

"Enclaves autoritaires" artistiques au Chili?: art et politique dans la démocratie retrouvée

Preda, Caterina

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Preda, C. (2008). "Enclaves autoritaires" artistiques au Chili?: art et politique dans la démocratie retrouvée. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 8(4), 869-888. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-56023-3>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0>

«Enclaves autoritaires» artistiques au Chili?

Art et politique dans la démocratie retrouvée

CATERINA PREDA

À réfléchir sur la relation entre l'art et le politique, le problème principal de la transition et la subséquente consolidation de la démocratie chilienne a été, à part un objectif initial de regagner la complète liberté artistique, celui d'imaginer un cadre institutionnel artistique pour l'aide/le soutien au développement de la création artistique. Ayant à l'esprit les modèles consacrés, concernant le rôle que l'État et le privé doivent jouer dans la création artistique, les créateurs, chercheurs, et hommes politiques chiliens ont essayé d'imaginer un modèle qui se retrouve entre ces deux pôles déjà expérimentés par le Chili: un État interventionniste et un État *quasi* absent. C'est ainsi que naît en 2003 le Conseil pour la Culture et les Arts.

Malgré cela, cet article analyse comment la persistance de certaines structures créées sous le régime militaire ou antérieures au régime de Pinochet mais renforcées par celui-ci, a mis des obstacles à ce processus. En reprenant la formule de Manuel Antonio Garretón pour la caractérisation du processus de consolidation démocratique pour affirmer la permanence de ces structures qui entravent la pleine consolidation démocratique je me propose en ce qui suit de vérifier la présence ou non de ces «enclaves autoritaires» en ce qui concerne l'art et la création artistique. J'essaierai en fait de démontrer que, plus que des obstacles à la nouvelle architecture institutionnelle mise en place par le nouveau régime démocratique, les structures imaginées par le régime Pinochet sont utilisées comme point de départ ou comme modèle. La formule «enclaves autoritaires» se dote ainsi d'un sens pour le moins nouveau sinon opposé à sa formulation première. Les enclaves autoritaires ne sont pas des obstacles à la nouvelle articulation institutionnelle mais tout au contraire, représentent la base du nouveau projet institutionnel.

En deuxième lieu, on pourrait observer «un art de mémorialisation», c'est-à-dire des œuvres d'art créées avec l'intention explicite (ou non) de rappeler les souffrances passées mais encore tangibles au sein de la société. Dans ce sens, cet article prend comme cas d'étude deux exemples. Le premier est représenté par la série d'œuvres intitulée «Retratos»¹ de l'artiste chilien Carlos Altamirano. Les disparus apparaissent comme une constante de son discours artistique². Le deuxième exemple est la sauvegarde que fait le sculpteur Luis Prato du Mémorial des Détenus Disparus du Cimetière Général de Santiago qui est défait par le Ministère des Œuvres Publiques en août 2003 en vue de l'érection d'un nouveau mémorial³. Le sculpteur récupère les morcelés de pierre pour recréer une carte du Chili, symbolisant la généralisation du phénomène tout au long de la géographie longiligne du pays.

¹ Carlos ALTAMIRANO, *Obras completas 1977-2007*, exposition au Musée des Beaux Arts de Santiago du Chili (8 juin-15 juillet 2007).

² En plus de la série mentionnée, très évoquante est l'œuvre formée d'une télé qui montre la mer entourée par un barbelé et sous laquelle se trouve un tableau où est dépeinte la mer, allusion aux corps jetés dans l'Océan par les militaires (?) pendant le régime de Pinochet.

³ Luis PRATO, «*Memoria de Piedra*», exposition au Musée d'Art Contemporain de Santiago de Chili (23 novembre 2006-17 janvier 2007).

Cet article se propose donc, par une double approche, d'étudier, d'une part la relation que l'art et le politique entretiennent d'un point de vue institutionnel (la création du Conseil des Arts et de la Culture) et d'autre part la façon dont les œuvres d'art questionnent, interrogent les événements du présent et du passé récent; d'analyser cette dynamique entre art et politique après le retour à la démocratie.

ART ET POLITIQUE - QUEL RÔLE POUR L'ÉTAT?

Une première réponse à cette question pourrait se trouver dans une investigation historiquement orientée concernant le rôle que l'État a joué ou/et doit jouer dans le développement et le soutien artistique. Toutefois, il s'agit ici de traiter cette question, de la relation que l'art entretient avec le pouvoir politique dans un contexte spécifique, celui de la consolidation démocratique au Chili. Dès lors, un questionnement est fait de la permanence ou non des «enclaves autoritaires artistiques» au Chili pendant la consolidation démocratique. Pour cela, deux sens ont été donnés à la formule avancée par M.A. Garretón. En premier lieu, il s'agit d'investiguer s'il y a ou non des enclaves autoritaires au niveau institutionnel, de la mise en place d'une institution de centralisation, de coordination des affaires culturelles. En deuxième lieu, la formule est utilisée pour vérifier si des problèmes non-résolus du passé autoritaire restent visibles dans les discours artistiques et quelles sont les manières dans lesquelles les artistes les utilisent.

L'absence d'un cadre institutionnel clair pour les affaires artistiques n'est pas seulement un héritage de l'autoritarisme, mais a été une constante du développement artistique chilien. Comme le signale Garretón, le Chili était un des rares pays sans «un modèle institutionnel explicite, [sans] un cadre institutionnel organique cohérent et défini formellement pour le développement culturel»¹. En dépit des diverses tentatives de centralisation, du besoin d'une instance de coordination chargée des affaires artistiques, cette institution ne naît qu'en 2003 (*Consejo de la Cultura y las Artes*). En ce qui suit nous allons analyser la mise en place de cette institution mais aussi, à partir de 1990, les divers projets, instances et institutions préliminaires. De plus on essaiera de faire le point avec l'héritage autoritaire: les institutions dédiées au soutien des arts et artistes pendant le régime de Pinochet. Nous allons aussi vérifier si notre hypothèse s'avère ou non: est-ce qu'on peut parler d'enclaves autoritaires artistiques qui sont récupérées par le régime démocratique en portant au nouvel institutionnalisme artistique?

Consolidation démocratique et «enclaves autoritaires» au Chili

Les études de la transition et de la consolidation démocratique essaient d'expliquer le changement d'un régime autoritaire (ou totalitaire) en un régime

¹ Manuel Antonio GARRETÓN, «Estado y Política Cultural. Fundamentos de una Nueva Institucionalidad», in *Seminario Políticas culturales en Chile 31 de julio-1 de agosto 1992*, División de Cultura Ministerio de Educación, Santiago, 1992, pp. 65-75/p. 71.

démocratique dans la logique de démocratisation vécue dans le XX^e siècle par un grand nombre de pays. Pourquoi cette séparation entre ces deux «moments»? Premièrement, les deux «pseudosciences» analysent des aspects différents: la *Transitologie* cherche à expliquer l'incertitude du changement de régime tandis que la *Consolidologie* s'occupe largement des conditions qui sous-tendent la stabilité du régime¹. Le centre d'intérêt des politologues est donc différent. Pour Di Palma, en suivant l'article séminal de Rustow, le seul moment important est celui transitionnel². Transition, qui est définie par Philippe C. Schmitter et Guillermo O'Donnell dans leur ouvrage emblématique, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions about Uncertain Democracies*, comme «l'intervalle entre un régime politique et un autre» et qui est «délimité par, d'un côté, l'installation d'une forme de démocratie, le retour à une forme d'autoritarisme ou l'émergence d'une alternative révolutionnaire»³.

En revanche, pour Linz il est essentiel de regarder au-delà de la transition, à la période subséquente de consolidation, parce que les régimes récemment démocratisés peuvent aussi souffrir des importants reculs et peuvent pour cela avancer non seulement vers la démocratie mais aussi vers un nouvel effondrement. La consolidation démocratique est définie par Linz et Stepan dans leur étude sur l'Europe du sud, l'Amérique du sud et l'Europe de l'est comme l'étape qui désigne l'achèvement d'une transition:

«A democratic transition is complete when sufficient agreement has been reached about political procedures to produce an elected government, when a government comes to power that is the direct result of a free and popular vote, when this government *de facto* has the authority to generate new policies, and when the executive, legislative, and judicial power generated by the new democracy does not have to share power with other bodies *de jure*»⁴.

