations aux droits de l'homme et le dépôt des plaintes correspondantes ; la reconnaissance de la fracture qui divisait le pays et la prise en compte du besoin de réconciliation.

Ces pages introductives reprennent un récit de la psychologue chilienne Isabel Piper, qui décrit des événements que nous n'avons pas vécu de près.

En 2012, lorsque nous suivions le séminaire de M. Philippe Tancelin, *Témoin témoignage, témoigner*, nous avons rédigé le projet de notre deuxième travail de terrain, en l'envisageant justement dans le contexte de la commémoration de 40 ans du coup d'État. Ce projet, intitulé *La restitution du corps disparu*, proposait la réalisation d'entretiens filmés auprès d'un certain nombre de familles de détenus disparus. Notre objectif était de reconstituer les corps à travers les images, les représentations et les souvenirs que les disparus ont laissés dans leurs familles. Pour réaliser ce projet, nous avons demandé une aide financière aux Fonds Nationaux pour le Développement de la Culture et des Arts au Chili, *Fondart*. Nous n'avons pas obtenu cette subvention. Or, les raisons de ce refus nous semblent à présent plus claires. En effet, notre projet, d'une part, et le travail de commémoration officielle des 40 ans, de l'autre, allaient dans de sens bien différents. Car notre recherche ne s'inscrivait pas dans le cadre d'un *boom de la mémoire* mais se présentait plutôt comme une pratique éthique constante de la conscience et de la mémoire.

Pour nous, le sujet des droits de l'homme, loin d'être une mode, suppose l'assomption quotidienne d'une posture d'attachement aux valeurs humaines. Nous sommes bien loin de l'idée l'opportuniste de figurer sur la scène sociale dès que la possibilité se présente. Nous comprenons bien que les organisations sociales, les associations culturelles et les institutions de tradition académique reconnues par leur travail autour des droits de l'homme et de la mémoire, se trouvent en tête des actes commémoratifs, car dans ces cas il ne s'agit pas d'un geste isolé mais d'une conduite qui possède une cohérence historique. En revanche, en 2013 au Chili un secteur jusqu'alors étranger à ces questions fait soudainement acte de conscience sociale. Ainsi, des comédiens, des animatrices-mannequins et des journalistes de télévision profitent de ces circonstances pour prononcer quelques opinions, pour montrer de l'empathie envers les victimes de la dictature, et pour émettre délibérément des jugements sans cohérence. Ils s'expriment avec grandiloquence, à la vitesse télévisuelle et parmi des coupures publicitaires. De notre point de vue, les réactions de ces « têtes d'affiche » obéissent à une pensée éminemment libérale, celle héritée de Pinochet et de ses *boys*, et celle même qui a encouragé la botte militaire à marcher sur les corps afin d'imposer son capitalisme sans scrupules. Cette pensée est évolutive, et elle montre maintenant son caractère métamorphosable. Les effets de ce dogme sont perdurables. En 2013, il est revendiqué de manière plus aigüe, en tant que libéralisme d'extermination. On constate alors que même les moments de recueil

et d'introspection sociale peuvent se soumettre aux lois du marché, en devenant un produit.

Aujourd'hui nous savons donc avec certitude que notre recherche sur le corps disparu et la prolifération narrative lors de la commémoration des 40 ans du coup d'État, allaient dans des sens opposés. Tandis que nous essayions d'approfondir certains sujets, cette commémoration manipulée tentait de produire un effet de saturation, en retirant la charge aux responsables et en relativisant le statut des victimes. Un autre type de disparition est ainsi mis en œuvre : une disparition qui opère par saturation. De ce point de vue, il est logique que n'ayons rien reçu de la part de *Fondart* pour réaliser notre projet. Avec des moyens beaucoup plus humbles, nous avons malgré tout mené à bien nos entretiens, tout en veillant à la cohérence de notre recherche.

D'une manière générale, les activités déployées autour de l'événement à commémorer ont contribué à configurer un discours hégémonique par rapport au passé, une mémoire officielle univoque, la Mémoire. En revanche, nous considérons que la mémoire est en réalité multiple et qu'elle n'a pas un seul sens. En effet, lorsque nous nous exerçons à nous rappeler un épisode, les versions se multiplient. Cet exercice collectif s'appelle la commémoration. La question est alors : qu'est-ce qu'une commémoration ?

Commémorer est faire mémoire ensemble. Lorsque nous participons à une commémoration, nous nous plongeons dans une expérience à la fois idéologique et affective, en montrant sur la scène publique ce que nous pensons et sentons par rapport au passé qui s'éveille. Bien que la société chilienne commémore le même fait – le coup d'État de 1973 –, les significations que l'on peut attribuer à cet événement sont diverses et dépendent de ce que nous sommes et sentons aujourd'hui.²⁸⁸

Remémorer peut ainsi être associé à une action collective qui donne sens à ce que nous sommes actuellement, à travers la construction d'un récit qui pose une origine (au passé) et un dénouement (au présent). Suivant cette idée, pour comprendre socialement et esthétiquement le Chili de nos jours, il est nécessaire de remonter au passé et de trouver la trame historique initiale, car c'est elle qui permet d'expliquer la société actuelle. La commémoration serait ainsi une pratique sociale qui permet de donner sens au passé en éclairant du même coup le tissu historique au présent.

²⁸⁸ Piper Isabel, *La memoria como moda y la conmemoración como farándula : reflexiones críticas en torno a los 40 años del golpe de Estado en Chile*, in *Anuari del conflite social*, Barcelona, 2013.

Par ailleurs, les significations que nous conférons aux événements sont variées et dépendent de nos propres constructions idéologiques. Piper remarque que les commémorations se produisent autour d'un événement qui donne sens à ce que nous sommes et qui coïncide souvent avec l'épisode que la société reconnaît comme constituant sa propre origine. Le point d'origine est l'événement à partir duquel la société se déploie historiquement. Suivant ce principe, l'origine de la politique et de l'esthétique de la disparition serait le coup d'État, qui est aussi l'origine d'autres théories, regards et postures sociales²⁸⁹. C'est cette origine qui donne sens à la société chilienne actuelle.

Affirmer que le comportement social actuel du Chili a comme origine le coup d'État, nous aide à mieux reconnaître le refoulement social qui s'est produit lors de la mort de Pinochet. En effet, avec la mort du dictateur s'évapore la main qui engendrait le point d'origine (l'origine de l'origine). Dans ce cas, l'événement initial serait plus important que le dénouement lui-même, car sans l'origine aucun événement postérieur n'a de sens. Comment donner un sens à la polarisation du Chili lors de la mort de Pinochet si lui-même, l'origine du conflit, est disparu ?

La commémoration dans notre cas obéit au besoin de nous expliquer nous-mêmes. Et, bien que d'une autre manière, notre recherche est aussi une tentative de compréhension esthétique de cette société.

Le 11 septembre 1973 est reconnu comme le jour où l'histoire chilienne recommence. La « fracture », le « point d'inflexion », l'« irruption », etc. : tous ces termes renvoient à la séparation d'une époque par rapport à une autre. Le terrorisme d'État a mis fin aux projets politiques de transformation de l'UP, a démembré les corps collectifs des organisations sociales et politiques et a installé, avec une violence démesurée, l'économie du libre marché. La succession d'événements depuis l'origine a tellement marqué le corps social que dans l'histoire de la société chilienne on distingue un avant et un après le coup d'État et la dictature. Isabel Piper parle à ce propos de *la rhétorique de la marque*, qui est « le centre d'articulation des théories du trauma politique et des mémoires de la dictature. Elle construit le trauma comme un lieu d'argumentation qui opère comme la cause de beaucoup de problèmes actuels et comme une explication de notre manière d'être et de réagir. »²⁹⁰ Ainsi, le 11

²⁸⁹ Nous pensons notamment à la thèse de Javiera Medina, *Esthétique de la résistance Photographie et Dictature : Chili 1973-2006*, soutenue en 2013 à l'Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis.

²⁹⁰ Piper Isabel, « Trauma y reparación: elementos para una retórica de la marca »,

septembre 1973 est le jour originaire d'une rhétorique qui se reproduit systématiquement, en boucle. En effet, les récits de cette histoire reconnaissent un passé tourné vers une utopie qui n'a jamais vu le jour, un présent qui n'est pas ce qu'il devrait être, et un futur qui ne sera pas : cette perception négative fait partie de notre mémoire collective, la même qui a été systématiquement évoquée lors de la commémoration des 40 ans de l'irruption militaire. À cette occasion – par opposition à l'étouffement du passé qui caractérisait la post-dictature de la Concertation –, la mémoire collective a été exhibée sans cesse comme un discours officiel irréversible et absolu. Le corps collectif s'éloignait ainsi de la possibilité d'une compréhension éthique et esthétique du passé.

Piper affirme que « les événements que l'on commémore sont ceux qui nous amènent de retour à ce point d'origine. Les collectivités se remémorent ce qui les maintient unies, en mettant en scène des symboles communs, des esthétiques et des croyances partagées, et en constituant des récits, des idées et des valeurs qui opèrent comme des références d'identification. »²⁹¹ Notre idée de commémoration s'inscrit dans cette perspective, et non dans celle d'un point fixe et absolu que l'historicité laisserait comme marque irrévocable. Selon nous, on commémore le retour à l'événement et aux sentiments qu'il suscite en chacun : c'est le retour au point d'origine en reculant. Les actes commémoratifs rassemblent les personnes dans des espaces publics matériels et imaginaires. Cette proximité produit une convergence vers le point d'origine, en conférant de la solidité et de la cohésion à la mémoire.

2. Spectacularisation et disparition de la mémoire

Le résultat de la multiplication incontrôlée des récits sur la dictature est la banalisation de la mémoire et des droits de l'homme. Cette banalisation n'est pourtant pas ancrée dans l'amnésie ou dans l'oubli, comme cela a été le cas à la suite de la politique de « tourner la page » menée par la Concertation. Au contraire, cette fois on se trouve face à une politique d'hyper-reproduction des récits du passé. Cependant, ce qui semble être une réactualisation des dossiers n'est qu'une stratégie

https://www.academia.edu/4799194/TRAUMA_Y_REPARACION_ELEMENTOS_PARA_UNA_RETORICA_DE_LA_MARCA, consulté en mars 2015, c'est nous qui traduisons.

²⁹¹ Piper Isabel, *La memoria como moda y la conmemoración como farándula : reflexiones críticas en torno a los 40 años del golpe de Estado en Chile*, op. cit.

propre à l'époque de l'esthétique de la reproduction constante dont parle Benjamin. Ici, la reproduction ne suppose pas l'analyse critique du contenu des dossiers, mais seulement leur présentation dans des lieux impensés auparavant : c'est là la grande nouveauté. De plus, le passé est réduit à une donnée, en devenant une matière d'étude inanimée. Dans cette perspective, la mémoire est dissociée de l'esthétique. On perd ainsi la fluidité de la mémoire qui, rendant possible sa mutation, permettait de donner un sens particulier et *présent* au passé. Il ne s'agit donc plus de récupérer l'expérience, de la maintenir active, ou d'aboutir à une construction commémorative qui implique une véritable participation sociale. Au contraire, ce qui est important, c'est l'objectivation de l'événement et sa fixation dans un point déterminé du passé. On supprime alors le sens esthétique de la mémoire, car celle-ci n'est plus l'expérience actuelle et présente du passé, mais une donnée datée.

Les souvenirs sont transformés en une mémoire univoque, uniforme, hégémonique, en devenant même un bien de consommation. Il est clair que ce processus de transformation n'est pas exclusif au Chili car il s'insère dans un ordre mondial : les mémoires dictatoriales peuvent aussi devenir une marchandise. Au Chili, par exemple, l'industrie touristique organise autour des centres de répression et de torture de la dictature « Les circuits de la terreur » – titre d'un article paru dans le journal *La Nación*²⁹². Effectivement, beaucoup de *gringos* arrivent au Chili pour connaître la route macabre que de milliers de chiliens ont dû traverser en dictature. Ils prennent des photos des historiques trous de balles de 73, et ils parcourent Villa Grimaldi, Londres 38 ou le Stade national en cherchant les traces d'un Auschwitz chilien. Bien que la publication sur « Les circuits de la terreur » date de 2006, les comportements qu'elle évoque n'ont pas cessé de s'affirmer, et la commémoration de 2013 fait preuve d'une mémoire dictatoriale transformée presque en une anecdote facilement digérée. Félix Vázquez Sixto mentionne par rapport aux émissions télévisuelles qui véhiculent ce type de récits : « ce sont des recueils d'anecdotes qui déclenchent plutôt l'hilarité en raison du contraste qu'elles manifestent entre un passé décontextualisé et un présent avide de distraction, les liens entre ces deux temporalités existant seulement dans la différence entre ce qui est et ce qui n'est plus. Le message est celui de la trivialité et de la consommation accélérée dans une espèce de tourbillon qui recycle des *événements* passés sans aucun type d'insertion dans le

²⁹² <http://www.lanacion.cl/noticias/reportaje/el-circuito-del-horror/2006-12-09/222026.html>, consulté en mars 2015.

temps : ils sont atomisés et transformés en mode »²⁹³. Il s'agit donc d'un marché et d'une spectacularisation de la mémoire.

