

ENS DE LYON
SECTION ARTS – PARCOURS DRAMATURGIES

MÉMOIRE DE MASTER 2 – SEPTEMBRE 2018

CORENTIN ROSTOLLAN-SINET

Théâtres de l'évasion :
pratiques de résistance et d'émancipation
dans les camps de concentration chiliens

– le cas Dawson –



Sous la direction de Bérénice Hamidi-Kim, Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI
Seconde lectrice : Christine Détrez, ENS de Lyon, Centre Max-Weber

*À Paul,
À Dom',*

avec qui j'aurais tant aimé partager ce travail.

Couverture : Vue d'ensemble du complexe concentrationnaire de la combe de Río Chico, et du camp presque entièrement construit.

AGRADECIMIENTOS // REMERCIEMENTS

Je dois les progrès de cette enquête au concours de tou·te·s cell·eux qui ont déjà partagé leurs expériences, avec sollicitude et courage, au cours des trois dernières années. À ell·eux, j'adresse un remerciement ému, dans l'attente de leur lecture et de la poursuite de cette recherche. Je remercie tout particulièrement Rodolfo et Fernando, au Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme de Santiago et à la Bibliothèque Nationale du Chili, pour leur aide précieuse dans les longs travaux d'archives ; ainsi que Rodrigo, pour sa collaboration inestimable dans la réalisation de l'enquête dawsonienne. Merci enfin à Marco, pour sa bienveillance extrême.

Je tiens à remercier Bérénice, Célia, Alexandra, Joana, Gonzalo, Pablo, Baptiste, Florencia, Inès et Andrea pour les très belles opportunités d'échanges et de co-construction scientifique qui m'ont permis de progresser dans mes réflexions, et d'aboutir au présent travail. Mes remerciements vont aussi à David Garibay, Christine Détrez, Hélène Buisson-Fenet, Olivier Neveux et Anne Pellois pour leur soutien pédagogique, théorique et méthodologique ; ainsi, qu'une nouvelle fois – cela s'impose – à Bérénice, pour son accompagnement sans faille et pour la confiance dont elle m'investit.

J'écris enfin toute l'expression de ma gratitude à mon entourage, qui a accompagné la gestation de ce mémoire et m'a donné le courage de le mener à bon terme. Merci à De·vol·veremos, et à mes quatre héros de la révolution latino-américaine pour leur assistance à la traduction et à la théorisation ; merci à ma précieuse maisonnée et aux merveilles qui l'habitent, pour leur aide à la rédaction, à l'alimentation, au moral ; merci à ma famille, lointaine mais rayonnante de confiance. Merci à cell·eux qui m'ont redonné des forces, cette année ; et merci enfin à toi, Mélie, pour ton soutien indéfectible et renouvelé de continent en continent.

Toutes les erreurs, approximations et défauts de ce manuscrit relèvent de ma seule responsabilité.

INDICATIONS PRÉLIMINAIRES À LA LECTURE

Tous les entretiens de cette enquête ayant été réalisés en espagnol (à l'exception, donc, de celui de Manuel Luis, réalisé en français) sont cités et traités dans le corps du mémoire dans ma propre traduction. Il en va de même pour toutes les références au texte de Victor E. Frankl, traduites par mes soins à partir de la version espagnole aux éditions Herder, Barcelone, 1991 ; ainsi que les références au texte d'Alejandro Ramírez Pérez, uniquement publié en castillan aux éditions Teatro Mestizo, 2014.

La pagination de tous les entretiens de cette enquête, et qui est indiquée en références et en bas de page, correspond non à la pagination en chiffres arabes ayant cours dans la numérotation des pages du corps du mémoire, mais à la pagination en chiffres romains, spécifique aux annexes A à F (annexe 5).

TABLE DES MATIÈRES

Agradecimientos // Remerciements	3
TABLE DES MATIÈRES	5
INTRODUCTION	8
Présentation	8
La « vía chilena » : révolution légale et réforme du sensible dans les années Allende	13
Le théâtre concentrationnaire chilien (1973-1978)	20
Le théâtre & le sens	25
L'enquête	28
Le cas Dawson	32
Auto-analyse	40
Le parti-pris du travail : une sociologie du récit	45
CHAPITRE PREMIER	50
L'institution totale et son envers : systèmes concentrationnaires & exceptions théâtrales	50
<i>Terminologie concentrationnaire & applications chiliennes</i>	51
Le complexe concentrationnaire : scènes de reconnaissance	52
L'organigramme concentrationnaire : groupes et lien social	59
« L'autre monde » : le projet concentrationnaire	62
L'institution totale et son impuissance : sociologie des exceptions	67
<i>Quand le théâtre « se manifeste » : l'univers concentrationnaire et le théâtre comme exception</i>	69
CHAPITRE DEUXIÈME	81
Un théâtre du bout du monde : Isla Dawson & les trêves théâtrales	81
<i>Isla Dawson : théâtre et prison du bout du monde</i>	82
L'île, le camp et l'art	82
Un théâtre « improvisé, amateur et spontané »	89
Mémoires du théâtre dawsonien	93
<i>Trêves et communautés théâtrales</i>	103
« Qu'est-ce qui est possible ? » : complicités, clandestinités, compromissions	103
Dissidences officielles : des théâtres de la trêve	114
Corps collectifs & communautés de la trêve	120
CHAPITRE TROISIÈME	125
Le théâtre concentrationnaire : conservation du Soi & pratiques de l'émancipation	125
<i>L'individu & l'épreuve concentrationnaire : identités du sujet, résistances & (en)jeux de préservation</i>	126
<i>Théâtre concentrationnaire & maintien de l'identité individuelle et sociale</i>	131
Redistribuer les rôles	132
Le personnage et le matricule : théâtre & personne	135
Survivances du personnage & enjeux mémoriels de la (re)production de soi	143

<i>Réappropriation, émancipation : le théâtre comme « mécanisme compensatoire »</i>	146
<i>El rescate</i> – Émancipation, réappropriation : pratiquer le théâtre et redevenir acteur	147
Réclamer le territoire	148
Le temps libre	152
Un théâtre de récupération	154
Théâtre entre la vie et la mort : démonstrations d'humanité	156
Croire au théâtre	161
CHAPITRE QUATRIÈME	163
La fonction utopique : théâtre concentrationnaire & intérêt révolutionnaire	163
<i>L'Histoire habitée qui habite en retour : culture commune & visions du monde</i>	165
Théâtres concentrationnaires chiliens : réactivations esthétiques	166
Culture commune & visions du monde : <i>intérêt révolutionnaire</i> du théâtre	172
Sub specie aeternitatis : la fonction utopique	175
<i>Fonction utopique, vision partagée : le théâtre concentrationnaire comme habitus et comme symptôme</i>	176
Pensées politiques de l'émancipation dans le projet socialiste chilien	177
« Corps libérés de la mort » : théâtre et théologie de la libération	182
Le Cœur & la faim : « hacer de tripas corazón »	187
L'élan vital	190
L'esprit créateur	192
L'utopie concrète et la fonction du poète	194
CONCLUSION	197
Du moral au politique : le théâtre concentrationnaire comme « histoire faite corps »	197
Les communautés de la trêve dans le champ de l'Histoire	199
<i>Contar para saber</i> : survie & témoignage, concurrences des mémoires	201
BIBLIOGRAPHIE	203
ANNEXES	209
Annexe 1 – Plans du camp	209
Annexe 2 – Photographies du camp Río Chico, sur l'île Dawson.	212
Annexe 3 – Baraquements d'Oranienburg-Sachsenhausen	214
Annexe 4 – Photographie légendée des prisonniers du camp, mi-1974	214
Annexe 5 – Entretiens	215
Annexe A – Armando Figueroa	CXVII
Annexe B – Manuel Hernández	CXXXI
Annexe C – Alejandro Olate	CL
Annexe D – Miguel Lawner	CLXIII
Annexe E – Manuel Luis Rodríguez	CLXXI
Annexe F – Mario Galetovic Sapunar	CLXXXV

INTRODUCTION

PRÉSENTATION

Les trépassés ne chantent pas.
... Mais à peine ont-ils ressuscité qu'ils font du théâtre¹.

« Un théâtre de l'humain à l'épreuve de l'inhumain » : c'est en de tels termes que j'arrivai à mon objet, il y a trois ans de cela. Je dois l'étincelle de cette recherche à la rencontre de plusieurs ouvrages scientifiques, mais aussi à des interrogations soulevées par mes expériences dans le champ artistique. C'est dans un premier temps à la lecture, en 2015, de la thèse de Magali Chiappone-Lucchesi², que s'est ouvert à moi ce vaste champ d'interrogations esthétiques et politiques. « Théâtre de l'humain », « épreuve de l'inhumain », c'est par le filtre de ce lexique de la transcendance et de l'héroïsation que j'ai découvert le théâtre de Charlotte Delbo et son groupe dans le camp d'Auschwitz-Birkenau. Au centre de cet ouvrage se trouvait une question pour laquelle mon affinité fut immédiate : celle de la

¹ C. Delbo, *Une connaissance inutile*, Paris, Éd. de Minuit, 2013, p. 86.

² M. Chiappone-Lucchesi, *La dramaturgie du témoignage chez Charlotte Delbo : une écriture de la spectralité*, Sorbonne Paris Cité, 2015

fonction de l'art face aux expériences-limites de l'humain. Si la thèse en question interrogeait avec intérêt le théâtre comme outil pour rester humain face aux efforts de déshumanisation, d'autres aspects me laissaient réticent. De telles entreprises de résistance artistique font à l'évidence forte impression sur le lecteur, éveillent le plus souvent même une forme d'admiration. Si l'ouvrage académique peut signaler cette qualité, il ne convient cependant pas qu'il en soit le vecteur. Dans le corps même du texte pourtant, j'observais comme un malheureux effet de décalcomanie, l'emprunt d'un regard impressionné sur l'objet faisant, à mon sens, écran à l'analyse. Jusque dans la problématisation de la question, l'approche du théâtre concentrationnaire participait d'un lexique de la transcendance, voire du surnaturel ; et il me semblait observer l'adoption dans l'analyse de concepts indigènes à la matière première de la recherche (ici les textes de Delbo et, par extension, les récits à l'entour de son théâtre à Auschwitz). La prédominance dans l'analyse des processus de résistance et de survie à l'institution concentrationnaire d'un registre moral et d'un lexique du martyr s'avérait problématique dès la lecture. On pourrait envisager cette adoption comme une concession louable de l'initiative du vocable aux concerné-es et à leurs témoignages ; mais elle n'en reste pas moins une décision hasardeuse sur le plan de la méthode. Le théâtre concentrationnaire que je venais par-là de découvrir dessinait un champ vaste et fertile de réflexion, mais imposait un effort : celui de l'élaboration de catégories scientifiques nettement distinctes des catégories de la pratique, aussi exaltantes soient-elles.

Une autre limite m'apparaissait ensuite dans le traitement de la question, qui tenait plus exactement au traitement de la figure de Charlotte Delbo elle-même. Femme lettrée appartenant à la bourgeoisie intellectuelle parisienne, Delbo était l'assistante de Louis Jovet, dont elle pouvait citer par cœur les mises en scène. Sa pratique artistique dans le camp doit être entendue et étudiée au prisme de ces multiples appartenances de classe, autant qu'à l'égard de son statut au sein du groupe social concentrationnaire : prisonnière politique, et non raciale ; femme française ; appartenant à la bonne société et au milieu intellectuel ; communiste. Je me faisais avant cette recherche une idée faussement monolithique du micro-monde concentrationnaire. La prise en compte des nombreux mécanismes d'appartenance, et du fractionnement de ce monolithe en une multitude de groupes sociaux compénétrants et conflictuels à la fois m'a dès lors paru appeler à une approche sociologique plus rigoureuse. Il importait par ce moyen de contrecarrer la tendance que j'observais, et qui tendait à imputer abusivement telle ou telle initiative à des dispositions majoritairement individuelles – une tendance dont j'ai pu constater, par la suite, qu'elle était pour ainsi dire d'usage dans le

traitement académique ou documentaire des questions concentrationnaires³. L'application à cet objet des appareils de la sociologie contribuerait alors tout autant à donner une *consistance* au registre moral, qu'à envisager l'institution totale à partir de l'articulation des dispositions individuelles et collectives qui la constituent. Il s'agirait dès lors de mettre en lumière, en lieu d'une nécessité humaine à s'affranchir par l'art de la barbarie, des dispositions socialement construites qui missent à jour les mécanismes à l'œuvre.

La rencontre avec les travaux sur le théâtre de Delbo a résonné avec des interrogations qui m'occupaient contemporanément, non sur les camps de 1939-1945, mais sur l'Amérique latine et son histoire plus récente. Ces questionnements prenaient racine dans mes expériences de spectateur. Dans de nombreuses productions théâtrales latino-américaines – et notamment chiliennes, dans le sillage des commémorations des trente ans du coup d'État militaire – j'observais la récurrence d'une forme de « grand récit » érigeant le théâtre en force de résistance politique, et plus largement, les artistes en résistants et martyrs de la dictature, et en héros d'une lutte contre la barbarie. Ce motif était notablement présent dans les productions de compagnies contemporaines jeunes (c'est-à-dire, appartenant à la génération de la fin du régime et de la post-dictature). Il était également fortement valorisé par le système de sélection et de diffusion occidental européen, dans le cas par exemple des pièces *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* et *La imaginación del futuro* de la compagnie La Re Sentida. S'agissait-il du produit très conjoncturel d'une demande propre au circuit de production du spectacle vivant chilien, à laquelle répondaient les artistes, et qui s'accordait à un impératif commémoratif et œcuménique ? Ou bien était-il fondé sur une réalité historique, ouvrant ainsi la voie à toute une historiographie de résistance artistique plus ou moins clandestine à l'institution dictatoriale au Chili ?

Dans le champ théâtral, plusieurs figures de résistance au régime militaire chilien peuvent faire l'objet de ce grand récit⁴. Entre toutes, la figure d'Oscar Castro, chef de file du Théâtre Aleph, se détache paradigmatiquement, principal héros et martyr non seulement de la dictature, mais plus particulièrement de son système concentrationnaire. C'est ainsi par l'entrée du théâtre que j'ai appris l'existence des camps chiliens : 1168 camps de détention et de torture privés et publics sur tout le territoire, et une dizaine relevant de la terminologie concentrationnaire. J'ignorais jusqu'alors les postérités sud-américaines des institutions

³ Voir à ce propos B. Bettelheim, *Survivre*, Paris, R. Laffont, 1981 ; J.-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, Paris, La Découverte, 2010 ; R. J. Lifton, *Death in life: survivors of Hiroshima*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991

⁴ dans les premières années du régime, on mentionnera succinctement en plus de l'Aleph le groupe Ictus, la compagnie Lucho Córdoba, ou encore le *Taller de Investigación Teatral*.

concentrationnaires nazies ; un théâtre concentrationnaire chilien, créé dans les camps puis rejoué au fil de l'exil, se dévoilait à présent à moi. À son étude ne s'était consacré qu'un seul ouvrage, écrit par l'acteur, metteur en scène et dramaturge Alejandro Ramírez Pérez, et publié en 2014 aux éditions de sa propre compagnie de théâtre. Dans un objectif très similaire à celui de ce mémoire, l'auteur y entreprend un projet de recherche visant à reconstituer plus précisément une période « déterminante et fondamentale dans l'évolution du théâtre chilien des dernières décennies »⁵. Des affinités sur le plan de la méthode sont également à retrouver avec mon propre approche d'enquête : soucieux d'une démarche historique dans un premier temps (inscrivant son étude du théâtre concentrationnaire dans un effort de « chronique du théâtre indépendant et social de 1930 à 1990 »), il se fonde par la suite sur un corpus d'entretiens.

Découvert à Santiago au tout début de mes recherches en archives, ce travail m'a permis d'effectuer un premier repérage des pratiques théâtrales concentrationnaires chiliennes, dans les camps de Pisagua, Chacabuco, Ritoque, Puchuncaví, Tres Álamos et Isla Dawson. C'est aussi grâce à lui que j'ai pu embrasser toute la diversité de ces activités : écritures collectives, écriture de textes dramatiques, mises en scènes de répertoire ou créations de mises en scène originales. Au-delà de la matière documentaire qu'il procurait, l'auteur, *licenciado* en Arts et enseignant dans le champ théâtral, proposait par ailleurs un traitement théorique intéressant de la question. Enfin, l'ouvrage a été d'un secours indéniable (ainsi qu'Alejandro, lors de notre rencontre) pour mes premières prises de contact avec les diverses personnes qui y étaient citées ou interviewées, et dans les opérations ultérieures de repérage des participant·e·s ou initiateur·ice·s des expériences de théâtre concentrationnaire. En dépit cependant de sa pertinente intuition de recherche visant à réinsérer ces pratiques peu documentées à leur juste place dans l'historiographie théâtrale chilienne, il me semblait impossible de s'en tenir au travail effectué par cet ouvrage, et aux conclusions proposées dans sa forme finale. Excellent tremplin pour une recherche plus approfondie, et dans une perspective académique plus rigoureuse, ce livre appelait à l'instar des travaux sur Delbo à s'émanciper du registre héroïsant, d'une approche psycho-morale et d'une entrée dans le sujet par l'entremise de figures d'autorités et par elles seules (Castro, mais aussi, dans une moindre mesure, le '*Chino*' Navarrete ou Igor Cantillana). La reconduction de tels biais procédait de la bibliographie disponible (relevant soit du journalisme non spécialisé, soit de la littérature de

⁵ A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración. Crónica del Teatro Independiente y del Teatro Social : 1930 - 1990*, Teatro Mestizo, Santiago, Chile, 2014.

témoignage militante), de l'orientation théorique imprimée par les artistes interviewés⁶, et d'enjeux mémoriels et militants par ailleurs tout à fait légitimes à s'exprimer en de tels registres. Mais pour qu'existe en la matière un ouvrage véritablement scientifique, il était impératif de sortir du maniement de figures totalisantes, du lexique du martyr et d'un traitement trop partialement admiratif. Ma rencontre avec Oscar Castro dans son théâtre à Ivry, en mars 2016, me permit d'obtenir confirmation au cours de l'entretien de la nécessité d'étendre mon terrain d'enquête à des initiatives bien moins – voire pas – médiatisées.

Pour conduire cette recherche, il me faudrait faire émerger des témoignages n'ayant pas accédé à une médiatisation documentaire, journalistique ou militante ; et ce, en raison de nombreux facteurs socialement déterminants, inscrits dans des rapports de pouvoir complexes à diverses échelles. Pour étudier les expériences théâtrales en question, il faudrait mener une enquête de terrain, et fonder mon approche sur l'exploitation de témoignages ; et pour rendre possible l'analyse de discours de ce type, il me faudrait recourir à l'examen des effets rhétoriques et de la production du récit. Il importait enfin de se demander si, comme dans le cas de l'expérience concentrationnaire vécue durant la Seconde guerre mondiale, les détenue·s des camps chiliens avaient « à leur retour, révélé les rouages du système concentrationnaire, et empêché le refoulement collectif et l'oubli »⁷, et avaient ainsi constitué « les bases de l'historiographie des camps »⁸. Cette hypothèse m'encourageait, selon l'expression de Nicolas Renahy, à « partir d'en bas »⁹.

Un effort d'historicisation dans le champ politique et dans celui de l'art s'impose à présent ; il sera l'occasion d'informer plus précisément le lecteur français d'un certain nombre de données dont il a, avec distance, plus ou moins connaissance. Il importe d'abord de se figurer en répression de quoi a été institué le projet concentrationnaire chilien. Contrairement à celui développée par le nazisme, il n'apparaît pas fondé sur une discrimination biologico-religieuse. Tout en maintenant la nomenclature concentrationnaire, le dessein répressif chilien exige qu'on explicite celui-ci en propre, et que l'on établisse ainsi dans le même temps le profil des détenue·s à la détention desquel·le·s sont destinés les camps. Il faut pour cela amorcer l'étude politique et historique plus large de la conjoncture, afin d'y articuler la mise en place de la dictature et de sa structure ; mais aussi celle des caractéristiques du projet

⁶ tout comme nous observions un peu plus haut la « décalcomanie » de catégories de la pratique depuis les œuvres de Delbo vers les travaux de Magali Chiappone-Lucchesi, il convient de considérer le registre adopté par Ramírez Pérez en lien éloquent avec le focus prolongé qu'il accorde au théâtre Aleph – dont le mot d'ordre contre la dictature et au-delà fut de défendre un « théâtre de la vie » – ainsi qu'avec le lexique qui traverse les entretiens essentiels de son livre.

⁷ M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire: essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, 1990, p.9.

⁸ *Id.*, p.9

⁹ N. Renahy, *Les gars du coin : enquête sur une jeunesse rurale*, Paris, Découverte, 2005

socialiste révolutionnaire que vint interrompre le coup d'État, et que conduisit de 1970 à 1973 le gouvernement Allende.

La « vía chilena » : révolution légale et réforme du sensible dans les années Allende

La « révolution légale »¹⁰ qui débute au Chili en septembre 1970 s'inscrit, aux côtés d'autres initiatives contemporaines en divers lieux du continent, dans le sillage ouvert en Amérique latine par la révolution cubaine. L'élection de Salvador Allende à la présidence de la République entérine un projet gouvernemental de transition démocratique vers le socialisme, sur lequel se rivent les yeux du monde. Cette accession au pouvoir par les urnes doit son aboutissement à une montée des pensées politiques du socialisme au Chili, marquée dans un premier temps fort par la création en 1938 de la coalition socialiste, communiste et radicale du Front Populaire. Prenant place dans une conjoncture plus large de montée du socialisme dans le continent sud-américain, le Front Populaire inaugure vingt années de gouvernements radicaux, qui entreprennent la modernisation d'un Chili très largement agricole et amorcent un processus d'urbanisation massif de sa population – période décisive quant à l'accroissement et à la consolidation des classes moyennes, et à la formation d'une figure prolétarienne. Malgré un soutien déterminant du Parti Communiste à l'élection du gouvernement de Gabriel González Videla, l'époque est aussi marquée du sceau de la « loi maudite » (périphrase d'usage pour désigner la Loi de Défense Permanente de la Démocratie), par laquelle le président aligne la politique du pays sur le maccarthysme global. Le P.C.Ch¹¹ est déclaré illégal, le Chili rejoint les États-Unis au sein de l'O.E.A.¹² et inscrit ainsi le pays dans la guerre froide aux côtés de l'empire nord-américain ; enfin, l'État ouvre à Pisagua des camps de concentration amèrement annonciateurs. L'institution de répression politique du gouvernement Videla s'étend au champ artistique, et signe à titre d'exemple célèbre l'exil du poète et sénateur communiste Pablo Neruda jusqu'à son amnistie en 1952.

¹⁰ I. Seguel-Boccarda, *Les passions politiques au Chili durant l'Unité populaire (1970-1973): essai d'analyse socio-historique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 13.

¹¹ *Parti Comunista de Chile*, Parti Communiste du Chili.

¹² *Organization of American States*, Organisation des États Américains.

L'aboutissement de la transition d'une économie agricole vers un pays essentiellement industriel fait de ses mines les ressources principales du Chili, et ses institutions et organismes industriels sont intégralement nationalisés. Les voix et la mobilisation de la population rurale et ouvrière se font sonores lors de la campagne de 1964, où Salvador Allende se présente pour le Front d'Action Populaire contre la droite et la Démocratie Chrétienne. À la forte agitation politique et culturelle et à une large mobilisation populaire succède la déception de l'échec, aboutissant à une victoire de la D.C. soutenue par une propagande états-unienne et les subventions souterraines de la C.I.A.. S'ensuit une politique d'inspiration kennedienne, la « Révolution en liberté » portée par le président Eduardo Frei Montalva, et qui se présente comme la seule alternative aux mouvements politiques inspirés par Cuba. « *Chilenisation des mines de cuivres, réforme agraire* »¹³, la refonte de l'économie nationale est profonde ; le gouvernement l'accompagne de répressions policières et militaires violentes qui ponctuent la période d'émeutes et de massacres de mineurs et d'ouvriers. L'agitation politique s'intensifiant dans tout le pays, le M.I.R. (Mouvement de la Gauche Révolutionnaire) voit le jour sur la réaffirmation des principes du Che et de l'expérience cubaine, et mène contre l'État et ses mesures ses premières actions armées. À un net impérialisme économique des États-Unis, et à une ingérence politique et culturelle imposée au Chili, s'opposent les principes socialistes d'indépendance et d'auto-détermination de l'identité nationale, et l'insertion de ceux-ci dans une vaste combat socialiste à l'échelle du continent. Ces principes culminent dans l'élaboration d'un programme commun par les partis de gauche socialiste et révolutionnaire, assemblés au sein de l'Unité Populaire. Ils formeront le cœur politique de leur campagne, et l'élection de 1970 en actera la reconnaissance par une large frange des citoyens.

Le projet du gouvernement socialiste entreprend la transformation radicale et durable du modèle économique chilien. Par son cadre légal, cette révolution prend au cours de ces trois années de mandat l'apparence d'une transition à la marche inconstante. Les fluctuations des multiples « données visibles » suffisent à étayer un discours offensif de l'opposition, proclamant l'incapacité technique du gouvernement sur les questions économiques. Malgré une hausse considérable des revenus des 20% les plus pauvres de la population (plus de 50% par rapport à 1970¹⁴) et les résultats encourageants du processus de redistribution des richesses, ainsi qu'une augmentation très significative de la production et de la consommation, l'année 1973 marque au sein du mandat de l'U.P. une période de récession

¹³ L. Pradenas, *Le théâtre au Chili: traces et trajectoires, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Harmattan, 2002, p. 256.

¹⁴ S. Bitar, *El gobierno de Allende. Chile, 1970-1973*, 1. ed. chilena, Santiago, Chile, Pehuén, 1996, p. 237.

relative. La droite économique s'appuie sur les données perceptibles par le plus grand nombre dans la vie quotidienne pour proclamer un état de crise structurelle, et qualifie le projet socialiste d'inapplicable et destructeur. La classe laborieuse, le milieu syndical et le gouvernement soutiennent au contraire une lecture de la conjoncture à l'aune du processus révolutionnaire à l'œuvre – interprétation qui requiert néanmoins « une médiation théorique et idéologique et, de là, une conscience politique plus élevée »¹⁵. Le discours de crise prend plus d'ampleur au cours de l'été 1973, et la polarisation du conflit social se traduit dans la rue par la confrontation régulière et spectaculaire de groupes des quartiers pauvres et du *barrio alto*, « quartier haut » – très inégalement armés selon leurs ressources. Une alliance fédérant la droite à la Démocratie Chrétienne (purgée de sa frange progressiste) édifie une force d'opposition conservatrice, et achève de paralyser les actions du gouvernement.

Au blocage institutionnel s'ajoute celui de l'économie, appuyé par les États-Unis¹⁶. L'agitation publique croît en intensité et en violence : « attentats contre les domiciles de dirigeants politiques, contre des voies ferrées, des transports de combustible ou des relais de distribution électrique »¹⁷, coup d'État avorté le 29 juin, assassinat au mois de juillet du secrétaire à la Marine auprès d'Allende. Des informations alarmistes sont diffusées et retransmises, alléguant la présence de groupes de travailleurs armés ; la menace d'un nouveau coup de force militaire se dessine chaque jour plus nettement, acculant le gouvernement à la concertation après concertation à trouver soit par négociation, soit par plébiscite, une issue politique alternative à un conflit. Pour satisfaire aux exigences de la D.C., Allende constitue un nouveau cabinet comptant les commandants de trois des quatre forces militaires ; tous trois s'y feront remplacer à la fin du mois d'août par des officiers de moindre rang. Le 11 septembre 1973, jour où devait se tenir le plébiscite actant la poursuite ou la cessation de la politique de réforme de l'U.P.¹⁸, une coalition des quatre branches des Forces Armées charge le gouvernement, et acte le renversement de l'État socialiste.

Si le coup d'État marque une évidente fracture institutionnelle, celle-ci opère corrélativement sur bien d'autres dimensions. Luis Hernán Errázuriz propose à ce titre d'étudier le « coup d'État esthético-culturel » de 1973 : de fait, l'interruption brutale du projet socialiste vient couper court à de nombreux processus dans le champ artistique ; processus

¹⁵ *Ibid.*, p. 235

¹⁶ voir à ce propos le *National Security Decision Memorandum* de novembre 1970, *Ibid.*, p. 239

¹⁷ *Ibid.*, p. 240. Notre traduction.

¹⁸ *Ibid.*, p. 243 ; aussi voir Ricardo Nuñez pour l'allégation « Si pierdo, me voy » dans l'article en ligne <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/allende-dijo-si-pierdo-el-plebiscito-me-voy/2013-09-02/091008.html> ; dernière consultation le 14 avril 2018.

tout à fait consubstantiels à ceux, politiques, dont nous venons de rendre compte au fil du siècle.

C'est ainsi en parallèle de la constitution du Front Populaire et de son exercice que se sont dessinées chez les artistes de la Génération de 38¹⁹ les bases d'un discours chilien et continental, soumis à l'impératif d'une quête identitaire. Face à la « loi maudite » de 1948 et aux premiers exils, censures et détentions d'artistes qu'elle occasionne au chef politique, c'est même un rôle « messianique » de l'artiste et de l'intellectuel²⁰ qui se précise, artisan essentiel du changement, pour une « seconde et véritable indépendance » de la « grande patrie latino-américaine ». L'alarme que tire Neruda au retour de son exil, investi d'un statut de chef de file panaméricain pour les intellectuel·le·s du continent qu'il conservera jusqu'à sa mort, tient en ces termes :

Qu'avez-vous fait, vous, les gidiens,
les cérébraux, les rilkéens...
qu'avez-vous fait
devant le règne de l'angoisse²¹

Cette époque marque pour le champ de l'art une redirection politique et esthétique majeure ; et dès le retour d'exil de Neruda, en 1952, ce projet messianique affirme sa dimension indispensablement continentale et l'importance du Chili au sein du continent : en 1953 se tient à Santiago le Premier Congrès Continental pour la Culture ; s'ensuivent en 1954 les célébrations du cinquantième anniversaire du poète revenu à sa nation ; enfin, c'est encore au Chili, à Concepción, qu'est organisée en 1958 la Première Rencontre d'Écrivains.

Les années quarante voient l'avènement des théâtres universitaires, produits de « l'intersection des lignes d'action des groupes d'étudiants amateurs de théâtre, de la mise en pratique d'une politique culturelle engagée par le gouvernement, des influences culturelles variées dues à l'exil européen, [...] [et] des politiques d'extension et de communication des universités »²². La création de ces troupes représente une ligne de partage essentielle dans

¹⁹ Mouvement littéraire majeur du XX^e siècle chilien, Luis Pradenas décrit ses objectifs comme suit : « La quête d'un « réalisme » où il ne s'agit pas seulement de hausser le ton d'une protestation sociale, mais aussi de donner une dimension esthétique à une thématique chilienne et à des personnages « types » de psychologie plus complexe et situés « en marge » de la population » ; avant de reprendre les mots de Volodia Teitelboim : « Avec un pied sur terre et l'autre dans l'air d'une poésie strictement intimiste, la moitié de notre cœur était au Chili, malgré tout, et l'autre moitié flottait entre les nuages d'une littérature abstraite... Le pays était en crise, nous aussi. Notre idole était le peuple, et le peuple n'écoutait pas nos chansons incompréhensibles. » in L. Pradenas, *Le théâtre au Chili, op. cit.*, p. 211.

²⁰ « Au Chili, comme dans la plupart des pays latino-américains, la société, et plus particulièrement la classe bourgeoise dominante, a obtenu que la grande majorité des habitants accepte la version officielle de la réalité... Elle a su imposer et rendre respectable le mensonge public, les faux mythes, et elle a pu créer et rendre crédible un langage qui détériore et déforme les mentalités. La mission des narrateurs et des poètes consiste à combattre cette « vérité » en la remplaçant par une image de ce que signifie la tentative de survivre comme un être humain - la déroute, la victoire partielle et ambiguë - dans un monde comme le nôtre, c'est-à-dire, mettre en évidence, découvrir la forme cachée de cet univers, de cet homme. » Ariel Dorfman in *Ibid.*, p. 241.

²¹ Pablo Neruda, « Les Poètes Célestes », *Chant Général*. Trad. L. Pradenas in *Ibid.*, p. 240.

²² *Ibid.*, p. 217.

l'historiographie théâtrale chilienne, dessinant une partition nette entre les dramaturgies pré- et post-universitaires. Financés par l'État, les théâtres universitaires répondent au projet d'une création résolument expérimentale, entraînent la création d'un grand nombre d'écoles et formations dramatiques para-universitaires, et intensifient la recherche de nouveaux publics. En opposition au *costumbrismo*²³ traditionnel, ils se réfèrent à de nouvelles influences esthétiques attachées au théâtre européen et nord-américain. La diffusion de ces dramaturgies innovantes au-delà du cercle restreint des publics de ville devient pour les troupes universitaires un enjeu majeur. À l'instar du Théâtre Expérimental de l'Université du Chili, de nombreux groupes entreprennent dès la fin des années cinquante des tournées nationales. C'est un immense mouvement de pratique amateur qui voit le jour dans leur sillage, une nouvelle ligne esthétique et politique à la recherche d'une expression dramatique actualisée, proprement chilienne et populaire, unique dans l'histoire théâtrale du pays.

Dans toute l'Amérique du Sud, la diffusion des pensées politiques du socialisme rencontre des échos dans les classes ouvrières et paysannes, et des franges de plus en plus large des instances politiques, militantes et syndicales s'en emparent. La catégorie de populaire est portée par de nombreux artistes au rang de principe directeur pour la création théâtrale chilienne. Dès les années quarante, influencées par les expériences universitaires (notamment par l'activité du Théâtre Universitaire de Concepción), une multitude de troupes non professionnelles quittent les zones urbaines et la région centrale pour jouer dans les espaces miniers du nord et les terres agricoles du sud. Ce mouvement, que Luis Pradenas regroupera sous le nom de « théâtre populaire amateur chilien », est éminemment traversé des principes du réalisme socialiste soviétique²⁴ et ancré dans une pratique militante. Sous le coup de la « loi maudite », il subit de plein fouet la répression ; certain·e·s continuent néanmoins d'opérer dans la clandestinité jusqu'à la fin des années cinquante. Le tournant de la décennie offre au théâtre populaire un nouvel essor, et il se confronte à son lot de remises en question nationales et continentales quant au rapport entre l'art et la société, entre l'artiste et la responsabilité politique. Les années 1957-1964 connaissent un florilège de festivals : festival de Théâtre Universitaire, de Théâtre Amateur, de Théâtre Ouvrier. Les mobilisations politiques soutenant le F.R.A.P. lors de la campagne présidentielle de 1964 se dotent enfin d'une « extension culturelle ».

²³ Dramaturgies et esthétiques didactiques développées dans le sillage de l'Indépendance, visant à éveiller ou consolider un sentiment d'appartenance nationale à travers la représentation de l'histoire chilienne et de la genèse de ses traditions et de ses structures sociales.

²⁴ « Nous voulions faire un théâtre populaire, *réaliste populaire*. On suivait les propositions du réalisme soviétique, mais en vérité, on en prenait seulement le nom, tout en faisant autre chose. Il s'agissait d'avoir un théâtre populaire dans une période de grande répression. » Verónica Cereceda, in L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, op. cit., p. 252.

Dans les premiers temps de la « Révolution en liberté », les théâtres universitaires perdent leurs subventions, continuation par d'autres moyens d'une répression politique. L'intensification de la contestation conduit néanmoins à la création du Conseil National de Promotion Populaire, à travers lequel est réaffirmée la primauté de l'impératif populaire. La période donne naissance à des initiatives dramaturgiques critiques, syncrétiques des mythes et des iconographies rurales et ouvrières, et portant un discours de dévoilement et de mise en narration des oppressions sociales qui trouve racine dans la conjoncture, où s'accroît la mobilisation contre le gouvernement Frei. Cette intense période de réaffirmation/redirection des responsabilités du théâtre vis-à-vis du champ social, et les nombreux bouleversements que subissent ainsi tant la sphère esthétique que les modes d'organisation du travail théâtral sont les symptômes d'une traduction dans le domaine de l'art de chamboulements politiques et sociaux :

La mise en parallèle entre le théâtre et les luttes des acteurs sociaux, se proclamant « créateurs de leur propre histoire et destin », dynamise l'émergence de la création théâtrale « collective », avec ses aspirations éthiques et esthétiques, à l'heure du passage d'une « révolution en liberté » à la construction d'une « voie démocratique vers le socialisme »...²⁵

Dès sa campagne pour les présidentielles de 1970, l'Unité Populaire met en avant un important volet de politique culturelle, et compte avec l'appui massif d'initiatives artistiques, et notamment théâtrales, sur le terrain. Sa victoire suppose pour ces pratiques dramatiques et pour les artistes qui les conduisent un statut tout à fait nouveau dans le champ social:

[...] un problème nouveau se posa pour de nombreux artistes et intellectuels s'étant jusqu'alors installés dans un discours critique « contestataire » ou « de dénonciation », désormais confrontés à une société qui optait démocratiquement pour une « voie chilienne vers le socialisme ». L'effervescence de la vie sociale et politique posait les défis d'une nouvelle liberté. [...] Le théâtre retournait au théâtre et, pendant que la société chilienne se « théâtralisait » dans les rues, la vie sociale devenait une aventure esthétique collective projetée dans l'utopie.²⁶

La validation par les urnes du projet socialiste entérine un pacte entre public et pouvoirs publics sur la question de « l'art pour tous », centrale dans le programme de l'U.P. ; pacte qui semblent sceller les festivités du 3 novembre 1970. Célébrant la passation du pouvoir à

²⁵ *Ibid.*, p. 279.

²⁶ *Ibid.*, p. 287.

Salvador Allende, cette date marque selon Luis Pradenas l'organisation de « la plus grande manifestation culturelle de l'histoire chilienne » :

Sur douze grandes scènes tout au long de l'Alameda, avenue principale de la capitale, se produisirent l'Orchestre Symphonique, l'Orchestre Philharmonique, le Ballet National, l'Institut de Théâtre de l'Université du Chili, les poètes, les peintres, les écrivains, les clowns, les groupes de danses et de chants folkloriques, les cinéastes, mimes, chanteurs pop, entourés d'une foule immense fêtant cet événement.

Ce fut une première manifestation du programme « L'art pour tous » qui tout au long des années allait porter cet art vers les quartiers populaires de Santiago et les principales villes de province, mettant en place des « chapiteaux mobiles », des « trains de la culture »²⁷, des « journées pour la culture », etc.

Dans ce climat d'effervescence sociale, sur le champ artistique se prolongeait ce qui était en vue dans le champ politique : « un art du peuple, par le peuple, pour le peuple. »²⁸

Le théâtre amateur populaire proclame être « celui qui [reflète] le mieux les transformations de la société chilienne »²⁹. Il connaît dans les trois années du gouvernement Allende un essor considérable. Soutenues dans le cadre d'un programme de développement culturel, ces initiatives trouvent leur généalogie dans les formes didactiques de l'agit-prop ou du théâtre de rue, et reposent pour la plupart sur des modes de création collectifs. Pour autant, le dessein de relier l'art et les masses implique aussi de résorber la tension entre des entreprises de diffusion d'un théâtre professionnalisé et la mise en œuvre de dispositifs permettant un théâtre « que le peuple ferait »³⁰. Le Théâtre Aleph professe une « création collective autodidacte », le théâtre universitaire s'installe – pour ainsi dire – chez les paysans, dans les usines et dans les syndicats. En 1972, le Premier Congrès des Étudiants de Théâtre tenu à Santiago publie son manifeste en tract, où l'on peut lire :

Notre tâche spécifique doit être un théâtre politique. Un théâtre engagé pour les intérêts de la classe laborieuse, et visant à dénoncer les contradictions du système capitaliste. [...] Notre théâtre doit être un véhicule de prise de conscience au service de la classe ouvrière dans la conquête du pouvoir. C'est pour cette raison que nous pensons que le théâtre doit d'abord, pendant cette étape, assumer des fonctions pédagogiques pour devenir ensuite un instrument de libération critique et auto-critique aux mains du prolétariat.

²⁷ Composée d'artistes de théâtre, de danse, de cinéastes et de peintres, cette expérience itinérante initiée par l'U.P. a parcouru le pays durant près de sept mois, s'arrêtant dans chaque foyer de population et proposant au public des expériences participatives.

²⁸ L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, op. cit., p. 291.

²⁹ *Ibid.*, p. 292.

³⁰ pour reprendre la formule d'Alfredo Cifuentes, du Théâtre Aleph : « Pour moi, le théâtre populaire, c'est celui que le peuple ferait. » *in Ibid.*, p. 293.

Dans ce projet démocratique, les principes auxquels est appelé à répondre l'art procèdent directement du marxisme, et empruntent à son glossaire. La tâche politique qui lui incombe est immense : c'est celle de l'émancipation de tout un peuple, une profonde réforme du social et du sensible.

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 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. [...] Il me semble que la fonction des arts plastiques est 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.³¹

La politique culturelle défendue et mise en place par l'Unité Populaire au cours de ces trois années compte au rang des processus sociaux majeurs à l'œuvre sous ce gouvernement. Si la contre-offensive militaire paraît s'attacher plus particulièrement à l'interruption du processus de transformation du modèle économique et politique, il est essentiel de prendre en vue le tableau dans son ensemble pour poser la question qui occupe le présent travail. Les pratiques artistiques, et notamment théâtrales dont on observe l'existence dans les camps du régime militaire sont informées de cette histoire récente, de ces pratiques politiques de l'art et du projet d'un théâtre de transformation sociale. La dictature marque-t-elle véritablement l'interruption de ces dynamiques, à l'exception de conduites clandestines ? Ou bien ces processus connaissent-ils au contraire postérités et continuités, comme on semble le constater depuis l'intérieur même du système de répression ?

Le théâtre concentrationnaire chilien (1973-1978)

Afin de cerner plus nettement les objets artistiques qui intéressent ce travail, il faut avant tout préciser les conditions dans lesquelles ceux-ci émergent. Le dispositif de répression

³¹ Roberto Matta, in E. Saul, *Pintura social en Chile*, Santiago de Chile, Chili, 1972, pp.49-51.

politique élaboré par la dictature chilienne entre en action très tôt, dès les premières heures du 11 septembre, avant même la chute du palais présidentiel ; et opère aussitôt à grande échelle, sur l'intégralité du territoire national. Dès l'aube sont conduites de massives opérations d'arrestations à l'endroit des dirigeant·e·s et des militant·e·s des partis et syndicats membres de l'Unité Populaire. On estime à plus de 45 000 le nombre de personnes détenues durant les premiers mois de la dictature, pour une population totale de 10 millions d'habitant·e·s. À titre d'exemple, la région du Magellan et de l'Antarctique chilienne comptait en juin 1972 une population de 97 842 habitant·e·s³². 2 000 personnes environ furent arrêtées, détenues ou torturées entre 1973 et 1989³³ – soit 20% de la population régionale. De l'extrême nord de l'Atacama à l'extrême sud de la Patagonie, reliés par tout un appareil de transferts et de déportations, des centaines de centres desservis par un appareil de transfert et de déportations sont destinés à la détention et à la torture de celles et ceux qui sont désormais des « prisonnier·es politiques ». À l'heure actuelle, on a recensé quelques 1168 camps, régiments, commissariats, bases aériennes et institutions privées ayant servi à ces fins. Préparés dès avant le coup d'État et construits ou reconvertis dans la plus grande discrétion, en un temps record, certains d'entre eux sont des campements militaires réaffectés à ces nouveaux usages ; d'autres prennent leurs fonctions dans des institutions gouvernementales ou des maisons privées réhabilitées ; d'autres, enfin, sont construits à cette fin particulière. Un certain nombre de ces camps relèvent de la qualification en « camps de concentration ». Ils doivent cette nomenclature à leur parenté architecturale et structurelle (soit dans leurs réaménagements, soit dans les plans de construction même) avec leur généalogie nazie, mais aussi au projet concentrationnaire dont ils procèdent, lui aussi inspiré du système développé en Europe durant la Seconde guerre mondiale.

Le système concentrationnaire chilien est fait d'objectifs et de stratégies répressives reposant sur l'application d'une discipline militaire à tous les aspects de la vie, sur l'arrachement des détenu·e·s à tout repère spatial et temporel propre à leur quotidien en liberté ainsi qu'à toute forme de socialité, et l'instauration d'un régime d'existence échappant à l'intellectualisation, dominé par un sentiment d'absurdité³⁴ (monotonie des journées jusqu'à la quasi-identité, suppression du libre-arbitre et d'un statut actif dans la conduite de sa propre existence, travaux forcés). L'administration de cette « industrie de torture et de disparition

³² Source : Institut national de Statistiques, annuaire de démographie 1972-1973.

³³ E. Valencia, « Campos de concentración y centros de detenciones en Magallanes 1973 -1977 », sur *Dawson2000*, <https://dawson2000.com/campos-de-concentracion-y-centros-de-detenciones-y-en-magallanes-1973-1977/>, s. d. Dernière consultation le 23 janvier 2018.

³⁴ ce que Victor Frankl appelle « existence nue ».

forcée »³⁵ incombait selon les centres à l'une ou l'autre des branches de la Junte³⁶, ou à la police politique du gouvernement militaire (D.I.N.A.), créée en juin 1974. La composition des gardes, rotatives, alternait également entre ces différents corps des Forces Armées. Le rapport de la commission Valech dénombrera en 2011 plus de 40 000 victimes directes de cette institution répressive. Malgré une plus forte concentration du nombre de centres dans la capitale, ses environs et la région métropolitaine, la répartition de ces institutions sur toute l'étendue du territoire national est remarquable, le système de répression se déployant dans les villes de province, les zones rurales isolées, et jusqu'aux espaces les plus reculés – terrains de grande altitude, îles. La réclusion dans ces camps survient au terme d'un processus de transferts et d'interrogatoires émaillé de tortures physiques et psychologiques, ainsi que de la comparution devant un Conseil de guerre. C'est au terme de celui-ci que les détenu·e·s se voient destiné·e·s à l'étape concentrationnaire, « existence provisionnelle »³⁷ suspendue dans l'attente de la mort, de la répétition dudit processus (nouveaux transferts, interrogatoires, torture et nouveau procès), ou bien dans un second temps de la dictature, de leur exil politique. L'idéologie de la Junte est claire : elle mène une guerre à l'intérieur de la société chilienne ; et les théâtres que je m'applique à étudier dans ce travail sont des îlots parmi d'autres, des pratiques de trêve au cœur même de l'appareil de violence total dont le régime s'est armé.

Jusqu'à ce jour, l'enquête que je poursuis a permis d'esquisser un corpus de treize camps, ayant fonctionné entre 1973 et 1978³⁸ et relevant de la nomenclature concentrationnaire, dans lesquels il est fait état d'activités théâtrales. La conduite d'activités artistiques et culturelles dans les camps de détention et de torture du régime militaire chilien a été documentée à de nombreuses occasions ; le spectre des pratiques et des productions en est large. L'enjeu de ce mémoire est aussi, en complément du travail entrepris par d'ancien·ne·s détenu·e·s (et notamment l'un de mes enquêtés, Marco Barticevic) de rendre compte de l'étendue et de la diversité de ces pratiques de création, d'expression et de divertissement

³⁵ E. Valencia, « Campos de concentración y centros de detenciones en Magallanes 1973 -1977 », *op. cit.*

³⁶ La Junte militaire chilienne étant composée des quatre branches suivantes : Armée de Terre (*Ejército*), Armée de l'Air (*Fuerza Aérea*), Marine (*Armada*) et Police (*Carabineros*) ; chacune représentée par un membre dirigeant au sein du gouvernement militaire.

³⁷ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 1991, p.75.

³⁸ À l'ajout, hors de cette périodisation, du cas de la Colonia Dignidad, réformée en 1991, et que nous considérons à l'heure actuelle comme un complexe concentrationnaire, nous établissons comme suit la liste des camps de concentration ayant opéré au Chili durant tout ou partie de la période 1973-1978 : les camps de Pisagua, Conchi, Chacabuco, Tres Álamos-Cuatro Álamos, Tejas Verdes, Rocas de Santo Domingo, Puchuncaví-Melinka, Ritoque, Isla Riesco, Colonia Dignidad, Llanahue, Isla Quiriquina et Isla Dawson-Río Chico. Nous exceptons délibérément de cette liste les centres de Villa Grimaldi, de l'Estadio Nacional et du Velódromo, souvent qualifiés d'institutions concentrationnaires, mais ne recoupant pas nos critères exposés plus avant.

menées dans divers camps à travers le pays. L'union de nos travaux d'inventaire respectifs dresse ce premier répertoire général des pratiques artistiques dans les camps chiliens :

- Activités sportives
- Activités artistiques/culturelles
 - Artisanat : menuiserie, horlogerie, orfèvrerie...
 - Activités iconographiques
 - Dessins
 - Portraits
 - Scènes
 - Décoration de lettres
 - Taille
 - de pierre
 - de bois
 - Estampes
 - Jeux et activités ludiques : échecs, jeux de cartes, spiritisme...
 - Activités pédagogiques
 - *Charlas* = lectures
 - cours et « universités »
 - Activités musicales
 - Chants et soirées ('privées' ou 'publiques')
 - Chants et chœurs
 - Activités d'écriture
 - Lettres
 - Journaux
 - Individuels ou intimes
 - Collectifs (muraux par exemple)
 - poésie
 - Activités théâtrales
 - *Shows* de blagues (*chistes*)
 - *Shows* de scènes / sketches
 - Improvisées
 - De répertoire³⁹
 - Textes écrits⁴⁰
 - *Shows* « radiophoniques »⁴¹

³⁹ On renverra ainsi aux œuvres mentionnées par A. Ramírez Pérez : les pièces de Brecht ou le mythe d'Antigone joués à Tres Álamos ; les œuvres de Brecht et de García Lorca entreprises par les femmes du même camp ; ou les œuvres de Brecht et l'*Histoire du Zoo* d'E. Albee dans le camp de Melinka. In A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, op. cit. p.89

⁴⁰ Concernant les œuvres théâtrales écrites, par exemple, par Mario Molina durant sa détention dans le camp de concentration de Pisagua.

Les statuts de telles activités aux yeux de l'administration et des gardes des camps dans lesquels elles ont pris place sont divers. Certaines ont été conduites par les prisonnier·e·s selon des dispositions de clandestinité plus ou moins rigoureuses ; d'autres, nombreuses, faisaient l'objet d'autorisations – soit à titre exceptionnel, soit avec régularité, témoignant alors d'une forme d'institutionnalisation qui force l'étonnement. L'inventaire ci-dessus repose sur des catégories élaborées dans l'actualité de mon enquête. À ce jour, six camps de concentration se distinguent par la tenue d'activités théâtrales en leur sein – comprenant par là des pratiques allant de l'écriture dramatique jusqu'à la répétition et représentation de formes diverses dans un dispositif spectaculaire. Si l'on compte parmi les initiateur·ice·s de telles pratiques quelques artistes et praticien·ne·s de théâtre, tous les cas de théâtre concentrationnaire ne reposent cependant pas pour autant sur l'initiative de tels agents professionnalisés. Il semble même que la conduite de telles activités ait majoritairement reposé sur des non professionnel·le·s – particularité qui avait attisé mon intérêt dès les débuts de cette enquête.

Ainsi, le présent travail s'attachera à l'étude du théâtre concentrationnaire chilien dans ses objets et ses manifestations ; il portera donc sur son étude en deux plans distincts : celui des productions, et celui des pratiques. Peu de documentation existe sur le sujet dans les écrits académiques, journalistiques ou « de l'intime » (carnets de prison, correspondances, journaux intimes). Les documents photographiques permettent souvent de confirmer la présence et l'identité des individus détenus, ainsi que la forme et la disposition des infrastructures. En un certain sens, ces archives offrent une forme d'expérience sensible médiatisée des lieux et conditions de concentration ; en revanche, aucune archive visuelle rencontrée à ce jour (ni photo, ni vidéo) ne documente directement les productions théâtrales concentrationnaires. Tout un corpus de « littérature graphique » des camps⁴² consigne parfois un événement ou l'autre (répétition, représentation ou « veillée culturelle ») ou fait état de l'existence de groupes artistiques et de publics dans les camps, et permet alors d'esquisser une périodisation. Au cours des entretiens menés avec nos enquêté·e·s, quelques objets d'archives ont pu, en de très rares occasions, être évoqués ou présentés – costumes, éléments de décors. Relevant du domaine privé, leur nombre et leur répartition sont néanmoins difficilement cartographiables.

⁴¹ Nous nous référons par cette expression à la forme théâtrale innovée par Jorge Navarrete dans le camp de Pisagua, au cours de ce qu'il appelait « *Les Nuits Fantastiques* de Lalo Cabrera ». A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, op. cit., pp. 113-121.

⁴² parmi de nombreux autres, voir M. Lawner, *La vida a pesar de todo* :, Santiago, Chile, LOM, 2003 ; A. Gamboa, *Un viaje por el infierno*, Santiago de Chile, Chile, Libros de Hoy, 2010 ; M. L. Ortiz (éd.), *Dibujos en prisión*, Santiago, OchoLibros, 2014

En ce qu'elle s'attache ainsi à l'étude d'objets dramatiques donc n'ont été gardées que peu de traces, il incombe à cette enquête d'en faire mémoire, de les reconstituer en matière d'analyse à travers les témoignages de celles et ceux qui y ont participé.

Le théâtre & le sens

L'interrogation élémentaire que cette enquête m'amène à suivre depuis trois ans pourrait se résumer ainsi : pourquoi faire du théâtre ? L'intérêt qui me guide est celui à comprendre ce qu'a pu vouloir dire *faire* du théâtre dans les camps, pour ceux qui l'ont « commis », mais aussi le *laisser faire*, pour ceux qui l'ont autorisé. Sans verser dans l'excès téléologique, ce travail poursuit une mise en question du sens du théâtre – sens qu'on lui donne au sein de l'univers concentrationnaire, et sens que confèrent à ces expériences celles et ceux qui aujourd'hui le commémorent ou s'en réclament.

Pour reconstituer cette histoire esthétique et politique, le présent travail questionne le théâtre concentrationnaire en quatre temps. Tout d'abord, comment de telles activités de création, d'expression artistique et de divertissement ont-elles été rendues possibles dans une institution concentrationnaire ? Que ces dispositions disent-elles alors de la nature de de l'activité théâtrale d'une part, mais aussi de celle de l'institution répressive ? Quelles utilités recouvre ensuite pour le sujet concentrationnaire la pratique du théâtre, en propre, au regard des enjeux de conservation de son identité ? Enfin, comment comprendre sociologiquement et esthétiquement le théâtre concentrationnaire chilien dans l'historiographie politique et artistique chilienne – et comment faire sens, à travers cette historicisation, de ces formes de résistance artistique et de leurs inventions spontanées et simultanées au fil du pays ?

Dans un camp de concentration, toute activité de création artistique apparaît comme une exception à la nature totale de l'institution. Il importe tout d'abord de définir l'institution concentrationnaire chilienne ; et je m'appuierai en cela sur une approche comparative entre les exemples nazis, dans lesquels se développe le théâtre de Delbo, et le cas chilien. L'examen de la structure à laquelle l'institution totale concentrationnaire contraint les détenu·e·s, de l'organisation sociale interne sur lequel repose son fonctionnement et du projet d'anéantissement de l'individu dont elle procède n'a pour seule finalité que de déterminer les

objectifs et le fonctionnement du micro-monde concentrationnaire – et d’envisager ainsi plus précisément à quoi l’art des camps fait exception. La comparaison entre des théâtres concentrationnaires procédant de deux contextes historiques extrêmement différents permet avant tout d’établir une analyse sociologique des exceptions et des écarts, plus ou moins grands, qui peuvent se développer en dissidence aux dispositions instituées par le système. Quoique dissidentes, les expériences du théâtre concentrationnaire révèlent à l’analyse le rapport consubstantiel qu’elles entretiennent avec les dispositions d’exception singulières dans lesquelles elles se forment. Le théâtre des camps se développe dans les interstices de l’institution totale ; et s’il est l’occasion pour certain·e·s de réactiver la lutte d’un théâtre d’opposition politique en résistance à cette institution qui incarne l’oppression, il donne aussi lieu à des productions inédites et spontanées, concentrationnaires par essence puisque n’existant qu’à cause de l’institution totale, et qu’en son sein. Le théâtre concentrationnaire chilien constitue à lui seul un terrain d’étude suffisant pour explorer toute la diversité des dispositions individuelles ou structurelles aux exceptions artistiques, et identifier les facteurs qui infléchissent détenu·e·s et militaires à de telles dispositions.

Les exceptions théâtrales chiliennes présentent en revanche une singularité : leur mise en œuvre est bien souvent dûe à des dispositions d’autorisation, plus ou moins souples et plus ou moins régulières. Parmi la communauté mémorielle des anciens prisonniers, les interprétations quant à la nature de telles dispositions sont conflictuelles : les autorisations accordées par l’encadrement militaire signalent-elles la compromission des uns ou la complicité des autres ? Le théâtre concentrationnaire est-il sous-estimé, ou instrumentalisé ? Le camp de Río Chico, sur l’île Dawson, offre un exemple de ces cas de figure : en y questionnant la nature de ces exceptions théâtrales autorisées s’est dessinée une notion, celle de trêve. À Dawson et dans de nombreux autres camps de concentration chiliens, le théâtre vient opérer une suspension du conflit, une cessation temporaire de la « guerre » en cours et qui oppose les individus qui composent les deux groupes adverses. Derrière les dispositions de coopération individuelles, mais surtout structurelles et relativement institutionnalisées, se révèlent des phénomènes d’aspiration à la trêve, signes des pressions et des violences qu’une multitude de facteurs appliquent sur tous les individus qui forment le micro-monde concentrationnaire – et avec eux, un constat : celui de l’élaboration collective de communautés éphémères et dissidentes, entre militaires et prisonniers.

Pour l'individu soumis à l'expérience extrême de la déportation et de la concentration, la préservation de son identité⁴³ est une lutte de chaque instant, et l'enjeu essentiel de sa survie. Une détermination des paramètres de cette lutte pour la conservation du Soi, établie au croisement de l'approche psycho-morale des travaux de Viktor Frankl et de celle, sociologique, de Michael Pollak, permet de questionner en second lieu les fonctions que peut occuper en propre l'activité théâtrale vis-à-vis de tels enjeux. À l'époque de la concentration comme au moment du témoignage, les rapports intenses et complexes que peuvent entretenir les sujets concentrationnaires avec leurs personnages créés dans le camp dessinent les contours de mécanismes d'identification et de ressaisissement de la personne sociale, opérations dans lesquelles théâtre et survie révèlent les singularités et l'efficacité de leurs rapports. La confrontation entre l'institution totale et l'événement théâtral, dont les rites dissidents sont transposés depuis le monde *en liberté*, est pour le sujet concentrationnaire le lieu de diverses opérations de réappropriation de l'espace, du temps et de l'agentivité, et affirme la puissance de résistance artistique et d'émancipation du théâtre des camps. Les justifications produites par les enquêté·e·s quant à leurs expériences de théâtre dans les camps mobilisent, pour une immense majorité, un registre abstrait et essentialiste – défense et victoire de l'humanité, de la dignité, de l'esprit et de l'amour – tout un répertoire de valeurs *au nom desquelles* ils et elles brandissent le théâtre en étendard. S'il semble insuffisant pour expliquer le phénomène du théâtre concentrationnaire chilien, ce lexique des « valeurs de la vie » peut cependant permettre d'envisager quelques-uns des supports de l'espérance grâce auxquels les prisonnier·e·s concentrationnaires ont pu parvenir à conserver, par le théâtre tout particulièrement, la maîtrise et la cohérence de leur identité sociale et individuelle.

L'analyse des formes, des genres et des pratiques du théâtre des camps chiliens conduit à constater que toutes les pratiques théâtrales concentrationnaires du pays, inventées spontanément et simultanément d'un bout à l'autre du pays, présentent des ressemblances parce qu'elles procèdent en réalité d'une même Histoire. Bien plus que les valeurs essentialistes habituellement mobilisées par la littérature de témoignage – mais aussi scientifique – les opérateurs de compréhension esthétiques et politiques de ces œuvres et pratiques dramatiques semblent résider dans une culture commune incorporée. Les appartenances militantes des détenu·e·s politiques chilien·ne·s signalent un réseau de références culturelles et théoriques partagées ; et l'hypothèse d'une incorporation des principes théoriques et pratiques fondamentaux du projet socialiste chilien par ses militant·e·s

⁴³ Terme qu'il importe d'employer avec distance critique, bien que ces deux ouvrages (un peu datés) en fassent usage. Je renvoie ici aux redirections proposées par les travaux de Martina Avanza et Gilles Laferté dans M. AVANZA et G. LAFERTE, « Dépasser la « construction des identités » ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, no 61, n° 4, 2005, p. 134-152.

ouvre la voie à de nouveaux outils d'analyse. Résistance par l'art, lutte continue pour la transformation sociale et principe directeur d'émancipation universelle – l'analyse de ces notions dans le champ théorique du marxisme latino-américain et de la théologie libérationniste forme la première tentative d'un effort de théorisation appelé à se poursuivre et à s'approfondir : celui d'envisager le théâtre concentrationnaire chilien comme esthétique et *praxis* du socialisme, et d'articuler ces pratiques à leurs généalogies et à leurs survivances, non comme un à-côté de l'Histoire, mais comme sa part-manquante, à construire.

L'ENQUÊTE

Toute recherche est une aventure.⁴⁴

La recherche qui se présentait à moi appelait à travailler au contact des témoins, directement sur le terrain chilien – et sur les terrains particuliers de chacun des camps concernés. Au cours des trois dernières années, les chemins de mon enquête m'ont amené à solliciter le concours d'une quarantaine de personnes, dans cet effort pour recueillir et co-construire la mémoire de ces événements. Il importe de faire état de ces chemins, non seulement pour rendre grâce à la dimension collective d'élaboration de ce projet de mémoire, mais aussi en tant que chaque étape vient orienter selon ses paramètres singuliers le cours et les conclusions de la recherche, et permet d'en informer la lecture.

Le premier voyage de terrain de cette recherche, d'une durée de cinq semaines, date du mois de juin 2016. Deux tiers de ce voyage furent consacrés à la recherche de documentation textuelle et filmée, auprès de toutes les institutions pouvant disposer de bibliographie ou de fonds d'archives à ce propos. Le pays étant extrêmement centralisé, la quasi-intégralité des documents répertoriés au Chili étaient disponibles et rassemblés à Santiago – au point que les fonds d'archives des universités régionales (Punta Arenas, Iquique) se trouvaient faiblement pourvus en documentation, y compris vis-à-vis de camps situés dans la même région. Une des sources principales de documentation fut donc la Bibliothèque Nationale du Chili, dont le projet vise à la compilation de l'intégralité des

⁴⁴ M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, op. cit., p.16.

publications et textes écrits du pays ; une autre fut le Centre de Documentation du Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme, disposant de fonds de provenance internationale très pointus sur les questions de violation des Droits de l'Humain et à la dictature chilienne ; il faut enfin citer plus ponctuellement les fonds universitaires santiaguinos (Université du Chili, Université Catholique, Académie de l'Humanisme Chrétien). J'établis également à cette période un contact avec les Archives du Vicariat de la Solidarité, organisme qui dispose sans aucun doute de documents d'intérêt pour mon étude ; la recherche bibliographique n'a cependant pu s'y effectuer, faute de temps devant l'ampleur de la tâche d'exploration et de tri – elle sera menée à bien dans le courant de l'année prochaine. C'est en parallèle de ce travail en archives que je rencontrai Alejandro Ramírez Pérez.

En voyage à Valparaíso, j'effectuai mes premières rencontres avec des membres d'associations d'ex-prisonniers politiques, me reposant sur leur connaissance et leurs affinités au sein de la communauté des ancien·ne·s prisonnier·e·s pour m'aiguiller vers d'éventuel·le·s détenu·e·s ayant participé à des activités théâtrales, ou en ayant été témoins. Deux anciens détenus du camp de Puchuncaví m'accompagnèrent sur les lieux où se tenait le camp, démantelé et invisibilisé par les autorités militaires, mais l'entretien accordé ne permit aucun approfondissement des activités théâtrales à proprement parler. Le second entretien de ce voyage me fut accordé par Armando Figueroa. Prisonnier politique magellanique dans le camp d'Isla Dawson, il m'avait déjà été recommandé à deux reprises par des représentants de différentes associations d'anciens prisonniers, en tant qu'acteur et metteur en scène de théâtre dans le camp. Cet entretien réalisé à son domicile, offrait un témoignage prolix et très fertile sur l'objet de l'enquête, et constitue le point de départ et la pierre angulaire de cette première étude. Postérieurement à cette rencontre, et sur les conseils d'un ancien prisonnier interrogé à Santiago, j'effectuai une excursion dans l'extrême nord du pays, suivant la trace de plusieurs témoins d'activités théâtrales dans le camp de Pisagua, dans la région du Tarapacá. Dans les villes d'Arica et Iquique, je réalisai plusieurs entretiens confirmant la pertinence d'une recherche plus approfondie sur les activités théâtrales menées dans ce camp. Un ultime entretien, réalisé de retour à Santiago avec un autre ex-prisonnier de Pisagua, conclut ce voyage.

L'été et l'automne 2016 furent l'occasion de reprendre à distance une démarche en boule de neige. En m'attachant tout d'abord à me rapprocher des divers agents mentionnés dans les entretiens les plus pertinents, puis plus largement à ceux rencontrés dans mon corpus de sources bibliographiques, j'entrepris donc de prendre contact avec un panel d'ancien·ne·s prisonnier·e·s, de journalistes et de chercheur·se·s – mais aussi de militaires. Cette tâche, que

j'avais entrepris sans trop pouvoir l'approfondir durant mon voyage de terrain, mit alors en lumière un enjeu central de la recherche : l'accès presque impossible au témoignage des militaires, auquel j'attacherais pourtant une grande importance⁴⁵. À ce jour, malgré une connaissance plus précise du nom de certains d'entre eux et des efforts acharnés en vue d'établir une communication avec leurs descendants et leurs proches, aucun point d'entrée du côté des militaires ne m'a encore été possible. De nouveaux contacts semblent néanmoins se dessiner plus certainement pour d'autres camps du corpus.

Je suis retourné au Chili à la fin du mois de décembre 2016. Ce voyage de terrain, d'une durée de six semaines, avait pour objectif d'approfondir les recherches sur les activités théâtrales dans le camp d'Isla Dawson, et de rencontrer à Santiago et Punta Arenas tous les témoins avec lesquels il me serait possible de m'entretenir. Ma directrice de recherche m'accompagna également dans la réalisation de certains entretiens. Complétant à Santiago un certain nombre de lectures et visionnages au Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme, je pris ensuite rendez-vous avec chacun des témoins ou interlocuteurs repérés les mois précédents. Je réalisai à Santiago l'entretien avec Manuel Hernández, un des acteurs principaux des activités évoquées par Armando ; ainsi qu'un entretien avec Miguel Lawner, éminent prisonnier de Dawson et auteur de nombreux ouvrages de témoignage. Je rencontrai également pour la première fois un ancien militaire : Juan Fernando Mellado, président de l'Association des Ex-conscrits du Chili – dont le témoignage sur le militantisme de ce groupe et le délicat positionnement des conscrits au sein de la communauté des victimes fut extrêmement éclairant pour la suite de l'enquête.

Le séjour à Punta Arenas, région du Magellan et de l'Antarctique chilienne, permit de mettre plus évidemment en lumière les logiques propres à ce terrain. Ville de 130 000 habitants, Punta Arenas est souvent comparée à un « village », puisque presque tout le monde s'y connaît, au moins de vue, et s'y rencontre dans l'espace public sur une base régulière. À

⁴⁵ Dans une société chilienne encore puissamment divisée quant aux regards portés sur le régime de la Junte, et face à une injonction nationale ambiguë (voire contradictoire) à la mémoire et à la réconciliation, dignitaires et exécutants de la dictature militaire sont depuis les années 1980 au centre d'une politique d'invisibilisation. Face aux revendications des associations de défense des prisonnier·e·s politiques, des exécuté·e·s politiques, des disparu·e·s ainsi que celles (moins médiatisées) des anciens conscrits – militant toutes pour la pleine reconnaissance des violations des Droits de l'Humain subies pendant la dictature – nul organisme n'oppose ouvertement le point de vue des anciens militaires. À défaut, on constate au détour de conversations banales des opinions militaristes convaincues mais discrètes ; l'Armée, sous toutes ses branches, fait bonne figure et prétend peau neuve ; régulièrement, enfin, des scandales éclatent, révélant la reconversion de tel ou tel bourreau de la dictature dans un poste qualifié ou une situation opulente. L'absence de visibilité des militaires ne repose cependant pas toute entière sur la seule opération d'assimilation/dissimulation menée par les politiques gouvernementales et médiatiques de la transition démocratique. Bien d'autres logiques se jouent dans le réseau infiniment complexe des relations entre anciens prisonniers et militaires, et les constellations réciproques de leurs familles : l'entretien avec Miguel Lawner, en annexe, fait état d'un exemple parmi d'autres des processus de reconstruction du tissu social encore à l'œuvre dans la société chilienne contemporain :

MIGUEL : Je sais que Fellay est vivant. Il y a trois ans, quand j'ai publié ce livre, j'ai fait une tentative. C'est-à-dire, je lui ai envoyé un message, et je sais qu'il l'a reçu, et il a accepté qu'on se rencontre ; mais moi, comme une tapette, je n'ai pas osé. Je sais qu'il... qu'il aurait accepté avec joie de parler avec moi, nous avons créé une certaine affinité. Grâce au travail pour l'église, je crois.

On renverra également à ce propos le récit d'Armando concernant la réaction de la veuve du suboficial Escobar après son décès.

l'époque de la dictature comme de nos jours, à l'heure de la « réconciliation nationale », ce paramètre d'extrême proximité topographique et sociale des protagonistes opposés par le conflit s'est avéré un élément structurant du déroulement de la répression militaire dans la région (pour son « bon ordre de marche » comme pour ses exceptions) ; il joue également un grand rôle dans les processus de revendication mémorielle contemporains et leurs enjeux. Cette ville faisait pour moi office de modèle réduit du réseau – très resserré – des anciens prisonnier·e·s politiques à l'échelle nationale et internationale : je pris pour la première fois la mesure véritable de l'extrême densité du réseau de mes témoins, et par extension, de l'importance déterminante pour la compréhension de mon objet de prendre en compte les processus d'« interpénétration des consciences »⁴⁶ qui le traversent et le structurent. Pour autant, ces mêmes paramètres me permettaient d'envisager la réalisation sur le temps court de mon séjour sur place (un mois) d'une recherche très complète, si ce n'est exhaustive, au sein du groupe de témoins disponibles sur les lieux. L'assistance et l'accompagnement du chercheur en histoire Rodrigo González Vilar fut également précieux : j'accédai grâce à lui à un grand nombre de sources et documents qu'il avait déjà collectés, et il facilita mon introduction dans les cercles de proximité du groupe des Dawsoniens, me permettant de réaliser douze entretiens. Au cours de ce séjour, je tentai également d'obtenir l'autorisation de visiter les lieux de l'ancien camp, démantelé dès l'automne 1974 ; l'autorisation fut refusée par le Commandement en chef de la Troisième Zone Navale, qui a juridiction sur l'île, en dépit de son accession au statut de Monument Historique (statut supposant un accès public)⁴⁷.

Au fil de ces deux années de terrain, l'intérêt d'une première étude de cas sur le camp d'Isla Dawson m'est progressivement apparu : la documentation disponible était plus fournie que pour de nombreux autres camps ; le profil emblématiquement « orthodoxe » du complexe et du projet de répression permettait une première approche comparative vis-à-vis d'autres formes de théâtre concentrationnaire ; enfin, le groupe moral et mémoriel au sein duquel il me revenait d'enquêter offrait une configuration adaptée à une première étude de cas relativement exhaustive. C'est en particulier à l'étude de ce cas que se prête le présent mémoire ; et l'intérêt qu'il revêt sur le plan de la méthode comme sur celui de la matière mérite d'être explicité

⁴⁶ R. Bastide, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'année sociologique*, n° 21, 1970, p. 65-108.

⁴⁷ Nous tenons à disposition, à ce propos, nos échanges avec le Commandant en chef Ivo Brito Sánchez ; et les nombreuses adresses activistes de l'architecte Camila Mancilla et de l'ancien ministre et prisonnier dawsonien Miguel Lawner au sujet de l'accès au territoire de l'île, notamment la présentation de la pétition Change consultable en ligne : <https://www.change.org/p/dawson-isla-de-paz-firmar-para-restituir-la-accesibilidad-del-ciudadano-a-isla-dawson>. Dernière consultation le 17 mai 2018.

Le cas Dawson

À ce jour, tout le corpus d'entretiens nécessaire à l'établissement d'une première étude de cas a été constitué concernant le camp d'Isla Dawson (Río Chico), XII^e Région. Ce corpus compte une quinzaine d'entretiens, dont six ont été retenus pour bâtir ce mémoire.

D'emblée, le cas de Dawson présentait le profil le plus adapté à des essais de méthode, et à l'élaboration de mes premières hypothèses de recherche. Emblématique de la généalogie architecturale nazie, le camp s'en rapproche également en ce qu'il répond à une stratégie de répression psychologique et d'annihilation identitaire qui conjugue à l'éloignement géographique et politique la soumission à des conditions climatiques extrêmes. La population des détenus offre des possibilités comparatives intéressantes, selon qu'on considère les conditions de détention des prisonniers politiques locaux (de la région du Magellan) et celles des anciens membres du gouvernement Allende, déportés depuis la capitale peu après le coup d'État. La présence de ces derniers explique que le camp de Dawson ait fait l'objet d'une attention toute particulière de l'opinion internationale et des organismes humanitaires ; par conséquent, il existe plus de matière documentaire disponible à son sujet que sur la plupart des autres camps concernés par cette recherche.

Située dans la XII^e Région du territoire chilien, dite région du Magellan et de l'Antarctique chilienne, l'île Dawson appartient à l'archipel de la Terre de Feu. D'une superficie de 1290 kilomètres carrés et d'une altitude de 975 mètres⁴⁸, elle se trouve séparée de la Grande Île de la Terre de Feu par l'étroit canal San Gabriel, et d'une petite centaine de kilomètres de distance de la capitale de la région, Punta Arenas. Située à l'extrême sud du détroit de Magellan, elle est bordée par le détroit à l'ouest, par la cordillère fuégienne occidentale dite Darwin au sud, et par le canal Whiteside – débouchant sur le fjord Almirantazgo – à l'est. Dans cette zone de la XII^e région qui est une des plus australes périphéries habitées de la planète, le climat est extrêmement rude, de type maritime subantarctique, et classifié comme une variante du climat de la toundra. La circulation atmosphérique au sud du 40^e parallèle se caractérise par l'influence du front polaire austral, et de très forts vents d'Ouest arrivant sur les côtes magellaniques après un long trajet sur le Pacifique sud, fortement chargés en eau. À ces précipitations s'ajoutent, sur la façade pacifique du détroit, les rafales de *williwaw*, vent catabatique extrêmement imprévisible. La

⁴⁸ UNEP, « Islands of Chile », n°333. Consultation en ligne : <http://islands.unep.ch/IXE.htm#333>, consulté pour la dernière fois le 23 janvier 2018.

Cordillère Darwin engendre un climat glaciaire de montagne pouvant démarrer entre 900 et 1400 mètres d'altitude seulement⁴⁹. Ainsi le climat dominant dans la zone est-il tempéré, froid et pluvieux, bénéficiant de précipitations au-dessus de la moyenne régionale de 3500 mm par an ; les journées dégagées sont rares. Par effet de la topographie du détroit, les conditions climatiques vont s'adoucisant d'ouest en est, vers un temps plus sec et des vents moins forts. Pour l'île Dawson en revanche, directement aux pieds de la Cordillère Darwin, les vents sont violents et constants, la neige et la pluie très fréquentes, et l'amplitude thermique au cours des saisons fort réduite.

Avant l'établissement de la dictature, l'île comptait déjà avec l'implantation de l'armée chilienne. Placée sous la juridiction de la Marine, elle comptait une base navale, un camp pour les militaires de l'Infanterie de Marine, ainsi que plusieurs habitations (Puerto Harris constituant ainsi une sorte de village), où vivaient civils et militaires, le plus souvent des familles de marins. Dès le 11 septembre, le camp de l'Infanterie de la Marine est reconverti afin d'y détenir les premiers prisonniers politiques du Magellan, arrêtés le jour-même ou dans les tous premiers temps, et dont le premier transfert s'effectue le soir du même jour, pour un débarquement estimé à 00h00 le 12 septembre⁵⁰. Ce camp de détention répondant à l'acronyme COMPINGIM⁵¹ recevra ensuite les prisonniers politiques de l'ancien gouvernement Allende, déportés en avion de Santiago le 15 septembre 1973⁵², et arrivant sur l'île par bateau à 6 heures du matin, le dimanche 16 septembre. Le camp de Compingim restera en fonction jusqu'au 15 décembre 1973, date du transfert définitif de tous ses prisonniers au camp nouvellement construit de Río Chico. Selon les devis de l'entreprise de construction Juan Pedro Martínez & C^{ie} en date du 29 octobre 1973⁵³, le projet de bâtir un nouveau camp de plus grande envergure et mieux adapté aux besoins spécifiques de la concentration et la surveillance de centaines de prisonniers politiques voit donc le jour dans les quelques semaines qui suivent l'instauration de la dictature militaire. La construction du camp Río Chico est entreprise au mois de novembre 1973, et ses premiers occupants y seront transférés le 15 décembre⁵⁴, depuis l'ancien camp de Compingim. Puis, bien que les va-et-vient de détenus au gré des processus d'interrogatoires et de Conseils de guerre soient

⁴⁹ A. Xercavins, « Notas sobre el clima de Magallanes (Chile) », *Revista de geografía*, vol. 18, n° 1, 1984, p. 95-110.

⁵⁰ Comme nous l'apprit l'entretien avec Carlos Speak, dirigeant étudiant du MIR détenu à 17 ans, le même 11 septembre à 16h à Punta Arenas ; il arrivera à l'île avec le tout premier convoi.

⁵¹ *Compañía de Ingenieros de la Infantería de Marina*, Compagnie des ingénieurs de l'infanterie de Marine

⁵² S. Bitar, *Dawson île 10: un camp de concentration sous Pinochet*. S. Roumette (trad.), Paris, Éditions Tirésias-Michel Reynaud, 2017, pp.40-45.

⁵³ Voir annexe n. (à compléter) pp.114-116.

⁵⁴ E. Valencia, « Campos de concentración y centros de detenciones en Magallanes 1973 -1977 », *op. cit.*; S. Bitar, *Dawson île 10*, *op. cit.* p.151.

incessants, le transfert du « gros » des prisonniers est effectué depuis les divers centres de détention et torture de Punta Arenas à partir du 21 décembre⁵⁵.

Le camp de Río Chico fonctionnera durant une dizaine de mois. Un premier transfert, celui des anciens membres du gouvernement de l'Unité Populaire, est réalisé le 8 mai 1974, après quoi les autorités procéderont progressivement à vider le camp. L'évacuation des derniers détenus, en date du 26 septembre 1974, marque la fermeture du camp – et sans doute le début de l'entreprise de démolition.

À ce jour, l'île Dawson est encore sous contrôle de la Marine chilienne, sous juridiction de la III^e Zone Navale. À l'exception notable d'un voyage groupé, extrêmement médiatisé, à l'occasion duquel les anciens prisonniers dawsoniens se sont vu autoriser l'accès aux lieux sous contrôle des marins, aucune visite n'est accordée aux civils, et il n'existe d'autre moyen que les ferries de l'armée pour se rendre à Dawson. Pour autant, le site du camp est depuis 2010 déclaré Monument National, et au titre de la *Ley de Monumentos* 17.288, article 38, doit être garanti de libre accès. À la démolition du camp – semble-t-il extrêmement précipitée – après son évacuation s'ajoutent les refus répétés de la part de la III^e Zone Navale de permettre l'accès à l'île. Comme en font état les tentatives infructueuses menées au cours de mon enquête, ainsi que les batailles mémorielles engagées depuis plusieurs années par l'ex-ministre et ancien prisonnier Miguel Lawner (rejointe plus récemment par l'architecte Camila Mancilla) afin d'obtenir l'édification d'un mémorial sur les lieux, le camp d'Isla Dawson est un enjeu politique et mémoriel de premier plan.

L'étude de cas dawsonienne repose sur cinq retranscriptions d'entretiens, menés sur une population exclusivement masculine entre le 20 juin 2016 et le 28 janvier 2017 ; et sur un témoignage par courrier électronique, le 10 février 2017. Âgés de 61 à 86 ans au moment de l'entretien, les enquêtés représentent ainsi diverses classes d'âge de détenus – le plus jeune enquêté interviewé à Punta Arenas avait quatorze ans à son arrestation, le plus jeune parmi les entretiens sélectionnés du corpus en avait dix-sept.

La prise en compte de la classe d'âge à laquelle appartient le groupe dont font partie ces témoins est primordiale. Un certain nombre de paramètres relatifs à cette question orientent en effet le cours de la recherche : le décès de témoins potentiels déjà survenu au moment de l'enquête ; la mauvaise santé physique ou mentale de certains, excluant la possibilité d'un entretien ; enfin, les problématiques de remémoration relatives à l'âge

⁵⁵ E. Valencia, « Campos de concentración y centros de detenciones en Magallanes 1973 -1977 », *op. cit.*.

(défaillances de mémoire, ou trop nombreuses opérations successives de reconstruction mémorielle désormais figées à l'état de certitudes). Un certain nombre de facteurs fonde ensuite la subdivision de ce groupe en divers sous-groupes, dont chacun est déterminant pour la compréhension des comportements de chaque individu, et régulateur des rapports interpersonnels. À chacun de ces groupes sociaux correspond surtout une mémoire collective qui lui est propre, à la structuration singulière.

Un certain nombre d'autres données est à prendre en compte pour l'analyse dans le profil des enquêtés et les conditions de l'entretien. Dans un souci de synthèse, je rends compte des données en question dans la présentation sommaire des six témoins essentiels à cette étude de cas, ci-dessous. Ce descriptif a pour vocation de résumer les caractéristiques principales de la situation d'entretien d'une part (dont on pourra déduire les rapports de pouvoir symbolique à l'œuvre dans la situation de témoignage, ainsi que les significations dont les témoins investissent cet « effort de cohérence » et de publicisation), et les éléments méritant d'être pris en compte à l'analyse, généralement dans une perspective comparative entre les enquêtés – âge d'arrestation et âge au moment de l'entretien, matricule concentrationnaire substitué à son identité nominale, parcours concentrationnaire, socialisation militante, socialisation professionnelle avant et après le camp, et statut au sein du groupe mémoriel.