Une autre conceptualisation d'un régime démocratique consolidé est celle de Leonardo Morlino qui considère que la consolidation démocratique commence après la phase d'instauration, après que toutes les institutions sont établies et constitue le processus d'adaptation et d'établissement de structures et normes démocratiques y compris la détermination des relations de légitimité entre la société civile et les structures intermédiaires comme les partis politiques, les syndicats et les groupes de pression; l'établissement de modes de régulation acceptés par tous, des conflits politiques et l'existence de certains rapports entre les acteurs du processus⁵.

¹ Philippe C. SCHMITTER, Terry Lynn KARL, «The Conceptual Travels of Transitologists and Consolidologists: How Far to the East Should They Attempt to Go?», *Slavic Review*, vol. 53, no. 1, Spring 1994, pp. 173-185/p. 173.

² Giuseppe DI PALMA, *To Craft Democracies: An Essay on Democratic Transitions*, University of California Press, Berkeley, 1990; Dankwart A. RUSTOW, «Transitions to Democracy: Towards a Dynamic Model», *Comparative Politics*, vol. 2, no. 3, April 1970, pp. 337-363.

³ Guillermo O'DONNELL, Philippe C. SCHMITTER, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions about Uncertain Democracies*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1986, p. 6.

⁴ Juan LINZ, Alfred STEPAN, *Problems of Democratic Transition and Consolidation*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1996, p. 3.

⁵ Leonardo MORLINO (ed.), *Costruire la democrazia. Gruppi e partiti politici*, Il Mulino, Bologna, 1991, pp. 12-13.

Toutefois, la terminologie des études sur la démocratisation – crise, libéralisation, transition, consolidation et même démocratisation – n’est pas très exacte et reste ouverte à plus qu’une interprétation à cause de la diversité des situations auxquelles elle est appliquée¹. Comme l’observe Jean-Michel De Waele, les difficultés de circonscrire les termes eux-mêmes portent à des confusions et au problème d’établir des termes qui «voyagent bien»²; par exemple, les schémas d’analyse imaginés pour étudier les transitions démocratiques à partir des cas d’étude latino-américains se sont prouvés inefficaces au moment des transitions de l’Europe centrale et orientale en 1989³. Pour cela, des études approfondies traitant des cas nationaux spécifiques ont été privilégiés.

Dans ce sens, l’analyse faite par Manuel Antonio Garretón du processus de consolidation démocratique au Chili et son observation liée à la persistance des «enclaves autoritaires» qui entravent son avancement est utile à ce point. L’auteur chilien souligne que la transition à la démocratie, qui commença après le plébiscite d’octobre 1988, termina le 11 mars 1990 avec l’accession à la présidence du pays de Patricio Aylwin. Le régime démocratique qui s’établit à cette date n’est pas toutefois une démocratie consolidée. Dans son ouvrage, *Hacia una nueva era política. Estudio sobre las democratizaciones*, Manuel Antonio Garretón considère que la transition chilienne est incomplète à cause de la permanence des «enclaves autoritaires», des héritages du régime précédent. Ces enclaves autoritaires seraient de trois types: institutionnelles, liées au comportement de certains acteurs (*actorales*) et éthiques-symboliques. La première catégorie, les enclaves institutionnelles, se réfère aussi bien à certains articles de la Constitution qu’à des lois organiques (électorales mais aussi sur le travail ou sur l’éducation). En ce qui concerne les enclaves *actorales*, les acteurs en question sont les Forces Armées, la droite politique et le secteur patronal attachés au passé autoritaire. En troisième lieu, les enclaves éthiques-symboliques se réfèrent à la question des Droits de l’Homme, c’est-à-dire, «la question de l’éclaircissement, la réparation et la sanction des crimes et violations perpétrées par l’État»⁴.

La consolidation démocratique au Chili ne serait définitive que lorsque les héritages de la période autoritaire seraient dépassés; que lorsque les enclaves institutionnelles seraient éliminées, quand les acteurs non-démocratiques seront neutralisés et alors que les problèmes des droits de l’homme seraient résolus⁵. Il n’est pas question ici d’apprécier ou d’évaluer l’évolution des enclaves autoritaires, leur disparition ou l’approfondissement de la consolidation démocratique. Notre but est d’évaluer, dans ce contexte de démocratisation/consolidation démocratique,

¹ Laurence WHITEHEAD, «Politica comparată: studii despre democratizare», in Robert E. GOODIN, Hans-Dieter KLINGEMANN (eds.), *Manual de Știință Politică*, trad. roum. I.A. Kantor, R. Careja, I.-C. Stănuș, O. Todorean, C.-G. Marian, M. Nemeș, A.-I. Cozianu, Polirom, Iași, 2005, pp. 314-328/p. 314; Bertrand BADIE, Guy HERMET, *La politique comparée*, Armand Colin, Paris, 2001, p. 197.

² Giovanni SARTORI, «Concept Misformation in Comparative Politics», *The American Political Science Review*, vol. LXIV, no. 4, December 1970, pp. 1033-1053.

³ Jean-Michel DE WAELE, «Les théories de la démocratisation à l’épreuve de la démocratisation en Europe centrale et orientale», in Pascal DELWIT, Jean-Michel DE WAELE (eds.), *La démocratisation en Europe centrale*, L’Harmattan, Paris, 1998, pp. 29-58.

⁴ Manuel Antonio GARRETÓN, *Hacia una nueva era política. Estudio sobre las democratizaciones*, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1995, pp. 34-36.

⁵ *Ibidem*, p. 139.

l'évolution de l'espace artistique en relation avec le passé autoritaire et avec les requis démocratiques: garantie de la liberté de création (institutionnelle, dans la Constitution ou à travers une loi organique), aide et soutien à la création, aussi bien que l'accès à la création et aux biens culturels¹.

La consolidation démocratique artistique: 1990-2007

De la même manière, je considère qu'il y a des enclaves autoritaires dans le domaine artistique chilien dans le sens opposé à celui de la formule originale. C'est-à-dire, le modèle avancé par les gouvernements démocratiques départ de, et en même temps utilise fidèlement le modèle imposé par le gouvernement dictatorial. Les enclaves autoritaires sont donc non pas une entrave au processus de démocratisation mais au contraire la base sur laquelle s'articule le nouvel institutionnalisme.

Le syntagme «enclave autoritaire artistique» comprend deux aspects: l'aspect institutionnel et celui symbolique. Ainsi, la première enclave qu'on a identifié dans le domaine artistique est de nature institutionnelle et comprend aussi bien l'aspect organisationnel que celui normatif. Le premier aspect concerne les structures ou appareils organisationnels de l'État tandis que le côté normatif inclut les lois et dispositions (y compris le financement)². Deuxièmement, au niveau symbolique, on retrouve le second type d'enclave, semblable à l'enclave autoritaire éthique-symbolique avancée par Garretón, la question non résolue de la violation des droits de l'homme.

Pour déceler la portée et la signification du premier type d'enclave autoritaire artistique, celle institutionnelle, nous nous pencherons d'abord sur les projets d'institutionnalisation artistique (l'aspect organisationnel) qui continuent les structures et les projets autoritaires, la dispersion institutionnelle étant annulée seulement en 2003/4. Afin de clarifier le deuxième aspect de l'enclave institutionnelle, celui légal/normatif nous prêterons attention aux réformes constitutionnelles et légales, la garantie constitutionnelle de la liberté de création, la censure (surtout celle cinématographique) et la permanence de la TVA pour les livres³.

Le modèle artistique autoritaire

Peut-on parler d'un modèle artistique du régime Pinochet? Les réponses les plus fréquentes sont qu'il n'y pas eu de modèle clairement établi par le régime en vue de régir ce domaine, seulement des stratégies ponctuelles et parfois contradictoires. Nous considérons au contraire, que le régime pinochetiste non seulement a une vision de l'art qu'il essaie d'imposer à l'ensemble de la société, mais que les actions suivies par le gouvernement sont congruentes avec cette vision⁴. Il faut

¹ Rodrigo A. HENRIQUEZ MOYA, «30 años de políticas culturales: Los legados del autoritarismo», www.sepiensa.cl, 21 octobre 2004 (consulté le 10 mai 2007).

² Manuel Antonio GARRETON, «Estado y Política...cit», p. 67.

³ On verra que même si cette taxe n'est pas annulée elle est éludée par la création du Fonds national du développement du livre et de la lecture.