Le spectacle donné à voir au Chili en 2013 est constitué de récits qui contiennent des souvenirs homogènes, légitimes et officiels. Selon Piper, on distingue deux formats narratifs : d'une part, les récits explicatifs, qui présentent une trame linéaire allant de l'Unité Populaire à l'événement que l'on commémore (le coup d'État) et à ses conséquences dans la post-dictature ; et, d'autre part, les récits d'expériences, consistant en des témoignages qui ne s'ordonnent pas chronologiquement mais qui sont plutôt articulés autour de l'événement traumatique vécu par la victime. La mémoire hégémonique utilise ces deux formes narratives, en en extrayant l'information nécessaire pour reconstituer la trame logique des faits et pour déceler leurs conséquences, et en reprenant les témoignages à la première personne qui confèrent une légitimité et une vraisemblance aux différentes versions.

Le résultat de cette mise en scène est ce que Piper nomme la « *farandulización* »²⁹⁴ de la mémoire. Elle consiste dans la vulgarisation et dans la banalisation des sujets traumatiques, en leur donnant une couverture médiatique dans un ton spectaculaire.

La superposition des voix, des discours, des images, des vidéos, des photographies d'Allende, de l'Unité populaire, des affrontements, de La Moneda, de la Junte militaire, de Pinochet, ainsi que des souvenirs des assassinats, des tortures, des campagnes du « Si » et du « Non », ont permis aux autorités et aux médias officiels d'atteindre l'objectif d'une commémoration univoque. Dans cet univers d'hyper-reproduction de la Mémoire, les récits de témoignage des victimes qui racontent leur histoire sont suivis de l'intervention d'une vedette télévisuelle qui montre son empathie en disant « je comprends ce que vous ressentez » et en embrassant la victime, pour passer ensuite à la publicité. Nous sommes très loin de la complexité des discours et des critiques éthiques et esthétiques par rapport à « l'événement initial ». La *farandulización* de la mémoire est surtout une démarche anti-esthétique. On est face à une spectacularisation de la mémoire, qui devient un objet de consommation facilement digérable, multiforme et permanent. C'est ainsi

²⁹³ Vázquez Sixto Félix, *La memoria como acción social*, Barcelone, Paidós, 2001, p. 60. C'est nous qui traduisons.

²⁹⁴ Le mot « *farandulización* », dont la traduction en langue française n'est pas aisée, vient du terme « *farándula* », qui désigne le monde artistique et en général les gens qui n'hésitent pas à exhiber leur vie privée afin d'assurer leur popularité. « *Farándula* » est donc devenu un synonyme de fatuité, d'ostentation et d'une certaine forme d'impudeur.

que pendant toute l'année 2013 le bombardement des émissions sous tous les formants tourne systématiquement autour de l'irruption de la démocratie. La *rhétorique de la marque* se consolide alors, et le coup d'État se réaffirme encore comme l'événement originaire de ce que les Chiliens sont aujourd'hui.

La *rhétorique de la marque* « met les causes de ce que nous sommes dans un lieu étranger à nous, et à travers ce mécanisme elle restreint la possibilité de changement, elle la réduit seulement à la réparation des effets de la violence. Et, ce qui est encore plus grave, bien souvent elle associe la réparation au seul établissement de la vérité de ce qui est arrivé dans le passé, en dissimulant les demandes de transformation de la société et en les limitant à la reconnaissance de ce qui est arrivé dans un temps qui n'est plus, à des sujets qui ne sont plus, et dans un pays qu'a déjà changé. »²⁹⁵

La *rhétorique de la marque* dissimule les demandes de transformation sociale : ce constat peut être associé à l'esthétique du corps disparu dans plusieurs perspectives.

D'abord, l'hyper-reproduction de ce *corps commémoratif* établit un système d'occultation de la substance esthétique de la mémoire, en entendant par *substance esthétique de la mémoire* l'expérience collective sensible de se réunir au présent autour d'un événement passé. Cette expérience actuelle est occultée par la superposition d'un passé irrésolu. La saturation d'images dilate ce passé en suspens dans le présent, ne laissant aucune place pour la mémoire esthétique, car tout est posé dans l'irréversibilité du temps révolu. Dit très simplement, nous sommes tellement attachés à comprendre le passé, que le présent devient inexistant. Ce procédé de superposition de la mémoire figée sur la mémoire active est une des formes de la disparition.

Ensuite, en relation avec ce qui précède, on peut dire que la mémoire esthétique est le retour au souvenir, qui permet d'interpréter le passé à l'aide de l'expérience actuelle. Or, lorsqu'on parle de l'expérience, on évoque aussi la notion de *sentiment*, car le souvenir ne se réduit pas aux traces matérielles que le passé a laissées sur nous. Par traces matérielles nous entendons les images et les figurations sensibles que nous nous faisons d'un événement passé, et qui concernent le regard, l'odorat, le toucher et l'ouïe. Avec la mémoire esthétique reviennent aussi l'émotion et les sentiments que nous avons attaché à ces figurations. De cette manière, pour ceux qui ont vécu le coup d'État dans une position ou dans une autre, la commémoration esthétique fait

²⁹⁵ Piper Isabel, *La memoria como moda y la conmemoración como farándula : reflexiones críticas en torno a los 40 años del golpe de Estado en Chile*, op. cit.

ressurgir les sentiments éprouvés au moment où ce fait s'est produit. C'est justement l'évocation de ces sentiments que la Mémoire officielle tente de supprimer à travers ses stratégies de fausse commémoration. Ainsi, l'hyper-reproduction répond à une volonté de supprimer ce champ esthétique en faisant disparaître – par saturation – les enjeux réels de l'événement commémoré.

Ces disparitions, ces corps disparus, s'affirment dans la négation, elle-même déguisée en affirmation, en volonté de montrer sur les scènes massives ce qu'auparavant on ne montrait pas. Cette observation renvoie à la reconnaissance par Vázquez de l'absence de liens « entre un passé décontextualisé et un présent avide de distraction ». Le corps disparu émerge justement de la stérilité des liens entre ce passé douloureux et le présent soumis au rythme du marché. Il s'agit du corps disparu de la mémoire esthétique. Il faut en effet supprimer cette mémoire comme la seule possibilité de survivre à la douleur du trauma. Il s'agit de l'amputation du membre souffrant du corps. C'est ce que Piper suggère en proposant une trilogie de négations : « un temps qui n'est plus », « des sujets qui ne sont plus », « un pays qui a déjà changé ». Ces négations de temps, de sujet et d'espace, qui constituent le fondement de la *rhétorique de la marque*, sont aussi les interstices par où s'introduit la disparition en tant que politique et esthétique dans une société mutilée. C'est grâce à cette mutilation, à ce corps disparu, que la survivance sociale paraît possible. Cependant, une étude comme la nôtre tente de faire la radiographie de ce qui ne se dévoile pas au premier regard, ou de ce qui est montré avec une intention trompeuse. Notre radiographie essaie de rendre visible ce qui est invisible au regard humain, en traversant avec nos questions les différentes couches des structures sociales, politiques et esthétiques.

L'exercice de questionnement constant est une forme de résistance à la compréhension univoque d'un événement. Nous cherchons les fissures qui nous permettront d'introduire une mémoire restituant les corps disparus, non comme une fin en soi, mais comme un processus dont le mécanisme nous intéresse particulièrement.

3. Mémoire esthétique : la subversion de l'expérience, du passé au présent

Suivant les remarques qui précèdent, les commémorations peuvent être considérées comme une forme d'institutionnalisation de la mémoire car elles cherchent d'une part à situer chronologiquement un événement, et d'autre part à lui conférer un sens spécifique (voire unique). En effet, « les actions rituelles définissent un passé qui explique et donne un sens au présent, en même temps qu'elles ouvrent ou ferment des futurs possibles. »²⁹⁶ Ces rituels sont dans notre cas toutes les actions déployées autour de la mémoire telles que la production d'images et l'utilisation des espaces, de symboles et de discours. La réitération incessante du « rituel » cherche à l'ancrer en tant que référent qui s'érige comme « la vérité ». C'est cette vérité qui détermine ce qu'est la mémoire, et comment la construire.

Toutefois, les commémorations auraient une autre faculté, opposée à l'antérieure, qui serait d'ordre subversif. En effet, la commémoration a aussi un potentiel transformateur des processus de la mémoire, car elle a un pouvoir multi-signifiant qui montre qu'il n'existe pas une seule mémoire. Bien que les commémorations soient associées à un discours hégémonique, elles sont susceptibles d'introduire une tension entre les différentes versions. Ainsi, chaque commémoration ouvre la possibilité de ré-signifier le passé par la réinterprétation des symboles et des représentations déjà chargés d'une histoire. Ces divers sens peuvent donc faire l'objet d'une réappropriation par des acteurs qui feront surgir de nouvelles mémoires.

La mémoire esthétique fait du passé un principe actif dans le présent, c'est-à-dire qu'elle suppose la réinterprétation du passé dans le présent. En revanche, la mémoire hégémonique n'est pas expérientielle : par exemple, elle confère à la dictature un caractère immuable, en la réduisant à un objet de connaissance et à une expérience figée. Or, on peut soutenir que de nos jours la dictature explique véritablement l'identité des Chiliens, étant la cause de leur manière d'être et d'agir. Ainsi, à travers un événement situé dans le passé, on peut expliquer le comportement actuel des Chiliens. En revanche, la mémoire officielle dissocie les événements passés des pratiques sociales actuelles.

²⁹⁶ Piper Isabel, *La memoria como moda y la conmemoración como farándula : reflexiones críticas en torno a los 40 años del golpe de Estado en Chile*, in *Anuari del conflite social*, Barcelone, 2013. C'est nous qui traduisons.

De ce point de vue, on peut constater que la puissance de ré-signification de la mémoire n'a pas été exploitée lors des multiples commémorations de 2013. Ce qui était donné à voir comme « insolite » ou presque « révolutionnaire » dans le médias officiels, ne comportait de véritable résistance au regard de la mémoire et de ses enjeux profonds. Car, comme l'affirme Piper, le pouvoir subversif de la mémoire ne réside pas seulement dans le fait de révéler ce que la mémoire officielle tait, et encore moins dans l'usage de récits normatifs qui établissent ce qui ne devra plus jamais arriver et qui déterminent ce que nous devons retenir et comment. Au contraire, la mémoire résistante soumet à la discussion non seulement les interprétations du passé, mais aussi la signification actuelle de la société et son possible futur. C'est dans ce sens que les mémoires esthétiques sont un principe actif. Car elles ont la capacité de renverser le *statu quo* à travers l'éveil dans le présent des sensations et des sentiments du passé. Ainsi, dans le moment présent la mémoire esthétique est à l'origine de sujets, de relations et d'imaginaires sociaux. Elle est donc susceptible de mener une véritable résistance car elle a la capacité de mettre en question les souvenirs reconnus comme faisant partie de « la vérité ». En paraphrasant Piper et Vázquez, on peut dire que la mémoire esthétique est une forme d'action sociale, *se rappeler* étant un acte de compréhension et de création de sens qui implique que le passé est interprété et ré-signifié en fonction du présent.

Comment est-il possible de matérialiser la mémoire à travers les corps ?

4. #quererNOver : une action subversive de la mémoire esthétique

La mémoire hégémonique imposée lors de la commémoration des 40 ans du coup d'État a aussi eu des effets paradoxaux. Certes, elle a fermé les espaces pour repenser le passé, en provoquant un épuisement discursif ; mais elle a généré par là un refus manifeste chez une grande partie de la population. Les images d'archives ont été sorties de leur boîtes et transformées en missiles envoyés directement à la pensée sociale : le Chili devient un champ de bataille, la rhétorique montrant sa violence à travers l'exposition des archives et le retour incessant sur l'historicité du coup d'État et sur ses conséquences. Chaque personne fut atteinte par un de ces missiles. Beaucoup d'entre elles montraient leur saturation en disant : « je ne veux plus revoir des émissions sur la dictature », « basta ! », « ce pays doit tourner la page », etc. L'un

de ces missiles a aussi atteint l'artiste-performer chilienne María José Contreras. Consciente des stratégies d'exhibition médiatique d'une mémoire facile à digérer, elle les rejetait en tant que citoyenne et artiste. Mais c'est lorsqu'elle entend les déclarations d'un ancien général (r) qui affirmait ne pas être au courant des violations aux droits de l'homme durant la dictature, qu'elle commence à concevoir une idée. Le général en question soutenait ne pas savoir ce qui se passait dans son régiment. Cette déclaration a bouleversé María José, qui a trouvé cela invraisemblable – en effet, même nous, les enfants de la dictature, nous pressentions la terreur, la répression et la torture qui nous environnaient. Comment un général ne pouvait-il pas savoir ce qui se passait dans son propre lieu de travail ? Cette déclaration diffusée à la télévision nationale a éveillé une mémoire subversive active et esthétique, clairement distincte de la mémoire à la mode.