- Armando '*Piquete*' – Remo 21

Notre entretien dura près de trois heures, et se déroula à l'initiative de l'enquêté dans son salon à son domicile de Quilpué, le 20 juin 2016, assez tardivement dans la soirée. Il avait alors 80 ans.

Armando est un prisonnier magellanique, alors militant du Parti Communiste, directeur du tourisme à la Région, acteur et directeur du théâtre de l'Université Technique du Magellan. Détenu le 12 septembre 1973 à 37 ans, il est condamné à une peine de dix ans de détention en Conseil de guerre. Il sera prisonnier à Dawson du mois de mars au mois de septembre 1974, puis restera en détention jusqu'à son exil en 1976.

Il est un militant actif dans la communauté mémorielle dawsonienne. Contemporainement, il est aussi engagé en politique à l'échelle locale – et était récemment candidat à la mairie de Quilpué.

- Manuel '*Tacanaca*' – Charlie 57

Notre entretien dura près de deux heures, et se déroula à l'initiative de l'enquêté dans son salon à son domicile de Santiago, le 22 janvier 2017 dans l'après-midi. Il était alors âgé de 68 ans.

Manuel est un prisonnier magellanique, alors Secrétaire des Jeunesses Communistes de la XII^e Région. Détenu à 24 ans, il sera prisonnier à Dawson de décembre 1973 à l'automne 1974. Sa détention se poursuivra jusqu'en 1978 ; s'ensuivra l'exil ; puis, après son retour en 1985, il sera de nouveau détenu de 1987 à 1989.

Il est un membre actif de la communauté mémorielle dawsonienne, à travers ses nombreuses fonctions politiques ultérieures : il fut élu représentant des Nouveaux Étudiants pour le Festival Mondial de la Jeunesse ; puis occupa d'importantes fonctions auprès Parti Communiste Chilien, siège de Santiago. Contemporainement, il est engagé en politique, membre de la Commission Politique du P.C.Ch. de Santiago. Il est ex-candidat à la mairie de Santiago, a occupé diverses fonctions aux organismes d'État ; et il est depuis peu le premier représentant du P.C.Ch. à endosser la présidence du Conseil Régional de la métropole de Santiago.

- Alejandro – Remo 10

Notre entretien dura environ une heure et quart, et se déroula à l'initiative de l'enquêté dans l'appartement de location de l'enquêteur à Punta Arenas, le 28 janvier 2017 avant midi. Il était alors âgé de 61 ans.

Alejandro est un prisonnier magellanique, alors dirigeant étudiant des Jeunesses Socialistes. Détenu le 26 octobre 1973 à 17 ans, il sera prisonnier à Dawson de janvier 1974 jusqu'au dernier transfert, le 26 septembre 1973.

Il est un membre discret de la communauté mémorielle dawsonienne. Il est contemporanément engagé en politique en qualité de Secrétaire Régional Ministériel des Sports dans la région du Magellan.

- Manuel Luis – baraquement Charlie

Notre entretien dura environ deux heures et demie, et se déroula à l'initiative de l'enquêté dans son bureau à son domicile de Punta Arenas, le 26 janvier 2017 en fin de journée. Il avait alors 68 ans.

Manuel Luis est un prisonnier magellanique, alors dirigeant régional de la Gauche Chrétienne. Détenu le 12 septembre 1973 à 24 ans, il sera prisonnier à Dawson du 21 décembre 1973 au mois de juin 1974 ; puis restera en détention jusqu'en novembre 1978. Intellectuel, diplômé de la Sorbonne et de l'Université Catholique de Lyon lors de son exil en France, il est universitaire, sociologue et politiste ; grand lecteur, il nous reçoit au milieu d'ouvrages artistiques et théoriques en toutes langues.

Manuel Luis est un militant actif dans la communauté mémorielle dawsonienne. Contemporanément, il travaille au Siège Régional du ministère des Finances, à Punta Arenas.

- Miguel – baraquement Isla

Notre entretien dura environ deux heures, et se déroula à l'initiative de l'enquêté dans son bureau à son cabinet d'architecture de Santiago, le 19 janvier 2017 dans l'après-midi. Il était alors âgé de 89 ans.

Miguel est un des « hiérarques », membre du gouvernement de l'U.P. en qualité de directeur de la Corporation d'Amélioration Urbaine (C.O.R.M.U.) et architecte. Détenu le 11 septembre 1973 à 45 ans, il restera à Dawson du 16 septembre 1973 (Compingim) au 8 mai 1974. Miguel est un militant actif et très médiatisé dans la communauté mémorielle dawsonienne, et plus largement nationale. Il est à l'origine, depuis la fin de la dictature, de la conception et de la réalisation de nombreux édifices mémoriels, l'auteur de livres de témoignage à grand tirage, et a été interviewé à de nombreuses occasions dans la perspective d'une large diffusion. Il assure aujourd'hui encore son activité d'architecte (quoiqu'à l'orée, à

l'en croire, de la retraite), et conduit divers projets principalement d'ordre commémoratif, culturel et historique.

- Mario

Notre entretien s'est déroulé par courrier électronique, et le document sélectionné ici est en date 10 février 2017. Il avait alors 85 ans.

Mario est un prisonnier magellanique, détenu le 11 septembre 1973 à 41 ans. Il sera prisonnier à Dawson du 11 septembre 1973 (Compingim) au mois de novembre ; puis y sera renvoyé après sa condamnation à 5 ans de prison en Conseil de guerre, du mois de mai à la fin du mois de juillet 1974. Il restera par la suite détenu jusqu'à son exil en 1976.

En présentant ainsi les enquêtés dont les témoignages ont permis de construire ce mémoire, j'entends fournir les informations propices à dresser en préambule un portrait de leurs « identités politiques » singulières. Sous ce terme homogénéisant, j'entends regrouper les processus et les pratiques d'appartenance (et de multi-appartenances) militante des individus, les processus d'identification aux modèles de représentations produit par la culture (l'utopie) militante, et le processus de catégorisation en prisonnier au titre politique par les autorités concentrationnaires⁵⁶. Cette « identité politique », seul dénominateur commun à toutes et tous les détenu·e·s des camps de concentration de la dictature militaire, est à mon sens un opérateur essentiel dans la compréhension des dynamiques individuelles et des relations dans le groupe de théâtre et dans le groupe social concentrationnaire au sens large. Elle permet aussi de prendre en vue les socialisations internes au groupe, y compris les socialisations conflictuelles – ces querelles de chapelles entre divers groupes de militantisme et leurs pensées propres qui émaillent les entretiens, sous-tendent les logiques de témoignage et influencent très fortement la gestion de l'indicible⁵⁷ propre à ce groupe d'enquêtés. La complexité de ces logiques mémorielles et de la mise en réseau des processus de remémoration au sein du groupe social aboutit en une pluralité des points de vue sur l'événement historique. En découle une diversité de positionnements politiques ; et la remémoration des activités artistiques n'échappe pas à cette logique. La pluralité des points de

⁵⁶ M. Avanza et G. Laferté, « Dépasser la « construction des identités » ? », *op. cit.*

⁵⁷ M. Pollak, « La gestion de l'indicible », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, p. 30-53.

vue des témoins quant aux pratiques théâtrales à Dawson recoupe presque inmanquablement des oppositions de fonds – politiques et esthétiques – entre les détenus.

La caractérisation par leur âge présente un double intérêt : d'abord pour ce que l'âge implique pour l'enquête dans son actualité (décès de témoins potentiels, altération de la mémoire, sédimentation de reconstructions mémorielles répétées) ; mais aussi pour le rôle qu'a pu jouer ce facteur sur les différences d'expérience de la détention. L'âge définissait des tâches et des positions variées au sein de l'univers concentrationnaire, et constituait ainsi des groupes sociaux distincts ; il peut également être entendu comme un opérateur majeur dans la compréhension des répercussions psychologiques vécues par certains individus au cours de leur expérience concentrationnaire.

Cette rapide caractérisation des enquêtés peut également permettre d'envisager les localisations géographiques de ceux-ci, et les luttes symboliques à l'œuvre dans le choix des lieux d'entretien, qui sont autant d'indices des poursuites de carrière : tel individu s'est-il professionnalisé dans le « civil », ou bien dans les organismes d'État régionaux ou nationaux ? Souhaite-t-il que je me le figure dans le cadre de sa fonction, ou dans un espace spécifiquement choisi de son intimité ? Ces éléments s'avèrent être des indicateurs des rapports de pouvoir à l'œuvre contemporanément au sein du groupe mémoriel. Ils dessinent les contours d'une « concurrence des victimes »⁵⁸ et d'une lutte sociale et symbolique menée sur le front des témoignages. C'est dans cette conjoncture que s'insère mon enquête, et le choix de non-anonymisation appliqué jusqu'ici s'inscrit dans une volonté claire, quoique polémique auprès de la communauté des chercheur·se·s, surtout chilien·ne·s : celle de faire des enjeux mémoriels à l'œuvre pour les témoins dans la participation à cette recherche des révélateurs de socialisations conflictuelles, aujourd'hui comme durant la concentration.

En tant qu'enquêteur, un certain nombre de paramètres relatifs à ma caractérisation influent sur le cours de l'enquête et ses résultats. Qui suis-je ? De quelles informations suis-je le porteur ? Ma nationalité s'est avérée jouer un rôle particulièrement important au contact des témoins et autres soutiens à l'enquête. Bien moins par ma langue source que par ma culture d'origine, la valorisation symbolique de mon appartenance nationale conduit dans presque tous les cercles sociaux au Chili à être rapidement associé aux idées des droits de l'Homme et de la devise « Liberté, Égalité, Fraternité ». Ces présupposés extrêmement répandus teintent la relation qu'entretiennent avec moi les enquêtés ; certain·e·s renvoient même à ces formules en ces termes exacts au cours de nos échanges, hors et sur écoute. Le travail de prise de contact

⁵⁸ J.-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, *op. cit.*

avec journalistes, chercheur·se·s et témoins confirme également que mon « étiquette de provenance » entre toujours en ligne de compte, et s'avère un facteur facilitateur de premier ordre. À cela s'ajoute le capital symbolique attaché à la fonction de chercheur, éveillant plus souvent l'aspiration à une reconnaissance et une médiatisation académique que la méfiance habituellement portée à l'encontre de la figure de l'enquêteur·ice. Français, chercheur : le dernier paramètre déterminant de mon profil, et s'ajoutant aux effets prédisposants déjà énoncés, était mon âge. Mes vingt-et-un ans contrebalançaient en quelque sorte la plus-value académique ; quoique certains témoins, comme Marco ou Manuel Luis, aient plutôt choisi de voir dans mon jeune âge une forme de précocité, accentuant encore par-là la valorisation de mon statut et de mon activité. Les témoins au centre de mon enquête étant âgés de 61 à 89 ans, la relation témoin/enquêteur se teintait presque invariablement d'un rapport d'inégalité, pouvant trouver des développements variés. Ainsi certains témoins, comme Armando ou Marco, adoptèrent à mon égard une attitude très bienveillante, dont j'estime qu'elle se fondait en grande partie sur une forme de transfert à leurs yeux du statut d'un fils, voire d'un petit-fils. Le schéma protecteur et paternant qui s'installait, bien qu'il incitât à la prudence, s'est souvent avéré propice à l'instauration d'une intimité, excellente prédisposition au témoignage. À l'inverse évidemment, d'autres témoins auront associé à ma jeunesse un jugement d'inexpérience, conditionnant dans leurs comportements une condescendance qui pouvait se traduire soit par la retenue, soit par la prise en charge à ma place de la tenue de l'entretien.

Les chemins et outils de ma recherche au fil de ces deux années ont été divers ; et ce n'est qu'avec l'usage que j'ai pu acquérir une habitude sociologique. Ce mémoire est l'occasion d'une auto-analyse rétrospective qui, non contente d'offrir un certain nombre de clés pour la lecture, sera aussi l'occasion d'esquisser un protocole pour la suite de ces travaux.

Auto-analyse

À toutes les singularités méthodologiques auxquelles m'astreignent mes propres caractéristiques et celles du groupe étudié s'ajoutent de nombreux autres paramètres liés au cours de la recherche, et qu'il importe de souligner. Le présent mémoire est le fruit d'une enquête dont la nature est pour moi inédite. N'ayant initialement d'autre formation

sociologique que la lecture de quelques ouvrages servant de garde-fou méthodologique⁵⁹, c'est dans le cadre de mon travail de terrain, puis de mon processus d'écriture au long terme que je me suis formé, en dialogue avec ma directrice de recherche qui m'a procuré tout au long de mon enquête un soutien rapproché et un retour critique constant, et m'a accompagné dans la tenue de certains de mes entretiens sur le terrain. Je dois également à David Garibay, lors de mon premier travail de Master 1, un apport méthodologique essentiel quant à l'approche politiste et les problématiques de rédaction propres aux disciplines des sciences sociales. Une méthode d'enquête qualitative par entretiens semi-directifs s'est progressivement imposée, appelée à se dérouler au contact des témoins, c'est-à-dire principalement au Chili-même, mais aussi dans une multitude de « points de chute » de leurs exils de part le monde ; et à s'effectuer, principalement, en castillan (à l'exception, parfois, d'échanges en français ou en anglais). Malgré une très bonne maîtrise de la langue espagnole, la contrainte allophone me soumettait néanmoins dans le déroulé des entretiens à l'expérience d'obstacles occasionnels, relatifs à l'emploi systématique de modismes, ou aux embûches des accents. Je me trouvais ainsi le plus souvent contraint de privilégier la conservation d'une fluidité et d'un sentiment d'intimité dans le dialogue à la compréhension exhaustive dans le vif.

Au temps de l'entretien succédait un travail de retranscription dans la langue source, suivie d'une opération de traduction vers le français. Ces deux étapes, d'une grande fertilité interprétative, me confrontèrent à leur tour à un certain nombre d'écueils méthodologiques – dont le risque, par exemple, d'un biais de sur-personnalisation du matériau au cours de ce traitement. Pour tenter de réduire cet éventuel trop-de-subjectivité, j'expérimentai par la suite une autre méthode de traduction des entretiens du terrain dawsonien (qui font l'objet du présent mémoire) dans leur forme déjà transcrite. Des traducteur·ice·s extérieure·s, toutes et tous hispanophones de naissance ou de formation académique, effectuèrent en mai 2017 la « contre-traduction » d'une transcription chacun·e ; aucun·e n'avait fait ni la rencontre de l'enquêté en question, ni l'expérience de la situation d'entretien. Tous les éléments propres à cette expérience, herméneutiquement essentiels, leur étaient donc inaccessibles : lieu de déroulement et conditions du choix de celui-ci, *hexis* des enquêtés et modalités de théâtralisation vocale et gestuelle du témoignage, émotions partagées entre enquêteur et enquêtés en certaines occasions de récit. Au regard du matériau final, ces deux modes de traduction ne produisirent la plupart du temps que des différences minimales, et aucune

⁵⁹ J. Copans et F. de Singly, *L'enquête ethnologique de terrain: l'enquête et ses méthodes*, Paris, Armand Colin, 2011 ; A. Blanchet, A. Gotman et F. de Singly, *L'entretien*, s. 1., A. Colin, 2007 ; D. Cefaï (éd.), *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003

embûche majeure sur le plan de l'interprétation. La comparaison me permet néanmoins de comprendre que la prise en charge par l'enquêteur-même de toutes les phases du processus de traitement du matériau d'entretien était nécessaire, et le résultat de ce processus complet bien supérieur en qualité.

La conjoncture dans laquelle je mène cette enquête dispose pour ainsi dire au témoignage – même si persistent de fortes inégalités quant à l'exposition médiatique au sein-même de la communauté des victimes, et plus largement de nombreux rapports de pouvoir symbolique. Une recrudescence des actions de lutte pour la mémoire des violations commises par la dictature militaire a ainsi été portée dans les dernières années par un champ militant. Les enquêté·e·s sollicité·e·s sont donc, par leur propre expérience ou par l'expérience partagée de leurs camarades de lutte, d'ores et déjà disposé·e·s à produire des témoignages par elle·ux-mêmes, ou s'y trouvent disposé·e·s de par leur appartenance au groupe moral⁶⁰ en question. On trouve des exemples de ces dispositions groupales à témoigner à des échelles extrêmement diverses, allant de l'activisme mémoriel (manifestations, blocages, grèves de la faim) à la constitution de sites de mémoire, ou de productions documentaires autoproduites jusqu'à des productions à la diffusion bien plus massive (tels les films de Patricio Guzmán, sélectionnés et primés à Cannes). Ces témoignages ne sauraient suffire à délimiter l'objet qui m'occupe ici, et moins encore à l'approfondir ; mais ce contexte oblige à prendre en vue la situation d'entretien à l'aune des mécanismes d'interpénétration des consciences qui s'y rejouent, tant dans la matière même des récits que dans la performance de témoignage. Si elle facilite certainement la prise de contact avec les enquêté·e·s, cette pré-disposition des membres du groupe social des anciens prisonnier·e·s à témoigner agit avec grande influence sur le contenu et les motivations de cell·eux-ci, et cette disposition comme ses conséquences font partie intégrante de l'analyse que je propose.

Un des principaux réseaux de contact avec les enquêté·e·s au cours de cette recherche fut celui des associations d'ancien·ne·s prisonnier·e·s politiques (U.N.Ex.P.P., M.E.P.P.A., A.N.E.P.P., et autres organismes aux échelles régionales et locales), *agrupaciones* appartenant au champ militant (principalement des O.N.G.) et œuvrant sur tout le territoire national et dans le débat global à la reconnaissance des violations des Droits de l'Homme perpétrées par la dictature militaire. Ces chemins d'enquête ont une incidence majeure sur la tenue des entretiens, où l'on observe la réactivation des valeurs politiques et morales que revendiquent les enquêtés. La période post-dictatoriale, dite de la transition démocratique, a

⁶⁰ Pour reprendre la terminologie très adéquate de Maurice Halbwachs, in M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1925.

majoritairement consisté à mettre en œuvre ce que Sandrine Lefranc qualifie de politiques du pardon⁶¹, soit l'application d'un retour à la démocratie négocié avec l'ancien régime militaire, et selon des termes préservant légalement les dignitaires et les principaux exécutants. Au motif de la réconciliation nationale, ce discours a frappé d'une *omertà* durable la parole publique, et peu de nuances existent hors du clivage strict entre « les deux camps ». Bien que leurs parcours et leurs dispositions individuelles (notamment sur ce qui concerne le théâtre concentrationnaire) puissent être retracées « en creux » dans les récits des ex-détenu·e·s, les témoignages des militaires eux-mêmes sont pour ainsi dire inaccessibles. Le contexte socio-politique associe ainsi très souvent le témoignage à une démarche militante, et conçoit la situation d'entretien comme un porte-voix. Dès lors, que l'enquêteur·ice le souhaite ou non, l'enquête sociologique se pare *de facto* de cette fonction, et ce « biais moral » et militant est à prendre en compte à toute force dans l'analyse des productions de récit.

Le déroulé de l'enquête a reposé sur une démarche en boule de neige, méthode extrêmement bénéfique pour connaître « par l'intérieur » les réseaux de socialisation de la population enquêtée – qui m'a permis, par exemple, de prendre connaissance des socialisations conflictuelles entre les divers individus et sous-groupes. Les enquêtés m'ont ainsi souvent spontanément recommandé tel ou tel autre témoin, prenant volontiers appui sur une modélisation écrite (texte ou croquis) des liens les unissant les uns aux autres au sein du groupe, et consignait également leurs informations de contact. J'ai ainsi pu recouper très rapidement les liens d'appartenance, et obtenir une bonne visibilité de l'état actualisé des groupes et sous-groupes des anciens détenus politiques – et donc, développer une plus grande flexibilité quant aux attitudes à adopter selon les diverses configurations de la situation d'entretien. Les réseaux sociaux (Facebook, Messenger et WhatsApp) ont aussi été d'une utilité majeure, qu'il s'agisse des prises de contact de ma part ou de messages de la part des enquêtés mêmes, et permirent de me faciliter les rencontres et de me proposer une connaissance numérique des divers groupes sociaux du souvenir pour m'y insérer. Ces mises en réseaux ont nettement facilité ma progression, puisque chaque nouvelle prise de contact se voyait simplifiée à mesure qu'augmentait le nombre de mes amitiés numériques avec d'autres individus et organismes du même groupe social. Elles ont aussi œuvré, à mon sens, à l'instauration d'une dynamique relationnelle d'ordre intime dès la première rencontre, que je mets autant au compte de tutoiement d'usage en espagnol chilien que de la relation (ou plus

⁶¹ S. Lefranc, *Politiques du pardon*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

exactement l'impression) de proximité instaurée par ces outils, et que je ne sais encore trop à quel titre analyser.

Bien qu'adoptant une approche clairement qualitative, un impératif de quantité s'est néanmoins présenté à moi. Il tient à la fois à l'étendue géographique désirée de mon terrain à l'échelle d'une thèse, et aux problématiques soulevées par les biais propres à la démarche en boule de neige et à l'interpénétration des consciences au sein du groupe moral des enquêté·e·s. Les questions adressées en entretien avaient pour objectif de retracer, d'une part les contours des objets artistiques en question, et d'autre part les pratiques en jeu dans leur élaboration. À ce titre, j'ai parfois pêché par rigidité, restant trop focalisé sur l'objectif de déterminer/corroborer des événements supposés face à des enquêtés présentant généralement une propension aux épanchements et aux digressions difficiles à contenir. Il m'est enfin arrivé, dans le cours de certains entretiens – et ce, de plus en plus à mesure que mon étude de cas sur Dawson produisait de la matière documentaire – de recourir à l'emploi d'objets (photographies, reproductions artistiques *a posteriori* ou produites pendant la détention) à la fois comme supports de remémoration, comme instruments thérapeutiques, et comme preuves d'un réel passé.

L'étude de cas dawsonienne, indispensable étape dans l'élaboration de l'enquête à long terme, m'a permis de prendre acte d'un enjeu méthodologique de taille : celui de parvenir à approcher de futur·e·s enquêté·e·s sans que l'interpénétration des consciences et les affinités au sein de ce groupe resserré ne jouent en ma défaveur dès la prise de contact avec l'un·e d'entre elle·ux. Une enquête est bruyante, et le bruit que cause le chercheur, les échos qu'en répercutent les agents dans les réseaux de socialité environnants risquent parfois d'entraver son bon déroulement. Quelles précautions prendre, et avec quels outils ? Dans l'intervalle entre le terrain et la rédaction de ce mémoire, dans le temps du premier traitement théorique donc, un autre écueil s'est fait jour : comment faire opérer le travail relativisant des sciences sociales à notre étude, sans qu'opère dans le même temps le processus de banalisation des phénomènes dont elle s'accompagne ? Quel positionnement adopter à l'avenir avec nos témoins face aux conclusions, encore inconnues, de la recherche, alors même qu'il nous faut donner suite à l'enquête au sein-même de cette communauté, qui me connaît et qui m'*attend* de plus en plus ?

Ce travail s'attache à retracer une histoire qui n'a pas été écrite, et qui se situe à la croisée de l'histoire du théâtre et des arts et de l'histoire politique et militante. Dans le champ historiographique chilien, elle a peu voix au chapitre et a surtout été écrite à l'initiative des

concerné·e·s. L'étude de ces pratiques artistiques doit passer par l'analyse de structures sociales d'action collective, numériquement réduites, fédérées par une identité politique et militante qui se fractionne elle-même en une pluralité de sous-groupes sociaux, et qui répondent à des règles culturelles divergentes en des points bien particuliers. Une telle entreprise repose sur le recours au terrain, et sur l'exploitation épistémique du récit comme appareil historique ; mais le choix d'effectuer cette enquête au moyen d'un travail biographique est un positionnement qu'il importe enfin d'expliquer, et dont la prise en compte permet de saisir l'orientation théorique qu'une telle approche donne à la recherche.

Le parti-pris du travail : une sociologie du récit

Cette enquête s'astreint à une forme de travail biographique. L'emploi d'une telle expression est mesuré ; je l'emprunte à un débat épistémique dans le champ sociologique⁶² que l'on pourrait résumer par la position énoncée par Pierre Bourdieu dans les années 1980, et les oppositions (contemporaines) de Michael Pollak et (postérieures) de Nathalie Heinich. La méthode biographique éveille chez Bourdieu un « soupçon »⁶³. Il voit dans cette approche un nécessaire assujettissement à l'impératif chrono-logique (contrainte à « donner un sens »⁶⁴ à l'Histoire pour en faire une histoire cohérente, ordonnée par la continuité), et met en garde contre une illusion qui reposerait sur l'acceptation plus ou moins explicite de l'idée que « la vie est une histoire », et qu'elle veut dire quelque chose. Bourdieu ramène donc la démarche biographique à une vassalité vis-à-vis de l'intentionnalité du témoin, et rétrograde le

⁶² N. Heinich, « Pour en finir avec l'« illusion biographique » », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 195-196, 10 novembre 2010, p. 421-430.

⁶³ *Ibid.*, p. 422.

⁶⁴ « Le récit, qu'il soit biographique ou autobiographique, comme celui de l'enquêté qui « se livre » à un enquêteur, propose des événements qui, sans être tous et toujours déroulés dans leur stricte succession chronologique [...], tendent ou prétendent à s'organiser en séquences ordonnées selon des relations intelligibles. Le sujet et l'objet de la biographie (l'enquêteur et l'enquêté) ont en quelque sorte le même intérêt à accepter le postulat du sens de l'existence racontée (et, implicitement, de toute existence). On est sans doute en droit de supposer que le récit autobiographique s'inspire toujours, au moins pour une part, du souci de donner sens, de rendre raison, de dégager une logique à la fois rétrospective et prospective, une consistance et une constance, en établissant des relations intelligibles, comme celle de l'effet à la cause efficiente ou finale, entre les états successifs, ainsi constitués en étapes d'un développement nécessaire. (Et il est probable que ce profit de cohérence et de nécessité est au principe de l'intérêt, variable selon la position et la trajectoire, que les enquêtes portent à l'entreprise biographique). Cette inclination à se faire l'idéologue de sa propre vie en sélectionnant, en fonction d'une intention globale, certains événements significatifs et en établissant entre eux des connexions propres à leur donner cohérence, comme celles qu'implique leur institution en tant que causes ou, plus souvent, en tant que fins, trouve la complicité naturelle du biographe que tout, à commencer par ses dispositions de professionnel de l'interprétation, porte à accepter cette création artificielle de sens. », in P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, p. 69.

biographe au statut de « complice » de ce dernier. S'il envisage de manière expéditive la question du contexte de production du témoignage (le « marché »), il discrédite acerbement le matériau (« cette sorte d'artefact socialement irréprochable qu'est l'histoire de vie »⁶⁵), la source (« idéologue de sa propre vie »⁶⁶) et le résultat (« carte d'identité, fiche d'état civil, curriculum vitae »⁶⁷). Ce « soupçon » révèle en creux l'empire de nombreuses idéalizations épistémiques, et d'une forme plutôt candide de constructivisme⁶⁸. Pour Nathalie Heinich, au contraire, cet assaut d'ordre purement théorique « échoue toutefois à l'usage [...] devant l'intérêt des travaux issus de ce type de matériau [...] qui ne cessent d'en prouver par l'exemple la richesse et la productivité »⁶⁹. En premier lieu, le problème soulevé par l'apparition et la recrudescence des méthodes biographiques n'est pas selon elle de l'ordre du matériau⁷⁰, mais de celui de la méthode. Celles-ci peuvent en effet éveiller un éventuel scrupule quant à l'entrée du scientifique par le narratif, chemin qui pourrait altérer la perspective critique sur les structures. Heinich oppose à cet excès de zèle structuraliste la distinction entre une approche explicative et une autre, compréhensive⁷¹ ; situant ainsi la démarche biographique dans le pôle des deux le plus fondé en sensibilité. C'est que les travaux de Michael Pollak, au cœur de la querelle, font en effet à la dimension sensible du travail d'enquête place, appel et confiance, et ce de manière fondamentale.

Outre l'envergure de sa recherche et de l'espace de parole ménagé à ses témoins⁷², Pollak affirme ainsi « le parti méthodologique adopté » comme celui de « partir de l'extrême diversité des expériences singulières avant toute interprétation plus générale »⁷³. Avec une telle approche, une méthode purement explicative ne saurait construire l'objet de l'Histoire, déournée de-ci de-là par l'impossibilité pratique de recouper la factualité au gré des récits. Pollak vient alors contredire la thèse bourdieusienne fondée sur l'intention de contrôle : à l'appui de ses travaux, il soutient à l'inverse que toute histoire et mémoire individuelle s'inscrit dans une histoire et mémoire collective. Bien plutôt qu'une acception sceptique du

⁶⁵ *Ibid.*, p. 71

⁶⁶ *Ibid.*, p. 69

⁶⁷ *Ibid.*, p. 71

⁶⁸ « Dans cette dernière perspective, le soupçon du sociologue « désillusionnant » se retourne contre lui-même : le naïf n'est plus celui qui croirait à l'« objectivité » du récit biographique, comme ne cesse de le marteler Bourdieu, mais il est celui qui croit, comme lui, que le locuteur et son interlocuteur prennent ce récit pour la réalité, alors que l'un et l'autre savent bien qu'ils ont affaire à un récit – cette forme particulière de réalité, si riche d'enseignements pour peu qu'on l'écoute vraiment, c'est-à-dire pour elle-même en tant qu'elle vise, avec ses moyens propres, son référent, et non pour ce référent lui-même. », in N. Heinich, « Pour en finir avec l'« illusion biographique » », *op. cit.*, p. 422-423.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 424.

⁷⁰ Heinich cite à ce titre Passeron : « Le matériau biographique est du matériau historique comme un autre et souvent plus complet qu'un autre, en tout cas toujours organisé autrement ; la question est de savoir qu'en faire. », in *Id.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 426.

⁷² Les entretiens formant la base de *L'Expérience concentrationnaire* totalisent une quarantaine d'heures d'enregistrement pour seulement trois femmes ; les entretiens, libres pour la première moitié du temps et dirigés pour l'autre moitié, sont effectués sur deux ou trois journées consécutives à chaque fois.

⁷³ M. Pollak, « La gestion de l'indicible », *op. cit.*, p. 31.

récit de vie comme « fiche d'état civil », Pollak ouvre alors au contraire la possibilité d'envisager celui-ci comme la profession de foi par le sujet de ses affinités et de ses appartenances. Ce que Pollak révèle et que Bourdieu occulte, c'est « la question fameuse de Paul Veyne [...] : dans quelle mesure, de quelle façon, à quelles conditions les biographiés croient-ils à l'histoire qu'ils racontent, et les biographes à celle qu'on leur raconte ? Et, au-delà de l'adhésion (de la « croyance ») à ce que racontent ces récits, quelles fonctions revêtent pour leurs narrateurs leur production et leur circulation ? »⁷⁴.

Pollak désigne comme « sens de l'identité »⁷⁵ les multiples processus de situation de soi-même dans le monde social et dans le jeu des appartenances qu'expriment le récit de vie d'un individu. À ce sens de l'identité, il accorde une « variabilité restreinte » (ne pouvant donc présider, comme le sous-entend Bourdieu, à une intentionnalité totalitaire dans la production de la narration). Il affirme enfin que du récit de vie peut être dégagé un « noyau dur », dont il avance qu'il s'exprime très souvent « à l'identique, mot pour mot ». La mise au jour de ce noyau, et au-delà, de toute conclusion par inférence, exige de recourir à des outils empruntés aux herméneutiques littéraires, voire théâtrales pour l'étude du récit de vie ; autant d'instruments qui s'avèrent dès lors nécessaires à l'exploration du récit appréhendé, non plus comme une vision regrettamment singulière de l'Histoire, mais comme une représentation justement extrêmement située de celle-ci. La reconstruction de l'objet à travers le récit ne tient qu'à la pleine compréhension de cette situation singulière qui est celle de l'énonciant, et à la déconstruction des mécanismes à l'œuvre dans l'acte de représentation. Ainsi, Heinich remarque-t-elle que c'est le mérite du « travail biographique »⁷⁶ de considérer le récit de vie comme un outil sémiotique, et non de se contenter de l'appréhender dans une pure « visée référentielle ». C'est aux outils d'analyse de la rhétorique (et j'ajoute ici, des études de la performance) qu'il appartient d'examiner l'intonation, les « *leitmotivs* »⁷⁷, reconnaissant à l'étude des témoignages le caractère essentiel du « filtre de leur forme »⁷⁸.

L'argument du contrôle avancé par Bourdieu bute en un dernier endroit sur les travaux biographiques. Discrediter le récit de vie au titre du « souci de donner sens »⁷⁹ suppose d'ignorer à nouveau la potentialité sémiotique du témoignage. « L'effort de cohérence »⁸⁰ d'une histoire de vie est une opération que rend pour ainsi dire impossible toute existence

⁷⁴ N. Heinich, « Pour en finir avec l'« illusion biographique » », *op. cit.*, p. 426.

⁷⁵ M. Pollak, « La gestion de l'indicible », *op. cit.*, p. 52.

⁷⁶ N. Heinich, « Pour en finir avec l'« illusion biographique » », *op. cit.*, p. 428.

⁷⁷ M. Pollak, « La gestion de l'indicible », *op. cit.*, p. 52.

⁷⁸ N. Heinich, « Pour en finir avec l'« illusion biographique » », *op. cit.*, p. 427.

⁷⁹ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *op. cit.*, p. 69.

⁸⁰ N. HEINICH, « Pour en finir avec l'« illusion biographique » », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 195-196, 10 novembre 2010, p. 428.

humaine - et *a fortiori*, comme en sont preuves ces deux enquêtes, lorsque s'y confrontent des individus ayant subi une expérience extrême. Mais c'est justement à ce titre qu'elle est aussi un instrument, pour peu qu'on la conçoive entre enquêteur et enquêté-e comme une « visée partagée »⁸¹, l'activité narrative n'est pas simplement à envisager comme opération fondamentale de la « production de soi »⁸² pour et par tout individu. Tout d'abord, au-delà de l'échelle individuelle, la production de narration préoccupe Pollak en tant qu'instance d'interaction entre le réel « temporel » et le social : « comment le monde social », écrit-il, « s'y prend-t-il pour se doter d'une cohérence et d'une continuité ? »⁸³. Et la naïveté que pointe chez Bourdieu Nathalie Heinich, et que les travaux de Pollak battent en brèche à l'époque même où il formule son soupçon se présente encore et enfin comme un aveuglement dans le champ épistémique même :

Une telle pratique ouverte de la recherche historique, en montrant à quel point il a toujours été difficile dans la réalité sociale de créer de la continuité et de la cohérence, nous rappellerait que celle-ci, loin de constituer un équilibre stable que l'historiographie peut se contenter de décrire, représente un précaire équilibre de forces qui résulte d'un travail permanent de négociation et de compromis auquel la production historique elle-même n'est pas étrangère, tant dans sa constitution que dans son utilisation.⁸⁴

Le souvenir est pour ainsi dire le ciment du groupe social que sollicite cette enquête. L'appartenance à ce groupe moral⁸⁵ et mémoriel se fonde dans l'expérience partagée de la concentration, mais implique aussi de manière décisive une démarche de témoignage. Il me semble même que c'est la capacité à réaffirmer cette appartenance par la répétition de l'acte de témoignage qui en définit véritablement la modalité de socialité fondamentale. La production de narration est tout à la fois une disposition requise pour l'appartenance au groupe et un *habitus* étalonné et entretenu en son sein. Dans ce contexte, « tout entretien « individuel » met en jeu, indirectement, une multitude de définitions du groupe et de liens au passé »⁸⁶, et l'on peut observer dans le temps même de l'entretien les implications et les conséquences de chaque témoignage particulier sur l'effort de cohérence de la mémoire collective du groupe.

⁸¹ *Id.*

⁸² P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *op. cit.*, p. 71.

⁸³ Cité par Nathalie Heinich, in N. Heinich, « Pour en finir avec l'« illusion biographique » », *op. cit.*, p. 428.

⁸⁴ M. Pollak et N. Heinich, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, p. 3-29.

⁸⁵ M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, *op. cit.*

⁸⁶ M. Pollak, « La gestion de l'indicible », *op. cit.*, p. 32.

Le positionnement méthodologique adopté par Michael Pollak dans *L'Expérience concentrationnaire* est devenu une référence fondamentale pour la présente enquête. L'affinité première est bien sûr à trouver sur le plan de la méthode : la défense d'un travail biographique procède directement de la rencontre avec le « matériau » concentrationnaire, réunissant pour les enquêté·e·s en question les conditions de la survie, du maintien de l'identité et de l'écoute⁸⁷. Les travaux de Pollak m'ont permis d'envisager la relation enquêteur/enquêté·e·s au prisme d'une entente tacite sur la fonction qu'occupe la narration dans le processus de production historique des objets qui nous intéressent ; ils m'ont aidé, enfin, à légitimer les instruments d'analyse des formes rhétoriques comme autant d'outils indispensables à la compréhension des dispositions des individus et des groupes. L'étude affinée de l'*hexis* et des stratégies rhétoriques des enquêté·e·s impose un constant effort d'historicisation : chaque entretien peut – et doit – être mis en perspective avec des situations de témoignage équivalentes, dont les membres du groupe ont incorporé l'expérience, et qui oriente leur « production de soi »⁸⁸. Il faut ensuite le rapporter aux stratégies et modes de production du témoignage à l'échelle du groupe moral ; et prendre acte, enfin, de ce que la relation d'entretien et la conjoncture dans le Chili contemporain nous indiquent des entretissages entre (re)construction d'une mémoire individuelle et inscription dans un processus similaire de (re)construction d'une mémoire collective.

⁸⁷ N. Heinich, « Pour en finir avec l'« illusion biographique » », *op. cit.*, p. 427.

⁸⁸ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *op. cit.*, p. 71.

CHAPITRE PREMIER

L'INSTITUTION TOTALE ET SON ENVERS : SYSTÈMES CONCENTRATIONNAIRES & EXCEPTIONS THÉÂTRALES

Étudier les objets et les pratiques d'un théâtre concentrationnaire chilien implique au préalable de faire état de l'existence d'institutions « concentrationnaires » au Chili. Grâce au travail mené depuis la fin de la dictature militaire par un grand nombre d'organismes humanitaires, militants, académiques puis enfin directement étatiques, des preuves ont été fournies et des jugements rendus quant à l'étendue des exactions perpétrées par ce régime – torture, assassinats et disparitions, « caravanes » et « vols de la mort », attentats et coopération internationale dans la liquidation des personnes affiliées à la gauche socialiste et révolutionnaire. En revanche, le recours à la nomenclature concentrationnaire pour qualifier certains des centres de détention politique est un positionnement controversé ; et il importe au premier chef pour le cours de ce travail de tracer les contours d'une telle définition. Si ce théâtre nous intéresse, c'est en effet justement par le contraste extrême qu'il offre avec le projet de contrainte totale, d'anéantissement physique et psychologique que suppose l'institution concentrationnaire, et qui le distingue d'autres formes de théâtre en détention.

Comprendre le théâtre concentrationnaire implique en tout premier lieu de comprendre l'institution dans laquelle il se déploie. Comme le suggère Bruno Bettelheim :

Le camp de concentration était le laboratoire où la Gestapo apprenait à désintégrer la structure autonome des individus ; [...] le phénomène concentrationnaire devrait être étudié par toutes les

personnes qui veulent comprendre ce qui se passe dans une population soumise à des méthodes analogues à celles qui étaient utilisées par le système nazi.⁸⁹

De fait, il ne sera possible d'appréhender les formes théâtrales produites dans cette institution, et les processus à l'œuvre dans ces activités de création qu'en envisageant tout d'abord « ce qui se passe dans » l'individu qui s'y trouve soumis. C'est donc par cette définition du projet répressif qu'il m'importe de commencer l'analyse. Dans quelles généalogies se place le projet concentrationnaire chilien ? Peut-il être qualifié ainsi ? Comment envisager le surgissement en son sein d'exceptions à son caractère total ?

Ces étapes préliminaires sont nécessaires pour pouvoir aborder la première problématique que soulève cet objet. La possibilité qu'ait émergé un théâtre des camps impose justement d'interroger le statut de cette possibilité. À la figure héroïque des artistes-prisonnier·e·s combattant les puissances de la mort au moyen d'un théâtre clandestin vient se heurter d'autres notions, plus polémiques. Pollak nomme ainsi « la collaboration et la compromission », que seul un « écart infime » sépare de « la défense du groupe et [de] sa résistance »⁹⁰. Puisqu'il y a théâtre dans l'institution totale, c'est bien qu'*on* lui y ménage une place ; et l'interprétation de ces dispositions change du tout au tout selon qui est – qui sont – ce *on*.

TERMINOLOGIE CONCENTRATIONNAIRE & APPLICATIONS CHILIENNES

Le système de répression politique déployé par la dictature chilienne compte avec la mise en place de 1168 centres de détention et de torture, publics ou clandestins. Si la désignation de certains de ces centres comme « camps de concentration » a majoritairement cours dans le champ militant et dans le corpus des témoignages de victimes ou familles de

⁸⁹ B. Bettelheim, *Survivre*, *op. cit.*, p.109. Cité dans M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p.7.

⁹⁰ M. Pollak, « La gestion de l'indicible », *op. cit.*, p.30.

victimes, on peut aussi en retrouver l'usage dans les champs journalistique et académique⁹¹. Survenant postérieurement au traumatisme global qu'a constitué la Shoah, l'emploi d'une telle nomenclature opère évidemment en écho à son « précédent » nazi. Au Chili pourtant, l'expression « camp de concentration » possède une histoire propre, antérieure à la Seconde guerre mondiale⁹². Il s'agit donc d'établir les référents divers entre lesquels nous navigons, et de délimiter les contours de la notion concentrationnaire et de ses usages chiliens.

Un certain nombre d'ouvrages et d'œuvres d'art ont fait état des rapports entre les dictatures d'Amérique latine et les nazis⁹³ – rapports qui s'expliquent principalement par l'exil massif de dignitaires du III^e Reich dans cette région lointaine pour y échapper aux poursuites pénales relatives à leurs crimes. Les parallèles entre les camps de concentration nazis et ceux du Chili peuvent être questionnés aussi bien sur le plan structurel (plans et photographies à l'appui) que, plus profondément, au titre même des projets qu'ils servent et dont ils procèdent.

LE COMPLEXE CONCENTRATIONNAIRE : SCÈNES DE RECONNAISSANCE

Architecturalement, certains camps de notre corpus reprennent tout ou partie des éléments caractéristiques du complexe concentrationnaire nazi « classique »⁹⁴. Cette précision entre guillemets s'impose en cela que les camps de concentration européens de 1939-1945 ne répondent pas tous au modèle des grands camps de Pologne, construits spécifiquement pour le propos de la « solution finale », et qui forment le référent principal associé à cette nomenclature dans l'imaginaire collectif. Désignant des camps de taille très diverses, la terminologie concentrationnaire (*Konzentrationslagern*) s'applique aussi à d'autres centres de détention et d'interrogatoire, de torture et d'assassinat installés dans des édifices réhabilités à cette fin (maisons privées, hangars, caves). C'est notamment le cas des centres installés dans

⁹¹ Voir à ce propos J. Santos Herceg, « Konzentrationslagern en Chile. Sobre la (im) pertinencia del nombre. », *Hermenéutica Intercultural*, n° 26, 2016, p. 29–56.

⁹² L'activité du camp de concentration de Pisagua, dans la I^{re} Région, ne débute pas en 1973 : ouvert par le gouvernement Videla à la fin des années quarante, il répond dès cette époque à la terminologie concentrationnaire, ainsi qu'au propos de détention politique.

⁹³ Voir les travaux d'A. Cerutti, *Les Nazis et le cône sud-américain: influences et intégration sociales et politiques*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Limoges, 2011 ; et, pour la part artistique, de productions à diffusion parfois très large, comme le docu-fiction *Nostalgie de la lumière* de Patricio Guzmán, ou (dans un tout autre registre) le drame *Colonia* de Florian Gallenberger.

⁹⁴ Miradors, barbelés, baraquements, patios de formation... comme développé ci-dessous, un certain nombre de caractéristiques architecturales se retrouvent régulièrement employées à titre de preuve du caractère concentrationnaire d'une structure. Au Chili, les camps de Chacabuco ou encore de la Colonia Dignidad s'approchent aussi beaucoup de ce modèle de par ces parentés architecturales.

la capitale du Reich, que l'historien Heinz Höne⁹⁵ qualifie de « micro-camps de concentration ». Une telle nomenclature semble alors désigner comme facteur définitoire le nombre d'individus que le complexe est destiné à accueillir : il s'agirait d'y *concentrer* un grand nombre d'individus. Sans atteindre les incomparables chiffres de l'Holocauste, les comptes des victimes de la dictature chilienne s'élèvent depuis la commission Valech à quelques 40 000 victimes, dont près de 3 200 mort·e·s et disparu·e·s pour 10 millions d'habitant·e·s en 1973 ; destinant donc lesdits camps à rassembler environ 35 000 personnes sur tout le territoire. Un tel nombre de victimes représente un événement sans précédent pour le pays. D'un autre côté, cette terminologie permet d'intégrer à la définition des centres de plus petite taille, n'ayant pas été construits spécialement sur le modèle « canonique » et spécialement pour l'occasion, mais se rattachant au même projet. Or, c'est justement à la nature du projet que je me propose dans un second temps de m'intéresser ; et à ce facteur que j'envisage de m'attacher dans ce travail pour définir la propriété concentrationnaire d'une institution totale.

En 1946 paraît en Allemagne un ouvrage remarquable. La Seconde guerre mondiale arrive à peine à son terme, et un survivant des camps de concentration publie le récit de son expérience très récente – mais ce récit n'est pas seulement un témoignage de rescapé. Victor Emil Frankl est médecin, psychiatre et psychologue ; et c'est à travers ce regard professionnel que son ouvrage relate l'expérience concentrationnaire à Auschwitz-Birkenau. Les différents titres qu'a connu cet ouvrage éclairent ses divers aspects : *Un psychologue à l'épreuve du camp de concentration (Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager)* en 1946 ; puis *Du camp de la mort à l'existentialisme (From Death-Camp to existentialism)* et *L'homme en quête de sens (Man's Search for Meaning)* dans les éditions anglaises de 1959 et 1962. À démêler les objectifs d'un tel ouvrage, on pourra y reconnaître en premier lieu un objectif commun à presque tous les témoignages de rescapé·e·s – celui de faire connaître l'histoire pour empêcher qu'elle ne se répète, et de surmonter le traumatisme par l'acte d'écriture et de transmission. Mais Frankl croise à cet objectif un propos théorique psycho-philosophique : celui de rendre compte de l'expérience du camp du point de vue de ce qui se produit dans la structure mentale autonome de l'individu, et dans ses relations avec les autres. Ses connaissances psychiatriques sont mises à profit dans l'analyse rétrospective de cette expérience, mais Frankl rend aussi compte de l'aide qu'elles ont pu constituer dans le camp,

⁹⁵ H. Höhne, *L'ordre noir : histoire de la SS*, B. Kreiss (trad.), Tournai, France, Casterman, 1968.

et de la façon dont sa science ou sa fonction ont pu concourir à sa survie. L'intérêt de cet ouvrage pour mon travail est triple. En premier lieu, il constitue une production théorique directement ancrée dans le témoignage d'un sujet concentrationnaire. Tout mon travail au cours de cette recherche réside dans le traitement de la parole des concerné·e·s. Cela ne tient pas uniquement à l'idée qu'elle constituerait une documentation plus fidèle, car fondée en une expérience plus immédiate – bien qu'à ce titre, l'expérience concentrationnaire puisse apparaître comme un exemple extrême de cas de figure où ce qu'il y a à apprendre réside dans l'extrême singularité d'une expérience individuelle et intime. Rédigé relativement peu de temps après les faits, cet effort théorique me semble ensuite très adapté à l'élaboration de catégories scientifiques pertinentes qui puissent procéder directement de la pratique ; et c'est précisément à l'étude de la facture rhétorique du récit de l'expérience extrême que s'emploie la présente recherche. Enfin, le recours à cet ouvrage précis dans sa traduction espagnole⁹⁶ tient à l'emploi récurrent de la théorisation qu'y élabore Frankl par les témoins de mon propre terrain dawsonien. C'est Baldovino Gómez Alba qui le premier me renvoya à ce livre, dans le cours de notre entretien. Je constatai par la suite que d'autres enquêtés du même groupe moral et mémoriel faisaient mention occasionnelle ou fréquente de ce récit, et qu'il constituait selon nombre d'entre eux une juste (voire exacte) interprétation de ce qu'ils avaient eux-mêmes vécu à Dawson. C'est à ce titre que je me suis tout spécialement intéressé à *L'homme en quête de sens* et attaché à l'employer, afin de retracer, dans un premier temps, les rapports de ressemblance avérés ou allégués entre les institutions et les projets concentrationnaires nazis et chiliens ; puis de comprendre, chez Frankl comme chez les anciens prisonniers de Dawson, selon quels processus de mise en récit le sujet concentrationnaire théorise son expérience, et à quels éléments caractéristiques de ce projet il s'attache pour cela.

Le camp que décrit Frankl dans cet ouvrage est sans aucun doute le plus emblématique du « genre » : Auschwitz-Birkenau, le plus grand complexe de concentration et d'extermination du III^e Reich. Avant d'approfondir les caractéristiques architecturales décrites par l'auteur, il importe de souligner qu'avant son arrivée en 1944, sa famille et lui ont déjà passé deux ans dans le camp de Theresienstadt. À l'inverse d'Auschwitz et Birkenau, construits par la S.S. en 1940 et 1941, ce camp de concentration prend place dans la forteresse de garnison de Theresienstadt, reconvertie à cette nouvelle fin. Il faut donc concevoir avant toute chose la grande diversité des modèles et des structures de complexes concentrationnaires, participant tous d'un même projet.

⁹⁶ Comme signalé plus haut, il s'agit donc de la traduction publiée en 1991 aux éditions Herder, Barcelone.

Les camps de concentration chiliens – et notamment celui de Dawson – partagent du point de vue de leur structure un certain nombre de points communs avec ce dont témoigne Frankl. Les détenu·e·s sont transféré·e·s aux camps par de longs trajets de déportation, au cours desquels l'absence presque totale d'ouvertures sur l'extérieur s'ajoute à la longue durée des transferts, pour provoquer une complète perte de repères. Les déporté·e·s ne savent ni où i.e.l.s sont, ni où i.e.l.s vont⁹⁷ et à quoi i.e.l.s sont destiné·e·s. I·e·l.s accordent alors au recouvrement de cette information une importance capitale : dans le texte de Frankl comme dans les témoignages dawsoniens, la prise de connaissance du nom du lieu fait office de scène de reconnaissance dans le récit de leur arrivée⁹⁸. La redondance de ce motif se comprend aisément : la fonction que sert ce passage dans l'économie narrative rejoue la scène de reconnaissance réelle vécue à la « découverte ». Lorsque Frankl arrive à Auschwitz⁹⁹, la réputation du camp est déjà attachée au nom et la reconnaissance est donc immédiate. À l'identification du lieu par le nom succède directement la description de son architecture :

À mesure que le jour se levait, il révélait les contours d'un camp immense : la vaste étendue de l'enceinte et ses multiples rangées de barbelés épineux ; les tours de surveillance ; les projecteurs et les interminables colonnes de silhouettes humaines en haillons, brunes dans la lumière grisâtre du petit jour, qui se traînaient à travers ces espaces désolés vers un destin inconnu. On entendait des voix éloignées et des sifflets de commandement, mais nous ne savions pas ce qu'ils voulaient dire. Mon imagination m'emportait, me faisait voir des gibets et des gens qui en pendaient.¹⁰⁰

Comme l'ajoute Frankl un peu plus tard, l'enceinte de barbelés d'Auschwitz est électrifiée – on se souviendra du film *Kapo*¹⁰¹, et de la séquence controversée où Emmanuelle Riva se suicide par électrocution contre la clôture en question. Les déporté·e·s sont confiné·e·s à hauteur de sept cent prisonnier·e·s dans des baraquements en pierre de trente-six mètres par

⁹⁷ « Nous ne savions pas où nous nous trouvions, ni si nous étions encore en Silésie ou bien déjà entrés en Pologne. » in V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p.18 ; « Nous savions que nous volions vers le Sud car quelqu'un avait entendu juste avant l'embarquement que la destination du vol était Punta Arenas. Mais nous ne savions rien de plus. [...] On nous fit descendre par un escalier, les mitraillettes pointées sur nous. Il faisait nuit, la zone était plongée dans l'obscurité [...] par ailleurs les projecteurs qui éclairaient la zone étaient dirigés sur nous et nous aveuglaient. [...] Nous sommes restés là plusieurs heures, jusqu'à ce qu'on commence à ressentir un léger tangage du bateau et qu'on lève l'ancre vers onze heures ou minuit. [...] On navigua sur ce bateau sans pouvoir parler, ni bouger, ni dormir de toute la nuit. Vers six heures du matin, on ressentit une petite secousses contre la coque : l'embarcation s'était arrêtée. [...] Il fallait marcher sur ce ponton. Devant nous, de la neige sur le sol, et des hommes armés tout autour. Au fond, de grands camions avec les phares allumés pointés sur nos visages. Un grand froid. C'était l'île Dawson, amis ça, nous ne le saurions que plus tard. » in S. Bitar, *Dawson île 10*, op. cit., pp. 42-45

⁹⁸ « Et soudain, un cri s'échappa des passagers angoissés : « Il y a un panneau, Auschwitz ! » [...] Le train avançait très lentement, on aurait cru qu'il était indécis, comme s'il avait souhaité éviter à ses passagers, autant que possible, le constat atroce : Auschwitz ! », in V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., pp.18-19 ; « C'est lors de cette première sortie, le dimanche matin, que José Tohá a reconnu l'endroit où nous étions : « C'est l'île Dawson ! ». Il était venu ici un an avant, en août 1972, en compagnie de Luis Matte, quand cet immense territoire chilien (1400 kilomètres carrés) fut officiellement donné à la marine, au nom du gouvernement. », in S. Bitar, *Dawson île 10*, op. cit., p.54.

⁹⁹ Frankl arrivant en 1944, il s'agit vraisemblablement du camp d'Auschwitz II.

¹⁰⁰ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p.19

¹⁰¹ Réalisé par Gillo Pontecorvo et sorti en 1960. Pour la critique de Rivette, voir J. RIVETTE, « De l'abjection », *Les Cahiers du Cinéma*, juin 1961, s. d.

onze sous six mètres de plafond, ou à quatre cent dans des baraquements en bois de quarante mètres par dix sous deux mètres cinquante de plafond. Les couchettes (*Barackenpritsche*) sont superposées sur deux ou trois étages, et accueillent jusqu'à quinze détenue·s côte-à-côte. On peut observer dans l'extrait cité ci-dessus que la réalité des lieux se mélange au *vécu* du choc : l'épuisement, l'incrédulité et la terreur déforment la perception. Le récit se fait l'écho d'un double traumatisme – au moment de l'arrivée, et à celui de la remémoration. Ce même tableau d'horreur se retrouve dans une multitude de productions littéraires, cinématographiques ou picturales : on peut considérer là le modèle canonique auquel est attaché, dans le sens commun, le camp de concentration. Cette représentation est marquée d'affects – en ce sens, l'expression « traumatisme global de la Shoah », que j'employai un peu plus haut, fait signe vers les images sensationnelles attachées à l'évocation de l'Holocauste et à ses représentations médiatiques ou artistiques. C'est justement à ce titre que la reconnaissance peut s'opérer, dans le cas chilien, à un autre niveau.

Certains camps chiliens, comme ceux de Chacabuco ou de la Colonia Dignidad, relèvent en effet d'architectures apparentées au modèle nazi « canonique » ; d'autres, comme Ritoque, Pisagua ou Isla Quiriquina sont des complexes réhabilités, et diffèrent par l'apparence. Parmi le corpus que je délimitais plus haut, le camp dawsonien de Río Chico est celui qui, d'entre tous, est le plus orthodoxe au « canon » sur le plan de la structure. Pour tous les prisonniers, qu'ils viennent de la zone centrale ou des alentours du camp, la destination finale du trajet de déportation est une zone isolée au climat extrême : ce choix n'est pas sans rappeler celui des camps de la périphérie du Reich. La conception du camp est fréquemment attribuée à l'œuvre de Walter Rauff, ancien officier nazi du Bureau Général de la Sécurité, et ingénieur des « chambres à gaz roulantes ». Exilé au Chili depuis les années cinquante, Rauff vécut longtemps à bon train dans la XII^e Région, menant une reconversion prospère en magnat de la conserverie de crabe. Sa collaboration avec les services d'intelligence chiliens dès avant la dictature militaire et jusqu'à sa mort en 1984 ont souvent été allégués, y compris par la C.I.A., mais son implication exacte n'a encore jamais été déterminée ; son extradition pour procès, demandée à plusieurs reprises (dont pour la dernière fois en 1972, à l'initiative de Salvador Allende) a toujours été refusée par la Cour Suprême du Chili. Les plans en question, que l'on me procura lors de mon terrain à Punta Arenas, peuvent être trouvés en annexe¹⁰² ; un certain nombre d'éléments y apparaissent d'ores et déjà, bien que le plan tel quel n'ait pas pu être réalisé effectivement dans son intégralité. Entouré de collines et bordé

¹⁰² Voir annexe 1.

au sud-est par le littoral du détroit, le camp Río Chico est pourvu d'une double enceinte de barbelés, signalée en pointillés. Il est doté d'une seule entrée donnant vers la mer au nord-est, par laquelle on accède après une seconde clôture de barbelés, soit au patio de formation, soit à la cour donnant sur le réfectoire. Les détenus sont confinés dans des baraquements de six mètres par trente, alignés et isolés les uns des autres par un patio clôturé de barbelés sur quinze mètres par quarante-trois. Les couchettes (*litera*¹⁰³) sont à deux étages, et les baraquements prévoient d'accueillir jusqu'à soixante prisonniers. Il faut ici souligner la parenté lexicale entre la *barraca* dawsonienne et la *Baracke* nazie¹⁰⁴, dont les traductions françaises d'usage sont « baraque » et « baraquement ». La parenté architecturale entre les deux modèles peut quant à elle être observée par comparaison des archives photographiques¹⁰⁵. Les accès aux « patios intérieurs » débouchent dans le patio de formation central, où se trouvent les sanitaires et, au fond, la « cellule punitive » (*celda de castigo*). Sur les huit baraquements prévus à la conception, seuls sept furent construits¹⁰⁶, et cinq occupés : quatre dans la moitié sud, à destination des prisonniers magellaniques, et une de l'autre côté du camp, à destination des « hiérarques » de l'U.P.. D'une longueur de 113 et 125 mètres pour 108 et 92 mètres de largeur, Río Chico occupe une surface de 1,24 hectare. Les militaires logent à l'extérieur du camp, dans des baraquements de plus petite taille regroupés le long du littoral ; c'est aussi là qu'est stocké le matériel logistique. Les marques circulaires barrées d'une croix qui apparaissent sur le plan en-dehors de l'enceinte du camp désignent des zones situées en haut des collines qui l'encerclent. Elles pourraient signaler l'emplacement des miradors et postes de surveillance qu'on peut apercevoir sur certains documents photographiques. Les symboles annotés 1 et 2 et reliés par une droite pourraient se référer à un treuil, ou à des postes de tir destinés à accueillir des mitraillettes surplombantes apparaissant aussi sur les archives visuelles.

C'est l'ancien prisonnier dawsonien Sergio Bitar, nommé en 2008 ministre des Travaux Publics pour le gouvernement Bachelet, qui parviendra le premier à retrouver les plans en question. La corroboration des informations disponibles sur ces originaux est rendue possible par le croisement d'archives photographiques attestant du nombre et de la disposition des infrastructures¹⁰⁷ et des plans reconstitués par l'ancien détenu Miguel Lawner. Prisonnier dans la section des « hiérarques », il porte sur le complexe concentrationnaire un regard

¹⁰³ La traduction espagnole du texte de Frankl emploie ainsi le mot *litera* pour désigner les couchettes (*Pritschen*) d'Auschwitz.

¹⁰⁴ Dans les camps du Reich, plusieurs *Häftlingsbaracken* forment ensemble un *Block*. Voir à ce propos le glossaire du Cercle d'Etude de la Déportation et de la Shoah, Association des Déportés d'Auschwitz. Consultable en ligne à l'adresse : <http://www.cercleshoah.org/spip.php?article72>, dernière consultation le 2 septembre 2017.

¹⁰⁵ Comparer à ce titre les baraquements dawsoniens et ceux du camp d'Oranienburg-Sachsenhausen, en annexe 3.

¹⁰⁶ « Ils n'ont pas réussi à tous les construire. Il en manquait trois. », annexe C, *Entretien avec Alejandro Olate*, Punta Arenas, 2017, p.153.

¹⁰⁷ voir en annexe 2.

d'architecte, et se propose l'objectif de mesurer les infrastructures et d'en reproduire les plans.

(Désignant à l'enquêteur, plan à l'appui) Nous étions dans ce baraquement. [...] Je savais qu'il faisait six mètres par trente, le format d'une pièce de bois de pin que l'on produit au Chili, disons... quatre verges [...] c'était le standard avec lequel tout se construisait. [...] Je savais que tous les baraquements étaient identiques, et rapidement j'ai commencé à mesurer avec des pas. Chaque fois que je sortais travailler je comptais les pas, pour essayer de vérifier la distance de tel point à tel autre, et je prenais des notes, et je l'appris par cœur. Comme j'étais architecte, je l'ai mémorisé, je suis parvenu à le recopier et je l'ai reproduit sans aucun problème. Cette fois-ci la démarche était consciente, c'était pour que le monde sache qu'après la Seconde guerre mondiale, on avait construit au Chili un camp de concentration.

La généalogie nazie du complexe concentrationnaire de Río Chico dans sa conception même (« Les plans sont parfaits »¹⁰⁸) vient s'amalgamer à une autre dynamique, celle de l'effet de reconnaissance. Dans presque tous les témoignages chiliens, une phrase se retrouve quasiment à l'identique : le camp « ressemble » au premier coup d'œil aux camps nazis¹⁰⁹. La redondance de cet argument de la ressemblance atteste de la prééminence du référent nazi dans l'expérience de l'arrivée : une image mentale, inspirée du modèle d'Auschwitz, est attachée aux camps de concentration, et la découverte du camp chilien est la scène de reconnaissance d'un modèle. Les ressorts les plus courants de cette reconnaissance sont les clôtures de barbelé¹¹⁰, les miradors, les cours centrales et l'agencement du complexe. Assez souvent, néanmoins, l'influence des représentations médiatiques dans la formation de cette image mentale transparaît dans la formulation des témoignages : beaucoup d'enquêtés recourent à des formules telle que : « C'est la même [...] structure qu'on pouvait voir dans les films de guerre avec les nazis »¹¹¹. Il importe de prendre en compte l'influence de la connaissance du précédent historique et des représentations par lequel cette connaissance est véhiculée sur la mémoire individuelle et collective. Pour autant, il pourrait sembler hâtif de

¹⁰⁸ annexe D, *Entretien avec Miguel Lawner*, Santiago, 2017, p.165.

¹⁰⁹ Tous les témoins dawsoniens emploient à un moment ou à un autre du témoignage l'argument de la ressemblance visible : « C'était un véritable camp de concentration. C'était la même silhouette, la même structure qu'on peut voir dans les films de guerre avec les Nazis, tout exactement pareil. », annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, *op. cit.*, p.152 ; « Comme ils sont dans les films nazis », annexe B, *Entretien avec Manuel Hernández*, Santiago, 2017, p.138 ; « Ce complexe était une copie assez fidèle – à échelle réduite – des camps de concentration construits par le nazi-fascisme allemand », annexe F, *Entretien avec Mario Galetovic*, Viña del Mar, 2017, p.185 ; « Pareil aux camps de concentration nazis, exactement identique. C'est le seul au Chili qui ait été fait sur les mêmes plans », annexe A, *Entretien avec Armando Figueroa*, Quilpué, 2016, p.126. La même observation peut être faite au sujet de témoignages sur d'autres camps, par exemple Chacabuco (« une copie identique des camps de concentration nazis », dit Luís Corvalán ; « je pus distinguer le village fortifié, et je discernai un périmètre encerclé de barbelés et de miradors, semblable aux films sur les camps de concentration allemands destinés aux Juifs », in J. Santos Herceg, « Konzentrationslagern in Chile. Sobre la (im) pertinencia del nombre. », *op. cit.*, p.32.

¹¹⁰ L'invention du barbelé, qui permet de clôturer très dissuasivement de vastes espaces à faible coût, apparaît généralement comme l'étape principale nécessaire à l'apparition des premiers camps de concentration à la fin du XIX^e siècle.

¹¹¹ annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, *op. cit.*, p.151.

déduire dès lors qu'un tel emprunt ne servirait qu'à pallier le manque d'une catégorie proprement chilienne pour désigner des événements et des institutions historiquement inédits pour le pays. L'exemple de Pisagua nous rappelle tout d'abord l'existence d'un modèle et d'une nomenclature concentrationnaires préexistants et endémiques ; l'étude structurelle comparative des camps, ensuite, atteste d'emprunts bien plus nombreux à la généalogie nazie, et inscrit le système concentrationnaire chilien dans une reproduction, une prolongation ou une variation technique de celle-ci.

L'ORGANIGRAMME CONCENTRATIONNAIRE : GROUPES ET LIEN SOCIAL

Les complexes concentrationnaires du III^e Reich comme ceux de la Junte chilienne relèvent d'un financement public. La construction et l'administration de ces institutions dépendent d'un budget de l'État, qui délègue la réalisation des travaux ou l'approvisionnement logistique à des entreprises privées. Le modèle essentiel de fonctionnement des camps de concentration repose sur le travail forcé : l'implantation des camps nazis répond à une logique économique, les constructions ou réhabilitations sont entreprises à proximité avec les grands groupes industriels allemands, et sur des tronçons ferroviaires ou routiers permettant de rallier rapidement les grands centres urbains d'échange. La population concentrationnaire est une main-d'œuvre qui travaille au moins six jours par semaine, et la valeur de la vie de chaque individu n'est indexée qu'à ses capacités physiques ou techniques. À la sélection dès l'arrivée au camp succèdent de nombreuses catégorisations successives : par genre, par âge, par classe professionnelle, par état de santé¹¹². Puisque chaque individu vaut pour force de production, les compétences de chacun-e sont reconnues à l'aune du profit que peut en tirer le camp au cours des travaux forcés. Cette sélection à l'utilité induit une différence de statut au sein du groupe social pour les interné·e·s1 présentant des aptitudes spécifiques et « repérées » par l'institution : le récit de Frankl expose très clairement comment son métier de médecin a modifié notablement le cours de son expérience

¹¹² « Nous devons nous regrouper en tenant compte de différents critères : prisonniers de plus de quarante, de moins de quarante ans, travailleurs du métal, mécaniciens, etc. Ils nous examinaient ensuite pour voir si nous avions des hernies, et quelques prisonniers durent former un autre groupe. Le mien fut déplacé vers une autre baraque, où ils nous alignèrent de nouveau. Après une autre sélection et des questions supplémentaires sur mon âge et ma profession, ils m'envoyèrent vers un groupe plus réduit. » in V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 61.

à Auschwitz¹¹³. Il en va de même à Dawson, où le docteur Girón acquiert un statut d'exception au sein du micro-monde concentrationnaire dès lors que l'encadrement militaire commence à solliciter ses compétences pour soigner soit des militaires, soit par la suite certains camarades détenus¹¹⁴.

Une particularité très documentée du fonctionnement des camps nazis réside dans les hiérarchies créées par les S.S. au sein même du groupe des interné·e·s¹¹⁵. En mettant en péril l'intégrité physique et psychique de l'individu, le système concentrationnaire projette essentiellement de pousser chacun·e à agir pour soi, et en ce sens potentiellement contre autrui¹¹⁶. À cela, l'administration nazie rajoute les *kapos*, interné·e·s de droit commun ou déporté·e·s sélectionné·e·s parmi la masse pour assurer la surveillance des autres. Ce degré intermédiaire entre les interné·e·s et les gardes S.S. est un relatif poste de pouvoir et de sécurité, et les individus qui s'y voient promus sont le plus souvent « recrutés » pour leur violence. Les rescapé·e·s des camps de 1939-1945 relatent presque inmanquablement les exactions des *kapos* de tous genres, et décrivent dans le même temps l'impunité dont i·e·ls semblent jouir. À Dawson, au contraire, l'absence de fonction analogue explique en partie la plus grande cohésion du groupe des prisonniers¹¹⁷, amenant à la considérer même à l'époque et aujourd'hui comme une communauté. Un autre opérateur de compréhension réside ensuite, à mon sens, dans l'unité de ce groupe avant la détention : les affinités militantes communes à tous les prisonniers politiques prédisposent à un sentiment d'appartenance et de soutien, que renforce encore l'expérience partagée de la répression. Les membres du gouvernement Allende entretenaient déjà des rapports de proximité, et ont vécu ensemble le deuil du président et d'autres membres de l'État, leur déportation et leur concentration « à part » jusqu'à leur départ de Dawson. À l'exception des camarades de parti, de syndicat ou de cellule étudiante, les prisonniers d'une même région ne se connaissaient pas nécessairement avant l'étape concentrationnaire, mais leurs activités militantes avaient parfois provoqué des rencontres occasionnelles – la comparution devant le même Conseil de guerre apparaît souvent dans leurs récits comme un point de repère important ; enfin, tous étaient unis par leurs convictions

¹¹³ *Ibid.*, p. 57-61. Voir aussi, pp. 14-15 : « Quelques-uns de mes collègues furent assez chanceux pour se voir employés dans les postes rudimentaires de premiers secours, appliquant des bandages faits de chutes de papier-toilette. »

¹¹⁴ Le cas du docteur Girón à Dawson, très documenté dans les témoignages de Miguel Lawner ou Sergio Bitar, est un bon exemple de ce type de statut.

¹¹⁵ « Le système [...] a déchargé les S.S. de leurs besognes les plus viles et accéléré la décomposition de la solidarité entre internés en fabriquant des privilégiés et des soumis, des trafiquants et des « aristocrates », des flics, des indicateurs (les *kapos*). » in M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 10.

¹¹⁶ « Une seule pensée animait les prisonniers : se maintenir en vie pour revenir à la famille qui les attendait chez eux, et sauver leurs amis ; par conséquent, ils ne doutaient pas une seconde au moment d'arranger qu'un autre prisonnier, un autre « numéro » occupât leur poste dans une expédition. », in V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 14.

¹¹⁷ Une fonction de distinction se retrouve néanmoins dans les deux modèles : celui des « chefs » ou « délégué·e·s » de baraquement, prisonnier·e·s désigné·e·s comme intermédiaires entre les détenu·e·s d'un baraquement et l'administration.

et leurs actions en faveur de la révolution socialiste – atome crochu s’il en est, en tant qu’il atteste d’une utopie et d’une *praxis* partagée, d’un lien de « camarades »¹¹⁸.

Dans les camps nazis, les postes de gardes et les fonctions dirigeantes des services administratifs et logistiques sont occupés par des S.S. de la *Totenkopfverbände*, section spécialement dédiée à la gestion des camps et formée à cette fin. Néanmoins, de nombreuses fonctions de manutention et de sous-traitance (remplissage et vidage des fours crématoires, transport des corps, secrétariat administratif...) emploient dans ces services des interné·e·s. L’organisation du camp repose sur une direction à cinq branches, dont la plus haute fonction incombe au Commandant. Le projet concentrationnaire du Reich poursuivait également un objectif expansionniste, et la *Kommandantur* de chaque camp était envisagée comme l’incarnation locale de la puissance du régime central. En instance suprême, les camps de concentration chiliens répondent du Haut Commandement (*Alto Mando*) des Forces Armées. L’administration de chaque camp peut incomber à n’importe laquelle des quatre branches des Forces Armées (Armée de Terre, de l’Air, Marine ou Police), le plus souvent selon la juridiction militaire à laquelle appartient le territoire dudit camp. Cette administration reste fixe. Les gardes, en revanche, sont mobiles : la rotation peut s’effectuer toutes les semaines, toutes les deux semaines, tous les mois ; la garde suivante relèvera d’un autre corps d’armée. Ces dispositions visent à prévenir toute fraternisation (*confraternización*¹¹⁹) entre la garde et les détenus : on en déduira que c’est à la garde qu’incombe en priorité la fonction répressive. L’île Dawson se situe dans la juridiction de la III^e Zone Navale ; le premier camp de Compingim puis celui de Río Chico sont administrés par la Marine. Le système concentrationnaire chilien repose lui aussi sur les travaux forcés, mais combine au camp de travail une institution militaire. La discipline et les codes corporatistes de l’armée sont imposés aux prisonniers politiques : titres et distinctions de rang pour toute adresse aux encadrants militaires, salut au drapeau dès le réveil dans le patio central, hymnes patriotiques¹²⁰ et autres rites des corps d’armée. La journée commence à huit heures du matin, par la formation en rangs dans le patio central ; s’ensuit la journée de travaux forcés, pouvant être effectués dans le camp (cuisines, sanitaires, maintenance des lieux et des déchets) ou en-dehors (coupe et transport de bois, construction d’infrastructures sur l’île, réfection de chemin ou de bâtiments). Les repas sont pris à heures fixes en commun dans les réfectoires, en séparant les prisonniers magellaniques et santiaguinos. Toutes les activités de la journée sont

¹¹⁸ Le qualificatif *compañero* reste la formule d’usage par laquelle la plupart des enquêtés se réfèrent les uns aux autres – on remarquera dès lors que l’instance de désignation ne prend pas pour critère unificateur le statut de victimes, et lui privilégie celui de militants.

¹¹⁹ J’emprunte ici une catégorie indigène aux entretiens : voir annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p.126.

¹²⁰ Lire à ce propos les considérations de Sergio Bitar quant au rapport complexe entretenu parmi les prisonniers avec l’hymne national in S. Bitar, *Dawson île 10*, *op. cit.*, p. 135.

encadrées par la garde en arme, en plus des patrouilles et des unités de surveillance. Après le dîner, les détenus sont confinés dans leurs baraquements, où ils sont sans surveillance ; l'extinction des feux survient deux heures plus tard. Malgré de nombreux points communs dans l'organisation des camps, la particularité importante du système concentrationnaire chilien par rapport à celui du III^e Reich réside essentiellement en cette formule d'Armando, dont on mesurera plus avant l'importance : « des Chiliens surveillant d'autres Chiliens »¹²¹.

« L'AUTRE MONDE » : LE PROJET CONCENTRATIONNAIRE

Comme je l'annonçais un peu plus haut, c'est sans doute à l'aune des projets dont ils procèdent et qu'ils servent qu'il convient de comparer les deux modèles. En plus des nombreux points communs qu'il partage avec son homologue nazi et les points de transmission avérés de ce modèle aux systèmes sud-américains, c'est selon moi surtout de par les objectifs qu'il se fixe que le projet répressif chilien relève de la nomenclature concentrationnaire¹²². Le système concentrationnaire constitue l'extension d'un régime coercitif et bureaucratique totalitaire (Arendt¹²³) ou autoritaire (Linz¹²⁴). Il participe d'un système plus large, d'une pratique du pouvoir total qui institue la répression comme outil de sa légitimation. L'institutionnalisation de modalités répressives telles que les camps de concentration, de torture et d'extermination et leur administration directe par les forces armées du pays est l'acte par lequel un tel régime se constitue. Le caractère total de son

¹²¹ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.125

¹²² Dans un article de 2016, José Santos Herceg discute la pertinence de recourir à la terminologie concentrationnaire se référant au modèle nazi afin de désigner les applications latino-américaines. Un certain nombre des critères qu'il avance à charge de cette parenté terminologique me semblent trouver des preuves contraires dans une analyse de détail plus poussée des structures chiliennes. Je m'accorde en revanche à reconnaître comme il le propose que cette filiation signale une forte dépendance théorique, dommageable à un effort d'élaboration de catégories proprement chiliennes : « Il ne s'agirait plus que d'appliquer au cas chilien les structures théoriques et les réflexions conceptuelles qui ont été déjà été construites pour penser les camps de concentration nazis. La réalité des études sur ces lieux au Chili démontre l'effectivité de ce que nous énonçons ici, puisqu'on y trouve comme références constantes et permanentes les travaux de Giorgio Agamben et de Hannah Arendt, bien qu'on puisse aussi rencontrer des allusions à des auteurs tels que Michel Foucault, Robert Antelme, Walter Benjamin et Viktor Frankl, entre autres. Les lieux de détention et de torture au Chili sont étudiés en tant que « camps de concentration » et, à ce titre, sont abordés depuis la littérature existante à ce propos, rendant compte du même coup d'une dépendance théorique manifeste ». Bien que je me sois expliqué quant à l'utilisation importante des travaux de Frankl dans cette étude de cas, mes travaux à leur stade actuel tombent également sous le coup de cette critique. Les références théoriques proprement sud-américaines que j'emploie ici, comme Pilar Calveiro, embrassent également la terminologie de généalogie nazie. Pour des propositions de nomenclatures proprement chiliennes, voir M. F. Silva Buston et M. P. Rojas Vallejos, *Sufrimiento y desapariciones. El manejo arquitectónico de la memoria urbana traumatizada*, Santiago, Chile, Universidad de Chile, 2004 ; ou L. López González, « De los ex centros de detención a lugares de memoria del terrorismo de Estado », *Revista Praxis*, n° 15, 2009, p. 131-140.

¹²³ H. Arendt, *Les origines du totalitarisme: Eichmann à Jérusalem*, M. Pouteau, M. Leiris et J.-L. Bourget (trad.), Paris, France, Gallimard, 2002.

¹²⁴ J. Linz in M. Arrighi, *Se mobiliser en situation autoritaire: une comparaison des contestations théâtrales argentine et chilienne (1973-1990)*, Thèse de doctorat, Paris, Institut d'études politiques, 2013, p.25.

pouvoir s'affirme par sa capacité à réprimer ses opposant·e·s, voire en un stade plus extrême encore sur le plan du rapport symbolique de pouvoir, à les faire *disparaître*. Pilar Calveiro caractérise ainsi le camp de concentration/extermination comme le « corrélat institutionnel » de la disparition en tant que technologie du pouvoir¹²⁵. Dans les deux systèmes que nous comparons ici, il est possible de rapporter la « technologie de la disparition » aux stratégies répressives de l'emprisonnement, du déracinement, des déportations souvent multiples ou des « encapuchonnages »¹²⁶. Ainsi le projet concentrationnaire, en tant que corrélat d'une technologie de la disparition au service d'une pratique du pouvoir total, pourrait-il se résumer essentiellement comme suit :

Comme la stabilité du régime totalitaire dépend de l'isolement du monde fictif du mouvement par rapport au monde extérieur, l'expérience de domination totale menée dans les camps de concentration dépend de leur soustraction de ces derniers au monde de tous les autres, le monde des vivants en général, même du monde extérieur constitué par un pays où règne le totalitarisme.¹²⁷

La séparation du reste du monde opère non seulement vis-à-vis du monde « quotidien » de l'individu, mais aussi de la société humaine et de son fonctionnement « normal » – et plus largement enfin, par la soumission à un système dégradant et réifiant, de tous les repères sur lesquels s'appuie l'individu humain afin de conduire son existence autonome, et par lesquels il réaffirme cette autonomie.

Le caractère de l'homme était consommé à l'extrême de se voir emporté dans ce tourbillon mental, qui mettait en doute toute l'échelle des valeurs qu'il avait jusqu'ici conservé. Influencé par un environnement qui ne reconnaissait pas la valeur de la vie ni la dignité humaine, qui avait dépossédé l'homme de sa volonté et l'avait converti en objet d'extermination (non sans l'avoir au préalable utilisé à son maximum et lui avoir extirpé jusqu'au dernier gramme de ses ressources physiques) le je personnel achevait de perdre ses principes moraux. Si, dans un ultime effort pour conserver sa propre estime de soi, le prisonnier de camp de concentration ne luttait pas contre cela, il finissait par perdre le sentiment de sa propre individualité, d'être pensant, avec une liberté intérieure et une valeur personnelle. Il finissait par se considérer seulement comme partie de la masse des autres : son existence était rabaissée au niveau de la vie animale.¹²⁸

¹²⁵ P. Calveiro, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998, p.27

¹²⁶ Stratégie répressive employée dans les centres de détention et de torture des régimes militaires sud-américains, et qui consiste à maintenir les détenu·e·s (*encapuchados*) privé·e·s de toute vision et liberté de mouvement durant de très longues périodes.

¹²⁷ T. Ternisien d'Ouille, *Autour des Origines du totalitarisme (2/2) : 1929 - 1958*, association Autour de Hannah Arendt, 2014. Consultable en ligne : <http://www.ttoarendt.com/2014/02/autour-des-origines-du-totalitarisme-2-2-1929-1958.html> ; dernière consultation le 22 septembre 2017.

¹²⁸ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p.57

Le lexique de la vie et de la mort est un registre d'usage commun en ce qui touche aux questions concentrationnaires. L'idée selon laquelle le régime d'existence des camps reposerait sur une forme de mort se retrouve dans la quasi-intégralité de la littérature théorique ou de témoignage, en tant que l'existence amoindrie à laquelle est soumis le détenu ferait de lui comme un mort-vivant¹²⁹. Frankl se ressaisit à ce propos de la catégorie d'« existence provisionnelle »¹³⁰, désignant ainsi une existence suspendue dans l'attente (ou non) de la mort ; il définit par-là le régime d'existence concentrationnaire comme un rapport au temps et à la réalité dissocié de tout rapport de signification.