⁴ Dans ma thèse de doctorat je démontre comment le régime de Pinochet a construit un modèle spécifique de contrôle des arts et des artistes chiliens et en plus, a imposé une vision particulière de l'art: un art apolitique opposé à l'art engagé. La thèse de doctorat, intitulée «Dictateurs et dictatures: Expressions artistiques du politique au Chili et en Roumanie (1970-1989)» sera défendue en décembre 2008 à la Faculté de Sciences Politiques, Université de Bucarest.

savoir que le régime dictatorial chilien s'articule, en ce qui concerne les affaires artistiques, autour de trois axes: une axe nationaliste-autoritaire (traditionnaliste, admiratrice de l'Occident catholique) et une axe néolibérale imposant le modèle du marché comme catalyseur aussi des manifestations artistiques. Cette deuxième axe, néolibérale, se sous-divise elle-même dans deux directions paradoxalement opposées: des manifestations élitistes (visibles dans le cas de la promotion de l'opéra et du ballet, de la musique classique et d'un répertoire également classique pour le théâtre officiel) et une culture de masse (les industries culturelles, mais surtout l'audiovisuel). Ainsi, le modèle officiel qui se cristallise tout au long du régime et qui devient hégémonique est une combinaison inattendue entre une conception élitiste, supérieure, des manifestations artistiques et une culture de masse marquée par l'empreinte Nord-Américaine. Cela est le mieux visible dans le développement effréné de la télévision, mais aussi dans le cas de certains spectacles de théâtre (café-concert).

De plus, le régime pourrait être caractérisé comme déployant un schéma d'action tripartite. La première direction de ce schéma est représentée par les actions entreprises directement par le régime. Dans une première étape, 1973-1977, cela se fait par l'élimination de toute référence aux actions précédentes du gouvernement de Salvador Allende, et ensuite, par l'imposition d'une vision classiciste-traditionnaliste des arts. Ces actions ultérieures ont comme principal outil institutionnel le Département d'Extension Culturelle (DEC) du Ministère de l'Éducation (depuis 1977). La deuxième direction, qu'on pourrait appeler le mécénat contemporain¹, concerne le soutien des arts par des particuliers (des corporations privées telles la *Sociedad Amigos del Arte* ou la *Corporación Sociedad Amigos de la Opera*). Ceux-ci, promouvaient un art apolitique, un art dépourvu de toute connotation proche ou lointainement politique ou politisable. Une troisième direction serait celle des industries culturelles desquelles la télévision est la plus importante, fonctionnant comme un nouveau moyen de socialisation dans une société fermée².

Du point de vue institutionnel, il y avait aussi un patchwork: d'un côté les institutions étatiques (les différents sous-départements ministériels) et de l'autre des corporations ou entités privées. Ce qu'il est intéressant à observer est que le partenariat public-privé était exploité dans le domaine artistique. Par exemple, comme l'observait Jaime Meneses directeur de la *Sociedad Amigos del Arte* (SAA), dans un premier temps, le DEC avait délégué l'organisation et la coordination d'un de ses programmes les plus importants, celui du théâtre itinérant au Théâtre de l'Université Catholique pour le confier ensuite à la Société citée³. Germán Domínguez, directeur pendant presque toute la période (1977-1990) du régime Pinochet du DEC, justifiait cela par l'impossibilité dans un premier temps pour le Ministère de décompter les fonds directement car ils n'étaient pas inclus dans le budget et par l'expérience plus riche de ces deux institutions⁴.

Un aspect encore plus intéressant si l'on pense à la relation entre l'époque autoritaire et la démocratie naissante est représenté par le projet d'institutionnalisation

¹ Tendence identifiée par la majorité des chercheurs ayant investigué ce thème (Anny Rivera, José Joaquín Brunner, Carlos Catalán et Giselle Muñizaga, Bernardo Subercaseaux, Manuel Antonio Garretón).

² José Joaquín BRUNNER, *Vida cotidiana, sociedad y cultura: Chile 1973-82*, Documento de Trabajo, Programa FLACSO-Santiago de Chile, no. 151, Julio 1982, pp. 32, 34.

³ Entretien réalisé avec Jaime Meneses à Santiago du Chili, le 10 juillet 2007.

⁴ Entretien réalisé avec Germán Domínguez à Santiago du Chili, le 17 juillet 2007.

artistique imaginé vers la fin du régime: le *Projet de Plan National de Développement Culturel* datant de 1988 et que j'ai pu consulter grâce à Germán Dominguez¹. Le projet a été élaboré par une commission formée de six personnes: Carlos Riesco, Carlos Ruíz-Tagle, César Sepulveda (président de SAA, la plus importante association privée dédiée au soutien des arts pendant l'époque autoritaire), Tomás Mac Hale, Hernán Rodríguez, Gonzalo Cienfuegos (peintre), et Germán Dominguez. Ce projet d'institutionnalisation artistique a été mis en application seulement partiellement avant la fin du régime. Curieusement, comment on le verra dans la section suivante, les institutions et les principes qu'il avance sont très proches (pour ne pas dire identiques) aux idées avancées et suivies par les gouvernements post-pinochétistes.

En premier lieu le projet proposait la création d'un ministère de la culture qui aurait du avoir un caractère unitaire en opposition avec la «pluralité d'organismes entre lesquels se disperse la compétence avec une duplicité des fonctions, conflits de pouvoir et coordination nulle ou faible»². Le ministère de la culture aurait du être doté d'un sous-secrétariat qui coordonne les actions des départements et instituts qui auraient du être «autonomes et décentralisés». Les institutions censées être créées par le projet étaient: l'Institut du Patrimoine National, l'Institut National des Arts, le Département d'Extension Culturelle, le Fonds National de la Culture (FONDEC) et l'Institut National du Livre³. De ces institutions, seulement le Fonds National de la Culture est devenu réalité et a fonctionné jusqu'au changement du régime. Il était en fait le précurseur du Fonds National du Développement Culturel et des Arts (*Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes* – FONDART) établi en 1992 par le ministre de l'Éducation et futur président de la république, Ricardo Lagos.

Les autres institutions imaginées par le projet méritent d'être rappelées, car elles feront aussi partie du schéma imaginé par les gouvernements de la Concertation d'après 1990. Ainsi, l'Institut du Patrimoine National (INPN) devait hériter et remplacer la Dibam (Direction des Archives, Bibliothèques et Musées), créée en 1929, et agir en tout ce qui tient «à la conservation, protection, restauration, accroissement et enregistrement du patrimoine culturel de la nation et de la diffusion de

¹ *Proyecto de Plan Nacional de Desarrollo Cultural*. Le seul manuscrit disponible m'a été fourni par Mr. Germán Dominguez lors d'une rencontre à Santiago du Chili en juillet 2007. Je remercie Mr Dominguez pour ce document et Mr. M.A. Garretón pour m'avoir indiqué le nom de Mr. Dominguez.

² Les institutions qui agissaient dans le domaine culturel citées par le projet sont: 1) dans le cadre du Ministère de l'Éducation: la Direction des Bibliothèques, Archives et Musées, la Commission Nationale d'Investigation Scientifique et Technologique (CONICYT), le Département d'Extension Culturelle, le Bureau des Relations Internationales et le Département d'Éducation extrascolaire; 2) dans le cadre du Ministère des Relations Étrangères, la Direction des Affaires Culturelles et Information (DINEX); 3) le Ministère de Défense Nationale avec la Direction Générale du Sport et de la Récréation; 4) le Ministère de l'Économie, Développement et la Reconstruction avec le Service national du Tourisme (SERNATUR) – tourisme culturel; 5) le Ministère des Œuvres publiques avec les activités du Parc Métropolitain et le Bureau des Monuments Nationaux de la Direction d'Architecture; 6) le Ministère Secrétariat Général du Gouvernement avec le Secrétariat des Relations Culturelles, le Secrétariat national de la femme et le Secrétariat national de la jeunesse; 7) les Municipalités; 8) l'Institut du Chili; 9) la Télévision nationale du Chili; 10) la Radio nationale du Chili; 11) CEMA Chile. *Proyecto de Plan Nacional de Desarrollo Cultural*, Junio 1988, pp. 20-22.

³ *Ibidem*, p. 23.

sa connaissance»¹. Le patrimoine culturel était défini comme incluant les biens culturels immeubles (les sites archéologiques, les ensembles architectoniques, les édifices et monuments, les parcs mais aussi les zones naturelles protégées), les biens culturels mobiles comme les objets des musées et les livres, documents ou archives; et les biens culturels intangibles comme la tradition orale (la littérature, la musique et les arts scéniques, les coutumes et le folklore)².