En tant qu'artiste, mon territoire pour agir politiquement est le champ des arts. J'ai alors décidé de mener une grande action de mémoire intitulée #voulairNEpasvoir. Je cherchais à créer une polémique autour de ces absurdes plaidoiries d'ignorance : si tu ne savais pas, c'est parce que tu ne voulais pas voir.²⁹⁷

María José décide alors d'organiser une réaction contre cette prétendue ignorance et propose de réaliser une action de mémoire collective qui mette en évidence les enjeux du corps disparu. #quererNOver – en français, *voulair NE pas voir* – est un acte symbolique qui consiste très concrètement à s'allonger par terre au milieu de l'agitation urbaine de la capitale chilienne, en cherchant à rendre manifestes les plus de 1200 corps disparus existant au Chili. L'idée est de représenter au moyen du corps la blessure que, au contraire, certains préfèrent oublier, ignorer ou nier.

Dans un geste minimal mais extraordinaire, 1210 personnes s'allongent sur le dos à l'Alameda, la avenue principale de Santiago. La ligne de corps allongés s'étend sur deux kilomètres, depuis le Palais de La Moneda (...) jusqu'à Plaza Italia. Pendant 11 minutes, 1210 personnes restent allongées sur le sol humide. Elles regardent le ciel, en silence. Le mouvement de la ville s'arrête pendant quelques instants pour accueillir la cicatrice humaine qui émerge du néant et qui disparaît 11 minutes après. Elle disparaît. Comme les 1210 détenus disparus de la dictature.²⁹⁸

²⁹⁷ Contreras María José, *#quererNOver : una acción de memoria para recordar a los detenidos desaparecidos a 40 años del golpe de Estado en Chile*, in revista *Conjunto*, n° 174 enero-marzo 2015. C'est nous qui traduisons.

²⁹⁸ Ibidem.

C'est ainsi que l'auteure intellectuelle de l'action collective raconte sa réalisation. Elle décrit cette action comme un *geste minimal*. Certainement, s'allonger quelque part en regardant vers le haut est un geste corporel minimal que l'on accomplit habituellement, car une fois par jour nous sommes confrontés à notre besoin physiologique de nous reposer. Mais que se passe-t-il lorsque ce même geste insignifiant est ré-signifié ? Lorsque nous ajoutons à sa charge sémantique banale une autre charge, symbolique et imaginaire ? Lorsque ce geste est reproduit simultanément par une multitude de personnes ?

Nous analyserons par la suite *vouloir NE pas voir*, cette œuvre produite dans le contexte d'une commémoration marquée par la saturation. C'est à travers la matérialité de ce travail que nous tenterons de répondre aux questions posées. Nous proposerons donc une analyse de son contenu gestuel, social-urbain et politique-esthétique.

4.1. Le geste

L'un des gestes le plus triviaux, celui de s'allonger, peut devenir une rêverie fascinante par l'engagement politique de sa forme et par la façon de se produire, dit Bertolt Brecht.

Le terme *geste* désigne un mouvement extérieur du corps ou de l'une de ses parties, qui est perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire de quelqu'un. Le geste est donc une attitude corporelle résultant des mouvements du corps. Dans le système triangulaire de la théâtralité, le geste est l'accomplissement d'un langage qui résulte d'une action perçue et observable par un tiers, dans un espace et dans temps donnés. Ici, action, témoin et espace (P. Brook) représentent la trinité de la théâtralité que nous cherchons cette fois à dégager à travers *vouloir NE pas voir*.

L'action de s'allonger en chargeant le corps de significations autres, ajoutées à celles que quotidiennement nous lui conférons, « institue donc un signe de base qui contient en germe tout le combat »²⁹⁹ – comme disait Barthes par rapport aux corps des combattants de catch. Cette même potentialisation des significations du corps est à l'œuvre dans *vouloir NE pas voir*. En effet, lorsque le geste banal de s'allonger est accompli avec des intentions autres, qui connotent la profondeur réelle de la présence du corps au sein de la société de la disparition, de nouvelles lectures deviennent

²⁹⁹ Barthes Ronald, *Mythologies*, in *Œuvres Complètes* I, 1942-1961, Lonrai, Seuil, 2002, p. 681.

possibles. Ces lectures se rapportent aussi à ce que nous avons dit sur la mémoire esthétique et sur sa faculté de ré-signifier au présent un souvenir, en restituant à la mémoire son principe actif, évolutif. Si à ces connotations nous ajoutons encore une cohésion sociale – c'est-à-dire que ce n'est pas un seul corps qui se resémantise, mais 1210 corps –, on se trouve face à un corps collectif qui prononce un manifeste catégorique.

La veille de la commémoration du coup d'État, les 1210 corps allongés par terre un mardi matin tout au long de l'avenue principale de la capitale chilienne nous font remarquer premièrement qu'il s'agit d'une action ancrée dans un corps collectif, conscient de la banalisation d'une mémoire à la mode face à laquelle il est nécessaire de résister. Deuxièmement, on observe l'intention de rendre hommage à la mémoire des détenus disparus. Ces deux constats sont clairs et puissants, car les corps alignés sur une longueur de 2 kilomètres figurent la présence fantasmagorique des disparus dans la société, en se montrant concrètement face à celle-ci. Par ailleurs, la ligne tracée suppose un discours qui se trouve en contradiction avec celui qui défend une mémoire figée et close. Ainsi, on propose aux passants l'exercice éthique et esthétique d'observer ces gestes en tant que témoins. Beaucoup d'entre eux regardent avec méfiance ou avec étonnement, tandis que certains autres ne regardent pas. Nous reviendrons par la suite sur ces gestes des passants.

Le geste de s'allonger est pur. Il n'a pas besoin d'un artifice mais d'une pensée, d'une raison suffisamment convaincante pour que, sans le permis de la municipalité, 1210 personnes acceptent de défier les forces de l'ordre dans un pays où ces dernières continuent d'effrayer la société civile, qui a toujours en mémoire les abus commis sous la dictature. L'argument a donc dû être déterminant pour la réussite de l'action. L'invitation au rassemblement a été diffusée sur Facebook, à travers le message suivant : « face aux déclarations constantes de certains secteurs sociaux du pays, qui affirment avoir ignoré à l'époque les violations systématiques aux droits de l'homme au Chili exercées par l'appareil de l'État pendant la Dictature Militaire, un groupe d'artistes dirigé par la comédienne María José Contreras convoque les artistes, les organisations et les activistes politiques à la réalisation d'une action massive intitulée *vouloir NE pas voir*, dans le cadre de la commémoration des 40 ans du coup d'État. »³⁰⁰ C'est cette argumentation qui déclenche le mouvement collectif.

³⁰⁰ <https://querernover.wordpress.com/>, consulté en mars 2015.

Le geste de s'allonger n'a pas eu besoin d'un appareillage ni d'un décor spectaculaires. En effet, la configuration urbaine de la ville et ses citoyens ont fourni les éléments nécessaires à la mise en scène. Dans ce sens, cette action est fort théâtrale, car elle s'appuie sur la polysémie du corps, capable de bouleverser les usages habituels des lieux publics. La rue, le sol, La Moneda, la Plaza Italia, sont les lieux où tombent les corps : c'est dans ces endroits que le corps collectif fait surgir les notions d'apparition et de disparition, en imprégnant les passants-témoins. L'auteure imaginait effectivement une ligne de corps fantasmagoriques qui émergeaient du néant et se dissipaient dans l'agitation urbaine sans laisser de traces, tels les disparus.

1210 personnes ont été allongées pendant 11 minutes dans la rue principale du Chili. En paraphrasant Barthes, on peut dire que la quantité de participants et la qualité de leur présence consolident progressivement le signe de l'action, en poussant le simple geste de s'allonger jusqu'à l'extrême de sa signification sociale, politique et esthétique. Ainsi, *vouloir NE pas voir* devient une « ...action d'une collectivité de sujets qui ne se connaissaient pas mais qui s'étaient engagés à consacrer 11 minutes de leur vie quotidienne à affirmer : *nous sommes ici à la place de ceux qui ne peuvent pas y être.* »³⁰¹ Ce geste collectif éphémère désarticule les stratégies de la mémoire hégémonique, car son but est de mettre en évidence les grands écarts existant entre un passé dictatorial, un présent « désinfecté » et un futur resplendissant. De ces hiatus surgissent les voix réduites au silence et, plus encore, les corps disparus. L'auteure intellectuelle évoque métaphoriquement la ligne humaine comme une cicatrice humaine. À cette signification nous ajouterons celle de la fissure sociale d'où surgissent tous les corps disparus. Quant à l'idée de « cicatrice », celle-ci est une marque laissée par une blessure après la guérison. En revanche, et revenant un peu en arrière, le traitement de choc que le docteur Friedman a prescrit pour le Chili malade semble être bien néfaste, puisque 40 ans après, aucune guérison du corps social ne s'est produite, mais plutôt son occultation et sa disparition. Pas de cicatrice donc, mais une blessure ouverte.

Nous dirons en citant Barthes que, dans l'action de mémoire collective *vouloir NE pas voir*, « le geste coupe tous les sens parasites et présente cérémoniellement au

³⁰¹ Contreras María José, *op. cit.*, c'est nous qui traduisons.

public une signification pure et pleine, ronde à la façon d'une Nature. »³⁰² C'est un geste franc et astucieux, insolite, à la fois profond et superficiel, tranchant et nuancé.

Le geste collectif a des effets visibles, qui se traduisent à leur tour dans des gestes effectués par les témoins que sont les passants et par la police. Contreras raconte que certains passants s'approchaient pour voir ce qui se passait. Les plus curieux posaient des questions, mais la grande majorité des personnes seulement observait et prenait des photos. Pourtant, d'autres individus poursuivaient leur chemin sans s'arrêter ; ils préféraient ignorer la ligne de 2 kilomètres tracée par les corps. Cette dernière réaction confirme le titre même de l'action, *vouloir NE pas voir*. En effet, bien qu'initialement le titre fasse référence à un secteur social qui refusait de voir, cette même attitude a été assumée par quelques passants. Le titre de cette action s'adresse donc à la société civile qui ne veut pas voir et qui ne reconnaît pas le passé, mais aussi à ceux qui, avec de faibles arguments, soutiennent qu'il faut « tourner la page » du passé. Un témoin déclare : « (...) Ce fut très émouvant de voir ces personnes avec leur corps immobile posé sur le béton froid, tandis que le reste des gens passaient, beaucoup d'entre eux sans regarder. On peut penser que ces personnes matérialisent tant d'autres qui sont mortes aussi dans une rue quelconque, tandis que beaucoup de gens ne se retournaient même pas pour regarder, et que la vie continuait. (...) J'ai ressenti de la rage contre ce pays qui s'acharne à se construire et à se développer sur une terre à laquelle tous ceux qui sont partis n'ont pas retourné. »³⁰³ Car les corps disparus n'ont même pas pu retourner pour mourir.

Dans la conception de cette *idée pèlerine*, comme l'appelle son auteure, une multiplicité de gestes se produisent. Nous allons pourtant nous centrer sur ceux qui mettent en évidence des rapports de pouvoir. Parmi les personnes motivées pour participer ce mardi 10 septembre, un groupe a exprimé son inquiétude concernant l'autorisation municipale et policière pour mener l'action. Bien que sur la scène politique l'on vante le retour de la démocratie, les forces de l'ordre continuent à rendre hommage à leur réputation d'organisations militaires répressives. La question posée par ce groupe de citoyens n'était donc pas anodine. Cependant, les organisateurs avaient déjà assumé une position face à cette question qui impliquait un rapport de forces. En effet, après avoir réfléchi, ils ont pris la décision de ne pas

³⁰² Barthes Ronald, *Mythologies*, in *Œuvres Complètes I*, op. cit., p. 687.

³⁰³ Témoignage de Nicole Pizarro recueilli par Contreras María José, op. cit. C'est nous qui traduisons.

demander l'autorisation car ils ont considéré qu'autrement la puissance politique de l'action serait amoindrie. Ainsi, la police n'était pas au courant de ce qui allait se produire ce jour-là.

De son côté, la police a accompli plusieurs gestes, entravés d'abord par la difficulté à réagir face à l'inattendu, et ensuite par l'observation perplexe de ces corps qui, provenant de tous les coins de la ville, constituaient un corps collectif. Contreras raconte qu'un policier s'est approché pour poser des questions : de quoi s'agit-il ? De quelle université vient cette foule trans-générationnelle ? Que font-ils ? Combien sont-ils ? Finalement, il recule. La multitude continue à s'accroître. Un deuxième agent de police s'approche alors de l'organisatrice pour lui demander sa pièce d'identité, en notant sur un cahier noir son numéro d'identité. Il affirme que si jamais des émeutes se produisent, ce sera sa responsabilité. Contreras acquiesce avec la tête, tout invitant le policier à faire partie de la ligne. Il répond qu'il préfère surveiller depuis sa place. La réponse rigide des policiers n'est que la manifestation de leur perplexité, car ils ne savent pas comment réagir face à un acte pacifique, trans-générationnel et collectif.