Lorsqu'ils relatent ou écrivent leurs expériences, tous ceux qui sont passés par l'expérience d'un camp de concentration concordent à dire que l'influence la plus déprimante de toutes étaient que le détenu ne savait pas combien de temps allait durer sa détention. [...] En réalité, la durée était non seulement incertaine, mais illimitée. [...] En y pénétrant, l'esprit des internés souffrait un changement. Avec la fin de l'incertitude venait l'incertitude de la fin. Il était impossible de prévoir quand et comment s'achèverait une telle existence, si tant est qu'elle s'achevât.¹³¹

La pensée que développe Frankl dans cet ouvrage, puis dans le reste de sa théorie psychologique postérieure (notamment à travers le développement de la méthode logothérapeutique) est un existentialisme. Pour Frankl, un des principes moteurs de l'existence humaine est la recherche d'un sens, manquant et pourtant essentiel à la vie de tout individu. L'existence provisionnelle dans les camps s'entend précisément à ce titre : il mobilise l'étymologie latine *finis*¹³² afin de rattacher l'une à l'autre la perspective temporelle (le terme) et la perspective existentielle (le but) de la vie humaine. Le sujet concentrationnaire ne peut envisager aucun terme à son existence provisionnelle, et ne peut aspirer à aucun but : « au contraire d'un homme normal, il cess[e] de vivre pour le futur »¹³³. Dans une première phase de la détention, que Frankl caractérise comme « phase du choc », le détenu abasourdi ne craint même plus la mort, et presque tous contemplant à un moment la possibilité du suicide¹³⁴ – incarnation, s'il en est, d'une récupération du *terme*. Tout le système concentrationnaire concourt à la détemporalisation du sujet, stratégie d'anéantissement

¹²⁹ Ainsi, par exemple, chez Frankl : « cadavre vivant » in *Ibid.*, p. 76

¹³⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹³¹ *Id.*

¹³² *Id.*

¹³³ *Ibid.*, p. 75-76.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 27.

psychologique qui aboutit pour le détenu non seulement à l'arrachement à toute relation au temps quotidien, au *temps de sa vie* ; mais à une expérience déformée du temps vécu :

Dans le camp, une courte unité de temps, un jour, par exemple, empli de tortures continues et de fatigue, paraissait ne jamais finir, alors qu'une unité de temps plus longue, peut-être une semaine, semblait passer à toute vitesse. Mes camarades s'accordaient à moi quand je disais que dans le camp, un jour durait plus qu'une semaine.¹³⁵

Le stade ultime de cette répression est l'expérience de la dissociation : « il lui semblait que sa vie était dépourvue d'avenir, et il contemplait tout comme quelque chose qui s'était déjà produit, comme s'il était déjà mort »¹³⁶.

Frankl rattache aussi le « sentiment de manque de vie » à la question de l'espace. L'expérience concentrationnaire soumet l'individu à une déterritorialisation – arrachement à son espace connu, à l'espace du quotidien – à laquelle se superpose ensuite la contrainte spatiale de l'institution totale. Tout comme pour ce qui concerne la temporalité, le rapport à l'espace concentrationnaire a des incidences sur le rapport au réel même :

Tout ce qui se trouvait de l'autre côté de la clôture donnait l'impression d'être lointain, hors de portée, et d'une certaine manière irréel. Ce qui se produisait en-dehors, les gens de là-bas, tout ce qui était la vie normale acquérait pour le prisonnier un aspect fantômatique. La vie dehors, au moins jusqu'où il pouvait la voir, lui apparaissait presque comme pourrait la voir un homme déjà mort qui l'observerait depuis l'autre monde.¹³⁷

L'espace entier est compartimenté en vue du contrôle permanent des corps/objets qui l'habitent.

Le sujet concentrationnaire se voit privé, en plus de sa liberté, du confort le plus basique. L'institution contrevient à leurs besoins matériels et ne laisse aucun espace de réalisation ni même de projection à leurs envies. Cette domination physique et psychologique est souvent caractérisée dans la littérature par les termes de « rabaissement » et de « dégradation », et allègue généralement une animalisation du détenu. Les raisons du parallèle avec l'animal¹³⁸ pour qualifier cette opération de dégradation sont à trouver dans les stratégies auxquelles recourt le projet concentrationnaire afin d'anéantir l'autonomie de l'individu et son

¹³⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹³⁶ *Id.*

¹³⁷ *Id.*

¹³⁸ « Il saisit allègrement une pierre et me la jeta dessus. Cela m'apparut comme la manière dont on attire l'attention d'une bête, dont on encourage un animal domestique à faire son travail, une créature avec laquelle on a si peu en commun qu'on ne se donne pas même la peine de la punir. » *in Ibid.*, p. 33.

intégrité psychologique. L'utilisation de la faim comme instrument de domination et de réduction de l'« humanité » des détenu·e·s est une méthode essentielle à ce système, ayant pour objectif de ramener le sujet à une extrême physicalité et à un état de besoin primal¹³⁹. La notion de négation de l'« humanité » du sujet concentrationnaire impose enfin une précision : si par certains aspects, le traitement violent des encadrant·e·s concentrationnaires à l'égard des détenu·e·s peut susciter l'impression d'une égalité de traitement (ou plutôt de maltraitance¹⁴⁰) avec celui réservé aux animaux, le projet vise plus exactement à la réification de l'individu. Le principal ressort d'aliénation du système concentrationnaire repose sur la conversion¹⁴¹ de l'individu en objet, en chose. Dès leur entrée dans le système de répression, les déporté·e·s ou les prisonnier·e·s se voient attribuer un matricule, qui se substituera à leur nom tout au long du processus – et ce, pour certain·e·s, jusqu'à leur mort par exécution. Cette dépossession de l'identité nominale participe d'une stratégie de destruction du sentiment d'identité, « image de soi, pour soi et pour autrui »¹⁴². L'institution nominale est remplacée par un numéro ou par une nomenclature militaire¹⁴³, et l'individu par une fonction. La stratégie de réification repose aussi sur un autre pôle : le travail. Dans un appareil d'analyse matérialiste, le processus d'abstraction du travail convertit l'individu en force de production, lui conférant comme seule valeur une valeur marchande. Dans le projet concentrationnaire, la finalité d'anéantissement de l'individu s'associe à la mise à profit de sa force de travail, et la réduction de la valeur de son existence à ce seul critère : ainsi opère la « régression »¹⁴⁴ de l'individu au rang de chose.

Face à cette répression extrême et multipolaire, le sujet concentrationnaire connaît selon Frankl trois phases au fil du processus. La première est relative à la découverte de l'univers concentrationnaire, et se caractérise par un état de choc ; la seconde, consécutive à l'expérience de la vie dans le camp, est marquée par un état d'apathie ; la troisième enfin correspond au retour à la « vie normale », après la libération. On pourra se rendre compte que dans les témoignages des rescapé·e·s, ces trois phases sont aussi les bornes temporelles clés du souvenir. Dès son arrivée, la spoliation de son nom et de ses possessions matérielles coupe le détenu de son passé, auquel l'arrestation et la déportation l'ont déjà arraché¹⁴⁵. Ne possédant plus que cette « existence nue », il abdique tout rapport de signification quant au

¹³⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁰ « Les coups se produisaient à la moindre provocation, et parfois sans la moindre raison. » *in Ibid.*, p. 32.

¹⁴¹ pour reprendre la formule de Frankl, dans notre citation un peu plus haut : « se voir converti en objet d'extermination ».

¹⁴² M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p.10.

¹⁴³ ainsi les matricules dawsoniens, assortis d'un numéro pour chaque détenu, correspondent-ils aux noms des baraquements suivant les jargons de la numérotation militaire : Alfa pour A, Bravo pour B, Charlie pour C...

¹⁴⁴ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 24: « au sens littéral, la seule chose que nous possédions était notre *existence nue*. Que nous restait-il d'autre qui pût constituer un lien matériel avec notre existence antérieure ? Pour ce qui me concerne, il me restait mes lunettes et ma ceinture, que je dus plus tard échanger contre un morceau de pain. »

cours de son existence : la violence physique et verbale n'a besoin d'aucune justification¹⁴⁶, la douleur du corps se double de « l'agonie mentale causée par l'injustice, par l'irrationalité de tout cela »¹⁴⁷ ; enfin, dans le cas de Dawson, la configuration même de « Chiliens surveillant d'autres Chiliens » paraît absurde¹⁴⁸ aux prisonniers comme à certains militaires. Les conditions climatiques extrêmes¹⁴⁹, la sous-nutrition et les travaux forcés se chargent de maintenir un épuisement physique tout au long de la concentration, parfois jusqu'à la mort. En plus des stratégies de déracinement temporel et spatial d'une part, et des privations matérielles d'autre part, une forte pression psychologique leur est appliquée au moyen de fausses alarmes ou de simulacres d'exécution¹⁵⁰. De tels outils révèlent à l'échelle infrastructurelle une disposition superstructurelle qui désigne le régime tout entier comme une institution de la terreur – la notion de terreur s'appliquant plus largement qu'aux seuls régimes totalitaires (Arendt) en tant que « l'usage arbitraire, par les organes de l'autorité politique, d'une coercition extrême contre les individus et les groupes, la menace crédible ou l'extermination arbitraire de tels ou tels individus et groupes »¹⁵¹.

L'INSTITUTION TOTALE ET SON IMPUISSANCE : SOCIOLOGIE DES EXCEPTIONS

« Il est très facile pour qui n'a jamais été dans un camp de concentration de se faire une idée erronée de la vie en son sein, idée dans laquelle pitié et sympathie apparaissent entremêlées. »¹⁵². Avant le début de cette recherche, mon appréhension de l'univers concentrationnaire comptait avec l'acceptation sans nuances de la nature totale de l'institution. À l'exception de résistances épisodiques et célèbres, à l'instar de la tentative d'évasion d'octobre 1944 à Auschwitz, je n'envisageais pas l'infinie complexité des rapports de dissidence, de coopération et de compromission qui constituait ce micro-monde. Toute la diversité de ces dispositions individuelles et structurelles entremêlées m'est apparue au fil de l'enquête, révélant tout autant d'opérateurs très opportuns pour étudier le théâtre des camps.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁸ Ou, pour reprendre les termes exacts d'Armando, « une folie », in annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p.126.

¹⁴⁹ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 40f; annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p.118 ; S. Bitar, *Dawson île 10*, *op. cit.*, p. 135-136.

¹⁵¹ A. Dallin et G. W. Breslauer, *Political terror in communist systems*, Stanford, Stanford University Press, 1970, p.7 in M. Arrigoni, *Se mobiliser en situation autoritaire*, *op. cit.*, p.28.

¹⁵² V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, *op. cit.*, p.13.

Comment les individus et les infrastructures échappent-elles au contrôle total ? La clandestinité, dans ce type d'institution totale, procède dans l'immense majorité des cas de nombreux rapports d'indulgence, de secrets et d'affinités en tous genres. La structure de répression de la dictature elle-même prédispose à des exceptions de divers ordres. Certaines tiennent à la présence, dans les fonctions d'administration des camps principalement, de militaires de carrière sans nécessaire velléité répressive, mais contraints de suivre les ordres du commandement militaire qui s'est attribué la gouvernance du pays¹⁵³. Il arrive que l'esprit de corporation propre à telle ou telle branche de l'armée ait également une influence sur ces dispositions, en tant que chacune présente une culture, une idéologie et des *habitus* différents des autres¹⁵⁴. Enfin, il convient de prendre en compte à toute force l'influence du dispositif de conscription sur les rapports entre soldats de garde et prisonnier·e·s. Les gardes concentrationnaires comptent parmi leurs rangs des jeunes hommes à peine majeurs effectuant leur service militaire obligatoire, de toutes provenances sociales et géographiques. Quelles que soient leur socialisation première, leur appartenance de classe et leurs affinités politiques, la contrainte à assumer une fonction dans le système de répression peut expliquer d'éventuelles laxités dans l'exercice de celle-ci, par inexpérience ou par manque d'adhésion à l'idéologie dictatoriale. La pression imposée par le régime militaire à tou·te·s ses exécutant·e·s peut évidemment opérer l'effet inverse, et provoquer chez les conscrits une plus grande rigidité. Néanmoins, les cas de « retrouvailles » de membres d'une même famille, d'habitants d'une même localité ou de réseaux d'amitié sont fréquemment mentionnés, et ce malgré le fonctionnement rotatif des gardes et l'envoi des troupes dans des camps éloignés de leur zone de provenance.

Il ne s'agit pas simplement de désigner à ce titre les dispositions individuelles et très particulières, mais d'inclure à ce propos des dispositions d'exception bien plus larges. Les deux systèmes concentrationnaires comparés ici offrent d'observer en leur sein des formes multiples et variées d'exception à sa contrainte totale. Or, la simple existence de telles dispositions signale *quelque chose* du système en question, comme le souligne Pilar Calveiro :

Si, comme le suggère Deleuze, les centres de pouvoir se définissent par ce qui leur échappe et par leur impuissance, plus que par leur sphère de pouvoir, il convient de s'interroger sur les formes que prennent la résistance et l'impuissance du pouvoir. Nous avons vu que l'homme n'est jamais totalement désarmé mais qu'il élabore et

¹⁵³ « Dans l'institution militaire, il n'était pas possible d'imposer une mentalité répressive de l'envergure que la dictature a voulu imposer immédiatement ; pour cela il a fallu, comme l'a fait le régime nazi, que la Junte crée un corps spécial – qui fut la D.I.N.A. » in annexe D, *Entretien avec Miguel, op. cit.*, p.169. Voir aussi la page 166 du même entretien.

¹⁵⁴ annexe C, *Entretien avec Alejandro, op. cit.*, pp.153-154 ; annexe A, *Entretien avec Armando, op. cit.*, pp. 122-123 ; annexe D, *Entretien avec Miguel, op. cit.*, p.166.

met en œuvre diverses stratégies pour résister et, dans la mesure du possible, survivre. Il peut y parvenir ou pas, comme toute tentative d'évasion peut être réussie ou non, mais le fait même qu'il essaie témoigne davantage de sa volonté de résistance que de sa soumission. Toute autre interprétation reviendrait à confisquer à l'homme sa capacité à s'opposer au pouvoir et donc à reconnaître à ce pouvoir la toute-puissance dont il se prévaut.¹⁵⁵

Toute la présente recherche souscrit au postulat que le camp de concentration, non seulement ne peut pas être compris sans prendre en compte les exceptions qui se développent en son sein, mais qu'il ne peut précisément être compris que par l'analyse de celles-ci ; et parmi toutes les formes que peuvent revêtir ces exceptions, le théâtre offre un exemple singulièrement édifiant.

QUAND LE THÉÂTRE « SE MANIFESTE »: L'UNIVERS CONCENTRATIONNAIRE ET LE THÉÂTRE COMME EXCEPTION

« Au milieu d'une foule immense et dénuée, au milieu d'hommes désespérés et désemparés, au sein de leur solitude, de leur souffrance, le théâtre s'est manifesté. [...] Dans les camps, le théâtre est né ; il a pris naissance des mêmes besoins, des mêmes détresses, des mêmes bonnes volontés. *Il a restitué des hommes à eux-mêmes.* Il a libéré, il a fait revivre en eux tout ce que leur condition nouvelle avait détruit ou amorti ; il leur a affirmé la permanence de la vie, sa continuité. Ainsi le théâtre *éveille les espoirs* et les souvenirs. Il fait revivre une *sensibilité* qui peut s'étioler ou sombrer. *Le théâtre rend aux hommes la tendresse humaine.* [...] Par une œuvre représentée, par une pièce, par des tréteaux, une *libération se fait, une élévation survient, une connaissance intérieure se pratique, une vie profonde* se déclare entre les hommes. »¹⁵⁶

Le théâtre n'est pas la seule pratique artistique dont on puisse constater la présence au sein-même de l'univers concentrationnaire. Poésie, dessins et peintures, musique, « revues »

¹⁵⁵ P. Calveiro, *Poder y desaparición*, op. cit., p. 113, trad. Isabelle Taudière in C. Pilar, *Pouvoir et disparition: Les camps de concentration en Argentine*, s. l., La fabrique éditions, 2006.

¹⁵⁶ L. Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, France, Flammarion, 1952, p. 243. Paru pour la première fois en 1946 dans le journal *Les Étoiles*, ce texte de Jovet fait évidemment signe vers l'expérience concentrationnaire de Delbo et les activités théâtrales de son groupe d'Auschwitz.

et journaux : dans les camps nazis comme dans les camps chiliens, ces activités ont été documentées. L'intérêt que suscitent de telles productions est double : elles sont le plus souvent envisagées selon une double fonction, en tant qu'œuvre et en tant que témoignage. Même lorsque les objets en questions se voient discrédités sur le plan esthétique (si tant est que cette dimension soit même considérée), ils valent par l'activité de création dont ils témoignent, et la valeur subversive de ce geste.

Dans les camps nazis, on relève la présence d'activités théâtrales, picturales, d'écriture et de musique. Le qualificatif « théâtre » englobe en réalité des exemples très variés : écriture de textes dramatiques¹⁵⁷, réécritures, mise en scène, écritures collectives et improvisation, conception et confection technique¹⁵⁸. Chacune de ces activités suppose des degrés divers de clandestinité ou d'autorisation ; des dispositions qui paraissent à « qui n'a jamais été dans un camp de concentration » inimaginablement difficiles à mettre en place. Lorsque Charlotte Delbo raconte la genèse du groupe de théâtre, c'est par le souvenir de l'art que tout commence, et par le récit :

Nous qui tenions mal debout au sortir de la mort – traverser un petit pré en portant un panier vide exigeait un effort et une volonté extraordinaires –, après quelque temps, nous reprenions apparence humaine. Après quelque temps, nous pensions au théâtre. L'une de nous racontait des pièces aux autres qui se groupaient autour d'elle, bêchant ou sarclant. On demandait : « Qu'est-ce qu'on va voir aujourd'hui ? » Chaque récit était répété plusieurs fois. Chacune voulait l'entendre à son tour et l'auditoire ne pouvait dépasser cinq ou six. Pourtant, le répertoire s'épuisait. Bientôt, nous songions à « monter une pièce ». Rien de moins. Sans texte, sans moyen de nous en procurer, sans rien. Et surtout si peu de temps libre.¹⁵⁹

Raconter une œuvre d'art se prête à la clandestinité à laquelle la situation – les travaux forcés – leur impose de se ranger. Cette première opération de recréation ne constitue pas à proprement parler une activité de création ; mais elle l'occasion d'activer une « vie intérieure »¹⁶⁰, et de réaliser par l'art sa liberté individuelle. Elle constitue d'ores et déjà un acte d'autonomie gagné collectivement sur l'institution. Le projet de « monter une pièce » est cependant sans commune mesure. Comme le relève Delbo, et selon le modèle de création théâtrale que ces internées ont à l'esprit, il implique un texte, du temps de création, et « tout le

¹⁵⁷ Entre autres exemples remarquables, on signalera l'œuvre de H. Hachenburg, *On a besoin d'un fantôme ; suivi de poèmes choisis: textes écrits en 1943 dans le ghetto juif de Terezín*, C. Audhuy et B. Cogitore (éd.), Strasbourg, France, Rodéo d'âme, 2015.

¹⁵⁸ C. Audhuy, *Le théâtre dans les camps nazis: réalités, enjeux et postérité*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2013.

¹⁵⁹ C. Delbo, *Une connaissance inutile*, op. cit., p. 87.

¹⁶⁰ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., pp 44-47.

reste » (par opposition au « rien » qu'elle évoque) – c'est-à-dire les moyens logistiques de reconstituer un dispositif théâtral, aussi sommaire soit-il.

Et voilà que dans ce petit camp¹⁶¹, nous revenions à la vie et tout nous revenait. Tous les désirs, toutes les exigences. Nous aurions voulu lire, entendre de la musique, aller au théâtre. Nous allions monter une pièce. N'avions-nous pas le dimanche libre et une heure le soir ?

Claudette, qui travaillait au laboratoire où elle avait table, crayon et papier, entreprendre de récrire *Le Malade Imaginaire*, de mémoire. Le premier acte achevé, les répétitions commencent.

[...] Et les répétitions... Elles avaient lieu après le travail, après le souper – puisqu'on disait le souper pour deux cents grammes de pain dur et sept grammes de margarine – au moment où l'on éprouve davantage la fatigue, dans une baraque gelée et sombre.¹⁶²

L'espace et le temps pour le théâtre sont ménagés dans les interstices de l'institution : les moments de repos octroyés pour l'optimisation du travail forcé devient un temps de répétition¹⁶³ ; le matériel destiné aux internées dans les fonctions auxquelles on les affecte leur offre la possibilité de prendre des notes et de les conserver. Néanmoins, les conditions de vie dans le camp pèsent lourdement sur la conduite d'une activité de création :

J'écris cela comme si ç'avait été aussi simple. On a beau avoir une pièce bien en tête, en voir et en entendre les personnages, c'est une tâche difficile à qui relève du typhus, est constamment habité par la faim.¹⁶⁴

La faim, les maladies, l'épuisement physique et psychologique imposent un rythme décousu et ralenti. La création artistique est une activité pénible au vu de l'effort qu'elle demande à des femmes déjà soumises sans discontinuer à l'effort et à la contrainte ; pourtant, en ce qu'elle constitue une échappatoire à la contrainte totale et par ce qu'elle apporte à chacune de celles qui y participent, la pénibilité supposée de ces efforts supplémentaires – « non nécessaires » – disparaît. C'est sans doute à ce titre que l'on peut interpréter l'apparente collaboration de toutes les internées qui le peuvent à ces activités : « celles qui pouvaient aider »¹⁶⁵. Le travail théâtral reste tributaire des contraintes de l'institution concentrationnaire (« Une réplique était souvent la victoire d'une journée. »¹⁶⁶). C'est qu'il relève d'objectifs et d'une temporalité complètement autres. Il forme un système dans le système, dans l'envers de l'institution concentrationnaire.

¹⁶¹ Delbo et ses camarades n'apprendront que deux mois plus tard que ce « petit camp » où elle vient d'arriver s'appelle Auschwitz.

¹⁶² C. Delbo, *Une connaissance inutile*, op. cit., p. 89.

¹⁶³ « Chaque soir, battant la semelle et battant des bras – c'était en décembre – nous répétions. » *Ibid.*, p. 90.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ *Id.*

La représentation du *Malade imaginaire* « d'après Molière, par Claudette » a lieu le dimanche après Noël, 1943. Le projet artistique initial était de « monter une pièce » – c'est-à-dire, en l'occurrence, de reproduire un processus de création impliquant un texte dramatique préexistant, un cycle de répétitions et l'aboutissement de celles-ci en une représentation devant un public. Pour correspondre au rituel théâtral « en liberté », une affiche est même confectionnée – alors que personne d'autre que les membres du groupe n'est à prévenir du spectacle, et que l'affiche est accroché sur l'intérieur de la porte. À l'instar des répétitions, la représentation est clandestine : aucune installation n'est possible à l'avance. La pièce a lieu dans l'interstice laissé, cette fois, par « une SS que ses amours occupaient beaucoup »¹⁶⁷ – laxité de l'ordre de l'individu, mais signalant néanmoins plus largement la possibilité de telles laxités dans la structure concentrationnaire. Les internées occupent des fonctions similaires à celles de l'organigramme de création théâtrale en liberté : adaptation « d'après Molière, par Claudette », « costumes de Cécile », « mise en scène de Charlotte », « agencement scénique et accessoires de Carmen »¹⁶⁸ (répondant au titre d'« habilleuse »¹⁶⁹) et même « souffleuse »¹⁷⁰. Les costumes sont confectionnés à partir de la transformation « des tricots », des « chemises de nuit », des « pyjamas » ; voire des « cages en tulle » utilisées aux travaux de leur station d'essai, et reconverties pour l'usage. Du maquillage est également arrangé, avec de l'insecticide¹⁷¹. On se procure des *ersatz* d'accessoires, comme des « bâtons enrubannés de tulle » qui font office de cannes. Le camp ne se définissant pas par une abondance de moyens, le principe de réalité s'impose – et ce, d'autant plus qu'entre le faste bourgeois que la pièce de Molière appelle à représenter et la pauvreté des lieux et des ressources de ce théâtre éphémère, le contraste est d'autant plus saisissant.

Claudette, l'auteur, est contente du résultat, mais ne se console pas que les hommes n'aient ni perruque ni chapeau, et que Bélise n'ait pas d'éventail. « Sous Louis XIV, voyons ! » Hélas, nos cheveux, rasés à l'arrivée, n'ont encore que quelques centimètres.¹⁷²

Le théâtre de fortune est aménagé en boîte noire¹⁷³ dans la baraque du réfectoire. Il est doté d'une scène en estrade faite des tables de repas juxtaposées et « débarrassés de leurs pieds

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷¹ *Id.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 91-92.

¹⁷³ « Les couvertures, habilement manœuvrées par Carmen, qui a un marteau, des clous et de la ficelle, qu'elle avait longtemps convoités avant de réussir à les voler au SS jardinier, les couvertures forment un rideau qui n'est pas le moindre de nos succès. D'autres couvertures, clouées aux fenêtres, obscurcissent la salle. Seule est éclairée la scène où Carmen, électricien autant que machiniste, a installé une baladeuse en projecteur. », in *Ibid.*, p. 92.

(sinon la scène eût été trop haute dans la baraque très basse de plafond) » ; d'un rideau et de coulisses bricolés avec des couvertures et quelques outils volés par Carmen au S.S. jardinier ; d'une baladeuse (elle aussi volée) servant de projecteur pour la scène. La reconstitution du lieu théâtral va de pair avec la transposition de ses rites : les trois coups, le lever de rideau, le silence du public.

Dans le récit de son expérience concentrationnaire, Frankl dédie trois pages à « L'art dans le camp », et fait lui aussi mention d'un spectacle. Tout comme pour le groupe de Delbo, le lieu théâtral n'est qu'éphémère :

On débarrassait temporairement un baraquement, on rassemblait ou on clouait ensemble quelques bancs, et on élaborait un programme. Le soir venu, ceux qui jouissaient d'une bonne situation - les *kapos* - et ceux qui n'avaient pas à faire de grandes marches en-dehors du camp se réunissaient là et riaient ou chahutaient un peu ; n'importe quoi qui leur fasse oublier.¹⁷⁴

Les activités en question se déroulent également le soir, entre une journée de travail et la suivante¹⁷⁵. Elles diffèrent cependant très nettement de celles relatées par Delbo. Tout d'abord, ces activités se reproduisent à plusieurs occasions : elles relèvent d'une forme de récurrence, voire même d'habitude¹⁷⁶. À ce titre, elles semblent donc se développer dans une disposition non pas de clandestinité, mais de relative institutionnalisation – puisqu'elles sont connues et appréciées au moins par les *kapos*. L'autorisation de ces spectacles et leur apparente régularité semblent directement liées à la fonction qui leur est attachée : si le groupe de Delbo crée en vue d'aboutir à un objet esthétiquement et historiquement informé, la fonction principale des activités artistiques que décrit Frankl est le divertissement. C'est la raison même qui semble motiver l'autorisation répétée de tels événements ; tandis que le projet de Delbo (au demeurant, professionnelle de théâtre et mue par une passion d'artiste) s'apparente fortement à la reconstitution du travail théâtral dans toutes ses étapes « classiques », en vue d'aboutir à la mise en scène finale d'une œuvre d'art « de référence » pour elles – et à leur seule destination. Ainsi, les économies même de la réalisation de ces spectacles diffèrent : l'un repose sur un cycle de répétitions menant à une unique représentation finale, l'autre est « une forme de spectacle de cabaret » qui, selon les mots de Frankl, « s'improvisait »¹⁷⁷.

¹⁷⁴ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 49.

¹⁷⁵ « Les réunions étaient d'une telle efficacité que certains prisonniers assistaient aux représentations malgré leur épuisement total, quitte à manquer pour cela leur gamelle du jour. » *in Id.*

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ *Id.*

Les témoignages complémentaires de Frankl et Delbo nous permettent d'appréhender le théâtre des camps selon une variété de dispositions d'exceptions, qui induisent dès lors une variété de pratiques et de fonctions du théâtre dans l'univers concentrationnaire. Selon le degré d'autorisation ou de clandestinité qui préside à la conduite du travail artistique, les conditions d'exécution de celui-ci (répétitions, « installation technique ») diffèrent. Le statut de la représentation change lui aussi notablement selon ces paramètres : représentation unique, ou dispositions relativement instituée ? Théâtre *pour soi et contre l'adversité*, ou spectacle au statut de publicité ambivalent ?

La grande diversité des expériences théâtrales concentrationnaires au Chili permet d'approfondir l'analyse des rapports qu'entretiennent la structuration du camp et les dispositions (individuelles ou structurelles) d'exception avec les pratiques de la création théâtrale et les fonctions qui lui sont attachées. De nombreux·ses détenu·e·s entreprennent dans les camps des activités artistiques dont i·e·ls n'étaient pas familier·e·s auparavant¹⁷⁸ ; celles que conduisent les artistes incarcéré·e·s prolongent « de vieilles querelles à propos d'un « art bien fait » [...] dans la ferveur d'un théâtre engagé [...] ou dans l'enchantement d'un théâtre plus ludique »¹⁷⁹. De fait – nous y reviendrons dans le dernier mouvement de ce mémoire – le théâtre concentrationnaire doit se penser dans une historicité du champ artistique chilien. La persistance d'une fonction pédagogique et critique de l'art populaire, et d'une conception collective de la création se révèle dans les initiatives de « théâtre-écoles », comme les troupes-écoles de Marietta Castro à Tres Álamos et Cuatro Álamos¹⁸⁰, ou encore celles développées par son frère Oscar dans les mêmes camps, puis à Ritoque et Puchuncaví. Les recherches et les formes de travail théâtral innovées par les troupes du théâtre universitaire se prolongent avec de véritables « troupes » concentrationnaires, établissant pour elles-même une dénomination analogue à celle d'une compagnie universitaire en liberté – et se ressaisissant des mêmes « mots-clés » : ainsi, par exemple, le T.E.T.A., « Théâtre Expérimental de Tres Álamos »¹⁸¹. Certains artistes, enfin, rejouent dans les camps des œuvres de leur propre répertoire (comme Oscar Castro, qui recréera des spectacles de l'Aleph¹⁸²) ou d'un répertoire international de dramaturgies inscrites dans une culture

¹⁷⁸ On mentionnera pour approfondissement l'existence, en plus des activités poétiques, musicales, théâtrales et picturales, de revues, de journaux muraux, et de conférences et autres activités d'enseignement.

¹⁷⁹ L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, op. cit., p. 311.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 312.

¹⁸¹ A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, op. cit., p. 87.

¹⁸² L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, op. cit., pp.311-313.

politique d'art social et critique (dont les pièces de Brecht sont l'exemple le plus emblématique¹⁸³).

L'existence de groupes de théâtre qui puissent se désigner comme « troupes » témoigne de la relative institutionnalisation de certaines activités de création dramatique. L'exemple le plus développé au Chili est celui des « vendredis culturels » de Puchuncaví : dans ce camp, les actions de dialogue entreprises par les prisonniers politiques avec l'administration militaire ont peu à peu abouti à l'octroi d'espaces d'expression de plus en plus conséquents, jusqu'à l'instauration en 1976 d'une journée hebdomadaire dédiée aux pratiques culturelles. Du matin au soir, le camp s'affaire à la préparation du spectacle : les préparatifs techniques et scénographiques commencent très tôt et durent toute la journée ; les représentations ont lieu le soir, entre 19h et 21h. Une configuration similaire se présente, ce même jour vendredi, dans les camps de Ritoque et Tres Álamos. Un autre exemple peut être trouvé, selon une autre temporalité, dans le camp de Pisagua. Un élan du détenu Jorge Navarrette le conduit un soir à animer, après la fermeture des cellules¹⁸⁴, une fiction « radiophonique » audible par tous les individus présents dans l'enceinte du camp, et dont il proclame à partir de cet instant la transmission quotidienne. Ce programme participatif¹⁸⁵, fondé sur la récitation de poèmes, de blagues ou de chansons est un exemple unique parmi les activités culturelles concentrationnaires du pays : celui d'un « théâtre radiophonique » dont la transmission quotidienne s'intègre au « programme du jour ».

La mise à jour de dispositions d'exceptions récurrentes impose de prendre en compte l'influence de nombreux critères. La périodisation est par exemple une donnée importante : c'est dans les premiers mois de la dictature militaire que la répression est la plus brutale et meurtrière¹⁸⁶. Devant l'inquiétude croissante de l'opinion internationale et les actions de contrôle entreprises par les organismes humanitaires, le système accuse des inflexions, et de très nombreux centres de détention et de torture cessent leur activité dans la première moitié de l'année 1974. Dans ceux qui restent en fonctionnement, on constate généralement à partir de cette période un plus grand nombre de dispositions d'exception, signes d'un relatif assouplissement du système. Pour autant, d'autres camps comme celui de Pisagua sont

¹⁸³ Des pièces de Brecht semblent avoir été montées dans de nombreux camps, et par des groupes très différents : Castro en monte des extraits dans plusieurs camps ; Frida Klimpel et un groupe de détenues montent *Maître Puntilla* à Tres Álamos ; et dans le même camp, le groupe masculin du T.E.T.A. remonte *Le procès de Lucullus* et *Grand-peur et misère du III^e Reich*. In A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, op. cit., pp.87-90.

¹⁸⁴ Le camp de Pisagua dans un bâtiment réaffecté à la fonction concentrationnaire. Les détenus sont confinés dans des cellules (environ trente personnes pour une surface de dix mètres sur quatre) donnant toutes sur une même cour intérieure ; les prisonniers et les militaires à tous les étages peuvent ainsi être mis en communication par le médium « radiophonique » auquel recourt Navarrette.

¹⁸⁵ « Bientôt, cet exercice nocturne d'expression et de communication de « Lalo Cabrera » commença à gagner en puissance, à se mettre en place, à faire partie intégrante de la réalité cruelle et absurde qui avait cours [...] À partir de la claustration nocturne, les nouveaux habitants de Pisagua changeaient de rôle. Les détenus comme les gardes se prêtaient au jeu, les premiers comme protagonistes, les seconds comme public auditeur » A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, op. cit., p.120.

¹⁸⁶ M. E. Rojas, *La represión política en Chile : los hechos*, Madrid, IEPALA, 1988.

tristement célèbres pour la violence inouïe de la répression qui y a cours ; et pourtant, des activités artistiques s’y développent, certaines même avec régularité (dans le cas des *Nuits Fantastiques*), en « poussant » pour ainsi dire sur mesure dans les interstices propres à cette institution.

Le théâtre concentrationnaire chilien a donné lieu à des formes et des pratiques théâtrales extrêmement diverses. Il est néanmoins important de distinguer les activités imputables à l’initiative de professionnel-le-s du théâtre de celles entreprises par des « artistes improvisé-e-s », n’ayant que peu voire pas d’expérience théâtrale antérieure à la concentration. Pour le premier cas de figure, l’exemple le plus documenté est celui d’Oscar Castro, connu pour avoir entrepris ou participé à des activités théâtrales dans presque tous les camps de son parcours concentrationnaire (c’est-à-dire à Tres Álamos, Cuatro Álamos, Chacabuco, Ritoque et Puchuncaví). Afin d’aborder ces activités, il faut avant tout prendre en compte les travaux antérieurs de Castro. Le rapport de Delbo à Juvet est un opérateur de compréhension essentiel pour envisager de quelle « manière de faire du théâtre » procèdent ses activités dans le camp. De la même manière, les manifestations théâtrales conduites par Castro dans les camps procèdent directement du propos et de la pratique politiques du théâtre dans les œuvres de l’Aleph. Il est arrêté le 24 novembre 1974, après une des représentations de *Y al principio existía la vida* (*Au commencement était la vie*). La pièce se joue depuis le mois d’octobre, en plein état de siège ; écrite à partir de mars 1974, la fable est ouvertement politique malgré le recours à la parabole¹⁸⁷. Le collectif a pris la décision de jouer le spectacle en pleine conscience du risque encouru. Le groupe est connu du régime militaire : première troupe chilienne à jouer au Festival International de Nancy, en 1973, l’Aleph revient de sa tournée européenne au mois de novembre. Son siège est occupé et mis à sac par les troupes de la dictature, le matériel technique et artistique est confisqué. *Y al principio...* est la première création de la troupe pendant la dictature, et il s’agit selon lui du premier spectacle à caractère « critique » vis-à-vis du régime – un spectacle que l’Aleph souhaite de plus retentissant et médiatisé. Ainsi, si le théâtre se retrouve presque tout au long de l’expérience concentrationnaire de Castro, il faut envisager avant tout que le théâtre politique est le motif même de son arrestation. Ainsi les activités qu’il développe dans les camps sont-elles en

¹⁸⁷ « Il y avait deux scènes importantes dans cette pièce : l’histoire du capitaine du navire, qui dans son naufrage exhorte à poursuivre la lutte, et qui viendrait représenter notre vision des derniers instants du Gouvernement Populaire ; et la fin de la pièce, quand le prophète est tué alors même qu’il promet que tout va continuer, que la vérité ne meurt pas tout net avec lui mais qu’elle continue en lui. Ces deux choses étaient claires pour nous, il fallait qu’on les dise. À partir de cela, on a construit, on a ornementé, on a détourné, on a tiré dans tous les coins, sur l’amitié, sur l’incommunication, sur les problèmes dans les relations humaines que le fascisme produit aussi. ». Oscar Castro in A. Dorfman, « El teatro en los campos de concentración : conversación con Oscar Castro del Aleph », *Conjunto*, n° 37, 1978, p. 3-34. Notre traduction.

accord avec la ligne esthétique et politique d'avant sa détention. Il récrée de nombreuses mises en scène conçues avec l'Aleph avant sa détention, dont la toute première de sa concentration, *Vida y muerte de Casimiro Peñafleta*¹⁸⁸ (*Vie et mort de Casimiro Peñafleta*), dans le patio de Tres Álamos. Il rejouera cette pièce dans les autres camps au gré de ses transferts, une vingtaine de fois : il s'y réfère comme à son « cheval de bataille », un « acte d'amour » pour souhaiter la bienvenue à de nouveaux arrivants¹⁸⁹. Reprenant possession du personnage de Casimiro, il en écrit la suite, proprement concentrationnaire dans la conception, dans la fable et jusque dans le titre : *Casimiro Peñafleta, preso político* (*Casimiro Peñafleta, prisonnier politique*). Les œuvres de répertoire qu'il entreprend de réaliser dans les camps sont également marquées par les mêmes intérêts politiques et esthétiques : « des extraits d'œuvres de Brecht, du *Marat-Sade* de Weiss et de l'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry »¹⁹⁰. À l'exception d'Oscar Castro, d'autres artistes de théâtre sont à l'origine d'œuvres et de pratiques relevant de références similaires, et participant d'une culture esthétique et politique analogue. Sa sœur Marietta, arrêtée le même soir que lui et détenue à Tres Álamos¹⁹¹, participera avec d'autres prisonnières et suivant l'initiative de Frida Klimpel¹⁹² à la création d'une version intégralement féminine du *Maître Puntilla* de Brecht, ainsi que *La Maison de Bernarda Alba* de Lorca¹⁹³. Dans la partie masculine du même camp, le T.E.T.A. (entraîné par l'acteur et auteur dramatique Igor Cantillana, et qui compte une dizaine de membres) monte une *Antigone* intégralement masculine, deux pièces de Brecht (*Le Procès de Lucullus* et *Grand-peur et misère du III^e Reich*) ainsi qu'un spectacle du Théâtre Aleph, *El Evangelio según nosotros* (*L'Évangile selon nous-mêmes*)¹⁹⁴.

Cette évidente parenté entre elles, sur le plan des références et des pratiques du théâtre, de productions concentrationnaires qu'entreprennent des artistes expérimenté·e·s contraste cependant avec la diversité de celles effectuées de détenu·e·s inexpérimenté·e·s dans le champ théâtral, et les innovations qu'elles proposent. J'évoquai plus haut les *Nuits Fantastiques* de Lalo Cabrera : ce « théâtre radiophonique » d'un genre très particulier, d'une forme absolument adaptée au camp où il surgit, naît de l'initiative d'un fonctionnaire de la Banque d'État du Chili. Un autre exemple mérite qu'on s'y attarde, en tant qu'il témoigne à son tour du caractère unique des formes « proprement concentrationnaires » – s'entend, des

¹⁸⁸ A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, op. cit., p. 88.

¹⁸⁹ « *Su caballito 'e batalla* », dit-il : « c'était comme prendre la guitare et se mettre à chanter », in *Ibid.*, p. 90.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹¹ L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, op. cit., p.312.

¹⁹² « Actrice, fondatrice de l'ATEVÀ (Association Théâtrale de Valparaíso) et enseignante-chercheuse à l'Université du Chili de Valparaíso », in A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, op. cit., p.88.

¹⁹³ L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, op. cit., p.312.

¹⁹⁴ A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, op. cit., p. 87-88.

objets et des pratiques aux créateur·ice·s desquelles le théâtre « se manifeste » au cours de leur expérience des camps. Accusé de receler des armes et des explosifs, Mario Molina Domínguez, ingénieur en mécanique, est déporté durant dix mois dans le camp de Chacabuco. Il y devient « écrivain de théâtre »¹⁹⁵. Cette fonction, nouvelle pour lui, est indissociable de la concentration : ainsi signe-t-il dans son recueil « écrivain... diplômé de Chacabuco, camp de concentration ». Auteur d'une dizaine de courtes pièces¹⁹⁶ (d'une durée de dix à quinze minutes), toutes écrites pendant le temps passé dans le camp, son processus dramaturgique répond à l'objectif, selon ses propres termes, de « scénifier des thèmes *évasifs* »¹⁹⁷ ; les œuvres restent intrinsèquement marquées des conditions concentrationnaires, dans leur format en premier lieu (signalant le peu de temps pour répéter et pour écrire¹⁹⁸), mais aussi dans les fables, et dans les genres et registres auxquelles elles empruntent. Les pièces sont humoristiques (Ramírez Pérez les désigne comme *sketchs*), et relèvent de diverses dramaturgies comiques et satiriques – *alta comedia*, *sainete*, théâtre de l'absurde. Certaines sont des fictions, satires de la réalité du camp (¿ *Quién está cuerdo* ? représente l'univers concentrationnaire sous la forme d'un asile) ; d'autres reposent plus directement sur la « re-création » d'événements réels¹⁹⁹. *Primero incomunicación, luego...* prend ainsi pour sujet la création théâtrale dans le camp elle-même :

La fable nous parle du groupe de théâtre qui s'est organisé une réunion pour arranger la petite salle de théâtre, qui a bien besoin de quelques réparations. Deux heures ont passé et seul Ricardo est arrivé à l'heure, ce qui le met hors de lui. Il se défoule sur le premier à faire son entrée, Guillermo. La discussion devient de plus en plus violente, jusqu'à ce qu'ils en viennent aux mains. À ce moment apparaît le Metteur en scène et tout s'apaise, *a fortiori* lorsqu'on apprend que le retard est dû à l'intervention d'une patrouille de militaires qui s'est saisi des membres du groupe de théâtre et les a conduits aux travaux forcés pour la journée. [...] Enfin, tout à coup, l'histoire vire de bord et tous se retrouvent à écouter les poèmes qu'ont écrit Ricardo et Guillermo, poèmes dépeignant crûment la réalité vécue par les prisonniers de Chacabuco. Ricardo lit son « Réveille-toi Chacabuco » [« *Despierta Chacabuco* »], et Guillermo son poème « Que puissent ainsi passer mille ans [« *Así pasen mil años* »], le tout accompagné par les accords d'une guitare mélancolique qu'égrène le Scénographe.²⁰⁰

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹⁶ « De cette période, on relèvera donc : *Qui est sain d'esprit ? [¿ Quién está cuerdo ?]* , *Une surprise fatale [Una sorpresa fatal]*, *L'incommunication [La incomunicación]*, *D'abord l'incommunication, ensuite... [Primero incomunicación, luego...]*, *Monsieur le Directeur général [El Señor Gerente General]*, *Comment on a évité la Troisième guerre mondiale [Cómo se evitó la tercera Guerra Mundial]*, *Le service militaire [El servicio militar]*, *L'Assassinat de l'Oncle Valentin [El Asesinato del Tío Valentin]*. » in *Id.*

¹⁹⁷ « Escenificar temas evasivos » in M. Molina Domínguez, *Relatos y notas: Teatro en Chacabuco, campo de concentración*, Santiago de Chile, Chili, Ediciones ChileAmérica, 2008.

¹⁹⁸ A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, op. cit., p. 93.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 94

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 97-98.

Les noms des personnages sont fictifs mais les fonctions, marquées d'une majuscule, sont les véritables identités des prisonniers, celles dont ils se sont ressaisis par le théâtre et dans le théâtre. Mario Molina fait du théâtre un microcosme autonome et protégé, où la création s'ouvre sur la création, et se referme sur elle-même :

Le Metteur en scène – Ne trouvez-vous pas que cette réunion à laquelle nous participons est théâtrale ? Et si c'est le cas, pourquoi ne pas la répéter devant les autres prisonniers de Chacabuco ?

Le Scénographe – Je crois qu'il faudrait la représenter telle quelle, avec une panne de courant, des bougies et du café.

Le Metteur en scène – Pas à pas, exactement comme elle s'est déroulée ce soir devant un public inexistant.²⁰¹

La « petite salle de théâtre » de Chacabuco évoquée dans le texte de Molina correspond à un lieu réel, qu'on serait tenté d'appeler « le théâtre de Chacabuco ». Aménagé par les prisonniers politiques dans un bâtiment du village de Chacabuco, dans le désert d'Atacama – village où ils effectuent leurs travaux forcés – il est le lieu « permanent » dévolu à la pratique théâtrale. Les pièces de Molina sont écrites dans la perspective d'y être jouées, autant qu'elles sont traversées des images et des souvenirs des créations précédentes. Elles répondent à une dramaturgie cyclique : surgissant dans un espace-temps de l'exception, l'acte d'écriture contemple la réalité dont il procède, et avec elle, l'absurdité de son surgissement. Son terme implique le retour à cette réalité où il n'a de place que dissidente, cette réalité qui n'est humainement pas acceptable. Pour ne pas concéder au réel, il se referme sur lui-même, protégeant ce fragile instant de liberté tout en ménageant les conditions de son ressurgissement, ou de celui d'autres instants semblables. La complexité et la finesse de la dramaturgie de Molina sont à envisager dans leur totale et nécessaire dépendance avec le camp. Écrivain de Chacabuco *car fait écrivain par Chacabuco*, Mario Molina ne reconstitue pas un théâtre perdu de l'époque de sa liberté, pas plus qu'il ne continue la lutte d'un théâtre politique clairement inscrit dans la filiation d'un répertoire. Sa dramaturgie est concentrationnaire : les fables procèdent du réel du camp et font signe vers lui, les objets dramatiques qui voient le jour dans ces *exceptions pour créer* y restent figées, comme dans un temps suspendu.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 99.

Parmi toutes les manifestations théâtrales dans le système concentrationnaire chilien – dont il importe de consigner encore beaucoup de traces – la diversité des objets et des fonctions de l'activité artistique signale en vérité la grande diversité des profils des agents qui les conduisent. Ce terme englobant peut aussi bien désigner des dramaturgies proprement concentrationnaires que des (re)mobilisations d'un théâtre politique luttant *jusque dans* les camps ; pratiques plurielles du théâtre, propres aux trajectoires de chacun·e de celles et ceux qui les réalisent, et simplement unifiés par les institutions qui les réunissent, physiquement et par les vexations.

La grande diversité d'objets dramatiques et de pratiques du théâtre dans les camps fait signe vers une diversité tout aussi grande des profils individuels, des rapports sociaux et des dispositions exceptionnelles impliqués dans leur réalisation. Dans l'institution de répression chilienne, il importe au premier chef de relever la présence et l'influence de militaires « sans conviction » et de soldats coopérants, d'artistes politiques résolus et de « vocations » théâtrales spontanées ; enfin, d'une multitude de dispositions et de rapports dissidents à la contrainte totale de l'institution, et pouvant émaner des deux bords. Il va sans dire que ces activités, quelles que soient les circonstances permettant qu'elles voient le jour, présentent dans ce contexte un caractère subversif. Mais dans ces « espaces d'impuissance » du pouvoir total, toute coopération à l'exception peut signaler une volonté de résistance.

Un grand nombre de manifestations du théâtre dans les camps chiliens semble relever de dispositions d'exceptions fondées sur un geste conjoint des deux « bords ». Pratiques clandestines ou œuvres de commande, espaces dissidents à l'institution ou instrumentalisation par l'institution de ces activités artistiques : même au sein du groupe mémoriel enquêté, les lectures de ces initiatives sont conflictuelles. Le cas dawsonien offre un excellent exemple des multiples interprétations qui peuvent naître quant aux dispositions individuelles et structurelles dont procède le théâtre concentrationnaire. Mais le théâtre de Dawson permet surtout d'élaborer une hypothèse – polémique, certes, mais qui semble informer à partir de l'analyse des exceptions théâtrales d'une disposition politique assez remarquable en résistance au système : des pratiques de la trêve, unissant les deux camps adverses dans un besoin partagé de suspendre le conflit.

CHAPITRE DEUXIÈME

UN THÉÂTRE DU BOUT DU MONDE : ISLA DAWSON & LES TRÊVES THÉÂTRALES

L'expérience de la création d'art, antinomique à l'expérience concentrationnaire par tellement d'aspects, constitue de toute évidence pour les détenu·e·s une pratique de l'*évasion*. Mais une évasion à laquelle coopéreraient les agents des deux groupes adverses qui composent l'institution impliquerait en substance, la cessation temporaire du conflit en vigueur. Une coopération entre militaires et prisonniers afin de s'évader, de s'émanciper collectivement de l'institution totale, signale un besoin de trêve qu'on ne peut comprendre qu'en examinant plus avant le fonctionnement du système concentrationnaire, et en analysant la relation qu'entretiennent les individus composant le micro-monde concentrationnaire avec les fonctions qu'ils doivent y tenir. L'examen des fins est ici indissociable de celui des moyens : c'est précisément en étudiant les contraintes – disons même, les violences – subies par les agents qui compose le camp que se feront jour les motifs pouvant prédisposer des individus membres de l'encadrement militaire comme ceux appartenant au groupe des détenus à aspirer à une trêve, et à agir collectivement dans l'instauration de telles dispositions.

Si l'hypothèse d'un théâtre de trêve s'étend à un plus grand nombre de camps chiliens, c'est à l'étude du cas dawsonien que ces réflexions se sont dessinées. Le second temps de ce mémoire se consacrera donc à l'approfondissement de ce terrain précis, afin de rendre compte du théâtre de Dawson non seulement comme une activité de production artistique, mais en

tant que phénomène social de dissidence exceptionnelle à l'institution totale ; en tant, donc, qu'il donne à voir le théâtre comme une trêve, et la dissidence comme une nécessité partagée.

ISLA DAWSON : THÉÂTRE ET PRISON DU BOUT DU MONDE

Dans la province la plus australe du Chili²⁰², que sa géographie et son climat voient fréquemment qualifier « bout du monde », près de 2 000 personnes furent la cible des répressions du régime militaire entre 1973 et 1977²⁰³. Parmi les treize centres de détention et de torture de la région²⁰⁴, les deux camps dawsoniens de Compingim et de Río Chico ont connu une médiatisation journalistique et militante relativement importante. C'est ce dernier qui intéresse la présente étude de cas : si des activités artistiques, et notamment théâtrales ont été menées dans d'autres centres de répression du Magellan (Régiment Cochrane, Régiment Pudeto, Stade Fiscal), les œuvres et les pratiques dawsoniennes offrent toutes les données requises pour établir une première analyse et théorisation du théâtre concentrationnaire au Chili.

L'ÎLE, LE CAMP ET L'ART

Entre le 11 septembre 1973 et le 30 septembre 1974, plus de 800 personnes seront détenues sur l'île²⁰⁵. Le premier camp, Compingim, fonctionnera du 11 septembre au 22 décembre 1973, à la charge des mêmes troupes au long de ces trois mois. Le second camp est construit dans la gorge de Río Chico (dont il tire le nom), à une quinzaine de kilomètres au

²⁰² « Dawson est situé encore plus au sud que les Malouines, à une latitude qui dans l'hémisphère Nord serait l'équivalent de la Sibérie ou de l'Alaska. » in S. Bitar, *Dawson île 10*, op. cit., p.69.

²⁰³ Rapport Rettig.

²⁰⁴ Régiment Pudeto, Bataillon Blindé Schneider (*Blindado*), Détachement Cochrane, Stade Fiscal, Bahía Catalina, Prison Publique de Punta Arenas, Hôpital Naval, Régiment des Lanciers de Puerto Natales (*Lanceros*), Régiment Caupolicán de Porvenir, Maison des Interrogatoires de Cerro Sombrero, « Palais du Sourire » de Punta Arenas, camps de Compingim et de Río Chico in E. Valencia, « Campos de concentración y centros de detenciones en Magallanes 1973 -1977 », op. cit.

²⁰⁵ Se référer à ce propos au site du Ministère de la Défense chilien, et à l'article qui y est consacré à l'île Dawson : <http://www.defensa.cl/temas-destacados/isla-dawson/> ; dernière consultation le 4 avril 2018. Voir aussi annexe F, *Entretien avec Mario*, op. cit. p.185.

nord de la base navale de Puerto Harris, et entre en activité le 21 décembre 1973 ; le transfert des prisonniers est effectué pour « la veille de Noël 1973 »²⁰⁶. L'île est sous la juridiction de la III^e Zone Navale du Chili, et dépend donc de la Marine : ce territoire, nationalisé au cours de la réforme agraire de l'Unité Populaire, est concédé aux Forces Armées par le gouvernement Allende en août 1972²⁰⁷.

L'administration du camp est assurée par le Commandant de la Sous-Base Navale de Dawson, dit Commandant de l'Île, membre de la Marine et répondant hiérarchiquement du Commandant en Chef de la III^e Zone Navale. Durant toute la durée d'activité des camps dawsoniens, cette fonction sera assurée par le Capitaine de corvette Jorge Fellay Fuenzalida²⁰⁸, auparavant responsable du Régiment Cochrane de Punta Arenas. Il n'est pas stationné directement sur le camp, mais au siège de la Base Navale, dans la localité de Puerto Harris. La maintenance du camp est à la charge du Major (*Suboficial Mayor*), Basilio Escobar²⁰⁹. L'importance de cet homme pour la tenue des activités théâtrales à Dawson est capitale : extrêmement cité dans tous les entretiens de ce terrain, il fut responsable de la logistique de tous les camps de l'île, et restera en poste sur toute la durée d'activité du camp²¹⁰. Manuel le décrit comme « une personne très charismatique, une personne vraiment très humaine, au point que ses rapports avec [les prisonniers] ne se sont jamais teintés d'une attitude de maton »²¹¹. Il vit avec sa famille à Puerto Harris, où il dispose d'une grande quantité de matériel de toutes sortes : son entrepôt (la *bodega*) deviendra pour ainsi dire le local technique du théâtre dawsonien²¹². Les autres membres des troupes de maintenance – cuisiniers, ouvriers, mécaniciens, etc – semblent constituer des équipes permanentes. Tous marins, certains sont stationnés sur l'île et vivent à Puerto Harris avec leurs familles, voire à Punta Arenas ; d'autres logent aux abords directs du camp, et n'y pénètrent jamais²¹³. La permanence en poste de ces troupes entraîne une forme de constance dans leur attitude vis-à-vis des prisonniers politiques :

Ces marins avaient une attitude par rapport aux prisonniers qui était toujours... enfin je ne dis pas qu'ils étaient nos copains, quoi, mais ils avaient toujours une bonne attitude par rapport à nous. Ils permettaient l'entrée des prisonniers par exemple pour travailler à la cuisine, c'était une sorte de petit privilège parce que cela permettait de manger davantage. Et donc les marins faisaient le tri tout le temps

²⁰⁶ annexe D, *Entretien avec Miguel*, op. cit., p.164.

²⁰⁷ S. Bitar, *Dawson île 10*, op. cit., p. 54.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 61; annexe D, *Entretien avec Miguel*, op. cit., p. 164.

²⁰⁹ annexe D, *Entretien avec Miguel*, op. cit., p.164 ; annexe C, *Entretien avec Alejandro Olate*, Punta Arenas, 2017, p.159.

²¹⁰ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.139.

²¹¹ *Id.*, p.134.

²¹² annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.127.

²¹³ annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, op. cit., p.157.

des gens qui voulaient entre guillemets passer à la cuisine. Une semaine, deux semaines chacun.

On observe dès lors la marge de manœuvre dont bénéficie ce corps de maintenance au sein de l'institution dawsonienne ; avec elle se dessinent déjà quelques-unes des dispositions d'exception envisageables en faveur des détenus. Néanmoins, le corps de maintenance n'est pas l'organe militaire décisionnaire dans la hiérarchie concentrationnaire : toutes les autorisations quant à la vie du camp, aux modalités de surveillance et de répression dépendent de la Garde²¹⁴. À Río Chico, la garde est rotative, relevant de compagnies dont la composition alterne entre trois des quatre branches des Forces Armées : l'Armée de terre, l'Armée de l'air et la Marine²¹⁵. Comme le souligne Armando, « chaque institution appliqu[e] sa méthode au camp de concentration »²¹⁶ ; pour comprendre avec plus précision l'organisation interne du groupe concentrationnaire et ses fluctuations au gré des tours de garde, une sociologie de chacun de ces corps d'armée, de leurs idéologies et de leurs systèmes de représentation s'imposerait, à laquelle je n'ai pu me livrer dans ce travail²¹⁷. Le chef de la Garde était le chef du camp – « généralement un Capitaine ou un Commandant ; puis venait un noyau avec Lieutenant, Second lieutenant, Sous-lieutenant qui constituaient son équipe. Et ensuite venaient les soldats, les sous-officiers et les soldats qui formaient la garde. Je dirais que la garde se comptait à hauteur d'environ soixante-dix soldats au moins dans le casernement »²¹⁸. Miguel estime plutôt à approximativement cent personnes l'effectif total d'une garde²¹⁹.

Le premier commandant du camp Río Chico, en décembre 1973, fut le Capitaine Paris. Lui succédèrent ensuite le Capitaine Mario Zamora, en janvier 1974, et le Capitaine Varas en février 1974, issus de l'Armée de terre, du Régiment blindé de Punta Arenas. Le 20 mars 1974, l'Infanterie de Marine²²⁰ prend le contrôle du camp sous le commandement du Lieutenant Eduardo Carrasco, et des sous-lieutenants Jaime Weinderlauffer et Mario Tapia. Ce fut une garde très punitive, qui se distingua par sa dureté et l'état de répression très intense qu'elle imposa dans le camp. Ils restèrent en charge du camp jusqu'à la mi-mai 1974. Après cela arrivèrent d'autres gardes, incluant des militaires du Régiment Caupolicán de Porvenir et du Régiment des *Lanceros* de Puerto Natales.²²¹

²¹⁴ annexe B, *Entretien avec Manuel*, *op. cit.*, p.137.

²¹⁵ « La Police ne s'est jamais chargée de Dawson », in annexe D, *Entretien avec Miguel*, *op. cit.* p.164.

²¹⁶ annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p.125 ; voir aussi annexe B, *Entretien avec Manuel*, *op. cit.*, p.137.

²¹⁷ À cette fin, je renverrai une nouvelle fois aux travaux d'Eric Hershberg et Felipe Agüero, in E. Hershberg et F. Agüero Piwonka (éd.), *Memorias militares sobre la represión en el Cono Sur: visiones en disputa en dictadura y democracia*, Madrid, Siglo XXI Ed. [u.a.], 2005

²¹⁸ annexe B, *Entretien avec Manuel*, *op. cit.*, p.139. Correspondant aux rangs des officiers OF-3 et OF-2, correspondant dans l'Armée de terre et l'Armée de l'air aux grades respectifs de Commandant et Capitaine.

²¹⁹ annexe D, *Entretien avec Miguel*, *op. cit.*, p.164.

²²⁰ Unité des forces spéciales de combat de la Marine chilienne. Les *cosacos* sont spécialisés dans les assauts amphibies et les abordages.

C'est un corps très spécifique de la Marine, fondé sur les opérations armées et qui relève d'un esprit corporatiste très différent.

²²¹ E. Valencia, « Campos de concentración y centros de detenciones en Magallanes 1973-1977 », *op. cit.*

Les périodes d'activité de chaque garde sont difficiles à établir – presque chaque entretien offre une estimation différente de l'autre. Selon Miguel, la garde changeait tous les vingt jours²²² ; selon Manuel Luis, il s'agissait plutôt d'un format de quarante jours, peut-être plus cohérent vis-à-vis des contraintes logistiques qu'implique un tel système de transfert permanent des troupes²²³. Manuel et Armando, quant à eux, penchent pour de plus courtes périodes (respectivement quinze jours²²⁴ et même sept²²⁵), estimations qui semblent peu valides au vu du nombre effectif de gardes ayant officié à Dawson²²⁶, et mettant plutôt l'accent sur la stratégie de raccourcissement au maximum du séjour de mêmes effectifs dans un camp, afin d'empêcher toute possibilité de « fraternisation ». Il est fort probable qu'à cette fin, les durées de présence de chaque garde aient été graduellement raccourcies au cours de la période. Les tours de garde occasionnent des périodes de fortes tensions²²⁷, puisque les premiers jours de chaque nouvelle garde sont considérablement marqués par l'endoctrinement idéologique imposé par l'institution dictatoriale à ses exécutants :

Un endoctrinement selon lequel nous sommes des assassins, qu'à la moindre baisse de vigilance nous pourrions les tuer, que nous pouvions nous enfuir de l'Île... Enfin, tout l'endoctrinement auquel on soumettait les gardes pour s'assurer que la garde conserve un rapport tendu avec les prisonniers et qu'ils n'aillent pas devenir nos amis. Et pourtant, il se produisait un phénomène : pendant ces quelques jours, ils commençaient à écouter ce que nous nous disions. Et ils se rendaient compte qu'il s'agissait de personnes très érudites.²²⁸

Manuel Luis me livre un récit analogue :

Chaque garde, bien sûr, installait en général une sorte de style de gestion du lieu ; mais au long du temps, nous avons découvert que les militaires, chaque garde qui arrivait au camp, arrivaient avec un certain nombre de préconcepts... ils s'étaient endoctrinés par rapport à ce qu'ils allaient trouver au camp, donc on voyait bien clairement une certaine prédisposition au début très négative, très méfiante de la part des gardes.²²⁹

Il ajoute cependant à son récit deux données supplémentaires, de première importance :

²²² annexe D, *Entretien avec Miguel, op. cit.*, pp.164-165.

²²³ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis Rodríguez*, Punta Arenas, 2017, p.172.

²²⁴ annexe B, *Entretien avec Manuel, op. cit.*, p.137.

²²⁵ annexe A, *Entretien avec Armando, op. cit.*, p.124.

²²⁶ E. Valencia, « Campos de concentración y centros de detenciones en Magallanes 1973-1977 », *op. cit.*

²²⁷ annexe B, *Entretien avec Manuel, op. cit.*, p.137.

²²⁸ *Id.*, p.139.

²²⁹ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis, op. cit.*, p.173.

Il faut considérer que les gardes étaient des soldats conscrits. Donc généralement, à partir du mois de mars 1974 à peu près – plutôt avant – ils amenaient des militaires qui venaient de Santiago, c'était des jeunes conscrits qui avaient passé beaucoup de temps à Santiago, avec toute sa violence, ses bombardements aériens, etc. À la différence de Punta Arenas, ou Natales, ou Porvenir, où le coup d'État n'était entre guillemets pas si violent. Il n'y a pas eu de morts le 11 septembre ici, à Punta Arenas. Donc ces militaires qui arrivaient, ces gardes qui arrivaient étaient au début comme je vous disais très conditionnés, très préparés pour une attitude négative, agressive parfois, répressive, méfiante. Mais au fur et à mesure qu'ils nous connaissaient, qu'ils avaient un contact plus direct, plus personnel avec les détenus, ces attitudes changeaient. Et donc, on avait trouvé parmi nous une certaine stratégie d'adaptation.

Afin d'empêcher autant que possible la fraternisation, le système rotatif des gardes repose également sur un « échange géographique des troupes » : les militaires sont transférés et postés dans des zones aussi éloignées que possible de leurs localités de provenance, dans une tentative de réduire les possibilités de recoupement de réseaux de socialité (famille, proches, voisins). Des cas de figure de ce type, néanmoins, se présenteront parfois, et s'avèreront d'une influence capitale dans les dispositions d'inclination aux exceptions. Un autre facteur crucial pour comprendre le fonctionnement du micro-monde dawsonien et les exceptions théâtrales qui s'y développent réside dans l'instrumentalisation par le régime de la Junte du service militaire obligatoire. À l'âge de dix-huit ans, les jeunes hommes chiliens servent dans les Forces Armées, et peuvent être affectés aux gardes concentrationnaires : la présence de conscrits dans les troupes de garde au lieu de soldats convaincus de l'idéologie dictatoriale et répressive²³⁰ est un opérateur de compréhension essentiel dans l'analyse du camp de Dawson et de son théâtre.

La population des détenus de Dawson est strictement divisée en deux : d'une part, des prisonniers politiques issus de la région du Magellan ; de l'autre, des membres du gouvernement de l'Unité Populaire ayant été faits prisonniers dans la zone centrale et transférés depuis Santiago. Les points de contact entre ces deux groupes sont très rares, à l'exception de la formation en rangs dans le patio central, au lever²³¹. Leurs réfectoires sont séparés, telle que la conception même du camp le prévoit – le bâtiment présent sur les plans répond ainsi à un plan en H, et dispose les cuisines communes au centre en guise de séparation²³². Les « hiérarques », prisonniers de Santiago, sont affectés à la baraque « Isla »,

²³⁰ « Parmi les militaires en général, les conscrits n'avait pas de vocation répressive, à quelques exceptions près » in annexe D, *Entretien avec Miguel, op. cit.*, p.165.

²³¹ annexe B, *Entretien avec Manuel, op. cit.*, p.143.

²³² *Id.*, p.133.

désignation du baraquement I (sur le plan) selon l'alphabet phonétique militaire. Ils sont évacués de l'île le 8 mai 1974, quatre mois avant la fermeture du camp. Les prisonniers magellaniques sont concentrés dans 3 baraquements : « Alfa », « Bravo » et « Charlie ». Le nom du baraquement auquel un détenu est affecté, assorti d'un numéro, constitue son matricule concentrationnaire²³³. Fin janvier ou début février 1974, Charlie est vidée de ses occupants n'étant pas encore passés en procès et se transforme en « Remo ». Renommée d'après l'abréviation du terme *rematados* (« achevés », terme dans lequel on comprend à la fois la complétion d'un processus et la décision d'une exécution), elle est désormais destinée à recevoir les prisonniers politiques dont la sentence a déjà été prononcée en Conseil de guerre. Alejandro semble ainsi être arrivé à Dawson dans le premier groupe des « achevés », et affecté à Remo aux côtés de dix autres détenus condamnés au premier Conseil de Guerre du Parti Socialiste, en novembre 1973 ; ainsi, peut-être, que les six condamnés du Conseil de Guerre de l'Hôpital Régional en date de décembre 1973²³⁴. À l'arrivée de ces premiers occupants, l'enceinte de la baraque est renforcée de planches de tôle tout le long du barbelé du patio intérieur, afin d'occulter toute visibilité et interdire toute communication entre les « achevés » et les autres baraquements²³⁵. Pour assurer cette séparation, les horaires des repas des « achevés » et des autres prisonniers magellaniques sont distincts ; puis à partir du transfert du 8 mai, le réfectoire des prisonniers d'Isla est réinvesti pour les repas de ceux de Remo. Très rapidement, les prisonniers politiques aux compétences techniques spécifiques sont assignés à des travaux spécialisés : ainsi les médecins acquièrent-ils, à l'instar de Frankl à Auschwitz, un statut d'exception²³⁶ ; de même, des professions techniques peuvent connaître une forme de continuité au service du camp. L'installation électrique, sommaire, est améliorée par les détenus eux-mêmes au cours des travaux forcés de Compingim, qui leur impose de réparer la ligne existante²³⁷. De même, ce sont des prisonniers magellaniques qui seront chargés de (ou plus exactement, qui se proposeront pour) la mise en place d'un système de chauffage de l'eau dans l'intégralité du camp de Río Chico, y compris dans la partie

²³³ Se référer à titre d'exemple à la présentation de mes enquêtes, en introduction de ce mémoire.

²³⁴ E. Valencia, « Campos de concentración y centros de detenciones en Magallanes 1973 -1977 », *op. cit.*

²³⁵ annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, *op. cit.*, p.152.

²³⁶ « Dès le début nos camarades médecins ont pris en charge les soins des prisonniers. Avoir parmi nous les docteurs Jirón et Guijón nous tranquilisait beaucoup vu la difficulté d'accès à l'île, où les bateaux, torpilliers ou avions ne pouvaient se rendre qu'une fois par semaine. » *in* S. Bitar, *Dawson île 10*, *op. cit.*, p. 77. Les tâches auxquelles est affecté le prisonnier-médecin sont certes d'une utilité salutaire pour les autres détenus, mais le situent dans une zone grise de l'institution, dans une sorte de fonction intermédiaire, et les soumet à une très forte pression psychologique : « Pour [les camarades de Punta Arenas], la situation était encore plus incertaine, parce que bien qu'étant près de leur famille, dans leur région, habitués au climat et jouissant par là d'une relative stabilité, ils étaient en même temps fréquemment transportés hors de l'île puis ramenés. Généralement, ils partaient par groupe de huit ou dix, ils en libéraient un et laissaient quatre prisonniers ou plus dans les caves d'une caserne. Les autres étaient frappés et torturés. Arturo Jirón, en tant que médecin, était de garde pour les accueillir et les examiner, et le commandant du camp lui avait en plus demandé de les fouiller. Son expérience était très concrète. Ces garçons sortaient de l'île en relative bonne santé et il revenaient détruits : certains avaient perdu des dents, d'autres avaient le dos brûlé, d'autres des membres brisés et des hématomes sur tout le corps. » *in Ibid.*, p. 127.

²³⁷ Se référer une nouvelle fois au site du Ministère de la Défense chilien à l'adresse : <http://www.defensa.cl/temas-destacados/isla-dawson/>. Dernière consultation le 4 avril 2018.

santiaguina²³⁸. Les baraquements-dortoirs, où logent jusqu'à quatre-vingt détenus, présentent des couchages à deux étages de très mauvaise qualité²³⁹ disposés de part et d'autre d'un couloir central. Une seule porte latérale donne accès au baraquement ; au centre se trouve un grand tonneau de métal servant au chauffage. Le repas du soir est pris aux alentours de 17 ou 18 heures, et la journée se termine à 20 heures, après le comptage : les prisonniers politiques sont confinés à l'intérieur des baraquements fermés à clé sur eux. Les lumières sont coupées à 22 heures²⁴⁰, et tout individu effectuant le moindre mouvement après le couvre-feu s'expose à des tirs sans sommation ; c'est le moment que mettent à profit les détenus pour établir ensemble les plans des pièces, les projets de mise en scène, et qu'ils confectionnent éventuellement sommairement les costumes.

Le travail d'archivage réalisé par Eliecer Valencia²⁴¹ et les entretiens effectués sur Dawson indiquent que tous les membres ayant participé aux créations théâtrales dawsoniennes ont appartenu au baraquement Remo. Il paraît assez logique que la formation d'un groupe ait été dépendant de la cohabitation de ses membres dans un même baraquement – seule solution pour répéter dans ses quartiers, le soir, après le couvre-feu, sans que cela doive relever d'une mise à disposition par l'encadrement militaire d'un autre espace qui y soit consacré. Malgré une pratique souvent désignée comme « collective » et « reposant sur l'improvisation », le groupe de théâtre possède un metteur en scène et directeur : Armando Figueroa est le metteur en scène de toutes les pièces dawsoniennes, et en écrit les canevas. Cette fonction tient manifestement à sa socialisation professionnelle et artistique première²⁴², faisant de lui le seul praticien de théâtre expérimenté du groupe²⁴³. D'autres activités culturelles et artistiques à Dawson peuvent être mentionnées : lecture²⁴⁴, gravure sur pierres²⁴⁵, chants²⁴⁶, chœurs parlés²⁴⁷, conférences (*charlas*) dans les baraquements, musique instrumentale (guitare et autres instruments autorisés dans le camp, mais aussi « bricolage »

²³⁸ « Et nous n'étions pas des ingénieurs ; nous étions plombiers » in annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.135.

²³⁹ « Pendant les huit mois que nous avons passé à Dawson, nous avons dormi sur ces matelas déglingués, avec leurs trous et leurs ressorts cassés, sur lesquels nous devions poser des planches » in S. Bitar, *Dawson île 10*, op. cit., p.79.

²⁴⁰ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.125.

²⁴¹ Pour la liste des 49 prisonniers politiques détenus dans le baraquement Remo « entre février et septembre 1974 », voir E. Valencia, « Campos de concentración y centros de detenciones en Magallanes 1973 -1977 », op. cit.

²⁴² « Nous étions tous militants au Parti Communiste, à cette époque. Et moi, personnellement, j'étais le Directeur du Tourisme de la région du Magellan, j'étais une personne extrêmement connue, et le metteur en scène du théâtre de l'Universidad Técnica del Estado de Punta Arenas. Et j'étais acteur aussi au théâtre de l'université ; et dans l'université, je faisais aussi des petits boulots de libraire. » in annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.119.

²⁴³ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.143.

²⁴⁴ « Les premiers jours, nous n'avions pas le droit de lire quoi que ce soit. Fin octobre, cette interdiction fut levée et l'on nous autorisa à recevoir quelques livres envoyés par nos familles et nos amis au Chili et à l'étranger. Les textes furent soumis à une censure préalable : les ouvrages de sciences sociales étaient exclus, de même que certains auteurs célèbres dont les noms étaient liés d'une façon ou d'une autre à des combats pour la paix et la liberté [...] D'autres livres furent aussi retenus, comme par exemple un ouvrage sur la peinture intitulé *Cubisme*. Ils crurent qu'il s'agissait d'une référence à Cuba. Un autre cas emblématique fut celui de *La révolution dans la physique*. », in S. Bitar, *Dawson île 10*, op. cit., p.97.

²⁴⁵ annexe D, *Entretien avec Miguel*, op. cit., p.165 ; S. Bitar, *Dawson île 10*, op. cit., pp.102-103 ; et M. A. Barticevic Sapunar, *Esperanza en el austro. Memorias de prisión política de Magallanes*, Mosquito Editorial, Santiago, 2009, pp.62-63.

²⁴⁶ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.136.

²⁴⁷ *Id.*, p.136.

d'instruments de récupération à partir du matériau disponible)²⁴⁸, activités de divertissement comme des jeux (échecs, *naïpe*). Les nombreuses pratiques musicales donnent notamment lieu à la composition d'une cantate, la *Cantate Santa María* écrite et conservée par Manuel Luis, avec la collaboration de Marco Barticevic .

UN THÉÂTRE « IMPROVISÉ, AMATEUR ET SPONTANÉ »²⁴⁹

La première activité théâtrale survient selon plusieurs témoins en décembre 1973, à l'arrivée du gros de la population des détenus directement à Río Chico²⁵⁰. La soirée artistique autorisée par le Capitaine Enrique Paris à l'occasion de la Veille de Noël²⁵¹ inclut des cercles de blagues, de la musique, et réunit vraisemblablement tous les prisonniers politiques du camp, pour la première fois²⁵². Les activités théâtrales ayant lieu par la suite prennent une autre forme, et réinvestissent l'institution d'une manière différente. Les répétitions s'effectuent dans les baraquements²⁵³ à partir du moment où les prisonniers y sont enfermés, c'est-à-dire après le repas et la formation dans le patio ; les représentations, elles, ont lieu en fin de certaines semaines²⁵⁴ dans le réfectoire – « habilité » pour l'occasion – après le repas du soir qui débute à cinq ou six heures. Des prisonniers de tous les baraquements (magellaniques) y assistent, ainsi que les militaires du camp²⁵⁵ et quelques invités occasionnels venus de Puerto Harris²⁵⁶. La différence du statut des activités dépend des

²⁴⁸ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis, op. cit.*, pp.176-177.

²⁴⁹ *Id.*, p.176.

²⁵⁰ Une autre version de la genèse du théâtre dawsonien m'a été rapportée par Alejandro. Au cours de notre entretien, celui-ci a par de nombreux aspects manifesté une incertitude, une insécurité quant à sa propre opération de reconstruction mémorielle - se saisissant de tous les moyens à sa disposition pour rompre le cours de l'entretien. Cette version n'est apparue dans aucun autre entretien, aussi n'ai-je jusqu'à présent pas développé plus avant son analyse. Elle mérite pourtant qu'on y accorde intérêt : « Nous nous sommes motivés, nous avons soumis une espèce de proposition au commandant du camp pour pouvoir entreprendre quelques activités en fin de semaine, et pouvoir atténuer la pression subie par tous les prisonniers. Et nous lui avons proposé d'organiser une rencontre entre tous les baraquements [...] Le jury était principalement composé des officiers de la garde et de quelques-uns de nos représentants de baraquements, et... celui qui gagnait [...] avait droit à une double ration de nourriture pour une semaine. [...] L'idée était de pouvoir rivaliser entre baraquements. [...] On montait une scénographie adaptée, et on faisait ça dans les réfectoires. Comme cela se déroulait le vendredi, on regroupait tout le monde, les soldats venaient, et puis les prisonniers politiques aussi. À cette occasion, nous nous mélangions tous, avec la garde et tout le monde. On sortait par les côtés de la scène, et on réalisait « le Show » », Alejandro, 153-154. Dans cette version, l'activité théâtrale ne constitue pas l'intégralité du *show*, mais en fait partie au même titre que les autres activités artistiques (soumises, au contraire du théâtre, à l'évaluation du jury).

²⁵¹ « Il était manifeste que ce capitaine n'avait aucun tempérament répressif », in annexe D, *Entretien avec Miguel, op. cit.*, p.166 ; annexe E, *Entretien avec Manuel Luis, op. cit.*, p.171.

²⁵² annexe D, *Entretien avec Miguel, op. cit.*, p.167.

²⁵³ annexe B, *Entretien avec Manuel, op. cit.*, p.137.

²⁵⁴ Selon Armando, toutes les fins de semaine ; selon Alejandro, le vendredi ; néanmoins, il ressort de la plupart des témoignages que l'autorisation ou non de ces activités dépendait intégralement de l'appréciation de chaque garde, invalidant donc plutôt l'hypothèse d'une institutionnalisation hebdomadaire complète.

²⁵⁵ annexe B, *Entretien avec Manuel, op. cit.*, p.142 ; annexe C, *Entretien avec Alejandro, 2017, op. cit.*, p.155.

²⁵⁶ annexe C, *Entretien avec Alejandro, 2017, op. cit.*, p.157.

espaces desquels elles procèdent respectivement : le réfectoire est l'espace de l'autorisation, les baraquements sont l'espace sans contrôle²⁵⁷. La réalisation en est aléatoire²⁵⁸, ou du moins dépendante à la fois de l'atmosphère répressive en cours dans le camp à ce moment, et de la présence, de l'état physique et psychologique et de la survie des ses participants²⁵⁹ ; néanmoins, les répétitions se poursuivent, même sans la perspective de la prochaine représentation. De l'avis général, tout théâtre était impossible dans les premiers jours suivant chaque tour de garde. Le nombre précis de ces événements est, on le comprend, difficile à établir²⁶⁰.

Le groupe de théâtre parvient à se procurer de quoi réaliser du maquillage, à l'aide par exemple de charbon²⁶¹ ; de même, toute la scénographie et les accessoires sont conçus avec du matériel de récupération (cartons, vêtements, crocs de fer, sciure de bois, papier bristol, isolant thermique...), ou bien sont plus rarement apportés de l'extérieur par les marins²⁶² ou par des organismes humanitaires²⁶³. Beaucoup de matériel provient de l'entrepôt du Major Escobar. Il semble même que des projecteurs aient été conçus à partir de seaux et de conserves. Les troupes de maintenance concourent à fournir aux prisonniers câbles et alimentation électrique. Tout le matériel utilisé pour une représentation est récupéré à l'issue de celle-ci par les militaires : « ils désinstallaient, rapportaient tout ça... je ne sais pas bien. Et bien sûr, nous les utilisons de nouveau ensuite »²⁶⁴.

Les *shows* durent « environ quarante minutes, une heure »²⁶⁵, et chaque *sketch* en son sein dure une dizaine de minutes²⁶⁶. La plupart des pièces qui y sont présentées s'insèrent dans une série, qui retrace les aventures du docteur Frankenstein et son complice (*secuaz*), l'assistant bossu Quasimodo – également désigné comme le nain Tacanacos²⁶⁷. Les principaux acteurs et créateurs de ces pièces sont les prisonniers politiques Armando Figueroa Aranda, Manuel Hernández Vilar et Áquiles Gallardo Badilla²⁶⁸ ; la participation fréquente ou

²⁵⁷ Pour reprendre la formule de Manuel, « sans autorisation et sans contrôle », in annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.137.

²⁵⁸ « Ce n'était pas une chose programmée », in *Id.*, p.141 ; « On savait bien qu'il y avait un horaire très structuré, très militaire, [au vu de l'endroit] où se faisaient ces représentations, donc ceux qui étaient entre guillemets les acteurs n'avaient pas trop de temps pour se préparer ou pour [répéter] par exemple la mise en scène. C'était toujours quelque chose d'assez improvisé. », in annexe E, *Entretien avec Manuel Luis*, op. cit., p.169.

²⁵⁹ « [Ce n'était] pas des activités régulières parce qu'il y avait toujours un mouvement des détenus, donc il y avait ceux qui étaient là, qui sont restés pendant des mois et des mois sans [être déplacés], et d'autres qui étaient [là] une semaine, deux semaines et qui [repartaient] à Punta Arenas ; donc parfois il y avait des groupes ou des activités qui étaient préparées disons pour vendredi prochain, mais un ou deux de ceux qui étaient dans les groupes [avaient été transférés] à Punta Arenas, donc la présentation [n'avait] pas lieu. », in annexe E, *Entretien avec Manuel Luis*, op. cit., p.171.

²⁶⁰ Armando parle de toutes les semaines ; Manuel pense qu'il ne s'agit pas d'une activité fixe ; Alejandro estime « approximativement huit occasions » en « deux mois ».

²⁶¹ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.144.

²⁶² annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, op. cit., p.159.

²⁶³ Ainsi dans le récit d'Alejandro, avec la Croix-Rouge et le soutien de l'U.R.S.S. in *Id.*, p.160.

²⁶⁴ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.145.

²⁶⁵ *Id.*, p.142.

²⁶⁶ annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, op. cit. p.155.

²⁶⁷ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.147 ; annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.124.