On observe de plus que l'État chilien s'était préoccupé de la question de formation et perfectionnement, comme de l'extension culturelle, mais dans une moindre mesure de la créativité, de sa protection, et de son renouvellement. Pour cela le projet proposait de créer un Institut National des Arts, un «service public décentralisé, avec une personnalité juridique et un patrimoine propre [...] soumis à la supervision du président de la République à travers le Ministère de l'Éducation» et qui devait avoir comme fonctions

«la protection, le développement et la diffusion de la création des activités littéraires, théâtrales, musicales, plastiques, folkloriques, des arts populaires, cinématographiques et d'arts visuels»³.

Le Fonds national de la culture (FONDEC) était imaginé comme une corporation de droit public ayant comme objectif

«le soutien du développement culturel par la promotion de la production et de la divulgation de la création artistique nationale ainsi que la connaissance de l'art national à l'étranger et la présence d'expressions artistiques étrangères capables d'enrichir le patrimoine national»⁴.

L'aspect le plus important de cette institution qui a fonctionné au Chili entre 1988 et 1990 est que son financement, tel qu'il est établi dans le projet était obtenu par les

«ressources assignées dans la Budget fiscal et par les donations [...] qui pouvaient être déduites comme dépenses par les contributeurs» en vertu de «l'article 83 de la Loi des Revenus Municipaux modifié par la Loi 18 842»⁵.

Le financement était donc primordialement soutenu par ce que l'État assignait chaque année comme partie de son budget. Le FONDEC pouvait financer ainsi jusqu'à 50% des projets présentés. De plus, il pouvait octroyer des bourses aux artistes (comme l'avait fait la SAA depuis 1978) en échange des œuvres artistiques. Le FONDART fut par la suite imaginé et mis en place de la même façon par Ricardo Lagos.

L'Institut National du Livre était imaginé surtout comme un instrument pour accroître les bas indicateurs de lecture. Le document apprécie de plus qu'il n'y pas de corrélation directe entre cette baisse et l'application depuis 1975 de la TVA de 15% aux livres parce que, dit le texte, les habitudes décroissantes de lecture avaient commencé à décliner avant cette année qui inaugure la taxe. De plus, on considérait que la télévision ne pouvait pas être accusée de cette décroissance (contrairement

¹ *Ibidem*, pp. 26-29 (notre trad.).

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 69 (notre trad.).

⁴ *Ibidem*, p. 77 (notre trad.).

⁵ *Ibidem* (notre trad.).

aux études faites pendant la dictature par les chercheurs d'opposition comme par exemple les travaux de José Joaquín Brunner) car elle s'est prouvée indispensable dans la promotion d'autres formes d'expression artistique telle la musique, le théâtre et la danse (!).

L'enclave autoritaire institutionnelle – l'aspect organisationnel

La géographie institutionnelle chilienne en ce qui concerne les arts était donc dispersée jusque récemment. Cela n'est pas un héritage de l'autoritarisme, le Chili n'ayant jamais eu un ministère de la culture ou une institution similaire. Néanmoins, l'évolution artistique du pays avait vu la participation étatique constante dans les affaires artistiques. Parallèlement les autres institutions motrices furent au Chili les universités, surtout l'Université du Chili et l'Université Catholique du Chili. Comme le note Navarro-Ceardi, surtout après la création de la Dibam en 1929, l'État gagna un rôle plus important dans le domaine artistique. Ainsi la Dibam était chargée de la sauvegarde du patrimoine tandis que l'Université du Chili était responsable du développement de la création¹. L'autre réseau établi par l'État chilien est le réseau des municipalités auxquelles on délégua partiellement des tâches de diffusion culturelle, la Municipalité de Santiago étant le meilleur exemple².

À ce schéma organisationnel (État-universités-État-municipalités) que le régime de Pinochet n'annule pas (il l'adapte seulement à ses buts) s'ajoute le réseau «privé», les corporations de soutien au développement et à la diffusion artistique que le régime promeut. Comme on le verra, les gouvernements démocratiques ont continué cette trajectoire organisationnelle en cherchant à l'améliorer.

Ainsi, comme l'observe Norma Muñoz del Campo, jusqu'en 2002 les instances culturelles avaient une «organisation tricéphale» autour de trois ministères: le Ministère de l'Éducation avec sa Division de Culture, la Dibam, le Conseil des Monuments nationaux, FONDART (géré par le ministère), le Comité des donations culturelles et le Comité de Qualification Cinématographique; le Ministère Secrétaire Général du Gouvernement à travers le Département de Culture de la Division de Culture et Communication³; et le Ministère des Relations Étrangères à travers la Direction des Affaires Culturelles ainsi que la Direction de promotion d'exportations ProChile. De plus, d'autres ministères étaient dotés de départements à vocation culturelle, comme le Bureau des Monuments Nationaux de la Direction d'Architecture du Ministère des Œuvres Publiques ou la CORFO (Corporation de Développement de la production)⁴.

De ces différentes instances, la Division Culture du Ministère de l'Éducation était, comme on l'a précisé antérieurement, la plus importante en termes de l'influence et

¹ Arturo NAVARRO CEARDI, *Cultura: ¿quién paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*, RiL editores, Santiago, 2006, p. 45.

² Anny RIVERA, *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario*, CENECA, Santiago, 1983, p. 14.

³ Norma Muñoz del Campo observe que cette instance fut créée par le président Aylwin pour remplacer la DINACOS (División Nacional de Comunicación Social) de la période autoritaire. Norma MUÑOZ DEL CAMPO, «La culture...une politique publique? Le cas chilien: La création d'un appareil institutionnel dans un contexte d'après-dictature», Mémoire de DEA, IHEAL, Paris, 2005, p. III.

⁴ Norma MUÑOZ DEL CAMPO, «La culture...cit.», pp. 8, III; Manuel Antonio GARRETON, «Estado y política...cit.», pp. 74-75.

l'ampleur de ses actions. La Division Culture a été créée par la Loi 18 956 qui a restructuré le Ministère qui l'abritait en reformant l'ancien Département d'Extension Culturelle de l'époque autoritaire. Un aspect intéressant est que la Loi 18 956 de 1990 qui restructure le Ministère de l'Éducation publique en Ministère de l'Éducation est promulguée en février 1990 et publiée le 3 mars 1990, c'est-à-dire avant le début du mandat du premier président élu démocratiquement, Patricio Aylwin.

Dans ce sens il est important de remarquer que le régime autoritaire non seulement transmet sa structure institutionnelle intacte, mais aussi une partie des ses «ressources humaines». Ainsi on pourrait désigner une autre *enclave institutionnelle* sous la forme «des fonctionnaires hérités». Plus précisément, le gouvernement de Patricio Aylwin intenta en dépit des enclaves autoritaires imposées par les militaires (comme la réforme ministérielle citée) de «renforcer l'exécutif et d'affaiblir le contrôle de l'armée». Pour ce faire le président créa le Ministère Secrétariat Général de la Présidence et approuva les Lois des Municipalités pour pouvoir avoir des nouveaux fonctionnaires. Car le régime de Pinochet avait transformé en 1989 tous les postes des hauts fonctionnaires dans des postes à vie et donc le gouvernement démocratique héritait 4 000 fonctionnaires inamovibles. Comme le note Muñoz del Campo:

«Un exemple de cette réalité est que ce sont les fonctionnaires honoraires qui sont engagés au sein de la Division Culture. Car si cette dernière a été créée en 1990, elle est toutefois l'héritière du Département culture [Département d'Extension Culturelle du Ministère de l'Éducation] mis en place par la dictature, et les fonctionnaires à „contrat“ demeurent à leurs postes, ne permettant ainsi d'intégrer les nouveaux fonctionnaires qu'à titre honoraire»¹.

Les projets de reformulation du rôle que l'État joue et doit jouer dans l'espace artistique national ont été imaginés essentiellement par deux commissions d'avis². La première de ces commissions, la «Commission de Conseil en matière culturelle» appelée aussi «Commission Garretón» a été établie en 1990 et a rendu son rapport au Ministère de l'Éducation en 1991³. La commission a délivré un rapport, «Proposition pour un cadre institutionnel culturel chilien» qui envisageait la création d'un Conseil National de la Culture et des Arts imaginé comme une institution autonome et décentralisée, dépendante directement du président de la république⁴. La deuxième commission est la «Commission Présidentielle de Conseil en Matières artistiques et culturelles» connue aussi comme «Commission Ivelic» d'après son président, l'historien de l'art, Milan Ivelic. La commission, formée en 1996, a délivré un rapport intitulé «Le Chili est en dette avec la culture» et a envoyé au Congrès le Projet de Loi de la Direction Nationale de Culture⁵. Ce Projet

¹ Norma MUÑOZ DEL CAMPO, «La culture...cit.», p. 81.