Le geste collectif de tous ces gens allongés par terre qui accordent une importance réelle à la blessure ouverte des disparus, acquiert la dimension d'un signe monumental. Les participants ne se connaissent pas. Pourtant, s'allonger par terre ce mardi 10 septembre les distingue de ceux qui ne veulent pas voir. Le corps collectif veut voir et co-sentir la douleur sociale de la disparition. C'est une volonté de fraternité. Ils regardent le ciel et tentent d'imaginer un lieu de justice où l'on puisse enfin enterrer les disparus. Ils veulent sentir l'inconfort après quelques minutes allongés sur un sol froid, dur et humide, pour éprouver ne serait-ce que dans une moindre mesure la douleur intransmissible de la disparition. Comme dans une chorégraphie, ces corps s'allongent les uns après les autres. Ici, il n'y a pas eu de répétition mais un geste osmotique, une contagion intercorporelle de mémoire et de conscience. De la multitude des corps surgit le corps collectif ; en effet, « le collectif cesse d'être un concept ou un désir pour devenir un corps vivant, qui réagit, qui se rappelle et qui proteste. »³⁰⁴ C'est le corps esthétique.

³⁰⁴ Contreras María José, *ibidem*. C'est nous qui traduisons.

4.2. Signes d'une intervention urbaine

Le centre de nos villes est toujours *plein* : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation : la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (avec les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras : cafés et promenades) : aller dans le centre, c'est rencontrer la « vérité » sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la « réalité ».³⁰⁵

Santiago a aussi sa « vérité » dans son centre ville, mais cette « vérité » se densifie et se modifie lorsqu'une action comme *vouloir NE pas voir* se produit en son sein.

Le lieu désigné pour mettre en œuvre l'action *vouloir NE pas voir* est la avenue principale de la capitale, au centre ville. La ligne constituée par les corps s'étendait depuis le fameux Palais présidentiel La Moneda, jusqu'à la Plaza Italia, point traditionnel des rassemblements massifs de la population. D'emblée, en ce qui concerne la scène de l'action, il est intéressant de remarquer les *contradictions urbanistiques* qui constituent Santiago, car dans un pays colonisé par les espagnols, la capitale possède des bâtiments qui témoignent aussi bien de la période coloniale que de l'indépendance et de la République. Pourtant, ces marques historiques semblent être englouties par les immeubles bancaires, par les magasins à grande surface, et par le développement frénétique de l'offre immobilière. En effet, Santiago est l'exemple par excellence d'une ville cobaye de l'expérimentation libérale. Ainsi, on retrouve sur une même aire une grande bibliothèque d'architecture traditionnelle datant des origines de la République du Chili, et un bâtiment géométrique tapissé d'écrans et de panneaux publicitaires. C'est comme si sur un trottoir la tradition étatique essayait de survivre, tandis que sur le trottoir d'en face se produisait un flux incontrôlable d'images débordant la capacité perceptive de l'œil humain. C'est là l'une des « vérités » sociales de Santiago. C'est sur cette scène de contrastes, d'oppositions et de frictions que les corps se sont disposés en ligne, en intervenant dans l'espace urbain.

Vouloir NE pas voir cherchait aussi à reconquérir les rues pour exiger que justice soit faite : justice sur les 1210 corps disparus, sur leur absence et sur tant de douleur. Or, une action qui tente de disposer sur l'avenue principale de la ville 1210 corps allongés, exige une grande organisation compte tenu de la circulation humaine et

³⁰⁵ Barthes Ronald, *L'empire des signes*, in *Œuvres complètes III*, 1968-1971, Lonrai, Seuil, 2002, p. 374.

véhiculaire des lieux. Il fallait donc que chaque participant s'inscrive par mail, pour qu'ensuite les organisateurs lui assignent une rue avec une intersection spécifique, en lui demandant de s'y rendre directement. Ainsi, au fur et à mesure que les participants s'inscrivaient par mail, on traçait virtuellement une ligne de deux kilomètres. Parmi les personnes inscrites par mail, certains se proposent en tant que moniteurs pour veiller à ce que tout se passe bien dans chaque rue le jour même de l'intervention. L'enthousiasme et la cohésion augmentent au fur et à mesure que la date de l'action s'approche. Le mardi 10 septembre les organisateurs se sont placés dans des points stratégiques sur les deux kilomètres, et à chaque coin de rue les moniteurs attribuaient un emplacement aux participants qui arrivaient. Contreras raconte que, jusqu'à la dernière minute, les participants inscrits n'étaient pas tous à leur place. Pourtant, une minute avant l'heure fixée « les personnes commencent à sortir de certains coins ou du trottoir d'en face, d'autres descendent du bus et soudainement forment une longue ligne. Les moniteurs aident à distribuer les gens mais la ligne de personnes se constitue de manière autonome. Des *leaders* surgissent alors qui, au bout de quelques mètres, contribuent à l'organisation. (...) Des personnes sortent de partout. La rue parle. »³⁰⁶

La rue parle, les corps écrivent : rues et corps parlent et écrivent leur manifeste. La rue parle de ses contrastes : bruits et silences, continuités et discontinuités, disparitions et apparitions. Elle accueille l'enthousiasme collectif de milliers de citoyens qui veulent faire présence pour les disparus, toujours pas présents. L'un après l'autre, les corps allongés sur une grande avenue écrivent un témoignage sur 40 ans d'absence, de manque et de non-oubli malgré l'effacement systématique. Les corps font corps, revitalisent le corps disparu, et le corps disparu inspire un corps collectif. Les corps se posent sur le béton sale et froid. Les personnes restent, résistent à l'inconfort de la position pendant 11 minutes. La rue, aplatie par les pas quotidiens, accueille ces corps. Sa matière stérile et sa couleur ne font que contraster avec la ligne qui indique qu'il existe 1210 personnes qui ne sont toujours pas retournées à leur terre. Par ailleurs, depuis le sol les participants regardent la ville, son histoire, les inscriptions et les effacements, tandis que les passants s'arrêtent, regardent, prennent des photos ou continuent à *vouloir NE pas voir*. Les corps entrent en contradiction avec la ville. Car, d'une part, les gens semblent

³⁰⁶ Contreras María José, *op. cit.* C'est nous qui traduisons.

rythmer sur 11 minutes leurs respirations et leurs battements corporels tandis que, d'autre part, le bourdonnement constant de la ville ne change pas. « Le bruit de la ville continuait, je pouvais entendre le trafic, les femmes en talons marchant vers leur travail. Contre ce bruit et contre cette agitation, nous avons fait silence. Un silence éloquent, un cri muet de plus de mille personnes qu'exigeaient justice. »³⁰⁷

Les passants témoignent de la soudaine apparition des personnes qui représentent le non-oubli et la présence fertile des disparus. Nous disons bien *fertile*, car la figure des détenus disparus peut prendre les formes les plus diverses : *vouloir NE pas voir* est l'une d'entre elles. À partir de l'analyse de cette performance, il est intéressant de remarquer que, de même que la ligne de corps a acquis son autonomie, de même le corps disparu a atteint un certain niveau d'autonomie. Car cette inquiétante présence-absence propre aux disparus n'a jamais cessé d'inspirer les manifestations les plus diverses, que ce soit de manière locale et dans l'urgence – comme dans les toutes premières actions protestataires de l'AFDD, ou lorsque les citoyens sortaient pour faire des inscriptions sur les murs de la ville –, ou de manière étendue et organisée – comme dans *vouloir NE pas voir*. Dans tous les cas, les disparus ont été ramenés à la mémoire : ils ont fait présence par la mémoire. C'est ainsi que la présence des disparus prend un ancrage social subjectif.

Vouloir NE pas voir suppose une co-présence des corps qui rend possible une mémoire *incorporée*. Cette mémoire habite à la fois les espaces intimes de l'individu et de sa subjectivité, et l'espace public par l'empathie que ces corps suscitent.

Allongée sur le sol, j'ai pensé à une âme et à un corps que je n'ai pas connus. J'ai pensé à quelque femme comme moi, de mon âge, chilienne comme moi, artiste comme moi ; j'aurais été sûrement persécutée il y a 40 ans (...). J'ai pensé que cela aurait pu m'arriver à moi, ou à la personne qui était à ma droite, ou à celle sur ma gauche (...). Combien de ceux qui étions là pourrions ne pas y être ? Je pense que ce qui m'a sauvé est de ne pas encore être née à l'époque.³⁰⁸

L'action de mémoire collective *vouloir NE pas voir* a mis en évidence à Santiago la blessure humaine que nous, tous les Chiliens, nous portons quelque part dans nos corps.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Témoignage de González Guevara Claudia, recueilli par Contreras María José, *op. cit.* C'est nous qui traduisons.

4.3 *Le fantôme de la disparition et la douleur sociale*

Le projet de Contreras cesse d'être une idée personnelle au moment où elle convoque ses concitoyens à réagir contre la banalisation commémorative, et notamment contre les déclarations insolentes d'un général. Pour ceux qui, comme nous, étudient d'un point de vue ou d'un autre la question des droits de l'homme, les déclarations faites par ce général qui prétendait ne pas avoir été au courant de ces graves violations, constituent une provocation politique. Certes, la réaction ne s'est pas faite attendre, et l'action de mémoire collective s'est détachée de la commémoration officielle, hégémonique. Mais, au delà de cet événement ponctuel, il est nécessaire de considérer qu'au Chili le mois de septembre est fort problématique. Car, d'une part, la douleur d'un secteur social s'éveille et s'accroît encore par l'indolence de ce type de déclarations ; et, d'autre part, tout semble effacé par l'euphorie des fêtes patriotiques. En effet, le 18 septembre les Chiliens commémorent la première Junta Nationale de Gouvernement³⁰⁹. Dans ce type de célébrations, le pays tout entier exprime un sentiment d'appartenance patriotique : des éléments nationalistes prolifèrent tels que les drapeaux, les danses traditionnelles, l'hymne national, les diverses déguisements représentatifs de toutes les régions, etc. Dans ce cadre festif, beaucoup de personnes se livrent à l'alcool. Les célébrations se clôturent par l'instauration presque métaphorique de l'ordre à travers la parade militaire du 19 septembre, journée d'hommage aux victoires de l'armée³¹⁰ qui à cette occasion montre ses prouesses.

C'est donc un mois marqué par une contradiction de sentiments, entre la *douleur sociale* (Vidal) provoquée par le coup d'État, et la joie qui accompagne la festivité nationaliste peut-être la plus importante au Chili. Il est évident que dans cet univers de contradictions, les blessures sociales et la dette de justice des autorités deviennent plus évidentes, tout comme les positions divergentes des citoyens.

³⁰⁹ Après trois mois de disputes internes, l'élite de Santiago arrive à un consensus sur le besoin de créer une Junta de Gouvernement qui gouvernerait le pays en cas d'absence de Monarque. Finalement, le 18 septembre 1810 on convoque à un conseil municipal (*Cabildo abierto*) lors duquel la grande majorité des citoyens des alentours ont procédé à nommer la Junta de Gouvernement.

³¹⁰ *La Parade militaire* est un grand défilé militaire en honneur aux victoires de l'armée du Chili. Elle est effectuée au Parc O'higgins de Santiago. À cette célébration participent la totalité des forces armées (terriennes, navales et aériennes), ainsi que les carabiniers. Suite à la réalisation de la Première Junta militaire le 18 septembre 1810, les défilés militaires se sont développés comme un exercice et un simulacre de guerre. C'était alors une véritable fête populaire à laquelle assistait le Président de la république. Plus tard, en 1915, le 18 septembre est officiellement reconnu comme le jour de la glorieuse armée. On honore alors la protection et la lutte de l'armée, qui a rendu possible la liberté et l'indépendance du Chili.

Dans *vouloir NE pas voir*, l'idée d'une performance de la mémoire qui évoque la blessure sociale et la dette de la justice envers les disparus, se concrétise par la participation des citoyens. Par ailleurs, la configuration de la ligne des corps tendus est très diverse : des familles entières avec des enfants y ont participé, mais aussi des écoliers, des lycéens, des groupes de personnes âgées, des personnes handicapés, des groupes de jeunes, des femmes enceintes, etc. Cette transversalité d'âges et de positions sociales montre que les enjeux politiques et esthétiques de la disparition ne concernent pas seulement une population précise. Pour ces personnes, le geste de s'allonger sur le sol exprime une intention politique particulière : apparaître et disparaître furtivement. Disparaître comme les disparus, et apparaître aussi comme les disparus qui hantent fantasmatiquement la société. Ce geste fait ré-émerger le conflit irrésolu autour du statut civique et administratif du disparu. Par exemple, à chaque fois qu'il y a des élections présidentielles, ils reçoivent chez leurs familles la convocation pour aller voter. Certainement, recevoir cette lettre doit provoquer chez les proches une grande douleur, ou du moins un sentiment étrange.

Vouloir NE pas voir, une proposition bien réfléchie par son auteure et par ses organisateurs, invite la population à réagir. Cette initiative est à la fois politique et esthétique puisqu'elle demande aux participants de réaliser l'exercice de « simuler une mort par disparition » dans la principale avenue du Chili, mais encore de s'impliquer dans un idéal de justice et de vivre l'expérience d'être allongés par terre pendant 11 minutes, en se « connectant » avec la douleur de la disparition.