²⁶⁸ annexe F, *Entretien avec Mario*, op. cit., p.185 ; annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.124.

occasionnelle d’Alejandro Olate Levet est aussi attestée. Les pièces sont improvisées sur un mode humoristique²⁶⁹ à partir d’un canevas (*guión* ou *letra*²⁷⁰), et les personnages doivent beaucoup à leur construction par chaque acteur au gré d’un processus d’improvisation²⁷¹. Le réfectoire n’étant pas un bâtiment très grand, la voix porte bien²⁷². L’espace scénique (sans estrade selon certains²⁷³, avec estrade fixe²⁷⁴ ou mobile²⁷⁵ pour d’autres) est assez réduit, large de « deux mètres et demi ou trois mètres »²⁷⁶. La scène est munie de rideaux²⁷⁷, de coulisses à l’arrière et sur les côtés²⁷⁸ et dans lesquelles les acteurs restent dissimulés. La scène est éclairée ; l’utilisation ou non de projecteurs de récupération est encore à confirmer²⁷⁹. Le public est assis sur les bancs du réfectoire assemblés²⁸⁰, et les spectateurs ne pouvant obtenir de place assise restent debout derrière, au fond du réfectoire. La description qu’en donne croquis à l’appui²⁸¹ Armando dans notre entretien, et à laquelle je reviendrai un peu plus loin, vaut la peine d’être mentionnée ici :

ARMANDO – Le baraquement faisait quelque chose comme soixante mètres de long, et peut-être dix de large. Et il y avait une scène, sur laquelle on pouvait monter par un escalier – haut de soixante centimètres, pas si haut que cela, je ne m’en souviens plus bien, et de la largeur non plus ; mais des deux côtés il y avait assez d’espace pour sortir et rentrer, avec des galeries. Et il y avait une toile de fond, que nous avons peinte nous-même. Et le fond de scène changeait avec la toile, et nous passions derrière la toile et sur les côtés. L’entrée des artistes se faisait à jardin, et à cour c’était plutôt pour sortir, après quoi on passait par-derrière. C’était quelque chose de très simple, comme ça. Il y avait des rideaux qui tombaient comme ça et comme ça, pas des rideaux de théâtre mais plutôt des rideaux de chambre. Et le nez de scène était là. *Camara oscura*, comme on dit, n’est-ce pas. Et absolument tout était en bois, le sol, les murs, parce que les baraquements étaient en bois à l’intérieur et en tôle à l’extérieur. On changeait la toile de fond, on la peignait, si on n’en avait pas besoin on la changeait et on mettait quelque chose d’uni à la place, pour que les silhouettes se détachent, quelque chose de plus ou moins noir, on voyait mieux comme ça. C’est nous qui devions fermer le rideau, naturellement.²⁸²

²⁶⁹ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis*, op. cit., p.170 ; annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, op. cit., pp.154-155.

²⁷⁰ annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, op. cit., p.155 ; annexe E, *Entretien avec Manuel Luis*, op. cit., p.169.

²⁷¹ annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, op. cit., p.156.

²⁷² « L’acoustique était bonne », dit Manuel, in annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.145.

²⁷³ *Id.*, p.146.

²⁷⁴ annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, op. cit., p.158.

²⁷⁵ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis*, op. cit., p.177.

²⁷⁶ annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, op. cit., p.158.

²⁷⁷ *Id.*, p.158.

²⁷⁸ *Id.*, p.158.

²⁷⁹ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.145 ; selon Armando, ces projecteurs étaient installés en hauteur, mais ne permettaient pas de réaliser des « effets », in annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.128.

²⁸⁰ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.145.

²⁸¹ Le croquis en question, absolument illisible à la fin de notre entretien, ne m’a pas semblé plus utile que la description en vue de l’analyse ; il n’a donc pas été inclus aux annexes.

²⁸² annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.128.

La structure hiérarchique du camp et les fonctions de chacun au sein de l'organigramme militaire se spatialisent dans le théâtre d'une manière assez analogue à la différenciation socio-économique et symbolique qu'on peut observer dans une salle de théâtre : les gardes, en armes et en poste, sont debout derrière et au fond du public, encadrant les spectateurs et défendant les accès ; les officiers assistent aux représentations depuis le premier rang. Il y a des entrées, des sorties ; le public applaudit, et les artistes saluent.

Avant d'approfondir dans le détail les différentes œuvres de théâtre concentrationnaire dawsoniennes, il importe de souligner quelques données expliquant la stricte contention de ces pratiques à la population magellanique du camp – au point que les hiérarques interviewés (Miguel Lawner et Sergio Bitar) n'aient pas même connaissance ou ne témoignent pas du théâtre de Dawson. Il importe de prendre en compte que le départ des prisonniers santiaguinos le 8 mai suppose deux conséquences importantes. Tout d'abord, le fait qu'aucun des hiérarques n'a eu la possibilité d'assister aux festivités des Gloires Navales, le 21 mai (festivités qui, comme nous y reviendrons, n'auraient peut-être pas eu lieu s'ils avaient été présents dans le camp²⁸³). Ils n'auraient donc pu assister qu'aux événements de la veille de Noël, réunissant tout le camp, et n'auraient pas pu avoir connaissance des activités artistiques du côté magellanique, puisqu'ils en étaient strictement séparés. Ce transfert implique une autre conséquence quant aux dispositions de la garde concentrationnaire : le départ des effectifs *cosacos* extrêmement punitifs une dizaine de jours après le transfert du groupe de l'U.P. peut paraître lié aux enjeux propres à la détention de ces anciens ministres très médiatisés. Carrasco, Tapia et Weidenlauffer sont remplacés par des gardes beaucoup plus permissives en comparaison, et qui ne sont plus en charge que d'un camp de prisonniers magellaniques, dont la plupart au demeurant sont déjà condamnés : cette donnée est importante pour appréhender des dispositions comme celles du 21 mai.

²⁸³ « Ils nous font quitter le camp en mai, et après la situation dans le camp est un peu différente. Un changement d'attitude des militaires, avec plus de tolérance, jusqu'au mois de septembre quand le camp est définitivement fermé. Il est possible que dans cette période, sans que je sois au courant, ils aient autorisé quelques activités comme celles que tu signales. Mes camarades de Punta Arenas pourront ils nous transfèrent.....; » en mayo nos sacan a nosotros y después hay una situación un poco diferente en el campo. [...] C'est possible, je ne peux pas l'affirmer mais j'ai l'impression que ça s'est passé comme ça. » in annexe D, *Entretien avec Miguel, op. cit.*, p.167.

MÉMOIRES DU THÉÂTRE DAWSONIEN

Le répertoire que je m'apprête à décrire est le fruit d'une reconstruction collective. C'est le travail conjugué de mon enquête et des efforts de témoignage (oral ou écrit) d'Armando, Miguel, Manuel, Alejandro, Marco, Manuel Luis, Héctor et Mario qui a rendu possible cette élaboration. Comme je le précisais en introduction de ce travail, les lignes qui vont suivre ne doivent pas être abordées comme de simples compte-rendus de spectacles ayant nécessairement existé en ces termes exacts ; mais bien plutôt d'embrasser leur statut de récit. Chaque prisonnier politique porte un regard différent sur l'expérience concentrationnaire et sur les relations d'exception avec l'encadrement militaire, et au moment du témoignage, chacun d'entre eux négocie avec ses dogmes politiques et son sentiment moral. Les opinions quant à l'existence d'un théâtre concentrationnaire sont variées et conflictuelles ; les mises à profit de ces activités pour survivre ou résister à l'institution répressive n'ont pas été identiques ni d'importance égale selon les individus ; enfin, le terrain sur lequel se jouent ces différences et ces dissensus est double, croisant le passé (le *moment* concentrationnaire) et le présent (l'instant du témoignage). Le répertoire du théâtre dawsonien est un inventaire des mémoires de ces instants de théâtre, mémoires qui laissent apparentes les traces de leur construction – et à travers elles se révèlent les enjeux dont ces pratiques sont investies.

La première disposition d'exception artistique, et qu'on pourrait qualifier de « théâtrale » à Dawson peut remonter à la veille de Noël 1973. Relatée dans plusieurs entretiens et supports de témoignages, cette date marque les tous débuts de l'activité du camp de Río Chico, puisque les premiers prisonniers magellaniques y arrivent le 21 décembre, et ceux transférés de Compingim le 24 décembre même. C'est le Capitaine de l'Armée de terre Enrique Paris qui est à ce moment en charge du camp, et responsable de l'autorisation de cet événement. La soirée artistique inclut des cercles de blagues, de la musique²⁸⁴, et réunit

²⁸⁴ Dans un texte daté de décembre 2006 et intitulé « Noël dans la prison de Dawson », le poète et prisonnier politique Aristóteles España raconte son souvenir de la soirée :

Noël arrive, et celui passé à l'île Dawson il y a trente-trois ans, nous revient en mémoire. Les rituels de la formation militaire des prisonniers, le permis octroyé afin de partager un espace de réflexion au milieu de la douleur et de la peur. Les échos de nos fusillés à Puerto Porvenir se réverbéraient encore dans nos yeux, mais nous fûmes capables de surmonter la défaite dans ces conditions difficiles et prier pour la paix, un projet difficile à édifier au milieu de tant de misère humaine. On mit en place des mesures pour effectuer une journée de rencontre, et ce fut ainsi que nous pûmes écouter les chansons d'Orlando Letelier, le chœur dirigé par Libio Pérez, les pièces de théâtre de « *Piquete* » Figueroa, les médiations de Clodomiro Almeyda sur le présent et le futur de notre pays, les croquis de Miguel Lawner à propos du ciel et des cadenas du patio de formation qu'il dessinait dans ses carnets. [...]

vraisemblablement tous les prisonniers politiques du camp, pour la première et la dernière fois. Cette manifestation importe à notre étude pour deux raisons : tout d'abord, en ce qu'elle marque la première disposition d'exception artistique, et ce dès le début de l'activité de ce nouveau camp ; ensuite, parce qu'elle réunit tous les prisonniers dans un moment de partage de formes artistiques qui constituent pour ainsi dire leur culture commune. Le genre des musiques interprétées (relevant souvent du genre politique d'inspiration marxiste de la *nueva canción chilena*), associé à la célébration d'artistes martyrs de la dictature (Jara, Neruda) et à la participation à cette fin de membres éminents du gouvernement socialiste déchu (comme Orlando Letelier), communique déjà une certaine orientation esthétique et politique à ces événements. On relèvera enfin la présence à cette occasion de *shows* de blagues (*chistes*), pratique artistique très spécifique au Chili et qui comptera au rang des fondements des *shows* dawsoniens postérieurs.

Malgré cette première expérience artistique participative à l'occasion de la veille de Noël, le théâtre dawsonien que je décrivais plus haut repose essentiellement sur une création collective, et sur la formation d'un groupe : il s'agissait dès lors de définir le moment où celui-ci a pu se former. Tous les prisonniers qui composent le groupe en question appartiennent au baraquement Remo (anciennement Charlie), constitué à partir du regroupement des effectifs « achevés » dans la période février-mars 1974. L'initiative des activités du groupe de théâtre est unanimement attribuée à Armando, qui n'arrive au camp qu'au mois de mars ou d'avril 1974²⁸⁵. Enfin, Armando estime que sa première expérience théâtrale à Dawson est celle des Gloires Navales, ce qui indiquerait une période de deux mois à compter de son arrivée sans qu'aucune manifestation théâtrale ne soit réalisée. Cette périodisation pourrait corroborer l'hypothèse que j'exposais plus haut, selon laquelle la présence des prisonniers santiaguinos dans le camp jusqu'au 8 mai aurait induit une plus

Noël dans la prison. Le vent magellanique émergeait avec force sous le 53e parallèle de ce monde, et en silence nous nous souvenions de nos compagnes, épouses, mères et fils, chacun à sa manière, en entonnant notre hymne « Tamo Daleko », qui ébranle notre âme lorsqu'on l'écoute aujourd'hui. [...] Les baraquements Alfa, Bravo, Remo, Isla sont impuissants. [...] Deux chiens jouent entre les barbelés, Orlando Letelier chante toujours, quelqu'un se souvient de Salvador Allende, de Pablo Neruda, de Víctor Jara, nos premiers morts. [...]

Ce récit est à prendre avec beaucoup de précautions, du point de vue des faits qu'il évoque : au mois de décembre, la baraque Remo n'existait pas ; Armando, quant à lui, n'était pas encore arrivé à Dawson. À la différence des poèmes écrits par España pendant ou après sa détention sur l'île, ce texte ne semble pas participer d'une recherche poétique : il répond au souci de nommer, un souci extrême. Il n'est pas à douter que l'auteur ait assisté aux œuvres qu'il évoque, et qu'elles soient attribuables aux auteurs qu'il mentionne ; mais le souci de fixer les noms pour faire mémoire l'amène à brouiller la situation de façon conséquente.

²⁸⁵ L'incertitude quant à cette date tient à la diérèse entre le témoignage d'Armando, estimant son arrivée au mois de mars, et les informations procurées par Eliecer Valencia, qui date le Conseil de Guerre du Parti Communiste du Magellan au mois d'avril 1974. Armando parvient au camp au terme de cinq à six mois de détention et de torture dans les centres de la région (dont le Palais du Sourire, tristement célèbre pour les supplices qui y sont appliqués) : il est tout à fait probable que cette expérience ait une incidence sur son processus de remémoration et sur ses capacités à périodiser clairement. Il est aussi possible que son arrivée à Remo ait été antérieure à son Conseil de guerre, et qu'il ait été ramené à Punta Arenas pour y être soumis ; il serait néanmoins surprenant qu'il ne fasse pas mention de ce transfert, qui constituerait un marqueur temporel assez net pour partitionner son expérience à Río Chico.

grande rigidité de l'institution et barré la voie à toute possibilité d'exception théâtrale. On pourrait ainsi expliquer la complète ignorance par les hiérarques quant à la tenue de manifestations théâtrales « significatives » dans le camp ; mais aussi proposer une hypothèse quant au lieu des représentations, en raison du remplacement des prisonniers d'Isla par ceux de Remo dans la seconde aile du réfectoire²⁸⁶. Ce qui apparaît avec certitude, c'est que les personnages de la « série Frankenstein » existaient déjà au moment des Gloires Navales, fin mai, lorsque Mario arrive dans le camp. Il est alors probable que plus rien n'ait été représenté jusqu'à son départ, en juillet ; mais que d'autres représentations aient eu lieu après son départ, et jusqu'à la fermeture du camp en septembre – puisque les membres du groupe de théâtre sont vraisemblablement tous restés au camp jusqu'à l'automne, et ont donc vécu les dernières semaines de Río Chico.

L'« Hommage aux Gloires Navales » apparaît dans les récits d'Armando, de Mario, de Manuel Luis et de Manuel, et désigne de nombreuses activités artistiques et de divertissement, inscrites dans une disposition d'exception particulièrement large. L'événement tire son nom des festivités patriotiques éponymes, survenant à la date du 21 mai. Cette fête revêt une importance particulière pour le corps de marine, en tant qu'il célèbre l'anniversaire de la bataille navale d'Iquique – jour de défaite contre la flotte péruvienne au cours de laquelle le Capitaine Arturo Prat, héros de la guerre du Pacifique, trouva la mort. La célébration paradoxale par la Marine de cet anniversaire d'une défaite est l'occasion de rendre hommage au Capitaine Prat, ainsi qu'à tout l'équipage de l'*Esmeralda* et à sa résistance opiniâtre jusqu'à ce que le navire soit coulé. À l'occasion du 21 mai 1974 à Dawson, un certain nombre de dispositions infléchissant le cours « normal » de l'institution concentrationnaire sont à relever. D'après Armando, l'organisation de ces manifestations festives procéderait d'une initiative des prisonniers politiques, proposant à l'encadrement militaire, par l'entremise d'Armando, de participer à leur manière à cette célébration patriotique. Ce qu'il décrit alors est une initiative de « récupération » politique :

Le 21 mai 1974 approchait. Je me souviens parfaitement de ça. Nous discussions, et ç'a été une discussion très profonde, on s'est fâchés. [...] Nous avons discuté de récupérer le jour anniversaire, l'anniversaire patriotique, les symboles de la République – comme le 21 mai, avec les Gloires Navales et « Vive le Chili ! »... Bon, et tout ça nous appartient, pourquoi ne le récupérerions-nous pas ? Alors il y en avait qui disaient que non, que c'était des choses de militaires.

²⁸⁶ Salle destinée à séparer lors des repas les prisonniers d'Isla, puis ceux de Remo des détenus des autres baraquements.

« Mais putain ! Mais c'est pas aux troupiers²⁸⁷ que ça appartient : toute l'histoire de ce pays, bonne et mauvaise, tout ça est à nous, po²⁸⁸, récupérons-le. Parlons à quelqu'un ! Faisons quelque chose ! » Et il y avait un Major de la Marine chilienne – il était retraité déjà, il avait facilement 65 ans [...] Bon, et il se trouve que j'ai parlé avec le Major, et je lui ai demandé : « Qu'est-ce qui est possible ? » [...] Quand nous avons décidé de réclamer la célébration, j'ai dû aller parler avec le Major. Les choses dans un camp de concentration ne sont jamais toutes blanches ou toutes noires, il y a des nuances. Le Major a été baptisé « le père des prisonniers politiques » par tous les détenus... un Major de la Marine ! Et lui, quand je lui ai parlé de ce que nous voulions faire, rendre hommage aux Gloires Navales, il était impressionné : « mais c'est extraordinaire ! » J'étais le seul qu'il appelait « Monsieur ». « Monsieur Figueroa », m'a-t-il dit, « nous pourrions faire ceci, cela. » Je lui ai dit : « Ce que vous voudrez. Ce que nous voulons, c'est rendre un hommage aux Gloires Navales, nous voulions savoir s'il était possible que nous fassions un salut ou quelque chose, pour le combat naval d'Iquique, à la gloire d'Arturo Prat, pour nos héros ». Et il s'est ému. Deux jours plus tard, il m'a appelé et il m'a dit : « J'ai demandé l'autorisation et ils me l'ont donnée. C'est moi qui vais parler avec eux, parce qu'ils ont refusé de parler avec vous » – évidemment qu'ils ne pouvaient pas accepter – « j'ai besoin que vous me fassiez un pupitre »... Et on l'a fait. C'est qu'il y avait des gens de toutes les professions, dont des professions manuelles. On lui a fait quelque chose haut comme ça, quelque chose pour y appuyer ses papiers avec devant une ancre de la Marine, tout ça. Ce jour-là, les marins se sont vêtus d'étiquette, et le Major est venu avec ses décorations... il a dit quelque chose de très joli, il a dit : « l'Histoire nous a placé sur des plans distincts ; néanmoins, nous sommes tous Chiliens ». Et là, des applaudissements...²⁸⁹

Le récit d'Armando met en lumière l'importance de l'intercession du Major, ainsi que celle de son propre rôle en tant qu'instance médiatrice avec l'institution. Toutes les activités qui apparaissent dans ce témoignage relèvent d'une nette disposition d'autorisation, voire de commande de la part de l'encadrement militaire. Les célébrations commencent à huit heures avec un discours du Major, qu'il effectue depuis un pupitre construit tout spécialement par les prisonniers politiques²⁹⁰. Toute la journée est placée sous le signe de l'exception : le petit-déjeuner est un petit-déjeuner de fête, comportant un gâteau ; la journée de travaux forcés est annulée et remplacée par un match de football²⁹¹. Le repas de midi relève aussi de l'exception au régime concentrationnaire : militaires et prisonniers politiques bénéficient tous au même titre du repas traditionnel de la Marine en ce jour de fête, des *empanadas* et du *mote con*

²⁸⁷ Notre traduction pour le terme péjoratif *milicos*, souvent employé par les anciens prisonniers politiques.

²⁸⁸ Interjection chilienne relevant du registre familier, passée en certaines occasions dans le langage courant. Transcrite littéralement, elle signale une certaine qualité de discours : fluide, emporté, complice et rhétoriquement très appuyé.

²⁸⁹ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., pp.119-123.

²⁹⁰ *Id.*, p.121.

²⁹¹ *Id.*, p.121. Le récit du match de football pourrait concorder avec celui que fait Alejandro lorsqu'il raconte que la garde d'Infanterie de Marine, en poste entre mi-mars et mi-mai, lui aurait demandé de dessiner les plans du terrain de basket, au titre de sa pratique du basket au niveau régional. Si les deux témoignages concordent, le terrain devrait donc avoir existé à cette période. Voir annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, op. cit., p.152.

*huesillos*²⁹². C'est donc à l'occasion de cette fête patriotique et militaire, au sein d'une très large disposition à l'exception, que surviennent les premières pratiques théâtrales autorisées d'Armando et son groupe à Dawson :

[...] Ah, et j'en oublie une partie : il m'a demandé si nous pouvions préparer quelque chose à dire pour le soir ; et il se trouve qu'un prisonnier qui avait comparu au même Conseil de guerre que moi était le professeur d'histoire et de philosophie du lycée pour garçons, qui était un homme extraordinaire. Je lui demande ce qu'on pourrait faire, parce que le Major demandait quelque chose qui glorifiât le combat naval d'Iquique. Certains disent ceci, certains disent cela, et puis il faut bien s'atteler à répéter. Et puisqu'on ne travaillait pas ce jour-là, on s'est mis à répéter dans le baraquement, et on a commencé un chœur parlé. [...] Et puis le soir est arrivé. Le réfectoire, c'était toute une histoire : imagine-toi, les marins sont venus me demander ce dont nous avons besoin : d'une scène, de rideaux, de projecteurs... [...] Et puis ç'a été l'heure du dîner, pantagruélique, et ensuite tous au théâtre. Et c'est là que tout a commencé. Nous avons commencé avec le chœur parlé. J'avais préparé une série de blagues, bien construites, et c'est ça qui a tout initié parce que mes blagues ont installé une situation très divertissante, et les soldats qui surveillaient le camp ont ensuite dit qu'on autoriserait encore du théâtre le samedi suivant. Et ainsi de suite, tous les samedis à partir de cette date. [...] Quand j'y pense, c'était la première fois de ma vie que je jouais devant plus de sept cent personnes, je n'avais jamais été dans un théâtre tellement, tellement rempli.

Manuel Luis souligne le travail fictionnel effectué pour l'occasion, parlant d'une « allégorie de la bataille navale d'Iquique »²⁹³ ; Manuel décrit quant à lui cet « Hommage aux Gloires Navales » comme une « pièce à personnages » à partir d'un chœur parlé, brochant avec exagération sur le modèle d'un éloge militaire. Cette particularité de genre et de registre est importante : Armando lui-même évoque l'ajout à ses blagues d'un « quelque chose de politique »²⁹⁴, excusé ou protégé par le succès qu'elles reçoivent auprès des militaires. C'est au moyen et sous la protection de l'humour que le théâtre obtient son autorisation : « Puis, quand le Commandant a parlé, il a dit : « Cela m'a tellement plu que nous pourrions le répéter ». Donc ils ont certainement informé l'administration de ce qui s'était passé »²⁹⁵). La dimension satirique dont se parent ces premières manifestations autorisées est indispensable pour comprendre la teneur politique des activités futures. Comme nous y reviendrons un peu plus loin, les festivités du 21 mai font débat au sein de la communauté des prisonniers

²⁹² annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.121.

²⁹³ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis*, op. cit., p.177.

²⁹⁴ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.122.

²⁹⁵ *Id.*, p.122.

dawsoniens ; et cet acte de genèse d'un théâtre satirique, mais autorisé contient en germe toutes les problématiques esthétiques et politiques des pratiques dramatiques postérieures.

La seconde œuvre dawsonienne majeure est la scène de « L'Opération ». Ce sketch, qui apparaît dans tous les entretiens de ce corpus, semble avoir été créé peu après les festivités du 21 mai : à partir des entretiens de ce terrain, il semblerait avoir été représenté entre la fin mai et la mi-juin²⁹⁶. D'une durée d'environ quinze ou vingt minutes²⁹⁷, Armando en est le scénariste²⁹⁸, metteur en scène et acteur du personnage du Docteur Frankenstein ; Manuel semble y tenir le rôle du nain Tacanaca, ou Tacanacos – également surnommé « l'assistant Quasimodo » ; et Áquiles Gallardo, enfin, celui d'un autre assistant. Ce sketch inaugure la « série Frankenstein », qui déclinera dans les œuvres postérieures les aventures du duo Frankenstein / Tacanaca. C'est aussi la première occurrence d'un modèle de création dont on pourra observer la reproduction dans les œuvres dawsoniennes postérieures, et qui conjugue l'improvisation des acteurs²⁹⁹ à un travail de composition dramaturgique préliminaire (Armando rédige ainsi un canevas – *guión* – pour chaque sketch³⁰⁰). Dans un dispositif scénographique représentant un « cabinet chirurgical »³⁰¹, les personnages vêtus de longs habits blancs et quelques ustensiles médicaux développent diverses actions grotesques autour d'un patient allongé sur la table et enveloppé de draps. Les accessoires anatomiques de cette opération sont des abats de vache et de bœuf fournis par les membres de l'administration du camp, et récupérés auprès des cantines des militaires³⁰² – qui, contrairement aux détenus, consomment de la viande directement équarrie sur l'île³⁰³. Ces éléments forment une base commune à toutes les descriptions de ce sketch par les enquêtés ; néanmoins, chaque témoignage présente une version différente de la fable, et chacune d'entre elles présente en propre un intérêt pour cette étude. Selon Armando, la scène entend représenter une greffe de cœur et une amputation de la jambe. Son récit de la scène structure celle-ci autour d'un accessoire essentiel, « un vrai cœur de vache, un cœur de vache énorme » (estimé à deux kilos). Ce cœur devant être greffé au patient humain est conservé dans de l'eau bouillante, dans un meuble sur la scène, « afin qu'au moment où on le sorte, la vapeur le fasse paraître

²⁹⁶ Cette estimation prend en compte le témoignage de Mario, spectateur de ce sketch, et qui quitte Dawson au mois de juillet.

²⁹⁷ annexe F, *Entretien avec Mario*, *op. cit.*, p.185.

²⁹⁸ Mario le désigne dans son courrier en ces termes : « libretista, actor principal y director del sketch ».

²⁹⁹ « Là-bas, on faisait de l'écriture collective », in annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p.125.

³⁰⁰ « Le Piquete [...] écrivait des scénarios à partir de notre expérience même. », in annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, *op. cit.*, p.156.

³⁰¹ annexe F, *Entretien avec Mario*, *op. cit.*, p.185 ; si l'on se réfère à Manuel, la table d'opération consiste en une table recouverte d'un drap blanc, dont d'autres servent à envelopper les « cadavres », in annexe B, *Entretien avec Manuel*, *op. cit.*, p.146.

³⁰² annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p.124 ; annexe B, *Entretien avec Manuel*, *op. cit.*, p.132.

³⁰³ annexe F, *Entretien avec Mario*, *op. cit.*, p.185.

encore tout chaud»³⁰⁴. Armando précise alors qu'Áquiles, jouant le rôle de l'assistant médecin, est un homme de grande taille ; et que le plafond du baraquement est en comparaison assez bas – et ce, d'autant plus que l'estrade aménagée pour la scène implique une surélévation. Áquiles peut ainsi « toucher le plafond en sautant ». Il se saisit du cœur immergé dans sa bassine et le révèle à l'assistance, puis « passe au milieu du public pour que tout le monde voie bien le cœur » :

« Il est énorme, regarde c'est un vrai cœur, tout fumant ! » ; mais le cœur glisse, lui échappe des mains et saute vers le plafond... Et en haut, il y avait un clou, et le cœur s'est planté sur le clou ! Et tu sais, ce qui s'est passé – parce que là-bas, on faisait de la création collective – c'est qu'Áquiles, comme il était grand, a mordu dans le cœur et a dit : « Enfin, des protéines ! ». Parce que nous n'en avons pas, de protéines. « Enfin, des protéines, des protéines ! ». Et ça a continué comme ça, on ne pouvait pas décrocher le cœur, il est resté planté là-haut.

Armando décrit une scène assez spectaculaire qui, bien qu'elle puisse faire état des « pépites » auxquelles peut donner lieu le travail d'improvisation, repose très nettement sur un « clou » du spectacle littéralement très opportun. Manuel propose une autre version de la scène : « Tacanacos était l'assistant du Dr Frankenstein, et Tacanacos était un nain que j'interprétais, tu vois. On me mettait un oreiller pour simuler une bosse, une excroissance ; et on nous maquillait »³⁰⁵. D'emblée, cette variante remet en question la distribution des rôles et la caractérisation des protagonistes ; de fait, Manuel ne mentionne à aucun moment de notre entretien le nom d'Áquiles – qu'il confond cependant peut-être avec Alejandro, dont il allègue la participation. La particularité du récit de Manuel est en revanche de proposer la présence dans le dispositif, en lieu du clou providentiel, de crocs de boucher suspendus au-dessus de la table d'opération et obtenus auprès des cuisiniers. La fable (ou la partie de la fable) dont fait état Manuel est alors non un acte de greffe, mais d'extraction d'organes :

Le docteur Frankenstein commençait à l'opérer, disons, et il commençait par sortir du patient des os, un intestin, quelques rognons. Et le nain Tacanaca récupérait tout ça, et il sautait en l'air pour les planter sur les crocs [...] et il leur cognait dessus, et il disait « des protéines, des protéines ! ».

³⁰⁴ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.123.

³⁰⁵ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.131.

Dans cette version, plus de trace du cœur ; à sa place, « quelques abats, quelques morceaux de foie, ou des os ». Le rôle du nain, personnage emblématique de Manuel³⁰⁶ et dont il revendique avec ferveur l'interprétation, acquiert ici plus de consistance, en tant qu'il est plus ou moins délibérément mis en valeur dans la production de narration. Dans cette version sans cœur et toute en tripes, « c'était lui qui attrapait les trucs, oui, qui les détruisait, qui renflait les corps... et chaque intestin ». Alors que la version d'Armando impliquait par le geste de la morsure un rapport plus direct à l'alimentation et aux carences, les coups de poings et les gifles aux viscères dont fait état Manuel racontent un autre rapport à la viande, plus décalé et plus farcesque. Pour autant, on remarquera entre les deux variantes la permanence de la réplique-maîtresse : « Des protéines ! », répondant dans les deux cas à la même justification :

En cognant sur les viscères et en m'exclamant « des protéines ! », je pensais au fait que nous n'avions pas droit aux protéines, à l'alimentation. Quand on faisait les opérations et tout cela, on riait en pensant que les militaires étaient en train de regarder. Qu'ils allaient se dire : ils sont fous ceux-là, et même deux fois plus vu que c'était nous qui jouions les morts. Mais les gens riaient. C'était une évasion. Et je crois qu'avec ça, c'est nous qui avons gagné, et pas nos tortionnaires.³⁰⁷

Mario nous propose enfin une troisième version. En trois paragraphes succincts et très factuels, il se réfère à cette scène comme son seul souvenir de théâtre à Dawson. Il fait état des mêmes acteurs et des mêmes personnages qu'Armando (*Piquete* dans le rôle du Dr Frankenstein, Manuel dans celui du « nain bossu », et Áquiles dans celui de « l'assistant-médecin »). À l'instar de Manuel cependant, il ne fait aucune mention du cœur, ni de l'acte de greffe ; il décrit plutôt un jeu centré sur l'extraction de « viscères sanguinolentes » – viscères que les acteurs « jetèrent à terre [...] annonçant qu'en surgirait un être humain aux capacités exceptionnelles ». Si ce récit partage avec celui d'Armando l'attachement à un souci de réalisme (un des ressorts essentiels du sketch étant l'apparition des tripes sanguinolentes et fumantes), il dépend en vérité d'une troisième exégèse de la fable, au centre de laquelle se trouve un Être providentiel, sorti des viscères. Une durée de quinze à vingt minutes permettrait tout à fait que chacune des actions dramatiques évoquées coexistent ; et il semble au contraire que la représentation d'une seule de ces versions ne suffirait pas à occuper ce temps sans que le sketch piétine. Il serait également tout à fait envisageable que le processus

³⁰⁶ Le rapport qu'il entretient avec son personnage, tant vis-à-vis des processus d'identification auprès de ses pairs du groupe moral que vis-à-vis de la fonction (qu'il défend comme centrale) du personnage dans les fables des divers sketches, est un rapport d'une grande intensité, et qui laisse entrevoir d'importants enjeux sur le plan psycho-moral : « Il t'a précisé, *Piquete*, que c'était moi *Tacanacos* ? Il te l'a dit, que j'étais le *Tacanacos* ? *Piquete* t'a dit quelque chose ? »

³⁰⁷ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., pp.147-148.

de conservation/reconstruction du souvenir ait conduit chacun des enquêtés à isoler une *image* différente, prioritairement déterminée par leur présence et leur rôle dans celle-ci, ainsi que leurs *intérêts* à ce souvenir.

D'autres sketches de la « série Frankenstein » relèvent de fables renvoyant à la réalité de la faim vécue par les prisonniers concentrationnaires – ou plus exactement, jouant sur celle-ci. Armando raconte ainsi la scène du bifteck *a lo pobre*³⁰⁸, qui se déroule dans un Restaurant, et dont tout le ressort dramaturgique repose sur les évocations et descriptions appétissantes d'un repas sans qu'aucun élément ne représente directement la nourriture en question. De même, la scène de l'*Asado*³⁰⁹ (le barbecue) joue sur un mode satirique avec la faim obsédante des détenus. Ces sketches pourraient s'apparenter à d'autres fables faisant très directement lien vers la réalité concentrationnaire : Alejandro fait ainsi allusion à une scène représentant la coupe du bois et les travaux forcés, dans un décor de forêt à base de carton et d'isolant thermique³¹⁰.

À l'instar de l'Opération, d'autres pièces dawsoniennes relèvent au contraire de fables beaucoup plus fictionnelles – ou du moins, de dramaturgies de « retour sur le réel » employant de plus grands détournements. C'est notamment le cas d'une pièce importante de la « série Frankenstein », racontée par Manuel et par Armando : celle du « Voyage sous les mers ». La scénographie, à base de carton, représente des vagues et un sous-marin³¹¹ entouré de petits poissons suspendus par des fils³¹². Les trois protagonistes habituels sont dans un scaphandre³¹³, lui aussi vraisemblablement fait de carton, et ne sont visibles que par le hublot de celui-ci. La fable repose sur leur voyage dans les fonds marins, qui défilent autour d'eux ; et son clou subversif réside dans le passage devant eux d'un requin, ponctué par la réplique de Frankenstein : « Garde à vous, Sergent, à vos ordres ! »³¹⁴. Une autre action dramatique évoquée par Manuel pourrait concorder avec la représentation de ce même sketch : une scène de pêche macabre qui met en jeu les personnages de la série pêchant dans la mer des os pour les rejeter ensuite hors scène – c'est-à-dire aux pieds du premier rang, où siègent les officiers³¹⁵. On peut aussi inscrire au compte de ces aventures moins réalistes le « vol en

³⁰⁸ annexe B, *Entretien avec Manuel, op. cit.*, p.126.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 127

³¹⁰ annexe C, *Entretien avec Alejandro, 2017, op. cit.*, pp.154-158.

³¹¹ annexe A, *Entretien avec Armando, op. cit.*, p.128.

³¹² annexe B, *Entretien avec Manuel, op. cit.*, p.145.

³¹³ *Id.*, p.145.

³¹⁴ annexe A, *Entretien avec Armando, op. cit.*, p.124.

³¹⁵ annexe B, *Entretien avec Manuel, op. cit.*, p.146.

avion », saynète représentant par le mime de sa trajectoire sur la scène le vol d'un avion sans ailes, fait de carton peint, de fil de fer et d'isolant thermique. À en juger par le lexique auquel recourent les enquêtés pour en faire le récit, les dramaturgies de ces saynètes empruntent à des référents souvent très cinématographiques, et relevant du fantastique ou de l'expressionnisme : Frankenstein, Dracula, Barnabas Collins – ou encore plus implicitement Jules Verne. Les ressorts de la fable procèdent donc de ces référents ; néanmoins, deux éléments communs à ces sketches et faisant retour vers l'expérience de la répression peuvent être relevés. Le premier apparaît dans le recours à une trame dramaturgique fondée sur le voyage : sous les mers ou par le ciel, la fable fait signe vers la réalité de la claustration, *a fortiori* sur une île qu'on ne peut quitter que par voie aérienne ou maritime ; et met en abyme la pratique d'évasion que constitue le théâtre dans le camp. Le second repose dans les possibles lectures politiques de ces sketches. On comprend aisément la puissance subversive d'une action dramatique consistant à rejeter des ossements aux pieds des officiers militaires ; il n'est pas beaucoup plus ardu d'imaginer la signification que peuvent revêtir un vol en avion et des débris de squelettes humains jonchant les fonds marins au regard des stratégies de disparition et des « vols de la mort » mis en œuvre par le régime de répression. Ainsi, la démarche « stanislavskienne »³¹⁶ sur laquelle se fonde la création du groupe de Dawson produit-elle des objets dramatiques aux prises avec le réel : l'expérience vécue par le sujet concentrationnaire est pour ainsi dire mise en jeu en même temps qu'elle est déjouée.

Depuis leur genèse en guise de célébration des Gloires Navales, les pratiques théâtrales dawsoniennes dépendent de l'autorisation des encadrements militaires – et plus particulièrement des bons rapports de communication et d'entente qu'entretiennent les prisonniers³¹⁷, et surtout Armando, avec le Major Escobar. La possibilité de telles activités dans le camp semble reposer sur un effort conjugué des deux groupes adverses, qui inscrit le théâtre dans d'autres dispositions que la seule clandestinité. Mais le statut de ces dispositions, néanmoins, reste à interroger : un théâtre de collaboration est-il encore un geste subversif ? À supposer que l'élan émancipateur des prisonniers ne se trouve pas détourné dans le processus, la nature d'exceptions théâtrales de ce type impose d'être questionnée – entraînant du même coup une réévaluation de l'implication politique de ce geste coopératif.

³¹⁶ annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p.128 ; annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, *op. cit.*, p.156.

³¹⁷ annexe B, *Entretien avec Manuel*, *op. cit.*, pp.134-135.

TRÊVES ET COMMUNAUTÉS THÉÂTRALES

« QU'EST-CE QUI EST POSSIBLE ? »³¹⁸ : COMPLICITÉS, CLANDESTINITÉS, COMPROMISSIONS

La perspective d'un théâtre autorisé dans l'institution concentrationnaire n'est pas sans soulever un certain nombre de questions sur le plan politique. Faire du théâtre (plus ou moins) à l'insu de l'institution implique un « faire contre », et place indubitablement celles et ceux qui s'y appliquent dans une disposition d'opposition – entendue ici au sens d'opposition politique. Pour ce qui concerne une pratique pour ainsi dire publique – notion sur laquelle il nous faudra revenir – les contours sont plus flous : l'autorisation suppose-t-elle une censure ? À tout le moins, elle indique un contrôle : mais l'autorité autorisante a-t-elle le monopole de ce contrôle ? Ou ce contrôle est-il partagé ? Est-il possible de conserver dans ce statut de publicité et de concession une marge de manœuvre subversive ?

Les éléments d'élucidation sont à trouver dans la matière même des entretiens. Les enquêtés produisent chacun à leur manière des justifications à la survenue de ces pratiques ; s'il ne venaient pas d'eux-mêmes à l'expliquer, le plan d'entretien comprenait une question destinée à les y diriger. La justification la plus courante parmi les témoins dawsoniens repose sur un argument communément accepté par le groupe : celui selon lequel « le très faible niveau intellectuel de[s] geôliers ne leur a pas permis de se rendre compte » de la teneur de ce qui se déroulait sous leurs yeux³¹⁹. Ce postulat est problématique en tant qu'il appréhende assez monolithiquement le groupe des militaires. L'opérateur d'explication avancé peut être battu en brèche par de nombreux contre-exemples individuels : il ne s'agit pas tant de

³¹⁸ annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p.120.

³¹⁹ annexe F, *Entretien avec Mario*, *op. cit.*, p.185 ; ainsi que annexe B, *Entretien avec Manuel*, *op. cit.*, p.148.

déterminer le capital intellectuel et culturel de l'individu soldat ou officier comme condition nécessaire à l'autorisation du théâtre, que d'alléguer à travers cela une différence entre les deux groupes sur le plan de la structuration de leurs modes de représentation. La structuration du corps militaire ne relève évidemment pas des mêmes « visions du monde » (pour reprendre la notion de Lucien Goldmann³²⁰) que celle des groupes militants de la gauche socialiste et révolutionnaire. Les référents et les pratiques culturels sont différents ; les modalités des rapports sociaux diffèrent également. Si l'on envisage alors les *habitus* propres à chaque groupe, cette divergence groupale peut commencer à constituer un opérateur de compréhension des dispositions à l'échelle structurelle et à l'échelle individuelle. Néanmoins, comme je l'exposai plus haut, le corps militaire qui forme l'encadrement concentrationnaire chilien n'est pas à proprement parler un groupe militaire « standard », ou complètement « intègre » : il est composé en grande partie de conscrits, qui n'ont par définition par reçu la même formation qu'un militaire de carrière, et ne présentent pas nécessairement d'affinités avec les modèles structurants du corps d'armée – *a fortiori* concentrationnaire – ni de volonté de souscrire à ceux-ci. La question se déplace donc sur le terrain de l'endoctrinement : si celui-ci n'est pas suffisamment efficace pour effacer chez tous ses agents toute trace des structures de représentation propres à sa socialisation et à ses affinités antérieures, l'appréhension monolithique du groupe militaire selon un unique trait caractéristique ne peut tenir. Or, nous savons déjà que cet endoctrinement n'opère pas sans failles, puisque les Dawsoniens témoignent d'avoir remarqué l'assouplissement « systématique » des effectifs au terme des premiers jours de chaque tour de garde. L'autorisation des activités théâtrales au motif que les militaires n'auraient pas le capital intellectuel et culturel pour en comprendre l'implication pourrait se vérifier dans certains cas particuliers, mais ne permet pas d'embrasser la récurrence de ces autorisations et leur dimension structurelle. Il ne faut en outre pas perdre de vue dans quelles proportions la réduction de la connaissance de l'institution militaire et de ses agents à des axiomes aussi simplistes et imprécis s'est révélée une faute d'appréciation majeure de la part de l'Unité Populaire et de ses militants³²¹.

Derrière ce postulat réside néanmoins une donnée importante : le caractère duel du sens de l'œuvre et de la pratique théâtrale. Pour ce qui concerne l'œuvre, cette dualité repose sur l'emploi du détournement et du double sens dans la composition dramatique. Comme on a pu l'observer à propos de diverses pièces dawsoniennes, l'importance de la double lecture de

³²⁰ Soit un « ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent, d'une classe sociale) et les oppose à un autre groupe », in L. Goldmann, *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, France, Gallimard, 1955.

³²¹ « Il a été évident que dans le monde de la gauche, il y avait une méconnaissance du monde militaire absolue, absolue. Personne ne connaissait même comment ça fonctionne, l'institution militaire », in annexe E, *Entretien avec Manuel Luis, op. cit.*, p.181.

la fable est un ressort essentiel de la dramaturgie des sketches. Il s'avère aussi un ressort essentiel du plaisir de spectateur ; le divertissement que trouvent les prisonniers à « faire tout cela devant les gardes »³²² se joint à celui que semblent trouver les militaires à entrevoir la subversion de la fable : « j'ai commencé à raconter les blagues, et tout le monde riait, alors je me suis risqué à y mettre quelque chose de politique... et là aussi, pareil, ça faisait rire les troupiers »³²³. La satire comme principe fondamental du divertissement vient contredire le postulat initialement énoncé. Même si certains militaires peuvent ne pas nécessairement comprendre la teneur exacte du double sens³²⁴, l'expérience partagée des spectateurs paraît reposer sur un rire que provoque justement ce double sens, et le *sentiment de subversion* dont il se pare dans l'enceinte même de l'institution concentrationnaire. C'est en revanche la double lecture de la pratique théâtrale qui s'avère beaucoup plus propice à ce que la réception des prisonniers et celle des militaires en diverge. Si la nature divertissante de l'événement théâtral est envisagée par tous – et constitue même le motif principal d'autorisation de ces activités – les militaires, conscrits ou de carrières, ne contemplant pas nécessairement son caractère émancipateur. Le postulat initial avancé par les prisonniers politiques pourrait alors s'appliquer, à condition qu'on le reconsidère spécifiquement à l'aune d'une différence de perception de *ce que faire du théâtre veut dire*, et implique. À travers leur expérience de spectateur, les deux groupes éprouvent collectivement une *catharsis* vis-à-vis de l'institution totale. Mais les militaires n'envisagent pas nécessairement ce que faire du théâtre fait à celui qui le fait – et particulièrement à un sujet concentrationnaire, à qui l'institution nie à chaque instant sa capacité à se réaliser en tant qu'individu. Pour l'acteur concentrationnaire, il ne s'agit évidemment pas que de faire rire ; et au-delà du détournement de la fable afin d'y ménager un « quelque chose » politique, la conscience d'une fonction critique du théâtre procède de certains référents propres à la culture politique et militante que partagent les prisonniers. Il en va de même pour ce qui concerne l'appréhension de la création théâtrale en tant qu'activité émancipatrice, et de l'importance à cette fin d'une pratique dramatique participative et pour tous, professionnels comme amateurs. Ainsi, la thèse expliquant les autorisations du théâtre dawsonien au motif que les militaires ne « comprendraient rien » est un opérateur de compréhension fragile. On peut néanmoins considérer, malgré les indispensables dispositions d'autorisation, la permanence d'une clandestinité du sens – non

³²² annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p.119.

³²³ *Id.*, p.121.

³²⁴ Des répliques comme « À vos ordres, mon Sergent, garde à vous ! » dans le *Voyage sous les mers*, ou des actions dramatiques comme celle consistant à rejeter les ossements pêchés dans la mer aux pieds des officiers du premier rang ne semblent pas laisser beaucoup de place à l'ignorance du caractère subversif des œuvres par les militaires qui en sont spectateurs.

tant du sens subversif de la fable, mais bien plutôt du sens dont on investit la pratique du théâtre, et tout particulièrement dans un camp.

Il faut ensuite définir les limites exactes du contrôle – supposément total – imposé par l’institution. Tout comme on peut en trouver l’exemple dans les camps nazis, il m’est apparu qu’un certain nombre de pratiques pussent être conduites clandestinement dans le camp. Ainsi, les détenus étaient soumis à des fouilles à leur arrivée dans le système de répression, afin de les défaire de toutes leurs possessions personnelles et à valeur « identitaire » ; pourtant, il était possible de faire entrer des objets dans le camp à l’insu de la garde, ainsi que d’en faire sortir – c’est à cette seule condition que la production graphique et documentaire de Miguel Lawner a pu parvenir jusqu’à nous, et accéder au statut de médiatisation qu’elle connaît à l’heure actuelle³²⁵. Il n’existe pas à Dawson, comme dans les camps nazis, de système monétaire de rétribution, ni de « marché noir », mais le fonctionnement du micro-monde concentrationnaire repose aussi sur des échanges de service, qui peuvent eux aussi constituer des inflexions de l’institution : c’est le cas des cours de dessin dispensés par Miguel auprès des gardes ; des portraits commandés par certains militaires à Héctor Áviles afin de les faire parvenir à leurs familles ; ou encore de similaires dispositions d’échange ou de commande en ce qui concerne les pratiques de gravure de pierres. Certains témoignages dawsoniens font état de la distillation clandestine d’alcool artisanal par certains détenus dans le camp³²⁶. Sa consommation en est restreinte et occasionnelle, mais ce paradis artificiel gagné sur l’institution est une pratique de l’évasion, tant par les effets de l’ivresse que par ceux de la clandestinité. L’installation de la radio clandestine dans un baraquement de Río Chico signale enfin un autre type de clandestinité, fondée sur le détournement des contraintes de l’institution par ses propres moyens – détournement qui repose dans ce cas sur la réutilisation du fil de fer barbelé pour faire office d’antenne radio, et l’installation de celle-ci dans la doublure d’isolation du baraquement lorsque cette tâche est assignée aux prisonniers³²⁷. Il faut enfin prendre acte de l’impératif de clandestinité qui s’impose à toute

³²⁵ annexe D, *Entretien avec Miguel, op. cit.*, p. 164 ; de manière similaire, mon entretien avec Manuel Luis (p.169) commence par la présentation d’un portrait de lui réalisé dans le camp par Héctor Áviles :

MANUEL LUIS : En fait il l’a dessiné à Dawson, et il l’a fait en mars 74, et il m’a donné le dessin tout de suite quoi, sur place quoi.

ENQUÊTEUR : Et tu l’as sorti comment ?

MANUEL LUIS : Je l’ai sorti sous mes épaules, je l’ai mis... [rires] j’ai doublé le papier et je l’ai mis sous ma chemise. Dans mes épaules quoi.

³²⁶ « La majeure partie des rétributions se convertissait en verres d’eau-de-vie. [...] Un autre groupe de prisonniers parvenait à se procurer de l’eau-de-vie auprès des SS presque sans aucune limitation : il s’agissait des hommes qui travaillaient dans les chambres à gaz et dans les crématoires, qui savaient très bien qu’ils seraient un jour relevés de leurs fonctions au profit d’un autre convoi, et qu’ils devraient se départir de leur rôle d’exécutants forcés pour se convertir en victimes. », in V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido, op. cit.*, p.20.

³²⁷ La radio clandestine de Dawson permet aux détenus de retrouver accès à Radio Moscou et son programme *Escucha Chile*. Ils se tiennent ainsi au courant de l’actualité politique, recueillent des informations sur l’état d’alerte de l’opinion internationale au sujet de la répression

une multitude de « petites » tâches, et sur lesquelles repose la réalisation plus générale des activités artistiques. À deux occasions de son récit, Delbo fait mention de cet élément – à propos des costumes (« Comment nous les avons eu serait trop long à raconter [et] presque inimaginable »), puis en incise directe à propos du projecteur (« Où a-t-elle volé tout cela ? – Je vous expliquerai... ») – et ne fait qu'effleurer à demi-mot la nécessité qui y préside. La clandestinité est un moyen de préservation de soi, mais aussi de préservation du groupe. Tout comme Delbo, les témoins dawsoniens font valoir l'importance du secret quant aux démarches de chacun pour assurer la sécurité des autres. Ces stratégies de « secret des détails » mettent en lumière, malgré la publicité de certaines initiatives artistiques et les dispositions d'autorisation, la nécessité de conserver une marge de clandestinité, vis-à-vis même du reste du groupe des détenus – seule garantie d'une relative protection de soi et du groupe.

Les pratiques culturelles clandestines correspondent à des activités plus localisées, mais aucune des manifestations théâtrales dawsoniennes ne s'inscrit dans des dispositions de ce genre. Toutes relèvent d'une autorisation de l'encadrement – et même d'une autorisation « en cascade », puisque le fonctionnement fondamentalement hiérarchique de l'institution militaire suppose une « verticalité de l'autorisation »³²⁸. Selon le récit d'Armando, le Major Escobar ne se fait que le relais d'une autorisation venue de plus haut, car transmise plus haut par son entremise. Ainsi apparaît le problème fondamental des dispositions d'autorisation : elles ne constituent pas à proprement parler une attitude « positive », puisqu'elles ne sont plus exactement que le revers de la censure, qui ne s'efface jamais derrière elles. En d'autres termes, l'autorisation n'est que la concession à ne pas interdire. Dès lors, quelle que soit la marge de clandestinité du sens et la forme de contrôle relatif que les prisonniers puissent parvenir à conserver au sein de celle-ci, le statut de publicité dans lequel la disposition d'autorisation inscrit l'événement théâtral implique que les détenus assument une position de négociation constante quant aux termes de cette autorisation³²⁹. Il est question de ménager la reconduction des dispositions permissives ; mais cette position pose un certain nombre de problèmes, notamment vis-à-vis des motivations qui président à l'initiative théâtrale. La reconduction de ces événements dépend de la reproduction de l'exacte même forme, déjà éprouvée (« Et les militaires riaient aussi. Alors le Commandant a dit : « Cela m'a tellement

chilienne, et renouent un rapport au monde extérieur et à leurs affinités militantes en liberté. Voir annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p.120.

³²⁸ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis*, *op. cit.*, p.175.

³²⁹ annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, *op. cit.*, p.155.

plu que nous pourrions le répéter »³³⁰). Les enquêtés soulignent eux-mêmes que la concession d'exceptions théâtrales au sein du camp peut même, par divers aspects, servir les intérêts du système concentrationnaire. En tant justement qu'elle se présente comme le revers d'un acte de censure, l'autorisation peut s'avérer un autre moyen d'asseoir la domination sur les prisonniers³³¹, de la réaffirmer même. Alejandro fait remarquer que les représentations théâtrales sont le seul moment où tous les détenus de tous les baraquements, Remo compris, sont réunis au même endroit³³² – et sont ainsi, par conséquent, tous surveillables. L'emprise de l'institution sur ces événements est forte ; ils ne sont pas uniquement autorisés pour ceux qui souhaitent les mener (exceptions qu'on pourrait qualifier de localisées), mais pour l'intégralité du camp, détenus et militaires compris. L'activité théâtrale est certes divertissante et cathartique ; mais il n'en reste pas moins que tous les individus encadrés par l'institution en sont, selon la grinçante formule de Manuel Luis, les « spectateurs obligés »³³³.

D'autres cas de figure s'avèrent plus polémiques encore. Il ne faut pas perdre de vue que la première activité du groupe de théâtre, le 21 mai, relève d'une initiative ambivalente : Armando affirme ainsi être entré en dialogue avec le Major afin de lui transmettre la proposition des prisonniers de réaliser un hommage aux Gloires Navales. Pour autant, le récit qu'il livre par la suite quant au processus de création met en lumière un tout autre type de disposition : celle de la commande³³⁴. Le caractère subversif et spontané de l'exception théâtrale se charge alors d'une connotation toute différente, et son seul garant ne serait dès lors plus que le geste, ambivalent, du détournement³³⁵ – d'autant plus ambivalent que l'institution peut elle aussi s'attacher à détourner l'activité théâtrale. Tout comme je l'évoquai à l'instant, le système concentrationnaire peut tirer bénéfice par divers aspects du choix d'autoriser le théâtre. À la suite de son récit des célébrations du 21 mai, Armando rend

³³⁰ annexe A, *Entretien avec Armando, op. cit.*, p.123.

³³¹ « Je crois que les militaires nous l'autorisaient pour une question de conserver une domination sur les prisonniers. Parce que s'ils autorisaient, ça se faisait, et s'il ne voulaient pas, ça ne se faisait pas. » in annexe B, *Entretien avec Manuel, op. cit.*, p.147.

³³² « Ils se fâchaient, ils se réunissaient avec les représentants de baraquements et ils leurs disaient : « ici, il y a un problème, il ne faut pas que ça se reproduise »... Parce que si on dépassait les bornes, on allait nous priver de ces activités, et en vérité on les dépassait toujours un petit peu, mais on faisait attention à ça, on manœuvrait. » in annexe C, *Entretien avec Alejandro, 2017, op. cit.*, p.155.

³³³ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis, op. cit.*, p.169.

³³⁴ dispositions vers lesquelles pointent clairement certaines formulations du récit d'Armando : « Il m'a demandé si nous pouvions préparer quelque chose à dire pour le soir », ou encore « j'ai besoin que vous me fabriquiez un pupitre ». Et on l'a fait. » in annexe A, *Entretien avec Armando, op. cit.*, p.121.

³³⁵ Dans un entretien avec Luba Jurgenson et Paul-Bernard Nouraud, le réalisateur Christophe Cognet rend ainsi compte des utilités de l'art et des ambivalentes dispositions de commande à Auschwitz, dressant le portrait de situations analogues à celles que je retrace ici à Dawson :

Journalistes : Est-ce que vous faites la différence entre les œuvres de commande et celles qui ont été réalisées clandestinement ?

Christophe Cognet : Oui, il y a une différence centrale. Faire le portrait d'un enfant SS était autorisé et faire le portrait d'un camarade ne l'était pas. Dans ce second cas il y avait une urgence, dans le premier, au contraire, on essayait d'y passer le plus de temps possible afin de rester au chaud. Le dessin a permis de sauver des gens : Maurice de la Pintièrre raconte cela. Il était en train de mourir dans l'usine de Dora quand son kapo a demandé s'il y avait un artiste dans le bloc ; il a répondu « oui, moi », et le kapo lui a demandé de décorer le block. Il a fait une fresque : Blanche-neige et les sept nains. Il était au chaud. Il dit que ça lui a sauvé la vie. Ce n'est pas de la résistance en l'occurrence...

in C. Cognet, « De quoi l'image est-elle le témoin ? », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 118, 1^{er} octobre 2014, p. 27-31

compte d'une autre « discussion idéologique et politique » entre les prisonniers, au sujet de la sollicitation faite aux prisonniers par l'encadrement militaire de rejouer le même événement à l'occasion de la visite de journalistes et d'opérateurs caméra :

Alors il y a eu une autre discussion idéologique politique [...] et ils m'ont dit que non, qu'on ne pouvait pas se prêter à ça, parce que ce que la dictature voulait c'était montrer que nous étions heureux, que nous faisons du théâtre, et qu'on s'amusait. Et j'ai argumenté au contraire, j'ai dit : « le peuple, le public du monde n'est pas con ! On démontre avant tout que nous avons du talent, que nous sommes des personnes tout à fait normales et que nous pouvons même faire produire des choses belles. Et ils vont bien les avoir, ceux qui disent que nous sommes des terroristes et qui espèrent prouver leur discours comme ça, parce que le monde ne va pas se laisser avoir, et il va dire : « Mais attendez, comment se fait-il que vous ayez emprisonné des personnes aussi talentueuses, comment est-ce possible ? ». Voilà le moment qu'on doit avoir en tête. »³³⁶

La réitération d'une situation de commande – et l'affirmation plus nette encore de l'absolue verticalité de cette disposition – met au jour une stratégie d'instrumentalisation des exceptions théâtrales. Le camp de Sachsenhausen-Oranienburg offre un exemple célèbre de stratagèmes similaires durant la Seconde guerre mondiale, celui d'une véritable mise en scène du camp en vue de maquiller la réalité concentrationnaire aux organismes humanitaires qui s'en inquiètent et le visitent. À l'heure actuelle, je n'ai encore pu ni valider, ni infirmer ce récit ; et en tout état de cause, si le théâtre dawsonien s'avérait avoir été représenté auprès de la Croix-Rouge lors de ses deux visites dans le camp en 1974, les mémoires de ce double jeu d'instrumentalisation sont un sujet par trop conflictuel pour qu'on ait pu à ce jour m'en donner clairement connaissance. Manuel prétend dans notre entretien que la commande du *show* du 21 mai était motivée par la qualité esthétique des productions des prisonniers³³⁷. Néanmoins, puisqu'il s'agit vraisemblablement de la première manifestation du groupe de théâtre de Dawson, il semblerait que le motif de la disposition de commande soit beaucoup plus polémique, et relève avant tout de la motivation à commémorer et faire commémorer aux détenus eux-mêmes une festivité militaire. L'autorisation d'une activité théâtrale dans le camp peut servir le système concentrationnaire de multiples manières : il peut permettre d'expurger les forces subversives et d'acheter la paix du camp, de faire « bonne image » auprès de la société chilienne et de l'opinion internationale, ou de célébrer à travers une fête patriotique la gloire des Forces Armées chiliennes. La résolution avec laquelle de nombreux Dawsoniens

³³⁶ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.123.

³³⁷ « Tout ça parce que nos pièces étaient très bonnes », in annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p.142.

concluent à leur victoire³³⁸ sur l'institution par l'obtention de ces autorisations est sujette à controverse : comment interpréter, en effet, les remerciements qu'Armando adresse aux militaires au nom des prisonniers pour leur « avoir donné ce moment »³³⁹ ?

L'extrême ambivalence des dispositions étudiées ne doit toutefois pas nous conduire à méprendre l'autorisateur pour l'étincelle. Au cours de notre entretien, Manuel Luis fait preuve de confusion dans son interprétation des rapports de pouvoir et des dispositions à l'œuvre pour permettre que se déroulent ces activités. On trouve pourtant dans cet échange les deux éléments essentiels pour comprendre ces phénomènes :

MANUEL LUIS : [...] je ne dirai pas systématiquement, parce que c'était quelque chose de spontané. Spontané.

ENQUÊTEUR : Qu'est-ce qui selon toi a fourni l'élément déclencheur ? [...]

MANUEL LUIS : Parce que c'était une bonne garde, quoi.³⁴⁰

La possibilité d'un théâtre à Dawson repose sur la relation dynamique entre un principe subversif (« l'élément déclencheur ») et une disposition autorisante. Même s'il pourrait bien constituer la genèse du théâtre dawsonien, le cas de figure de la commande n'est pas la disposition principale qui préside aux activités théâtrales du camp : la plupart d'entre elles relèvent de la conjugaison de dispositions d'autorisation d'une part, et de participation d'autre part ; et c'est précisément la nature de ces modalités de participation des encadrants militaires à la tenue et à la réalisation des activités théâtrales qu'il convient de questionner. Du point de vue des fonctions qui leur incombent, la concession d'exceptions théâtrales pourrait relever pour les militaires d'une forme de dissidence – à moins que les instances supérieures dans l'ordre de leur hiérarchie n'en soient informées, conformément à la « verticalité de l'autorisation »³⁴¹. Dans le cadre de leur participation à des pratiques de dissidence à l'institution, on serait tenté·e·s de qualifier les dispositions en question de complicités : ainsi, le récit d'Armando met très clairement en lumière le rôle essentiel d'intercession du Major dans l'obtention auprès des gardes (et plus haut encore dans la hiérarchie) de dispositions permissives. Frankl qualifie lui aussi en pratiques de dissidence les dispositions individuelles ou infrastructurelles des encadrant·e·s nazi·e·s à participer à ménager des exceptions au

³³⁸ « Nous étions en train de gagner ! Et nous avons gagné le Major », in annexe A, *Entretien avec Armando, op. cit.*, p.121.

³³⁹ *Id.*, p.122.

³⁴⁰ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis, op. cit.*, p.175.

³⁴¹ Le témoignage d'Armando à penser que le Haut Commandement était informé de ces initiatives et ait donné son aval aux responsables du camp – bien qu'il s'agisse toujours des célébrations patriotiques et militaires du 21 mai, contexte très spécifique qui pourrait bien seul expliquer une autorisation exceptionnelle. in annexe A, *Entretien avec Armando, op. cit.*, pp.122-123.

système. Son approche existentialiste de la question le conduit à formuler ces attitudes de « dissidences humanistes »³⁴², expression qui bien que forgée dans un lot de conclusions très manichéennes, retient mon intérêt pour la suite de ce travail. Complicité, dissidence – ces termes ont le mérite de souligner une donnée importante pour appréhender les dispositions d’exception théâtrale : celle qu’au sein d’un système aussi total que le camp de concentration, l’intention de dissidence et la conscience d’enfreindre les contraintes du projet sont des données essentielles, et des ressorts fondamentaux dans l’instauration de rapports « dysfonctionnels ».

À Dawson, les rapports de collaboration entre militaires et prisonniers ne reposent pas sur l’instrumentalisation de hiérarchies conflictuelles entre les détenus par le système (comme on en trouve l’exemple avec la sélection des *kapos* comme « secondes mains » des S.S.³⁴³). Le groupe des prisonniers dawsoniens est tout entier antagonique à celui des militaires. Lorsque des militaires de la garde ou de la maintenance collaborent à élaborer la scénographie, à fournir depuis l’extérieur les matériaux pour les costumes et les décors ou encore à installer l’estrade scénique et les projecteurs, c’est une situation de coopération³⁴⁴ que l’on observe. Cette coopération reprend généralement la partition du travail théâtral technique/artistique. On comprend que les prisonniers concentrationnaires, dépourvus de la majeure part de leur agentivité et sans ressources matérielles, ne puissent mener à bien une activité théâtrale qu’au moyen d’une participation à celle-ci de ceux qui disposent justement de ces ressources matérielles (liberté de déplacement, accès aux outils et aux matériaux). Mais Armando fait aussi état de coopérations à construire artistiquement l’objet théâtral : la forme du show de blagues, réitérée à de nombreuses reprises dans les événements culturels « publics » du camp, offre la possibilité à tous de participer à l’écriture. C’est *Piquete* qui raconte et joue ces blagues ; mais il précise aussi : « Même les gardes collaboraient, puisque certains s’approchaient de moi et me disaient : « Ecoutez voir, monsieur, j’ai une bonne blague à vous raconter, vous pourrez la raconter ce soir » »³⁴⁵. Au nom du divertissement se constitue au sein du micro-monde concentrationnaire un nouveau micro-monde, fondé sur la coopération d’individus appartenant aux deux groupes rivaux, temporairement affranchis de ces fonctions – une coopération dont la seule fin est la construction d’un objet artistique et du dispositif adapté à sa représentation.

³⁴² « De tout ce qui a été exposé, nous devons tirer la conclusion qu’il existe dans le monde deux races d’hommes, et pas une de plus : la « race » des hommes décents et la race des indécents. », in V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 90.

³⁴³ *Ibid.*, p. 88.

³⁴⁴ annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, op. cit., p.157.

³⁴⁵ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p.126.

L'entretien avec Manuel Luis livre une description succincte et très juste du théâtre dawsonien et des dispositions qui président à son existence : « [...] toute activité culturelle ou sociale était seulement celle qui était autorisée par les militaires, pas la garde, et où [étaient détenus des individus] qui avaient une certaine habileté ou un certain intérêt pour l'activité artistique ou culturelle, théâtrale ou musicale. »³⁴⁶ L'encadrement militaire coopère avec l'initiative subversive dans la perspective d'édifier dans l'institution concentrationnaire un objet d'exception, dans un temps d'exception. Tirer avantage de cette coopération implique pour les prisonniers de développer une stratégie d'adaptation³⁴⁷ ; et c'est dans cette stratégie d'exception de détournement et de conservation de l'autorisation que réside l'ambiguïté de ces dispositions, « l'écart infime aussi qui sépare parfois la défense du groupe et sa résistance de la collaboration et de la compromission »³⁴⁸. Les rapports à cette stratégie d'adaptation sont conflictuels au sein de la communauté des anciens prisonniers de Dawson non seulement à l'époque de la concentration, mais encore aujourd'hui, au temps du témoignage. Les regards sur la tenue d'activités théâtrales dans le camp et sur leur nature sont parfois opposés au point que certains n'en témoignent même pas. Pollak avance ainsi vis-à-vis de l'expérience concentrationnaire que

réussir dans un espace social où le seul enjeu de la compétition est la survie comporte une contradiction tragique : on ne peut survivre qu'en acceptant cette compétition mais les survivants ne peuvent échapper à la honte que représente pour eux le fait d'avoir participé à cette compétition et de s'être pliés à ses règles. L'univers concentrationnaire rattrape même les victimes qui ont su lui échapper.³⁴⁹

Dans le cas chilien, cette compétition ne se réalise pas en des termes aussi ouverts que celle qui a cours entre les interné·e·s des camps nazis. On doit cependant sans doute considérer les pratiques théâtrales comme les instruments polémiques de cette compétition à Dawson. La coopération du Major aux activités théâtrales lui vaut pour Armando le surnom de « Père des prisonniers politiques » ; un qualificatif que Manuel et Manuel Luis contestent vivement. Ce dernier émet plus largement des réserves quant au théâtre dawsonien, au titre justement des dispositions dont il procède :

³⁴⁶ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis, op. cit.*, p.171.

³⁴⁷ 06/09/y 19:34.

³⁴⁸ M. Pollak, « La gestion de l'indicible », *op. cit.*, p.30.

³⁴⁹ G. Botz, M. Pollak et M. Glas-Larsson, « Survivre dans un camp de concentration », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 41, Le camp de concentration, 1982, p. 5.

MANUEL LUIS : [...] Je crois que pour beaucoup de gens qui étions observateurs du spectacle, nous trouvions ça bizarre ; nous trouvions ça bizarre parce que nous faisons une sorte d'hommage, d'éloge d'une bataille dans une guerre. [*silence*] Donc c'était quelque chose aussi, pour certains des gens qui étaient spectateurs, qui était déroutant. Une bonne partie des prisonniers à Dawson, et j'imagine bien dans d'autres camps [...] [avaient] développé à partir de cette expérience une sorte de sentiment antimilitariste. [...] Donc les scènes de nos copains faisant semblant d'être marins dans une bataille en défendant un bateau chilien [...] c'était quelque chose de bizarre, pour ne pas dire désagréable quoi.

ENQUÊTEUR : C'était une commande des marins ?

MANUEL LUIS : Oui, ce sont les marins qui ont dit : « Écoutez, vous qui aimez bien le théâtre, vous pouvez bien faire une cérémonie, une scène de la bataille du 21 mai à Iquique ! » ; donc celui qui faisait une sorte de chef des artistes, il a demandé : « Est-ce que vous voulez qu'on vous représente la bataille, même le moment où l'*Esmeralda* (le bateau chilien) coule ? » [*rires*]

[...]

ENQUÊTEUR : Il était question de représenter le naufrage, donc.

MANUEL LUIS : [*Rires*] C'est vrai que la question était finalement une sorte de... c'est une boutade quoi, devant un militaire, tu ne vas pas lui dire : « Qu'est-ce que vous voulez qu'on vous montre ? ». On fête la victoire quoi. Il y avait toujours cette ironie là à l'intérieur.³⁵⁰

C'est la défiance vis-à-vis du genre satirique comme instrument de subversion, ou plus largement même vis-à-vis de toute pratique d'opposition politique qui puisse être autorisée voire commanditée, qui est le socle des dissensions à l'œuvre au sein même de la communauté des prisonniers quant au théâtre des camps. Aussi séditieuses qu'elles puissent apparaître par rapport au cours « normal » de l'institution concentrationnaire, les exceptions théâtrales peuvent donner lieu à de ferventes conflictualités politiques – voire d'ailleurs, et j'ajouterai même souvent, se révéler le théâtre de conflits plus profonds entre les membres du groupe mémoriel.

Le théâtre dawsonien apparaît à présent comme un théâtre autorisé et coopératif : prisonniers politiques et encadrement militaire unissent leurs efforts dans l'instauration de dispositions d'exception, répétées et aux contours clairement délimités, au sein de l'institution concentrationnaire. Il ne faut cependant pas perdre de vue que le système concentrationnaire constitue, selon les termes de Hannah Arendt, l'institution centrale du gouvernement totalitaire³⁵¹ ; et que dans le cas chilien, le régime envisage la conjoncture sociale et politique comme une guerre. L'institution de répression est l'incarnation d'un conflit en cours : celle qui oppose les « terroristes » et « prisonniers de guerre » au gouvernement militaire

³⁵⁰ annexe E, *Entretien avec Manuel Luis*, op. cit., pp.177-178.

³⁵¹ H. Arendt, *Les origines du totalitarisme*, op. cit., p. 845-851, in A. Becker, « La genèse des camps de concentration : Cuba, la guerre des Boers, la grande guerre de 1896 aux années vingt, The genesis of concentration camps from 1896 to 1920s : Cuba, the Boer War and the Great War », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 189, 2008, p. 101-129.

« patriote » – donc par extension, à la nation chilienne. Face au projet concentrationnaire, le théâtre est une force subversive : faire du théâtre dans le camp est performativement une opposition à l’emprise de celui-ci. La coopération des soldats et des officiers à de telles activités apparaît dès lors comme une forme de dissidence vis-à-vis de l’institution militaire, une collaboration à rendre temporairement inopérant son projet répressif, peut-être même à abolir les fonctions qu’elle attribue à chaque individu en son sein. Il importe donc de se demander de quelle nature sont véritablement ces exceptions théâtrales ; et la détermination de cette question repose justement dans l’analyse plus précise des contours qui les délimitent.

DISSIDENCES OFFICIELLES : DES THÉÂTRES DE LA TRÊVE

La mise en place de moments d’exceptions au système de répression par des dispositions structurelles d’autorisation constitue une interruption circonscrite du conflit en cours. Temporairement, le fonctionnement de l’institution en accord avec le projet répressif qu’elle se propose est mis en suspens, et les deux groupes qu’elle érige en rivaux se mettent à coopérer. C’est de telles dispositions de trêve que le théâtre de Dawson m’apparaît relever.

Le terme de trêve désigne précisément la cessation temporaire d’un conflit dans un mouvement mutuel des deux groupes rivaux. Dans le cadre bien délimité de cette disposition, les individus adversaires sont « relevés » de leurs fonctions. Dans le cas du théâtre dawsonien, c’est une double disposition de la part des prisonniers et de la part des militaires qui permet qu’un contexte de coopération s’installe ; et la coopération ne peut opérer, structurellement, que dans les dispositions exceptionnelles que permet ce contexte. Le micro-monde concentrationnaire et son organigramme sont réinvestis d’un nouveau sens : l’espace-temps de la répression devient celui du théâtre. Le conflit est suspendu soit pour le temps du travail théâtral, soit pour celui de la représentation à laquelle il aboutit. Alejandro fait mention d’un détail non négligeable : au cours des représentations des *shows*, des soldats en armes restent en poste, debout au fond du réfectoire, derrière les derniers rangs du public ; mais « derrière la scène, il n’y avait pas de gardes »³⁵². Cette suspension de la surveillance précisément dans l’enceinte de l’espace théâtral est un des exemples les plus emblématiques du théâtre dawsonien comme trêve au sein de l’institution concentrationnaire. Pour qu’opère pleinement

³⁵² annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, *op. cit.*, p. 158.

le caractère exceptionnel d'une telle disposition en « temps de guerre », la présence volontaire ou contrainte de tous les individus présents dans le camp à ces événements³⁵³ forme peut-être même une autre condition nécessaire à ce que puisse opérer la disposition de trêve. Celle-ci reposerait donc sur deux caractéristiques essentielles, celle d'être temporaire, et celle de faire acte de cessation. Dans le texte « Noël dans la prison de Dawson », Aristoteles España emploie même un autre terme pour désigner les manifestations artistiques dans le camp : celui de « paix ». Qu'advient-il du conflit en cours dans cet intervalle ? La cessation de celui-ci suppose-t-elle la cessation temporaire de l'institution ? Dans l'acte de trêve, la continuité de l'institution concentrationnaire est remise en cause ; mais la remise en cause touche peut-être encore plus profondément au système de répression lui-même.

Ces « armistices d'un soir », selon la belle formule d'Anne Merveilleux du Vignaux, doivent leur survenue et même leur reconduction à leur caractère divertissant (*divertido*³⁵⁴), amusement et diversion à la fois. Le récit d'Armando désigne clairement cette qualité comme la principale condition motivant la trêve, justement de par l'opposition en tous points à l'expérience concentrationnaire que constitue ce moment ; et pour cela même, l'armistice est reconduit. La nature pour ainsi dire institutionnalisée de telles dispositions d'exception signale elle aussi la motivation première à leur mise en œuvre : le besoin de trêve. Les enquêtés font eux-mêmes état d'un certain nombre de facteurs pouvant faire office d'opérateurs d'explication à la mise en place de dispositions d'exceptions du côté des militaires. Bien que leur expérience concentrationnaire soit d'une nature différente de celle des prisonniers politiques, en tant qu'ils ne sont pas la cible du même projet d'anéantissement identitaire, les individus membres de l'encadrement militaire vivent de multiples formes de contraintes et de violences dans le cadre du système de répression et des fonctions que leur attribue la dictature dans cette « guerre ». À partir de la mise en place du système de rotation des effectifs de garde, en 1974, les militaires sont envoyés le plus loin possible de leur région de provenance. Des camps de concentration tels que Dawson ou Pisagua relèvent de localisations extrêmes par leur isolement et par leur climat : s'il est indubitablement bien plus violent de subir l'épreuve du camp en tant que détenu, on peut envisager que la perspective d'aller servir dans la garde concentrationnaire d'un camp loin de ses proches et dans des conditions climatiques extrêmes puisse elle aussi représenter une condition marquée de pénibilité. La principale période d'activité du théâtre dawsonien peut peut-être être rattachée

³⁵³ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 126.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 122.

justement aux facteurs géographiques et climatologiques : entre mai et septembre, c'est l'hiver de l'hémisphère sud ; et sous les latitudes du 53^e parallèle, la violence des vents, la brièveté du jour et l'extrême rigueur du froid pourraient participer à expliquer la plus grande permissivité de l'encadrement, et le réconfort de moments de théâtre clairement encadrés³⁵⁵. Il faut ajouter à ces réflexions l'extrême diversité des profils de militaires qui forment l'encadrement des camps. Ainsi, tous les militaires de carrière ne souscrivent pas nécessairement à l'idéologie de la Junte, qui déclare la guerre au socialisme et proclame la nécessité d'une répression de ces individus « dangereux ». La mise en place du système concentrationnaire implique une transformation majeure de leur activité professionnelle : engagés dans la Marine – dans le cas de Dawson – pour assumer des fonctions propres à ce corps d'armée, le coup d'État les réaffecte à la maintenance de deux camps de concentration successifs, activité logistiquement lourde et sur laquelle sont braqués les yeux du monde entier. Des facteurs similaires peuvent être pris en compte en vue d'établir une pénibilité de la charge qui pèse sur les gardes – je me réfère ici au cas des officiers et des soldats de carrière, sans perdre de vue toutefois les nombreuses autres configurations qui attestent d'individus ou d'effectifs souscrivant entièrement au projet répressif ; et sans indiquer à ce titre de données quantitatives quant à la proportionnalité de telles dispositions dans le corps répressif chilien. Le cas des conscrits, enfin, offre de contempler particulièrement clairement l'étendue et la diversité des facteurs de pénibilité dans l'exercice de la fonction concentrationnaire. Puisqu'assumer une fonction militaire ne relève pas pour ces soldats d'une initiative volontaire, leurs comportements individuels et les rapports qu'ils entretiennent avec le groupe des détenus doit prendre en compte l'influence majeure de paramètres tels que leur socialisation première, leur appartenance de classe ou encore leurs affinités politiques avant l'expérience concentrationnaire. Pour reprendre les mots de Bourdieu, « l'identification, exigée par le règlement, de la « personne » au règlement »³⁵⁶ n'opère pas dans le cas des conscrits comme elle peut opérer dans le cas de militaires formés plus longtemps (formés, plutôt qu'endoctrinés), et disposés à adhérer en plus d'endroits à l'idéologie du système. Manuel livre le récit édifiant quant à la teneur des exceptions artistiques :

Après toute une conversation à base de « vous êtes coupables »,
« vous projetez de tuer les militaires », « vous avez détruit le pays »,

³⁵⁵ En plus des conditions hivernales terribles au milieu du détroit, tous les hiérarques avaient à cette période quitté le camp ; tous les prisonniers politiques restants avaient déjà reçu leurs condamnations, et la Croix-Rouge avait effectué sa seconde visite pour préparer leur exil. Tous ces éléments doivent entrer en ligne de compte dans la détermination de cet hiver 1974 comme principale période d'activité du théâtre dawsonien.

³⁵⁶ P. Bourdieu, « Le mort saisit le vif [Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée] », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 32, n° 1, 1980, p. 8.

etc... sur ces paroles, le jeune homme fait demi-tour et se retire avec sa garde, son escadron. [...] Et pendant qu'il s'en allait, Olate prend sa guitare et commence à jouer. Un accord – et bon, la musique que nous jouions, c'était du Víctor Jara, du Violeta Parra. Et soudain, ce type entend ça et se retourne. [...] il dit : « Prêtez-moi la guitare », et il s'assied. Et le type commence à jouer des chansons. De la *nueva canción chilena*, des chansons de Víctor Jara et Violeta Parra. Le type était super sympathique. C'était très beau, un moment très agréable. Il a commencé à venir jouer tous les soirs. C'était un type de 23 ans.³⁵⁷

Dans le récit de Manuel apparaissent tous les éléments constitutifs d'une disposition de trêve, tels que nous nous y attachions plus haut. Le geste est allégorique : pour un temps, les soldats déposent les armes, remplacées entre leurs mains par la guitare. Le conflit est mis en pause, *on se démet de ses fonctions* ; et ce que manifeste le contenu artistique de ce moment d'exception signale clairement le besoin d'une trêve. Frankl³⁵⁸ et Armando³⁵⁹ décrivaient chacun à leurs manières le manque de la musique : on distingue assez nettement une première motivation à la trêve, celle de créer un espace où pratiquer un art soit à nouveau possible. Mais ce que joue le soldat, les référents artistiques qu'il convoque – Jara, Parra, tout le mouvement de la *nueva canción chilena* – signale un autre exutoire : celui du ressaisissement d'affinités artistiques et politiques dont l'existence n'a pas cours dans l'institution concentrationnaire, que celle-ci s'applique même justement à éradiquer³⁶⁰. Ce genre d'exemples désigne spécifiquement les facteurs pouvant expliquer un besoin de trêve chez des conscrits aux affinités politiques antithétiques à l'idéologie promue par la dictature. Il ne faut toutefois pas forcément prendre appui sur des cas aussi extrêmes que celui-ci – un soldat rendant hommage à un artiste exécuté par le régime militaire – pour observer dans une perspective plus large des facteurs d'inflexion pour la majeure partie de l'encadrement militaire. Le constat d'un assouplissement des nouvelles gardes dans le traitement des prisonniers au terme de leurs premiers jours dans le camp est partagé par beaucoup d'enquêtés. L'interprétation qu'ils en livrent – celle selon laquelle « ils se rendaient compte

³⁵⁷ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p. 138.

³⁵⁸ « Je n'oublierai jamais que la deuxième nuit que je passais à Auschwitz, c'est la musique qui me réveilla d'un sommeil profond. garde en charge du barquement célébrait une sorte de petite fête dans sa chambre, qui était juste au pas de notre porte. Des voix éméchées s'époumonnaient à chanter des airs éculés. Tout à coup se fit le silence, et au milieu de la nuit s'éleva un violon égrenant avec détresse un tango triste, une mélodie qu'on ne connaissait pas et que trop de répétitions avaient épargné. Le violon pleurait et une part de moi pleurait avec lui, puisque ce jour-là quelqu'un fêtait ses 24 ans, quelqu'un qui gisait dans une autre partie d'Auschwitz, peut-être loin de quelques centaines ou milliers de mètres de moi à peine, et cependant hors de ma portée. Ce quelqu'un était ma femme. », in V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 51. Notre traduction.

³⁵⁹ « [...] et dans le théâtre que nous avons inventé, il y avait de la musique. La première, c'était le *Casse-noisettes* de Tchaïkovski – tu imagines la *catharsis*... Les larmes, toutes les larmes qui se sont mises à couler parce que tu écoutes la musique et elle te va droit à l'âme. Je n'avais pas entendu de musique depuis des mois, on aurait pu croire que la musique n'existait plus. », in annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 122.