² De plus, en 1996 une rencontre fut organisée à l'initiative de la Chambre des Députés, à Valparaíso: «Encuentro de Políticas Públicas, Legislación y Propuestas Culturales» qui délivra un rapport de 120 propositions pour la culture et qui imaginait un nouveau cadre institutionnel ayant comme autorité principale un Conseil National de la Culture et des Arts. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*, mai 2005, p. 7. <http://www.consejodelacultura.cl/portal/home/index.php?page=seccion&seccion=4> (consulté le 10 juin 2007).

³ Norma MUÑOZ DEL CAMPO, «La culture...cit.», p. 12.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, pp. 37, 92.

de Loi sur le «nouveau cadre institutionnel culturel», envoyé au Congrès en 1998 a été débattu par la Commission d'Éducation de la Chambre des Députés sans arriver à aucune conclusion¹. Ce projet initial avançait l'idée d'une Direction Nationale de la Culture soutenue par un conseil consultatif, décentralisée et déconcentrée territorialement avec une personnalité juridique et un patrimoine propre, mais qui serait en relation avec l'exécutif à travers le Ministère de l'Éducation.

De plus, les principales directions d'action culturelle proposées par ces deux commissions incluaient: un appui à la création par l'établissement des Fonds de concours (le Conseil du livre et de la lecture, FONDART), la Loi du droit d'auteur et la réforme de la Loi des Prix Nationaux ainsi que des lois régissant l'activité audiovisuelle et musicale; un appui à l'industrie culturelle surtout en ce qui concerne la Loi du livre ainsi qu'une politique de crédits pour l'industrie cinématographique; stimuler l'activité privée dans le financement culturel par la Loi 18 985 de Donations à des fins culturels; stimuler la décentralisation par la création des Conseils Régionaux d'Art et Culture par exemple (ainsi que l'inclusion d'une discrimination positive pour les projets régionaux dans le cadre du FONDART); création d'espaces culturels – restauration d'édifices du patrimoine comme c'est le cas de l'Estación Mapocho; et enfin, la modernisation du patrimoine par la création d'une nouvelle législation sur les monuments nationaux et la Dibam².

Comme l'observe aussi Henríquez Moya, les initiatives des nouveaux gouvernements démocratiques gardent un poids important de la période antérieure³. En plus de ce que l'on a noté du point de vue des *structures* institutionnelles, des *enclaves autoritaires* peuvent aussi être identifiées – toujours au niveau institutionnel – par la promotion de *politiques culturelles* proches de celle du régime pinochétiste. Pour Henríquez Moya ces similarités sont évidentes dans le soutien direct à la création artistique par des fonds accessibles par des concours, dans l'appui à l'industrie culturelle. Mais encore plus important, cette continuité au niveau des politiques est observée dans la stimulation commune de la participation privée dans le financement culturel. Les exemptions fiscales sont, pour l'auteur chilien, congruentes avec la politique du mécénat néolibéral de la dictature. Finalement, la décentralisation de l'activité culturelle est aussi un héritage de la dictature.

Les initiatives des gouvernements post-pinochétistes sur le chemin de l'institutionnalisation artistique furent donc ponctuelles avant l'établissement du Conseil de la Culture et les Arts qui agira comme une institution de coordination des diverses instances et structures culturelles-artistiques. Ainsi, une des premières décisions prises par le gouvernement de Patricio Aylwin, en 1990 fut de promulguer la Loi des Donations à des fins culturels (en fait l'Article 8 de la Loi no. 18 985 de Réforme fiscale de mai 1990) qui est mieux connue comme «La Loi Valdés» (en honneur de son initiateur le sénateur chrétien-démocrate Gabriel Valdés). Cette loi garantit une déduction d'impôts de 50% (réforme de la Loi de 2001) pour les donateurs qui appuient des projets culturels et artistiques⁴. Cette loi d'exemption

¹ «Legislación cultural: las reglas del juego», *Revista Cultura*, no. 26, septembre 2000, pp. 36-39/p. 39.

² Katherina ACUNA, «Políticas culturales. Breve historia de la última década 1990-1999», Tesis de grado, licenciatura en ciencias políticas y gestión pública, Universidad Central, Santiago, 1999, pp. 42-43. Cité par Rodrigo A. HENRIQUEZ MOYA, «30 años...cit.».

³ *Ibidem*.

⁴ Luis CATALAN TORRES, «Ley de Donaciones con fines culturales en Chile: Historia, Hechos y perfil de una tensión no resuelta entre sociedad, tercer sector y Estado», III Encuentro

fiscale a comme modèle les Lois américaines de 1913 et 1917 («revenu Act»), sur le revenu et l'héritage qui ont stimulé les donations aux projets culturels et artistiques transformant ainsi les particuliers en des participants actifs au développement artistique du pays. Mais, plus important encore, la Loi Valdés se situe dans la continuité des mesures prises par le régime de Pinochet pour stimuler les donations des particuliers. Ainsi, l'article 47 de la Loi des Revenus Municipaux, modifié par l'article 83 de la Loi 18 842 (décembre 1985) et réglementé par le DFL no. 2 (de juillet 1986) autorisait les contributeurs à décompter comme dépenses les donations qu'ils faisaient aux institutions de soutien aux activités artistiques jusqu'à 10% de leurs revenus. La Loi Valdés établit que le pourcentage soit de 2% du revenu et 50% de ce pourcentage soit exempté d'impôts (les restants 50% pourraient être considérés comme dépenses)¹.

La création du FONDART en 1992 est assurément la plus importante initiative prise dans le domaine artistique par le nouveau gouvernement démocratique. Et cela même si le Fonds n'est pas une institution à part entière (un des motifs qui seront mis en avant en faveur d'une nouvelle institution qui centralise les initiatives en matières artistique), il est créé en fait à travers une attribution dans la Loi du Budget pour l'an 1992 et qui fut par la suite renouvelée chaque année jusqu'en 1999².

Un autre jalon de ce parcours d'institutionnalisation artistique est l'approbation parlementaire de modifications à la Loi sur la propriété intellectuelle qui établissait que les droits d'auteur seraient administrés par les créateurs eux-mêmes. Par la suite, comme le rappelle le Rapport du Conseil National de la Culture et des Arts de 2005, et comme conséquence de ces modifications, se créent des organismes corporatifs des artistes comme la Société Chilienne du Droit d'Auteur (SCD)³. Finalement, en 1992 le Congrès chilien approuvait la loi qui crée le Conseil du Livre et le Fonds National du Livre et de la Lecture (Loi no. 19 227). Le Fonds dédié aux livres essayait de combler les effets de la taxe punitive appliquée aux livres par le régime autoritaire en «destinant une partie du budget annuel, plus ou moins équivalente à la valeur de la TVA [...] pour stimuler entre autres la meilleure dotation de livres des bibliothèques publiques, à encourager la création et la diffusion des œuvres littéraires, etc.»⁴. Il faut mentionner ici qu'une des raisons avancées par le régime autoritaire au moment de l'extension du TVA aux livres était que les fonds ainsi récupérés seraient destinés entre autres à la création et au financement des bibliothèques publiques⁵.

En suivant les avis des commissions présidentielles de 1991 et 1997 et de la rencontre de Valparaíso de 1996, le président Ricardo Lagos présentait le 16 mai 2000 la Politique culturelle de son gouvernement. C'était le premier gouvernement de la

de la Red Latinoamericana y del Caribe de la Sociedad Internacional de Investigación del Tercer Sector: «Perspectivas latinoamericanas sobre el tercer sector», septembre 2001, Buenos Aires, p. 1. http://www.lasociadadcivil.org/uploads/ciberteca_catalan.pdf (consulté le 25 août 2007).

¹ *Ibidem*, pp. 12-13.

² Nivia PALMA, «Fondart: Excelencia artística y desarrollo igualitario», *Chile 1990-2000 Una década de desarrollo cultural, Edición Especial Revista Cultura*, no. 25, novembre 1999, pp. 36-38/p. 36.

³ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Chile quiere...cit.*, p. 8.

⁴ Guillermo BLANCO, «El libro en Chile: Revolución cultural silenciosa...y silencio», *Chile 1990-2000. Una década de desarrollo cultural, Edición Especial Revista Cultura*, no. 25, novembre 1999, pp. 40-41/p. 40.