Les participants ont fait apparaître la mort par disparition. Cela veut dire que la position allongée sur le sol ne représente pas la mort du disparu. En effet, lorsque nous regardons une scène dans laquelle quelqu'un tombe par terre, nous pouvons très facilement associer cette image à la représentation de la mort. En revanche, dans *vouloir NE pas voir* il s'agit de représenter la mort au-delà de la mort : c'est en effet la mort dissoute et pulvérisée de la disparition. En somme, la négation de la mort. Certes, communément les familles d'un mort peuvent choisir l'incinération du corps, ce choix devenant possible dès lors qu'il y a un corps. En revanche, l'anéantissement de la disparition auquel nous nous référons est d'une autre nature, il est symbolique. « Disparaître : non pas tuer, mais inventer une mort pire que la mort, une mort qui n'en est une, un statut du corps tel qu'ils ne sont pas ni visibles, ni invisibles, mais

avisibles. » ³¹¹ C'est donc une politique d'extermination qui condamne à l'« avisibilité » ou à l'*invu* un groupe précis de personnes, en occultant toutes les traces de l'opération. C'est une interruption de la vie du disparu et de celle de ses parents, alors que tout semble suivre son cours habituel. De même, l'action de mémoire collective fait symboliquement irruption sur l'*artère* principale du corps urbain, pour représenter la fugacité de la disparition. Son souffle a duré 11 minutes ; ensuite, tous ces corps ont été dissous dans la normalité de l'agitation urbaine et sociale.

Ainsi, l'espace et le temps dans lesquels cette dramaturgie physique s'écrit renforcent les frictions sociales autour d'une blessure marquée par un déchirement entre la *douleur sociale* et le manque de justice, entre la mémoire esthétique et la volonté ouverte de NE pas voir. Telle est la « vérité d'une ville » dont la pensée capitaliste est tellement enracinée que continuer à croire en la stabilité et en la normalité sociales semble l'exercice le plus raisonnable pour ne pas entrer dans une discussion idéologique.

Les interventions urbaines de cette nature offrent la possibilité de poser devant la population un même objet : le geste de s'allonger déclenche des idées, des pensées et des sentiments communs aux personnes impliquées.

En ce qui concerne les participants, on peut avancer plusieurs remarques en tenant en compte du récit de Contreras, des témoignages qu'elle a recueillis et des informations que nous avons trouvées sur internet. Ainsi, on constate qu'à travers leur collaboration les participants s'impliquent dans la construction d'un idéal d'action contre la disparition et de justice face à ce crime. Lorsque chacun d'entre eux décide de donner corps à cette intervention, plusieurs affirmations idéologiques se succèdent. La première est diffusée sur les réseaux sociaux et consiste dans le geste minimal de faire « clic » sur une option : s'engager ou pas. La deuxième affirmation idéologique concerne les correspondances par mail, écrire et répondre étant des gestes qui renforcent la promesse participative. Dans cette phase, beaucoup de personnes se proposent en tant que moniteurs pour garantir la réussite de l'action. Enfin, la troisième affirmation consiste à se rendre sur place et à s'allonger par terre, en concrétisant et en confirmant les gestes préalables.

³¹¹ Déotte Jean-Louis, *La mort dissoute. Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 215.

D'autre part, on peut considérer les effets esthétiques de l'action elle-même, c'est-à-dire de l'expérience d'être allongé sur le sol à Santiago. Les personnes qui ont rendu possible cette action de mémoire ont vécu une expérience forte et émotive, comme le soutient Contreras :

Je pense à nouveau à cette mère, aux grandes mères, aux sœurs, aux frères, aux épouses, aux époux, aux filles et aux fils des disparus. Cette douleur que pendant si longtemps j'ai pressentie, respectée et de quelque façon co-sentie, s'installe aujourd'hui dans mon corps (...) Mon corps de femme enceinte qui souffre d'être seulement 11 minutes dans une position inconfortable. Pour la première fois, cette douleur étrangère résonne en moi d'une autre manière. Je n'y pense plus. Je le sens.³¹²

Est-il possible de sentir la douleur de la disparition, tel que l'a sentie le disparu ou sa famille ?

Dans son essai d'anthropologie symbolique, Hernán Vidal affirme à propos de la douleur qu'« un déplacement se produit à chaque fois plus important, qui commence avec la souffrance corporelle de l'individu séquestré par les services de sécurité. Cette souffrance s'étend ensuite à sa famille et enfin elle atteint la communauté nationale, en tant que "corps social" souffrant »³¹³. De ce point de vue, il est possible de comprendre le co-sentiment de la disparition (Contreras) en dehors du noyau familial, et cela en tant que *douleur sociale*. Si l'on considère une action comme *vouloir NE pas voir*, on est en mesure d'affirmer que la douleur sociale se répand aussi sur des générations contemporaines à l'époque de la disparition. Cependant, la souffrance sociale et celle des familles sont de nature différente, car la première est une conséquence de la seconde, leurs intensités différant aussi. La douleur sociale comprend plus globalement le disparu et sa famille : d'un côté, la souffrance du disparu et, de l'autre, ce reste qu'elle laisse dans le noyau familial, le sentiment d'absence qui assaillit constamment les parents. La souffrance des familles n'est perceptible dans toute son intensité qu'à travers l'expérience propre. En effet, nous avons constaté dans notre travail de terrain intitulé *La restitution du corps disparu* que les conversations au sein des familles des disparus consistaient à faire une révision des faits, des situations, de la vie avant et après la disparition, ainsi qu'à se rappeler du fils, du père, du mari aimé, etc. Ces remémorations faisaient forcément

³¹² Témoignage de María José Contreras, *op. cit.* C'est nous qui traduisons.

³¹³ Vidal Hernán, *Dar la vida por la vida. Agrupación Chilena de Familiares de Detenidos Desaparecidos*, Santiago, Mosquito, 1996, p. 80.

couler des larmes qui témoignaient d'une longue traversée affective, et provoquaient des gestes de négation et d'anticonformisme. En outre, tout comme dans la plupart des documents concernant l'expérience des familles de disparus, dans les témoignages des familles archivés par le Musée de la Mémoire ainsi que par la Fondation du Vicariat de la Solidarité, nous avons remarqué un effort constant pour « expliquer » la douleur par le biais de métaphores corporelles³¹⁴. Dans ces documents on fait allusion à une « lésion », à un « trauma », à une « blessure profonde qui saigne », à une « blessure ouverte », à une « mutilation », etc. C'est aussi le constat d'H. Vidal dans son essai. Malgré l'empathie sociale, la souffrance des familles des disparus est constante et aigue. Chez eux, le disparu est cette présence spectrale et fantasmagorique qui motive les réunions familiales sans pour autant être évoquée explicitement. Cette présence spectrale produit même des éprouvés physiques chez ses parents. Ainsi l'atteste l'un des témoignages que nous avons recueillis. Carlos Hernán, neveu de Jorge Müller disparu le 29 novembre 1974, affirme :

Pour nous, c'est quelque chose d'incroyable car lorsque le mois de novembre arrive (...), il produit un effet sur nos corps... C'est impressionnant, c'est un effet chimique. De fait, les deux ou trois années dernières je suis tombé malade, et ma fille cadette Julieta a été hospitalisée le 29 novembre. En tant que famille, nous nous rendons compte que des choses très fortes nous arrivent, qui nous secouent.³¹⁵

Il faut préciser que Carlos Hernán n'était pas encore né au moment de la disparition de Jorge, et qu'il ne l'a donc pas connu. Carlos Hernán a appris par sa famille qui était son oncle, les récits étant tous marqués par la disparition des références explicites et par la difficulté à faire allusion à la personne en question :

C'est très étrange, parce que, comme je te le disais, mon oncle Jorge a toujours été présent mais jamais on ne parlait de lui (...). Je savais qu'il existait, mais sa présence est étrange... comme... s'il était là. Ce n'était pas nécessaire de raconter ni de dire quoi que ce soit. Je ne me rappelle pas m'être assis à côté de ma mère pour parler de lui, jamais, et pas non plus à côté de ma grande mère.³¹⁶

³¹⁴ Nous avons fait ce même constat par rapport aux témoignages recueillis par l'« Espace de Mémoire Londres 38 » et par la « Corporation Parc pour la Paix Villa Grimaldi ».

³¹⁵ Témoignage issu de l'entretien que nous avons réalisé auprès de la famille Muller-Silva à Santiago en janvier 2013.

³¹⁶ Ibidem.

Cette réflexion nous conduit à affirmer que, malgré la disposition des participants de *vouloir NE pas voir* à offrir leurs temps et à « faire de la place » à l'intérieur d'eux pour accueillir la souffrance de la disparition, l'exercice d'empathie s'avère complexe. En effet, il est improbable qu'ils aient éprouvé une souffrance semblable à la douleur de la disparition. Car cette dernière est indescriptible autrement qu'à travers des métaphores : il n'y a pas encore de mots pour signifier la torture éternelle de ne savoir ni ce qui se passé, ni comment le disparu a souffert, et de n'avoir même pas un vestige qui permette d'anticiper la rencontre tant attendue. Néanmoins, le fait de savoir que la mémoire des disparus a eu un écho dans la société peut alléger un peu la charge de ces corps souffrants. Ainsi, nous soutenons qu'il s'agit de deux expériences différentes, non objectivables.

L'expérience *de vouloir NE pas voir* a permis d'obtenir un autre acquis : celui d'un corps esthétique. En effet, les corps des participants s'alignent en figurant un corps collectif étendu sur deux kilomètres et organisé autour de la douleur sociale de la disparition. Il s'agit d'une expérience esthétique et politique : celle de faire corps dans la douleur. L'acte amène les participants à co-sentir et à percevoir – dans quelque mesure – l'impact réel – c'est-à-dire manifesté dans leurs propres chairs – de la souffrance de la disparition. « L'un des effets politiques les plus importants a été la possibilité de se connecter affectivement avec la douleur des détenus disparus et de leurs familles »³¹⁷, dit Contreras. Cette *connexion* affective se fonde sur une expérience corporelle puissante, vécue par un corps collectif éphémère. En effet, la quantité de participants à cette dramaturgie corporelle a conféré à un acte banal (s'allonger) une force énonciative insoupçonnée. Une invitation publique conduit les participants à appartenir à la collectivité, tout en percevant sa monumentalité fugace. Nous sommes à nouveau face à la puissance du corps collectif. « Dans ce corps collectif circulait un mélange de douleur pour cette blessure ouverte et d'espoir parce que nous étions des milliers en train de *performer* ensemble une demande de mémoire collective. »³¹⁸

La sensation de collectivité a permis aux participants de s'immerger esthétiquement dans la disparition. De même, en paraphrasant Contreras, elle a permis une montée en puissance et une autonomie du corps collectif. Car *Vouloir NE pas voir* suppose une dépendance corporelle réciproque entre ses participants,

³¹⁷ Contreras María José, *op. cit.* C'est nous qui traduisons.

³¹⁸ Ibidem.

associée à un indéniable potentiel politique. Cette performance, ainsi que l'ensemble des manifestations estudiantines de 2011, renforce cette puissance collective, qui s'oppose à la vulnérabilité de l'isolement des corps. L'expérience immersive des participants ne s'arrête pourtant pas à la frontière de leur chair individuelle ou collective. En effet, l'action collective est insérée dans *la polis* et, et par ce seul fait elle touche avec son art activiste de milliers de personnes : les témoins.

Quant à ces derniers, en considérant leurs moyens de perception de la performance (et non leurs réactions), on peut en distinguer trois types. D'abord, les témoins directs, ceux qui ont assisté physiquement à l'intervention urbaine. Ensuite, les cybernautes, ceux qui en ont été mis au courant par les réseaux sociaux. Enfin, les téléspectateurs, qui ont regardé l'action à la télévision. *Vouloir NE pas voir* a justement été conçue comme une action avec un *hic* et *nunc* fuyant, à partir d'une politique de résistance face aux archives officielles de la commémoration hégémonique. Pendant 11 minutes le corps collectif a palpité et respiré. La durée de la performance n'a permis ni l'archivage ni l'utilisation du registre iconophile qui prédominait pendant ces jours lors de la commémoration du coup d'État. En effet, l'enregistrement de l'action a été accompli spontanément par ses participants et par les témoins directs, qui ont pris des photos et tourné des vidéos. Aussitôt, ces images ont été diffusées sur les réseaux sociaux. La performance fut le sujet du jour, de milliers de personnes ont posté sur les réseaux sociaux des images et des vidéos, et ce sont ces traces qui ont déterminé les effets politiques et esthétiques de l'action. Ce qui est remarquable, c'est que l'enregistrement a été pris en charge par les citoyens eux-mêmes, qui ont mis en circulation leurs propres images, discours, et opinions sur l'action de mémoire. De leur côté, les médias – qui pour la plupart avaient été complices du crime de la disparition et de l'appareil d'effacement – n'ont pas eu le temps de faire leurs propres enregistrements, devant donc se contenter de rassembler les images issues des témoignages de la population. À partir de ce matériel, ils ont fait leurs collages traditionnels, en essayant par tous les moyens de contourner le fond du sujet, et en dissociant l'action du motif qui l'engendrait. Cependant, nous pensons que l'efficacité de la performance est directement liée à sa forme et à son engagement politique, tous deux étant inséparables. La forme : plus de 1200 corps allongés par terre qui apparaissent soudainement et qui disparaissent encore plus rapidement. Car « n'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler

d'abord. »³¹⁹ Son contenu politique : l'apparition du fantôme de la disparition pour exiger mémoire et justice. Les médias ont donc été contraints d'associer *vouloir NE pas voir* à la disparition irrésolue de plus de 1200 personnes.