³⁶⁰ Le récit de Manuel se poursuit ainsi : « Les jeunes soldats qui l'accompagnaient nous disent : « Ah oui, mon Lieutenant est super sympa ; il nous dit qu'il faut qu'on vous traite avec respect, que vous êtes des gens intelligents, qu'on gagne à vous connaître et qu'ici, c'est une occasion. Qu'il faut qu'on soit respectueux. » [...] Et les jeunes nous ont dit : « Nous avons de la famille qui est de gauche. » L'un dit qu'il vit à La Legua, et l'autre à la Pincoya ou quelque chose comme ça – des communes très populaires ». annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p. 139.

que les gens étaient très érudits»³⁶¹ – touche directement au rapport entretenu par les militaires avec les instructions de leur hiérarchie, et l'idéologie dont elle procède. Les autorités militaires décrivent les prisonniers politiques aux encadrants militaires comme des individus terroristes et meurtriers ; dans leurs rapports entre eux et avec les militaires, les individus qu'ils rencontrent réellement dans le camp se présentent tout autrement³⁶². Le constat d'une telle dissonance peut tout à fait occasionner une modulation des comportements vis-à-vis des détenus, mais aussi vis-à-vis de l'institution et de l'autorité. En tant qu'il repose sur « des Chiliens surveillant d'autres Chiliens », ce contexte concentrationnaire spécifique contient en germe deux éléments prédisposant à contrevenir à l'idéologie, et à suspendre le conflit : la non-reconnaissance de la pertinence de celui-ci d'une part, ou du bien-fondé du discours dictatorial à proclamer cette guerre (son caractère « absurde », pour reprendre les mots des enquêtés) ; et, d'autre part, la probabilité que les réseaux de socialité des encadrants et des détenus puissent se recouper, et puissent ainsi motiver des situations de trêve³⁶³. À constater le grand nombre de facteurs pouvant rendre pénible, voire faire violence aux encadrants militaires dans l'exercice de leurs fonctions dans le camp, la notion de trêve déploie sa dimension dynamique : le conflit est une dynamique au long cours, qui demande à tou·te·s ce·lle·ux qui y sont pris des efforts soutenus. La trêve peut essentiellement s'expliquer par cette motivation à faire cesser l'effort, à interrompre le cours du conflit – motivation dynamique qui ne doit pas pour autant faire oublier les ressorts politiques et interpersonnels à l'œuvre dans la mise en place de telles dispositions.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 138.

³⁶² Frankl relève ainsi diverses configurations d'inflexion du système auxquelles des « prises de conscience » de ce type donnent lieu à Auschwitz : les dispositions à ne pas faire de mal aux internés, bien que ne l'empêchant aux autres (« Les sentiments de la majorité des gardes se trouvaient embrouillés par toutes ces années où ils avaient été témoins, à un rythme toujours croissant, des brutales méthodes du camp. Ceux qui étaient endurcis moralement et mentalement se refusaient, au moins, à prendre une part active dans les actions à caractère sadique, mais n'empêchaient pas que d'autres les conduisent. ») ; celles à directement aider les internés dans leur condition depuis sa propre fonction dans l'encadrement du camp (« Il est nécessaire d'affirmer que même parmi les gardes s'en trouvaient certains qui ressentaient pour nous de la pitié. Je mentionnerai seulement le commandant du camp duquel je fus libéré. Après la libération - et seul le médecin du camp, qui était aussi un prisonnier, avait connaissance de cela auparavant - j'appris que ce commandant avait acheté dans la commune la plus proche des médicaments destinés aux prisonniers, et avait payé de sa propre poche en des quantités loin d'être négligeables. ») ; celles, enfin, à réinvestir le rapport interpersonnel avec les internés d'une « valeur humaine » contrevenant au projet déshumanisant (« Mais il me donna quelque chose d'autre, *quelque chose* d'humain qui me fit fondre en larmes : la parole et le regard avec lesquels cet homme accompagna son offrande. »). *In* 06/09/y 19:34.

³⁶³ On peut à ce titre citer deux exemples de recoupement des réseaux de socialité dans les camps. Le premier relève essentiellement des possibles conséquences de la connaissance interpersonnelle entre membres des deux groupes antagoniques du camp : « Don Edgardo connaissait déjà Fellay car en tant que médecin, il avait atteint le grade de capitaine de navire dans la marine, où il avait passé 30 ans de sa vie. Il avait eu Fellay comme élève dans la marine ou quelque chose du genre, car ce dernier, malgré les circonstances, témoignait au début à son égard d'un certain respect et se montrait plus humain, nous permettant d'organiser certaines activités pour nous occuper l'esprit. » *in* S. Bitar, *Dawson île 10, op. cit.*, p. 62.

Le second ajoute au facteur de la connaissance interpersonnelle celui des affinités politiques : « Au début, quand l'équipe du capitaine Paris – le premier tour de garde de l'Armée de terre que nous avons eu, dans les premiers jours suivant notre arrivée – deux conscrits sont rentrés le soir dans notre baraquement pour parler au camarade Tito Palestro, qui était maire de San Miguel au moment du coup d'État. Il lui ont dit : « Écoutez, don Tito, on ne sait pas ce qui a pu arriver à notre père, putain ». Ils étaient venus demander à ce grand homme s'il avait une idée d'où était passé leur papa. Ils avaient été envoyé à Punta Arenas sans même le savoir, et leur père était un homme progressiste. [...] Imagine-toi comment on aurait pu demander à ces jeunes de tabasser, ou d'autres attitudes de ce genre, contre une personne comme Tito Palestro ; c'était impossible. [...] Il faut bien se rendre compte de ça, les choses ne sont jamais toutes noires ou toutes blanches. », *in* annexe D, *Entretien avec Miguel, op. cit.*, p. 168.

Les moments « choisis » pour les trêves théâtrales de Dawson signalent un dernier élément, qui les caractérise selon moi en tant que telles. Les premières activités artistiques à réunir toute la population du camp en un même moment d'exception au « cours normal » de l'institution se déroulent à la veille de Noël ; le second événement artistique d'importance majeure, à la fois par son envergure et parce qu'il constitue la genèse du groupe de théâtre dawsonien, se produit le jour anniversaire de la bataille d'Iquique. Ces deux dates relèvent d'un investissement socio-culturel du temps : ce sont des marqueurs symboliques auxquels sont attachés des rites collectifs. Dans les deux cas, dans la société « en liberté », le « passage » de la date en question est un motif de célébration, de festivités, et ce au moyen de tout un dispositif d'institutionnalisation par les structures politiques, économiques, culturelles... et de dispositions d'exception (jours fériés, promotions dans les magasins, diffusion de produits culturels ciblés ou créés pour l'occasion). Le cas du 21 mai fait directement signe vers un rite national, performatif d'une identité chilienne informée de son histoire politique et militaire, et la réactivant collectivement en la circonstance. La célébration de Noël, en revanche, relève d'un marqueur symbolique beaucoup plus global et, au Chili en 1973, encore très fortement lié à la tradition chrétienne et au rite religieux. Le qualificatif « symbolique » peut sembler un peu vague pour désigner sociologiquement le dispositif à l'œuvre ; il s'agit plus précisément d'identifier par-là la « signification » d'une date, « ses implications humaines et religieuses »³⁶⁴. Les liens entre le théâtre concentrationnaire et cette date « significative » sont récurrents : c'est le premier « jour libre » après Noël³⁶⁵ que le groupe de Delbo joue son *Malade imaginaire*. Frankl fait lui aussi état d'assouplissement de l'institution à l'occasion de Noël, dans les dispositions individuelles et infrastructurelles principalement³⁶⁶. La signification attachée à cette date conduit selon lui à investir cette date comme horizon d'espoir : « le taux de mortalité hebdomadaire dans le camp », écrit-il, « augmenta au-delà de toute prévision après Noël 1944 et le Nouvel An 1945 »³⁶⁷. La puissance des émotions et des investissements psychologiques que peut cristalliser une date est impressionnante. Dans le cas de l'expérience concentrationnaire, les enjeux psychosociaux pour le sujet sont évidemment sans commune mesure. Néanmoins, de tels moments « significatifs » peuvent aussi s'imposer face au conflit : les trêves de Noël de la guerre de 1914 sont devenues célèbres ; et dans les camps nazis comme dans les camps chiliens, Frankl

³⁶⁴ S. Bitar, *Dawson île 10*, op. cit., p. 127.

³⁶⁵ c'est-à-dire le dimanche, seul jour sans travaux forcés.

³⁶⁶ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 15.

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 80-81

et Bitar font état du même espoir tout entier suspendu à cette date, celui de l'amnistie³⁶⁸. La motivation symbolique à décréter une trêve est un opérateur de compréhension essentiel pour l'analyse du théâtre dawsonien : les deux actes de genèse du théâtre de Dawson doivent manifestement leur possibilité de réalisation à la signification investie individuellement et collectivement dans la date. Le rapport à la célébration de moments tels que Noël ou qu'une fête nationale relève de motivations très personnelles – l'intensité du lien d'appartenance à sa corporation, le souvenir de ses proches, le regret de ne pouvoir fêter ce moment avec eux – qui s'entremêlent avec le collectif. Dans un geste de suspension du conflit, militaires et prisonniers se réunissent autour du partage d'une festivité qui implique aussi le partage de leurs solitudes. La possibilité de performer collectivement cet instant symbolique dépend fondamentalement de la suspension temporaire du conflit, et l'interruption du cours du projet concentrationnaire dans un mouvement conjoint. C'est en ce sens que l'exception théâtrale se révèle en tant que trêve, motivée par un moment du temps investi de sens. La trêve est un temps suspendu ; l'affranchissement des règles de l'institution qu'elle suppose ne tient qu'à la condition d'y revenir une fois la trêve achevée. Par essence, elle implique le retour au conflit – mais constitue, dans le même temps, un temps autonome. À ce titre, la dramaturgie cyclique de Mario Molina est emblématiquement une dramaturgie de la trêve : elle en procède, elle en atteste, et elle la reconduit dans un objet théâtral enclos sur lui-même. De telles dispositions garantissent le retour au cours normal de l'institution ; elles ne relèvent pas *a priori* d'une altération de son fonctionnement, seulement de sa suspension. Ce qu'elles offrent pourtant en leur sein – et donc, au sein même du système concentrationnaire – est un espace autonome et affranchi, « décidé » et mis en acte collectivement.

CORPS COLLECTIFS & COMMUNAUTÉS DE LA TRÊVE

Parce qu'elle s'insère précisément dans un conflit, la trêve est une respiration ; mais elle répond à une aspiration conjointe, bien plus qu'unilatérale. Or, bien qu'on puisse faire l'effort de le comprendre, le besoin de « respirer » ne saurait pour autant constituer une

³⁶⁸ « La rumeur a commencé à enfler jusqu'à ce qu'autour du 13 ou 14 décembre, on lise sur la manchette des journaux venus de Santiago un titre qui disait : « Probable amnistie de prisonniers pour Noël ». [...] Pendant tout ce temps, nous attendions toujours qu'il se passe quelque chose. Nous étions à quelques jours de Noël et l'on guettait l'annonce de la libération de l'un ou de l'autre. Mais rien n'arrive, et Noël et le Nouvel An furent bientôt derrière nous. », in S. Bitar, *Dawson île 10*, op. cit., p. 127-140.

aspiration légitime dans un contexte de répression concentrationnaire. C'est en ce sens qu'il importe pour un geste de trêve que le désir, voire le besoin de celle-ci émanât des deux bords rivaux. À cela correspond un geste d'entente et de coopération qui peut apparaître controversé. La démarche de mise en pause de l'institution répressive est une action collective ; et c'est précisément cette dimension collective de la dissidence à l'institution qui confère au théâtre concentrationnaire dawsonien la plus grande part de sa puissance de subversion.

L'entente sur laquelle se fondent ces armistices d'un soir peut sembler douteuse. L'inégalité fondamentale entre les deux parties qui procèdent à cette entente peut paraître à elle seule lui ôter toute validité. On pourrait même requalifier une des deux instances en instance décidante (au moyen d'une disposition d'autorisation), et voir l'autre comme nécessairement « soumise ». Il importe de signaler tout d'abord que le geste d'initiative de la trêve, ainsi que le fait qu'il soit l'œuvre des prisonniers sont des données de première importance pour appréhender la portée politique d'un tel phénomène, ainsi que pour comprendre les mécanismes psycho-sociaux pouvant conduire à leur survenue. De plus, le postulat qu'il puisse exister une entente entre deux parties égales – c'est-à-dire une possibilité d'entente exceptée de tout rapport de pouvoir – serait assez essentialiste. La trêve survient dans le cadre d'un conflit, et le rapport entre les deux parties en son sein peut logiquement être marqué d'une inégalité. Du point de vue des fonctions et de la sociologie de l'institution, ensuite, tout le système du conflit repose sur une partition décisionnaires/exécutante·e-s (certains officiers, de par la contrainte à laquelle les soumet leur fonction concentrationnaire, peuvent figurer dans cette seconde catégorie) – et malgré l'adversité de leurs « camps », il est possible que les agents appartenant à chacun des deux groupes développent un sentiment d'affinité avec leurs homologues du « camp » adverse au titre de cette parenté dans leurs fonctions, et dans leurs expériences du système. L'exemple concentrationnaire est évidemment un cas-limite en la matière, tant l'inégalité du rapport de pouvoir entre les deux parties engagées dans le conflit est poussée à l'extrême ; néanmoins, la prise en compte des affinités et des sentiments d'appartenance relatifs aux positions au sein de l'institution permet de comprendre bien plus précisément la mise en place des trêves. À mon sens, l'inégalité se constitue bien plutôt à l'horizon du terme de cette trêve : la différence fondamentale entre les prisonniers et les militaires tient à la position qu'ils vont assumer au-delà de cette paix temporaire. La trêve n'opère qu'une suspension du conflit : toute entière, elle est définie par son terme, et lorsqu'elle s'achèvera, il faudra retourner au conflit. Dans cet horizon

indispensable, il y aura des vainqueurs et des vaincus ; et bien plus que le statut contestable de l'entente entre les deux parties, ce qui différencie le statut des uns de celui des autres au sein de la trêve tient aux perspectives de l'avenir de chacun après l'achèvement de cette respiration.

L'appréhension de la trêve comme action collective renvoie à l'acceptation qu'en propose Daniel Cefaï³⁶⁹, et qui désigne ainsi « toute tentative de constitution d'un collectif, plus ou moins formalisé et institutionnalisé, par des individus qui cherchent à atteindre un objectif partagé, dans des contextes de coopération et de compétition avec d'autres collectifs ». C'est de cette notion que se sert Mathilde Arrigoni pour distinguer les pratiques de résistance théâtrale (observables dans les compagnies « en liberté » pendant la dictature chilienne) de celle de mobilisation théâtrale (qu'elle définit à l'étude du parallèle argentin). C'est bel et bien à la constitution d'un collectif que l'on assiste ici ; Armando désigne ainsi la coopération avec les militaires dans la réalisation des œuvres dawsoniennes d'une relation de « *combinados* », à travers lequel transparait la notion d'« équipe ». La lecture de la situation qui se dessine alors serait qu'au motif du théâtre, les militaires et les prisonniers opèrent une trêve dans le processus concentrationnaire et constituent une équipe de création. Or de fait, les fonctions qu'en viennent assumer les marins de la maintenance ou encore certains militaires de la garde recourent des fonctions de l'organigramme de la création théâtrale – et principalement des fonctions techniques. La réalisation des productions dramatiques repose donc sur une action à caractère collaboratif, et constitue en ce sens un collectif de création ; mais dans le cadre de l'événement théâtral, la « constitution d'un collectif » évoquée par Cefaï peut participer d'un autre objet : la représentation, en tant que phénomène. Le temps de la représentation est un temps de la trêve où tous les rites de l'institution théâtrale sont reproduits. Le silence observé par le public, les applaudissements et les saluts finaux, le dispositif en boîte noire et la présence de tous les individus du camp en une même salle close concourent à faire acte de « constitution d'une communauté affective spécifique »³⁷⁰. Le postulat de l'organicité du collectif constitué pour et par la représentation – dont Rancière attribue l'origine au romantisme – permet d'envisager la trêve théâtrale comme une véritable recomposition du corps social concentrationnaire. L'avènement d'une communauté dépend fondamentalement de l'acte de constitution (au sens le plus politique du terme) d'une collectivité, et du lieu et du temps que ce « corps collectif » occupe : le théâtre est « une forme de la constitution esthétique – de la constitution sensible – de la collectivité. Entendons

³⁶⁹ D. Cefaï, *Pourquoi se mobilise-t-on ? : les théories de l'action collective*, Paris, La Découverte, 2007, in M. Arrigoni, *Se mobiliser en situation autoritaire*, op. cit., p. 30.

³⁷⁰ M. Arrigoni, *Se mobiliser en situation autoritaire*, op. cit., p. 35.

par-là la communauté comme manière d'occuper un lieu et un temps, comme le corps en acte opposé au simple appareil des lois, un ensemble de perceptions, de gestes et d'attitudes qui précède et préforme les lois et institutions politiques. » On ne pourrait pas définir la structure sociale concentrationnaire par les qualités du collectif ou de l'agentivité ; le théâtre, lui, forme une « collectivité vivante » – et l'on pourrait dès lors qualifier l'univers concentrationnaire d'appareil morbide de catégorisation et de partition. Dans la trêve théâtrale, certains seront acteurs, d'autres collaboreront à la technique ; et en-dehors de cette « équipe de création », tous seront spectateurs. Dans cet espace et ce temps bien délimités, dans les contours bien précis dans lesquels peut opérer la suspension du conflit, des normes et des fonctions que celui-ci impose, les individus du camp connaissent un moment d'organicité, et recomposent dans le dispositif de représentation théâtral un corps collectif selon des normes dissidentes.

À l'instar d'autres exemples dans les camps chiliens, les trêves théâtrales dawsoniennes brillent par leurs reconductions. Sans atteindre une régularité aussi institutionnalisée que les Vendredis Culturels de Puchuncaví ou les transmissions quotidiennes du radio-théâtre de Lalo Cabrera, la reproduction fréquente du dispositif d'exception théâtrale mérite d'être questionnée. Les dispositions individuelles sont plus aisément sujettes à relativisation quant aux motifs qui les animent ; les dispositions structurelles répétées, au contraire, signalent indispensablement la présence de « logiques sociales [...] à l'œuvre sous les « hasards » »³⁷¹, de phénomènes de dissidence sous-jacents à l'institution et à son fonctionnement supposé « normal ». Ces phénomènes infrastructuraux peuvent être questionnés à l'aune du conflit à l'œuvre, et dont le théâtre vient opérer la suspension : à qui le système fait-il violence ? On peut observer des dispositions d'exceptions théâtrales analogues à celles de Dawson dans de nombreux autres camps de concentration du Chili, autorisées et reconduites parfois jusqu'à une forme d'institutionnalisation.

La trêve théâtrale concentrationnaire comme mode de résistance apparaît comme une singularité chilienne ; et au-delà du besoin partagé d'une suspension du conflit, l'élan mutuel des deux groupes adverses à construire de telles dispositions est un élan vers la constitution d'une communauté, motivant une action collective de reconstitution du groupe concentrationnaire. Les trêves théâtrales incarnent un contre-système, et l'inclusion des

³⁷¹ G. Botz, M. Pollak et M. Glas-Larsson, « Survivre dans un camp de concentration », *op. cit.*, p. 5.

militaires au processus politique de sa constitution signale depuis l'intérieur de l'institution répressive des rapports de violence bien plus larges que ceux appliqués aux seuls prisonniers concentrationnaires. Les communautés de la trêve révèlent en de multiples endroits les fractures qui se dessinent entre le système et les agents, et construisent des réseaux de confiance – mais aussi de résistance – au-delà de la simple communauté des prisonnier·e·s. Dans les élans d'art et de dissidence dont participent ces pratiques de théâtre se dévoile, en creux, l'oppression généralisée et protéiforme appliquée par la dictature chilienne à l'ensemble de la société – et l'inadaptation d'un projet de répression imposé par la minorité autoritaire qui s'est approprié la gouvernance de la nation.

Les dispositions de trêves valent au théâtre dawsonien des critiques et des défiances, tant quant à la nature de la mise en place des événements que quant à celle des communautés auxquelles elles donnent naissance. L'influence d'une dynamique collective de dissidence conduisant à inclure les militaires à ce corps social alternatif et éphémère semblerait amoindrir la portée subversive de ces initiatives. Mais la principale action subversive du théâtre concentrationnaire réside dans ce qu'il vient miner le projet concentrationnaire de l'intérieur. L'institution totale dispose de puissants moyens de contrainte ; l'institution théâtrale, de moyens tout aussi puissants pour y contrevenir. Dans le camp de concentration, le théâtre est une pratique de l'évasion : il offre de multiples opportunités d'émancipation du système, sur les plans existentiel, social et matériel ; et, jusqu' au moment du témoignage même², il procure au sujet concentrationnaire des appareils pour assurer la préservation de son identité. La libération par le théâtre dont parle Jouvét³⁷² – ou, en ce qui concerne la conservation du Soi, la « restitution des hommes à eux-mêmes » – est l'acte essentiel par lequel le théâtre subvertit l'institution concentrationnaire ; un acte d'émancipation engagé par ceux que l'institution opprime, et pour le bénéfice de leur propre *évasion*.

³⁷² L. Jouvét, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 243.

CHAPITRE TROISIÈME

LE THÉÂTRE CONCENTRATIONNAIRE : CONSERVATION DU SOI & PRATIQUES DE L'ÉMANCIPATION

L'acte de résistance, il me semble, a deux faces : il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des hommes. Et quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art ? Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux.³⁷³

Le théâtre concentrationnaire, semble-t-il, a deux faces. En tant qu'il est « acte de résistance », il est le théâtre d'une lutte des hommes contre la réification ; mais sa résistance aux puissances de l'oppression se réalise aussi « sous la forme d'une œuvre d'art ». Le camp de concentration place le sujet qui y est soumis sous l'empire de l'imminence et de l'omniprésence de sa mort, tant sur le plan scientifique (physiologique, biologique, clinique) qu'existential. Il procède d'une institution totale et sert un projet de fétichisation des rapports sociaux (pour emprunter cette notion à la philosophie économique marxienne) et de l'humain ; enfin, en tant qu'il est constitué en répression au mouvement révolutionnaire socialiste et aux individus qui le portent, il incarne les efforts qu'opposent les « puissances de

³⁷³ G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ? Introduction au cinéma.*, 1987, conférence Deleuze Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ? Introduction au cinéma.*, coll. « Les Mardis de la Fondation », 1987, conférence.

la mort »³⁷⁴ aux instances de l'utopie. « L'acte de l'art » dans le camp « résiste à la mort », à la fois sous la forme d'une œuvre d'art et d'une lutte des hommes. Le théâtre concentrationnaire emblématise ce que Deleuze désigne comme l'étroit et mystérieux rapport qu'entretiennent la lutte des hommes et l'œuvre d'art. C'est à la tentative d'élucider ce(s) rapport(s) que se dédie le troisième temps de ce travail.

La lecture des activités théâtrales concentrationnaires comme pratiques politiques de résistance est indissociable d'une analyse psycho-sociale de la pratique dramatique. La fonction subversive de ce théâtre ne tient pas uniquement à la dissidence qu'il opère vis-à-vis du fonctionnement de l'institution totale ; elle est aussi attachée à ce que faire du théâtre offre au sujet concentrationnaire de s'émanciper du projet réifiant qui lui est imposé. Pour le sujet, le premier enjeu de résistance à l'institution est la « conservation du Soi »³⁷⁵, et l'activité théâtrale s'avère en premier lieu disposer de moyens singulièrement efficaces à cette fin. Afin d'envisager pleinement l'acte d'émancipation à l'institution concentrationnaire que constitue l'activité théâtrale, il convient d'examiner dans un premier temps ce que faire du théâtre peut apporter en propre au sujet concentrationnaire au regard des enjeux de maintien de son identité.

L'INDIVIDU & L'ÉPREUVE CONCENTRATIONNAIRE : IDENTITÉS DU SUJET, RÉSISTANCES & (EN)JEUX DE PRÉSERVATION

Le projet concentrationnaire repose sur la mise à l'épreuve de l'identité du sujet qui s'y trouve soumis. Cette atteinte à l'identité, dont l'objectif final est l'anéantissement du sujet autonome, opère à travers une multitude de dispositions de dépossession des supports identitaires. Chez Frankl, Pollak, Juvet, Delbo et tous les témoins de cette enquête, l'enjeu

³⁷⁴ Formule employée dans l'analyse matérialiste de l'économie et de la religion, à laquelle recourent notamment les théologiens de la libération. Voir F. J. Hinkelammert, *Las armas ideológicas de la muerte*, Salamanque, 1978 ; ou encore E. Bloch, « Le Soi et la lampe funéraire ou les images qu'oppose l'espérance à la puissance de l'anti-utopie par excellence : la mort », F. Wuilmart (trad.), dans *Le principe espérance. Tome III : les images-souhaits de l'instant exaucé*, Paris, France, Gallimard, 1991.

³⁷⁵ Dans sa théorisation du *Principe Espérance*, c'est ainsi qu'Ernst Bloch désigne le projet du Soi qui cherche à survivre. in E. Bloch, *Le principe espérance. Tome I : Les petits rêves éveillés*, F. Wuilmart (trad.), Paris, France, Gallimard, 1976, p. 97.

fondamental de la lutte du sujet concentrationnaire pour sa survie est celui de la préservation de son identité. L'*identité*, néanmoins, est une notion sociologiquement problématique : depuis une opération de « rénovation constructiviste et historiciste des sciences sociales »³⁷⁶ au cours des années 1980, elle peut être mobilisée pour qualifier un grand nombre de constructions et de processus culturels, sociaux et psychologiques aux intersections complexes. Pour des raisons essentiellement historiques, les ouvrages de référence de ce mémoire placent ce concept au centre de leur effort théorique ; mais il importe de remettre en cause la pertinence de son emploi si l'on souhaite déterminer plus précisément ce qu'il désigne³⁷⁷ – et être ainsi capable de caractériser les constructions et les processus mis en péril dans l'expérience concentrationnaire.

Dans son sens rudimentaire, l'identité est ce qui permet d'identifier un individu. On peut alors embrasser par ce terme une grande diversité d'institutions de désignation de l'individu, pouvant procéder de constructions sociales et culturelles extrêmement variées (institutions de nomination dès la naissance, attributs de nomination indiquant une certaine affinité, indicateurs juridiques, etc). Comme le soulignent Martina Avanza et Gilles Laferté, l'apparition de ce concept doit indispensablement faire l'objet d'une historicisation³⁷⁸, afin de prendre en compte les enjeux de pouvoir auxquels elle répond. Qu'il soit question de performer une construction en vue de légitimer une revendication militante (comme c'est par exemple le cas dans les mouvements de lutte identitaire) ou de forger des instruments de contrôle de territoires et de groupes sociaux (dans le cas, par exemple, des mouvements régionalistes qu'analyse Pierre Bourdieu), la notion d'identité s'inscrit dans des rapports de pouvoir, et dans des conflictualités politiques. Employer le concept d'identité dans une perspective critique impose donc d'une part d'examiner les enjeux de pouvoir à l'œuvre dans le recours à ce concept ; mais aussi d'envisager d'autre part son caractère processuel – non seulement quant aux dynamiques de construction de ce que l'on nomme dans ce cas

³⁷⁶ M. AVANZA et G. LAFERTE, « Dépasser la « construction des identités » ? », *op. cit.*, p. 136.

³⁷⁷ « Dans les recherches sur la construction des identités, le chercheur se satisfait trop rapidement d'une formule valorisant sa capacité de dévoilement d'un invisible social (vous croyez suivre une « tradition millénaire », mais en fait elle est de création contemporaine) au détriment, d'une part, d'une analyse visant à rendre les actions des acteurs et leurs arguments compréhensibles et, d'autre part, d'une explication des transformations sociales. », *in Ibid.*, p. 138.

³⁷⁸ Au-delà d'une exigence scientifique, la notion d'identité s'est également forgée dans un contexte politique précis, dominé par les revendications identitaires (comme celle du mouvement noir américain des Blacks Panthers) figeant la notion. », *in Ibid.*, p. 135.

particulier « identité »³⁷⁹, mais aussi quant aux mécanismes de sa réception et de ses appropriations³⁸⁰.

Avanza et Laferté signalent alors un écueil à prendre en compte à toute force quant à l'application de la notion d'identité à des constructions sociales et culturelles. En effet,

en parlant d'« invention des traditions » ou de « construction des identités », c'est-à-dire en associant des termes qui font référence à deux registres opposés, d'un côté celui de l'immuable, du spontané, de l'intime, voire du sacré – pour l'identité, la mémoire et la tradition – et de l'autre, celui de la construction, de l'invention, de la politique, de la fabrique, ces formules constructivistes produisent un choc des termes.³⁸¹

La question qui nous occupe ici impose de prendre en compte l'analyse de ces deux acceptions de la notion d'identité : la première relevant de la sphère de « l'intime » et du « sacré » ; la seconde procédant d'une acception plus constructiviste et politique. Nous allons dans un premier temps nous intéresser à cette première sphère, celle de « l'immuable » de « l'intime » et du « sacré » ; celle que le système concentrationnaire s'applique justement à détruire.

Michael Pollak désigne comme objectif de la lutte du sujet concentrationnaire le « maintien de son identité individuelle et sociale »³⁸². Son emploi de la notion d'identité relève en partie du constructivisme processuel auquel se réfèrent Avanza et Laferté. Il caractérise ainsi le produit d'une construction psycho-sociale entreprise par l'individu au cours de son existence dans le social :

L'analyse de l'expérience concentrationnaire atteste à quel point, selon la formulation de Max Weber, « l'identité n'est jamais, du point de vue sociologique, qu'un état de choses simplement relatif et flottant » – et à quel point les individus, en tant qu'ils sont le produit d'une construction sociale, sont également une construction d'eux-mêmes.³⁸³

Par son caractère construit, l'identité suppose pour l'individu une tâche de gestion ; il dispose ainsi d'un certain nombre de « paramètres » socialement construits (« liés au corps (sexe, âge,

³⁷⁹ « Pour se détacher du sens commun et s'assurer que les identités sont toujours un produit social et historique – mais on pourrait en dire autant des notions de tradition, de mémoire ou de patrimoine – une des voies possibles consiste à redynamiser ces notions en les inscrivant directement dans un processus. Plusieurs auteurs empruntent ce chemin en utilisant des expressions comme « politique de mémoire » (L'Estoile 2001), « construction des identités ». », *in Ibid.*, p. 136.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 137.

³⁸¹ *Id.*

³⁸² M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 13-16.

³⁸³ *Ibid.*, p. 259.

état de santé, force physique) », « juridiques », ou relevant des « appartenances » – nationalité, politique, langue) « mobilisables » selon les situations³⁸⁴. Les paramètres participent donc d'une construction sociale ; la mobilisation de ces paramètres pour effectuer la « gestion » de l'identité forme la part individuelle de cette construction. Pollak paraphrase également son acception de la notion d'identité dans les termes d' « image de soi, pour soi et pour autrui »³⁸⁵. Le processus d'élaboration de cette image de soi répond à un effort de continuité et de cohérence, raison pour laquelle les enjeux qui président à sa construction et les paramètres qui la constituent se rendent particulièrement perceptibles dans les situations de présentation de soi. L'analyse des témoignages de rescapé·e·s concentrationnaires permet d'observer comment celle·ux-ci s'y prennent pour réaliser leur « production de soi »³⁸⁶. Cet effort au moment du témoignage et du souvenir ne diffère au fond pas beaucoup de celui effectué au moment de l'expérience concentrationnaire – dont on peut considérer qu'il n'est en vérité que la réactivation – voire même que celui effectué par le sujet à chaque instant de son existence. L'existence d'un individu peut être envisagée comme la production, reconduite en permanence, d'une histoire de vie dans laquelle l'individu se représente à soi-même dans un effort de faire sens. C'est ainsi qu'il constitue son « identité individuelle », à partir de l'image qu'il se fait de lui-même et de sa situation dans le système de cohérence dans lequel il a tenté de ramasser le monde social et l'existence. C'est à ce titre que l'analyse existentialiste proposée par Frankl nous importe : l'expérience concentrationnaire forme justement l'obstacle extrême à cet effort de faire sens. Dans *L'Expérience concentrationnaire*, Pollak réduit les analyses des psychanalystes déportés (Frankl, Federn, Bettelheim) à leur lecture psychanalytique des processus de survie concentrationnaire au prisme des « valeurs de la vie » que le sujet oppose à l'angoisse de la mort, mais il fait abstraction de cette part de l'analyse de Frankl. En rattachant la théorie existentialiste de celui-ci aux réflexions développées par Pollak, l'identité apparaît comme le processus de production d'une image cohérente et continue de soi pour soi et pour les autres, et de situation de ce Soi dans une existence elle aussi soumise à cet effort de *faire sens*. L'expérience concentrationnaire vient non seulement mettre à l'épreuve le produit de cette construction, mais rend impossible tout effort de cohérence et de continuité. Comme l'exprime Frankl, le régime d'existence concentrationnaire échappe à tout rapport de signification ; comme le développe Pollak, il impose au sujet concentrationnaire une « gestion permanente des ressources »³⁸⁷ de son

³⁸⁴ *Id.*

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁸⁶ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *op. cit.*, p. 71.

³⁸⁷ M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 259.

identité, l'amenant à mobiliser tels ou tels « paramètres de l'identité »³⁸⁸ selon les situations auxquelles le soumet l'expérience dans le camp.

Il me semble important, en second lieu, de reconnaître aux travaux de Frankl leur valeur indigène. L'approche existentialiste avec laquelle il théorise l'expérience concentrationnaire procède directement de celle-ci ; et elle le conduit, à l'instar de Bettelheim, à conclure à une forme de supériorité morale des individus ayant survécu par la conservation de leur dignité et l'intégrité aux valeurs humaines, sur celles et ceux qui n'y sont pas parvenu·e·s. Mais refuser ce postulat de la supériorité morale (dont on observe les conséquences dans de multiples rapports de conflictualité entre les survivants³⁸⁹) n'empêche pas d'examiner ces « valeurs de la vie » et la fonction qu'elles servent dans l'effort du sujet concentrationnaire pour maintenir son identité. Ces valeurs peuvent paraître insuffisantes en tant que catégories sociologiques ; mais elles peuvent permettre d'en élaborer, en tant qu'elles constituent des points de repère essentiels pour les sujets concentrationnaires dans leurs opérations d'identification en vue de survivre. Les enquêtés du terrain dawsonien recourent à ces catégories, très métémpiriques, dans leur effort pour produire une cohérence quant à leur expérience dans le camp. À ce titre, elles méritent d'être examinées, précisément en tant qu'elles font l'objet d'opérations d'appropriation de la part des sujets concentrationnaires dans leur effort pour produire une image cohérente d'eux et de leur existence pour eux-mêmes.

Face aux nombreuses et diverses dispositions de « dépersonnalisation »³⁹⁰ que met en œuvre l'institution concentrationnaire, l'individu qui y est soumis peut (et dans une certaine mesure, doit) résister en conservant par tous les moyens possibles « l'intégrité de sa personnalité ». Ainsi, si l'on définit l'identité comme ce que Pollak qualifie de « système de maîtrise de soi-même » – c'est-à-dire, comme un processus dynamique, un effort – le maintien de son autonomie passe par l'élaboration de stratégies qui puissent lui permettre de produire une image cohérente et continue de soi-même. La théorisation indigène de Viktor Frankl met en lumière que c'est précisément à l'effort de cohérence et de continuité de cette production que le projet concentrationnaire s'attache à contrevenir. Le régime d'existence provisionnelle qu'il impose à l'individu subordonne celui-ci à un rapport au temps et à l'espace dépourvu de tout rapport de signification. La dépossession de tous les « paramètres d'identité » sur lesquels il s'est jusqu'alors appuyé pour produire cette image de soi pour soi

³⁸⁸ *Id.*

³⁸⁹ R. J. Lifton, *Death in life, op. cit.* ; J.-M. Chaumont, *La concurrence des victimes, op. cit.*

³⁹⁰ M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire, op. cit.*, p. 8.

et pour autrui lui est appliquée, supposément, pour le contraindre à abdiquer sa structure autonome. Il lui est encore possible d'adapter cet effort aux conditions d'existence dans le camp, au prix d'une gestion constante de ceux de ces paramètres qu'il peut mobiliser dans chaque situation particulière pour parvenir à produire la continuité et la cohérence de l'image en question ; mais les efforts pour préserver ce « système » forment l'essentiel de l'épreuve concentrationnaire, se poursuivent encore bien après la libération, et sont parfois même voués à l'échec.

Si l'on examine dans le détail comment opère le projet concentrationnaire de dépersonnalisation, et si l'on envisage pour ce temps de l'analyse la notion d'identité dans une acception constructiviste et processuelle, le théâtre prouve les divers usages que peut en faire l'individu dans la lutte pour la conservation du Soi, et leur efficacité. Les exemples observés dans les camps chiliens de cette enquête offrent de contempler par combien d'aspects faire du théâtre peut se révéler être une pratique de préservation identitaire, et une émancipation au projet de réification.

THÉÂTRE CONCENTRATIONNAIRE & MAINTIEN DE L'IDENTITÉ INDIVIDUELLE ET SOCIALE

À cet effort pour produire une image de soi cohérente pour soi et pour autrui, et une situation de ce Soi dans une existence elle aussi cohérente et continue, le théâtre apporte en propre des appareils singuliers et efficaces. D'une part, l'activité théâtrale offre au sujet la possibilité de recourir à des supports inédits de reconquête de l'identité, qui relèvent à la fois du domaine de la fiction et de celui du social. D'autre part, elle lui ménage l'occasion d'occuper une fonction nouvelle et investie d'agentivité dans un groupe émancipé des normes du groupe concentrationnaire – fonction qui a de plus pour fin de créer, et offre par-là de nouveaux supports de projection et de fixation de cette image de soi.

REDISTRIBUER LES RÔLES

La remarquable recomposition du groupe social concentrationnaire qu'opèrent les trêves théâtrales se met en marche bien avant la seule situation de représentation : dès ses origines mêmes, le phénomène théâtral suppose une restructuration du fonctionnement du groupe, et la réaffectation des individus à de nouvelles fonctions.

Le récit de Delbo examiné plus haut faisait déjà état de la transposition – ou de la reproduction – dans le camp d'un organigramme de création théâtrale analogue à celui des productions « en liberté ». On observe alors à la fois le ressaisissement d'un modèle de groupe social dissident à celui qu'impose l'institution concentrationnaire, et la récupération par ce moyen même d'une instance d'identification « professionnelle », ou à tout le moins technique dont l'individu puisse faire usage dans la production identitaire. Ainsi, la « dessinatrice »³⁹¹ qui réalise l'affiche du spectacle du groupe de Delbo y détaille ce qu'il convient d'appeler une équipe artistique. Ce geste seul signale l'acte de (re)construction du groupe social et des paramètres identitaires de chacune des internées qu'engage cette activité ; comme le souligne très bien Delbo, l'affiche n'a aucune valeur informative « publique » – « Pourquoi une affiche, quand tout le monde était au courant ? C'est qu'enfin nous sommes dans l'illusion »³⁹². On pourrait arguer qu'en lieu d'une illusion, c'est une production identitaire qui est à l'œuvre : le geste d'afficher, même « à la porte intérieure de la baraque », est à prendre au sens le plus littéral. Il est question d'affirmer un paramètre, de le fixer et de le proclamer. Sur cette affiche, on lit : « *Le Malade imaginaire*, d'après Molière, par Claudette. Costumes de Cécile. Mise en scène de Charlotte. Agencement scénique et accessoires de Carmen. » Suit la distribution, avec Lulu dans le rôle d'Argan »³⁹³. L'équipe artistique se compose de fonctions empruntées aux structures de création théâtrale – jusqu'à la catégorie de « distribution ». Carmen est « électricien autant que machiniste »³⁹⁴, catégories qui relèvent des instances d'appartenance professionnelle dans le monde en liberté ; et son identification aux instances en question n'est gagnée que par la fonction qu'elle sert dans cette entreprise de

³⁹¹ C. Delbo, *Une connaissance inutile*, op. cit., p. 90.

³⁹² *Id.*

³⁹³ *Id.*

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 92.

création théâtrale, très circonstancielle et fondée essentiellement en une compétence de débrouillardise. L'objectif du groupe de Delbo apparaît clairement comme celui de reconstituer l'institution théâtrale dans le camp. Ainsi, un certain nombre de fonctions apparemment « superflues » dans la réalisation d'un théâtre dissident et clandestin peuvent être relevées, à l'instar du travail de la dessinatrice³⁹⁵. C'est que chaque détail compte lorsque l'enjeu est celui de « l'illusion » de la continuité. Ce souci est un souci de cohérence ; et pour chacune des participantes à ce théâtre, le projet qu'il révèle n'est autre que celui de reconstruire une image de soi mobilisant d'autres paramètres que ceux des catégorisations concentrationnaires, au sein d'un régime d'existence à nouveau doté de sens³⁹⁶. Ce processus de réappropriation du système de maîtrise de soi-même par la reconstitution du phénomène théâtral se fait jour lorsque Delbo écrit : « les Polonaises forment le public ». La désignation : « les Polonaises » fait signe vers une fonction concentrationnaire (l'institution identitaire qui est employée pour désigner les individus mobilise le paramètre de leur appartenance nationale, mais il s'agit là d'un système de catégorisation indigène à Auschwitz, imposé par l'institution totale et qui permet de discriminer en son sein divers sous-groupes d'interné·e·s selon des critères biologico-religieux, politiques, nationaux, physiologiques, etc.). À cette désignation par la « fonction concentrationnaire » de l'individu s'oppose une autre institution identitaire, qui répond quant à elle à une fonction au sein du groupe social théâtral.

On observe une reconstitution analogue dans le cas dawsonien. Les fonctions d'acteur, metteur en scène et scénariste permettent aux prisonniers de se ressaisir d'un rôle actif dans le groupe social – actif, à la fois au sein du groupe en question, et dans sa constitution même. Par sa structuration autonome et par les actions de création auxquelles il destine ses membres, le groupe de théâtre permet à chaque individu de se définir par l'agentivité de cette fonction. L'individu est non seulement actif dans le groupe social, mais il est dans une certaine mesure décisionnaire de ses actions :

MANUEL H. : *Piquete* était celui qui dirigeait tout.

ENQUÊTEUR : Quand tu dis qu'il dirigeait tout, tu parles d'une organisation du travail théâtral relevant d'un directeur artistique ? [...]

MANUEL H. : C'était lui, le directeur. Il était directeur du théâtre.³⁹⁷

³⁹⁵ « Et une souffleuse, avec le texte, s'il vous plaît », *in Id.*

³⁹⁶ Opération de resignification de l'existence que Delbo envisage comme un « délire » (p.88), et qu'elle désignera en ces termes : « nous y avons cru ». *in Ibid.*, p. 93.

³⁹⁷ annexe B, *Entretien avec Manuel*, *op. cit.*, p. 140.

Le terme espagnol « *director* » peut à la fois caractériser la fonction du metteur en scène et celle du directeur artistique – version « augmentée » de la première, qui suppose une totalisation des fonctions de supervision de la création. En ce sens, Armando était à la fois « acteur, metteur en scène et scénariste »³⁹⁸ des pièces dawsoniennes. Cette fonction se présente dans son cas comme la continuation de paramètres d'appartenance professionnelle et socio-culturelle d'avant la détention (« metteur en scène [directeur artistique] [...] et aussi acteur du théâtre de l'université »³⁹⁹). Il s'agissait là de son choix de carrière : le ressaisissement de cette instance identitaire de carrière choisie par l'individu est une échappatoire majeure au projet de dépossession concentrationnaire. La fonction des encadrants militaires au sein du groupe social est elle aussi modifiée : à l'exception des gardes en armes au fond du réfectoire pendant la durée des représentations, leurs fonctions de surveillance ou de maintenance du camp se transforment en équivalents des professions techniques de la création artistique au cours du processus de construction de l'œuvre. La gestion du groupe artistique participe elle aussi d'une récupération de l'identité : l'objectif théâtral, la perspective de faire advenir la création entraîne les sujets concentrationnaires à entretenir des rapports sociaux tout à fait différents de ceux auxquels les bornent le fonctionnement du camp : l'enjeu de conduire des répétitions en dépit de l'épuisement des internées et des dispositions psychologiques de ces individus soumis à cette épreuve déshumanisante implique exige d' « user de persuasion et de menace, faire appel à l'esprit de camaraderie, manier la flatterie et l'injure »⁴⁰⁰ – autant de dispositions qui appartiennent à la gestion de la sociabilité dans le « monde normal », et que le quotidien concentrationnaire ne conduit plus à convoquer. Par extension, non content d'assigner aux représentants de l'opresseur des fonctions nouvelles et dissidentes au cours supposé de l'institution dont ils procèdent, les détenus les situent dans le même mouvement dans une position de coopération avec eux, pouvant parfois prendre la forme de dispositions de subordination⁴⁰¹.

La recomposition des rapports sociaux structurant le groupe n'opère pas seulement dans le cadre du micro-monde théâtral : cette redéfinition des individus déborde dans le fonctionnement régulier du camp. Armando fait ainsi état à deux occasions d'une récupération d'instances identitaires « normales » consécutives aux activités du groupe de théâtre : au sujet de sa relation avec le Major Escobar, il avance qu'il était « le seul qu'il

³⁹⁸ annexe F, *Entretien avec Mario*, op. cit., p. 185.

³⁹⁹ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 118.

⁴⁰⁰ C. Delbo, *Une connaissance inutile*, op. cit., p. 89.

⁴⁰¹ « Les marins sont venus nous demander ce dont on avait besoin », in annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 121-122.

appelait Monsieur : « Monsieur Figueroa », m'a-t-il dit, « nous pourrions faire ceci et cela. »⁴⁰². Puis quelques lignes plus loin, il attribue au même Major la déclaration suivante, à l'occasion des exceptions du 21 mai : « et aujourd'hui, en guise de tradition de la Marine, nous réservons un petit-déjeuner spécial à ces messieurs les prisonniers politiques, et aux soldats, et à tout le monde ». La récupération d'un indicateur identitaire « normal », et qui institutionnalise qui plus est une marque de respect, donne la mesure de l'ampleur de la reconquête accomplie.

Le phénomène théâtral redistribue les rôles – au double sens que permet d'envisager ce terme (*papel*). Le sujet concentrationnaire joue un rôle au théâtre et en tient un dans l'institution ; et l'étude du cas dawsonien souligne bien jusqu'à quel point l'incarnation de l'un peut remettre l'autre en cause. Les Vendredis Culturels de Puchuncaví forment sans doute l'exemple le plus abouti de cette redistribution des fonctions au sein du groupe ; mais qu'elle soit plus ou moins régularisée, toute disposition de trêve théâtrale offre au détenu les moyens de se réapproprier un statut actif et prescriptif au sein du groupe concentrationnaire – et de s'émanciper par-là de la structure de répression.

LE PERSONNAGE ET LE MATRICULE : THÉÂTRE & PERSONNE

Les assauts du projet de dépersonnalisation concentrationnaire s'attaquent également à la sphère la plus intime de l'individu : la production de son identité. Il ne faut pas entendre ce processus selon l'acception d'une préexistence et d'une immuabilité à soi⁴⁰³ : ce qu'il convient de nommer ici identité individuelle désigne un ensemble de dynamiques d'identification de l'individu à des paramètres identitaires socialement construits, dont il gère la mobilisation en vue de constituer une image dans la continuité et la cohérence qu'exige un contexte particulier⁴⁰⁴. Il s'agit de définir les paramètres et les dynamiques en question, puis d'examiner les appareils de répression spécifiquement mis en place par le système

⁴⁰² *Ibid.*, p. 121.

⁴⁰³ M. Avanza et G. Laferté, « Dépasser la « construction des identités » ? », *op. cit.*, p. 135.

⁴⁰⁴ Dans un manuscrit non publié cité par Pollak et intitulé « Crises d'identité, état de femmes et recours au roman », Nathalie Heinich établit la constitution de cette identité sur la « coïncidence » de trois plans : « l'image de soi et pour soi (autoperception), celle qu'il donne à autrui (représentation) et celle qui lui est renvoyée par les autres (hétéroperception) », in M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 276.

concentrationnaire pour y attenter ; car au rang des stratégies que le sujet concentrationnaire trouve à sa disposition pour résister à ces mises à l'épreuve, le théâtre dispose d'un appareil singulièrement adapté : le personnage et son interprétation.

Les « signes extérieurs » d'identité individuelle les plus évidents sont les attributs de dénomination. Ils se succèdent et s'entrecroisent au cours de l'existence du sujet à partir d'un acte de dénomination originel à la naissance, qui vient constituer l'état civil de l'individu et qui formera le fondement d'une affinité avec les responsables de cet acte, ses parents. Cet état civil devient le modèle à partir duquel sont établis les divers indicateurs juridiques correspondants à sa personne. La dénomination de naissance est la matrice de l'identité sociale du sujet ; mais elle aussi celle de son image de soi pour soi. La construction de l'identité individuelle fait une utilisation capitale de cette institution de désignation, en tant qu'elle constitue un paramètre relativement cohérent et continu au cours de l'existence du sujet. Les moments de recomposition fondamentale de l'identité individuelle (transition, périodes-seuils, périodes post-traumatiques) recourent souvent à une modification de cette institution de dénomination, et son remplacement par une autre dénomination choisie par l'individu ou par un surnom utilisé pour le désigner par d'autres individus avec qui il entretient des rapports d'affinités particuliers. Dans tous les cas, ces moments charnières marquent une réappropriation par l'individu de ce paramètre essentiel de production de l'image de soi ; il mobilise ce paramètre pour en faire l'appareil essentiel de cette construction dans la circonstance singulière de ce moment transitionnel. À travers cette réappropriation de son institution de dénomination, l'individu se ressaisit d'une cohérence vis-à-vis de l'image qu'il se fait de lui-même.

L'expérience concentrationnaire vient précisément opérer une mise à l'épreuve ce paramètre. Elle dépossède le sujet concentrationnaire de ses institutions de dénomination (prénom, nom, titre de civilité, surnom) et les remplace par un matricule. Ce matricule doit former son institution de désignation unique tout au long de son expérience concentrationnaire. Dans de nombreux cas, on peut observer que le matricule concentrationnaire se substitue « durablement » à l'état civil « normal » des détenu·e·s : le titre du livre-témoignage de Sergio Bitar, *Dawson Isla 10*, n'est autre que son matricule dawsonien, à la fois dédicace indigène et réactivation de la supplantation identitaire qui lui a été appliquée ; de même, Armando, Alejandro et Manuel amènent chacun très tôt dans le cours de l'entretien la question de leur matricule, et leur présentation de la question prend véritablement l'allure d'une présentation d'un autre soi :

ARMANDO F. : [...] J'avais un numéro, c'était ton nom pour toujours, on t'appelait : Remo 21. Ça, c'était moi. J'étais Remo 21. Je n'avais pas d'autre nom que celui-ci et c'était comme ça que l'on m'identifiait. Dégradant, n'est-ce pas ?⁴⁰⁵

MANUEL H. : [...] Un des paramètres fondamentaux du camp [...] est d'essayer de détruire pour ainsi dire l'identité des individus ; parce que nous avons un numéro, nous n'avons pas de nom, nous avons un numéro. À Isla Dawson, moi j'étais Charlie 57.⁴⁰⁶

ALEJANDRO O. : [...] Moi, j'appartenais à Remo. Remo 10.⁴⁰⁷

On peut comprendre le succès de cette substitution de l'institution de dénomination à double titre : elle peut à la fois faire signe vers une réussite du projet concentrationnaire à détruire le rapport de continuité entretenu par le prisonnier avec les dénominations de la « vie normale » ; mais elle peut également signaler la reconduction d'un effort de cohérence de la part du sujet concentrationnaire. Confronté à « la logique de fonctionnement de cet univers incompréhensible », l'individu résiste en maintenant comme il le peut cet effort – et aussi ambivalent que cela puisse paraître, cette résistance peut passer par la mobilisation de cette nouvelle institution de désignation en tant que support de cohérence pour l'image de soi. Cette institution n'est pourtant pas nécessairement continue au cours de l'expérience concentrationnaire : les transferts d'un camp à l'autre voient les matricules changer en conséquence ; au sein même du camp de Dawson, le changement de désignation d'un baraquement (comme la transformation de Charlie en Remo) peut engendrer une modification du matricule des prisonniers. Malgré des confusions quant au statut de leur matricule après la réaffectation de Remo au confinement des « achevés » (Manuel et Manuel Luis se réfèrent à leur matricule concentrationnaire comme à celui de Charlie, en dépit de leur présence à Remo dans les derniers mois), tous les enquêtés indiquent pour eux-mêmes une seule et unique institution de dénomination concentrationnaire, donnée qui abonde dans le sens de cette interprétation. L'épreuve concentrationnaire impose une recomposition fondamentale du système de maîtrise de soi-même, et contraint le sujet concentrationnaire à développer toutes les stratégies possibles pour se réapproprier le contrôle du processus de construction de son image de soi – y compris celles qui impliquent qu'il se ressaisisse des supports d'identification⁴⁰⁸ édictés par l'opresseur.

⁴⁰⁵ annexe A, *Entretien avec Armando, op. cit.*, p. 119.

⁴⁰⁶ annexe B, *Entretien avec Manuel, op. cit.*, p. 133.

⁴⁰⁷ annexe C, *Entretien avec Alejandro, 2017, op. cit.*, p. 151.

⁴⁰⁸ Le processus d'identification est signalé par le lexique même des enquêtés dans leur présentation de la question (« Ça, c'était moi. J'étais Remo 21. Je n'avais pas d'autre nom que celui-ci et c'était comme ça que l'on m'identifiait. », in annexe A, *Entretien avec Armando,*

En-dehors d'une acception sociologique, la notion d'identification fait écho à une autre réalité dans la pratique dramatique, relevant à la fois de la théorie du jeu et de la théorie de la réception. Elle désigne la disposition par laquelle un·e spectateur·ice s'identifie à un personnage représenté dans une certaine situation dramatique – disposition qui, lorsqu'elle opère, a le plus souvent fait l'objet d'une construction spécifique de l'objet théâtral en ce sens. Mais elle qualifie aussi un certain mode du jeu d'acteur où l'interprétation du rôle et va de pair avec une opération d'identification de l'individu-acteur à son personnage. Cette approche de l'art du comédien se retrouve notablement dans la méthode stanislavkienne – une méthode revendiquée par Armando, et dont Manuel et Alejandro semblent eux aussi témoigner de l'adoption dans les démarches de création dawsoniennes. Initialement, la méthode que développe et théorise Stanislavski se fonde sur un travail de recherche préliminaire au cours duquel l'acteur se représente un certain nombre de paramètres (qu'on pourrait qualifier de sociologiques) à partir desquels construire son personnage dans un environnement social précis, et selon une complexion émotionnelle aussi naturaliste que possible. L'objectif de cette méthode consiste, en somme, à construire une image psychosociale d'une personne fictive que l'acteur s'appliquera ensuite à interpréter « comme s'il était lui-même ». L'application de cette méthode à Dawson n'est pas conforme à l'entièreté de cette démarche : en premier lieu, le contexte concentrationnaire ne permet pas au comédien de réaliser un travail de recherche très étendu, et le circonscrit à la mobilisation de références procédant de son souvenir. La plupart des personnages élaborés par le théâtre dawsonien – le docteur Frankenstein, Barnabas Collins, le bossu Quasimodo ou encore le Commandant Cousteau⁴⁰⁹ – procèdent de modèles empruntés à des productions culturelles majoritairement télévisuelles, et que les détenus construisent à partir de références culturelles dont ils disposaient avant leur détention. Armando explique avoir déjà éprouvé ce processus de travail théâtral lors de sa détention au Régiment Pudeto, avant son transfert à Dawson :

Au Régiment [...] nous avons monté la première pièce de théâtre, qui s'appelait... c'était un jeu de mots entre le couvre-feu [*toque*] et le *toqui*. Le *toqui* est un titre indigène ; un *toqui* est un cacique, un chef. Et de l'autre côté, il y avait le couvre-feu [*toque de queda*], qui était de telle heure à telle heure, et pendant lequel personne ne pouvait sortir dans les rues sous peine d'être tué. Alors on en a déduit le *Toqui de Queda* – parce que Queda est une petite île du Chili. (*rires*) Alors on en a déduit ce nom, on en a déduit cette œuvre, et on a créé

op. cit., p. 119). On pourrait avancer que les institutions de désignation imposées par le système concentrationnaire soient précisément destinées à servir ce type de processus.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 124.

des personnages de télévision [...] et on a représenté le voyage du *toqui* de Queda qui sortait acheter le journal *El Mercurio*, le journal réactionnaire putschiste, parce que « *El Mercurio* ne ment jamais⁴¹⁰ ». ⁴¹¹

Cette méthode qu'Armando qualifie de déductive procède à partir du réel, procès qui peut conduire les prisonniers à travailler leur expérience quotidienne dans le camp – et ainsi, dans un certain sens, à la conjurer – mais également à convoquer des « acquis de leur vie »⁴¹² – et ainsi, à se ressaisir de paramètres de leur identité antérieure à l'expérience concentrationnaire. Malgré l'absence de données plus précises, il est très probable que les personnages de la pièce créée pour les Gloires Navales aient été dérivés des protagonistes historiques de la bataille navale d'Iquique⁴¹³ ; enfin, des sketches plus « mineurs », comme ceux dont fait état Alejandro, semblent avoir mis en scène des personnages de prisonniers politiques eux-mêmes, dans leur expérience quotidienne du camp. La « méthode Stanislavski » que revendique Armando désigne donc un travail de composition dramatique et d'interprétation stanislavskienne, au cours duquel les artistes construisent les personnages et les actions à partir de processus « d'immersion fictionnelle » et d'« investissements émotionnels et intellectuels » de formes et d'intensité variables⁴¹⁴. Ce travail « de concrétisation imageante et de synesthésie » (pour reprendre la formule de Paul Ricœur⁴¹⁵) pourrait également relever de la qualification psychopathologique d'identification transférentielle⁴¹⁶.

La notion qu'il convient à présent d'inclure à l'analyse est celle de « personnalité », ou de « personne sociale ». Dans son analyse de la production identitaire, Pollak recourt à cette terminologie pour désigner le produit final de la construction de l'identité individuelle, dans un sens pour ainsi dire « habité ». La personne qualifie la structure autonome de l'individu : elle est définie par son rapport à un passé, se pare de qualités humaines et morales. Dans les entretiens menés sur le camp de Dawson, les usages de ce terme méritent également qu'on les

⁴¹⁰ Devise du journal putschiste, qui fut détournée par les manifestations étudiantes de 1967 pour devenir le slogan « *El Mercurio* ment », en réponse aux déclarations anti-marxistes du journal à l'encontre des étudiant-e-s.

⁴¹¹ annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p. 118

⁴¹² M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 289.

⁴¹³ « Nous apparaissions dans le rôle de personnages historiques comme Arturo Prat. », in annexe B, *Entretien avec Manuel*, *op. cit.*, p. 142.

⁴¹⁴ À propos d'une étude du théâtre dans les écoles, Isabelle de Peretti écrit ainsi : « Que nous indiquent les réceptions des élèves sur ce point ? Comme nous l'avons vu ci-dessus, le théâtre rend visible ce qui reste caché aux yeux des élèves et la mise en jeu du corps accompagne les phénomènes d'identification et de compréhension des émotions et des états mentaux des personnages par des concrétisations imageantes (Ricœur, 1985). Les phénomènes d'immersion fictionnelle, les identifications à l'œuvre, les investissements émotionnels et intellectuels prennent des formes et des intensités variables selon les élèves et selon leurs rencontres avec les textes, s'attachant à un personnage, une réplique, une émotion, la découverte d'une forme etc. Mais ce qui est constant, c'est ce phénomène de concrétisation imageante et de synesthésie qui se produit dans la mise en jeu du corps pour dire le texte. Les élèves le disent avec leurs mots à eux, imprécis, maladroits. », in I. De Peretti, « Pour une recherche interdidactique autour du théâtre », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 175-176, 21 décembre 2017, p. 8.

⁴¹⁵ P. Ricœur, *Temps et récit. Tome III*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1985, in I. De Peretti, « Pour une recherche interdidactique autour du théâtre », *op. cit.*, p. 8.

⁴¹⁶ Voir à ce propos le chapitre « Théâtre et identification, théâtre des identifications » de l'article de P.-L. Assoun, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Insistance*, no 2, n° 1, 2006, p. 27-37.

examine. Armando recourt à ce terme pour caractériser un certain statut social et certaines modalités de rapports qui y sont attachés : « et moi, personnellement, j'étais le directeur du Tourisme dans la région du Magellan, j'étais une personne extrêmement connue, le metteur en scène de l'Université technique d'État à Punta Arenas et l'acteur du théâtre de l'université, aussi »⁴¹⁷. Manuel caractérise précisément comme « personne » l'instance que le projet concentrationnaire cherche à détruire⁴¹⁸ ; mais c'est aussi le terme qu'il emploie pour caractériser le Major à l'aune de ses qualités humaines et des rapports respectueux et dignes qu'il entretient avec les prisonniers (« une personne très charismatique, une personne vraiment très humaine, au point que ses rapports avec [les prisonniers] ne se sont jamais teintés d'une attitude de maton »⁴¹⁹). La nomenclature théâtrale propose une autre institution identitaire afférente au concept de personne : celui de personnage. Manuel en fait en effet un usage analogue à la notion de « personne sociale », notamment au sujet d'Armando et de sa position au sein du groupe concentrationnaire : « *Piquete* était un personnage. C'est quelqu'un de très auto-référent, *Piquete* »⁴²⁰. Un rapport de parenté se dessine entre ces deux notions, et conduit parfois à une forme de confusion des deux termes, ou plutôt de fusion. *Piquete* est un surnom⁴²¹, une institution de dénomination antérieure au camp. Ce que représente Tacanaca pour Manuel, en revanche, est plus équivoque ; Armando le présente plutôt comme un surnom, le plaçant sur le même plan que l'attribut *Piquete* :

Manuel Hernández – il a été élu conseiller à Santiago, il est membre du comité central du Parti Communiste de Santiago. Va au Comité central et demande Manuel Hernández. Dis-lui que tu viens de la part de *Piquete*, et que lui c'est *Tacanaca*. C'était son nom. C'était un très bon acteur. [...] Il jouait le rôle de l'assistant Quasimodo.⁴²²

Ainsi, le personnage correspondant à Manuel dans la série Frankenstein serait plutôt selon lui celui de Quasimodo – ce que semble corroborer le recours à un oreiller en guise de bosse, caractéristique de son personnage dans le récit qu'ils en livrent tous les deux. Pour Manuel, en revanche, la confusion entre le statut de personnage et celui de surnom est patente :

⁴¹⁷ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 119.

⁴¹⁸ « Chacun devient non plus une personne, mais un numéro. » in annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p. 133 ; « Parce que dans un camp de concentration, la torture se proposait d'anéantir la personne. » in *Ibid.*, p. 146 ; « le maintien d'une domination sur les personnes. » in *Ibid.*, p. 147.

⁴¹⁹ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p. 134.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 140.

⁴²¹ annexe F, *Entretien avec Mario*, op. cit., p. 185 ; Aristóteles España dans « Noël dans la prison de Dawson », op. cit. ; « Si tu demandes Armando Figueroa, personne ne sait qui c'est. Mais si tu dit *Piquete* Figueroa, aaah... » in annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 129.

⁴²² annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 123.

Nous avons commencé à réaliser des pièces comme « Frankenstein et le nain Tacanacos ». On l'appelait l'assistant Tacanacos. Et Frankenstein, c'était... un autre camarade, je ne me souviens pas spécifiquement de qui, là, tout de suite. Je crois qu'un autre assistant était... Olate, un des camarades socialistes. [...] Et c'est comme ça qu'on a inventé ce qu'on appelait les « Opérations du docteur Frankenstein et du nain Tacanacos ». Tacanacos était l'assistant de Frankenstein, et Tacanacos était un nain qui *avait mon visage*⁴²³. Et on me mettait un oreiller pour imiter une bosse, et puis un tablier, et voilà. Et on se maquillait.⁴²⁴

Cette confusion entre Tacanaca et Quasimodo, entre ces deux instances dont l'une pourrait être un personnage fictif et l'autre un attribut de dénomination à valeur de reconnaissance dans l'espace social, semble signaler une équivalence des fonctions que servent ces institutions de désignation dans le processus d'ajustement identitaire de Manuel face à son expérience concentrationnaire :

*Piquete t'a mentionné que j'étais Tacanacos, ou non ? Il t'a dit que j'étais Tacanacos ? Piquete t'a dit quelque chose ?*⁴²⁵

Armando et Manuel énoncent le rapport entre Manuel et Tacanacos de la même façon, au moyen d'un verbe être à la forte valeur d'identification ; et Manuel emploie en ce sens la belle et emblématique formule : « il avait mon visage ». Personnage et personne sociale apparaissent indissociablement liés : le personnage de théâtre révèle la fonction identificatoire essentielle qu'il peut servir dans le processus d'autoperception identitaire du sujet concentrationnaire, jusqu'à la supplantation totale. Cette fonction identitaire du personnage théâtral, proche de celle d'un alter-ego⁴²⁶, se fait souvent jour dans la manière dont des artistes dramatiques se réfèrent à l'acteur ou à son rôle en substituant l'un à l'autre. On en trouve notamment l'exemple lorsque Delbo écrit : « Avec six tabliers, Cécile drapait un médecin qu'elle coiffait d'un cône de carton noir à l'encre »⁴²⁷. Dans cette énonciation, Cécile ne coiffe pas de ce chapeau une internée : elle coiffe un médecin. L'assimilation de l'acteur-ice à son personnage est une opération d'identification usuelle dans le champ théâtral, et elle ne tient pas à une seule « façon de parler ». Une telle identification signale un rapport de production identitaire plus profond à l'œuvre dans le geste d'interprétation – et ce *a fortiori* lorsqu'il en est question dans le contexte d'une expérience extrême et de la mise à l'épreuve

⁴²³ Dans le texte, « *que tenía mi cara* ». « *Tener cara de* » signifie littéralement « ressembler à » ; mais cette traduction plus littérale vise à mettre en lumière la question du visage comme ressort rhétorique de la ressemblance.

⁴²⁴ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p. 130.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁴²⁶ Je renverrai à ce propos aux travaux en psychologie de Tamara Guénoun, in T. Guénoun, « Le personnage, figure de l'autre en soi », *Recherches en psychanalyse*, n° 19, 2 novembre 2015, p. 50-58.

⁴²⁷ C. Delbo, *Une connaissance inutile*, op. cit., p. 91

de l'intégrité de la personne. Le récit que livre Manuel est parsemé d'incohérences (attribution du rôle de l'assistant à Alejandro, omission de la participation d'Áquiles, confusion entre les personnes/personnages de Quasimodo et Tacanacos), biais de perception que Pollak impute à juste titre aux trajectoires particulières de chaque sujet concentrationnaire en fonction des impératifs de survie que lui impose le camp⁴²⁸. Une donnée, cependant, reste constante : l'importance capitale que représente pour lui Tacanaca comme support identitaire, au point qu'il le transportera dans la suite de son expérience de détention au-delà de Dawson⁴²⁹.

Les opérations d'identification du sujet concentrationnaire au personnage de théâtre, et l'assimilation de ce support fictif à la personne sociale révèlent un parallèle entre les processus de production de soi dont chacune de ces instances identitaires relève. La construction de l'identité et la construction du personnage de théâtre semblent participer de mécanismes similaires, ou à tout le moins d'objectifs l'un à l'autre apparentés ; et la perspective d'une méthode de composition dramatique d'inspiration stanislavskienne conforte une telle interprétation. Le cas d'Oscar Castro offre un autre exemple emblématique de la puissance du lien d'identification au personnage de théâtre concentrationnaire non seulement pour l'individu, mais aussi pour autrui. Luis Pradenas raconte comment ce personnage, créé et interprété pour la première dans le patio du pavillon n°1 de Tres Álamos, en vient à se substituer à son identité de dénomination pour de nombreux prisonniers politiques qui croisent son chemin et assistent à ses œuvres⁴³⁰. Peñafleta est un prisonnier ; son monologue se déroule dans l'espace fictif du camp, est représenté devant le camp réel. Tout comme la dramaturgie de Molina, Peñafleta appartient tout entier au camp, et c'est vers le camp qu'il fait signe : ses derniers mots sont pour un retour des prisonniers à la réalité du camp, transcendés par un double mouvement d'identification – des prisonniers-spectateurs à Peñafleta, et de Peñafleta à Castro. Dans tous les camps où il transportera ce monologue au gré de ses transferts, Oscar sera appelé par ses camarades prisonniers du nom de son personnage, et c'est ainsi qu'il sera *rappelé*. Tout à la fois identification de l'individu par son personnage et identification de l'individu à son personnage, cette double opération de projection de l'identité de l'individu à travers l'identité du personnage informe des appareils

⁴²⁸ « Aucun déporté n'a de vision globale et exhaustive de la réalité du camp. La connaissance du camp s'élabore en même temps que les tentatives pour améliorer la position qu'on y occupe. » in M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 280.

⁴²⁹ Manuel atteste ainsi de la survivance du *personnage* de Tacanaca, et de sa réapparition comme « Tacanaca devin » dans une création spectaculaire au Stade Fiscal de Punta Arenas, à mi-chemin entre le théâtre et le tour de magie. In annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p. 132.

⁴³⁰ L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, op. cit., p. 313.

que le théâtre peut en propre proposer au sujet concentrationnaire dans la lutte pour la conservation du Soi. La récupération par le théâtre et contre le camp d'une identité acceptable, cohérente et continue de soi intervient sur les trois plans définis par Heinich – autoperception, représentation, hétéroperception⁴³¹ – et c'est à l'intersection de ces trois « moments de l'identité » que se cristallisent encore aujourd'hui les enjeux de survivance du personnage concentrationnaire.

SURVIVANCES DU PERSONNAGE & ENJEUX MÉMORIELS DE LA (RE)PRODUCTION DE SOI

ENQUÊTEUR : D'après ce qu'Armando et toi m'avez dit, les pièces formaient une série. Cela signifie que vous conserviez les mêmes personnages ?

MANUEL H. : Oui, c'était une séquence.

ENQUÊTEUR : Il semblerait que les noms de vos personnages soient devenus la manière commune de vous appeler.

MANUEL H. : Oui. On m'appelle encore *Tacanacos*.⁴³²

L'investissement identitaire du personnage de théâtre par le prisonnier-artiste dure bien au-delà de l'expérience concentrationnaire dans le camp : c'est ce dont attestent les témoignages dawsoniens examinés plus haut autant que l'expérience d'identification de Castro avec son Peñafleta. Pour certains des détenus ayant pris appui sur le théâtre pour préserver l'intégrité de leur structure autonome, les dynamiques prolongées d'autoperception, de représentation et d'hétéroperception du Soi – à travers le support offert par le rôle qu'ils ont créé dans et à partir du camp – ont pu produire un effet d'assimilation ambivalent. La libération et, dans la plupart des cas de figure chiliens, l'exil confrontent les sujets concentrationnaires à un nouvel impératif d'ajustement identitaire. L'expérience

⁴³¹ N. Heinich, « Crises d'identité, état de femmes et recours au roman (manuscrit non publié) », Paris, 1989, p. 14-15 in M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 276.

⁴³² annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p. 146.

concentrationnaire fait désormais partie intégrante des « acquis de leur vie »⁴³³ ; et le monde qu'ils réintègrent les amène à reconstruire leurs rapports sociaux avec des individus qui n'ont pas partagé l'expérience de cet univers absurde⁴³⁴. Les assauts de destruction de leurs repères identitaires par le système les laissent face à une tâche immense de reconstruction d'un rapport cohérent et continu à soi, à laquelle peut se conjuguer soit un effort de mise à distance du vécu concentrationnaire, soit au contraire celui d'une revendication politique de cette mémoire pour surmonter le traumatisme. Ces deux « stratégies » peuvent reconduire la mobilisation du personnage de théâtre comme technique de reconquête de l'identité. Celui-ci formera alors, soit l'*ersatz* de personne de l'individu au cours de son expérience dans le camp – dont le bénéfice est de lui procurer une structure identitaire stable et indigène qui ne repose pas sur la mobilisation de paramètres imposés par le système, mais bien plutôt forgés par le détenu – soit la preuve de la réussite de son émancipation, preuve qu'il reproduira à chaque occasion qui se présentera à lui de la faire valoir. Ces deux reproductions apparaissent parfois entremêlées ; c'est ainsi le cas de Castro, dont l'expérience concentrationnaire est devenue un élément définitoire de son identité artistique, et que chaque opportunité de production de soi conduit à mobiliser⁴³⁵. C'est que c'est précisément dans l'opération de production de soi que s'est cristallisé le personnage concentrationnaire : instrument d'une reconquête de l'identité, il est devenu indissociable du processus de représentation de soi à soi-même, et préside à la perception de nombreux individus qui ont figé l'acte de reconnaissance de Castro dans le personnage de Peñafleta. Le personnage concentrationnaire se substitue à la personne sociale, à la fois bastion de sa fierté à avoir survécu et résisté, et trace ineffaçable des violences imposées à sa personnalité.

La situation de témoignage est l'occasion de remettre en jeu le rapport d'identification au personnage concentrationnaire. Cette remise en jeu engendre généralement la réactivation de techniques de préservation de soi, face au difficile effort de cohérence qu'impose l'élaboration d'une histoire de vie – particulièrement de cette part de la vie. Le récit de soi et de sa propre expérience de l'extrême est un acte psychologiquement éprouvant, fait de reconstructions partielles et confuses que seules guident les visions acquises par l'expérience singulière du camp et la gestion de l'indicible propre à chaque individu. De plus, comme le relève Pollak, au cours de l'expérience du camp, « le degré de formation d'un groupe selon

⁴³³ M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 289.

⁴³⁴ « Mais où retourner, et que faire de la liberté ? », in *Ibid.*, p. 303.

⁴³⁵ On en trouvera notamment l'exemple dans de nombreuses interviews dans les journaux chiliens ou français, mais aussi à la lecture des biographies et des quatrièmes de couverture des ouvrages dont il est l'auteur.

les canons sociologiques habituels est resté faible »⁴³⁶ ; aussi ces témoignages sont-ils d'autant plus radicalement du seul ressort individuel. C'est dans ce cadre qu'il faut entendre la lutte des mémoires à l'œuvre dans la production des témoignages, et dans laquelle la mobilisation du personnage concentrationnaire comme support identitaire joue un rôle fondamental. Dans mon premier entretien dawsonien, Armando caractérisait le groupe de théâtre selon le nom de « Show de *Piquete* » – groupe qu'il opposait à un autre, « le Show de Cachaça », plutôt versé sur la pratique musicale⁴³⁷. Questionné à ce propos, Manuel dispute cette dénomination :

« Le Show de *Piquete* »... C'est lui qui lui a donné ce nom ? [...] C'était *Piquete* qui dirigeait tout. Mais ce n'était pas le « Show de *Piquete* », comme il dit. Je n'ai jamais entendu ça de ma vie... Impossible. C'était bien plutôt « le Show de Frankenstein et du nain Tacanacos ».⁴³⁸

Le récit d'Armando est celui du scénariste, metteur en scène et principal acteur du sketch en question. Son rôle est le rôle-titre ; il se réfère au *show* tout entier comme s'il portait son nom à lui. Le bénéfice symbolique d'un tel récit pour sa propre personne est certain, et cette motivation doit être prise en compte afin d'aborder le témoignage avec un juste regard critique. Pour autant, le cumul de ces fonctions doit aussi signaler que les pièces créées par le groupe sont, plus encore que pour les autres membres (et ce, malgré une relative « écriture collective ») son œuvre ; et l'on pourrait à ce titre envisager sa mémoire de l'événement comme plus informée que les autres (de part la prise en compte de son rapport expérimenté et même professionnel à la pratique théâtrale) et lui conférer en un sens un statut de validité supérieur. Comme nous l'évoquions plus haut, le récit de Manuel manifeste quant à lui un certain nombre de confusions quant au détail des événements. Si Manuel met à jour le conflit mémoriel à l'œuvre entre les individus (« *Piquete* est quelqu'un de très auto-référent »⁴³⁹), ses propres motivations auto-référentes sont à prendre en compte. *Piquete*, *Tacanacos* : la mise en valeur et la revendication, même, de l'œuvre théâtrale dawsonienne vient s'effectuer précisément sur le terrain de l'institution de dénomination. La situation de témoignage est le lieu d'une reconstruction de soi-même, et à ce titre, elle entraîne le témoin à mobiliser à cette fin des paramètres identitaires ayant participé de l'image qu'il avait constitué pour soi-même et pour autrui dans le camp. La construction et l'interprétation d'un personnage de théâtre a

⁴³⁶ M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 312.

⁴³⁷ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 126.

⁴³⁸ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p. 140.

⁴³⁹ *Id.*

pu jouer un rôle capital dans cet effort ; et si au moment de la concentration, le personnage a pu s'assimiler à la personne jusqu'à l'indissociabilité⁴⁴⁰, les survivances de ce personnage dans les mémoires du théâtre concentrationnaire participent d'un même lien d'interdépendance.

RÉAPPROPRIATION, ÉMANCIPATION : LE THÉÂTRE COMME « MÉCANISME COMPENSATOIRE »⁴⁴¹

« L'acte de l'art » concentrationnaire résiste aux efforts d'anéantissement du sujet mis en place par l'institution totale : par la pratique du théâtre, l'individu se ressaisit des supports de construction de son identité et préserve ainsi le système de maîtrise de soi-même, condition essentielle de sa survie psycho-morale dans cet environnement extrême. Le ressaisissement de l'identité, cependant, n'est qu'une des nombreuses opérations de réappropriation que permet le théâtre dans (et contre) le camp ; or, retrouver la propriété des paramètres essentiels de son existence et de son agentivité représente en essence un affranchissement de la condition concentrationnaire. Plus encore qu'une résistance à la structure d'oppression, le théâtre concentrationnaire en est une émancipation : la récupération par l'individu de l'espace, du temps et des conditions matérielles de l'existence annule pour ainsi dire le camp. La pratique dramatique est le moyen de redevenir acteur, non seulement dans l'espace circonscrit de la fiction et du travail théâtral mais, plus largement encore, dans l'institution elle-même, et dans le champ de l'existence – une réappropriation de la vie et de l'identité, certes, mais aussi de tout un champ de valeurs essentielles et essentialistes : volonté, humanité, dignité.

⁴⁴⁰ Ariel Dorfman confie ainsi à Castro, au cours de leur entretien : « Vous étiez parvenu à créer un espace de liberté, quelque chose qui était à vous et que les militaires ne pouvaient pas toucher. Tu sais que où que j'aïlle, quand je dis que je te connais, les anciens prisonniers me disent de passer le bonjour à Monsieur le maire, ou alors à Casimiro Peñafleta. Ils ne ne t'appellent pas Oscar. » *in*

⁴⁴¹ L. Martínez Andrade, *Religion sans rédemption*, Paris, Van Dieren Éd, 2015, p. 137.

***EL RESCATE* – ÉMANCIPATION, RÉAPPROPRIATION : PRATIQUER LE THÉÂTRE ET REDEVENIR ACTEUR**

Le théâtre concentrationnaire prend naissance dans une situation d'aliénation vécue. Par son projet de se soustraire à celle-ci, et par sa performance même, il semble donc se qualifier comme un acte d'émancipation de la structure et du projet concentrationnaires. L'activité théâtrale subvertit le fonctionnement supposé du camp, et la subversion qu'elle applique tient à l'inversion radicale du *sens* de l'institution qu'il propose. Ce qui fait accéder l'acte de résistance artistique au statut de pratique d'émancipation, c'est très précisément cette opération de réappropriation ; Pierre Dardot propose ainsi de l'émancipation la définition suivante : « un acte de reprise et de réappropriation de ce qui appartient de droit à l'homme, mais qui s'est séparé de lui et lui fait face comme une puissance devenue autonome et hostile »⁴⁴². Cette acception suppose tout d'abord d'envisager les possessions « de droit » de l'homme, antécédentes au camp et aliénées par lui à l'homme. À ce titre, l'identité n'est pas le seul paramètre fondamental de l'existence du sujet autonome que l'institution concentrationnaire s'applique à réduire : elle aliène également la personne autonome de son rapport normal à l'espace et au temps, ainsi que de sa capacité d'action et d'interaction matérielle avec son environnement. On peut aussi considérer ces paramètres comme d'autres supports de construction de la cohérence identitaire. En tout état de cause, le système concentrationnaire rend bel et bien autonomes et hostiles à l'homme ces paramètres de l'existence ; et le théâtre, à sa façon singulière, lui permet d'en opérer la réappropriation sur ces « fronts » essentiels.

Qu'il s'agisse de récupérer⁴⁴³, resémantiser⁴⁴⁴, réclamer ou recouvrer, le théâtre des camps est selon tous les témoins de cette enquête le terrain d'une émancipation par la réappropriation – ou, selon la belle polysémie de l'espagnol *rescatar*⁴⁴⁵, le double geste de libérer et de réclamer ce qui est à soi.

⁴⁴² P. Dardot, « Marx 1843. L'émancipation humaine et la question de la démocratie », *Cités*, n° 59, n° 3, 19 septembre 2014, p. 19-32.

⁴⁴³ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 119.

⁴⁴⁴ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit..

⁴⁴⁵ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 121.

Réclamer le territoire

En obtenant l'institution de pratiques théâtrales dans les camps de concentration, les détenus se ressaisissent tout d'abord de leur rapport au lieu. Ils reprennent possession de l'espace concentrationnaire et le réinvestissent d'un sens nouveau – opération émancipatrice dans sa finalité et par son opération-même.