⁵ Information obtenue de Germán Dominguez lors d'un entretien réalisé à Santiago du Chili, le 17 juillet 2007.

Concertation qui articulait un tel programme politique soulignant ainsi la priorité donnée au développement culturel du pays. Lagos renvoyait le Projet de Loi avancé par les commissions Garretón et Ivelic au Congrès après qu'une autre commission présidentielle (d'étude de l'infrastructure culturelle, dirigée par Agustín Squella Narducci et établie depuis l'élection de Lagos en mars 2000) analysait la mise en place d'un nouveau cadre institutionnel¹. Le projet institutionnel imaginé par cette dernière commission envisageait la formation d'une institution publique équivalente à un ministère, mais indépendante d'autres ministères et qui réunisse les différentes répartitions ministérielles dédiées à la culture, aux arts et au patrimoine culturel et qui en même temps administre un grand fonds de développement culturel².

Ce Projet de Loi était adopté par le Congrès le 4 juin 2003 créant ainsi le Conseil National de la Culture et les Arts. La Loi no. 19 891 établissait que le Conseil est un «service public, autonome, décentralisé et territorialement déconcentré avec une personnalité juridique et un patrimoine propre» en relation directe avec le président à travers le président du conseil qui a rang de ministre³. Le Conseil a comme mission de «soutenir le développement des arts et la diffusion de la culture, accroître et mettre à la disposition des personnes le patrimoine culturel de la Nation et promouvoir la participation de la communauté à la vie culturelle». Le Conseil coordonne le FONDART, le Conseil National du Livre et de la lecture, le Conseil de Développement de la Musique et le Conseil de Développement audiovisuel; de plus il administre le Fonds du Livre, le Fonds de la Musique et le Fonds de l'audiovisuel.

L'enclave autoritaire institutionnelle – l'aspect normatif

Le deuxième type d'enclave autoritaire artistique institutionnelle est de nature normative. L'enclave légale que nous avons identifiée est la censure surtout pour la création audiovisuelle. Son annulation s'unit à l'introduction de la garantie de la liberté de création dans la Constitution. Il est vrai que des formes d'enclaves institutionnelles ayant une coordonnée légale étaient traitées dans la section précédente comme par exemple l'adoption de la Loi du livre qui essaie de combler les effets de l'application de la TVA aux livres. Nous avons néanmoins choisi de départager les deux aspects en fonction de leur implication organisationnelle, dans le processus d'institutionnalisation et pour cela, la censure apparaît comme la seule enclave légale en dépit des autres modifications légales requises par le processus de consolidation démocratique artistique.

La Constitution de 1980 contenait au numéro 12 de son article 19 la garantie de la liberté d'expression et d'opinion, mais terminait par la mention qu'un système de censure cinématographique sera établi par loi. En 1997, le président Frei envoyait au Congrès un projet de réforme constitutionnelle pour modifier l'article 19, numéro 12 et ainsi éliminer la censure cinématographique et introduire dans la première incise, la liberté de création et la diffusion des arts. La Loi était approuvée et publiée en aout 2001. La garantie de la liberté artistique était dorénavant

¹ Agustín SQUELLA, «Política cultural en acción», *Revista Cultura*, no. 26, septembre 2000, pp. 12-14/p. 13.

² *Ibidem*.

³ Le texte de la Loi no. 19 981 instituant le Conseil National de la Culture et les Arts sur le site du Conseil: <http://www.consejodelacultura.cl/portal/home/index.php?page=seccion&seccion=167> (consulté le 16 novembre 2008).

contenue dans l'article 19, au numéro 25 de la Constitution chilienne¹. La Constitution chilienne garantit donc à toutes les personnes:

«La liberté de créer et diffuser les arts, comme le droit d'auteur sur ses créations intellectuelles et artistiques de toute forme, pour le temps signalé par la loi et qui ne sera pas inférieur à la vie du titulaire»².

Une des enclaves autoritaires dans le domaine artistique est à première vue, le Conseil de Qualification Cinématographique. À une analyse plus en détail, il résulte qu'il est antérieur à l'établissement du régime autoritaire. Néanmoins il gagne un caractère arbitraire pendant le régime de Pinochet (des militaires participent au Conseil qui sert comme outil pour interdire toute production contraire au régime), caractère qui n'est altéré qu'en 2002. Un court rappel historique mérite d'être fait ici concernant la censure cinématographique et donc l'évolution du dit Conseil. En 1925, pendant le gouvernement d'Arturo Alessandri s'établissait la première formule institutionnelle de censure cinématographique, le Conseil de Censure; en 1928 le premier Règlement de Censure cinématographique était dicté, règlement qui sera modifié plusieurs fois par la suite³. Pendant le gouvernement militaire, l'institution gagna son nom définitif, Conseil de Qualification Cinématographique (CCC) et de plus, le Décret no. 679 de 1974 établissait que le Conseil avait le droit de «refuser» tout film «qui manifesterait une inspiration marxiste ou [était] contraire à l'ordre public, [à] la patrie ou [à] la nation»⁴. La censure cinématographique fut par la suite consacrée dans la Constitution de 1980 (l'unique forme d'expression artistique qui était sanctionnée par la Constitution). Après l'adoption de l'article 19 dans la forme qui inclut la garantie de la liberté artistique en 2001, en novembre 2002, la modification à la Loi de Qualification Cinématographique était approuvée par le Congrès⁵ mettant ainsi fin à des pénibles et injustes aventures avec la censure chilienne.

ART ET POLITIQUE - L'ART DE MÉMORIALISATION?

La mémoire «artistique» et la démocratie

Une autre manière de regarder cette relation entre l'art et le politique au moment de la rencontre avec la démocratie et plus encore, dans le processus de consolidation démocratique, est d'analyser la façon dont les artistes conçoivent cette relation. Plus spécifiquement il s'agit de regarder la modalité dont les artistes visuels chiliens se rapportent au passé encore présent. Pour ce faire j'ai choisi deux exemples d'artistes qui récupèrent le passé ou qui travaillent des thèmes considérés obsolètes par le reste de la

¹ Tomás VIAL SOLAR, «El derecho a libertad de creación artística en la Constitución», in Felipe GONZALEZ (ed.), *Libertad de expresión en Chile*, Facultad de Derecho de la Universidad Diego Portales, Santiago, 2006, pp. 243-284/pp. 243, 254-256.

² Constitución Política de la República de Chile, capítulo III, artículo 19, número 25 (notre trad.).

³ Daniel M. OLAVE, Marco Antonio DE LA PARRA, *Pantalla prohibida. La censura cinematográfica en Chile*, Grijalbo Mondadori, Santiago, 2001, pp. 102-103.

⁴ Mónica M. VILLAROEL, *La voz de los cineastas. Cine e identidad en el umbral del milenio*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2005, p. 28.

⁵ *Ibidem*, p. 31.

société comme le thème des *desaparecidos* (disparus). En outre, cette approche permet d'évoquer une autre forme d'enclave artistique, d'un type analogue à celui de l'enclave autoritaire éthique-symbolique déterminée par Garretón. Ainsi, une enclave symbolique est identifiée par les artistes chiliens, elle est appropriée par leur travail et utilisée dans un type d'art nouveau que j'ai appelé de *mémorialisation*¹.

Les études de «la mémoire» et de la mémorialisation s'encadrent dans le panorama plus large des études sur les transitions et le processus immédiat de consolidation démocratique. Au moment de la transition, le plus souvent pactée, les mots d'ordre semblent être: «la concorde, le consensus, oublier le passé, regarder vers le futur, construire le futur», et ainsi de suite. Paradoxalement, une fois que le processus d'approfondissement démocratique se met en marche, les sociétés qui paraissent (désirent) être créées au moment exact ou les régimes changent de nom (de dictature à démocratie), commencent à regarder vers le passé (d'une façon nostalgique ou bien vindicative). Ce type de regard se concrétise le plus souvent dans le ressurgissement d'espaces officialisés dédiés au passé comme c'est par exemple le cas des musées du communisme dans les pays de l'Est, mais aussi d'un musée de la mémoire comme celui de Buenos Aires². Dans ce sens, un autre exemple intéressant est le cas du Musée de la Solidarité Salvador Allende de Santiago du Chili qui, fondé en 1971, a continué à rassembler des œuvres d'artistes de tout le monde même pendant la dictature militaire, quand le musée appelé dès lors «Musée de la Résistance» se trouvait en exil à Paris. Le musée est réinstallé après 1990 à Santiago dans une ancienne maison occupée par la Centrale Nationale de Renseignement (l'institution héritière de la DINA – Direction Nationale de Renseignement). Voilà comment deux types de mémoires sont assemblées dans un même édifice: la mémoire de l'époque de l'Unité populaire et du déjà idolâtré Salvador Allende, comme celle de la ré-invo-cation d'un passé qui ne doit être pas ignoré, celui de la dictature militaire.