Des questions surgissent alors autour de la mémoire et des actes commémoratifs. En effet, quelles sont les voix qui marquent la mémoire ? Quels sont le corps qui la déterminent ?

En somme, cette action a permis de faire acte de résistance esthétique. Véhiculée par le corps, elle est fondée sur un engagement éthique et politique face à la fantasmatique latente des disparus au Chili. Ainsi, la mémoire construite par *vouloir NE pas voir* trouve son ancrage dans la mémoire esthétique de l'expérience du corps ; une mémoire qui, à travers la performance vivante, s'éloigne de la mémoire des archives et des monuments, et par conséquent de la mémoire officielle.

³¹⁹ Didi-Huberman Georges, *Phasmes*, Paris, Minuit, 1998, p. 15.

CONCLUSION GENERALE

UNE SCENE FINALE OUVERTE

C'est la vieille histoire de l'enfant qui attend pour traverser la rivière, alors que la rivière, obscure, dense et dure, ne le lui permet pas. Sur un bord, l'enfant, et sur l'autre, la mère qui attend pour voir son fils traverser. Et la rivière qui ne veut pas. Alors l'enfant demande, prie, crie, pleure, supplie et, sachant qu'il est perdant, avec l'échec marqué sur son front... il chante à la rivière et chante à sa mère qui l'attend, et le chant traverse la rivière, la traverse jusqu'au fond et poursuit...³²⁰

Tout au long de cette thèse nous avons abordé la problématique de l'esthétique de la disparition forcée au Chili. Qu'est-ce que disparaître ? Peut-on vraiment disparaître ? Comment pouvons-nous interpréter ces corps disparus ? Pour tenter de répondre à ces questions afin de poser les bases de ce que nous proposons de nommer une *esthétique du corps disparu*, nous avons développé une approche à la fois pratique et théorique. Cette approche nous a conduit à une étude épistémologique et socio-historique du Chili dans les périodes qui nous concernent, ainsi qu'à une analyse esthétique et éthique de ce crime contre l'humanité. Pour clore ce travail, nous rappellerons les réflexions développées, les limites auxquelles elles

³²⁰ Vicentico, musicien argentin fondateur du groupe *Los Fabulosos Cadillacs*, a ajouté cette légende à la chanson *Disparitions*, de Rubén Blades. <http://microtype.com/SpanishVideos/Desapariciones.pdf>, consulté en juin 2015. C'est nous qui traduisons.

ont été confrontées, ainsi que les perspectives envisageables comme une scène « finale » ouverte. Enfin, nous mettrons en évidence les possibles contributions de notre recherche aux travaux qui existent dans ce domaine.

1. Les constats

Adorno affirme : « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Il est déterminé dans le rapport à ce qu'il n'est pas. (...) L'art acquiert sa spécificité en se séparant de ce dont il est issu. La loi de son mouvement constitue sa loi formelle. Il n'existe que dans le rapport à son *autre* et est le processus qui l'accompagne. »³²¹

C'est est dans le processus d'assemblage et d'établissement de rapports épistémologiques entre histoire, sociologie et esthétique que nous avons trouvé des pistes pour interpréter ces corps disparus en tant que possibilité de création d'un art du corps disparu. Quelle est cette interprétation ?

Telle que nous l'avons étudiée dans notre première partie, *Faire disparaître*, l'idéologie politique de la disparition forcée s'est structurée autour de certains mécanismes pour atteindre ses buts (la disparition des groupes sociaux). Dans ce processus, il a fallu produire les « outils » et les « conditions nécessaires » pour accomplir la mission de l'extermination de personnes et de toute trace de existence. Nous affirmons que ces « outils » et ces « conditions » correspondent à une reproductibilité matérielle qui montre que la disparition comme principe absolu de dématérialisation du corps et des corps est contestable du fait qu'elle génère inévitablement d'autres corps. Par exemple, pour effacer les pancartes qui demandaient *où sont-ils ?*, il a bien fallu utiliser de la peinture.

Ainsi, les militaires ont exterminé les personnes et les corps, mais cette action a eu aussi pour effet la production d'une esthétique *du corps disparu* et *des corps disparus*. Une esthétique *du corps disparu* lui-même, car dès lors que la personne n'est plus visible, que son absence pèse dans son noyau familial et que toute explication logique est niée, la seule réponse des familles face à ce négationnisme est la production de preuves / signes qui affirment l'existence de cette personne. Cette

³²¹ Adorno Theodor, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez (dir.), Paris, Klincksieck, 1989, p. 17.

affirmation a comme surface d'inscription principalement le corps des parents. Mais nous parlons aussi d'une esthétique *des corps disparus*, car le travail de recherche de l'AFDD a eu des répercussions dans la construction paradigmatique socio-culturelle des Chiliens – ce qui a été mis en évidence, selon nous, 38 ans plus tard, lors des manifestations estudiantines. Certes, le contexte, les enjeux et les acteurs ont changé, mais il s'agit ici d'une conséquence de l'anéantissement de l'éducation publique opéré par la dictature en tant qu'un autre geste de disparition. L'aspect le plus important de ces manifestations est le renouvellement des manières dont les étudiants ont incarné une protestation à visée politique.

Une autre lecture possible de ces corps disparus est celle qui relève de la difficulté à donner un chiffre exact des personnes disparues car, à la différence du mort, le disparu est toujours susceptible d'apparaître. Il s'agit d'une présence non achevée, prolongée et trans-générationnelle. Le disparu traverse le temps historique du passé et revient au présent, non en tant qu'individu mais comme une figure sociale esthétique, capable de mettre en question le *statu quo* existant. Y a-t-il 1210, 1200, 1198 ou 1112 disparus ? Il est difficile de le savoir avec certitude, puisqu'il suffit d'un mouvement tellurique (un phénomène très habituel dans le territoire chilien) pour que certaines dépouilles ré-émergent. Revenir pour mourir, étant déjà mort ou, comme l'a dit Gabriela Rivera, fille du disparu Juan Luis Rivera, « morts et... ultra-hyper morts ! »³²². Ce « revenir » est latent, dans la plupart de cas toujours attendu.

L'ensemble de ces arguments nous ont conduit à affirmer que dans l'intervalle de plus de 38 ans il s'est produit une récupération de signes esthétiques corporels de ce passé dictatorial. En 2011 les secteurs marginalisés, cette fois les étudiants, ont promu un soulèvement social qui manifeste une résonance de cause à effet entre un passé inachevé, toujours irrésolu, avec une mémoire que l'on voulait disparue, et un présent d'anti-conformiste. L'Histoire est alors mise en question, aussi bien dans sa fixité que dans son futur déroulement. Le temps passé devient esthétique car il est ré-signifié dans le présent par l'expérience des ces nouveaux acteurs. La ré-signification fait ainsi renaître une époque enfouie qui n'avait pourtant pas cessé de s'étaler depuis sa propre marginalité.

Mais l'opération de disparition des corps, des mémoires et de la conscience critique a si profondément marqué les citoyens que, en assumant une position plus

³²² Témoignage issu de l'entretien que nous avons réalisé auprès de Gabriela Rivera à Santiago en janvier 2013.

radicale, on pourrait la qualifier d'irréversible. Cette affirmation relève de notre travail pratique *Ramona au grill*, présenté en 2011 au Chili. Comme nous l'avons dit, ce qui semblait être une « incompréhension », un effacement par distraction de la perception sociale, était en réalité la résultat d'une volonté explicite d'une partie considérable de la population chilienne ; une volonté de ne voir ni n'entendre rien de ce qui concernait la dictature. Pour eux, le point final existe et il est irrévocable. Ce constat est confirmé par la réalisation en 2013 de la performance #vouloirNEpasvoir, qui nous a mis face à l'évidence de ce qui nous avons résisté à accepter.

2. Les frontières

Nous avons choisi de concevoir notre sujet notamment à partir d'une épistémologie esthétique et théâtrale. Nous avons tenté de relever ce défi en tant que comédienne qui sort de la salle de spectacles pour se retrouver face à la scène nommée le réel, la rue. Dans cette tentative, nous assumons certains manques que notre travail n'a pas su combler. Parmi ces manques se trouve par exemple le fait de ne pas avoir approfondi davantage la théâtralité elle-même, celle des discours politiques pendant la dictature ou celle de la mise-en-scène militaire.

Tout en reconnaissant ces manques, il nous semble que notre travail ouvre la voie à d'autres études susceptibles de poursuivre sa tâche.

3. Les scènes possibles

Les principales perspectives qui s'ouvrent à l'issue de cette thèse concernent l'usage du concept du corps disparu. À court terme, nous voudrions approfondir cette notion en tant qu'une figure virtuelle, fantomatique et spectrale présente dans le théâtre de nos jours à travers l'usage des appareils. L'idée est d'éclairer cet aspect pour entamer une recherche sur le processus créatif kinesthésique de l'acteur lui-même, articulé avec ces corps virtuels qui envahissent les théâtres. Il nous semble particulièrement nécessaire d'associer la dématérialisation du corps historique manifestée dans la figure des « détenus disparus » chiliens à la dématérialisation scénique à laquelle le corps de l'acteur se voit confronté dans les mises en scène qui font appel aux arts de l'image tels que la vidéo, la photographie ou le cinéma.

Comment l'acteur vit-il ces processus ? Quels sont les langages esthétiques possibles d'un théâtre qui ne cesse de promouvoir la dématérialisation des corps ? Si le théâtre a toujours été fondé sur la présence physique de l'acteur, comment redéfinir les pratiques théâtrales qui ont recours à des androïdes ou à des images cinématographiques ?

Nous pouvons suggérer aussi une voie de recherche autour de *la théâtralité de la mise en scène militaire*, laquelle ne s'inscrit pas pour autant dans notre concept de corps disparu car ce type de représentations, avec une forte valeur d'exhibition, avaient justement pour but de montrer l'ordre et le contrôle. Pour notre part, ce qui nous intéresse est ce qui se veut *invu* et invisible.

4. Les apports de notre travail

« Sans beauté, rien n'a de valeur. Seule la beauté permet de comprendre l'horreur, le terreur, la joie, la tristesse, comprendre de quel matériau nous sommes faits. (...) Notre relation au monde ne se fait pas à travers la beauté et c'est notre grand échec, notre grande stupidité. »³²³

Ces déclarations de la dramaturge Angelica Liddell synthétisent bien le vide que cette thèse a voulu combler à travers les cas particuliers qu'elle a étudiés. En effet, nous avons eu l'intention de restituer son sens esthétique à l'une des pratiques les plus abominables de la dictature chilienne. De ce point de vue, les apports de notre travail concernent à la fois l'esthétique de l'horreur des corps disparus et sa transcription en tant que métaphore du corps souffrant. Ainsi, ce travail est susceptible d'atteindre trois types de public, que nous mentionnerons du plus général au plus particulier : les chercheurs en Droits de l'Homme, les chercheurs en esthétique et les membres de l'AFDD.

Dans notre corpus, nous avons abordé les manières représentatives (ou non) de protester face à l'horreur, en analysant le cas particulier de l'AFDD. Nous avons ainsi pu observer comment ces familles cherchaient leurs parents. Dans ce processus, le phénomène expérientiel du passage de la douleur individuelle à la douleur sociale nous semble d'une grande importance. À partir de cette généralisation, la disparition fait l'objet d'une socialisation, le sujet commençant alors à s'intéresser à la

³²³ Liddell Angelica, *Une écriture née de la haine*, entretien de Cathrine Bédarida, revue Mouvement n°70 Manifeste, Paris, juillet-octobre 2013, p.90.

communauté nationale et internationale qui défend les Droits de l'Homme. Ainsi, notre approche de la disparition forcée peut contribuer à ces recherches.

Notre thèse s'inscrit dans le domaine de l'esthétique de la disparition. S'il existe de nombreux travaux à ces propos, ils empruntent une démarche théorique-philosophique fondée sur les exemples fournis par les arts plastiques, le cinéma et la photographie³²⁴. En revanche, notre travail apporte une vision théâtrale du phénomène de la disparition.

Dans ce cadre, notre approche peut contribuer à la compréhension esthétique de la disparition. Tout d'abord, il nous semble pertinent de mettre en valeur la contradiction qui émerge du corps disparu. En effet, qu'y a-t-il de plus concret qu'un corps ? Et qu'y a-t-il de plus abstrait que la disparition ? En assumant ce paradoxe, les protestations menées par l'AFDD ont impliqué un fort engagement corporel, car il s'agissait pour les parents de chercher les corps disparus avec leur propre corps. Notre lecture théâtrale de ces manifestations accentue ce trait contestataire, car si « disparition » veut dire *non-corps*, le théâtre est intrinsèquement lié au corps. En outre, notre approche confirme l'idée que l'AFDD est à l'origine d'un *non art* : elle ne cherche pas à produire de l'art. De même, la représentation devient une *non représentation* car on ne cherche pas à représenter le disparu mais à montrer et à démontrer qu'il a existé. Enfin, un autre apport de cette thèse est de contribuer aux recherches sur la lutte et la résistance pendant la dictature.