De cette tentative de présentation psychologique et d'explication psychopathologique des caractéristiques typiques du détenu dans un camp de concentration, on pourrait tirer l'impression que l'être humain est un être complètement et inévitablement influencé par son environnement (si l'on entend par environnement, dans cette situation, la singulière structure du camp de concentration, qui oblige le prisonnier à adapter sa conduite à un ensemble de modèles déterminés). Mais que dire de la liberté humaine ? N'existe-t-il pas une liberté spirituelle quant à la conduite et à la réaction dans un environnement donné ? [...] les réactions des prisonniers face au monde singulier d'un camp de concentration sont-ils la preuve que l'homme ne peut échapper à l'influence de ce qui l'entoure ? [...] Les expériences de la vie dans le camp démontrent que l'homme est doté d'une capacité de choix.⁴⁴⁶

Ces lignes de Frankl marquent le début d'un des premiers développements de sa théorie de la liberté spirituelle (ou liberté intérieure) et de l'intentionnalité du sujet. Que l'on souscrive ou non à l'analyse psychologique qu'il développe par la suite, cet extrait nous intéresse au titre qu'il entame la description de la contrainte concentrationnaire appliquée au sujet par la question de l'aliénation spatiale. Évidemment, la notion d'environnement que mobilise ici Frankl est également à entendre dans le sens d'environnement social ; néanmoins, ce terme a le mérite de désigner le rapport existentiel principal de l'individu : le rapport avec ce qui l'entoure – autrement dit, le rapport qu'entretient le sujet avec le monde hors de lui. Ce rapport existentiel est fondamentalement spatialisable. Or, la première aliénation imposée par le camp de concentration, et qui en définit la nomenclature même, est une aliénation dans l'espace. L'institution concentrationnaire sépare les interné·e·s ou les prisonnier·e·s du reste de la société en liberté ; et comme nous l'avons vu plus haut, cette séparation s'opère aussi sur le plan de l'existence. L'enceinte du camp est souvent désignée comme un espace de la mort, séparé du monde des vivants. À l'intérieur même de cet espace contraint, une multitude d'espaces d'aliénation successifs et enchâssés contraignent les individus : pour prendre

⁴⁴⁶ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 70-71.

l'exemple de Río Chico, la double enceinte de barbelés extérieure (elle-même encadrée de miradors et de postes de tir) renferme d'autres patios et couloirs cerclés de barbelés ; certains d'entre eux encerclent les baraquements-dortoirs, à l'intérieur desquels les détenus sont confinés par le couvre-feu et dont les entrées sont barrées par la garde en arme ; à l'intérieur de chaque baraquement, enfin, chaque prisonnier est affecté à une couchette. Les prisonniers ne sortent du camp que dans une autre configuration de la contrainte, lorsqu'ils sortent effectuer les travaux forcés – et cette relation au « monde extérieur » n'échappe pas au projet d'aliénation, en tant que les détenus sont dépossédés de toute agentivité dans leur rapport à l'environnement au cours de ces sorties. Les réfectoires sont eux aussi des espaces d'aliénation : les prisonniers y sont surveillés et parfois menacés par les soldats armés⁴⁴⁷, et les groupes sont séparés selon des salles de réfectoires et des horaires distincts. Le camp de concentration repose en essence sur une multitude de dispositions d'aliénation spatiale du sujet, dans l'optique de détruire en lui tout rapport normal à son environnement dans chaque élément de son quotidien. C'est ce qui en fait un espace de détention à part, et extrême ; et c'est justement ce qui rend l'opération d'émancipation par le théâtre si saisissante.

Une des premières observations que l'on puisse faire sur l'espace théâtral concentrationnaire dans les camps chiliens tient au fait que dans presque toutes les institutions où apparaissent des pratiques théâtrales, un espace en propre est dévolu à ces activités – soit de manière fixe (telle ce que les détenus désignent principalement comme la « salle de théâtre » de Chacabuco ; ou encore, à l'extérieur du camp de Pisagua, une mesure au centre du village), soit sous la forme d'un lieu à la fonction hybride. Le théâtre de Dawson relève de ce second cas de figure, puisque le réfectoire y fait office de salle de théâtre par intermittence. Des manifestations théâtrales se déroulent enfin parfois dans les espaces extérieurs de certains camps, comme à Chacabuco, Tres Álamos ou, à l'occasion des Gloires Navales, à Dawson. Il conviendrait de qualifier lesdits espaces de « théâtres aménagés ». La plupart des pratiques théâtrales concentrationnaires au Chili ont en effet ceci de commun qu'elles reproduisent un certain nombre d'éléments structurels et scénographiques du lieu théâtral ; pour le cas dawsonien, on peut se référer une nouvelle fois à la description du dispositif scénique et de l'agencement de la salle que nous livre Armando en entretien⁴⁴⁸. À Dawson comme dans la plupart des camps chiliens, on retrouve une scène en estrade, fixe ou amovible selon le statut de permanence de l'espace. En l'absence de structure de surélévation, l'espace de jeu en reste néanmoins bien délimité, et recrée un dispositif spectaculaire frontal fondé sur la division

⁴⁴⁷ On pourra évoquer à ce titre le récit des pressions psychologiques exercées pendant les repas par le Lieutenant « le Fou » Valenzuela, que l'on retrouve souvent dans la littérature de témoignage dawsonienne. Voir annexe E, *Entretien avec Manuel Luis, op. cit.*, p. 174.

⁴⁴⁸ annexe A, *Entretien avec Armando, op. cit.*, p. 126-128.

scène / salle. À l'exception des activités en extérieur, dans les patios, les pratiques en salle comptent aussi sur la transposition du principe de boîte noire, soit par la mise à profit de moments nocturnes, soit par l'occultation des fenêtres. Certains témoignages dawsoniens attestent même de la présence de projecteurs, bricolés avec des boîtes de conserve et des pots de cuisine et installés pour le temps de la représentation – tranchant donc avec l'expérience quotidienne par un éclairage différent de celui produit par l'installation électrique habituelle du réfectoire. Le lieu théâtral ainsi aménagé à partir du réfectoire relève en quelque sorte de la reconstitution. Certaines des attitudes qu'adopte Armando vis-à-vis de ce théâtre apparaissent même particulièrement décalées : ainsi parle-t-il de salle comble⁴⁴⁹, mettant le théâtre de Dawson en comparaison avec d'autres salles où il lui a été donné d'effectuer des représentations avant sa détention. Mais la comparaison est hasardeuse, tant la composition de l'assistance et la nature de l'événement théâtral diffèrent : quand bien même le réfectoire contiendrait « plus de sept cent personnes », et malgré l'état de trêve, le public de Dawson est à la fois contraint (dans le cas des prisonniers politiques) et partiellement rival (pour ce qui concerne les membres de l'encadrement militaire). Les activités du groupe de Delbo à Auschwitz avait déjà esquissé une réappropriation de l'espace concentrationnaire à travers la (re)constitution d'un théâtre éphémère. Les expériences chiliennes poussent plus avant cette opération : Armando allègue même la présence occasionnelle de membres de la famille des marins stationnées sur l'île, « venus au théâtre » depuis Puerto Harris⁴⁵⁰.

Lorsqu'il se saisit d'un espace de représentation (puisque'il convient ici de détacher des expériences relevant d'autres modes et espaces de représentation, comme le « théâtre radiophonique » de Pisagua), le théâtre des camps chiliens opère par ce geste même un acte d'émancipation des contraintes spatiales propres au lieu concentrationnaire. En rendant à ces lieux de représentation leur statut d'hétérotopie, ces théâtres éphémères de l'extrême resignifient ces espaces voués à séparer l'individu de l'existence signifiante. Le village de Ritoque, « sketch » transformé en « jeu permanent » par les prisonniers, offre un exemple parachevé de cette réappropriation de l'espace concentrationnaire :

Le camp de concentration devint un village imaginaire libre, délimité par des fils barbelés empêchant les habitants de l'extérieur, prisonnier sous la dictature, de fuir vers son intérieur. Les allées entre les baraquements furent appelées désormais : la « Costanera » (la Corniche), rue de la Poste, rue Macondo. Le terrain de football devint la place du village. On nomma un maire, et l'on créa une fanfare municipale et une compagnie de « pompiers ». Chacun

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁵⁰ *Id.*

s'habillait avec la tenue des prisonniers, un bleu de travail mis à l'envers, et monsieur le maire avec un vieux frac arrivé au camp dans un colis de la Croix Rouge.⁴⁵¹

L'émancipation de l'espace concentrationnaire passe précisément par sa resémantisation. L'investissement du lieu soit d'un sens fictionnel, soit d'une structure de coopération cohérente avec l'impératif de création artistique participe d'une opération de détournement du système de coercition. L'absence de gardes derrière les coulisses du théâtre de Dawson⁴⁵² atteste même du recouvrement d'un espace « sacré » ; à tout le moins, d'un espace de l'art, autonome. Le récit de la pêche aux os par Manuel repose essentiellement sur la resignification de l'espace par le théâtre : la frontière de la scène est la frontière de la fiction. La satire est une opération spatialisable : d'un côté du front de scène, une action dramatique fantasque se déroule dans l'espace de la fiction ; mais de l'autre côté de cette ligne, lorsqu'ils atterrissent aux pieds du premier rang, les os ont changé de valeur, et le geste de nature. L'opération satirique joue très exactement sur cette frontière, cet espace dont l'existence réaffirme la séparation des deux instances, et permet l'acte subversif du détournement.

La réappropriation de l'espace concentrationnaire par les prisonniers, dont le théâtre est à la fois l'instrument et le signe, soulève une question : celle du statut de publicité de l'espace du camp. La récupération est en effet une affaire de possession. Plus ouvertement encore que le théâtre du réfectoire, les événements et pièces dramatiques en extérieur, dans les patios du camp immédiatement encerclés de barbelés et de miradors, rendent très vive la dissonance entre le discours que tient l'institution dictatoriale au moyen du complexe concentrationnaire et l'occupation du lieu (au sens le plus performatif et existentiel) que réalisent les prisonniers-artistes dans l'instant de la représentation. En véritables performances de l'espace public (s'entend donc, en tant qu'ils performent la publicité de l'espace par leur seul acte de représentation), les événements théâtraux permettent aux détenus de réclamer (*reclaim*) le territoire. Il convient alors de rappeler une donnée historique de première importance, dont nous fait part Sergio Bitar :

C'est lors de notre première sortie, le dimanche matin, que José Tohá a reconnu l'endroit où nous étions : « C'est l'île Dawson ! ». Il était venu ici un an avant, en août 1972, en compagnie de Luis Matte, quand cet immense territoire chilien [...] fut officiellement donné à la marine, au nom du gouvernement. Le terrain, qui appartenait jusque-là à une entreprise possédant d'immenses propriétés dans la zone de Magallanes, avait été nationalisé lors de la réforme agraire.⁴⁵³

⁴⁵¹ L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, op. cit., p. 314.

⁴⁵² annexe C, *Entretien avec Alejandro Olate*, Punta Arenas, 2017, p. 158.

⁴⁵³ S. Bitar, *Dawson île 10*, op. cit., p. 54.

Au-delà de la seule réappropriation de l'espace de leur existence, les prisonniers dawsoniens se ressaisissent d'un statut de propriété sur cette île dont on peut envisager qu'elle leur appartient à triple titre – en tant que territoire nationalisé, en tant que territoire de l'Unité Populaire, et en tant que territoire artistiquement occupé. La récupération artistique de l'espace concentrationnaire est une récupération politique ; et le geste de réappropriation, un acte d'émancipation.

Le temps libre

L'instauration de pratiques théâtrales dans les camps opère également une émancipation sur le plan du rapport au temps. Le système concentrationnaire, et par extension tout le système de répression mis en place par le gouvernement militaire (déportation et transferts, incommunications, torture) emploie les stratégies de détemporalisation à des fins de pression psychologique. La systématisation des travaux forcés, l'isolement total (souhaité) du monde extérieur, et dans le cas de la répression politique chilienne, la reconfiguration de la temporalité quotidienne pour servir une propagande de discipline militaire, sont autant d'outils sur lesquels s'appuie la coercition concentrationnaire. Pour reprendre l'analyse de Frankl, le projet concentrationnaire envisage d'imposer un rapport au temps privé de tout rapport à la fin – en tant que terme, et en tant que but.

Face à cela, l'imposition d'un temps de trêve, c'est-à-dire d'un modèle de temporalité totalement dissident et dévolu en l'occurrence à la création et à la représentation d'œuvres théâtrales, apparaît comme un surprenant tour de force. La réappropriation de plages temporelles régularisées par l'activité théâtrale impose le divertissement au sein même du fonctionnement « normal » du camp : il en va ainsi des transmissions quotidiennes des *Nuits Fantastiques* de Lalo Cabrera, ainsi que des « théâtres de fin de semaine » – les Vendredi Culturels de Puchuncaví, mais aussi les manifestations théâtrales de Ritoque et Tres Álamos le vendredi, et semble-t-il la plupart des shows dawsoniens. La spécificité des plages temporelles que se réapproprie le théâtre sont éloquentes : jour férié ou fête symbolique, fin de journée, fin de semaine – elles représentent des temps de relâche. Les travaux forcés sont

terminés pour la journée ou pour la semaine ; le reste du programme du jour, cadré militairement, est arrivé à son terme. Dans ces espaces de l'interstice (après le dîner, avant le coucher ; ou pour une seule journée d'exception) que sont les temps de la trêve, l'activité théâtrale motive une resémantisation du rapport du détenu au temps, soit en lui « restituant » la célébration de telle fête ou célébration symbolique, soit en lui ménageant des jalons temporels qui brisent la monotonie du camp. Le jour canonisé des Vendredis Culturels reconfigure le programme de la journée : du matin au soir, le camp s'affaire à la préparation du spectacle, débutant très tôt la journée par les préparatifs techniques et scénographiques. Le soir, entre 19h et 21h, ont lieu les représentations. En lieu d'un régime d'existence régi par l'apathie vis-à-vis de l'écoulement du temps et par le soulagement d'avoir chaque soir survécu une journée de plus⁴⁵⁴, la perspective de retrouver un marqueur occasionnel ou régulier de passage de ce temps reconfigure l'expérience du temps vécu, ménageant comme des petits termes, de loin en loin, au sein de cette existence sans *fin*. Chacun de ces termes, en tant que borne temporelle, est aussi un but. Il est investi d'attentes, d'espoir, de planifications. Répéter une pièce, pour un sujet concentrationnaire, implique un ressaisissement du rapport à son propre futur : la projection de soi dans l'avenir opère une émancipation radicale du régime d'extrême présentialité concentrationnaire. Les gardes eux-mêmes attendent les vendredis avec impatience ; il semble même que certains soient parfois revenus de permission pour assister à des représentations. La réintroduction du sentiment positif d'attente vis-à-vis de ce jour canonisé, et plus largement de toute perspective d'un moment de théâtre prochain restructure l'expérience temporelle du groupe concentrationnaire à l'échelle de toute la semaine. À ce sentiment existentiel correspond une « mise à profit » dramaturgique : la réappropriation du suspense. La régularisation d'une activité théâtrale constitue d'ores et déjà une émancipation du rapport absurde et incertain au temps qu'impose le camp ; mais la conversion du principe de récurrence en principe de suspense emblématise une véritable réappropriation artistique de la disposition d'institutionnalisation. En reprenant le modèle de la série, les pièces dawsoniennes inscrivent les trêves théâtrales dans une continuité, et par-là, dans une forme de régime de temporalité autonome. Elles font signe l'une vers l'autre, conjurant en quelque sorte le caractère fatalement éphémère de l'instant de trêve vers la promesse (ou à tout le moins, l'espoir) d'une *suite*. Cette redéfinition du régime temporel dans lequel s'inscrit l'action dramatique impacte également le statut des personnages et le rapport qu'entretiennent avec eux les acteurs : chaque comédien-prisonnier peut construire sur le

⁴⁵⁴ Perception du temps que Frankl résume par l'amère remarque quotidienne : « la journée est enfin terminée ». in V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 40.

temps long son personnage, disposition qui souligne encore plus nettement l'intensité du rapport d'identification qu'il lui est donné de développer vis-à-vis de son rôle.

Dans cet univers de la contrainte extrême qui est celui du camp, les détenue·s sont aliéné·s de leur rapport au temps ; mais si l'individu y a « si peu de temps libre », on peut envisager que le théâtre aide à la récupération de cette « liberté ». En lieu du régime d'*existence provisionnelle* que s'attache à appliquer le système concentrationnaire, l'activité théâtrale reconfigure l'expérience temporelle, et opère par-là une émancipation profondément efficace sur le plan existentiel. Se ressaisissant par cette opération du rapport à leur présent et à leur futur, les détenus s'émancipent d'une temporalité de l'attente et de l'absurde, marquée par la constante incertitude sur l'avenir (exécution, torture, ou prolongation du processus) ; au sein d'un régime marqué par l'incertitude quant l'avenir et au cours de la vie, le théâtre propose un affranchissement de la mort, et se réapproprie la définition du sens du temps – temps pour créer, temps pour jouer, temps à occuper et à investir de fiction.

Un théâtre de récupération

En dernier lieu, l'univers concentrationnaire s'attache au dénuement matériel, à la carence de confort de base, à l'épuisement et à la sous-alimentation. En plus de déposséder le prisonnier de ses biens matériels (auxquels est souvent attachée une valeur identitaire⁴⁵⁵), l'institution aliène le sujet de son agentivité⁴⁵⁶. Frankl caractérise le produit psychopathologique de ce régime d'état d'apathie : il entend par-là désigner l'annihilation de la capacité de décision – « un très fort sentiment que l'on était jouet du destin, qu'il ne fallait en aucun cas l'influencer »⁴⁵⁷. La performance émancipatrice de la pratique théâtrale concentrationnaire, manifestement sous-estimée par l'encadrement des camps, doit beaucoup à la réappropriation des moyens de production et des conditions matérielles d'existence qu'elle suppose⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ M. Pollak, *L'expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 263.

⁴⁵⁶ « L'être humain cherche la manière de se perpétuer dans le monde. En essayant d'assouvir ses besoins physiques, ludiques, matériels et ontologiques, l'être humain est déterminé par ses désirs et par ses projets » écrit Martínez Andrade, in L. Martínez Andrade, *Religion sans rédemption*, op. cit., p. 107.

⁴⁵⁷ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 63.

⁴⁵⁸ Notion que Enrique Dussel qualifie de *potentia* : « Selon lui, la communauté ou le peuple ont besoin de la politique pour assurer leur propre reproduction en tant que groupe. La volonté de vivre les pousse à chercher des mécanismes et des moyens d'organisation qui puissent réguler au mieux le bien commun. La *potentia* est le contenu, pas encore concrétisé, de sa capacité de transformation ou de gestion sociale », in L. Martínez Andrade, *Religion sans rédemption*, op. cit., p. 157.

Le premier acte de détournement d'importance réside dans les possibilités d'envisager une conception et une création de scénographie, de costumes, d'accessoires et de maquillage. Alors que tout leur régime d'existence est frappé de l'impossibilité de disposer librement des éléments de la vie quotidienne (alimentation, hygiène, confort), les activités théâtrales marquent à la fois la reprise en main de certains paramètres matériels de leur environnement et le réinvestissement d'un sens artistique ou fictionnel dans ces éléments jusqu'alors à eux aliénés. Il s'agit d'une nouvelle opération de détournement, pour répondre aux exigences du spectacle : des vieux bidons sont transformés en projecteurs de fortune ; en regard d'une alimentation quotidienne minime et carencée, les sketches de la pêche aux os ou de l'Opération réinvestissent à titre d'accessoires des os, de la charcuterie et autres organes protéinés interdits à la consommation des prisonniers. Dans la version que Manuel donne de cette dernière, les détenus disposent même en guise d'accessoires de crochets de boucherie pour y suspendre les organes – alors même que les lames de rasoirs étaient soigneusement distribuées et consignées, pour éviter tout suicide. La mise en fiction de ces conditions sévères d'existence, qui s'accompagne généralement d'un geste satirique, est l'occasion de détourner tout ce que l'environnement concret du camp a su rendre étranger à l'individu.

L'efficacité de cette récupération artistique des conditions matérielles d'existence dans la lutte pour la préservation de l'intégrité de la personne est considérable. Rendus à leur puissance d'action, capables d'infléchir leur quotidien et de resignifier leurs conditions matérielles de vie dans le camp, créateurs et spectateurs offrent une force de résistance à la contrainte au sens le plus physique du terme : contre la poussée du système, le théâtre pousse à contresens du projet de répression. On peut même constater, dans le témoignage d'Armando, le ressaisissement d'une donnée de l'activité théâtrale particulièrement décalée dans ce contexte : celui du trac⁴⁵⁹. Si la pression, l'oppression et la répression forment les éléments fondamentaux du vécu concentrationnaire quotidien, le trac n'appartient pas à ce paysage ; et l'ironie sous-jacente à ce ressaisissement signale avant tout l'extrême efficacité des manifestations théâtrales de Dawson en termes d'émancipation des logiques concentrationnaires.

En se réappropriant une agentivité, un contrôle sur les conditions matérielles d'existence et sur le sens dont il investit ses rapports avec elles, le prisonnier-artiste se constitue également un espace-temps à part. En son sein, il a le « luxe » d'éprouver le trac,

⁴⁵⁹ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 126.

d'apprécier le remplissage de la salle, de contempler la composition d'un public venu au camp pour « venir au théâtre ». Au cours de son récit, Armando a cette formule intéressante :

Nous [les « achevés »], nous étions plus ou moins permanents, nous ne subissions plus de transferts, ils ne sortaient plus personne d'entre nous du camp, nous étions juste là sans avoir la moindre idée de ce qui allait se produire. Donc nous avons eu l'occasion d'avoir un peu plus de temps, pour profiter un peu plus...⁴⁶⁰

Le choix même de ce verbe – *profiter* – emblématise l'opération de détournement radical de l'institution. Le théâtre vient opérer une émancipation du projet concentrationnaire, en ce qu'il offre à l'individu de se réapproprier chacun des paramètres de l'existence par lesquels le système attente à la structure autonome de son individualité. Armando parle à ce propos de *catharsis*. Le choix de ce terme, qui désigne la propriété dramaturgique de la tragédie à purger le public de ses passions par une mise en fiction qui leur permet de les projeter dans la représentation, et dont le processus de purge s'opère dans l'acte de représentation même, est un choix fort et signale l'intensité du processus transférentiel à l'oeuvre ; les liens qu'entretient cette notion proprement dramaturgique avec celle d'émancipation se font jour à travers les exemples que nous venons d'examiner. Le théâtre dawsonien travaille « à partir du réel »⁴⁶¹, et c'est du réel qu'il offre aux prisonniers de s'émanciper. Au projet de contrainte totale, le théâtre vient opposer avec ses propres outils la réappropriation du réel, et sa resémantisation.

THÉÂTRE ENTRE LA VIE ET LA MORT : DÉMONSTRATIONS D'HUMANITÉ

« L'acte de l'art » apparaît comme une pratique de résistance remarquablement efficace face aux efforts d'anéantissement de la personne individuelle que se propose l'institution concentrationnaire. Ces exemples s'inscrivent dans de plus grands récits de lutte : au-delà de se faire l'instrument d'un combat des individus pour la reconquête d'une identité cohérente et autonome, le théâtre des camps participerait d'un combat plus large que

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 127.

mèneraient l'art et l'humain, dans une perspective plutôt abstraite et anhistorique, contre l'oppression et l'obscurantisme. C'est du moins à ce registre que recourent l'immense majorité des justifications produites par celles et ceux qui ont conduit ces pratiques, et que partage une vaste part de la littérature en la matière. Il est parfois difficile de discerner si cette opération de rattachement par l'individu de son expérience du théâtre concentrationnaire à des valeurs essentialistes relève d'une justification *a posteriori*, ou si celles-ci ont pu constituer en pleine conscience des supports d'espérance pendant l'épreuve du camp.

Ces paramètres posent problème, en ce qu'ils s'avèrent insuffisamment explicatifs vis-à-vis des rapports véritablement à l'œuvre sur le plan social et politique : les valeurs, les principes et les idées mobilisées s'inscrivent dans un champ de dichotomies morales dont le caractère très totalisant fait écran à l'analyse. Frankl écrit ainsi :

nous devons tirer la conclusion qu'il existe dans le monde deux races d'hommes, et pas une de plus : la « race » des hommes décents et la race des indécents [...] nous avons eu l'occasion de connaître l'homme peut-être mieux que n'importe quelle autre génération. Qu'est-ce que l'homme, en réalité ? C'est l'être qui *décide* toujours de ce qu'il est.⁴⁶²

De tels discours semblent bien plus motivés par des besoins d'autojustification, de construction d'une image de soi et de ces événements « du bon côté » de la morale, que par un véritable appareil d'analyse scientifiquement recevable.

Des mécanismes d'autojustification similaires semblent se faire jour dans les opérations de valorisation des activités théâtrales concentrationnaires à l'œuvre dans les témoignages dawsoniens. Interrogé sur les possibles risques d'instrumentalisation du théâtre dawsonien par l'administration du camp en vue de la visite des journalistes et des organismes humanitaires, Armando fournit par exemple l'interprétation suivante aux motivations qui auraient pu animer les militaires dans ce geste : « je crois qu'ils voulaient l'utiliser ; parce que c'était le prestige de la cause de Dawson »⁴⁶³. Cette formulation pour le moins étrange – les implications politiques d'une « cause » de Dawson unissant prisonniers et militaires semblent en effet signaler une interprétation hyperbolique de la situation – met en lumière une tendance, dans la production du souvenir, à exagérer la valeur accordée à ou investie dans ces activités. L'image de soi que construit ainsi l'enquêté pour l'enquêteur – mais aussi pour lui-même – répond à un objectif de mise en valeur sur le plan moral. De la même manière, mon entretien avec Manuel se termine par un long soliloque final, digression qui n'était pas

⁴⁶² V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 90-91.

⁴⁶³ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 122.

motivée par le cours de notre échange ni par l'objet de notre entretien, et s'achève par la formule : « Et je peux le raconter avec dignité »⁴⁶⁴. L'influence de motivations de ce genre dans le cadre de l'entretien sociologique n'est pas inhabituelle, mais elle impose des précautions quant à l'utilisation du récit produit, et par-dessus tout quant à la réutilisation de notions indigènes en vue du traitement scientifique. C'est d'ailleurs là ce que je reprochais en introduction à une large part de la littérature académique sur les questions des arts concentrationnaires.

De ces exemples ressortent d'ores et déjà une première « valeur » essentialiste au nom de laquelle peut être érigé le théâtre des camps : celle de la dignité. C'est à cette même notion que recourt Frankl lorsqu'il amorce son analyse des conséquences du projet concentrationnaire sur le sujet individuel :

Le caractère de l'homme restait extrêmement imprégné de se voir emporté dans ce tourbillon mental qui mettait en doute et menaçait toute l'échelle des valeurs qu'il avait maintenues jusqu'ici [...] marqué par cet environnement qui ne reconnaissait pas la valeur et de la dignité humaines.⁴⁶⁵

On comprend que la question des valeurs est intimement liée à celle de l'identité, et que toutes deux relèvent de la lutte entre un effort du sujet concentrationnaire pour maintenir un rapport de cohérence avec les paramètres de son existence passée d'une part, et un projet de dissolution de ces rapports d'autre part. Si le théâtre des camps est exalté en preuve de la dignité humaine, c'est que le projet concentrationnaire s'applique justement à détruire toute possibilité d'identification de l'individu aux paramètres de définition de cette notion (qu'il serait par ailleurs, je le rappelle, difficile d'établir). Il en va de même pour les autres valeurs mobilisées dans les justifications en question : l'amour⁴⁶⁶, la volonté, l'humanité⁴⁶⁷. Chacun des paramètres psycho-sociaux que ces idées (au sens philosophique) convoquent fait effectivement l'objet des attaques du système de répression. Le lexique mobilisé est toujours celui de la victoire⁴⁶⁸, du triomphe⁴⁶⁹. Le ressort essentiel de ces justifications est un ressort de survie et de préservation identitaire : l'adoption d'un lexique métémpirique et essentialiste est l'instrument rhétorique « obligé », pour ainsi dire, de la (re)production de soi en cohérence après l'expérience extrême.

⁴⁶⁴ annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p. 150.

⁴⁶⁵ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, op. cit., p. 57.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁶⁷ « À mes yeux, c'était l'expression du triomphe de la volonté humaine. Le triomphe de la volonté sur la barbarie au fond. De l'être humain, qui est toujours supérieur au projet d'anéantissement. », in annexe B, *Entretien avec Manuel*, op. cit., p. 146.

⁴⁶⁸ « Avec ça, c'est nous qui avons gagné, et pas nos geôliers » in *Ibid.*, p. 147-148.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 146-148.

Une valeur néanmoins sort du lot, et mérite d'être étudiée en tant qu'elle est presque systématiquement convoquée au même titre que les autres, réciproquement garantes de la supériorité morale qu'elles dénotent : il s'agit du capital culturel. Bien évidemment, cette « valeur » (que je propose de lire ici comme « capital ») n'est pas présentée en ces termes, mais bien plutôt représentée par l'idée d'Esprit humain, d'Art ou de Culture. « L'illettrisme est un trait symptomatique du barbare »⁴⁷⁰, et le pôle opposé de ce bastion symbolique pour les prisonnier·e·s est précisément la barbarie. On retrouve en filigrane toute une herméneutique du projet concentrationnaire autour du lexique de l'animalisation, et dont le corollaire désigne l'entreprise de déshumanisation comme une dépossession de l'individu de tous ses acquis de culture. En outre, comme nous l'analysons plus haut, un rapport de pouvoir symbolique se joue précisément sur la question du capital culturel et intellectuel entre les militant·e·s et membres du gouvernement socialistes et les encadrants militaires. C'est ce capital, et avec lui la valeur de l'Art, que les prisonnier·e·s politiques présenteront souvent comme la dernière défense – et la dernière preuve – de leur « humanité ». Le rapport exalté du sujet concentrationnaire à l'expérience artistique ne relève pas simplement d'un ressaisissement de sa socialisation culturelle antérieure ; Frankl souligne qu'elle procède en vérité beaucoup plus directement de l'expérience de dénuement extrême et de violence subie dans le camp – et du contraste qu'offre en contrepoint l'expérience esthétique : « à mesure que la vie intérieure des prisonniers se faisait plus intense, nous ressentions aussi la beauté de l'art et de la nature comme jamais auparavant. Sous son influence, nous en arrivions à oublier notre terrible situation. »⁴⁷¹. L'extrême mise en valeur de l'expérience artistique doit donc selon Frankl être entendue aussi comme une conséquence du parcours psychopathologique du détenu. De même, en plus du récit des productions artistiques, les témoignages dawsoniens font presque inmanquablement référence à la « nature spectaculaire »⁴⁷² de l'île, à la contemplation des paysages et aux émotions existentielles que cette activité a pu occasionner chez eux. Ainsi, si l'opération de production du témoignage répond à des motivations de mise en valeur des principes au nom desquels le théâtre concentrationnaire aurait été conduit, on observe déjà que ces « valeurs de la vie » ont en tout état de cause joué un rôle essentiel pendant l'expérience concentrationnaire, en tant que supports d'espoir.

Frankl décrit l'effort de survie du sujet concentrationnaire comme indispensablement lié à une lutte pour préserver en lui ce qu'il appelle « les chères images »⁴⁷³. Fort du postulat

⁴⁷⁰ J. C. Scott *et al.*, *Zomia ou L'art de ne pas être gouverné*, Paris, Éd. du Seuil, 2013.

⁴⁷¹ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁷² annexe D, *Entretien avec Miguel*, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁷³ V. E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, *op. cit.*, p. 8.

selon lequel l'espoir sauve et le désespoir tue⁴⁷⁴, l'existentialisme martyrique qu'il développe dans *L'homme en quête de sens* formule cet effort non seulement comme une nécessité de survie, mais comme une responsabilité humaine. Dès lors, la pratique artistique entretient avec les valeurs essentialistes un rapport tout à fait différent : il ne s'agit pas uniquement d'inscrire les initiatives artistiques dans une supériorité morale vis-à-vis du projet de répression, mais d'en faire la démonstration. C'est le terme qu'emploie Armando, lorsqu'il désigne les événements théâtraux dawsoniens comme des « démonstrations d'humanité »⁴⁷⁵ : il s'agit bien de caractériser ainsi un processus de représentation, de monstration (ou, pour reprendre la notion de Jacky Martin, d'ostension : « signifier en montrant »⁴⁷⁶). Le théâtre serait la preuve en acte des qualités humaines et morales des prisonnier·e·s ; il serait question de mettre en scène leur humanité, de *faire acte* de dignité, et de performer sa capacité à créer l'art et « atteindre la beauté »⁴⁷⁷.

Par les supports qu'il offre à la conservation du Soi, le théâtre concentrationnaire fait acte de résistance au projet de réification de l'humain. Par son moyen, les prisonniers se ressaisissent d'un statut acteur et prescripteur dans leur environnement et dans le champ de l'existence : ainsi « restitués à eux-mêmes », échappant à la fétichisation par la reconquête de leur identité cohérente ou par la production d'une nouvelle identité (proprement concentrationnaire mais émancipée de la fétichisation par le geste de création de cette nouvelle personne – le personnage), ils s'émancipent du système de répression en tous points de son projet d'anéantissement. Mais en tant qu'acte d'art, et non simplement par sa performance de dissidence, le théâtre des camps offre aux détenus un autre « front » de résistance : depuis l'intérieur même de l'institution de mort, il est acte de démonstration des « valeurs de la vie » que revendiquent encore les prisonniers-artistes ; qu'ils revendiquent, sous peine de ne plus les reconnaître en eux. Geste emblématique, Armando choisira de se définir justement par ce rapport à la vie⁴⁷⁸ ; c'est que ce ressaisissement, motivé par un moment extrême de l'expérience, s'est cristallisé au cœur même de sa production identitaire ». À ce moment extrême, la lutte a été le support de la survie. À ce moment extrême, le théâtre est devenu un des outils de cette lutte. La lutte des hommes contre les puissances de la mort, contre cet espace et ce temps aliénants et aliénés qui les séparent de

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁷⁵ annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁷⁶ J. Martin, « Ostension et communication théâtrale », *Littérature*, vol. 53, n° 1, 1984, p. 122.

⁴⁷⁷ « Démontrons que nous sommes pleins de talent, que nous sommes des personnes tout à fait normales et que nous pouvons même transmettre de la beauté », in annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 127.

« l'autre monde », celui des vivants – la lutte des hommes et l'acte d'art apparaissent entremêlés dans ce théâtre dont chaque modalité est une pratique d'émancipation.

Croire au théâtre

« Créer pour survivre »⁴⁷⁹ : tel est en substance le mot d'ordre premier du théâtre concentrationnaire. Force de résistance opposée au projet d'annihilation de la personne autonome, de destruction de tous ses repères et de tous ses acquis antérieurs, le théâtre des camps semble avant tout surgir en réponse à un impératif fondamental pour l'individu opprimé : survivre, physiquement et psychologiquement. D'abord, parce que le théâtre est le moyen de réinjecter un sens dans cette existence dissociée de tout rapport de cohérence et de prospection. Ensuite, parce que le théâtre se place au service de la vie, et surgit en force de vie lui-même : sa performance ouvre au sujet la voie de la réappropriation des paramètres de son existence, instrument essentiel de l'émancipation. Incarnation de toutes les valeurs supérieures de l'humain, le théâtre enfin est un support d'espérance ; et c'est par-là qu'il acquiert sa plus haute valeur d'affranchissement. Delbo écrit ainsi : « pendant deux heures, sans que les cheminées aient cessé de fumer leur fumée de chair humaine, pendant deux heures nous y avons cru. Nous y avons cru plus qu'à notre seule croyance d'alors, la liberté »⁴⁸⁰.

Croire au théâtre, et donner un sens à sa vie, à sa mort, et à ses souffrances : cette exégèse du théâtre des camps reste sous l'empire d'une acception existentialiste de la question. Comment dépasser l'essentialisme des termes, et le champ de dichotomies morales dans lequel s'insère cette analyse ? En tout état de cause, le discours tenu par les anciens producteur-ice-s du théâtre concentrationnaire mobilise un vocable de la transcendance, et inscrit leur résistance individuelle et collective dans un projet universel – le plus souvent teinté de spiritualité. La foi et l'espoir : aucune de ces deux notions n'est l'exclusivité du champ moral – et l'une comme l'autre, envisagées non comme valeurs morales et essentielles mais comme principes directeurs de l'action politique, offrent des opportunités de lecture tout

⁴⁷⁹ Fédération nationale des déportés et internés, résistants et patriotes (France), Musée des beaux-arts (Reims, France) et Université de Reims Champagne-Ardenne (éd.), *Créer pour survivre*, Paris, Fédération nationale des déportés et internés, résistants et patriotes, 1995.

⁴⁸⁰ C. Delbo, *Une connaissance inutile*, op. cit., p. 93.

à fait différentes du théâtre concentrationnaire, et d'autres pensées de l'émancipation à l'œuvre.

CHAPITRE QUATRIÈME

LA FONCTION UTOPIQUE : THÉÂTRE CONCENTRATIONNAIRE & INTÉRÊT RÉVOLUTIONNAIRE

Nous avons l'obligation d'être authentiquement révolutionnaires, comme je l'ai déjà dit plus d'une fois. Elle est juste, cette phrase qui fut prononcée à l'Université de Paris, lorsque quelqu'un a souligné que la révolution commence, avant que dans les choses, dans l'intimité de soi-même ; cela implique une attitude distincte, un sens de la coopération, une loyauté en les autres au travail, en gardant à l'esprit que ce travail est au service non d'un homme, d'une famille ou d'un parti, mais au service du Chili et du peuple, et que la tâche que nous devons réaliser est en soi suffisamment ennoblissante, puisque c'est une tâche qui représente, en essence, l'émancipation du Chili et la construction d'une nouvelle Patrie indépendante absolument.

Salvador Allende Gossens, devant l'Assemblée Nationale de l'Unité Populaire – 8 janvier 1971⁴⁸¹

Je soulignais au début de ce travail les « atomes crochus » qui unissent les prisonnier·e·s politiques des camps chiliens : leurs convictions et leurs actions en faveur de la révolution socialiste pour le pays. Ces appartenances communes à un projet militant font la

⁴⁸¹ Notre traduction.

singularité de la population concentrationnaire au Chili, et doivent imposer en retour une singularité dans l'analyse. Le groupe en question n'est pas seulement défini par l'expérience partagée de la répression, et par la catégorisation par l'institution dictatoriale de tous les individus en « terroristes » ; il se définit aussi et avant tout par une multiplicité de données politiques qui le constitue, un ensemble de principes directeurs pour la pensée et pour l'action sur lequel se fonde l'identification de ses militant·e·s. Si l'étude des enjeux de conservation identitaire ne nous a conduit jusqu'ici à examiner que la sphère « intime et sacrée » de l'identité du sujet concentrationnaire, c'est une autre acception de cette notion qu'il revient de questionner à présent : l'identité politique des individus qui nous occupent – et, par extension, des pratiques de résistance et d'émancipation théâtrales qu'ils produisent dans les camps. L'Unité Populaire se compose d'une multiplicité de partis et de syndicats, et à chacun d'eux correspond une pensée politique singulière. De plus, chaque individu est pétri d'influences très diverses propres à sa socialisation, mais aussi relatives à toutes ses appartenances. Il n'est pas évident de démêler ce qui pourrait constituer une identité politique partagée par tous les prisonniers politiques étudiés, dans l'optique d'en faire un opérateur de compréhension des théâtres concentrationnaires chiliens – principes théoriques, pratiques militantes, références culturelles. Cet effort, auquel se prêtera le dernier temps de ce mémoire, ne peut procéder qu'à partir de l'examen des formes, des genres et des pratiques du théâtre des camps, seul moyen d'espérer y repérer les indices d'une « culture commune » de laquelle il procéderait et dans laquelle il s'insérerait.

Les nombreuses expériences de théâtre concentrationnaire au Chili ne font encore pas à ce jour l'objet d'une historicisation esthétique et politique. L'étude des objets et des pratiques auxquels elles ont donné lieu mettent pourtant en lumière à quel point elles sont historiquement informées. Elles ne sont toujours envisagées que comme autant de manifestations spontanées et remarquables, sans qu'aucun véritable questionnement de leur mise en relation n'ait semblé s'imposer. Elles soulèvent pourtant deux interrogations majeures : comment expliquer que de telles activités aient pu se produire dans un si grand nombre de camps, de manière très similaire et simultanée, sans pour autant procéder d'une entreprise de transmission d'un modèle de camp en camp ? Puis, de quelles formes et pratiques du théâtre procèdent de telles activités, et quelles postérités pourrait-on leur reconnaître ? Les théâtres concentrationnaires chiliens sont des phénomènes sociaux et politiques qui méritent une attention et un effort d'élucidation particuliers, et dont il importe de réfléchir la place au sein de l'historiographie chilienne. C'est par l'examen esthétique et

politique des pratiques et des productions qu'il m'est apparu le plus pertinent d'effectuer cette approche, avec la conviction que s'y rendraient visibles les indicateurs de son historicisation.

L'acception plus politique de l'identité à laquelle je vais à présent m'attacher repose sur une construction de celle-ci par les individus eux-mêmes à partir de la mobilisation de paramètres d'identification relatifs à leurs appartenances politiques – mobilisation qui peut être consciente (dans une optique d'action militante continue) mais aussi et surtout incorporée. Le travail « micro » sur les multi-appartenances des membres du groupe étudié projette de caractériser le théâtre concentrationnaire en tant que pratique identitaire, relevant d'un *habitus* militant et inscrit dans des processus d'appropriation et d'incorporation des discours et des pratiques qui fédèrent le groupe au-delà de la « seule » expérience de la concentration.

L'HISTOIRE HABITÉE QUI HABITE EN RETOUR : CULTURE COMMUNE & VISIONS DU MONDE

Tant dans leurs formes et leurs genres que dans leurs pratiques du théâtre, les activités théâtrales des camps chiliens sont informées de référents culturels et historiques au travers desquels se dessine une culture commune aux prisonniers-artistes. Dans ce dernier temps du mémoire, je m'efforcerai d'en rendre compte de manière assez générale, dans une tentative de dégager d'une telle caractérisation générale des hypothèses et des outils d'analyse pertinents pour étudier les œuvres et les pratiques en tant que pratiques identitaires ; un approfondissement de l'analyse politique-esthétique que j'amorce ici s'impose toutefois, au-delà de ce mémoire. Il s'agit donc à présent d'examiner dans un premier temps les théâtres concentrationnaires chiliens, et particulièrement celui de Dawson, au prisme de leurs caractéristiques esthétiques communes – formes, pratiques, référents – afin de pouvoir en second lieu interroger, pour ainsi dire, la nature de l'héritage dont ces théâtres sont héritiers.

THÉÂTRES CONCENTRATIONNAIRES CHILIENS : RÉACTIVATIONS ESTHÉTIQUES

Dans le vaste répertoire des pratiques et des formes que j'établissais dans le premier chapitre, il apparaît difficile d'envisager d'établir une typologie esthétique unifiante pour toutes les activités théâtrales dans les camps de concentration chiliens. Par de nombreux aspects, cependant, une forme de cohérence semble se dessiner entre les genres, les instruments et les registres empruntés par ses pratiques, la fonction de résistance par l'art qu'elles revêtent, et les trajectoires et références politiques partagées par les prisonniers politiques qui les conduisent.

La principale caractéristique unifiante des activités théâtrales concentrationnaires chiliennes réside dans le caractère collectif et collaboratif de la création. Tant dans l'organisation du travail théâtral que pour ce qui concerne l'élaboration artistique de l'œuvre, les pratiques du théâtre concentrationnaire relèvent toutes d'une pensée et d'une méthode du collectif. Toutes les pratiques dramatiques des camps donnent lieu à la constitution de « groupes », voire de « troupes » – dont le Théâtre Expérimental de Tres Álamos est l'exemple le plus formalisé. Bien que les canevas en soient écrits par Armando, les pièces dawsoniennes reposent sur une « création collective »⁴⁸² où chaque acteur est responsable de la construction de son personnage selon un processus d'inspiration stanislavskienne. De plus, le procédé de composition dramatique choisi (ou peut-être plutôt, subi) est un dispositif d'improvisation, laissant à chacun la liberté de participer à parts égales à la construction de l'objet théâtral. Bien qu'elles ne soient l'œuvre que d'un seul auteur, les pièces de Mario Molina à Chacabuco relèvent elles aussi d'une « dramaturgie de plateau » : leur format (dix à quinze minutes) et leurs fables⁴⁸³ signalent une dramaturgie radicalement concentrationnaire, ancrée dans les activités collectives de résistance artistique d'un groupe et dramaturgiquement indissociable de ce contexte. Si l'on excepte son « traditionnel » monologue de Peñafleta,

⁴⁸² annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁸³ *¿Quién está cuerdo?* fait allusion au groupe de théâtre de Chacabuco par l'évocation d'un groupe similaire dans une institution psychiatrique ; *Cómo se evitó la Tercera Guerra Mundial* met en scène les activités du théâtre d'un petit village et de ses membres ; *Primero Incomunicación, luego...*, enfin, est une référence directe au camp de concentration et aux activités de la troupe. In A. RAMIREZ PEREZ, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, *op. cit.*, p. 95-104.

Oscar Castro participe ou initie essentiellement des pratiques de création analogues aux méthodes de travail de l'Aleph, avant sa détention, et qu'il qualifie du même terme de « création collective »⁴⁸⁴. Les *Nuits Fantastiques* de Lalo Cabrera, enfin, permettent de par leur format « radiophonique » de faire participer tous les individus présents dans le camp à l'émission, bien que tous soient dans leurs cellules. Cette dramaturgie collaborative et improvisée participe elle aussi de cet ensemble de formes et de pratiques collectives du théâtre, dont des exemples variés peuvent être trouvés dans les divers camps du corpus. On peut reconnaître différents modèles à l'origine de ces organisations du travail théâtral, encore assez peu « classiques » dans le Chili des années soixante-dix : dans le champ théâtral, les innovations des théâtres universitaires (troupes amateurs de niveau professionnel fondées sur la recherche et sur l'expérimentation) et les expériences de théâtre populaire et décentralisé ont ainsi proposé des pratiques de création collective, permettant aux non professionnels d'accéder à un statut équivalent à n'importe quel artiste vis-à-vis de la construction de l'objet artistique, et opérant à base d'improvisation. Un autre modèle se fait jour, notamment à l'étude des objets spectaculaires de Dawson : celui des *veladas*, soirées culturelles populaires où chacun des membres de l'assemblée peut présenter un numéro artistique (théâtre, musique, récitation de textes, blagues), et qui instituent certains modes de participation du public. C'est de ce modèle que l'on observe la reconduction à l'occasion de la veille de Noël 1973 ; mais au-delà, toutes les pièces dawsoniennes – et tout spécialement sa forme « canonique, le *show* – répondent d'une influence de ces phénomènes sociaux constitutifs des pratiques culturelles populaires.

À ces modèles de collaboration artistique correspond un autre ensemble de référents historiques, à l'influence de toute évidence majeure sur les pratiques artistiques concentrationnaires : les formes artistiques didactiques et participatives, et l'art d'éducation populaire. Comme le souligne Luis Pradenas, les groupes montés par les Castro (Oscar et Marietta) dans leurs camps de concentration respectifs ont également vocation, de par leur

⁴⁸⁴ *Modulo* une adaptation du processus collectif, en raison de l'inexpérience de la plupart des acteurs concentrationnaires :

A. DORFMAN – Ce genre d'expérience, de création collective [que tu décris au théâtre Aleph] a tout de même dû être difficilement transposable dans un camp, non ?

O. CASTRO – Ça demandait de nombreuses années de pratique. Quand nous étions à l'Alpeh... Tu disais à l'un : « Bon, tu es le grand-père, et toi la mère », à quelqu'un d'autre : « ils vont se battre pour quelques cigarettes, et on va voir ce qui en sort ». Une improvisation de vingt minutes, une demi-heure, et on essaie d'en tirer le meilleur parti possible. Mais si les gens n'ont pas cette expérience, c'est impossible. Dans ce sens, quelque chose s'est perdu à Ritoque. Mais comme j'avais les pièces de l'Aleph en tête, sur ses oeuvres on a construit, les petits gars ont créé à partir de celles-ci. Enfin, ils se sont émancipés de moi, ils ont commencé à mettre en scène par eux-mêmes et ils le faisaient bien, et s'ils avaient besoin d'aide ils me demandaient. Il n'y avait pas de critique à craindre, parce qu'il n'était pas question de « faire un triomphe ».

in A. DORFMAN, « El teatro en los campos de concentración », *op. cit.*.

composition majoritairement non-professionnel·le·s, à se constituer en « écoles-troupes »⁴⁸⁵, ouvrant l'activité de création aux amateurs dans l'optique de leur offrir par ce moyen une émancipation intellectuelle (et, en l'occurrence, existentielle). Dans tous les autres camps de concentration – et plus largement de détention – du pays, les activités culturelles qu'y conduisent les détenu·e·s prennent la forme d'écoles populaires, dites aussi « universités » : généralement données dans l'espace « intime » des baraquements, ces *charlas* (lectures, conférences et présentations, débats) reposent sur une mise en commun des savoirs, et une forme de projet de pédagogie horizontale. Les journaux des camps, généralement muraux, participent d'un objectif. Enfin, même les pièces de répertoire que mettent en scène les groupes concentrationnaires s'inscrivent le plus souvent dans une tradition didactique et politique claire : extrêmement jouées dans les camps, les pièces de Brecht manifestent un projet de théâtre critique, aux prises avec le social et clairement ancré dans une tradition politique du théâtre (quoiqu'il puisse, semble-t-il, ne pas paraître pour autant trop ouvertement engagé aux yeux de l'encadrement militaire) ; on pourrait en dire de même des reprises des pièces de l'Aleph, le monologue de Peñafleta prisonnier, ou encore à l'*Histoire du Zoo* d'Edward Albee.

La catégorie de « populaire » apparaît essentielle pour penser les activités culturelles des camps chiliens. Au centre du programme de l'Unité Populaire, cette catégorie constitue en vérité un impératif pour toute une frange, militante, du champ théâtral. La composition largement non-professionnelles des groupes de théâtre des camps signale déjà leur filiation avec les formes de ce que Luis Pradenas caractérisait comme « théâtre amateur populaire chilien ». « Art pour tous » en ce qu'il permet la participation de tou·te·s cell·eux qui le veulent (y compris des militaires eux-mêmes⁴⁸⁶), le théâtre concentrationnaire chilien est aussi à destination de tou·te·s : les trêves théâtrales sont l'exemple le plus représentatif de cette dimension extrêmement inclusive du phénomène théâtral dans les camps – et, nous y reviendrons, de sa fonction émancipatrice. Les formes et les genres du théâtre des camps participent eux aussi d'une tradition d'un art populaire. Les personnages et les situations dramatiques élaborées par les pièces dawsoniennes découlent directement de productions télévisuelles : Frankenstein, Barnabas Collins, Quasimodo ou le Commandant Cousteau – même si toutes ces références sont d'origine européenne, elles relèvent à l'époque d'une culture commune du peuple chilien, par opposition à ce qu'une culture intellectuelle plus « officielle » pourrait constituer pour les classes supérieures de la société chilienne. En plus

⁴⁸⁵ L. PRADENAS, *Le théâtre au Chili*, op. cit., p. 312.

⁴⁸⁶ annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 118-127.

de ces références représentatives de la culture du peuple chilien, le théâtre dawsonien recourt à des genres qui relèvent eux aussi de l'art populaire : les *shows* de Dawson sont essentiellement comiques, et touchent aux registres de la satire, du grotesque et du farcesque. Tous ces genres ont en commun un recours au rire comme instrument de retour détourné vers le réel ; mise à profit dramaturgique et politique que prescrit justement le théâtre didactique et critique de tradition brechtienne et benjaminienne. Dans le cas du théâtre des camps, on observe un retour vers le réel concentrationnaire (leur expérience vécue et quotidienne), mais aussi plus largement vers le réel social (dénonciation de la dictature, évocation des héros et des martyrs du projet socialiste chilien, messianisme de la révolution⁴⁸⁷). La typologie des *shows* et des *sketchs*⁴⁸⁸ convoque un autre genre : celui du *sainete*. Genre mineur du théâtre, exporté depuis l'Espagne en Argentine où il connaîtra un plus important développement (le *sainete criollo*), le *sainete* se présente comme une pièce comique à peu de personnages (traditionnellement trois) et de courte durée (jusqu'à quarante-cinq minutes dans sa forme évoluée, à la fin du XIX^e siècle). Les personnages du *sainete criollo* constituent des types sociaux, et l'action se déroule généralement dans un milieu populaire⁴⁸⁹. Genre déprécié par les classes supérieures, le *sainete criollo* augmentera considérablement la fréquentation des théâtres par les classes populaires. D'autres genres populaires du Rio de la Plata et du cône Sud, comme le *grotesco criollo*, présentent avec les *sketchs* concentrationnaires un certain nombre de points communs dans les formes et dans les thèmes⁴⁹⁰. Le principal trait commun de ces formes farcesques, satiriques ou grotesques, souvent macabres⁴⁹¹ et inspirées de la culture populaire est l'usage tragicomique qu'elles font du rire⁴⁹². Le *chiste* (blague) forme indiscutablement le fondement d'un grand nombre de pratiques théâtrales concentrationnaires au Chili, et plusieurs des enquêtés de Dawson relie directement le recours à ce rire cathartique et cynique à un « trait culturel » chilien⁴⁹³. Omniprésent dans tous types de

⁴⁸⁷ lire à ce titre l'extrait final du monologue de Peñafléta prisonnier, in L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, op. cit., p. 313.

⁴⁸⁸ Il convient de rappeler que le recours à ces termes pour caractériser les oeuvres des camps n'est pas exclusif à Dawson : Ramírez Pérez désigne ainsi les pièces de Molina à Chacabuco in ARP citer p.93-94 ; Oscar Castro distingue les « pièces » (montées d'après des textes ou des récréations de spectacles) des *sketchs*, citant par exemple celle qu'ils montent pour Noël à Tres Álamos. in A. Dorfman, « El teatro en los campos de concentración », op. cit.

⁴⁸⁹ C. Luna Sellés, « De lo cómico a lo trágico en el sainete rioplatense », dans *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Rouen, CÉRÉdI, 2012.

⁴⁹⁰ Voir A. Ramírez Pérez, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración*, op. cit., p. 93-104 à propos des pièces de Mario Molina.

⁴⁹¹ « Il fallait être macabres au milieu du macabre », in annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 118.

⁴⁹² « Par exemple, une fois, un baraquement a présenté la pièce *Les tortionnaires*, sur le terrain, une pièce qu'ils avaient inventé. Ils se mettaient à torturer des camarades, mais tout ça enrobé de beaucoup de marrade, de blague, de rire. Pendant qu'on leur demandait : « Combien vous êtes, connard ? », et d'autres menaces que chacun avait déjà pu entendre ; soudain au milieu de l'action, c'était dingue, figure-toi que Zorro, Lucky Luke, Batman, tous les super-héros des bande-dessinées apparaissaient et sauvaient les pauvres gars endoloris, et commençaient à frapper et à torturer les tortionnaires. Alors les tortionnaires commençaient à supplier : « Non, puisque je vous dis que je n'ai rien à voir avec tout ça, que je n'étais que sympathisant, rien de plus »... et ça, c'était des camarades qui avaient vraiment été torturés qui le faisaient. », in A. Dorfman, « El teatro en los campos de concentración », op. cit.

⁴⁹³ « Ça, c'est culturellement très chilien. Essayer de blaguer autour de la disgrâce, de la douleur, du désastre... On trouve toujours dans une situation dure, grave, douloureuse, un petit coin de fée[rie] qui permet de rire. », in annexe E, *Entretien avec Manuel Luis*, op. cit., p. 170.

manifestations culturelles, du *Clásico* universitaire au théâtre des camps⁴⁹⁴ le *chiste* est un composant essentiel de l'art populaire chilien. Le modèle socio-culturel des soirées de blagues (*shows de chistes*), approchant autant du modèle de la veillée de conte que du stand-up moderne, et où chacun peut raconter à son tour une série de blagues – ce modèle est un des référents majeurs pour le développement des premières trêves artistiques à Dawson⁴⁹⁵, dans toute sa dimension collaborative puisque les militaires participent aussi à la composition du *show* par leurs propres apports de blagues. Le rire semble être le facteur décisif pour l'autorisation des pièces dawsoniennes ; et pourtant, il ensemble l'élément le plus subversif et politique. Le lien entre l'humour et l'expérience de la violence est direct : au cours des entretiens du cas dawsonien, les enquêtés « sautent » souvent de la description des œuvres et du rire à celle des violences extrêmes subies⁴⁹⁶. On peut envisager le rire tragi-comique comme un geste populaire, en tant qu'il apparaît enraciné dans des pratiques socio-culturelles attachées à une situation d'oppression vécue. Marqueur d'appartenance de classe et à une communauté linguistique et culturelle, le *chiste* et le rire tragi-comique deviennent les instruments d'affirmation d'une fierté, et de réaffirmation de ces appartenances.

Dans *L'homme en quête de sens*, Frankl évoque l'importance capitale du rire dans les processus psychologiques de survie et de conservation de soi – dans l'immédiate succession, en réalité, de l'analyse qu'il accorde aux pratiques de l'art dans le camp et à leurs effets⁴⁹⁷. Du reste, le théâtre concentrationnaire a également maille à partir avec la tragédie, comme s'attache à le souligner Magali Chiappone-Lucchesi⁴⁹⁸, en tant que la tragédie est à la fois une lutte de l'humain contre l'histoire. Les survivant·e·s des camps chiliens et les anciens prisonniers-artistes font usage à parts égales de ces deux pôles de leurs activités : le théâtre concentrationnaire chilien est la réactivation de formes et d'outils dramatiques transfigurant la tragédie de chacun⁴⁹⁹ en une performance de divertissement, et au passage, en une pointe politique détournée. Il sert la fonction essentielle, selon la très belle formule de Roberto Matta, de « dire où et comment ils ont mal dans leur affectivité »⁵⁰⁰ – et cette pratique d'un art informé d'une culture populaire, qui procède du social et fait signe vers lui, cette pratique et

⁴⁹⁴ Événement « sportif-théâtral » (ou plutôt, mouvement artistique para-sportif) développé au Chili dans les années cinquante, et au cours duquel des groupes de *supporters* des équipes universitaires s'affrontaient sur la cendrée du terrain dans un match d'encouragements, au cours desquels ils représentaient « des petites chansonnettes, des sketches ou des petites mises en scène de « blagues » visant à ridiculiser les supporters et l'équipe adverse, tout en glissant un commentaire ou une allusion sur les événements de l'actualité politique. ». Au-delà de ces protoformes, le *Clásico* évoluera pour devenir une manifestation de grande envergure, véritable « théâtre de masse » mobilisant des centaines de professionnel·le·s de la création artistique. in L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, *op. cit.*, p. 229-233.

⁴⁹⁵ annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁹⁶ Ainsi Manuel, in annexe B, *Entretien avec Manuel*, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁹⁷ V. E. FRANKL, *El hombre en busca de sentido*, *op. cit.*, p. 49-53.

⁴⁹⁸ M. CHIAPPONE-LUCCHESI, *La dramaturgie du témoignage chez Charlotte Delbo*, *op. cit.*, p. 163-195.

⁴⁹⁹ « Chacun pensait toujours à sa tragédie », in annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁰⁰ R. Matta in E. SAUL, *Pintura social en Chile*, *op. cit.*, p. 49-51.

ces formes partagées par toutes les activités dramatiques concentrationnaires du pays participent d'une histoire commune, en même temps qu'elles la constituent.

J'employais juste à l'instant la notion de réactivation : c'est à Pierre Bourdieu que je l'emprunte, lorsqu'il écrit :

Pour échapper aux alternatives mortelles dans lesquelles on a enfermé l'histoire ou la sociologie et qui, comme l'opposition entre l'événementiel et la longue durée, ou, dans un autre ordre, entre les « grands hommes » et les forces collectives, les volontés singulières et les déterminismes structuraux, reposent toutes sur la distinction de l'individuel et du social, identifié au collectif, il suffit d'observer que toute action historique met en présence deux états de l'histoire (ou du social) : l'histoire à l'état objectivé, c'est-à-dire l'histoire qui s'est accumulée à la longue du temps dans les choses, machines, bâtiments, monuments, livres, théories, coutumes, droit, etc., et l'histoire à l'état incorporé, devenue habitus. Celui qui lève son chapeau pour saluer réactive sans le savoir un signe conventionnel hérité du Moyen-Âge où, comme le rappelle Panofsky, les hommes d'armes avaient coutume d'ôter leur casque pour manifester leurs intentions pacifiques. Cette actualisation de l'histoire est le fait de l'habitus, produit d'une acquisition historique qui permet l'appropriation de l'acquis historique. L'histoire au sens de *res gestae* est de l'histoire faite chose qui est portée, agie, réactivée par de l'histoire faite corps et qui agit et porte en retour ce qui la porte.⁵⁰¹

Le théâtre concentrationnaire chilien dans toutes ses manifestations au fil du pays est informé d'une histoire politique et esthétique commune : celle d'un théâtre populaire et critique, didactique et émancipateur, comique dans ses efforts pour transfigurer le tragique social. Or, il ne me semble pas simplement que cette histoire soit uniquement, comme le souligne Bourdieu, le produit d'une stratégie consciente et calculée, voire cynique⁵⁰² de la part des individus et des forces collectives qui entreprennent d'y inscrire leurs actions de résistance artistique. Tous ces mouvements artistiques, d'inspiration marxiste, sont nés et ont développé leurs innovations dans le contexte d'un essor utopique dans lequel se sont « retrouvés pris » les individus devenus prisonnier·e·s ; et bien plus qu'une mobilisation consciente et délibérée de ces référents culturels communs, c'est comme réactivation d'une histoire incorporée qu'il me semble pertinent d'interroger les théâtres en question.

⁵⁰¹ P. BOURDIEU, « Le mort saisit le vif [Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée] », *op. cit.*, p. 6.

⁵⁰² *Id.*

CULTURE COMMUNE & VISIONS DU MONDE : INTÉRÊT RÉVOLUTIONNAIRE DU THÉÂTRE

Dans les vingt années qui ont précédé le coup d'État, l'art populaire a été le vecteur essentiel des innovations de pratiques et de formes théâtrales politiquement informées. Ces pratiques de l'art, et tout particulièrement du théâtre, se sont constituées en corollaire indispensable d'une pensée politique de l'émancipation des oppressions sociales et de l'inclusion. Ce que la notion d'histoire incorporée suppose dans les termes mêmes, c'est une appropriation de l'histoire par le sujet jusqu'à l'assimilation complète, dans le corps⁵⁰³. Pendant de longues années avant la victoire d'Allende, les individus appartenant à la gauche socialiste et révolutionnaire chilienne ont projeté l'utopie dans le réel et sont « installés » dans un art de contestation⁵⁰⁴. Intellectuel·le·s et militant·e·s sont héritier·e·s d'un héritage qu'i·e·ls s'approprient dans les principes de pensée et d'action, autant – comme le souligne Bourdieu à la suite de Marx – que l'héritage s'approprie en retour les héritier·e·s⁵⁰⁵. Ainsi le théâtre concentrationnaire chilien, en tant qu'il apparaît comme la réactivation d'une histoire politique et esthétique partagée par tou·te·s les prisonnier·e·s qui le produisent, pourrait donc être envisagé comme un *habitus* militant. Bourdieu précise :

l'histoire objectivée, instituée, ne devient action historique, c'est-à-dire histoire agie et agissante, que si elle est prise en charge par des agents que leur histoire prédispose à l'assumer et qui, du fait de leurs investissements antérieurs, sont inclinés à s'intéresser à son fonctionnement et dotés des aptitudes nécessaires pour la faire fonctionner. Le rapport au monde social n'est pas la relation de

⁵⁰³ « Son corps, où est inscrite une histoire, épouse sa fonction, c'est-à-dire une histoire, une tradition, qu'il n'a jamais vue qu'incarnée dans des corps ou, mieux, dans ces habits «habités» d'un certain habitus. » *in Ibid.*, p. 8.

⁵⁰⁴ L. Pradenas, *Le théâtre au Chili, op. cit.*, p. 287.

⁵⁰⁵ « Lorsque l'héritage s'est approprié l'héritier, dit Marx, l'héritier peut s'approprier l'héritage. Et cette appropriation de l'héritier par l'héritage, de l'héritier à l'héritage, qui est la condition de l'appropriation de l'héritage par l'héritier (et qui n'a rien de mécanique ni de fatal), s'accomplit sous l'effet conjugué des conditionnements inscrits dans la condition de l'héritier et de l'action pédagogique des prédécesseurs, propriétaires appropriés. L'héritier hérité, approprié à l'héritage, n'a pas besoin de vouloir, c'est-à-dire de délibérer, de choisir et de décider consciemment, pour faire ce qui est approprié, ce qui convient aux intérêts de l'héritage, de sa conservation et de son augmentation ; il peut ne savoir à proprement parler ni ce qu'il fait ni ce qu'il dit et ne faire ou ne dire rien qui ne soit conforme aux exigences de l'héritage. », *in P. Bourdieu*, « Le mort saisit le vif [Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée] », *op. cit.*, p. 7. On relèvera aussi : « Cette sorte d'engagement ontologique qu'instaure le sens pratique, est une relation d'appartenance et de possession dans laquelle le corps approprié par l'histoire s'approprie de manière absolue et immédiate les choses habitées par la même histoire [...] Mais, même en ce cas, il est tout aussi faux d'essayer de comprendre les pratiques à partir de la logique immanente de l'espace des positions (définies à un moment donné du temps, c'est-à-dire au terme d'une certaine histoire, dans leur nombre, leur statut juridique, etc.) que de tenter d'en rendre raison à partir des seules dispositions « psychosociologiques » des agents, surtout séparées de leurs conditions de production. En réalité, on a affaire, ici encore, à un cas particulier de rencontre, plus ou moins « réussi », entre les positions et les dispositions, c'est-à-dire entre l'histoire objectivée et l'histoire incorporée : la tendance du champ bureaucratique à « dégénérer » en institution « totalitaire » qui exige l'identification complète et mécanique. » *in Ibid.*, p. 10.

causalité mécanique que l'on établit souvent entre le « milieu » et la conscience mais une sorte de complicité ontologique : lorsque c'est la même histoire qui hante l'habitus et l'habitat, les dispositions et la position, le roi et sa cour, le patron et son entreprise, l'évêque et son diocèse, l'histoire communique en quelque sorte avec elle-même, se réfléchit en elle-même, se réfléchit elle-même.⁵⁰⁶

Le théâtre des camps chiliens, en tant que phénomène social et politique, est histoire agie et agissante – celle de l'utopie révolutionnaire qui anime les agents qui l'animent en retour ; celle du projet viable pour lequel ils ont uni les efforts de leurs actions collectives ; celle d'une fonction utopique qui persiste sous l'oppression et la contrainte totale, et qui vient justement les subvertir.

D'un enjeu de préservation pour ainsi dire « sur la défensive », les inventeurs du théâtre concentrationnaire convertissent leur geste en un déploiement. Dans un acte irradiant, ils créent les conditions de leur émancipation à l'intérieur même de l'institution qui les opprime ; et leur initiative de dissidence, non content de les émanciper de leur condition, engendre la constitution coopérative de trêves – communautés éphémères où le geste émancipateur se pare d'une portée bien plus collective. Dans le *Principe Espérance*, Ernst Bloch s'attache à décrire un acte de transformation analogue à celui-ci : « le Soi, non content de chercher à survivre, devient (...) explosif : et la conservation de Soi se change en déploiement de Soi ».⁵⁰⁷ Cependant, le sujet que désigne Bloch n'est pas n'importe quel sujet ; et le « déploiement vers l'avant » auquel il se réfère relève d'une fonction fondamentalement politique : Bloch décrit là un processus de transformation qu'entreprend « celui qui refuse le mal existant, et veut le Mieux » – celui qui « est animé d'un *intérêt révolutionnaire* ». Telle est pour Bloch la nature de ce « déploiement en avant » ; et telle est sans doute la fonction dont procède l'acte de résistance et d'émancipation qu'est le théâtre des camps chiliens. Dans un tract en forme de manifeste, le Premier Congrès des Étudiants de Théâtre de 1972 à Santiago décrit en ces termes la responsabilité politique et sociale qui doit être celle des artistes du projet socialiste chilien :

Notre tâche spécifique doit être un théâtre politique. Un théâtre engagé pour les intérêts de la classe laborieuse et visant à dénoncer les contradictions du système capitaliste. [...] Notre théâtre doit être un véhicule de prise de conscience au service de la classe ouvrière dans la conquête du pouvoir. C'est pour cette raison que nous

⁵⁰⁶ P. BOURDIEU, « Le mort saisit le vif [Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée] », *op. cit.*, p. 6.

⁵⁰⁷ E. BLOCH, *Le principe espérance. Tome I : Les petits rêves éveillés*, *op. cit.*, p. 97 in L. MARTINEZ ANDRADE, *Religion sans rédemption*, *op. cit.*, p. 108.

pensons que le théâtre doit d'abord, pendant cette étape, assumer des fonctions pédagogiques pour devenir ensuite un instrument de libération critique et auto-critique aux mains du prolétariat.⁵⁰⁸

Les artistes concentrationnaires, professionnel·le·s ou amateur·ice·s, restent marqués de ces principes au service du peuple et pour la conquête du pouvoir. L'émancipation de la structure totale que permet le théâtre des camps est un exemple emblématique de cette « libération critique et auto-critique », aux mains même des opprimé·e·s ; la force de résistance qu'opposent les prisonnier·e·s-artistes par l'activité théâtrale concentrationnaire est l'exemplification de cette « culture poussant du bas vers le haut »⁵⁰⁹. Les théâtres concentrationnaires chiliens réactivent toute une tradition militante de théâtre populaire, ouvrier, syndicaliste et social ; un théâtre marqué de la même fonction utopique que le projet socialiste dans le sillage duquel il se développe.

Cette « culture commune » que j'ai tenté jusqu'ici de définir s'inscrit dans une vision utopique – qui repose, selon la définition qu'en propose Michaël Löwy, sur une « fonction critique, négative et subversive quand [elle tend] vers une réalité qui n'existe pas encore »⁵¹⁰. La notion de « vision du monde », telle que la définit Lucien Goldmann, serait peut-être plus adaptée encore au regard de la valeur utopique dont répond cette tradition culturelle : les actions collectives de résistance artistique et d'émancipation que constituent les théâtres concentrationnaires sont en soi des « structures globales significatives », opérateurs d'élucidation des pensées et des actions des individus. Toutes les activités dramatiques des camps procèdent d'une vision du monde partagée, « instrument conceptuel de travail indispensable pour comprendre les expressions immédiates de la pensée des individus »⁵¹¹. Cette immédiateté tient directement au processus d'incorporation, d'appropriation de l'héritage par l'héritier : les prisonniers-artistes ne sont pas nécessairement conscients de la réactivation qu'ils mettent en œuvre, mais ils en sont les relais dynamiques, héritiers d'une utopie incorporée dont ils perpétuent la lutte continue même sous l'oppression.

⁵⁰⁸ Propositions de la Commission d'Étude du Premier Congrès International des Étudiants de Théâtre, Santiago, juin 1972, in L. Pradenas, *Le théâtre au Chili*, op. cit., p. 294.

⁵⁰⁹ E. Saul, *Pintura social en Chile*, op. cit., p. 6.

⁵¹⁰ M. Löwy, *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*, São Paulo, Cortez, 2008, in L. Martínez Andrade, *Religion sans rédemption*, op. cit., p. 125-126.

⁵¹¹ L. GOLDMANN, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 24, in L. Martínez Andrade, *Religion sans rédemption*, op. cit., p. 124.

Sub specie aeternitatis : *la fonction utopique*

Michael Pollak établit pour les études concentrationnaires l'impératif d'analyse suivant :

Définitivement marqués par l'angoisse de la mort, les survivants se caractérisent par la coexistence d'une grande fragilité psychique (et souvent physique) et d'une certaine dureté dans les rapports humains due à leurs difficultés à retrouver une disposition confiante. Bien plus, ils semblent ne jamais pouvoir se séparer de l'interrogation obsédante : « pourquoi moi et pas les autres ? ». Si injustifié qu'il puisse paraître, ce sentiment de culpabilité est profondément enraciné. Et l'on ne peut en rendre compte que si l'on essaie de reconstituer les logiques sociales qui sont à l'œuvre derrière les « hasards », donc de reconstruire tous les facteurs ayant doté une personne d'un habitus qui, dans une situation exceptionnelle, la rend capable de produire un comportement couronné de succès.⁵¹²

La définition des images produites par la théorie politique commune aux prisonnier·e·s politiques chilien·ne·s permet d'esquisser les contours d'éventuels supports d'identification ; l'étude de la *praxis* attachée à la vision du monde qu'i·e·ls partagent permettrait d'aborder les moyens d'action découlant de ces logiques d'appartenance. Il s'agit donc à présent de déterminer les éventuels mécanismes d'incorporation à l'œuvre, c'est-à-dire d'étudier « les pratique des identifiés ou représentés pour comprendre comment ils s'approprient, refusent, acceptent ces identifications et ces images »⁵¹³. En tant que militant·e·s de la gauche socialiste et révolutionnaire, i·e·ls sont identifié·e·s par leurs affinités politiques. On peut donc envisager de définir les contours de cette identification selon le modèle qu'*impose* la théorie politique à laquelle ils s'affilient. Leur culture politique commune produirait ainsi un modèle identitaire vis-à-vis duquel ils effectueraient une opération d'identification. Mais ils sont aussi identifiés par le système de répression : le gouvernement dictatorial les catégorise selon leur appartenance politique et militaire ; et une fois saisis par l'institution répressive, tous les individus se trouvent essentialisés par cette institution à ce seul modèle identitaire. Ils sont requalifiés en « prisonniers de guerre », puis en « prisonniers politiques » ; et l'application du matricule concentrationnaire en lieu et place de leur institution de nomination « normale »

⁵¹² G. BOTZ, M. POLLAK et M. GLAS-LARSSON, « Survivre dans un camp de concentration », *op. cit.*, p. 5.

⁵¹³ M. AVANZA et G. LAFERTE, « Dépasser la « construction des identités » ? », *op. cit.*, p. 144.

vient acter cette opération de réduction de l'identité du sujet concentrationnaire à ses seules appartenances politiques.

Résister aux puissances de la mort par l'acte de l'art, et par la trêve : voilà la singularité des phénomènes que nous contemplons. Mais s'il est une donnée essentielle à prendre en compte dans l'analyse du système concentrationnaire chilien, c'est justement qu'il émane au premier chef d'un projet de répression politique. Les camps chiliens concentrent – *i.e.*, rassemblent – des individus de tous genres, de tous âges, de toutes provenances et de toutes classes sociales ; mais toutes et tous animé·e·s d'un *intérêt révolutionnaire*. Le théâtre concentrationnaire ne se distingue pas simplement par l'efficacité de la résistance qu'il offre « en défense » ; il est une offensive au système, un détournement de l'institution, la continuation d'une lutte au service d'un projet politique. Les prisonnier·e·s politiques chilien·e·s ont participé à un même projet de transformation sociale, qui les a non seulement uni·e·s dans l'action collective de soutien à l'Unité Populaire, mais qui les unit encore dans l'expérience partagée d'une répression qui sanctionne justement leur participation à ce projet. La voie chilienne vers le socialisme incarne un projet viable au service d'une utopie dont l'émancipation universelle est l'horizon d'attente : c'est à présent par l'étude des principes théoriques et pratiques qui structurent cette utopie socialiste chilienne que je me propose d'analyser le théâtre concentrationnaire et ses acteurs.

FONCTION UTOPIQUE, VISION PARTAGÉE : LE THÉÂTRE CONCENTRATIONNAIRE COMME *HABITUS* ET COMME SYMPTÔME

On envisage difficilement l'esprit d'une époque ; ou plutôt, comment concilier le cours de l'Histoire et ses phénomènes avec les idées qu'y produisent les hommes, que leur expérience de l'Histoire même leur fait produire. Tant dans l'héritage d'une théorie et d'une *praxis* militante dont il semble témoigner de l'appropriation, que dans les

pratiques et les objets auxquels il donne lieu, le théâtre concentrationnaire chilien gagne certainement à être examiné comme un théâtre du projet socialiste ; et à ce que l'on s'essaie dans le même temps à en faire une nouvelle lecture, à l'aune de sa fonction utopique. Le travail d'ethnologie monographique auquel se prête dans ce mémoire l'étude de cas dawsonienne s'avère un outil de choix pour étayer une telle thèse, en tant que l'examen approfondi d'un groupe réduit semble nécessaire pour espérer recenser les supports d'une opération d'incorporation. Ce travail, néanmoins, impose qu'on le poursuive bien plus assidûment dans une perspective nationale, au-delà de ce premier effort, et que l'on envisage pour soutenir cette hypothèse une institution théorique⁵¹⁴ opérant à l'échelle du projet socialiste chilien dans sa globalité. Les paramètres pris en compte dans les prémices de cet effort théorique cherchent sur trois terrains : les pensées politiques de l'émancipation dans les fondements théoriques marxistes, les applications latino-américaines et chiliennes de ces notions, et celles qu'en fait le courant théologique libérationniste, contemporain à l'expérience socialiste chilienne, et qui pourrait pour partie élucider le recours au registre des « valeurs de la vie » dans les justifications du théâtre des camps. C'est à l'intersection de ces trois institutions théoriques que je propose de reconnaître les fondements du théâtre concentrationnaire en tant que *praxis* socialiste et révolutionnaire, et manifestation d'une théorie politique incorporée.

PENSÉES POLITIQUES DE L'ÉMANCIPATION DANS LE PROJET SOCIALISTE CHILIEN

Puisque le théâtre des camps chiliens nous conduit à nous intéresser à des acteurs sociaux militants et souvent croyants, il convient de questionner *ce que fait par eux* et *ce que fait en eux* la pensée théologique ou l'idée politique. L'utopie socialiste est en essence une pensée de l'émancipation. Afin de retracer de possibles mécanismes d'incorporation, il s'agit avant tout de déterminer les paramètres constitutifs de la vision du monde qu'ils partagent.

⁵¹⁴ Au sens qu'Émile Durkheim peut donner d'une institution sociale.

La « voie chilienne vers le socialisme », projetée dès 1969 par la coalition des partis et syndicats de la gauche socialiste et révolutionnaire sous le programme et la bannière de l'Unité Populaire fait aujourd'hui dans le champ médiatique, les discours des institutions d'État, et une grande part de l'historiographie chilienne figure d'utopie – qualification qui s'avéra d'une utilité sans cesse renouvelée pour les opérations de légitimation de l'État libéral au cours du siècle, en tant qu'elle marquerait au fer rouge le projet socialiste d'un sceau d'infatigabilité. En réalité, l'utopie socialiste est à entendre au sens de vision partagée de transformation du monde et de l'existence ; vision animée de principes, qu'il convient d'examiner pour en réévaluer l'efficacité politique réelle à l'échelle individuelle et groupale.

Dans les écrits de Marx, la notion d'émancipation fait office de clé de voûte, en tant qu'elle constitue tout au long de son œuvre à la fois une exigence morale et un axiome philosophique⁵¹⁵. Ce principe relève, selon les termes d'Ernest Mandel, « d'un point de départ axiomatique qui peut s'exprimer par la formule : seul l'homme est le but suprême de l'homme. »⁵¹⁶. De cette injonction fondatrice, qui affirme que nul homme ne saurait se contenter de ses chaînes – ni surtout les révéler, car elles sont forgées par l'Histoire – procède une théorie qui érige l'émancipation comme finalité ultime de l'action politique, pour laquelle il s'agit donc de combattre tous les rapports sociaux inhumains. Cette lutte n'admet aucun projet envisageant la mise en place de moyens inhumains sur la voie vers l'accomplissement d'un bien final (au nom d'un redressement moral ou social, ou d'une finalité théologique), pas plus qu'elle n'en admet les justifications attenantes. L'idéologie dictatoriale de la Junte chilienne repose sur une justification de la répression militaire comme mal nécessaire, eu égard à une fonction pour ainsi dire sécularisée des Forces Armées comme juste instrument du redressement national au cours de l'histoire du pays⁵¹⁷. À ce discours auquel souscrit encore fermement une grande proportion de la société civile et de la classe politique chilienne, le matérialisme historique oppose qu'aucune finalité positive ne saurait justifier l'aliénation de l'homme pour y parvenir. L'époque dans laquelle écrit Marx voit naître, dit-il, un prolétariat moderne qui présente pour la première fois toutes les conditions d'une émancipation totale – la classe soumise au salariat dans la nouvelle

⁵¹⁵ E. Mandel, « Emancipation, science et politique chez Karl Marx », dans *Marx... ou pas ? : Réflexions sur un centenaire*, s.l., Paris : Etudes et Documentation Internationale, 1986.

⁵¹⁶ *Id.*

⁵¹⁷ G. Salazar Vergara *et al.*, *Estado, legitimidad, ciudadanía*, 1. ed, Santiago de Chile, LOM Ed, 1999.

forme contemporaine du capitalisme. Or, cette classe se trouve selon lui préparée⁵¹⁸ à cette tâche, entre autres dispositions, par sa capacité d'organisation collective et son sens de la solidarité, qui procèdent justement de son expérience du capitalisme. En somme donc, la notion d'émancipation occupe dans la pensée marxiste – et pour notre propos – une place d'une importance certaine. Tout d'abord, en ce qu'elle fonde son engagement en une *tâche politique pratique de classe*⁵¹⁹, appelant à être réalisée par des hommes et des femmes concret·e·s, depuis et en accord avec leur situation de classe, et dans une collaboration entre les membres de celles-ci. Ensuite, en ce qu'elle ne peut se réaliser que comme projet conscient, par une action continue et une responsabilité solidaire de ceux qui mènent la lutte – lutte qui repose alors sur l'auto-organisation et l'auto-activité des individus et des masses. Enfin, et selon la synthèse qu'en fait Pierre Dardot, en ce que

le sujet de l'acte d'émancipation n'est pas un autre homme que celui que cet acte émancipe, de sorte que l'émancipation est nécessairement *auto-émancipation*. L'émancipation universellement humaine consiste donc en un acte de reprise et de réappropriation de ce qui appartient de droit à l'homme, mais qui s'est séparé de lui et lui fait face comme une puissance devenue autonome et hostile.⁵²⁰

Les évolutions théoriques et les *praxis* révolutionnaires dérivées du marxisme en Amérique latine font elles aussi de l'émancipation un principe directeur fondamental pour l'action politique et humaine. Le Chili lui-même, au fil du XX^e siècle – et plus intensément encore par la campagne présidentielle et sous le gouvernement de l'Unité Populaire – voit l'émancipation inscrite au programme politique, économique et social. Encore au-delà encore des acceptions selon lesquelles nous l'avons envisagée plus haut, le principe d'émancipation devient aussi le terrain de l'affirmation d'un impératif anti-impérialiste. De fait, les enjeux d'émancipation envisagés à l'échelle des classes sociales trouvent leur réflexion dans le rapport de domination du continent vis-à-vis du « Premier Monde », et dans celui de chaque pays d'Amérique latine vis-à-vis de l'impérialisme nord-américain. Ainsi peut-on lire dès le Programme du Parti Socialiste chilien, rédigé en 1947 par Eugenio González⁵²¹ :

⁵¹⁸ Si l'émancipation prolétarienne est la pré-condition absolue de l'émancipation universelle, elle n'en est pour Marx que la condition, et ne s'y substitue pas.

⁵¹⁹ E. Mandel, « Emancipation, science et politique chez Karl Marx », *op. cit.*

⁵²⁰ *Id.*

⁵²¹ Il convient de souligner que le même Eugenio González, en sa qualité de membre du gouvernement de l'Unité Populaire, sera détenu dans le camp de concentration d'Isla Dawson où il participera à la veillée artistique de Noël 1973, et où il sera surtout à l'initiative des « universités populaires » (conférences, débats).