À part cet aspect muséal, les œuvres d'art choisies s'encadrent dans cette même «tendance» de récupération de la mémoire, de l'invocation du passé comme condition d'un avancement sain/assaini. Les deux exemples traitent la question de la mémoire et des violations des droits de l'homme de façon différente: pour Luis Prato il s'agit de sauver la mémoire et donc l'histoire (par la récupération de fragments de pierre avec des noms) et pour Carlos Altamirano la question est de montrer «la permanence des disparus» en disposant des images familières, des facettes de la vie quotidienne, des symboles chiliens et en y superposant les photographies des disparus.

*Altamirano – Retratos*³

Carlos Ernesto Altamirano Valenzuela, né à Santiago en décembre 1954, est un des plus importants artistes visuels chiliens de la fin des années '70, début des

¹ Une étude plus approfondie pourrait investiguer si la portée de ce type d'art est plus étendue aux autres pays ayant passé par une période autoritaire ou totalitaire.

² L'ancienne, École Mécanique de l'Armée argentine (ESMA) un de plus tristement célèbres centres de torture a été transformé en musée de la mémoire. <http://www.derhuman.jus.gov.ar/espacioparalamemoria/> (consulté le 16 novembre 2008).

³ Des images de ces œuvres peuvent être consultées à l'adresse www.galeriaanimal.cl/v2/expo.php?tipo=48, www.artistasplasticoschilenos.cl/ ou dans le catalogue de la première version de l'exposition (de 1995), Carlos ALTAMIRANO, *Retratos de Carlos Altamirano*, Ocho Libros Editores, Santiago 1996.

années '80. Il fait partie de la «Escena de Avanzada», terme introduit par la critique d'art Nelly Richard et qui désigne une nouvelle forme de penser l'art, de questionner le social et le politique dans une époque dictatoriale. Son parcours artistique est interrompu dans les années '80 pour donner place à une activité dans le domaine publicitaire. Il revient à l'art en 1989 et continue de questionner tant l'art lui-même que le contexte social dans lequel il travaille¹.

L'enclave éthique-symbolique identifiée par Garretón comme une entrave dans la consolidation définitive de la démocratie chilienne est exploitée par l'artiste visuel Carlos Altamirano dans la série des œuvres intitulée «Retratos» datant de 1996. Cette série de «Portraits» est composée de gravures énormes imprimées sur du papier; sur chacune de ces images colorées apparaît une photographie en blanc et noir d'un détenu disparu, la photographie est facilement reconnaissable comme telle, car elle est portée depuis les années de la dictature par les proches des *introuvables* qui revendiquent la justice. Dans un album regroupant cette collection de «portraits», Carlos Altamirano notait que «l'expressivité de ces images passe par leur nudité, leur frontalité» et que pour les détenus disparus cela n'était même pas vrai car

«Ils n'existent pas. Ils sont seulement la photocopie d'une photocopie d'une photographie qui parfois a aussi disparu. Ici sont leurs portraits, où ils tombèrent, en n'importe quel endroit»².

En 2007, à l'occasion d'un grande rétrospective, l'artiste retravaille/réinterprète son œuvre. Ainsi, dans la Salle Matta du Musée National de Beaux Arts de Santiago on est confronté à une partie de cette série d'œuvres. Comme l'explique l'artiste lui-même, la séquence de gravures est biographique:

«J'ai mis les biographies des 40 disparus qui apparaissent dans les photographies. Je les ai installées dans le Chili des 30 dernières années et celui-ci c'est mon Chili. Apparaissent des paysages de ma vie et de mon contexte, des familles, des champs, une fille d'une publicité qui vend des sous-vêtements parce que j'ai travaillé pour un temps chez Falabella»³⁴.

L'autre partie de la série «Retratos» est exposée dans la Galerie Animal. Ici, au lieu des visages photographiés des disparus, Altamirano place des miroirs: «Ces miroirs sont le spectateur. Chacun des disparus est celui qui s'approche»⁵.

Comme l'observe Nelly Richard, les photos d'identité ont été incorporées comme matériel critique dans les œuvres de certains artistes chiliens qui travaillèrent sous la dictature comme Virginia Errázuriz, Carlos Leppe et Eugenio Dittborn.

Et cela «pour faire référence indirecte à la somme de procédures coercitives déployées sur le corps individuel et collectif par la normative du pouvoir et de la répression sociale. Aussi bien dans le cas de la photo d'identité

¹ <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/artistas.nsf/BuscaArtistas/CARLOS%20ALTAMIRANO> (consulté le 16 novembre 2008).

² Carlos ALTAMIRANO, *Retratos...* cit, p. 37 (notre trad.).

³ Falabella est une des chaînes de magasins les plus connues au Chili.

⁴ Cecilia VALDES URRUTIA, «Carlos Altamirano: „Busco tensionar al máximo el arte“», *El Mercurio*, 10 juin 2007, Section «Artes y Letras» (notre trad.).

⁵ *Ibidem* (notre trad.).

comme dans le cas de la disparition, la loi faite série est celle qui dépersonnifie, oblitérant massivement les signes de la personne qui disparaissent dans la répétition et l'anonymat de la violence»¹.

De la même manière le travail d'Altamirano fait appel à la même relation entre photographie et disparition. Les photos d'identité portées par les proches, marquées avec l'interrogation «où sont-ils?» ont une signifiante d'après la critique française. Ainsi la photo d'identité serait, conformément à Richard, en suivant la définition de Deleuze, un produit des «sociétés disciplinaires qui ont deux pôles: la signature qui indique l'individu et le numéro de matricule qui montre sa position dans une masse» pour que le pouvoir accomplit son rôle «à la fois massificateur et d'individualisation». Cet effet double d'individualisation et de désobjectification à la fois, est complété par la photo d'identité qui signale comment la règle de la désindividualisation est commune tant à la photographie légale qu'à la répression sociale². Enfin, comme l'observe Jean Louis Déotte, le travail que fait Carlos Altamirano dans sa série de Portraits est tel que «chaque photo de disparu devient, à l'époque de la photographie numérique, un point de résistance contre la disparition généralisée du lien au référent». Ainsi, pour Déotte l'ingéniosité d'Altamirano réside dans «cette lutte qu'il porte contre la disparition à travers la disparition»³.

À part ces procédés artistiques-techniques invoqués par les deux critiques d'art, il convient d'observer que la critique implicite que fait l'artiste du contexte dans lequel il vit et crée est porteuse d'un message plus élargi évoquant la pérennité de proches ou inconnus qui eux ne sont pas parmi les «vainqueurs» de la «révolution économique». Ils sont toujours là même si l'on cherche à l'oublier, à l'occulter. Ils sont là par l'absence mais peut-être d'une façon encore plus prégnante. L'artiste n'est donc que celui qui rappelle.

Il est important de noter aussi que, au moins la partie des Portraits présentés au Musée des Beaux Arts, a une scénographie qui porte en elle même un message supplémentaire. C'est-à-dire, au milieu de la salle tapissée d'images, l'artiste place une énorme lentille brisée. C'est la lentille de Salvador Allende, ce qu'il reste du président-icône interprétée et agrandie par Altamirano. De cette façon nous pouvons interpréter l'œuvre présentée comme faisant appel aussi au passé pré-dictatorial: ce qu'il reste de cette période et ce que le présent signifie en relation non seulement à la dictature mais aussi à l'avant-dictature.

*Luis Prato – Memoria de Piedra*⁴

Luis Antonio Prato Escárate est né à Viña del Mar en 1968, licencié en Arts et Esthétique il est aussi professeur d'arts plastiques à l'Université Catholique du Chili. Ayant reçu des nombreux prix, Luis Prato représenta aussi le Chili lors d'importantes expositions internationales⁵.

¹ Nelly RICHARD, «Imagen-Recuerdo y Borraduras», in IDEM (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2000, pp. 165-172/p. 167 (notre trad.).

² *Ibidem*, p. 166.

³ Jean Louis DEOTTE, «El arte en la época de la desaparición», in Nelly RICHARD (ed.), *Políticas y estéticas...cit.*, pp. 149-164/p. 158 (notre trad.).