Dans la période dictatoriale, l'art et le concept de représentation ont été manipulés et arrachés de leurs sources créatives. Se produit alors un glissement concernant les lieux et les formes : la résistance opère depuis les sphères les plus marginales, tandis que se produit un déplacement vers la rue. C'est ainsi que prolifèrent les performances et les happenings, qui avaient une grande efficacité en raison de leur rapidité et de leur caractère transgressif. Dans le même sens, l'AFDD sort dans la rue avec la ténacité et la force dont ses membres ont fait preuve, en se constituant en une référence qui a inspiré les artistes nationaux et internationaux. Il nous semble que c'est justement le manque de prétention esthétique et institutionnelle de l'AFDD qui donne toute leur force aux récits corporels.

³²⁴ Nous voudrions mentionner la théorie de *la surface d'inscription* de Jean Louis Déotte. De même la thèse en philosophie d'Adolfo Vera, *L'image politique : art et disparition*, soutenu en 2012 à l'Université Paris 8, en elle son auteur cherche les images de la disparition notamment en la littérature. En dernier, la thèse de Javiera Medina, *Esthétique de la résistance Photographie et Dictature : Chili 1973-2006*, soutenue en 2013 à l'Université Paris 8, où la disparition est analysée depuis les exemples photographiques.

Toujours à propos de l'AFDD, nous pensons que notre travail contribue à la reconnaissance de la lutte humaine et politique que cette association a menée. Nous voudrions assumer la responsabilité de dignifier la douleur de ces femmes, alors que cette dignité a été sans cesse niée dans les circuits institutionnels. Cette thèse participe ainsi à la discussion sur la douleur sociale entendue comme un patrimoine social.

De même, ce travail vient nourrir les différentes lectures ayant pour sujet le mouvement social de 2011. Ces analyses sont toujours en cours. Si le corps disparu sédimenté dans l'imaginaire socio-culturel a long temps attendu, au point que l'on croyait qu'il s'était éteint, *les cycles sociaux* nous montrent qu'il ré-émerge sous d'autres formes puisque au bout de quelque temps les utopies redeviennent nécessaires.

5. Conclusion

Juan Luis Rivera, dirigeant communiste, s'occupait tous les dimanches de tresser les cheveux de ses filles. Ce fut un rituel familial jusqu'au 6 novembre 1975, jour où il disparaît. L'une de ses filles, Gabriela, avait 14 ans. Le 10 mai 2001, après 26 ans d'absence, le corps de Juan Luis est réapparu dans un cimetière clandestin de la DINA. Gabriela, sa mère, ses sœurs et ses frères se sont retrouvés avec le corps. Dans une cérémonie intime, chacun des parents a cherché une manière de lui dire au revoir. Gabriela, de son côté, a pris la main de son père et doucement l'a fait glisser sur ses cheveux. Avec ce geste symbolique, elle a pu se faire caresser pour la dernière fois par son père.

Après ce témoignage, nous lui avons demandé : que cherche-t-on lorsqu'on a trouvé le corps ? Ce à quoi elle a répondu : la justice.

En conclusion, la scène finale reste ouverte puisque la justice au sens strict est toujours attendue. En outre, disparaître est effectivement cesser d'apparaître à la vue, mais non cesser d'être. Être un souvenir, une présence dans la mémoire, une photo, un geste doux, une silhouette sur un mur, un chant...

BIBLIOGRAPHIE

Esthétique, philosophie

- ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand et sous la direction de Marc Jimenez, Paris, Klincksiek, 1974.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1991, livre 1.
— *Poétique*, Paris, Les belles lettres, 1990.
- BANDA, Consuelo, ILLANES, Carol, NAVEA, Valeska, *En marcha : Ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestacion social*, Santiago, Adrede editora, 2013.
- BARTHES, Ronald, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
— *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, (I).
- BENJAMIN, Walter, *Ecris Français*, Paris, Gallimard 1991.
- BERGSON, Henri, *L'énergie spirituelle*, Paris, Quadrige/Puf, 2009.
- BIDENT, Christophe, *Le geste théâtral de Ronald Barthes*, Paris, Hermann, 2012.
- BROSSAT Alain, DÉOTTE, Jean-Louis (dir.), *L'époque de la disparition politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
— *La mort dissoute*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LA BOÉTIE, Étienne De, *Le discours de la servitude volontaire*, Paris, Mille et une nuits, 1995.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DÉOTTÉ, Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes Manifeste, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes*, Paris, Minuit, 1998.
- DUFRENNE, Mikel, *Art et politique*, Paris, Union générale d'éditions, 1974.
- HEGEL, Friedrich, *Cours d'esthétique*, trad. de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier, 1995.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.
- JAQUET, Chantal, *Le Corps*, Paris, Puf, 2001.
- KANT, Emmanuel, *Critique du jugement*, traduit par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1941.
- LACHAUD, Jean-Marc, NEVEUX, Olivier (dir.), *Changer l'art, transformer la société Art et politique 2*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- LAMBERT, Xavier, (dir.), *Le post-Humain et les enjeux du sujet*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Garnier-Flammarion, 1996.
- PLATON, *Le grand Hippias*, Paris, Gallimard, 1993, in *Œuvres complètes I*.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
— *Aisthesis scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- RODRIGUEZ-PLAZA, Patricio (compilador), *Estética y ciudad Cuatro recorridos analíticos*, Santiago, Frasis, 2007.
- ROJAS, Sergio, *Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica*. Texte de la conférence inaugurale du Séminaire International « Citoyenneté, Participation et Culture », organisé par le Conseil National de la

- Culture du Chili. Centre Culturel Palais La Moneda, 5 et 6 octobre 2006.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1969, livre IV.
- SPINOZA, Baruch, *Éthique*, Paris, Seuil, 1988.
- TANCELIN, Philippe, *Poétique du silence*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- *Poétique de l'étonnement*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- *Poétique de l'inséparable*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Sciences sociales

- GARCIA-CASTRO, Antonia, *La mort lente des disparus au Chili sous négociation civils-militaires 1973-2002*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Puf, 1968.
- KLEIN, Naomi, *La stratégie du choc La montée d'un capitalisme du désastre*, traduit de l'anglais (Canada) par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Montréal, Leméac Actes Sud, 2008.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/Puf, 2011.
- MAUSS, Marcel, *Les techniques du corps*, conférence prononcée le 17 mai 1934 à la Société Française de Psychologie (XXXII n° 3-4, des 15/03 à 15/04), puis recueillie dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Quadrige/Puf, 8^e édition, 1983.
- MÉTRAL, Jean (dir.), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, La-Tour-d'Aigues, de l'Aube, 2000.
- MONTECINOS, Sonia, ACUÑA, María Elena, *Diálogos sobre el género masculino en Chile*, Santiago, Bravo y Allende editores, 1996.
- VAZQUES SIXTO, Félix, *La memoria como acción social*, Barcelona, Paidós, 2001.
- ZUNIGA, Jean-Paul, *Les espagnols d'autre- mer émigration, métissage et reproduction sociale à Santiago du Chili, au XVII^e siècle*, Paris, éd. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2002.

Histoire et vie politique chilienne

- BECERRA, Adolfo, DIAZ, Viviana, SIERRA, Sola, *20 años de historia de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile : un camino de imágenes que revelan y se rebelan contra una historia no contada*, Santiago, Corporación Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, 1997.
- BLAYA, Catherine (dir.), *Femmes et dictature être chilienne sous Pinochet*, Paris, ESF, 2000.
- DURAN ESCOBAR, Sergio *Ríe cuando todos estén tristes : el entretenimiento bajo la dictadura de Pinochet*, Lom, Santiago, 2014.
- GARCÉS, Mario, *El despertar de la sociedad. Movimientos sociales en América Latina y Chile*, Santiago, Lom, 2012.
- HUNEEUS, Carlos, *El régimen de Pinochet*, Santiago, éd. Sudamericana chilena, 2000.
- KALFON, Pierre, *Allende Chili : 1970-1973 chroniques*, Biarritz, Atlantica, 1998.

- SALAZAR, Gabriel, *Movimientos sociales en Chile: trayectoria histórica y proyección política*, Santiago, Uqbar editores, 2012.
- et PINTO, Julio, *Historia contemporánea de Chile*, Santiago, Lom, 1999-2002.
- SEGUEL-BOCCARA, Ingrid, *Les passions politiques au Chili durant l'Unité Populaire 1970-1973*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- SUBERCASEUX, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile : desde la Independencia hasta el Bicentenario*, Santiago, éd. Universitaria, 2011.
- VIDAL, Hernán, *Dar la vida por la vida. Agrupación Chilena de Familiares de Detenidos Desaparecidos*, Santiago, Mosquito, 1996.
- VILLALOBOS, Sergio (Silva G. Osvaldo, Silva V. Fernando, Estelle M. Patricio), *Historia de Chile*, Santiago, éd. Universitaria, 1990.

Théâtre

- BARBA, Eugenio, *Théâtre solitude métier et révolte*, Saussan, l'Entretemps, 1999.
- BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte, 1996.
- BROOK, Peter, *Points de suspension*, Paris, du Seuil, 1992.
- *L'espace Vide*, Paris, du Seuil, 1977.
- CALDERON de la BARCA, Pedro, *La vie est un songe*, Paris, E.J.L., 1996.
- CHANTRAINE-BRAILLON, Cécile, IDMHAD, Fatiha, GIRALDI-DEI CAS, Norah (dir.), *Théâtre contemporain dans les Amériques. Une scène sous la contrainte*, Trans-Atlantique, Bruxelles, 2015.
- CRAIG, Edward Gordon (traduit de l'anglais par Beerblock Maurice), *Le théâtre en marche pratique du théâtre*, Paris, Gallimard, 1964.
- DARRIGRANDI NAVARRO, Claudia, *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta*, Santiago, Lom, 2001.
- DELAROSIÈRE, François, *Le grand répertoire machines de spectacle*, Arles, Actes sud, 2003.
- ESTOURNET, Jean Pierre, BÉGADI, Bernard, *Scènes de rue*, Paris, Mermon, 1992.
- IKEDA, Carlotta, *Danse butô et au-delà*, Paris, Favre, 2005.
- KANTOR, Tadeusz, (réunis par Bablet Denis) *Le théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.
- KRISTOF, Agota, *La preuve* in Romains, Nouvelles, Théâtre complet, Paris, Seuil, 2011.
- LIDELL, Angelica, *Belgrade chante, ma langue*, *Le mystère du corps glorieux*, Montreuil, éd. Théâtrales, 2010.
- NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, la Découverte, 2013.
- OIDA, Yoshi, *L'acteur invisible*, Arles, Actes sud, 1998.
- *L'acteur Flottant*, Arles, Actes sud, 1992.
- PRADENAS, Luis, *Le théâtre au Chili: traces et trajectoires, XVIe-XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- QUIROT, Odile, LOULERGUE, Michael, *Royal de luxe 1993 – 2001*, Arles, Actes sud, 2001.
- RAYNAUD DE LAGE, Christophe, *Intérieur rue*, Paris, éd.théâtrales, 2000.
- ROJO, Grínor, *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*, Madrid, Michay, 1985.

SCHECHNER, Richard, *Performance expérimentation et théorie de théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2008.
STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1963.
VENDEVILLE, Stéphanette, *Le Living theatre : de la toile à la scène 1945-1985*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Rapports sur les disparus et les disparitions

ARZOBISPADO DE SANTIAGO, *Dónde estan ?*, Santiago, ed. Vicaría de la Solidaridad, 1979, volume I, II, III, IV, V, VI, VII.
ASSOCIATION INTERNATIONALE DES JURISTES DÉMOCRATES, *Le refus de l'oubli*, actes du colloque, Paris, Berger-Levrault, 1982.
Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, *Informe (de la)*, Santiago, éd. du journal La Nation, 1991.

Droits de l'homme en droit international, Éditions du Conseil de l'Europe, 3^{ème} édition, 2007.

Littérature

HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007.
JONES, David M. et MOLLYNEAUX, Brian L., *Mythologies des Amériques: encyclopédie illustrée des dieux, des esprits et des lieux sacrés d'Amérique du Nord, de Mésio-Amérique et d'Amérique du Sud*, Paris, Eddl, 2002.
KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, Paris, Flammarion, 1998.
NERUDA, Pablo, *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée*, traduit et adapté de l'espagnol par André Bonhomme et Jean Marcenac, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1973.
SUBERCASEAU, Benjamín, *Chile o Una loca geografía*, Santiago, éd. Universitaria, 2001.
WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, Madrid, Alianza, 2013.