Pour que l'Amérique latine puisse agir sur le maintien de la paix et le destin de la civilisation, il est nécessaire qu'elle cesse d'être une expression géographique et se convertisse en une réalité politique. Prenant conscience de ce fait, le socialisme lutte pour l'unité continentale, sur la base de la formation d'une économie organique anti-impérialiste. La politique socialiste en Amérique latine présente une double signification : elle est l'unique moyen efficace pour l'émancipation des masses ouvrières et paysannes, et l'unique garantie certaine de notre indépendance nationale et continentale.⁵²²

Ce programme laisse apparaître la perméabilité des deux notions d'émancipation et d'indépendance. L'organicité de l'individu et du collectif qui se dessine dans cette théorie politique, et se décline à la classe, la nation, le continent, se voit accentuée par l'application que fait le socialisme latino-américain de la théorie marxiste.

Le projet socialiste chilien se fixe pour objectif une émancipation bien plus large que celle de la seule société chilienne. De l'émancipation de l'individu opprimé, qui s'effectue collectivement, mais repose en essence sur une auto-émancipation, l'utopie prévoit l'émancipation de tous les individus pris dans le système d'oppression, oppresseurs compris. Cette articulation entre émancipation individuelle, émancipation collective et émancipation universelle se fait clairement jour dans cet extrait du discours prononcé par Salvador Allende devant le Congrès de la République, le 21 mai 1971 :

Un observateur ingénu, situé dans quelque pays développé possédant de tels moyens matériels, pourrait supposer que cette réflexion est un nouvel effet de style des peuples attardés pour demander de l'aide, une invocation de plus des pauvres à la charité des riches. Il ne s'agit pas de cela, mais bien du contraire. L'agencement interne de toutes les sociétés sous l'hégémonie des dépossédés, la modification des relations d'échanges internationaux exigée par les peuples spoliés, auront pour conséquence non seulement d'éliminer la misère et le retard des pauvres, mais de libérer les pays puissants de leur condamnation au despotisme.

Cette émancipation collective de l'oppression s'inscrit nécessairement dans une visée de libération universelle, reliant indispensablement le groupe, la nation, le continent et la structure globale d'oppression dans un même principe politique utopique.

C'est peut-être à ce titre que l'on pourrait comprendre les dispositions de trêve. En tant qu'elles révèlent une oppression subie par les individus à tous les niveaux de son organigramme, les trêves théâtrales surgissent en émancipation pour tous les agents de l'institution de leur statut d'opprimé ou de leur « condamnation » à opprimer. Les

⁵²² « Pour une République Démocratique des Travailleurs », Programme du Parti Socialiste Chilien, 1947. Notre traduction.

communautés auxquelles elles donnent le jour peuvent apparaître comme autant de préfigurations de l'utopie concrète d'un système social émancipé. Pour avancer cette lecture, il n'est pas besoin de suggérer que les individus aient délibérément opéré cette émancipation collective, et donc cette émancipation des oppresseurs avec les opprimés par la trêve théâtrale. Dans le cas des prisonniers politiques chiliens, dont les appartenances de classe avant le coup d'État peuvent se révéler très diverses, l'expérience de la solidarité et de l'organisation collective que désignait Marx comme principe fondamental d'une action politique continue a été éprouvée par leur expérience militante en parti ou en syndicat – où ces facultés se doublent d'une motivation politique, et où se consolident l'une l'autre la théorie appliquée et l'expérience d'une *praxis* quotidienne⁵²³. Habités par une Histoire politique, mais aussi artistique commune, les prisonniers dawsoniens peuvent rester animés de pratiques identitaires substantiellement marquées de leur intérêt révolutionnaire ; et le théâtre des camp, réactivation d'une résistance à l'oppression et d'une lutte pour l'émancipation de son aliénation de tout individu aliéné, apparaîtrait dès lors comme une résurgence localisée d'une *praxis* utopique incorporée.

Marx désigne chez le travailleur aliéné trois éléments réprimés : la vitalité, la liberté et la spontanéité⁵²⁴. Chacune de ces notions figure au rang des valeurs de la vie qu'affirment défendre par le théâtre les artistes concentrationnaires ; chacune correspond à un paramètre de la personnalité autonome que le projet concentrationnaire s'applique à détruire. S'il figure dans l'analyse économique de Marx (quoiqu'il s'agisse bien plutôt, en vérité, d'une philosophie économique et sociale), ce lexique reste néanmoins chez les témoins de cette enquête beaucoup plus marqué d'essentialisme que de matérialisme. Eu égard à la visée universelle de l'utopie qu'ils partagent, il est toujours possible d'attribuer cet essentialisme exalté à un messianisme de la révolution – et cette interprétation constitue sans doute un appareil d'explication valable, dans une certaine mesure. Mais on pourrait aussi, à mon sens, reconnaître là l'influence d'une autre institution théorique, à l'influence majeure sur la vision du monde particulière de l'utopie socialiste chilienne, et qu'il conviendrait d'examiner : cette exégèse marxiste et

⁵²³ « Par ailleurs, la continuité historique de la lutte contre l'exploitation sociale fonde une puissante tradition de lutte et d'organisation, ainsi que de pensées, d'idéaux, de rêves, d'espoirs révolutionnaires, dont la lutte prolétarienne pour sa propre émancipation se nourrit profondément, dont elle procède même immédiatement, et sans laquelle son développement aurait été incomparablement plus lent et plus ardu qu'il ne le fut en réalité. Un pays sans traditions révolutionnaires pré-prolétariennes est un pays où le mouvement ouvrier politique s'épanouira avec des difficultés inouïes. », in E. Mandel, « Emancipation, science et politique chez Karl Marx », *op. cit.*

⁵²⁴ A. ABASCAL-JAEN, « Marxisme, christianisme, utopie et projet viable. A propos de l'oeuvre de Franz Hinkelammert », dans *Congrès Marx international*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 20.

proprement sud-américaine de la pensée chrétienne, contemporaine à l'expérience socialiste chilienne, qu'est la théologie de la libération.

« CORPS LIBÉRÉS DE LA MORT » : THÉÂTRE ET THÉOLOGIE DE LA LIBÉRATION

À ce renforcement par le socialisme chilien d'une pensée organique de l'émancipation doit sans doute être ajouté, par égard d'intelligibilité, la prise en compte des points d'intersection entre la pensée des mouvements militants d'inspiration marxienne et un courant philosophique et théologique indigène au continent et contemporain à l'essor du socialisme chilien : la théologie de la libération. Élaborée dans la seconde moitié du XX^e siècle et théorisée par le prêtre et philosophe péruvien Gustavo Gutiérrez⁵²⁵, la théologie de la libération fait de l'analyse marxiste un instrument théorique pour repenser un christianisme social, et son rôle dans la lutte pour l'émancipation des opprimés et la restructuration d'États sans aliénation. Dans cette utopie théologique vivement critiquée au sein de l'Église pour son positionnement trop militant, l'*orthopraxis* prime nettement sur l'orthodoxie ; et c'est d'ailleurs ce qui a permis son métissage avec la *praxis* militante révolutionnaire et la planification politique de nombreux mouvements politiques du continent⁵²⁶. À ce stade de la recherche, il n'est pas encore aisé de retracer clairement les points d'entrée d'une telle pensée théologique dans la *praxis* militante des prisonniers politiques chiliens ; une plus large enquête quantitative pourrait offrir des opérateurs de confirmation plus précis. L'hypothèse que j'en fais donc ici repose sur un effort d'historicisation des processus de constitution d'une institution théorique révolutionnaire d'inspiration marxienne au Chili – et sur l'allégation d'une parenté fondamentale des principes directeurs de leurs utopies respectives.

Pour des raisons historiques et socio-culturelles, une part importante des militant·e·s de la gauche socialiste et révolutionnaire chilienne entretiennent des

⁵²⁵ Se référer, entre autres, à G. Gutiérrez, *Teología de la liberación*, Lima, 1971 ; J. Miranda, *Marx y la Biblia. Crítica a la filosofía de la opresión*, México D.F., 1971 ; ainsi que plus tardivement J. Míguez Bonino, *Doing Theology in a Revolutionary Situation*, Philadelphie, 1975 ; J. Míguez Bonino, *La fe en busca de eficacia*, Salamanca, 1977.

⁵²⁶ Sans surprise, les reproches qui sont adressés par des théologies plus orthodoxes à sa théorisation comme à ses cas d'application valent exactement pour la critique de ces mêmes détracteurs à l'endroit de la théorie marxiste. Voir par exemple le *Libertatis nuntius*, VII,6 du cardinal J. Ratzinger (1984).

rappports d'appartenance à la communauté de foi chrétienne. Au sein de la coalition de partis qui constitue l'Unité Populaire, et donc parmi ses militant·e·s, l'inscription de la foi religieuse dans la théorie politique marxiste se fait jour en plusieurs endroits. Outre le parti ouvertement chrétien de la Gauche Chrétienne (*Izquierda Cristiana*) qui a rallié les rangs de l'Unité Populaire suite au schisme subi par le Parti Démocrate Chrétien lors des mouvements sociaux des années soixante, le Parti Socialiste, la Centrale Unique des Travailleurs ou encore, dans une certaine étape transitionnelle de son histoire, le M.A.P.U. sont autant de groupements politiques au sein desquels une importante influence des questions théologiques peut être observée⁵²⁷. En-dehors des simples mécanismes de multi-appartenances que nous pourrions désirer confirmer à l'étude de chaque parcours biographique singulier, la proposition d'analyse que j'esquisse ici s'attache bien plutôt à examiner les influences possibles des discours théologiques libérationnistes sur la vision du monde commune aux prisonnier·e·s concentrationnaires chilien·ne·s (sur le plan donc de la formation des systèmes de représentation du monde social), ainsi que dans une perspective d'interpénétration des consciences dans le cadre de l'action collective militante. La prise en compte des pensées théologiques libérationnistes fait signe vers le registre essentialiste qu'empruntent les témoins du théâtre concentrationnaire pour interpréter leurs pratiques. Lutte de l'Esprit humain pour la défense de la liberté, de la vitalité et de la spontanéité : ce vocable de la transcendance teinté de spiritualité se situe indiscrètement à l'intersection entre un messianisme de la révolution, vénération de son « esprit », et la réinsertion du projet d'émancipation dans une finalité chrétienne et une *praxis* de la foi. La théologie de la libération jette alors un éclairage neuf sur la relation organique qu'entretient le projet d'auto-émancipation de l'individu et celui d'une émancipation universelle, et propose son intelligibilité sur de nouveaux plans.

L'utopie des théologues libérationnistes participe d'une pensée du sujet comme se constituant dans la reconnaissance et l'amour d'autrui⁵²⁸ : « La foi est acceptation de cette unité corporelle entre les humains, de la vie en communauté »⁵²⁹. À cette pensée théologique ne souscrivent pas tous les militants de l'Unité Populaire ; tout comme sans

⁵²⁷ On soulignera également le rôle théorique majeur pour toute la coalition de l'U.P. du premier Congrès des « Chrétiens pour le socialisme » à Santiago en mars 1972.

⁵²⁸ Voir à ce propos les réflexions proposées par Frank Hinkelammert sur la philosophie de Levinas, à l'étude de *Totalité et infini* et de *De Dieu qui vient à l'idée*. In F. J. Hinkelammert, « La Teología de la Liberación en el contexto Económico-Social de América Latina: economía y teología o la irracionalidad de lo racionalizado ».

⁵²⁹ A. Abascal-Jaen, « Marxisme, christianisme, utopie et projet viable. », *op. cit.*

doute, tous ne se réclament pas du marxisme. Néanmoins, l'action collective de dissidence à laquelle donne lieu le théâtre concentrationnaire chilien, et les communautés de la trêve auxquelles il donne naissance entrent en résonance avec ces institutions théoriques préexistantes au coup d'État, et la puissance prescriptrice de ces courants dans la formation des individualités militantes de l'époque est indéniable. Le théologues libérationniste le plus directement influent pour notre objet est Franz Hinkelammert, allemand de naissance et installé au Chili de 1963 à 1973. Durant cette période, il enseignera en chaire à l'Université du Chili à Santiago. Le Chili est le pays du continent où la théologie de la libération prend le plus corps ; c'est en y arrivant que Hinkelammert prend contact avec cette pensée théologique, et c'est sur l'analyse de son système social avant et pendant le gouvernement de l'U.P. que s'édifie sa théorie. « Spiritualité de l'amour », « spiritualité du pouvoir », « réenchantement du monde » : la spiritualité marxiste de son lexique offre une parfaite matrice à laquelle rattacher le registre sur lequel s'expriment les témoignages du théâtre concentrationnaire.

Dans la synthèse et l'analyse qu'il accorde à la pensée de Hinkelammert, Adolfo Abascal-Jaen⁵³⁰ définit l'effort de ce courant comme une « reconquête de l'espoir », recentrant la pensée théologique de sa mauvaise « volupté eschatologique » vers son espérance. Affirmant un Dieu de liberté au lieu d'un Dieu de loi, elle place au cœur même de la théologie l'impératif marxiste d'émancipation, refusant l'aliénation et la souffrance des hommes au motif d'une dette impayable envers leur Dieu : une lutte à « perspective utopique [...] sans jamais capituler devant la mort, en mettant les structures de pouvoir au service de la vie des humains ». Hinkelammert défend une « morale de la vie » – écho, une nouvelle fois, aux justifications indigènes du théâtre des camps chiliens. Ancrée dans une pensée paulinienne selon laquelle le sujet humain ne se constitue que dans l'anticipation d'une libération finale des corps dans la mort et à travers l'amour (anticipation qu'il fonde dans la foi), cette vision du monde proclame donc une maxime essentielle : celle selon laquelle « l'Esprit permet de vivre dès aujourd'hui la libération des corps ». D'axiome philosophique, cette maxime peut devenir principe d'action politique : on la lirait alors comme l'exigence d'une résistance intellectuelle à l'oppression. C'est à cette maxime exacte que recourent les justifications produites par les anciens prisonniers-artistes : l'idée selon laquelle le théâtre concentrationnaire symbolise le « triomphe de l'Esprit humain sur la barbarie » se

⁵³⁰ *Id.*

retrouve presque mot pour mot à l'identique dans un grand nombre d'entretiens, et se voit érigée en étendard de la mémoire de ces pratiques. Des injonctions similaires ont été communiquées par le Parti Communiste Français à ses réseaux de résistance intérieure aux camps, lors de la Seconde guerre mondiale : la résistance intellectuelle et artistique figurait parmi les instructions officielles du Parti pour la survie. Visant à maintenir le moral des partisans face à la répression qui s'annonçait, cette résistance de l'Esprit vient bel et bien constituer une nouvelle « raison de vivre » face à cette existence dépouillée, vidée de son intelligibilité. L'émancipation que propose le théâtre concentrationnaire sur le plan du temps peut ainsi être elle aussi lue au prisme de l'incorporation d'une *praxis* politique et théologique : celle d'une « foi qui affirme l'espérance, dans l'Esprit, de la libération du corps »⁵³¹.

À cette centralité de la question du corps dans la pensée libérationniste correspond aussi une pensée du corps de la collectivité. Abascal-Jaen souligne que « cette foi-anticipation s'effectue en communauté avec tous les humains et se centre sur l'amour du prochain »⁵³² ; pour affirmer ensuite qu'elle est « acceptation de cette unité corporelle entre les humains, de la vie en communauté ». Ce terme fait évidemment signe vers le caractère organique de la collectivité des trêves, telle que nous l'avons observée à l'étude des manifestations dawsoniennes. Ainsi, à l'instar du processus d'émancipation dans la théorie marxiste, la théologie de la libération inscrit la réalisation de celle-ci dans une unité corporelle entre les humains, et permettant d'envisager la trêve théâtrale comme *moment d'organicité* entre acteurs et spectateurs. La théologie de Hinkelammert opère ce qu'Abascal-Jaen qualifie d'un « retournement utopique » par rapport à la théologie au pouvoir, institution d'oppression à laquelle elle s'oppose :

Cette théologie est la conséquence logique de plusieurs siècles de christianisme au pouvoir. En effet, le pouvoir en peut pas tolérer la Bonne Nouvelle de Dieu qui transcende la loi. Cette *théologie du pouvoir* est encore la théologie dominante *aujourd'hui*, même si elle a subi certains changements. [...] Toute tentative de concrétiser la tradition biblique en termes de libération est taxée de « réductionniste », de « tentation juive ». Il ne reste donc qu'une *mystique de la douleur* qui promet une rédemption dans l'au-delà à ceux qui paient avec leur sang une dette impayable. [...] Il y a fondamentalement *deux théologies de la dette en conflit*. La théologie chrétienne primitive est une théologie où prime la vie humaine concrète. Son contraire – qui est aussi son inversion – exige

⁵³¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵³² *Id.*

le recouvrement et le paiement de dettes, même au prix du sang. [...] C'est pour cela que la première théologie est à la fois « réaliste et *utopique* » - car elle est une utopie de liberté, des corps libérés de la mort -, alors que la deuxième est « illusoire et nécrophile, et donc *utopiste* et destructrice ». La théologie primitive est pacifique, tandis que la théologie de l'inversion est terroriste. Ce dernier aspect se manifeste clairement dans ses frères sécularisés, « les *totalitarismes* de ce siècle avec leurs lois métaphysiques de l'histoire ». En effet, que ce soit le nazisme avec sa loi de guerre totale, ou le stalinisme avec sa loi de planification totale, ou le néo-libéralisme avec sa loi de marché total, il y a toujours une loi qui détruit la vie humaine et qui est imposée par un *terrorisme d'État*. [...] Dieu est donc un Dieu de liberté et non plus un Dieu de loi. [...] Ce Dieu de liberté, n'accepte pas de sacrifices, car les sacrifices étaient une sorte de paiement des dettes des humains envers lui, et maintenant ce paiement est remplacé par la remise des dettes entre les humains. Mais Dieu ne peut laisser libres ses débiteurs que si ceux-ci, à leur tour, laissent libres les leurs.

Dans la pensée théologique de la libération, la communauté théâtrale constituée entre militaires et prisonniers procède d'un projet de réconciliation des humains entre eux en abolissant tout rapport d'aliénation, de souffrance et de dette. Au-delà de la simple réduction à un pardon chrétien, ce que dessine en spécificité la théologie de la libération se fonde sur une analyse matérialiste historique du modèle d'oppression ; mais elle y spécifie un objectif de libération qui lui est propre : une émancipation par l'amour d'autrui.

À la lumière de tous ces éléments, la théologie de la libération pourrait apparaître comme une institution théorique possiblement influente dans la structuration de la vision utopique des prisonniers-artistes des camps chiliens. Les points d'intersection de cette institution théorique avec les institutions militantes auxquelles appartiennent (ou ont appartenu) les prisonniers-artistes avant leur expérience concentrationnaire ne sont pas toujours aisément retraçables ; mais le lexique qu'emprunte la théologie libérationniste – et tout particulièrement, à titre d'exemple, la pensée indigène au Chili des années soixante de Franz Hinkelammert – s'articule en tous points à celui produit par les témoins eux-mêmes pour justifier leurs pratiques théâtrales dans les camps. Au regard des principes essentiels du projet politique qui leur est commun – une émancipation toujours nécessairement individuelle, collective et universelle fondée dans un principe d'action continue et de responsabilité solidaire de chacun – les expériences théâtrales concentrationnaires font office d'utopie réalisée autant en tant que trêves qu'en tant qu'elles font communauté.

Malgré l'athéisme revendiqué d'une grande proportion des militant·e·s communistes et révolutionnaires, c'est à l'échelle de la philosophie politique et existentielle des individus et du groupe social des prisonniers qu'on pourrait proposer d'observer l'influence de ces appareils de pensée, forgés par les théologues de la libération en coïncidence chronologique et géographique avec les socialisations et les actions militantes des témoins de notre enquête. Au croisement de l'analyse matérialiste et de l'espérance théologique refondée, les résistances théâtrales pourraient donc apparaître comme des manifestations d'une *praxis* politique, où les principes fondamentaux de l'utopie révolutionnaire se conjuguerait à l'étincelle de dissidence des oppresseurs. La théologie paulinienne place en son centre un sujet « libre et fier ». Au fil de leurs témoignages, les praticiens du théâtre concentrationnaire chilien font justement mémoire d'une résistance qui leur a valu la survie en ces exacts termes : avec fierté, *au nom de* la liberté. Fiers de leurs activités théâtrales, et libres par celles-ci, ils doivent à la mémoire de ces trêves arrachées à la dictature l'acte fondateur de la conservation d'eux-mêmes.

LE CŒUR & LA FAIM : « HACER DE TRIPAS CORAZÓN »

Au point actuel de mon enquête, il m'apparaît que toute considération esthétique, toute tentative de définition du théâtre concentrationnaire et ses manifestations sous cet aspect doive en vérité répondre à un impératif d'historicisation politique approfondie. Pour comprendre ses formes et ses genres, il est nécessaire de croiser les trajectoires des individus dans le champ social et militant avec les trajectoires esthétiques du théâtre et de l'art dans le champ du politique et de l'Histoire. Dès lors, il n'est plus question d'étudier les formes esthétiques autrement que comme des *formes*, au sens plus marxien du terme⁵³³ : comme des « processus sociaux spécifiques », « expressions ou modalités concrètes de production ou de reproduction sociale ». Bloch fait usage de cette notion marxienne pour désigner la production par l'humain d'images désidératives :

⁵³³ L. Martínez Andrade, *Religion sans rédemption*, op. cit., p. 107.

Pour cela, nous devons considérer l'impulsion vers l'« horizon de l'avenir » représentée par l'archétype du *summum bonum*, car les êtres humains désignent leurs images désidératives (*Wunschbild*, « image-souhait ») dans différentes manifestations culturelles : l'art, les utopies sociales, les religions, etc.⁵³⁴

Chez Bloch, « l'impulsion vers l'*horizon de l'avenir* » désigne toute entière la fonction utopique, totalise dans l'expression son caractère essentiellement dynamique. La dynamique qu'il me semble falloir reconnaître dans le théâtre concentrationnaire en tant que *forme* est double : elle est acte de désignation d'images désidératives dans le geste de création de l'œuvre ; et elle est « l'élan ou *suum esse conservare* de toute corporalité vivante, c'est-à-dire la manifestation par excellence de la volonté de vivre »⁵³⁵. Par ces deux aspects, le théâtre concentrationnaire comme résistance et comme émancipation s'éclaire tout entier à la lumière de sa fonction utopique (*sub specie utopiae*).

C'est à l'étude de cette philosophie de la *praxis* dans le *corps* même des œuvres et des pratiques concentrationnaires que j'entends à présent m'essayer. Lorsque Benjamin appelle à « intégrer [la forme] dans les contextes sociaux vivants »⁵³⁶, il importe de prendre en compte à toute force l'importance de cette qualité « vivante » des contextes sociaux dans l'analyse de leur production de la forme. L'élan utopique est pour Bloch une dynamique intrinsèque au vivant humain :

Selon lui, la fonction utopique en tant que principe anthropologique et métaphysique de l'être humain est impérissable, car il existe un processus de tendance-latence dans tout « être-en-possibilité » vers le « non-encore-atteint ».⁵³⁷

Quand se conjugue à ce processus de tendance-latence vers le « non-encore atteint » (encore renforcé par l'adhésion au projet utopique socialiste) l'élan de la conservation du Soi (*suum esse conservare*, cette volonté de vivre de la « corporalité vivante » encore renforcée par l'expérience concentrationnaire et ses enjeux de survie spécifiques) apparaît le théâtre des camps chiliens. Derrière la seule fonction utopique qui anime le prisonnier-artiste-militant – puisqu'il est question, en premier lieu, d'une incorporation de l'Histoire – se dessine plus largement la fonction utopique de l'être humain, que soutient Bloch ; et il faudrait sans doute

⁵³⁴ *Id.*

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 106

⁵³⁶ W. Benjamin, « L'auteur comme producteur », P. Ivernel (trad.), dans *Essais sur Brecht*, s. 1., 2003, p. 124.

⁵³⁷ L. Martínez Andrade, *Religion sans rédemption*, *op. cit.*, p. 145.

être bien habile pour toujours discerner l'une de l'autre, dans ces contextes sociaux de l'extrême.

Dans « L'Écllosion prodigieuse du *Principe Espérance*. Ernst Bloch et la libération », troisième chapitre du livre *Religion sans rédemption*, Luis Martínez Andrade avance à partir de la pensée blochienne cette très belle formule : « le rêve éveillé est intimement lié à la sphère esthétique, car il est responsable de la pré-apparence artistique »⁵³⁸. C'est ce postulat que je souhaiterais éprouver – littéralement donc, *mettre à l'épreuve* – du théâtre concentrationnaire, et d'une pièce en particulier : la « triple » saynète de l'Opération. « Triple », parce qu'il importe de se souvenir que le sketch en question donne lieu dans nos entretiens à trois variantes : celles de Manuel, celle d'Armando et celle de Mario. Chacune d'entre elles est riche d'interprétations à l'aune du « Principe Utopie » qui les *habite*. Si l'on se conforme à la durée estimée par Mario, la scène aurait duré quinze à vingt minutes. Cette durée, cohérente avec le format des œuvres dawsoniennes dont font état la plupart des témoignages, pourrait tout à fait permettre que toutes les versions de la fable aient véritablement coexisté ; en tout état de cause, la validité de l'une n'implique pas l'invalidation de l'autre. Et plus encore, chacun de ces récits est l'occasion d'un effort de remémoration et de cohérence effectué par ceux mêmes qui y ont participé ou assisté. Les considérations épistémiques que nous permet l'analyse de chacune de ces versions *au même statut de réel* sont nombreuses, vastes, et de grand intérêt. Afin de reconnaître à chacune sa légitimité singulière, et en cohérence avec le propos de mon analyse, je les désignerai dès lors respectivement selon ces trois titres : « Les Crocs », « Le Cœur de vache » et « L'Homme Nouveau ».

Quelles que soient ses variantes, le sketch de l'Opération présente un certain nombre de caractéristiques essentielles. Pièce à caractère satirique et grotesque, il tire du point de vue de l'interprétation et de l'atmosphère (*ambientación*) vers une forme d'expressionnisme macabre⁵³⁹, elle entretient comme d'autres œuvres dawsoniennes d'étroits rapports dans sa trame dramatique avec la réalité concentrationnaire vécue par les prisonniers, traitée sur le

⁵³⁸ « Pour Heinz Kimmerle, la pré-apparence (*Vorschein*) nuance la recherche de ce qui n'est-pas-encore, non seulement dans un sens politique, mais aussi culturel, puisque c'est l'expression de ce qui n'est pas-encore-réalisé, pas-encore-fait. », *in Ibid.*, p. 110.

⁵³⁹ Le genre expressionniste me semble ici convoqué par les références culturelles que mobilise la scène (productions cinématographiques autour du personnage de Frankenstein, de Quasimodo ou du vampire Barnabas Collins), ainsi que par une approche de l'interprétation du personnage dont elle semble avoir procédé – un jeu très emphatique, une gestuelle exagérée et faisant un grand usage de poses faciales accentuant le drame et l'horreur. Le geste grotesque vient moduler la réception de cette esthétique, la distancie et la rend inopérante. Elle n'opère plus qu'en tant que figuration d'un référent esthétique.

mode de l'humour noir⁵⁴⁰. Le développement de l'intrigue repose, à partir d'un canevas central, sur le travail d'improvisation des trois acteurs-prisonniers.

Si l'on en reste au niveau de la fable, les trois versions font état d'un même sujet : celui du corps. Le corps anatomique constitue la moelle du drame ; le corps physiologique et autophage est le ressort dramatique essentiel des deux versions « protéinées » (Les Crocs et Le Cœur de vache) et son geste de représentation brouille le signifiant-corps animal et le signifié-corps humain ; la prophétisation d'un corps transsubstantié, enfin, forme le cœur diégétique de « L'Homme Nouveau ». La fable de l'Opération se joue très littéralement *avec* et *sur* le corps et ses morceaux, en tant que matière. Les opérateurs humoristiques, satiriques et horribles reposent tous sur un jeu d'association/dissociation du corps en qualité d'objet et du corps en qualité de vivant.

Le premier acte de subversion, de satire opérée par ce sketch tient bien évidemment à ce ressaisissement du corps, geste émancipateur qui remet celui-ci entre les mains de ceux qui furent dépossédés de son contrôle – contrôle de la nourriture, contrôle de la vie. Mais dans un effort de dépassement de l'interprétation de ce sketch en tant que fable stanislavskienne, il convient plutôt de se demander ce qui provoque ce drame du corps, du vivant et du mort, de la consommation et de la transsubstantiation ; comprendre, autrement dit, de quoi cet acte de représentation est le signe.

L'élan vital

L'analyse de Martínez Andrade offre à mes yeux l'esquisse d'une hypothèse quant à cette origine du drame du corps vivant, et sa nature :

Le rêve que font, éveillés, les mouvements sociaux latino-américains de tradition libérationniste montrent que l'utopie et l'espérance ne cèdent pas face aux entéléchies discursives des classes dominantes. Ce sont des utopies concrètes qui prennent en considération deux préoccupations de Bloch : la faim et la nature dominée.⁵⁴¹

⁵⁴⁰ annexe F, *Entretien avec Mario*, op. cit., p. 185.

⁵⁴¹ L. Martínez Andrade, *Religion sans rédemption*, op. cit., p. 145.

La « préoccupation » blochienne de la faim métaphysique et politique résonne bien évidemment avec celle subie, dans l'univers concentrationnaire, par les prisonniers ; celle-là même qui hante chaque version de ce sketch, la carence de protéines carnées. Les sketches de l'*Asado* et du Restaurant signalent que la saynète de l'Opération n'est pas la seule occasion pour les détenus de régler leurs comptes avec la faim⁵⁴². La carence alimentaire subie, mais aussi la pression morale de la privation et le supplice de côtoyer les cantines des militaires et le bétail d'élevage sur l'île, chaque jour au cours des travaux forcés, concourent à constituer la faim non seulement en sensation physiologique éreintante, mais en un véritable enjeu ontique et ontologique. Le propos de Bloch auquel renvoie Martínez envisage une acception de la faim comme expression de la « réalisation incomplète de l'humain »⁵⁴³ ; besoin fondamental qui s'exprime pour lui avec beaucoup plus d'impériosité, par exemple, que les pulsions définies par la psychanalyse freudienne ou jungienne. L'opération de conservation de soi à laquelle s'applique le sujet concentrationnaire rejoint une plus large disposition humaine de conservation du Soi, et dont la faim est le signe. Partant de son sens le plus physiologique pour le ramener aux « contextes sociaux vivants », Bloch était finalement la relation ontologique de l'homme à la faim en ce qu'il fait de l'*appetitus* l'élan vital s'exprimant toujours contre les « puissances de l'anti-utopie par excellence : la mort ».

Si la périphrase « élan vital » s'impose ici, c'est que l'*appetitus* de Bloch ne se borne pas à la puissance de survie, c'est-à-dire à la seule conservation du Soi. Ainsi, dans la citation déjà rapportée plus haut de Bloch sur le déploiement du Soi, l'origine de celui-ci est justement à trouver dans le principe de faim :

[L'*intérêt révolutionnaire*] n'apparaît qu'avec la faim, la faim détournée qui se change en force explosive pour faire sauter les barreaux que la privation a planté autour d'elle. Le soi, non content de chercher à survivre, devient donc explosif ; et la conservation du Soi se change alors en déploiement de Soi.

⁵⁴² « Et si on les amenait au restaurant ? » – avec un bifteck *a lo pobre* ; et les gens se mettaient à saliver, et les acteurs jouaient sur des descriptions de plus en plus délectables de leurs assiettes : « Mange-la, cette viande ! », les gens se mettaient à crier ! Et les comédiens disaient : « J'ai bien tout fini », mais ils ne mangeaient rien, il n'y avait rien dans leurs assiettes. « Et au fait, si on leur racontait un barbecue ? On prétend qu'on va chercher une brebis et on la mime en train de rôtir sur les flammes. » - et tout était imaginaire ! C'était beau. », in annexe A, *Entretien avec Armando*, op. cit., p. 126-127. Il est important de préciser que l'île comptait avec des habitants autochtones, dont certains pratiquaient l'élevage. De nombreux témoignages font état de leur présence. Celui de Sergio Bitar (le livre *Dawson île 10*, ainsi que le film éponyme adapté à partir de celui-ci par Miguel Littin) ménage ainsi une place particulière au personnage d'un berger dawsonien.

⁵⁴³ L. Martínez Andrade, *Religion sans rédemption*, op. cit., p. 106.

Non contente d'indiquer une résistance en défense, la faim est le signe d'un rayonnement. Elle est « source d'un déploiement vers l'avant »⁵⁴⁴, et l'action qu'elle appelle excède de loin le simple assouvissement physiologique.

C'est à ce déploiement de Soi qu'on assiste, à bien observer l'Opération. C'est ce que les deux variantes « protéinées », tout particulièrement, offrent de contempler : la volonté de vivre, en acte. Lorsque dans « Le Cœur de vache », Áquiles s'élance et mord à même la viande, le comédien-prisonnier affamé ne se rassasie pas – il transfigure la faim. Lui qui est à la fois en cet instant l'homme au ventre tenaillé et celui qui plante ses dents dans l'organe de la vie-même, celui-là même reprend possession de son droit à la vie avec toute la puissance désespérée de son *appetitus* ; scène de satire d'un Prométhée déchaîné aux entrailles rongées qui se retourne, le temps d'un sketch, contre son calvaire, et plante ses dents au cœur-même de la bête.

L'esprit créateur

Il n'est absolument pas anodin que l'organe qui se trouve pour ainsi dire au cœur de la version d'Armando soit précisément le cœur, symbole entre tous de la vie même et physiologiquement essentiel à la possibilité de celle-ci. Qu'il se soit agi, entre tous les abats, de l'accessoire véritable, ou que la distinction de celui-ci tout spécialement soit l'effet des processus de remémoration et de production de narration entrepris par Armando, cette désignation est en tous cas le signe d'un investissement symbolique, politique et existentiel dans l'accessoire et dans le geste à l'œuvre. Or cet élan vital qui, pour Bloch, anime le déploiement de Soi de l'humain se pare, nous l'entrevoions déjà, d'un aspect créatif. Autant qu'il est essor subversif vers l'interdit sous couvert de la fiction, le coup de dents est acte d'écriture de cette fiction. Il œuvre à l'ininteruption de la fable qui, sertie dans l'institution représentationnelle, protège l'acteur-prisonnier. Cet acte d'écriture par improvisation fait suite directe à un autre élan incident, celui du cœur lui-même ; son saut fortuit vers le plafond.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 108.

Une pratique de l'écriture en improvisation répond bien évidemment, nous l'évoquions, au contexte de production d'un tel sketch dans le camp. Néanmoins, il s'agit là d'un travail exigeant, reposant sur une relative détente alliée à une concentration aiguë, immersion dans le présent de l'action autant que projection dans ses prolongements possibles. Cet état de flexibilité frappe, dans un espace concentrationnaire, par la « décontraction » dont il fait montre – et il peut à lui seul constituer une attitude subversive. Si c'est au canevas qu'on peut reconnaître la responsabilité subversive de nombreux éléments de la fable, la puissance de subversion de la variante du Cœur de vache réside en essence dans cet état de créativité, et cette situation de création *en substance*.

Cet état de créativité de l'acteur-prisonnier improvisant, en tant qu'il implique d'être capable de se saisir de toute accidentalité, peut être rattaché à ce que Bloch nomme quant à lui l'esprit créateur :

Selon Bloch, l'apparence de l'art comme pré-apparence visible est une autre configuration de la dynamique utopique. S'inspirant de Scaliger, il défend l'idée que l'artiste abrite le *creator spiritus*, cet esprit créateur que l'on considère comme le *Totum* utopique, et qui agit comme s'il était l'élément démonique subversif.⁵⁴⁵

À cet essor de création qui renferme en substance tout l'élan utopique et révolutionnaire, il semblerait que le cœur lui-même concoure, en bondissant au dépourvu. Par son propre élan, il en donne au détenu, juste assez pour saisir dans l'instant de l'incident l'occasion d'une brèche, réelle et fictionnelle, subversive et cathartique. Le *creator spiritus* dont fait montre l'acteur-prisonnier est l'élément subversif en soi ; c'est dans cet état d'agilité face au réel que requiert l'improvisation que réside la puissance d'émancipation opposée à l'institution concentrationnaire (et *a fortiori*, par l'improvisation sur un registre grotesque et satirique). Au camp et à son caractère inflexible par essence, l'esprit (ou l'état) de création oppose la souplesse, appui solide pour ressaisir le contrôle du réel aliéné. Abrisé par la fiction, le prisonnier se réapproprie d'un coup de dents l'organe de la vie même, de cette vie encore fumant – et pourtant d'une fausse fumée ; grinçante ironie de cet abat, tissus morts parés par le théâtre d'une illusion de vie.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 135.

L'utopie concrète et la fonction du poète

Il est sans doute rarement permis d'observer l'esprit de création comme l'élément démonique subversif aussi clairement que dans le cas du théâtre concentrationnaire. Lorsque toute l'institution s'emploie à réifier l'humain et participe à sa destruction, l'élan de créativité apparaît dans son surgissement comme intrinsèquement et performativement subversif au sein du phénomène concentrationnaire, et tout entier à la fois porteur (vecteur) et produit (instrument) d'un principe utopique. Entre Bloch et Boff, la lecture des utopies socialistes et des théologies politiques du continent sud-américain « par la faim » qu'offre Luis Martínez Andrade me semble aussi utile à mettre en lumière les liens qu'entretiennent utopie et performance théâtrale. Le théâtre se montre comme subversion, lorsqu'il fait du lieu et du temps concentrationnaires ceux du jeu ; comme résistance, lorsqu'il oppose à l'état vécu de la contrainte subie celui de l'adaptabilité au présent ; comme geste émancipateur enfin, quand il reprend pouvoir sur le réel à l'occasion d'un accident dont il profite, et fait signe, par-là, vers le mouvement d'une libération des dominé·e·s. C'est dans sa performance même que le théâtre fait *acte* de cet *appetitus* à vivre, à survivre, à résister et à se libérer. Une telle lecture impose ainsi de reconnaître dans les auteurs et les artisans de ces activités tout ensemble des prisonniers (attachés donc à la figure de l'opprimé), des militants (à celle de l'utopiste, du révolutionnaire) et des créateurs, des artistes (à la figure enfin du poète).

Néanmoins, si l'on envisage le poète comme « porteur de l'esprit de son époque »⁵⁴⁶ – c'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe, que l'on mobilise en vue de la compréhension de ses actions et dispositions une grille de lecture qui embrasse la conjoncture historique, ses socialisations militantes et les processus d'incorporation de principes politiques – Martínez s'avance alors même à affirmer qu'« il doit également être le créateur de la pré-figuration de l'utopie concrète⁵⁴⁷, c'est-à-dire le prophète d'une société sans classes. ». Dans le cas bien précis du théâtre concentrationnaire dawsonien, et particulièrement de ce sketch de l'Opération, le prisonnier-artiste peut être le poète, animé de l'élan de l'esprit créateur et porteur de l'utopie libérationniste de toute une conjoncture, celle des mouvements marxistes révolutionnaires sud-américains à la fin de XX^e siècle. Par l'acte d'écriture artistique auquel il s'adonne dans le périmètre d'une trêve théâtrale, il crée la pré-figuration de sa reconquête des protéines, de la vie et de la puissance. À travers la sienne propre, cette reconquête se préfigure

⁵⁴⁶ *Id.*.

⁵⁴⁷ En interrompant ici la citation, je l'ampute à dessein de son dernier segment ; j'y reviendrai en conclusion.

en réalité pour tous ses camarades opprimés présents dans le théâtre, inclus dans la communauté cathartique de l'exception ; ainsi que, dans une plus large mesure, la reconquête d'une liberté hors des contraintes institutionnelles du camp pour tous les individus présents devant y servir une fonction. La trêve s'avère le symptôme d'une oppression collective, et l'espace de subversion ménagé ; l'élan créateur, la manifestation concrète de la puissance de subversion et le déploiement de la dynamique émancipatrice ; l'humour noir la forme par laquelle s'exerce la *catharsis*, et donc le moyen par lequel elle s'autorise.

Or évidemment, c'est dans une dimension utopique, c'est-à-dire en dernier lieu universelle qu'il faut entendre cette pré-figuration. L'utopie concrète du socialisme libérationniste est celle d'une société égalitaire, d'une émancipation totale des opprimé·e·s et des oppresseur·se·s ; c'est la tâche qui incombe au *poète* révolutionnaire et à son activité de création⁵⁴⁸. Néanmoins, à l'application au théâtre concentrationnaire, les mots choisis par Martínez et que je reprends ici semblent forts : ils impliquent en effet d'en soutenir la lecture comme pré-figuration de l'utopie concrète socialiste, mais aussi d'envisager ces pratiques de trêve comme la prophétisation même de l'abolition des classes (ou, pour l'adapter plus spécifiquement à cet objet, de l'abolition des fonctions sociales d'oppression imposées aux individus) – hissant dès lors le phénomène de résistance théâtrale, par la reconnaissance de sa fonction utopique extrêmement opérante, au rang de pré-figuration parmi les plus abouties de cette utopie concrète. S'il était cependant besoin de soutenir une telle thèse, il serait alors nécessaire de reconnaître à cette fin l'institution concentrationnaire chilienne en tant qu'émanation du capitalisme. De reconnaître, donc, les « usines et fabriques de la mort » implantées au Chili – comme ailleurs dans le continent – comme l'œuvre d'un régime autoritaire néo-libéral⁵⁴⁹ officiant comme extension de l'impérialisme capitaliste nord-américain et global, en répression d'un projet d'une transition économique et politique vers le socialisme qui s'opposait à ses intérêts. D'accepter, enfin, le postulat marxiste selon lequel « le capital », épuisant la Terre et l'Homme, « est la négation de la vie elle-même »⁵⁵⁰ ; et que l'implantation d'un système concentrationnaire à grande échelle sert cette fin, dépossédant

⁵⁴⁸ « Nous estimons que la tâche suprême de l'art à notre époque est de participer consciemment et activement à la préparation de la révolution. Cependant, l'artiste ne peut servir la lutte émancipatrice que s'il est pénétré subjectivement de son contenu social et individuel, que s'il en a fait passer le sens et le drame dans ses nerfs et que s'il cherche librement à donner une incarnation artistique à son monde intérieur. », A. Breton, D. Rivera et L. Trotsky, « Pour un art révolutionnaire indépendant », dans *La Clé des champs*, Le livre de poche, Paris, Société Nouvelle des Éd. Pauvert, 1991, p. 47-48.

⁵⁴⁹ « Les années 1970 ont représenté, pour l'Amérique latine, l'imposition d'un modèle économique, politique et culturel qui a renforcé les consortiums transnationaux. Un modèle imposé grâce à la collaboration indéniable entre le gouvernement américain et les juntes militaires latino-américaines, comme le prouve le rapport Rockefeller sur l'Amérique de 1969. (...) Cette dette insupportable (passée de 27 milliards à 231 milliards de dollars) a été le résultat d'une relation étroite entre l'Atlantique Nord et les néfastes dictatures militaires. La théologie et la philosophie de la libération apparaissent prophétiquement dans ce contexte comme les expressions d'un « christianisme de la libération » (Löwy) qui tenait tête aux dieux de la mort, aux idoles du capital et de la barbarie. ». in L. Martínez Andrade, *Religion sans rédemption*, op. cit., p. 121.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 110.

l'individu de son identité nominale pour le réifier d'un matricule, le réduisant par le travail forcé au rang de pure force de production. « Cependant », ajoute Martínez, « le processus de réification n'est pas seulement matériel, il est aussi idéologique. Les structures symboliques – langage et imaginaire, pour ne citer que quelques exemples – expriment la dynamique du système »⁵⁵¹. Quand à l'idéologie autoritaire militaire capitaliste et à ses structures symboliques, l'élan créateur subversif du poète oppose des formes, des fictions et des dispositions de réappropriation du réel, il contre et mine le processus de réification ; il préfigure l'émancipation de toutes les victimes et de tous les bourreaux de l'ordre qu'il impose avec toute la force de sa violence.

À traiter de pratiques si ponctuelles de théâtre concentrationnaire, la vaste portée de cette hypothèse pourra déconcerter. Néanmoins, dans toutes les versions de ce sketch, la présence d'un registre libérationniste et messianique se décèle et se défend, et fait signe vers une fonction utopique paradigmatique. Acte prophétique il y a, dans la version de l'Homme Nouveau, ancré dans le répertoire des figures du socialisme. Pré-figuration d'une utopie libérationniste concrète il y a, à l'œuvre, dans les deux autres versions ; et qui se lit qui plus est, dans Le Cœur de vache, comme la performance d'un acte quasi eucharistique, action de grâce rituelle par laquelle l'utopie passe à se réaliser.

Tout au long de l'expérience de l'Unité Populaire, celles et ceux qui deviendront les prisonnier·e·s politiques habitent un projet révolutionnaire qui les habite en retour ; leurs résistances et leurs trêves théâtrales doivent donc pouvoir être envisagées comme la continuation, ou le symptôme, de celui-ci. Dès lors, dans une perspective ontologique plus critique encore, le « Principe Utopie » inhérent au projet d'émancipation socialiste et incorporé par ses militant·e·s peut – et, à mon sens, doit – à présent constituer un instrument fondamental pour l'analyse et la compréhension des œuvres théâtrales concentrationnaires en tant que *forme*.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 124.

CONCLUSION

DU MORAL AU POLITIQUE : LE THÉÂTRE CONCENTRATIONNAIRE COMME « HISTOIRE FAITE CORPS »

À ce jour, le traitement indigène, médiatique et scientifique des théâtres concentrationnaires s'est essentiellement consacré à faire mémoire de leurs objets et leurs pratiques en tant qu'elles constituent des démonstrations, exemplaires car extrêmes, de culture et d'humanité. Les deux moments de l'Histoire auxquels je me suis référé dans ce travail – l'Holocauste et la dictature chilienne – ont vu naître dans les institutions concentrationnaires édifiées par le régime de répression des activités théâtrales, clandestines ou autorisées, aux formes et aux fins très diverses ; et chacune de ces initiatives, inscrite dans des processus de survie et de reconquête identitaire, apparaît évidemment comme un geste de résistance à l'entreprise de réification que servent lesdits systèmes. C'est cependant la nature « spontanée » de telles initiatives qu'il convient d'interroger : derrière les apparents « hasards » de leurs survenues peuvent – et, pour leur bonne compréhension, doivent – être mises au jour un certain nombre de logiques sociales, autant de « facteurs ayant doté une personne d'un *habitus* qui, dans une situation exceptionnelle, la rend capable de produire un comportement couronné de succès »⁵⁵². Aussi divers soient-ils, les phénomènes théâtraux dans les camps procèdent en réalité de constructions politiques et culturelles incorporées par

⁵⁵² G. BOTZ, M. POLLAK et M. GLAS-LARSSON, « Survivre dans un camp de concentration », *op. cit.*, p. 5.

les sujets concentrationnaires en question selon de multiples logiques d'appartenance ; constructions qui prédisposent pour ainsi dire les individus à mener une lutte continue contre l'oppression, et à pouvoir concevoir l'art comme un moyen de résistance. Le cas chilien appelle tout particulièrement à ce que tout examen scientifique des théâtres concentrationnaires s'efforce de déterminer les logiques présidant à ces constructions, seuls opérateurs permettant de comprendre leur survenue un peu partout sur le territoire à l'initiative de très nombreux·ses prisonnier·e·s politiques. Lorsque des artistes de théâtre professionnel·le·s ou à tout le moins expérimenté·e·s poursuivent dans le camp une activité artistique, la première construction qui se fait jour est évidemment celle de l'appartenance professionnelle. La pratique du théâtre dans et contre l'institution concentrationnaire a valeur de réappropriation identitaire : elle permet à l'individu de se ressaisir d'un système de maîtrise de soi-même, de réaffirmer pour soi et pour autrui une image cohérente et continue avec celle d'avant le camp, ou qui le soit à tout le moins au fil de l'expérience concentrationnaire et au-delà – à travers les épreuves de la libération, du retour « parmi les vivants », du souvenir et du témoignage. Mais beaucoup d'autres n'avaient jamais fait de théâtre avant le camp. Le recours à l'art comme résistance procède pour eux d'une autre incorporation : celle d'une utopie politique, d'une théorie et d'une *praxis* militante. Après avoir soutenu le projet socialiste chilien au sein des campagnes et du gouvernement de l'Unité Populaire, après que la dictature militaire les a traqué·e·s, torturé·e·s et incarcéré·e·s pour ces appartenances, la pensée utopique qu'ils ont portée les portent à son tour à faire de l'art l'instrument d'un détournement de l'institution répressive. Pour eux, le théâtre des camps est la démonstration de leur intelligence, de leur culture, de leur humanité face à la violence et la barbarie ; il démontre avant tout le ressaisissement d'une identité de lutte et l'incorporation d'un principe directeur pour l'action humaine, celui d'un combat pour l'émancipation de toute aliénation. Par le théâtre, les prisonnier·e·s-artistes reprennent possession d'une agentivité ; i·e·ls détournent la structure concentrationnaire en y ménageant des lieux de création d'art et des espaces de communauté éphémères ; i·e·ls reconfigurent l'expérience du temps et les rapports sociaux en leur restituant un sens. Le théâtre concentrationnaire permet une réappropriation existentielle ; mais celle-ci ne s'exprime pas tant en termes spirituels et moraux, qu'en termes politiques, car procédant directement de constructions politiques.

Cette recherche propose un premier décentrement du regard : le chercheur ne saurait se contenter des catégories indigènes essentialistes et existentialistes pour expliquer le théâtre concentrationnaire. Si créer peut servir à survivre, le postulat d'un besoin humain de l'art est insuffisant pour l'expliquer : c'est comme moyen et comme produit de structurations

politiques des individus et des collectifs que le théâtre se dote d'un sens pour l'existence. Ce mémoire est le premier effort d'un indispensable travail d'explication politique et sociologique de phénomènes artistiques et sociaux trop souvent étudiés d'un point de vue psycho-moral. Cette redirection du travail scientifique du moral au politique induit une première redirection majeure dans le champ historiographique chilien, en tant qu'elle implique de reconnaître les pensées politiques et théologiques du courant socialiste latino-américain comme autant de processus de construction des individualités et des groupes dont l'élucidation est essentielle pour réévaluer la place qu'occupent les expériences théâtrales concentrationnaires dans le champ de l'histoire politique et sociale du pays. En poussant plus avant encore à l'avenir l'étude des institutions théoriques de la gauche révolutionnaire chilienne dans les années précédant le Coup d'État – cette « histoire faite chose »⁵⁵³ – un tout autre regard sur la dictature et son système de répression est appelé à se faire jour : une compréhension des résistances que lui opposent les prisonnier·e·s politiques comme une « histoire faite corps »⁵⁵⁴ en eux, qui agit et réactive une utopie contre l'institution qui la réprime.

LES COMMUNAUTÉS DE LA TRÊVE DANS LE CHAMP DE L'HISTOIRE

Par les rapports inter-personnels, les dispositions groupales et les actions collectives qu'elle a mis au jour, cette enquête conduit à envisager une autre redirection du regard historiographique, sur l'institution de répression cette fois-ci – et, par extension, sur le système dictatorial dans son ensemble. Le cas Dawson a permis d'établir un constat, d'ores et déjà extensible à d'autres camps du pays, et à d'autres pratiques concentrationnaire du théâtre : celui de nettes dispositions collectives et structurelles aux exceptions théâtrales. Les pratiques dawsoniennes dépendent essentiellement de dispositions de coopération de l'encadrement militaire à la réalisation des créations théâtrales, et d'autorisation de moments de trêves pour le théâtre. Ces dispositions individuelles et structurelles à l'inflexion du régime concentrationnaire, voire à la dissidence par rapport à l'institution témoignent en réalité d'un besoin de trêve partagé par militaires et prisonniers ; besoin motivé par un rapport au projet de

⁵⁵³ P. BOURDIEU, « Le mort saisit le vif [Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée] », *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵⁴ *Id.*

répression fait de contraintes et de violences, même pour ses exécutants. L'institution d'un régime total au Chili est le fait d'une frange réduite des forces armées, affirmant par-là une volonté répressive à grande échelle informée d'institutions de répression massive antérieures. Mais son « bon » fonctionnement repose en essence sur sa capacité à imposer sa mise en œuvre, jusque dans les tâches les plus localisées, à des agents qui n'adhèrent pas nécessairement au projet en question. Malgré un effort d'endoctrinement rapide et intensif, l'idéologie répressive de la Junte ne semble pas avoir été partagée par une proportion non négligeable des effectifs d'encadrement concentrationnaire – militaire de carrière, mais aussi conscrits. La verticalité extrême de la hiérarchie militaire et le caractère total de l'institution devraient supposer que toute dissidence soit rendue impossible ; toutefois, la pleine compréhension d'une institution de contrôle passe précisément par l'analyse de « ce qui lui échappe ». À la singularité des camps de concentration chiliens qui tient à ce que « des Chiliens surveill[ent] d'autres Chiliens » correspond une singularité des théâtres qui s'y développent : des dissidences coopératives, incarnées dans des trêves théâtrales reconduites ou régularisées. Militaire et prisonnier·e·s partagent une même langue et une même appartenance nationale ; pour certains, leurs affinités politiques convergent ; enfin, des réseaux de socialité (familles, proches, voisins) se recourent parfois dans les camps, séparant en deux groupes adverses des individus liés socialement ou affectivement. Détenu·e·s et militaires partagent enfin, quoique selon des positions et des configurations tout à fait différentes, l'expérience d'un arrachement géographique à leurs familles, d'un isolement du reste du monde social, et d'une soumission à des conditions climatiques extrêmes. Les trêves théâtrales signalent des pratiques de dissidence et d'émancipation bien au-delà des contextes locaux dans lesquels on les observe : elles signalent la précipitation du projet répressif de la dictature chilienne, son caractère inadapté à l'application d'une contrainte totale, et les violences qu'il impose aux individus à de très nombreuses échelles, y compris dans les rangs mêmes de ses exécutants forcés.

Le paradigme historiographique principal qui préside encore à l'heure actuelle à l'appréhension de la dictature chilienne repose sur une partition nette de la société entre bourreaux et victimes. En parallèle des efforts militants menés par les associations de victimes et d'ancien·ne·s prisonnier·e·s ou familles d'ancien·ne·s prisonnier·e·s politiques, des associations d'anciens conscrits travaillent depuis plusieurs années à faire reconnaître les violations des Droits de l'Humain commises à leur encontre, et se heurte bien souvent à l'hostilité de ces organismes de victimes « principales ». On observe toutefois, au fil des entretiens de cette enquête, de nombreux indices d'une autre lecture de cette période

historique. La gratitude de Miguel pour le commandant Fellay⁵⁵⁵, ou celle de d'Armando et Alejandro pour le major Escobar⁵⁵⁶ font état de rapports beaucoup plus complexes entre prisonnier·e·s et militaires que cette adversité canonisée par l'*omertá* générale. Pour le chercheur comme pour les rescapé·e·s des camps, les anciens membres de l'encadrement militaire sont pour ainsi dire inatteignables, leurs témoignages presque impossibles à recueillir ; mais le théâtre des camps chiliens témoigne presque systématiquement d'une infinité de dispositions locales et structurelles à travers lesquelles se fait jour une lecture tout à fait différente de l'institution dictatoriale, plus nuancée. Ce n'est que par la prise en compte de telles dispositions, que par la poursuite d'un effort pour faire mémoire de ces émancipations collectives, que par l'acceptation enfin qu'il y ait pu avoir acte de constitution de communautés de dissidence entre prisonnier·e·s et militaires que l'on peut espérer déconstruire ce paradigme, et peut-être accéder ainsi aux témoignages de « l'autre camp ».

CONTAR PARA SABER : SURVIE & TÉMOIGNAGE, CONCURRENCES DES MÉMOIRES

Le dernier enjeu majeur de cette enquête, appelée à se poursuivre afin d'approfondir les premières hypothèses auxquelles elle a donné lieu dans ce mémoire, tient aux enjeux mémoriels qu'elle soulève. Fondée sur un parti-pris du travail biographique, cette recherche ne prétend pas répondre à un impératif historien de validation des faits par leur reconstruction dans une perspective purement quantitative. Elle repose néanmoins sur la concurrence des témoignages, sur leur coïncidence en un certain nombre de données pour qu'elles soient étudiables sur le plan esthétique et sociologique. Cet impératif de la recherche la confronte à un écueil : celui de l'interpénétration des consciences, dans ces réseaux d'enquête très resserrés où les témoins sont en interrelation permanente, y compris en ce qui concerne la progression du chercheur au sein du groupe. L'étude de cas dawsonienne a permis de mettre en lumière que chaque témoin du théâtre concentrationnaire, dans l'opération de reconstruction de sa propre expérience à laquelle le contraint la situation de témoignage, se repose sur une construction collective de la mémoire dont la sienne propre participe

⁵⁵⁵ annexe D, *Entretien avec Miguel*, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁵⁶ annexe A, *Entretien avec Armando*, *op. cit.*, p. 127 ; annexe C, *Entretien avec Alejandro*, 2017, *op. cit.*, p. 159.

indissociablement. Étudier le théâtre des camps implique d'accepter la responsabilité d'en faire mémoire, et à ce titre, l'instrumentalisation réciproque par l'enquêteur et les enquêté·e·s de cette production de mémoire.

Les mémoires du théâtre concentrationnaire sont conflictuelles ; c'est qu'elles recourent en vérité des conflictualités politiques plus profondes, à l'œuvre dans le groupe social et moral des rescapé·e·s. Le seul fait d'accepter de faire ou non mémoire de pratiques de coopération avec les militaires, voire même des instants de communauté auxquelles elles donnent le jour, est un point de dissension politique majeur au sein du panel des enquêtés. En fonction de leurs appartenances politiques antérieures au camp, mais aussi de leurs expériences concentrationnaires singulières, les témoins se positionnent de manière tout à fait différentes, voire opposées vis-à-vis des activités théâtrales dans les camps – positionnements qui peuvent aussi bien les conduire à exagérer les faits et leurs implications, qu'à passer purement et simplement sous silence les manifestations en question. Pour les rescapé·e·s concentrationnaires, les enjeux de préservation identitaire se poursuivent jusqu'aujourd'hui, et la situation de témoignage s'y trouve prise toute entière. Pratiques habitées par l'Histoire, les théâtres *inventés* dans les camps habitent irrémédiablement certain·e·s de cell·eux qui les ont produits et s'y sont investi·e·s. À l'impératif de susciter ces mémoires pour en élaborer une analyse qui fasse retour sur l'Histoire récente, mais aussi présente, se conjugue à l'impératif pour tou·te·s cell·eux qui en font mémoire de raconter pour survivre – survivre à soi-même et survivre pour autrui. Quelles que soient les conclusions qu'une telle étude puisse occasionner pour le champ artistique, politique et social, et plus généralement pour le champ de l'Histoire, rien ne sera possible sans la convocation des mémoires individuelles et collectives, sans le concours desquelles ces phénomènes resteront la part-manquante d'une histoire esthétique et politique. Enquête avec le temps, et contre le temps – de sa poursuite dépend peut-être une réévaluation majeure des paradigmes historiographiques encore en vigueur, aux conséquences éminemment fertiles pour la pensée critique latino-américaine.

BIBLIOGRAPHIE

ABASCAL-JAEN Adolfo, « Marxisme, christianisme, utopie et projet viable. A propos de l'oeuvre de Franz Hinkelammert », dans *Congrès Marx international*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Actuel Marx confrontation », 1996.

annexe A, *Entretien avec Armando Figueroa*, Quilpué, 2016.

annexe B, *Entretien avec Manuel Hernández*, Santiago, 2017.

annexe C, *Entretien avec Alejandro Olate*, Punta Arenas, 2017.

annexe C, *Entretien avec Alejandro Olate*, Punta Arenas, 2017.

annexe D, *Entretien avec Miguel Lawner*, Santiago, 2017.

annexe E, *Entretien avec Manuel Luis Rodríguez*, Punta Arenas, 2017.

annexe F, *Entretien avec Mario Galetovic*, Viña del Mar, 2017.

ARENDRT Hannah, *Les origines du totalitarisme: Eichmann à Jérusalem*, Micheline Pouteau, Martine Leiris et Jean-Loup Bourget (trad.), Paris, France, Gallimard, 2002.

ARRIGONI Mathilde, *Se mobiliser en situation autoritaire: une comparaison des contestations théâtrales argentine et chilienne (1973-1990)*, Thèse de doctorat, Paris, Institut d'études politiques, 2013.

ASSOUN Paul-Laurent, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Insistance*, no 2, n° 1, 2006, p. 27-37.

AUDHUY Claire, *Le théâtre dans les camps nazis: réalités, enjeux et postérité*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2013.

AVANZA Martina et Gilles LAFERTE, « Dépasser la « construction des identités » ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, no 61, n° 4, 2005, p. 134-152.

BARTICEVIC SAPUNAR Marco Antonio, *Esperanza en el austro. Memorias de prisión política de Magallanes*, Mosquito Editorial, Santiago, 2009.

- BASTIDE Roger, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'année sociologique*, n° 21, 1970, p. 65-108.
- BECKER Annette, « La genèse des camps de concentration : Cuba, la guerre des Boers, la grande guerre de 1896 aux années vingt, The genesis of concentration camps from 1896 to 1920s : Cuba, the Boer War and the Great War », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 189, 2008, p. 101-129.
- BENJAMIN Walter, « L'auteur comme producteur », Philippe Ivernel (trad.), dans *Essais sur Brecht*, sans lieu, 2003, p. 122-144.
- BETTELHEIM Bruno, *Survivre*, Paris, R. Laffont, 1981.
- BITAR Sergio, *Dawson île 10: un camp de concentration sous Pinochet*, Sara Roumette (trad.), Paris, Éditions Tirésias-Michel Reynaud, coll. « Lieu est mémoire », n° 11, 2017.
- BITAR Sergio, *El gobierno de Allende. Chile, 1970-1973*, 1. ed. chilena, Santiago, Chile, Pehuén, coll. « Ensayo / Pehuén », 1996.
- BLANCHET Alain, Anne GOTMAN et François de SINGLY, *L'entretien*, sans lieu, A. Colin, 2007.
- BLOCH Ernst, *Le principe espérance. Tome I : Les petits rêves éveillés*, Françoise Wuilmart (trad.), Paris, France, Gallimard, 1976.
- BOTZ Gerhard, Michael POLLAK et Margareta GLAS-LARSSON, « Survivre dans un camp de concentration », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 41, Le camp de concentration, 1982, p. 3-28.
- BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, p. 69-72.
- BOURDIEU Pierre, « Le mort saisit le vif [Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée] », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 32, n° 1, 1980, p. 3-14.
- BRETON André, Diego RIVERA et Léon TROTSKY, « Pour un art révolutionnaire indépendant », dans *La Clé des champs*, Le livre de poche, Paris, Société Nouvelle des Éd. Pauvert, coll. « Essais », 1991.
- CALVEIRO Pilar, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, coll. « Puñaladas », 1998.
- CALVEIRO Pilar, *Pouvoir et disparition: Les camps de concentration en Argentine*, La fabrique éditions, 2006.
- CEFAÏ Daniel, *Pourquoi se mobilise-t-on ? : les théories de l'action collective*, Paris, La Découverte, 2007.
- CEFAÏ Daniel (éd.), *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2003.

- CERUTTI Amandine, *Les Nazis et le cône sud-américain: influences et intégration sociales et politiques*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Limoges, 2011.
- CHAUMONT Jean-Michel, *La concurrence des victimes*, Paris, La Découverte, 2010.
- CHIAPPONE-LUCCHESI Magali, *La dramaturgie du témoignage chez Charlotte Delbo : une écriture de la spectralité*, Sorbonne Paris Cité, 2015.
- COGNET Christophe, « De quoi l'image est-elle le témoin ? », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 118, 1^{er} octobre 2014, p. 27-31.
- COPANS Jean et François de SINGLY, *L'enquête ethnologique de terrain: l'enquête et ses méthodes*, Paris, Armand Colin, 2011.
- DALLIN Alexander et George W BRESLAUER, *Political terror in communist systems*, Stanford, Stanford University Press, 1970.
- DARDOT Pierre, « Marx 1843. L'émancipation humaine et la question de la démocratie », *Cités*, n° 59, n° 3, 19 septembre 2014, p. 19-32.
- DE PERETTI Isabelle, « Pour une recherche interdidactique autour du théâtre », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 175-176, 21 décembre 2017 (DOI : 10.4000/pratiques.3637, consulté le 25 août 2018).
- DELBO Charlotte, *Une connaissance inutile*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Auschwitz et après », Charlotte Delbo ; 2, 2013.
- DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ? Introduction au cinéma.*, coll. « Les Mardis de la Fondation », 1987, conférence.
- DORFMAN Ariel, « El teatro en los campos de concentración : conversación con Oscar Castro del Aleph », *Conjunto*, n° 37, 1978, p. 3-34.
- FEDERATION NATIONALE DES DEPORTES ET INTERNES, RESISTANTS ET PATRIOTES (FRANCE), MUSEE DES BEAUX-ARTS (REIMS, FRANCE) et UNIVERSITE DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE (éd.), *Créer pour survivre*, Paris, Fédération nationale des déportés et internés, résistants et patriotes, 1995.
- FRANKL Viktor Emil, *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 1991.
- GAMBOA Alberto, *Un viaje por el infierno*, Santiago de Chile, Chile, Libros de Hoy, coll. « Serie Testimonios », 2010.
- GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, France, Gallimard, 1955.
- GUENOUN Tamara, « Le personnage, figure de l'autre en soi », *Recherches en psychanalyse*, n° 19, 2 novembre 2015, p. 50-58.
- GUTIERREZ Gustavo, *Teología de la liberación*, Lima, 1971.

- HACHENBURG Hanuš, *On a besoin d'un fantôme ; suivi de poèmes choisis: textes écrits en 1943 dans le ghetto juif de Terezín*, Claire Audhuy et Baptiste Cogitore (éd.), Strasbourg, France, Rodéo d'âme, 2015.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les Travaux de l'Année sociologique », 1925.
- HEINICH Nathalie, « Pour en finir avec l'«illusion biographique» », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 195-196, 10 novembre 2010, p. 421-430.
- HEINICH Nathalie, « Crises d'identité, état de femmes et recours au roman (manuscrit non publié) », Paris, 1989, p. 14-15.
- HERSHBERG Eric et Felipe AGÜERO PIWONKA (éd.), *Memorias militares sobre la represión en el Cono Sur: visiones en disputa en dictadura y democracia*, Madrid, Siglo XXI Ed. [u.a.], coll. « Memorias de la Represión », n° 10, 2005.
- HINKELAMMERT Franz J., *Las armas ideológicas de la muerte*, Salamanca, 1978.
- HINKELAMMERT Franz J., « La Teología de la Liberación en el contexto Económico-Social de América Latina: economía y teología o la irracionalidad de lo racionalizado ».
- HÖHNE Heinz, *L'ordre noir : histoire de la SS*, Bernard Kreiss (trad.), Tournai, France, Casterman, 1968.
- JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, France, Flammarion, 1952.
- LAWNER Miguel, *La vida a pesar de todo :*, Santiago, Chile, LOM, 2003.
- LEFRANC Sandrine, *Politiques du pardon*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- LIFTON Robert Jay, *Death in life: survivors of Hiroshima*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.
- LOPEZ GONZALEZ Loreto, « De los ex centros de detención a lugares de memoria del terrorismo de Estado », *Revista Praxis*, n° 15, 2009, p. 131-140.
- LÖWY Michael, *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*, São Paulo, Cortez, 2008.
- LUNA SELLES Carmen, « De lo cómico a lo trágico en el sainete rioplatense », dans *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Rouen, CÉRÉdI, 2012.
- MANDEL Ernest, « Emancipation, science et politique chez Karl Marx », dans *Marx... ou pas? : Réflexions sur un centenaire*, sans lieu, Paris : Etudes et Documentation Internationale, 1986.
- MARTIN Jacky, « Ostension et communication théâtrale », *Littérature*, vol. 53, n° 1, 1984, p. 119-126.

- MARTINEZ ANDRADE Luis, *Religion sans rédemption*, Paris, Van Dieren Éd, coll. « Collection débats », 2015.
- MIGUEZ BONINO José, *La fe en busca de eficacia*, Salamanca, 1977.
- MIGUEZ BONINO José, *Doing Theology in a Revolutionary Situation*, Philadelphie, 1975.
- MIRANDA José, *Marx y la Biblia. Crítica a la filosofía de la opresión*, México D.F., 1971.
- MOLINA DOMINGUEZ Mario, *Relatos y notas: Teatro en Chacabuco, campo de concentración*, Santiago de Chile, Chili, Ediciones ChileAmérica, 2008.
- ORTIZ María Luisa (éd.), *Dibujos en prisión*, Santiago, OchoLibros, coll. « Museo de la Memoria y los Derechos Humanos », 2014.
- POLLAK Michael, *L'expérience concentrationnaire: essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, coll. « Collection Leçons de choses », 1990.
- POLLAK Michael, « La gestion de l'indicible », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, p. 30-53.
- POLLAK Michael et Nathalie HEINICH, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, p. 3-29.
- PRADENAS Luis, *Le théâtre au Chili: traces et trajectoires, XVIe-XXe siècle*, Paris, Harmattan, coll. « Collection "Horizons Amériques latines" », 2002.
- RAMIREZ PEREZ Alejandro, *El Teatro Chileno en los Campos de Concentración. Crónica del Teatro Independiente y del Teatro Social: 1930 - 1990*, Teatro Mestizo, Santiago, Chile, 2014.
- RENAHY Nicolas, *Les gars du coin : enquête sur une jeunesse rurale*, Paris, Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2005.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. Tome III*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1985.
- RIVETTE Jacques, « De l'abjection », *Les Cahiers du Cinéma*, juin 1961, sans date.
- ROJAS María Eugenia, *La represión política en Chile : los hechos*, Madrid, IEPALA, 1988.
- SALAZAR VERGARA Gabriel, Arturo MANCILLA et Carlos DURAN, *Estado, legitimidad, ciudadanía*, 1. ed, Santiago de Chile, LOM Ed, coll. « Historia contemporánea de Chile », Gabriel Salazar; Julio Pinto ; Vol. 1, 1999.
- SANTOS HERCEG José, « Konzentrationslagern en Chile. Sobre la (im) pertinencia del nombre. », *Hermenéutica Intercultural*, n° 26, 2016, p. 29-56.
- SAUL Ernesto, *Pintura social en Chile*, Santiago de Chile, Chili, 1972.
- SCOTT James C, *Zomia ou L'art de ne pas être gouverné*, Paris, Éd. du Seuil, 2013.

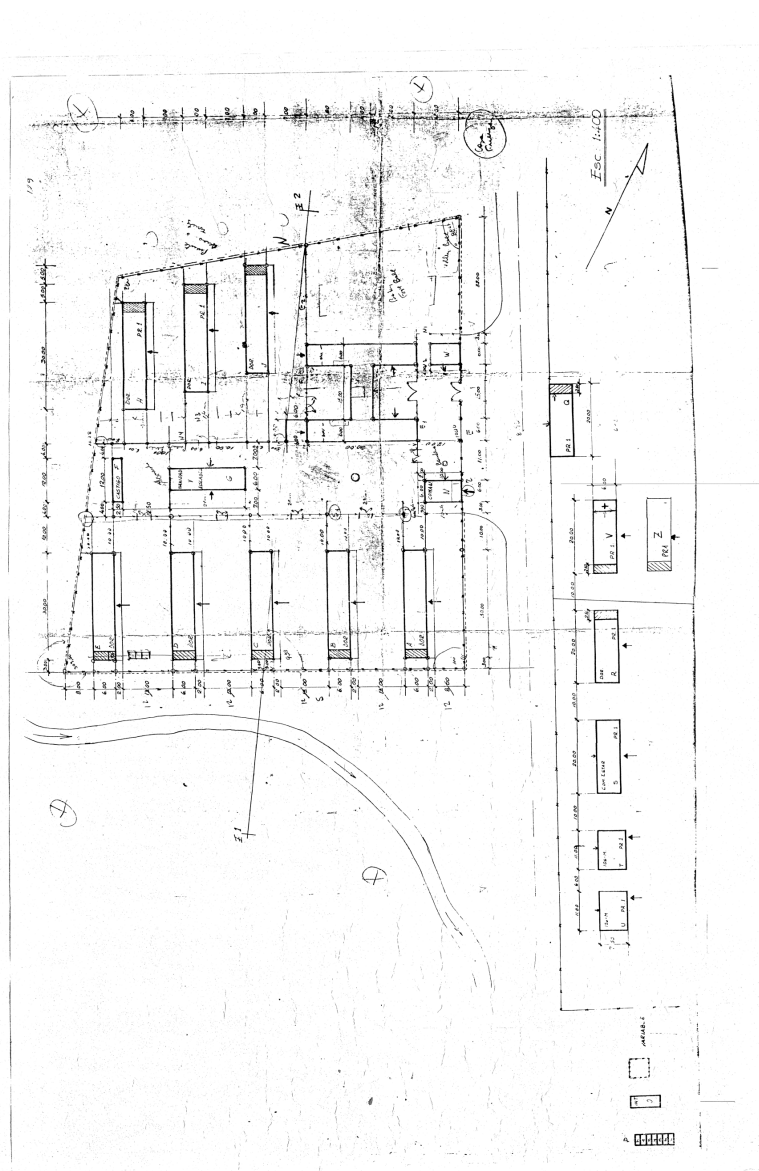
- SEGUEL-BOCCARA Ingrid, *Les passions politiques au Chili durant l'Unité populaire (1970-1973): essai d'analyse socio-historique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches. Amériques latines », 1997.
- SILVA BUSTON Maria Fernanda et Macarena Paz ROJAS VALLEJOS, *Sufrimiento y desapariciones. El manejo arquitectónico de la memoria urbana traumatizada*, Santiago, Chile, Universidad de Chile, 2004.
- TERNISIEN D'OUVILLE Thierry, *Autour des Origines du totalitarisme (2/2) : 1929 - 1958*, association Autour de Hannah Arendt, 2014.
- VALENCIA Eliecer, « Campos de concentración y centros de detenciones en Magallanes 1973-1977 », sur *Dawson2000*, <https://dawson2000.com/campos-de-concentracion-y-centros-de-detenciones-y-en-magallanes-1973-1977/>, sans date.
- XERCAVINS A., « Notas sobre el clima de Magallanes (Chile) », *Revista de geografía*, vol. 18, n° 1, 1984, p. 95–110.

ANNEXES

ANNEXE 1 – PLANS DU CAMP

1.1./ Plans originaux du camp de concentration Río Chico, Isla Dawson.

Sources : archives du Ministère des Ouvrages Publics du Chili (obtenu par S. Bitar en 2008).



Légende

A : baraquement magellanique Alfa
 B : baraquement magellanique Bravo
 C : baraquement magellanique Charlie
 D : N.C.
 E, H, J : innocupés ou N.C.
 F : caisson de punition

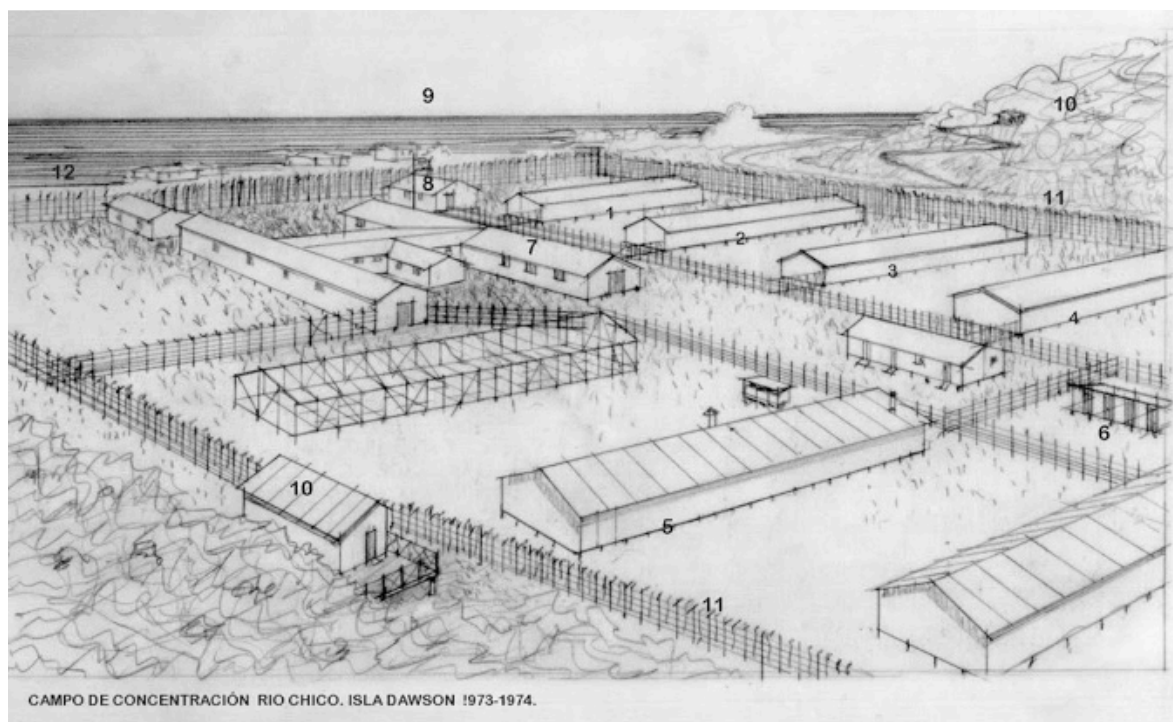
G : sanitaires
 I : baraquement des hiérarques Isla
 U, T, S, R, V, Z : baraquements des militaires, finalement déplacés
 Q : mirador/poste de surveillance
 P : espace prévu (et N.C. ?) pour incommunication & interrogatoires

Non numérotés :

Patio central et pavillon national
 Cantines, cuisines et réserve
 Terrain de football

1.2./ Croquis du plan du camp de concentration Río Chico d'Isla Dawson, d'après les prises de mesure effectuées et mémorisées par le détenu M. Lawner

Source : croquis de Miguel Lawner, fonds personnel Marco Barticevic.



CAMPO DE CONCENTRACIÓN RIO CHICO. ISLA DAWSON 1973-1974.

1.- BARRACA ALFA 2.- BARRACA BRAVO 3.- BARRACA CHARLY 4.- BARRACA REMO 5.- BARRACA ISLA 6.- CELDAS DE CASTIGO 7.- COMEDORES, COCINA, BODEGAS. 8.- COMANDANCIA 9.- ESTRECHO DE MAGALLANES 10 CASETAS DE VIGILANCIA. 11.- DOBLE CERCO ALAMBRADO 12 CAMINO BORDEANDO EL ESTRECHO.

Légende :

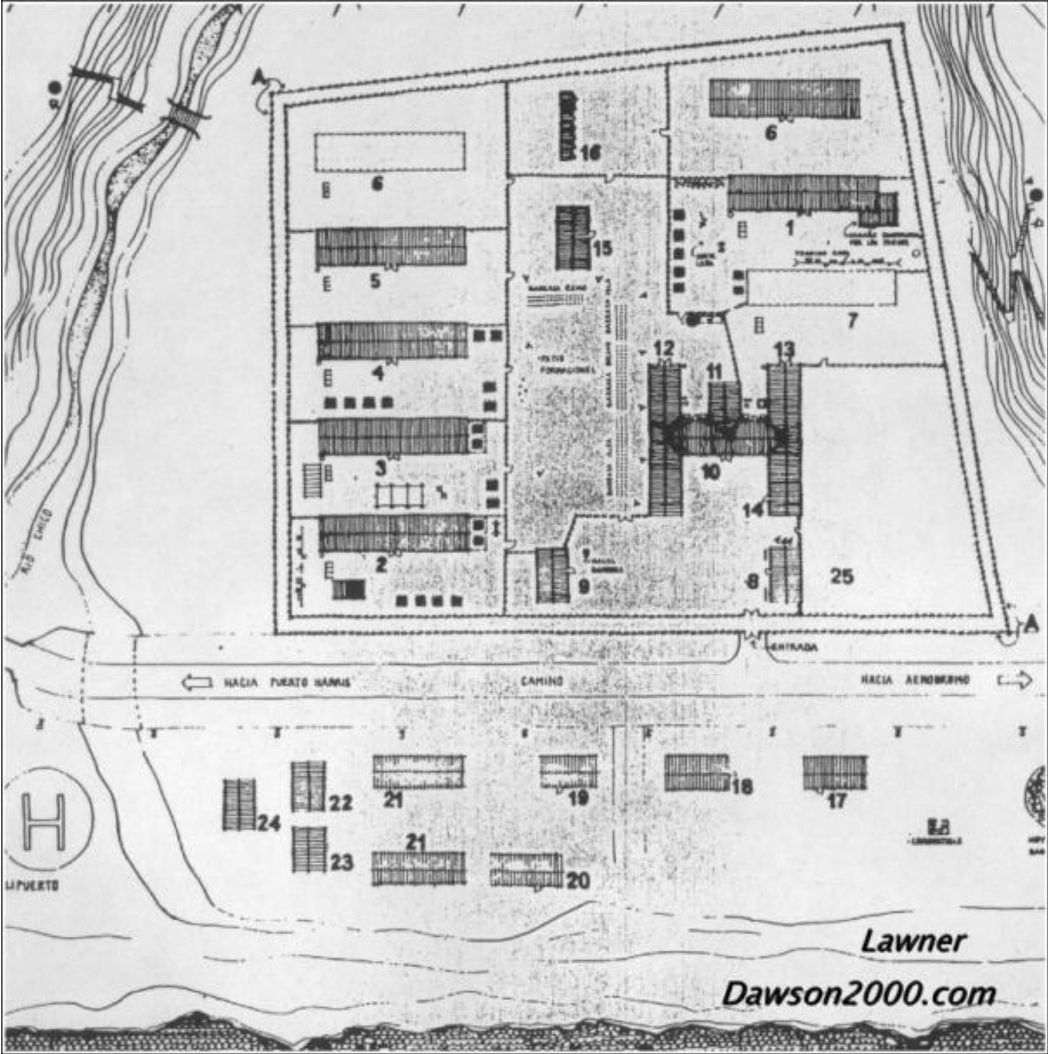
1- baraque Alfa
2- baraque Bravo
3- baraque Charlie
4- baraque Remo

5- baraque Isla
6- cellules de punition
7- cantines, cuisines, réserves
8- commandance

9- Détroit de Magellan
10- postes de surveillance
11- doubles clôtures barbelées
12- chemin le long du détroit

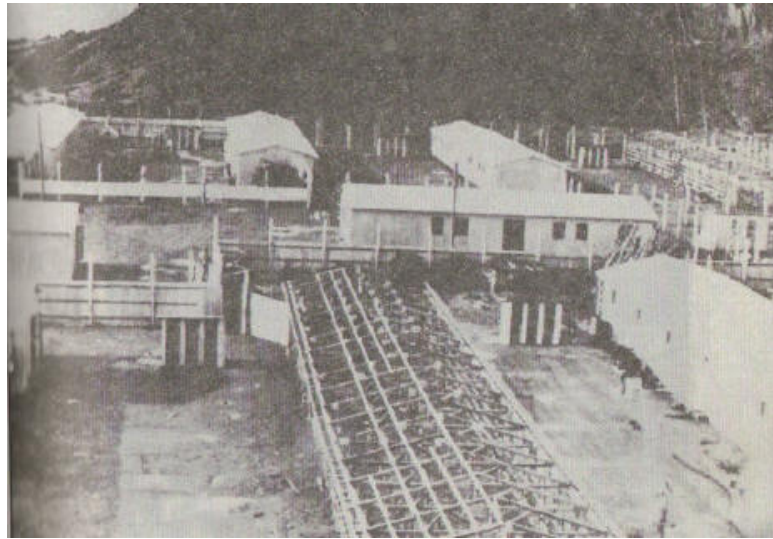
1.3./ Plan du camp de concentration Río Chico d'Isla Dawson, d'après les prises de mesure effectuées et mémorisées par le détenu M. Lawner

Source : Miguel Lawner, www.dawson2000.com



sans légende

ANNEXE 2 – PHOTOGRAPHIES DU CAMP RÍO CHICO, SUR L'ÎLE DAWSON.