⁴ Les images de l'œuvre peuvent être consultées à l'adresse <http://www.luisprato.cl/home.html> (consulté le 16 novembre 2008).

⁵ <http://www.luisprato.cl/>

L'histoire de la naissance de l'œuvre «Mémoire de pierre» et de l'exposition avec le même nom est racontée dans le catalogue de l'exposition. Ainsi, en août 2003 le Ministère des Œuvres publiques avait démoli le Monument des Détenus Disparus du Cimetière Général de Santiago (créé au début des années '90) suite à un incendie qui avait affecté le monument et parce que certains des noms y inscrits devaient être corrigés¹. Les décombres de marbre blanc avaient été déposés par la suite dans les espaces de la société qui avait effectué la démolition. Il s'agit de pierres portant des parties de noms, de dates et de croix. Une année plus tard, en coordination avec la directrice de l'entreprise et de Manuela Biedma (co-coordinatrice du projet), le sculpteur Luis Prato fait des photographies des fractures de pierre et recueille quelques 1 500 morceaux. Le travail sculptural proprement dit suppose le placement de ces bouts de marbre contenant des noms, des prénoms, des dates (de naissance et respectivement de mort), des croix sur des tiges de métal avec des longueurs variables (entre 25 et 70 centimètres) qui forment ensemble la forme du pays².

Pour Prato la signification de l'œuvre réside dans le fait que

«Lever chaque pierre pour poser devant nos yeux ces blessures incurables, est la seule chose que nous pouvons faire avec les restes rompus de marbre blanc qui furent une fois gravés des noms complets. Si nous sauvons ces pierres, d'une certaine façon minimale, nous les trouvons et nous les élevons du sol. C'est ce qu'on aspire faire avec les restes, les os, des vrais disparus»³.

L'écrivain Ricardo Loebell commente peut-être de la meilleure façon la portée de la sculpture de Prato lorsqu'il affirme que

«L'œuvre de Luis Prato défait en pas géométriques une danse macabre au large du Chili, dans l'alchimie de laquelle se transforme l'absence gravée dans la mémoire de pierre pour un champ de fleurs»⁴.

Pour Volodia Teitelboim, la signification du nouveau mémorial imaginé par Prato est surtout celle de «contribuer à dissiper les amnésies systématiques», de crier face aux nouvelles générations «ne m'oublie pas» et «jamais encore»⁵. Face à la toujours non-résolue questions des disparus (fausses identités attribuées par le régime dictatorial, absence des corps, absence d'informations exactes), Teitelboim interprète le geste de Prato par sa recreation du mémorial comme une nécessité; comme une réaffirmation du «caractère inviolable de la justice et de la mémoire, du respect pour les morts»⁶.

Le projet artistique de Luis Prato a une portée plus directe que l'œuvre d'Altamirano dans le sens que le spectateur est confronté directement à la présence de la pierre qui rappelle par l'écrit les personnes disparues. Néanmoins les noms

¹ Luis PRATO, *Memoria de piedra*, Catalogue de l'exposition *Memoria de piedra*, présentée au Musée d'Art Contemporain de Santiago du Chili (23 novembre 2006-17 janvier 2007), p. 3.

² Ximena VILLANUEVA, «„Memoria de Piedra“ de Luis Prato: Museo de Arte Contemporáneo exhibe escultura con piezas del memorial de detenidos desaparecidos»: <http://www.artechile.cl/noticias/detalles.php?recordID=375> (consulté le 16 novembre 2008).

³ Museo de Arte Contemporáneo: Artistas Chilenos: <http://www.mac.uchile.cl/actividades/temporal/nov2006/artistaschilenos.html> (consulté le 16 novembre 2008) (notre trad.).

⁴ Luis PRATO, *Memoria de...cit.*, p. 9 (notre trad.).

⁵ *Ibidem*, p. 7 (notre trad.).

⁶ *Ibidem* (notre trad.).

ne sont pas déchiffrables en soi, ils sont mélangés, les chiffres et les années aussi. De cette manière nous pourrions dire que la symbolique apparaît à ce niveau – lorsque tout se mélange tout au long du pays – l’universalité du phénomène évoqué est plus directe. Celui qui regarde est confronté à la dispersion du monument funéraire brisé à travers l’espace chilien.

CONCLUSIONS

Nous avons commencé ce décryptage de la relation que l’art et le politique entretiennent au Chili pendant la période de consolidation démocratique en avançant l’hypothèse que le régime dictatorial non seulement laisse des traces palpables (des institutions, des structures), mais aussi des empreintes intangibles (aussi bien des lois que des absences humaines qui ne peuvent jamais être effacées ou remplacées). Nous avons par la suite pris comme repère la formule consacrée par les études de M.A. Garretón, «les enclaves autoritaires» pour désigner une consolidation démocratique entravée. Ces enclaves sont de trois types: l’enclave institutionnelle (Constitution et lois organiques), l’enclave *actoral* (des forces non-démocratiques nostalgiques du régime antérieur), et l’enclave éthique-symbolique (la question non-résolue de la violation des droits de l’homme).

En essayant de déceler le poids que le régime dictatorial porte sur la subséquente consolidation démocratique du champ artistique nous avons identifié à partir de ces trois enclaves autoritaires un nombre similaire d’enclaves artistiques. Ainsi, une première enclave est institutionnelle et comporte deux aspects: l’aspect organisationnel (les structures et institutions) et l’aspect normatif (les codifications constitutionnelles ou/et légales). Deuxièmement, nous avons distingué une forme d’enclave symbolique qui est reprise, mise-en-question, travaillée métaphoriquement par les artistes visuels chiliens dans le post-pinochéisme. Nous avons choisi de présenter deux œuvres: la série de *Retratos* de l’artiste visuel Carlos Altamirano et l’installation-sculpture *Memoria de Piedra* du sculpteur Luis Prato. Par contre, nous n’avons pas identifié un équivalent dans le champ artistique pour l’enclave *actoral* présente dans le schéma d’analyse de M.A. Garretón.

Les rôles fondamentaux assumés par un État démocratique dans le domaine culturel portent en général sur la triple fonction de protection-conservation-mise-en-valeur du patrimoine national et le soutien/développement de la création dans toutes ses formes. L’institution dédiée aux affaires artistiques est dans le cas chilien, Le Conseil de la Culture et des Arts. Cette nouvelle institution assume seulement la deuxième fonction, celle de soutien du développement artistique. La première tâche étant toujours propre au Ministère de l’Éducation (depuis la création en 1929 de la Dibam). Dans ce sens, il faut noter que le projet institutionnel imaginé par le régime autoritaire avait comme intention de réunir dans une même instance les deux missions. De cette façon l’enclave autoritaire artistique institutionnelle que nous avons évoquée est seulement partiellement vérifiable. Néanmoins, le projet démocratique est marqué par l’empreinte autoritaire dans les projets qu’il choisit de promouvoir (comme nous l’avons montré pour la Loi du financement privé/Loi Valdés, la Loi du livre, et le Conseil du livre), et dans les politiques artistiques qu’il soutient (décentralisation territoriale, financement privé-public, les fonds de concours comme modalité d’attribution des ressources).

En ce qui concerne l'aspect normatif de l'enclave institutionnelle, la permanence de la censure cinématographique (la seule forme de censure codifiée par la Constitution de 1980) n'est altérée qu'en 2001 par la modification de l'article 19 de la Constitution et l'introduction de la garantie constitutionnelle de la liberté de création. Finalement, cette enclave légale est complètement éliminée par la modification de la Loi de Qualification cinématographique en 2002.

Quant à la deuxième enclave autoritaire-symbolique, nous avons vu comment la non-résolution de la question de la violation des droits de l'homme, de «la permanence de l'absence» des êtres chers est vue et évoquée par deux œuvres d'art. Cette vision artistique de la question des disparus est traitée différemment par les deux artistes chiliens, Altamirano et Prato. Si pour Altamirano, dans une série de «Portraits» qui débute en 1996 et sur laquelle il revient en 2007 (signalant ainsi l'actualité du thème tout au long de la consolidation démocratique), il est question de montrer comment le Chili, même s'il avance sur le chemin coloré, ils restent des points, des images en blanc et noir, qui sont toujours là par leur absence affichée. Pour Luis Prato l'intention symbolique de son œuvre est plus directe, il s'agit de montrer comment la question des disparus concerne tout le Chili. En construisant la carte du pays à partir de morceaux de noms et de chiffres qui évoquent ceux qui ne sont plus là il nous révèle qu'ils sont partout.