Mémoires, thèses

DURAN ESCOBAR, Sergio, *La televisión como historiadora*, extrait du texte *Historia e historias de la televisión. Una aproximación metodológica a la TV desde la historiografía*, tesis licencia en Histoire, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2008.
FELD, Claudia, *La télévision comme scène de la mémoire de la dictature en Argentine : une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée de personnes*, thèse soutenue en 2004 à l'Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis.
FUENTES, Miguel A., *Gabriel Salazar y la "Nueva Historia". Elementos para una polémica desde el marxismo clásico: (Exposición y Debate)*, en ligne,

- <http://www.tesis.uchile.cl/handle/2250/110500>, Universidad de Chile, Facultad de filosofía y humanidades, departamento de ciencias históricas, Santiago, 2007.
- GARCIA-CASTRO, Antonia, « Où sont-ils ? », comprendre une intrigue, la permanence des disparus dans le champ politique chilien : enjeux mémoriels, enjeux de pouvoir (1973-2000), thèse soutenue en 2001 à l'École des hautes études en sciences sociales.
- MEDINA, Javiera, *Esthétique de la résistance Photographie et Dictature : Chili 1973-2006*, thèse soutenue en 2013 à l'Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis.
- TANCELIN, Philippe, *Violence et théâtralité*, thèse de Doctorat d'État en Esthétique, Lettres et Sciences humaines, présentée à l'Université Paris I Sorbonne en 1987.

Articles de revues en papier, journaux

- ANDRIEU, Bernard, « L'action de la chair », in *Théâtre/Public*, n° 154-155, *La chair de l'acteur*, Paris, 2000.
- BOISSON, Bénédicte, et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Théâtre/Public*, n° 179, *Espace privé/espace public*, Paris, 2005.
- CLYDE, Chabot (éd.), *Théâtre/Public*, n° 184, *Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique*, Paris, 2007.
- CONTRERAS, María José, « #quererNOver : una acción de memoria para recordar a los detenidos desaparecidos a 40 años del golpe de Estado en Chile », in *revista Conjunto*, n° 174, enero-marzo 2015.
- GREZ TOSO, Sergio, « Grandes chilenos de nuestra historia » rápidas reflexiones a propósito de un programa de televisión, la historia y la memoria, in *Espacio Regional. Revista de estudios sociales*, vol. 2, num 5, Osorno, 2008.
- JOURDHEUIL, Jean (éd.), *Théâtre/Public*, n° 176, *Travaux d'atelier. Foucault Mozart Müller*, Paris, 2005.
- LARRAIN G. Javiera, *Una mirada de lo irrepresentable, el espectáculo de la tortura y la memoria en Villa+ Discurso de Guillermo Calderón*, Santiago, Revista Apuntes de Teatro N°133, 2011.
- LIDDELL, Angelica, « Une écriture née de la haine », entretien de Cathrine Bédarida, revue *Mouvement*, n° 70, « Manifeste », Paris, juillet-octobre 2013.
- Mouvement indisciplinaire des arts vivants, n° 43, *Politique la responsabilité du présent*, Paris, avril- juin 2007.
- Mouvement indisciplinaire des arts vivants, n° 41, *Performance l'engagement du corps*, Paris, oct.- décembre 2006.
- PIPER, Isabel, « La memoria como moda y la conmemoración como farándula : reflexiones críticas en torno a los 40 años del golpe de Estado en Chile », in *Anuari del conflite social*, Barcelona, 2013.

Articles de revues électroniques

- ALFARO, Karen, ALMONACID, Fabián, ARTAZA Pablo, GARCÉS, Mario, GREZ T, Sergio, ILLANES, M. Angélica, MEZA, Alexis, MOLINA, Ricardo,

- PINTO, Julio, SALAZAR, Gabriel, VALDIVIA, Verónica, *Chile Revolución anti-neoliberal Social-estudiantil. Manifiesto de Historiadores*, août 2011.
http://www.archivochile.com/Chile_actual/01_mse/1/MSE1_0157.pdf.
- ALLENDE, Salvador, *Programme basique de gouvernement de l'Unité Populaire*,
http://www.bicentenariochile.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=19:progama-basico-de-gobierno-de-la-unidad-popular&catid=9:documentos-historicos&Itemid=9.
- BERTHOLOMEW, Melania, MARTINEZ, M. Pía, ROJAS, Hugo, SHIELDS, Kenneth, TOMIC, Carmen et TRIVELI, Fernanda, (écrit par), CENTRO DE ESTUDIOS MIGUEL ENRIQUEZ, *Informe sobre la detención de Pinochet en Inglaterra*. octobre 1998,
http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/pinochet/juicios/DMjuiciopino80036.pdf.
- CORNAGO, Oscar, « Qué es la teatralidad ? Paradigmas estéticos de la Modernidad », in <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>. Revista *Telon de fondo*, N°1, août 2005.
- GARCIA, Marisol, *Pañuelos por la denuncia*, in <http://cucachilena.net/la-cueca-sola/>.
- LASSWELL, Harold D. *American Journal of Sociology*, *L'État Militaire*,
<http://users.polisci.wisc.edu/kmayer/904/Lasswell%20-%20the%20Garrison%20State.pdf>.
- OLAVARRIA, Mauricio, ALLENDE, Claudio, *Endeudamiento estudiantil y acceso a la educación en Chile*, in http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_141_041358269547179.pdf, Revista Española Investigación sociológica (RIES), N° 141, janvier-mars 2013, pp. 91-112.
- PÉREZ RUZ, Rocío, CONTRERAS, Loreto, *1800 horas corriendo por la educación : arriba se corren, abajo corren*, in revue électronique Bello Público,
<http://www.bellopublico.cl/1800-horas-corriendo-por-la-educacion-arriba-se-corren-abajo-corren/>.
- PIPER, Isabel, « Trauma y reparación : elementos para una retórica de la marca », https://www.academia.edu/4799194/TRAUMA_Y_REPARACION_ELEMENTOS_PARA_UNA_RETORICA_DE_LA_MARCA.
- RAMIS, Alvaro, *El zoológico de Pinochet* in *Cronica digital*, 14 décembre 2006.
<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=42980>.
- ROJAS, Sergio, *Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica*. Texte de la conférence inaugurale du Séminaire International « Citoyenneté, Participation et Culture », organisé par le Conseil National de la Culture du Chili. Centre Culturel Palais La Moneda, 5 et 6 octobre 2006.
http://www.philosophia.cl/articulos/Estetica_y_participacion_ciudadana.pdf ou
<http://www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=679>.
- TOURNIER, Maurice, *Une étymologie émotionnelle : assassins, Mots. Les langages du politique* (en ligne), 74/ 2004, <http://mots.revues.org/5023>.

Dictionnaires

- AUROUX, Sylvain (dir.), *Les notions philosophiques Encyclopédie Philosophique Universelle*, Paris, Puf, 1990.

- BLAY, Michel (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse CNRS, 2003.
- ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 2001.
- GIRODET, Jean (rédaction), *Logos : grand dictionnaire de la langue française*, Paris, Bordas 1976.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/Puf, 1997.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.
- et DEBOVE, Josette (dir.), *Le Petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012.
- et DEBOVE, Josette (dir.), *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2

TABLE DES MATIERES

Introduction	9
PREMIÈRE PARTIE	
FAIRE DISPARAÎTRE UN CORPS	
Avant spectacle. Cadre théorique, concepts, définitions initiales	26
1. Représentation et théâtralité	26
1.1. La Représentation	26
1.2. La théâtralité	27
2. Vers l'élaboration de notre concept de Corps	31
2.1. Corps objet/sujet	31
2.2. Étymologie du corps	32
2.3. Être ou avoir un corps	35
3. Un instrument nommé corps	41
3.1. Les usages du corps dans l'éducation	42
3.2. Les relations imitatives du corps en société	43
3.3. Le corps collectif	44
4. Le corps <i>invu</i>	45
4.1. Le corps volontairement invu	46
4.2. Le corps involontairement invu	47
5. La disparition forcée	48
5.1. Historique du statut juridique de « disparu »	52
5.2. Disparition forcée au Chili	54
Premier acte. Établir un corps historique	58
1. Inscrire <i>le corps disparu</i> dans la scène officielle	58
2. La folle géographie	63
3. Première conjoncture vertébrale : le Chili d'Allende, l'Unité Populaire	67
3.1. L'art et l'Unité Populaire	69
3.2. La fin d'une période	76
4. Seconde conjoncture vertébrale : le coup d'État	79
5. Troisième conjoncture vertébrale : l'État dictatorial (1973-1989)	84
5.1. La nouvelle institution : doctrines, organisations et acteurs	84
5.2. De la Junte Militaire à la présidence du pays	87
5.3. L'autorité unipersonnelle : Pinochet	89
5.4. La Doctrine de la Sécurité Nationale	90
5.5. Les civils	95
5.6. Dictature et expérimentation économique	98
5.7. Dictature et art théâtral	103
Deuxième acte. « Manipuler » le corps	114
1. Ce que l'on sait (officiellement) sur les disparus	118
1.1 Analyse des principes du rapport Rettig	120
1.2. Les disparus dans le rapport Rettig	125
2. Organigramme et mécanismes de la disparition	130
2.1. La DINA et la CNI	130
2.2. Les lieux	136
2.3. Les opérations	140

DEUXIÈME PARTIE

FAIRE APPARAÎTRE UN CORPS

Troisième acte. Trouver la beauté absente	148
1. Protestation et théâtre : matérialité, soumission et autonomie.....	151
2. Du beau platonicien.....	154
3. Le beau dans la <i>Rhétorique</i> et la <i>Poétique</i> d'Aristote	157
3.1. La Rhétorique.....	158
3.2. La dictature : rhétorique de la « desvirtuación »	163
4. La <i>Poétique</i>	165
4.1. Analyse comparative de la notion de mimésis chez Platon et Aristote	165
4.2. La tragédie : synthèse	167
5. Beauté, perception, esthétique	171
6. Le Beau, « tout simplement ».....	173
7. Kant et le jugement esthétique	176
7.1. La transposition de l'expérience romantique	177
7.2. Le corps disparu : une entité dualiste ?	179
7.3. Qualité, quantité, relations et modalités chez Kant	181
7.3.1. La qualité : Kant et les casserolades.....	182
7.3.2. La quantité	186
7.3.3. Les relations	189
7.3.4. La modalité.....	191
Quatrième acte. Manifester l'absence	194
1. La <i>Cueca sola</i>	196
1.1. La danse de l'absence	199
1.2. Une danse anti-traditionnelle	201
1.3. Esthétique de la <i>Cueca sola</i>	203
2. Corps / Institution.....	207
3. La théâtralité de la <i>Cueca sola</i>	209
4. La <i>Cueca sola</i> et la <i>Concertation</i>	213
4.1. La parole du témoin, la couleur des voix.....	217
4.2. La vidéo pose la question de l'esthétique : quelle esthétique ?	218
4.3. De l'authenticité de la <i>Cueca sola</i> à sa reproductibilité	222
4.4. Analyse comparative de la <i>Cueca sola</i> avant et après sa reproduction	224
4.4.1. La <i>Cueca sola</i> avant sa reproduction mécanique.....	224
4.4.2. La <i>Cueca sola</i> après sa reproduction mécanique.....	226
5. La rupture de la tradition : fragmentation et disparition.....	228
6. L'anti-tradition dans la scène officielle	233
7. Pour une esthétique du corps disparu	234
Cinquième acte. In-corporer, incarner.....	243
1. La grève de la faim.....	243
2. L'Enchaînement.....	245
2.1. S'enchaîner à l'espace rempli (de sens).....	247
2.2. AFDD : la scène est à nous !.....	250
3. Témoin, témoignage, témoigner	252
Sixième acte. Négocier, concéder : Chili, 1989-2010	255
1. La concertation : transition-transaction démocratiques	256
1.1. L'affaire Pinochet	261
1.2. Pinochet au Chili	264
2. La continuité de la Concertation : la fragmentation de la collectivité	265
2.1. La mort de Pinochet : la fracture nationale.....	266
2.2. Les éclats euphoriques.....	271

TROISIÈME PARTIE

FAIRE RÉAPPARAÎTRE UN CORPS

Septième acte. Effacer la disparition	277
1. Le travail de terrain	277
2. Du pain et de la télé pour le peuple.....	281
3. <i>Ramona</i> : de l'expérience à la représentation.....	286
4. Pour une définition de la « performance »	288
5. La télévision chilienne des années quatre-vingt.....	291
5.1. Effacement par absence de perception	292
5.2. Effacement par dispersion de la pensée	295
6. La déconstruction de la représentation.....	298
7. <i>Ramona</i> au Chili	302
8. L'effacement réussi ?.....	305
Huitième acte. Ré-émerger	313
1. Chili, 2011-2013 : les échos de la dictature	313
2. La cocotte minute	317
3. Le rapport de forces : organisation sociale vs désarticulation sociale.....	323
4. L'éducation : un droit ou un bien de consommation ?.....	330
5. Manifester, protester, créer, croire et faire croire.....	335
6. Les protestations	339
6.1. La Diablada : poétique spatiale.....	340
6.2. 1800 Heures pour l'éducation	347
6.3. Thriller pour l'éducation	352
6.3.1 Organisation du Thriller pour l'éducation	353
6.3.2 Représentation théâtrale	356
Neuvième acte. Commémorer	362
1. Contexte et commémoration des 40 ans du coup d'État.....	365
2. Spectacularisation et disparition de la mémoire	369
3. Mémoire esthétique : la subversion de l'expérience, du passé au présent. 374	
4. <i>#quererNOver</i> : une action subversive de la mémoire esthétique	375
4.1. Le geste	377
4.2. Signes d'une intervention urbaine	382
4.3 Le fantôme de la disparition et la douleur sociale	385
Conclusion générale. Une scène finale ouverte	393
Bibliographie	400