Le camp Río Chico en construction, à l'automne 1973.



La formation dans le patio du baraquement Isla.



Vue d'ensemble du complexe concentrationnaire de la combe de Río Chico, et du camp presque entièrement construit.



Soldats chiliens installant un poste de tir et de surveillance sur les collines entourant le camp.

ANNEXE 3 – BARAQUEMENTS D’ORANIENBURG-SACHSENHAUSEN



À titre de comparaison avec la structure des baraquements du camp Río Chico.

ANNEXE 4 – PHOTOGRAPHIE LÉGENDÉE DES PRISONNIERS DU CAMP, MI-1974



Derniers prisonniers politiques de Dawson.⁵⁵⁷

Camp de concentration Río Chico. Isla Dawson. 1974.

Cette photo datant de la mi-1974 montre la majorité des derniers prisonniers emfermés sur l'île Dawson. Cette photographie a été prise en-dehors du camp de concentration Río Chico. Les prisonniers se trouvent près de la plage, face au détroit, aux abords du camp.

Sur cette photo figure la majeure partie des camarades du baraquement Remo, prisonniers qui avaient été condamnés par les Conseils de guerre, ainsi que les derniers prisonniers des baraquements Alfa, Bravo et Charlie, qui avaient été regroupés à ce moment-là dans le seul baraquement Alfa. Ce fut une des rares occasions de rencontre entre les détenus des différents baraquements.

On peut identifier entre autres les prisonniers politiques suivants : Custodio Aguilar, Jorge Arriagada, Jaime Arizaga, Francisco Alarcón, José Alarcón, Benjamín Cárdenas, José Coronado, Alfredo Corte, Arturo Cheuqueman, Armando Figueroa, Aquiles Gallardo, Edicto Garay, Abramor González, Carlos González, Cesar Guelet, José Fernández, Aquiles Gallardo, Gonzalo González, Manuel Hernández, Pablo Jeria, Jorge Kusanovic, Francisco López, Rigoberto Mancilla, Francisco Márquez, Aldo Mayor, Guillermo Mel, Santiago Méndez, Millalonco, Rubén Moil, José Montiel, Pedro Navarro, Alejandro Olate, Santiago Oyarzun, Abel Paillaman, Manuel Parada, Libio Pérez, Rodolfo Pérez, Gastón Prieto, Juan Soto, Enrique Reyé, Nelson Reyes, Héctor Rubio, Juan Ruiz, Guillermo Sáez, Bernardo Serón, Sergio Urrutia, Rudesindo Valderrama, Luis Valencia, Eliecer Valencia, José Vargas, Juvenal Vásquez, Máximo Vidal et Elbio Yañes.

À cette occasion se trouvaient également sur les lieux, entre autres, les prisonniers du baraquement Remo suivants (et qui n'apparaissent pas ou n'ont pas été identifiés dans la photo) : Luis Alvarado, Gastón Arias, Héctor Áviles, Eleuterio Barra, Hernán Biott, Juan Eterovic, Mario Galetovic, Eugenio González, Ricardo Marselli, Carlos Ovando, Víctor Muñoz, Sergio Reyes et Juan Soto.

ANNEXE 5 – ENTRETIENS

⁵⁵⁷ Notre traduction.

Annexe A – Armando Figueroa
80 ans, 20 juin 2016 – à son domicile, Quilpué.

ARMANDO FIGUEROA ARANDA : Tu me demandes et je te réponds. C'est que j'ai une mémoire excellente. Je me souviens même du nom des tortionnaires. J'ai encore le parfum de l'un de dans le nez. J'étais *encapuchado*, alors je les reconnaissais par leur parfum, et ça m'est resté pour toujours. C'est terrible... c'est terrible. Tu sais que ça se transmet jusqu'à la troisième génération ? Dans les gènes ! Bien sûr que ça se transmet, parce que c'est la peur portée jusqu'à son exacerbation, tu ne peux pas avoir plus peur que ça, c'est une peur tellement horrible... Quelqu'un qui dit qu'il n'a pas eu peur, c'est qu'il était fou ! Et au milieu de toute cette peur, il faut continuer à vivre, au milieu de cet enfer... Ce réflexe fantastique qu'ont les personnes croyantes, qui leur fait croire à un Enfer, un Ciel, une vie après... tout est réel. C'est ici qu'il est l'Enfer, l'Enfer sur la terre, pas en-dessous mais bien sur la terre. Et opéré par des démons ? Putain non, par des gens bien ordinaires... D'où est-ce qu'ils ont bien pu sortir autant de gens si mauvais, en si peu de temps ? Et des gens qui appartenaient au peuple, aussi, parce qu'ils ont cherché des informateurs !

ENQUÊT. : C'est exactement ce qui m'intéresse : comment, dans des situations de ce genre, complètement étrangères au contexte des pratiques culturelles en démocratie – j'entends par là une culture qui répondrait d'une pensée du droit d'expression – ce qui m'intéresse est pourquoi dans ce type de situation, les gens font tout de même de l'art ? Je ne parle pas seulement de ceux qui étaient professionnels de théâtre, mais aussi d'autres professions qui se retrouvaient aussi à en faire. Nous allons commencer par le début : dans quel camp as-tu été prisonnier, et pour combien de temps ?

ARMANDO : Eh bien, la prison a commencé le 12 septembre 1973, et la première étape, quatre premiers jours, nous avons tous disparus, privés de communication ; ç'a été la période de torture la plus sinistre, ç'a été le moment le plus fort. Quelque chose s'est produit, qui est propre à l'être humain doté de conscience : tous les humains conscients respectent la vie et la mort. « Il faut que je survive ». Alors la première consigne est la survie. Tu ne pourrais rompre ce pacte que tu as avec toi-même que si la douleur qui te traverse est si terrible que tu préfères mourir. Et à certains moments, je l'ai sentie. À certains moments, c'était si terrible... Est-ce que tu sais comment ça s'exprime ? Tu commences à insulter tes bourreaux – tout en sachant très bien tu ne dois pas le faire, qu'il faut leur dire : « oui Monsieur, oui Monsieur, oui Monsieur », respectueusement, même s'ils te font bouffer de la merde, il faut le faire. Parce que tu veux survivre. Ça c'est la première consigne, ç'a été une chose assez terrible pendant les premiers jours, pendant les premiers quatre ou cinq mois : des interrogatoires, on nous

emmenait au Stade Fiscal, au Conseil de guerre – une maltraitance inhumaine, la faim... Ne pas avoir, par exemple, la possibilité de dormir tranquille, parce qu'ils te réveillent en faisant du bruit, qu'ils te font sortir en pleine nuit... À Punta Arenas, il faut savoir qu'il n'y a pas d'été, alors le froid est terrible. À Dawson par exemple, ils nous faisaient sortir des baraquements en juin, en juillet, en août, nus, et ils nous laissaient attendre là, épuisés, dans la neige ! C'était une maltraitance... Ce qu'ils cherchaient, c'était que tu sois détruit. C'était ça la première consigne qu'ils avaient, eux. [...] Moi, j'étais acteur.

ENQUÊT. : Depuis avant ta détention ?

ARMANDO : Oui depuis bien avant ! J'avais choisi de gagner ma vie comme acteur, mais pas un acteur du système, plutôt un acteur qui travaillait avec le peuple. Nous faisons des créations collectives avec les travailleurs, avec les classes populaires, rien à voir avec le système. Alors dans le Régiment, même si les choses étaient terribles – parce qu'ils venaient te chercher à n'importe quel moment, ils te sortaient, ils t'emmenaient... – nous avons créé la première pièce de théâtre, qui s'appelait... C'était un jeu de mots entre le couvre-feu [*toque*] et le *toqui*. Le *toqui* est un titre indigène ; un *toqui* est un cacique, un chef. Et de l'autre côté, il y avait le couvre-feu [*toque de queda*], qui était de telle heure à telle heure, et pendant lequel personne ne pouvait sortir dans les rues sous peine d'être tué. Alors on en a déduit le *Toqui de Queda* – parce que Queda est une petite île du Chili. (*rires*) Alors on en a déduit ce nom, on en a déduit cette œuvre, et on a créé des personnages de télévision [...] et on a représenté le voyage du *toqui* de Queda qui sortait acheter le journal *El Mercurio*, le journal réactionnaire putschiste, parce que « *El Mercurio* ne ment jamais ». Tout ça, nous l'avons fait avec les surveillants, et tout ! Et pourtant les prisonniers politiques comprenaient le message derrière ce que nous faisons, nous pensions presque qu'ils allaient nous tuer... et nous l'avons fait. Nous l'avons fait. Et après, nous avons fait un match de basket-ball – mais théâtralisé aussi – entre une équipe qui s'appelait les *DINAsaures* (en référence à la D.I.N.A.) contre les *Novidentes* – qui étaient les torturés à qui on mettait la capuche. Alors on fait un match...

ENQUÊT. : Entre la D.I.N.A. et les torturé·e·s ?

ARMANDO : Et tout ceux qui jouaient avait les yeux bandés, ils ne voyaient rien ! C'était très fort, putain ! Mais il fallait être macabre au milieu du macabre, tu n'avais pas d'espace pour penser, il fallait que tu vises direct, sans qu'ils s'en rendent compte parce que tu envoyais un message politique. Les militaires ne sont pas des politiques, ils ne comprennent rien. Tu pouvais parler de certaines choses juste devant eux, et ils ne les comprenaient tout simplement pas. Je ne te parle pas des soldats et des autres, je te parle des officiers, qui ne comprenaient rien. Ils ont une autre langue, la société militaire se gère avec des catégories et une langue différentes de celles des prisonniers politiques, très différentes. Et ils assumaient un rôle de gardes et de bourreaux, c'était le rôle qui leur incombait. Nous, au début, nous étions des prisonniers de guerre. C'est ensuite que nous sommes devenus des prisonniers politiques, mais bien après. Et ensuite ils nous ont transféré à Dawson au mois de mars 1974. Pendant tout ce temps avant, nous étions dans des *containers*, dans des souterrains remplis de rats. Des endroits comme le Palais du Sourire, où on te torturait collectivement : on te mettait un anneau, on le connectait à un câble, et tout le monde était connecté au câble et au sol

mouillé ; et quand la réponse ne leur convenait pas, ils envoyaient du courant à tous ceux qui étaient connectés par le cas. Et bon, nous avons survécu à cette première partie de cinq mois, environ, peut-être même six ou sept mois qui furent très, très noirs. Puis ils nous ont emmenés sur l'île. [...] C'est plus tard qu'avec d'autres prisonniers, j'ai été transféré à Santiago. Nous avons atterri dans la prison de Capuchino, en 1976, et c'est l'année où j'ai obtenu l'asile politique dans la République Fédérale d'Allemagne. Alors, ils nous ont emmenés à l'île Dawson qui se trouvait dans le détroit de Magellan. Le climat du Magellan est un climat atroce, il ressemble à celui de la Sibérie mais il est pire, parce qu'il faut y ajouter les ouragans et le vent. Habituellement, là-bas, une rafale monte à 100 kilomètres / heures. La sensation thermique est très particulière là-bas. C'est terrible. Mais moi et tous mes camarade qui se trouvaient là-bas, nous étions du Magellan – mes parents sont du Magellan – alors nous savions comment vivre dans ces conditions, contrairement aux personnes qu'ils avaient amené de la zone centrale ou des régions plus au nord, parce qu'ils ne pouvaient pas supporter le froid, ils étaient toujours congelés, c'était terrible. [...] Il y avait des gens qui venaient de la ville, et des gens de la champagne, mais certains sont aussi venus de Santiago. Tous ceux qui étaient de l'élite de l'Unité Populaire ont été transférés là-bas – les ministres, les députés, les sénateurs, tous, tous. Ils les ont transférés dans un baraquement qui s'appelait Isla, ce qui veut dire « isolés ». Moi, je me suis retrouvé dans le baraquement Remo. J'avais un numéro, c'était ton nom pour toujours, ils t'appelaient : Remo 21. Ça, c'était moi. J'étais Remo 21. Je n'avais pas d'autre nom que celui-ci, et c'était comme cela qu'on m'identifiait. Brutal, non ? Le 21 mai 1974 approchait. Je me souviens parfaitement de ça. Nous discussions, et ç'a été une discussion très profonde, on s'est fâchés. La première phase était déjà passée, mais tu le sens, tu ne peux pas dire : ça c'était la première phase et ça la seconde – c'est faux de dire ça, mais tu pressens que ce n'est déjà pas la même chose que quand ça a commencé. Ils nous avaient déjà condamnés en Conseil de guerre, ils nous avaient lu nos peines : à moi, ils m'avaient donné une peine de dix ans, à d'autres camarades ils ont donné des peines de vingt ans... et nous étions tous militants au Parti Communiste à cette époque. Moi personnellement, j'étais le directeur du tourisme pour la région du Magellan, j'étais une personne extrêmement connue, j'étais le metteur en scène du théâtre de l'Université Technique d'État de Punta Arenas, et aussi un acteur du théâtre de l'université ; et à l'université, j'avais aussi un travail de libraire, je faisais venir des œuvres classiques. J'avais une clientèle très large, qui venait me voir parce que nous avions commencé alors à fournir certains livres – *Quimantueque*, c'était le nom de cette édition – à donner accès à tous les classiques à des prix très bas, donc auxquels le peuple pouvait avoir accès. Des œuvres extrêmement complexes nous parvenaient. Et le prix était convenable pour des étudiants, c'était une merveille ce que nous vendions. Et puis nous avons commencé à fournir des œuvres d'un autre contenu, des œuvres qui permettaient de voir les choses depuis un autre paradigme que celui depuis lequel chacun avait toujours vu le monde – parce que nous tous, les êtres humains, nous pensons le monde à partir de l'endroit où nous nous sommes. « Et tel livre me dit ceci, et tel livre me dit cela ; et là, il y a une superstructure, et moi je suis ici et je pense ceci depuis mon point de vue. » Et donc, si je te raconte ça, c'est parce que ça m'a servi, parce que j'étais très connu – non pas que ça m'ait procuré un ascendant sur mes camarades, mais plutôt une confiance de leur part. Alors nous avons discuté de récupérer un jour anniversaire, une célébration patriotique, les symboles de la République – comme le 21 mai, avec les Gloires Navales et « Vive le Chili

! »... Bon, tout ça nous appartient, pourquoi ne le récupérerions-nous pas ? Alors il y en avait qui disaient que non, que c'était des choses de militaires. « Mais putain ! Mais c'est pas aux troupiers que ça appartient : toute l'histoire de ce pays, bonne et mauvaise, tout ça est à nous, *po*, récupérons-le. Parlons à quelqu'un ! Faisons quelque chose ! » Et il y avait un Major de la Marine chilienne – il était retraité déjà, il avait facilement 65 ans [...] Bon, et il se trouve que j'ai parlé avec le Major, et je lui ai demandé : « Qu'est-ce qui est possible ? ». Parce que lui n'était pas un garde, il était en charge de la maintenance du camp de concentration. Le camp était conçu pour sept cent prisonniers, mais en général, nous étions entre quatre et cinq cent ; mais il y avait aussi tout les soldats qui se chargeaient de nous. Putain, ça en faisait du monde ! Alors il fallait avoir de l'électricité, et il fallait avoir de l'eau, et ça demandait une maintenance assez grande.

ENQUÊT. : Alors il y avait quelque chose comme deux cent, trois cent militaires ?

ARMANDO : Parfois il en avait même qui étaient prisonniers. Bien sûr, ils ont tué beaucoup de membres de l'armée qui avait refusé de prendre les armes contre le peuple. J'ai un ami qui vit à Santiago, il est encore aujourd'hui exilé en Suède, j'ai étudié avec lui en Bulgarie – lui était officiel de la Marine, et pour avoir refusé, pour s'être opposé, ils l'ont pratiquement fusillé, et c'est une campagne qu'a fait Radio Moscou à cette époque qui a réussi à lui sauver la vie.

ENQUÊT. : Parce qu'ils y parlaient de lui ?

ARMANDO : Bien sûr, et c'était la radio clandestine qu'ils écoutaient dans tous les endroits du pays.

ENQUÊT. : Dans tous les camps ?

ARMANDO : Tous, et tout le monde écoutait la radio comme ça, tout bas, en se mettant tout près du poste.

ENQUÊT. : Mais comment est-ce qu'il était possible d'écouter une radio clandestine dans un camp de concentration ?

ARMANDO : Écoute, je vais te raconter comment était fait le dispositif, parce que j'y ai participé. Quand on est arrivés les baraquements n'étaient pas encore formés, ils étaient faits en tôle à l'extérieur et à l'intérieur. De la tôle simple, par un froid aussi atroce... Mais ils avaient pris la précaution d'acheter de la *Plumavit*, qui est un isolant ; et donc ils nous ont demandé de l'isoler nous-mêmes. Et ce travail, nous devons le faire parce qu'il était dans notre avantage de le faire. Il se trouve que nous avons tout fait avec l'isolant, et par-dessus nous avons mis des planches de bois fin et tout ça était cloué ; mais avant de clouer tout ça, avec quelques personnes, nous avons installé une antenne qui courait en dessous de tout le baraquement. Les baraquements faisaient au moins soixante-dix mètres de long, l'antenne devait faire au moins cinquante mètres de long, et tout ça fait avec du fil barbelé.

ENQUÊT. : D'où venait cette antenne ?

ARMANDO : Le fil barbelé ? Ça je ne sais pas, parce que ce sont les autres qui l'ont fait. Tu sais, chacun compartimentait bien son travail – si quelqu'un demandait quelque chose à quelqu'un d'autre, tout pouvait s'effondrer – il n'y avait plus de démocratie là-bas... Comme

tu n'as pas d'autre alternative, il faut que tout soit très bien compartimenté, chaque action que tu fais, parce que sinon ils peuvent... bon. Il y a deux semaines, j'ai été enterrer un camarade, qui s'appelait Alavena, et c'était lui qui s'occupait de la radio. C'était une radio toute petite comme ça, qui était à lui et qu'il avait caché là-bas, et c'était cette radio qui, reliée à l'antenne, pouvait atteindre les ondes courtes, et à la radio on pouvait entendre aussi bien que si les gens étaient en train de parler juste à côté. Par ce moyen, nous avons su beaucoup de choses. Dans les informations qui nous arrivaient, les militaires étaient toujours partiels, mais nous, nous étions par exemple au courant qu'une solidarité internationale se mettait en marche. Nous entendions des choses sur les manifestations à Paris, à Francfort, à Berlin, dans les pays socialistes et non socialistes... Le monde entier qui exigeait notre liberté. Il existait aussi une autre façon de recevoir des informations. Il y avait un dépotoir pour les déchets, pour les poubelles. Les plus vieux d'entre nous, ceux qui avaient à l'époque plus de 70 ans, étaient chargés d'aller à la benne, d'aller jeter les poubelles de nos baraquements, de la cuisine, de partout. Mais ils avaient pour tâche, s'il trouvaient un jour un journal, d'en ramener ne serait-ce qu'un petit morceau ; parce que rien qu'en lisant ce petit morceau nous pourrions savoir quel était le coût de la vie dehors. Parce qu'on pouvait lire : « maison à louer à tel numéro de l'avenue Colomb », par exemple ; et certains disaient : « avant, ce numéro se louait pour cent, maintenant on le loue pour cent-quatre-vingt, comment cela se fait-il que les prix aient augmenté autant, presque doublé ? » [...] Quand nous avons décidé de réclamer la célébration, j'ai dû aller parler avec le Major. Les choses dans un camp de concentration ne sont jamais toutes blanches ou toutes noires, il y a des nuances. Le Major a été baptisé « le père des prisonniers politiques » par tous les détenus... un Major de la Marine ! Et lui, quand je lui ai parlé de ce que nous voulions faire, rendre hommage aux Gloires Navales, il était impressionné : « mais c'est extraordinaire ! » J'étais le seul qu'il appelait « Monsieur ». « Monsieur Figueroa », m'a-t-il dit, « nous pourrions faire ceci, cela. » Je lui ai dit : « Ce que vous voudrez. Ce que nous voulons, c'est rendre un hommage aux Gloires Navales, nous voulions savoir s'il était possible que nous fassions un salut ou quelque chose, pour le combat naval d'Iquique, à la gloire d'Arturo Prat, pour nos héros ». Et il s'est ému. Deux jours plus tard, il m'a appelé et il m'a dit : « J'ai demandé l'autorisation et ils me l'ont donnée. C'est moi qui vais parler avec eux, parce qu'ils ont refusé de parler avec vous » – évidemment qu'ils ne pouvaient pas accepter – « j'ai besoin que vous me fassiez un pupitre »... Et on l'a fait. C'est qu'il y avait des gens de toutes les professions, dont des professions manuelles. On lui a fait quelque chose haut comme ça, quelque chose pour y appuyer ses papiers avec devant une ancre de la Marine, tout ça. Ce jour-là, les marins se sont vêtus d'étiquette, et le Major est venu avec ses décorations... il a dit quelque chose de très joli, il a dit : « l'Histoire nous a placé sur des plans distincts ; néanmoins, nous sommes tous Chiliens ». Et là, des applaudissements... Et quand la cérémonie s'est terminée – elle avait commencé à huit heures, à cette heure-là nous devons toujours être dans le patio de formation – il a dit : « et aujourd'hui, comme tradition de la Marine, nous réservons un petit-déjeuner spécial à ces messieurs les prisonniers politiques, et aux soldats, et à tout le monde. » Et il y avait un gâteau... un gâteau ! Dans un camp de concentration ! Nous, nous avons droit à un café, à un bout de pain, et c'était tout pour le petit-déjeuner. Mais ce petit-déjeuner-là fut incroyable, vraiment. Ah, j'oublie une partie : dans tous les préambules que nous avons mis en place pour pouvoir organiser la chose, il m'a demandé si pendant la soirée, nous pourrions préparer

quelque chose à dire ; et il se trouve que j'avais été fait prisonnier dans le même Conseil de guerre que le professeur d'histoire et de philosophie qui travaillait au lycée de garçons, qui était un type extraordinaire. Je lui ai demandé ce que nous pourrions faire, le Major demandait quelque chose pour glorifier le combat naval d'Iquique. Certains ont dit ceci, certains ont dit cela, et puis il a fallu répéter, voilà tout. Et pour travailler, nous nous sommes mis à répéter à l'intérieur du baraquement et nous avons commencé un chœur parlé. Et quand le petit-déjeuner s'est terminé, il a dit au baraquement : « aujourd'hui, il n'y aura pas de travaux forcés ». « Mais c'est merveilleux ! Et qu'allons-nous faire ? » « Un match de football. » Il y en a qui ont des photos du match de football, le Major lui-même en a pris une. Et nous avons joué, nous avons joué au football. Les équipes des prisonniers politiques ont joué contre les équipes des marins ! Tout ça a eu lieu parce que nous n'avons pas été travailler. Puis est venue l'heure du déjeuner, et il a dit : « comme c'est la tradition pour le 21 mai, nous les marins, nous mangeons des *empanadas*, du gâteau et du *mote con huesillos* » – dans un camp de concentration ! Nous avons mangé des *empanadas*, et ç'a été incroyable. Nous étions en train de gagner ! Et nous avons gagné le Major. Puis le soir est venu, et imagine-toi, les marins sont venus me demander ce dont nous avons besoin – une scène, des rideaux, des projecteurs... Imagine-toi, pendant tout ce temps, je n'avais pas entendu de musique, et les autres non plus, mais dans le théâtre que nous avons inventé ils ont mis de la musique. La première que j'ai entendu a été le *Casse-Noisette* de Tchaïkovski – imagine la *catharsis*... Des larmes, tellement de larmes qui se sont mises à couler, parce que tu entends la musique et qu'elle te va droit dans l'âme. Je n'avais pas entendu de musique depuis des mois, on aurait pu croire que la musique n'existait plus. Puis le dîner est venu, pantagruélique, et puis tout le monde au théâtre. Et c'est là que tout a commencé.

ENQUÊT. : Par le chœur parlé alors ?

ARMANDO : Nous avons commencé par le chœur parlé. J'avais préparé une série de blagues bien structurées, et ç'a été le début de tout parce que mes blagues ont créé une situation très divertissante, et les soldats qui surveillaient le camp de concentration ont ensuite autorisé que le samedi suivant, il y ait encore du théâtre. Et ainsi tous les samedis, il y avait du théâtre, à partir de cette date. Et pourquoi ? Parce que la première fois que cela s'est fait, des gens qui vivaient à Puerto Harris sont venus, des officiers, le commandant de l'île – pas le commandant du camp mais le commandant de l'île – et il a parlé, ce type ! Il a dit qu'il voulait saluer l'organisateur de la chose. Ils ont commencé à dire : « vas-y *Piquete*, vas-y profite-en ! », alors il m'a adressé un petit discours, je l'ai salué aussi, je les ai remercié pour le moment qu'ils nous donnaient pour pouvoir nous exprimer d'un autre point de vue, parce que nous étions des personnes dotées de sensibilité, et que nous étions heureux qu'ait pu se produire ce moment parce qu'il nous permettait de nous sentir à nouveau comme des êtres humains. Et j'ai raconté quelques blagues aux gens – avec des mouvements, pas des blagues figées, hein, des blagues jouées, et des bonnes. Quand j'y pensais, c'était la première fois de ma vie que je jouais pour plus de sept cent personnes, parce que je n'avais jamais été dans un théâtre tellement, tellement, tellement plein...

ENQUÊT. : De militaires et de prisonniers, n'est-ce pas ?

ARMANDO : Oui, et de membres de la famille des officiers : il y avait les officiers de Puerto Harris, qui n’habitaient pas dans le camp de concentration ; le camp de concentration était sur l’île, mais sur l’île il y a beaucoup de choses, il y a des logements, il y a le village de Puerto Harris, qui possède une église très ancienne, et là-bas il y avait plusieurs membres de la famille des officiers. Et tous sont venus au théâtre.

ENQUÊT. : Mais des membres de la famille des prisonniers magellaniques, jamais ?

ARMANDO : Non, non ! Écoute, pendant les sept ou huit mois que j’ai passé à Dawson, nous n’avons jamais reçu de visite. C’était impossible. Non, seulement des familles d’officiers et du Major. Et donc, je commence à raconter des blagues, et les gens riaient, alors je me suis risqué à y mettre quelque chose de politique... et toujours pareil, les militaires riaient. Alors le commandant m’a dit : « cela m’a tellement plu que nous pourrions le répéter ». Donc ils ont sûrement informé l’administration de ce qui se passait.

ENQUÊT. : Et apparemment, cela convenait à l’administration, n’est-ce pas ?

ARMANDO : Oui, parce qu’ils voulaient l’utiliser. Parce que c’était le prestige de la cause de Dawson. Et donc soudain, ils nous ont appelé et nous ont dit : « écoutez, nous avons des instructions, des ordres, demain arrive une délégation de la télévision nationale, ils viennent avec des membres du gouvernement militaire et je voudrais que vous me présentiez la pièce que vous avez présenté pour le 21 mai. Alors ça aussi, ç’a été une discussion idéologique politique – il faut avoir toutes les discussions, mais avec des arguments et pas à coups de poings. Et on m’a dit que non, qu’on ne pouvait pas se prêter à ça, parce que ce que la dictature voulait c’était montrer que nous étions heureux, que nous faisons du théâtre, et qu’on s’amusait. Et j’ai argumenté au contraire, j’ai dit : « le peuple, le public du monde n’est pas con ! On démontre avant tout que nous avons du talent, que nous sommes des personnes tout à fait normales et que nous pouvons même faire produire des choses belles. Et ils vont bien les avoir, ceux qui disent que nous sommes des terroristes et qui espèrent prouver leur discours comme ça, parce que le monde ne va pas se laisser avoir, et il va dire : « Mais attendez, comment se fait-il que vous ayez emprisonné des personnes aussi talentueuses, comment est-ce possible ? ». Voilà le moment qu’on doit avoir en tête. Le jour suivant est arrivée la télévision (avec elle il y avait un démocrate chrétien qui était un traître, il nous a tendu la main et personne ne lui a serré, les démocrates chrétiens sont ceux qui ont organisé le putsch dans les casernes), et ça a commencé. Nous avons dû tout refaire à nouveau, depuis la pièce du patio avec le Major qui avait dû de nouveau s’habiller pour la circonstance, puis ils ont filmé tout ce qu’il y avait à filmer. Je n’ai jamais plus rien su de cette captation, ils sont sûrement arrivés à la même conclusion que nous. Les consultants ne sont pas cons non plus, ils se sont probablement dits : « on ne peut pas montrer ça ».

(interruption)

ARMANDO : Il y avait un plombier qui est devenu un bon acteur.

ENQUÊT. : Comment s’appelait-il ?

ARMANDO : Manuel Hernández – il est conseiller élu à Santiago, membre du comité central du Parti Communiste de Santiago. Au comité central, demande Manuel Hernández. Dis-lui

que tu viens de la part de *Piquete*, et que lui c'est *Tacanaca*. C'était son nom. C'était un très bon acteur. Il jouait le rôle – parce que nous avions fait une série...

ENQUÊT. : Une série de samedi en samedi ?

ARMANDO : Oui, c'est ça, les mêmes personnages dans différentes situations. Lui, il faisait le rôle de l'assistant Quasimodo. Il apparaissait avec une bosse, c'était fantastique... il y en avait un autre, qui est décédé, il s'appelait Áquiles Gallardo. Il était géologue, un type qui savait tant de choses... Il m'a appris des choses sur la géologie des pierres de la plage... ces pierres sont tellement vieilles. Mais il y avait deux groupes de théâtre. Un correspondait au Parti Socialiste. Il s'appelait le *Show de Cachaça*.

ENQUÊT. : Comme l'alcool brésilien ?

ARMANDO : Exactement, parce qu'ils ont commencé par présenter un carnaval dans lequel les prisonniers politiques se déguisaient en ballerines, c'était sensationnel ! Et au milieu de tout ça, il y avait une formation à part, c'était un orchestre composé d'instruments qu'ils avaient construit sur place. Et celui qui dirigeait tout ça s'appelait Manuel Rodríguez, il est à Punta Arenas. Il s'est aussi éduqué en France. [...] Bon, je te raconte seulement une des pièces. Dans cette pièce, nous avons prévu de faire une greffe de cœur. Après avoir parlé avec les soldats, j'ai obtenu qu'ils m'apportent un cœur, un vrai cœur de vache, un cœur de vache énorme. Alors nous nous sommes dits que ce cœur allait rester en-dessous du meuble qui était sur la scène, et que nous allions le garder dans de l'eau chaude, pour que quand on l'en sortirait, on puisse voir qu'il était encore chaud à toute la vapeur qui s'en échappait. Mais tu sais que les cœurs de cette taille pèsent à peu près deux kilos, et sont un peu glissants, ils t'échappent. Alors je dis à Áquiles : « Quasimodo, passe-moi le cœur, le patient est prêt à le recevoir ! » Nous étions tous comme ça, tout de blanc vêtus, avec les équipements des médecins... (*rires*) Tout le monde pensait toujours à sa tragédie, mais avec ça, ils oubliaient tout, tout, tout le monde rentrait dans la pièce ! Et il s'est passé qu'Áquiles était un homme grand, et que le plafond de la scène n'était pas très haut. En sautant, il pouvait toucher le plafond. Et donc il passe au milieu du public, parce qu'il fallait passer dans le public pour que tout le monde puisse bien voir : « Il est énorme, regarde c'est un vrai cœur, tout fumant ! » ; mais le cœur glisse, lui échappe des mains et saute vers le plafond... Et en haut, il y avait un clou, et le cœur s'est planté sur le clou ! Et tu sais, ce qui s'est passé – parce que là-bas, on faisait de la création collective – c'est qu'Áquiles, comme il était grand, a mordu dans le cœur et a dit : « Enfin, des protéines ! ». Parce que nous n'en avons pas, de protéines. « Enfin, des protéines, des protéines ! ». Et ça a continué comme ça, on ne pouvait pas décrocher le cœur, il est resté planté là-haut. Et ce genre de choses nous réjouissaient. Un jour, nous avons fait faire un voyage aux prisonniers... parce que bon, un des personnages était le professeur Barnabas Collins, qui est un personnage sinistre des films de vampire. L'autre était Quasimodo, qui était son assistant. Nous avons obtenu quelques abats de viande, parce que là-bas les militaires mangeaient des animaux, nous on ne nous donnait pas de viande mais les militaires en mangeait. On se mettait de la viande comme ça, comme si c'était une main... Oh, c'était très dégoûtant. On la peignait avec du charbon, on se faisait du maquillage... parce que oui, on se maquillait ! Et comme ça, tous les trois, nous allions au fond de la mer. Dans

celle-ci, je jouais le rôle du commandant Cousteau. Alors nous avons construit un scaphandre, les marins nous ont aidé à se procurer tout ce dont on avait besoin.

ENQUÊT. : Les marins ?

ARMANDO : Les marins dont je t'ai parlé, ceux qui travaillaient dans la maintenance du camp, se sont mis à nous aider en collaboration pour réaliser tous les décors. Si, c'est comme ça que ça s'est passé ! Alors on pouvait voir des choses, des vagues passer ou des petits poissons qui étaient faits en petits bouts de carton. Et nous trois, on nous voyait par le petit hublot du scaphandre, puisqu'on était en bas, dans les fonds marins. Et tout à coup passait un requin. Je fier : « Garde à vous, Sergent, à vos ordres ! », quelque chose comme ça, je ne me souviens pas bien la mécanique exacte de tout ça... Et on entendait des éclats de rire, même ceux des militaires... L'inflexion qui permet de se divertir. Nous en avons fait beaucoup chaque samedi. Par exemple, il y avait des costumes que nous confectionnions nous-mêmes. Les militaires ont beaucoup aidé, le Major surtout, le père des prisonniers politiques. Et la musique de fond, c'était les marins qui la mettaient, ceux qui n'étaient pas de la garde, ceux qui ne nous surveillaient pas (parce que ceux-là se conformaient toujours à leur fonction qui était de nous persécuter) mais pas ceux-là, ceux-là étaient de la logistique, en charge d'assurer le fonctionnement du camp. [...] En hiver, ils faisaient toujours l'appel le soir, les cinq baraquements se formaient dans le patio central, baraquement Alfa, baraquement Charlie, baraquement Remo, baraquement Isla. Tous les baraquements se formaient avec leurs chefs, un ancien – ça aussi, c'était quelque chose que nous avons réussi à reconquérir, que ce ne soit pas un militaire à cette fonction mais plutôt un des nôtres, ce qui permettait de préserver les malades, parce que sans cela ils allaient nous forcer tous à travailler, à la coupe de bois, au chemin de pénétration, aux carrières de pierre, au drainage de cours d'eau, au nettoyage des rivières... Il y avait des personnes malades, parce qu'ils avaient commencé à nous détruire au travail. Les malades, nous les laissions dans le baraquement pour y faire les tâches de ménage, pour couper quelques petites bûches, et ça, ç'a été une victoire. C'était nous qui devions ramener les bûches pour nous chauffer, parce qu'il fallait chauffer tout le jour et toute la nuit. Donc c'était aux prisonniers d'apporter les bûches pour leur propre baraquement et pour celui des militaires aussi. Les gardes changeaient tous les sept toujours parfois, et les marins desquels je te parle, eux, ils étaient permanent, parce qu'ils faisaient partie de la maintenance, ils ne nous surveillaient pas. La garde pouvait être de l'Armée de l'Air, de la Marine, de l'Armée de Terre, et aussi de la Police. Un jour, un sergent est arrivé, nous l'appelions le Trafic, parce que la police s'occupe normalement du trafic. Mais nous, avec ces marins, nous avons une assez bonne entente, grâce à eux nous pouvions obtenir par exemple que le Major ordonne que des petits sacs de viande fraîche soient déposés dans les poubelle de la cuisine. Il y avait beaucoup de prisonniers jeunes, quatorze ou seize ans, alors nous étions tombés d'accord pour donner la moitié de notre nourriture aux plus jeunes. Parce que nous, nous pouvions supporter, nous avons du gras, mais ceux qui étaient en pleine croissance... Je me souviens d'un type grand, très grand, et qui avait faim toute la journée... Il était capable de faire n'importe quoi pour manger quelque chose, parce que ce qu'on lui donnait ne lui suffisait pas. Et un homme qui faisait partie du camp, le cuisinier de Dawson, était le meilleur cuisinier pour cuisiner les rats, parce que nous devions manger des rats – des rats de cette taille, des grands rats. Quand il cuisinait, il disait toujours : « comment faites-vous pour

chasser des rats, alors que nous nous n'avons même pas de quoi les cuisiner, et alors que nous sommes entouré de barbelés ? » C'est parce que l'espace entre les barbelés devait mesurer deux mètres et quelques, et entre les deux clôtures passaient les officiers avec des chiens de police, comme dans les camps de concentration nazis, exactement pareil. C'est le seul camp au Chili qui a été conçu sur les mêmes plans. Et ces gens-là faisaient des rondes entre les clôtures. Mais que faisaient les soldats ? Ils pouvaient tirer sur ce qu'ils voulaient, et donc ils tiraient sur les rats au fusil de guerre, et il les jetaient par-dessus la clôture intérieure. Il y avait des petits jeunes de dix-huit ou dix-neuf ans là-bas, qui faisaient leur service militaire, alors pour eux c'était comme un jeu pour eux, de tirer les rats. Et ils nous jetaient les rats, et Guillermo leur enlevait la peau, et ensuite il leur coupait les pattes et la queue... Mon Dieu... Après, quand tu n'avais plus ni queue ni pattes, ça ressemblait à n'importe quelle autre viande, c'était une viande blanche et exquise, très très bonne, j'ai appris à manger du rat là-bas.

ENQUÊT. : Quelques questions techniques : comment faisiez-vous pour vous procurer ou réaliser les costumes, le maquillage, les projecteurs, les rideaux ? Comment pouviez-vous les obtenir ?

ARMANDO : Les costumes, nous les faisons nous-mêmes pendant la semaine, parce que le régime du camp de concentration veut qu'à huit heures il y ait le comptage, et ensuite il nous restait deux heures avant l'extinction des feux, enfermés dans les baraquements. C'est là que nous faisons les projets, la répartition des tâches, tout ce que nous avons à faire pour la prochaine représentation. Alors on a tout fait tous seuls. On a commencé à se spécialiser dans les fonctions ; il y avait des groupes qui se chargeaient de la musique par exemple, comme Manuel Rodríguez, un véritable orchestre. Et quand les militaires arrivaient, ils installaient des projecteurs, ils nous éclairaient, on se serait cru sur Los Robles. Souviens toi que je parle des marins de la maintenance, que je ne te parle pas de ceux qui étaient en faveur de la répression et de la torture. Par exemple, les Infants de Marine, ces connards, ils nous maltrahaient à longueur de journée... Ensuite, tout ce qui était son et lumière, ce sont les gars de la maintenance de la Marine qui le faisaient. Ils les préparaient, et nous n'avions qu'à dire : « nous avons besoin de ça, de ça, de ça », la communication que nous avons commencé à établir était bonne, excellente. Et ç'a été un peu le travail du siècle, d'être là-bas, cette situation illogique, des Chiliens qui surveillent d'autres Chiliens, et ça rendait tout le monde fou... c'était la folie. C'est pour cela qu'ils changeaient les gardes chaque semaine, pour qu'on ne puisse pas fraterniser. Parce que la situation s'était déjà présentée, par exemple, qu'un officier débarque soudain, et qu'il soit le cousin d'un des prisonniers. Alors ils essayaient de les transférer depuis Arica jusqu'à Dawson, et les soldats de Punta Arenas étaient envoyés au Stade National ; et même comme ça, il y a eu des rencontres de famille. Donc pour qu'il n'y ait pas de fraternisation, ils ont réduit la période de séjour de chaque garde. Sept jours, puis une autre institution. Et chaque institution appliquait sa méthode de camp de concentration.

ENQUÊT. : Mais les militaires de maintenance n'ont pas changé ?

ARMANDO : Non, ils ont toujours été là. Je me souviens que ces gens ont été en poste jusqu'au moment où nous sommes partis. Sûrement que certains ont demandé une permission

pour aller voir leur famille, mais nous, bien sûr nous ne pourrions pas voir la nôtre. Et toutes ces activités de théâtre, ils y participaient aussi, c'était nous en équipe avec les marins. C'était eux qui ouvraient le rideau, c'était eux qui le faisaient et on ne sait pas d'où ils l'avaient sorti. Non, nous n'avons jamais su d'où il venait, mais il était là, et nous pouvions ouvrir et fermer le rideau comme au théâtre. C'était hallucinant. C'était du Fellini pur. Faire du théâtre dans un camp de concentration...

ENQUÊT. : Tout ça se déroulait dans le réfectoire ?

ARMANDO : Il y avait deux réfectoires, ils étaient grands comme les autres baraquements.

ENQUÊT. : Et donc tous les gens présent dans le camp se trouvaient au même endroit au même moment ?

ARMANDO : Oui oui, bien sûr, et là [*schématise une spatialisation sur la table*] il y avait par exemple des chaises devant, des chaises et des chaises et des chaises ; et puis un couloir, et voilà. Tout le monde était debout au fond, tous ceux qui pouvaient rentrer. Et ce dispositif a servi chaque semaine. Il y avait aussi une émulation entre le *Show de Cachaça* et celui que nous avions au Parti Communiste, et qui s'appelait le *Show de Piquete*. Ce n'était pas une compétition, c'était une émulation, à qui le ferait le mieux, à qui ferait venir le plus de monde... Nous alternions aussi, par exemple : « ce week-end, vous verrez uniquement du théâtre ». Le *Show de Piquete* appartenait pratiquement à la baraque Remo. Remo signifie « achevés » dans le jargon militaire. Nous étions ceux qui étions déjà passés par le Conseil de guerre, nous étions tous déjà condamnés. Et donc nous étions plus ou moins permanents, il n'y avait plus de transferts, ils ne sortaient plus personne d'entre nous du camp, nous étions juste là sans avoir la moindre idée de ce qui allait se produire. Donc nous avons eu l'occasion d'avoir un peu plus de temps, pour profiter un peu plus... Et donc nous prévoyions ce que nous allions faire, « bon ce serait bien que l'on parle de ce problème », et au final tout le monde collaborait, ce n'était pas à l'initiative d'un seul homme. Tout le monde collaborait, même les gardes, puisque parfois ils s'approchaient, ils me disaient : « écoutez voir, monsieur, j'ai une bonne blague à vous raconter, vous pourrez la raconter ce soir » ; parce qu'on faisait les soirées de blagues, les gens en redemandaient. Je ne sais pas combien de blagues j'ai pu raconter, sans me répéter ! Parce que les gens me racontaient des blagues à moi, et moi je leur racontais des blagues à eux. Et c'est pour ça que je faisais rire tout le monde, parce que je faisais les mouvements, les gestes, parfois c'était pratiquement un vrai mime ce que je faisais... mais tout le monde collaborait. Sans la collaboration de tous les prisonniers, ça n'aurait pas été possible. Mais on l'a fait. On l'a fait. [...] Après cela, j'ai enseigné le théâtre à la prison de Capuchino, qui était la plus grande prison en 1976. Là-bas, il y avait une école de théâtre, il y avait d'autres acteurs... et un des exercices que je donnais aux élèves pour apprendre le théâtre était « Prométhée enchaîné ». Tout ce à quoi il pouvait penser, enchaîné comme ça au rocher... [...]

ENQUÊT. : Et à Dawson, ce n'était que des pièces que vous aviez écrites, et des créations collectives ? Selon quels processus construisiez-vous chaque pièce ? Comment répétiez-vous ?

ARMANDO : Eh bien quelqu'un proposait un thème ; il y a eu d'autres personnages, mais je ne m'en souviens pas très bien... Je me souviens de celle dans lesquelles je jouais, et pas plus. « Et si on les amenait au restaurant ? » – avec un bifteck *a lo pobre* ; et les gens se mettaient à saliver, et les acteurs jouaient sur des descriptions de plus en plus délectables de leurs assiettes : « Mange-la, cette viande ! », les gens se mettaient à crier ! Et les comédiens disaient : « J'ai bien tout fini », mais ils ne mangeaient rien, il n'y avait rien dans leurs assiettes. « Et au fait, si on leur racontait un barbecue ? On prétend qu'on va chercher une brebis et on la mime en train de rôtir sur les flammes. » – et tout était imaginaire ! C'était beau. Il y avait un homme, il est peut être en Hollande, ou peut-être qu'il est mort – et il ne parvenait pas à surpasser cette situation, et il avait essayé de se suicider. « Il faut que je te raconte ce qu'il m'est arrivé : écoute Marcelo, toi qui travailles dans la médecine » – il travaillait dans un hôpital – « j'ai un problème » – avec une tête comme ça, honteuse... – « ne le raconte à personne parce que j'ai honte... À chaque fois que je suis avec une femme, que je fais l'amour, et que j'ai envie de pisser, je n'y arrive pas ! » Et il a explosé de rire, et il m'a dit : « mais qui t'as dit que tu pouvais ! ». C'était ça ce que je faisais : j'étais un clown. J'aime vivre, j'aime la vie. Je suis candidat à la mairie en ce moment. Il faut donner une conscience aux masses pour qu'elles reprennent le pouvoir. Parce que nous sommes plus puissants qu'eux, que le système, que l'Église, que tout... Cette histoire de la théorie du choc, c'est la vérité ! Ces salauds ont pensé tout le système pour te diriger, et ça fonctionne. C'est une habitude naturelle que j'ai d'être un clown, et ça m'a servi énormément dans le camp. Quand nous avons été transférés à la prison de Santiago, qu'est-ce que le traitement était bon ! La façon de te parler, et les policiers qui sont des professionnels... pendant la journée, nous faisons ce que nous voulions. Bien sûr, on aurait été mieux chez soi, mais le transfert d'un camp de concentration vers une prison, wow. On lui aurait donné cinq étoiles. À Capuchino, je suis devenu chef de la bibliothèque.

ENQUÊT. : Et tu as dirigé une école de théâtre là-bas ?

ARMANDO : Des exercices de respiration, de diction, de projection de la voix, de contrôle des mains... la méthode de Stanislavski. Quand tu dois jouer un rôle, aussi court soit-il, tu dois connaître toute sa vie, depuis sa naissance jusqu'à ses études...

ENQUÊT. : La méthode Stanislavski a toujours été ta méthode ?

ARMANDO : Toujours.

ENQUÊT. : Et c'est pour cette raison que toutes les pièces à Dawson étaient « à partir du réel » ?

ARMANDO : Oui, effectivement, tout à partir du réel. Quand nous avons fait la greffe de cœur, nous avons aussi fait une amputation de la jambe... et ça nous le faisons tous les samedis. Nous avions aussi un avion, mais sans les ailes, et nous faisons tout un trajet qu'il fallait parcourir sur la scène pour représenter son vol. Et nous sommes allés voir le Major et nous lui avons demandé (parce qu'il y en avait certains qui savaient ce dont il y avait besoin pour le construire) : « nous avons besoin de fil de fer pour la structure, puis de mousse isolante à l'intérieur, puis de le peindre... » et les types de la maintenance se le procuraient.

ENQUÊT. : Sur l'île ?

ARMANDO : Le Major avait un entrepôt, un baraquement avec tous les matériaux imaginables, de la peinture – il fallait bien peindre les baraquements non ? Et on a réussi. Héctor Áviles savait peindre, c'était un vrai peintre, il avait fait la toile de fond. Je n'arrive pas à me souvenir du nom du Major... il était de Quilpué. Il est mort avant que j'aie pu le rencontrer. Le fils de Claudio Mardones est journaliste, et il a parlé au Major et il lui a donné quelques photos de Dawson. Je ne me souviens plus du nom d'aucun militaire à part un seul, qui était médecin, et qui a sauvé la vie à Eugenio González. Nous avons toujours essayé de le retrouver, mais la Marine n'a jamais communiqué son contact. Nous n'avons jamais su son nom. Le Major est mort, il ne reste que sa veuve, à moins qu'elle ne soit morte aussi. Ils ont des enfants, qui sont aussi dans la Marine, retraités déjà, et qui habitent aussi à Quilpué. Les courbes de la vie qui t'emmènent de-ci de-là... On se croirait dans un film de science-fiction.

ENQUÊT. : Est-ce que tu peux m'en dire un petit peu plus sur le lieu du théâtre ?

ARMANDO : Le baraquement faisait quelque chose comme soixante mètres de long, et peut-être dix de large. Et il y avait une scène, sur laquelle on pouvait monter par un escalier – haut de soixante centimètres, pas si haut que cela, je ne m'en souviens plus bien, et de la largeur non plus ; mais des deux côtés il y avait assez d'espace pour sortir et rentrer, avec des galeries. Et il y avait une toile de fond, que nous avons peinte nous-même. Et le fond de scène changeait avec la toile, et nous passions derrière la toile et sur les côtés. L'entrée des artistes se faisait à jardin, et à cour c'était plutôt pour sortir, après quoi on passait par-derrière. C'était quelque chose de très simple, comme ça. Il y avait des rideaux qui tombaient comme ça et comme ça, pas des rideaux de théâtre mais plutôt des rideaux de chambre. Et le nez de scène était là. *Camara oscura*, comme on dit, n'est-ce pas. Et absolument tout était en bois, le sol, les murs, parce que les baraquements étaient en bois à l'intérieur et en tôle à l'extérieur. On changeait la toile de fond, on la peignait, si on n'en avait pas besoin on la changeait et on mettait quelque chose d'uni à la place, pour que les silhouettes se détachent, quelque chose de plus ou moins noir, on voyait mieux comme ça. C'est nous qui devons fermer le rideau, naturellement. Et les couleurs... Je ne me souviens pas de tout, Héctor pourrait te dire puisqu'il était spectateur. Tu sais que nous, on a aussi fait des chœurs parlés, j'en avais aussi pris des notes dans un carnet. Il y a d'autres carnets que j'ai dû jeter au feu. J'écrivais tout le temps, tout le temps mais de manière critique.

ENQUÊT. : Et comment faisiez-vous pour confectionner les costumes ?

ARMANDO : Comme ça, c'est tout. Tu avais besoin d'un pantalon large, tu demandais à un type un peu gros ! Si tu devais jouer un médecin, tu cherchais quelque chose de long et blanc. Je n'ai jamais fabriqué un seul costume ; à part éventuellement le scaphandre, l'avion, le sous-marin, les poissons, les oiseaux – tout ça en carton, du carton qui venait de l'entrepôt du Major qui se le procurait pour nous. J'y ai été plusieurs fois. Je lui demandais, il me le donnait. C'était signe que nous étions dignes de confiance. La garde changeait tous les sept jours [...] La scène était fixe. Et devant il y avait des chaises, et derrière tout le monde était debout, c'était à peu près la moitié et l'autre moitié du baraquement.

ENQUÊT. : Mais l'estrade existait déjà ?

ARMANDO : Non, ils l'ont construite. Elle faisait quelque chose comme trois mètres par cinq ou six mètres, comme ça. Et il y avait deux escaliers de chaque côté pour pouvoir monter sur la scène, et les entrées pour les acteurs étaient sur les côtés, à part les groupes qui montaient par le nez de scène. Et nous avons aussi inventé tout un système d'éclairage par en-haut. On pouvait faire le noir complet dans le baraquement, et les projecteurs fonctionnaient assez bien.

ENQUÊT. : Les lumières changeaient pendant la représentation ?

ARMANDO : Non, il n'y avait pas d'effets pendant, rien. Mais je crois que si, une fois, il y a eu des couleurs. Mais ça ne changeait pas pendant le show, ni entre les pièces. C'était une série avec des épisodes. Pour le public, il y avait quelque chose du suspense. Au début de ma carrière, j'ai été officier dans l'Armée de l'Air, et à l'école d'aviation il y avait une revue, j'avais écrit dans la revue. Là-bas, ils te traitent bien, ils te réveillent délicatement et à neuf heures, et tu manges bien... Dans l'Armée de l'Air aussi, j'ai fait un groupe de théâtre. J'ai même joué pour le président Ibañez ! Lui aussi, c'était un dictateur militaire, qui a tué des milliers de personnes dans les massacres de Santa Maria, de la place Bulnes, de la Patagonie... Je voulais travailler comme acteur mais ce qui s'est passé, c'est qu'après le lycée, j'avais une tante qui m'a dit : « Je ne paierai pas pour des études de pédé. » Mes amis m'ont dit qu'il fallait que je mente, mais je ne voulais pas, pas moi, alors je lui ai dit que oui, qu'elle avait raison, que j'allais faire de l'agronomie, mais bien sûr, ça ce n'est pas possible à Punta Arenas parce qu'il ne se passe rien ici ; et elle m'a aidé pour que je puisse aller en janvier à Santiago... mais arriver du Magellan, en plein été, dans la chaleur de Santiago... [...]

ENQUÊT. : Et pour toi, *Piquete*, c'était plutôt un surnom ou un clown ?

ARMANDO : Non, c'est un surnom, ça vient du lycée.

ENQUÊT. : Mais dans le camp, les gens te connaissaient par ton vrai prénom ?

ARMANDO : Si tu poses des questions sur Armando Figueroa, personne ne sait qui c'est. Mais si tu dis *Piquete* Figueroa : « aaaah... » Et tu sais pourquoi ? Tout ça parce qu'un professeur de gymnastique m'a demandé de monter à la corde – et à l'époque, nous n'avions pas de Puma, rien, on devait faire notre gymnastique avec nos habits de ville ; mais nous avions l'heure de gymnastique juste à la dernière heure, avant de sortir avec sa petite copine. Et comme on transpirait beaucoup, le type a dit : « ce petit ressemble un piquet ».

Annexe B – Manuel Hernández
68 ans, 22 janvier 2017 – à son domicile, Santiago.

ENQUÊTEUR : Normalement, il ne sera publié que pour des chercheurs, mais au vu du contexte social et politique, ce mémoire s’inscrit nettement dans un projet de mémoire. Nous envisageons donc d’en discuter plus tard avec des éditions, ici au Chili...

MANUEL HERNÁNDEZ : Est-ce que tu peux m’envoyer une copie de ce que tu enregistres ?

ENQUÊT. : Bien sûr! Sans aucun problème, et par la suite également, une copie de la transcription.

MANUEL : J’aimerais bien avoir une copie maintenant, une que tu puisses m’apporter, parce que je n’ai pas toujours la capacité de me souvenir d’autant de choses, donc je les conserve. Avec qui d’autre t’es-tu entretenu ?

ENQUÊT. : Armando Figueroa.

MANUEL : Oui.

ENQUÊT. : Et pour l’instant sur Dawson, seulement avec *Piquete* Figueroa et Miguel Lawner. [...] À présent, je vais te poser quelques questions précises quant à l’exécution des pratiques artistiques et théâtrales. Tout d’abord, dans ton souvenir, à quel moment s’est produite la première activité théâtrale, ou du moins artistique – et pourquoi penses-tu que cette autorisation a été possible ?

MANUEL : La première occasion que nous avons eu pour entreprendre une activité artistique a été parce qu’avec *Piquete* Figueroa, justement, nous avons commencé à réfléchir à la manière dont nous pourrions développer un travail qui permette de maintenir l’état d’esprit de nos gens, et maintenir un état d’esprit signifiait entre autres choses : exposer certaines thématiques dans lesquels les gens puissent s’impliquer. Et *Piquete* Figueroa était assez créatif, n’est-ce pas ? Alors nous avons commencé à réaliser une série d’initiatives, plutôt sinistres je crois, parce que cela avait avoir avec le contexte dans lequel nous nous trouvions. Nous avons commencé à réaliser des œuvres comme : *Frankenstein et le nain Tacanacos*. Nous l’appelions l’Assistant Tacanacos, et Frankenstein était... un camarade dont je ne me rappelle plus le nom, précisément. Je crois qu’un autre des assistants était Olate...

ENQUÊT. : Alejandro Olate ?

MANUEL : Alejandro Olate, oui, un des socialistes qui était dans le camp. Et il y avait aussi un autre assistant qui était là, et qui avait un peu en rôle de zombie. C’était une atmosphère

que nous avions créée. On avait coupé quelques feuilles de carton, et on avait confectionné différentes silhouettes. Et c'est comme ça que nous avons inventé ce que nous appelions *l'Opération du Docteur Frankenstein et du nain Tacanacos*. Tacanacos était l'assistant de Frankenstein, et Tacanacos était un nain qui *avait ma tête* [ndt : / me ressemblait]. On me mettait un oreiller pour simuler une bosse, et puis un tablier, et nous nous maquillions. Alors nous avons commencé à faire... je ne me souviens plus très bien, une série de scénarii, de petites actions qui était plutôt drôles parce que... nous mettions par exemple des crochets de fer qui pendaient du plafond, avec des crocs pareils aux crocs de boucher. Et dessus, nous accrochions des choses que nous nous étions arrangé avec la garde pour récupérer, particulièrement avec les cuisiniers. Quelques tripes, quelques morceaux de foie, ou des os ; et nous installions un personnage sur qui nous allions pratiquer une opération. Alors nous installions ce personnage sur la table, et le docteur Frankenstein commençait pour ainsi dire à l'opérer, et il sortait de lui des os, des intestins, quelques viscères. Et le nain Tacanacos prenait tout ça, et il sautait vers le plafond pour les planter sur les crocs. Et tout ça restait suspendu comme ça, nous plantions les tripes, je ne sais plus bien comment nous les avons obtenu, mais tout ça pendait depuis le plafond, et le nain Tacanacos sautait, et leur donnait des coups en s'exclamant : « des protéines, des protéines ! ». Parce que c'était une façon de nous moquer du fait que nous subissions des carences en viande et en alimentation parmi les prisonniers. Bon, ça, c'était une des formes. Parce qu'ensuite nous avons fait Tacanacos dans les fonds marins, et nous avons fait des dessins de poissons, etc. Nous avons inventé des choses de ce type pour maintenir l'état d'esprit de nos gens. Nous nous moquions beaucoup de la situation. Je crois qu'au fond nous étions un peu cinglés de faire ça, de tenter des choses aussi morbides. Mais il y avait des camarades à nous qui étaient encore plus cinglés que nous, que ça avait énervé. Par exemple, il y avait un médecin qui était dans le public, les soldats étaient venus voir aussi, tout le monde était dans le réfectoire. Et je me souviens qu'il a commencé à crier depuis le fond de la salle : « ceci est une offense à la science ! » – c'était une blague sur la science, mais entendre ça de la part de l'un d'entre nous, avec une vraie colère... Après on en a ri, parce qu'on s'est dits qu'on était des fous, que c'était une situation folle. Tu te rends compte... Bon, ça, ç'a été une des choses. On l'a refait beaucoup d'autres fois. Et quand on a été dans d'autres centres de répression, quand ils nous ont retirés du camp de concentration de Dawson et nous ont ramenés à Punta Arenas, ils nous ont emmenés dans un autre endroit qui est le Stade Fiscal de Punta Arenas. Ils nous ont enfermés dans un vestiaire, et nous étions tous là, tous ceux qui allaient passer en Conseil de guerre pour être condamnés par la justice militaire. Cet endroit est très violent, c'était un des centres de torture les plus féroces qu'il y a eu à Punta Arenas, et je dis féroce parce que la torture y a été massive. On nous levait à sept heures du matin pour hisser le pavillon national, nous devions chanter l'hymne national, et ensuite commençaient des sessions d'épuisement physique très violent qui ne s'arrêtaient que quand quatre ou cinq camarades s'étaient évanouis, vraiment évanouis ; la pression est très forte et certains camarade ne résistaient pas et s'évanouissaient, tu vois. Ces types marchaient par-dessus nos corps, ils tiraient par-dessus nos têtes avec leurs fusils, ils faisaient toute une série d'actions très violentes envers nous. Jusqu'à ce qu'une fois, nous parvenions à convaincre un officier, je ne sais comment, parce que nous voulions faire un autre genre de théâtre qui était un numéro de magie, ça nous l'avons inventé avec un camarade qui est décédé, je vais me souvenir de son non... Bon, nous avons donc commencé

à discuter : « qu'est-ce qu'on fait, qu'est-ce qu'on fait ? ». Nous étions une quarantaine de prisonniers, et dans chacun des vestiaires il y avait des douches. C'est ça que l'Armée de l'Air avait transformé en camp de concentration, en y installant des dortoirs, et nous étions confinés de chaque côté. De notre côté, nous étions quarante. Donc ils ont accepté que nous fassions quelque chose, mais seulement depuis la porte du vestiaire vers l'intérieur. C'était une folie : nous ne pouvions pas sortir.

ENQUÊT. : Du vestiaire?

MANUEL : Non, de la salle de douche ! On ne pouvait pas passer la porte du fond. Alors à l'entrée du vestiaire, nous avons installé une petite table, et un camarade – tu aurais du filmer cet entretien parce que c'est un exemple intéressant, cet exercice – un camarade mettait ses mains dans mon gilet, et moi je mettais un gilet par-dessus ma tête. Il montrait ses mains et moi je mettais mes mains dans le pantalon ; et donc, il avait ses mains derrière et utilisait les deux mains, et ce que faisait le nain, c'est qu'il faisait le devin. Je me mettais d'accord avec mon camarade, il me posait une question, comme : « qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que le spectateur vient de me donner ? », et selon la formulation de la question, je savais si c'était un crayon, si c'était un peigne... Je ne me souviens plus bien, mais nous avons répété presque une semaine complète juste tout les deux, pendant le temps que nous passions là-bas.

ENQUÊT. : Vous répétiez dans le vestiaire ?

MANUEL : Oui, juste tous les deux dans un coin, pour essayer de se mettre d'accord sans que les autres ne s'en rendent compte. Et donc, nous avons réussi à convaincre les officiers ; et le nain Tacanacos était devin. [...] Ils ne se rendaient pas compte mais c'était une technique grâce à laquelle nous avons réussi à abaisser un petit peu les tensions auxquelles nous étions soumis ; parce que là-bas, dans ce lieu de punition, on n'ouvrait la porte que pour nous sortir et nous faire subir plus de séances de torture, ou pour hisser ou baisser le pavillon national. Alors nous nous sommes dédiés à ça, intensément. [...] Tout ce genre de choses, nous l'avons fait en pensant toujours à élaborer une initiative qui permette d'assoupir tout ça. Mais c'était aussi une preuve sur le plan culturel, spirituel. Je crois que ces jours-là, nous avons réussi à élever le moral de nos compagnons, mais nous avons été parmi... moi du moins, j'ai été parmi les plus torturés du Magellan. Avec quelques autres compagnons, dont Francisco Alarcon, nous avons été les plus torturés en vérité. Ils ont tué plein de gens là-bas, mais la torture était féroce. Alors le simple fait que nous parvenions à créer cet esprit aidait beaucoup de gens, parce que Francisco Alarcón était le secrétaire du parti dans le Magellan, et moi j'étais le secrétaire des Jeunesse Communistes. En vérité, je me sentais une obligation politique et morale.

ENQUÊT. : Tu étais secrétaire ?

MANUEL : Oui, j'étais le chef. Le chef des Jeunesses Communistes. Alors je voyais ça comme une obligation morale et politique de mettre en place des actions qui permettent d'élever le moral de lutte de nos gens, leur esprit pour qu'il ne s'effondre pas... parce qu'un des deux pilier fondamentaux du camp de concentration est le rôle que jouent les oppresseurs dans la tentative de détruire l'identité des personnes. Parce que nous n'avions pas de nom, nous avons un numéro. À Dawson, j'étais Charlie 57. Au Stade Fiscal, je ne me souviens

plus du numéro. Alors je crois que par ce moyen, nous avons réussi à inverser l'anéantissement psychologique que les fascistes prétendaient appliquer aux prisonniers. De cette manière nous avons réussi à élever assez puissamment l'état d'esprit des gens. Parce que nous avons démontré que dans les pires conditions où nous nous trouvions, nous étions capables de faire cela. À l'île Dawson, nous avons aussi fait beaucoup de choses, parce qu'une des choses dont nous nous sommes rendus comptes à Dawson, c'est qu'il y avait des jeunes qui chantaient. C'était très beau, très joli. Par exemple, l'ex-ambassadeur Letelier, qui fut assassiné à Washington, avait demandé la permission de venir nous chanter du tango.

ENQUÊT. : Il avait demandé la *permission* de chanter ?...

MANUEL : Oui, c'était un chanteur merveilleux, il avait une voix spectaculaire. Effectivement, il a obtenu cette permission et nous a rejoint, ça s'est produit au moins deux ou trois fois pendant que j'étais là, il venait chanter à l'heure du repas dans le réfectoire.

ENQUÊT. : Vers quelle heure ?

MANUEL : Vers deux ou trois heures de l'après-midi, du moins s'il lui donnaient la permission. Un jour, je crois aussi que ça s'est fait à cinq ou six heures de l'après-midi. Lui, il est venu chanter parce qu'il a demandé l'autorisation et qu'ils l'ont autorisé à le faire. Ainsi, nous avons pu nouer un contact. Nous faisons beaucoup de choses en vérité, pour maintenir une qualité de vie pour la plupart des gens et que l'état d'esprit soit toujours bon.

ENQUÊT. : Dans quel réfectoire tout cela se déroulait-il ?

MANUEL : Dans le réfectoire des prisonniers politiques du Magellan.

ENQUÊT. : Il vivait dans l'autre partie du camp, dans le baraquement Isla, mais il venait chanter dans votre réfectoire ?

MANUEL : Tout à fait. Normalement, il chantait pour ses camarades, mais là il est venu chanter chez nous comme un acte de fraternité pour les prisonniers du Magellan. [...] Maximo Vidal et moi, nous avons discuté avec le Major qui était en charge de la maintenance du camp, c'était un Major de la marine.

ENQUÊT. : Il était en charge de toute l'île ?

MANUEL : Il était en charge de tous les camps de concentration.

ENQUÊT. : Est-ce que tu te souviens comment il s'appelait ?

MANUEL : Je ne me souviens pas de son nom, on doit le trouver dans certains livres, quand il est question du Major. [...]

ENQUÊT. : Armando l'appelait aussi le « père des prisonniers politiques ».

MANUEL : Bon, ça, c'est lui qui lui donne ce nom. (*Rires*) Ce n'était pas le cas de tout le monde. C'était une personne très charismatique, une personne très humaine en vérité, et sa relation avec nous ne s'est jamais teintée d'une attitude de maton. Jamais. Il y a même des types, des garçons qui faisaient partie de l'Armée de l'Air et qui avaient été condamnés à mort parce qu'ils faisaient partie du M.A.P.U. Ils avaient été en Conseil de guerre, ils avaient été transférés à Dawson, et ils attendaient ici, déjà sentenciés, dans l'attente du moment où on

les transférerait pour les éliminer, pour les tuer. Finalement, ça ne s'est pas passé, peut-être qu'ils ont réduit leurs peines en peine à perpétuité, je ne sais pas... Donc c'était une situation terrible pour ces garçons. [...] Il se trouve que l'Armée de l'Air avait organisé une fouille dans les dortoirs des militaires, à Punta Arenas. Et ils avaient trouvé une propagande du M.A.P.U., le parti ouvrier et paysan, et c'était suffisant pour les considérer comme des traîtres à la patrie, d'autant plus qu'ils étaient militaires, et qu'ils avaient accès à de l'armement... comme s'ils avaient commencé à créer un poste d'infiltration dans les forces armées. [...] Ce Major les faisait courir, d'accord. Et il les faisait courir parfois dans le sable, avec des sacs lourds à aller jeter. On aurait pu penser que c'était un homme retors, et on s'est rendu compte plus tard qu'il le faisait toujours pour que les garçons finissent leur journée épuisée, et qu'ils n'aient pas de mal à dormir. C'était une façon aussi de leur permettre de ne pas penser aux conséquences de leur situation. Je sais que c'est très étrange, c'était une scène très violente ; mais c'était toujours le Major qui venait et nous discussions avec lui, et nous lui disions : « mon officier Major, si vous parvenez à vous procurer un tonneau tapissé de terre de couleur, cette terre réfléchissante pourrait nous servir – si ce sont des tonneaux de deux cents litres, des tonneaux de pétrole ou des tonneaux d'huile qui finiraient au dépotoir – si vous parvenez à nous procurer cela, nous pourrions installer l'eau chaude à tout le camp de concentration ». Et un beau jour, je ne sais pas si c'était une ou deux semaines après cette conversation, le tonneau est apparu. Nous lui avons demandé de quoi installer les canalisations, et il nous a procuré les canalisations, et tout le matériel pour cela. Tous les outils. Nous, Maximo Vidal et moi, nous nous sommes donnés pour tâche d'installer cela dans tout le camp. Nous l'avons installé pour chaque baraquement. Dans chaque baraquement, nous avons mis un tonneau de deux cents litres que nous connectons aux canalisations par au-dessus. [...] On y mettait des bûches que l'on enflammait, et comme le tonneau était fermé et rempli d'eau, l'unique échappée pour l'air chaud était la canalisation, et c'est de cette manière qu'on a installé l'eau chaude dans tout le camp. Puis nous avons été l'installés à Isla. Ça nous a pris un jour par installation, un jour par baraquement. Mais quand nous avons été à Isla, ça nous a pris trois jours. Pourquoi ? Parce que nous profitons de cette occasion pour parler avec les dirigeants qui étaient prisonniers, avec Orlando Letelier, Vergara, Tohá, il y avait aussi Lawner, Puccio et Puccio fils aussi (lui, c'est grâce à son père qu'il est toujours en vie). Et pourtant, Bitar dit dans son livre que c'est grâce à nos ingénieurs. Mais la vérité, c'est qu'il n'y avait pas d'ingénieur. C'était nous deux, nous n'étions pas ingénieurs, nous étions plombiers. Ça c'est la vraie histoire, c'est ce dont je me souviens. [...] On nous a ramené à Dawson après le Conseil de guerre.

ENQUÊT. : Quelles étaient les dates approximatives de chacun de ces transferts ?

MANUEL : 1974.

ENQUÊT. : Est-ce que tu te souviens du mois ?

MANUEL : Je ne sais pas, avril, mai... je crois que c'était avril. Non, ce n'était pas en avril, parce que le 21 mai 1974 nous étions à Dawson. Donc c'était à la fin 1974, je pense vers le mois de novembre, début décembre. Ils nous ont transférés de Dawson à la prison post-condamnation. [...]

ENQUÊT. : N'y a-t-il pas eu aussi un match de foot à Dawson ?

MANUEL : Je ne me souviens pas, je ne crois pas. Ou peut-être dans un baraquement, mais moi je ne me souviens pas d'y avoir participé. Une autre chose intéressante par contre, et que nous avons inventé à Dawson : il y avait là-bas le professeur Eugenio González, condamné je crois à dix-neuf ans de prison, ou quatorze, je ne me souviens plus. Il était expert en littérature. Et donc il écrivait des poèmes et des vers. [...] Alors nous avons inventé des chœurs parlés, et en quoi consistaient ces chœurs parlés ? Eugenio González préparait des textes, et nous nous réunissions à dix ou vingt dans différents endroits, en groupes. Et chacun connaissait sa part du texte. C'était de vraies allégories que nous nous faisions, de registres différents, romantique par exemple... ainsi on pouvait faire participer des jeunes et les personnes âgées, parce que tout le monde n'avait pas la voix pour chanter, mais tout le monde pouvait parler, donc c'était des chœurs parler. Et ça, c'est Eugenio González qui l'a inventé, avec une spectaculaire intelligence de plume. Ça a permis à beaucoup de gens de s'impliquer dans des activités culturelles sans avoir besoin d'être érudits, sans qu'il y ait besoin de dispositions ou de savoir-faire. [...]

ENQUÊT. : Te souviens-tu de la date à laquelle s'est déroulée la première activité culturelle de laquelle tu te souviennes ?

MANUEL : C'était quand nous sommes arrivés à l'île Dawson, fin décembre, début janvier 1974. C'était très tôt. Il y avait d'autres prisonniers qui étaient là avant, mais le gros des prisonniers est arrivé à Dawson en décembre.

INVEST. : À Compingim, ou directement à Río Chico ?

MANUEL : Directement à Río Chico, je crois. Dans ce camp. Pas à Compingim, il y avait peu de gens là-bas. C'était surtout les premiers qui avaient été arrêtés le premier jour. Mais la grande majorité d'entre nous est arrivés en bateau à la fin du mois de décembre.

ENQUÊT. : Dans quels endroits se déroulaient les activités théâtrales ? Dans quels lieux du camp, je veux dire.

MANUEL : Eh bien les répétitions, nous les faisons dans les baraquements-dortoirs, et les événements culturels, nous les faisons dans le lieu qui était aménagé comme réfectoire. Au Stade Fiscal, nous le faisons à l'intérieur du vestiaire, sans dépasser la porte. [...]

ENQUÊT. : Les chœurs parlés, les soirées de tango, tout ça se déroulait dans le réfectoire ? C'était l'espace de représentation ?

MANUEL : Tout a fait.

ENQUÊT. : Mais les répétitions étaient dans les baraquements ? À quels moments ?

MANUEL : Après qu'ils nous y confinent.

ENQUÊT. : Aux alentours de...

MANUEL : Approximativement six ou sept heures du soir.

ENQUÊT. : Très bien. Et les représentations dans le réfectoire, à quel moment de la journée se déroulaient-elles ?

MANUEL : Nous le faisons l'après-midi ou le soir, habituellement. Nous dînions à cinq ou six heures, plutôt à six heures, et ils nous donnaient l'autorisation après cela.

ENQUÊT. : Donc c'était un moment autorisé...

MANUEL : Par la garde oui. La garde était présente. Et il se passait d'autres choses aussi dans cet endroit : des conférences se tenaient dans les baraquements. Chacun pouvait proposer une conférence ; par exemple, Eugenio González a donné une conférence sur « la quichotisation de Sancho Panza et la panzatisation de Don Quichotte » [...] c'était très intéressant, tellement intéressant que nous avons fait cela dans les baraquements sans autorisation.

ENQUÊT. : Et sans contrôle?

MANUEL : Sans contrôle. Et je me souviens qu'à une occasion, la garde avait voulu empêcher que nous nous réunissions, que nous nous rassemblions, ce qui est compliqué parce que tu es dans un camp... c'est impossible. Bon, un jour, la garde arrive et il était en train de parler de philosophie. Nous étions tous là, peut-être quatre-vingt personnes, tout le monde dans le baraquement écoutait et parmi la garde il y avait cinq militaires, armés. Bon, et le camp de concentration avait une forme comme ça, pareille à celle des camps qu'on voit dans les films nazis.

ENQUÊT. : J'ai les plans.

MANUEL : Alors ici il y avait les couchettes, de part et d'autre, et au milieu un couloir qui débouchait au milieu du baraquement sur un tonneau qui servait de chauffage. Et la même chose se poursuivait de l'autre côté. Alors au centre du baraquement, quand ces conférences se déroulaient, nous nous répartissions un peu partout, dans le couloir, sur les couchettes... et lui donnait sa conférence au centre, bien sûr. Alors la garde est entrée par une des portes latérales qu'il y avait. C'était la seule. Ils sont entrés et ils sont restés à regarder comment Eugenio González donnait sa conférence. Et il a continué. Et tout le monde s'est dit : « quel malade ! », nous étions nerveux. Mais il a continué sa conférence, et ça a duré une demi-heure, quarante minutes. Quand il a terminé, nous avons tous rompu l'assemblée et sommes retournés à nos couchettes. Et moi, j'étais là, je discutais avec quelques camarades, et les militaires qui continuaient à observer se sont approchés d'Eugenio, et lui ont serré la main, en lui disant : « merci de nous avoir permis d'écouter. » [...]

ENQUÊT. : Est ce que ça se faisait aussi dans les autres baraquements ?

MANUEL : Je crois que oui, tous les baraquements le faisaient. [...] Il y avait aussi la musique, nous avions une guitare.

ENQUÊT. : Qui avait une guitare, et pourquoi ?

MANUEL : Je crois que c'était Olate. Il se trouve que tout était très tendu quand nous changions de garde. Les changements de garde arrivaient tous les 15 jours, c'était une façon, une méthode pour empêcher qu'il y ait un rapprochement. Les premiers jours étaient terribles, parce que les militaires arrivaient avec l'endoctrinement selon lequel nous étions des assassins, qu'au premier moment d'inattention nous pourrions les tuer, que nous pouvions nous enfuir de l'île... enfin tout l'endoctrinement auquel ils soumettaient les gardes pour

maintenir des rapports tendus de la garde avec les prisonniers, et qu'ils ne deviennent pas nos amis. Cependant, il se produisait un phénomène selon lequel au cours de ces quelques jours, les gens commençaient à écouter ce dont nous parlions, et ils se rendaient compte que nous étions des personnes très érudites. [...] Après toute une conversation à base de « vous êtes coupables », « vous projetez de tuer les militaires », « vous avez détruit le pays », etc.... sur ces paroles, le jeune homme fait demi-tour et se retire avec sa garde, son escadron. Et pendant qu'il s'en allait, Olate prend sa guitare et commence à jouer. Un accord – et bon, la musique que nous jouions, c'était du Víctor Jara, du Violeta Parra. Et soudain, ce type entend ça et se retourne. « Vous entendez cette guitare ? ». Je lui dis : « Oui, mais elle n'est pas à moi », et il dit : « Prêtez-moi la guitare », et il s'assied. Et le type commence à jouer des chansons. De la *nueva canción chilena*, des chansons de Víctor Jara et Violeta Parra. Le type était super sympathique. C'était très beau, un moment très agréable. Il a commencé à venir jouer tous les soirs. C'était un type de 23 ans. [...] Ces soldats venaient dans la fin d'après-midi pour apprendre à jouer au *truco*, c'est un jeu de cartes typique du sud, qui ne se joue nulle part ailleurs, seulement en Patagonie chilienne et argentine. [...] Parce qu'un jour la garde et les types qui l'accompagnaient nous ont dit : « si, c'est vrai que notre Lieutenant est très très sympathique, il nous dit toujours qu'il faut que nous vous traitions avec respect. Que vous êtes des personnes intelligentes, et qu'ici, nous avons une occasion d'apprendre à vous connaître. Que nous devons être respectueux avec vous. » Et puis les gamins ont dit : « Nous, on a de la famille qui est de gauche. Moi je vis à La Legua, et l'autre vit à La Pincoya », qui sont des localités très populaires. [...] Le jour de changement de garde est arrivé, et à deux heures du matin le lieutenant et sa garde arrivent dans notre baraquement. Ils réveillent le représentant...

ENQUÊT. : Un représentant que vous élisiez dans chaque baraquement ?

MANUEL : Il y en avait un dans chaque baraquement, oui.

ENQUÊT. : Et qui était-ce dans votre cas ?

MANUEL : Nous, c'était Abramor González, qui était professeur de castillan. Alors Abramor González se lève de son lit, et le Lieutenant lui dit : « formez-moi le baraquement ». Et nous nous sommes tous levés en sous-vêtements, nous nous sommes mis en formation dans les couloirs, et il a dit : « Messieurs, nous rendons la garde aujourd'hui. Le personnel a changé, et je tenais à vous dire... je veux vous dire au revoir d'une manière que je ne peux pas faire dans le patio central. La seule chose que je désire », a-t-il dit, « c'est que tout ceci se termine bientôt, que vous retrouviez vos familles, parce que nous sommes tous chiliens ». Et il a commencé à nous saluer un par un, et à nous prendre un par un dans les bras. La main et une accolade, aux quatre-vingt personnes qui étions là. Et le type a fini en larmes, impressionnant. Il a fait demi-tour et il est parti, nous ne l'avons jamais revu.

ENQUÊT. : Quel était sa place à lui au sein de la hiérarchie du camp ?

MANUEL : Il était le chef du camp. Ça pouvait être un capitaine, un commandant ; ensuite venait un premier Lieutenant, un second Lieutenant, tout ça constituait son équipe ; et puis il y avait les simples soldats, les sous-officiers et les soldats constituaient la garde. Dans leurs quartiers, je dirais qu'ils étaient une soixantaine au moins.

ENQUÊT. : N'y avait-il pas aussi des marins de maintenance, qui ne changeaient pas ?

MANUEL : Le Major, c'est le seul qui était permanent.

ENQUÊT. : Il a été présent durant toute ta détention ?

MANUEL : Oui.

ENQUÊT. : Parce qu'il était responsable du camp, ou responsable de l'île ?

MANUEL : Il était responsable de la maintenance du camp.

ENQUÊT. : Mais il y avait aussi un commandant de l'île.

MANUEL : De l'île oui, parce que notre commandant de l'île était à Dawson dans la base navale de Dawson. Dans le camp de concentration qui était à Río Chico, la garde changeait tous les quinze jours entre la Police, l'Armée de Terre, l'Armée de l'Air, et la Marine.

ENQUÊT. : Est-ce que c'était aussi le cas pour les gens qui travaillaient dans les cuisines ?

MANUEL : Ah, je ne sais plus... je ne me rappelle plus. Je ne sais pas s'ils faisaient partie des gardes, il serait probable que non...

ENQUÊT. : Qui participait aux activités théâtrales ? *Piquete* Figueroa m'a parlé dans notre entretien en juin dernier de deux groupes. Il m'a dit que l'un s'appelait le *Show de Cachaça*, et que l'autre s'appelait le *Show de Piquete* ; et que l'un des deux avait un orchestre, tandis que l'autre faisait des pièces de théâtre.

MANUEL : Mais c'est lui qui lui donne ce nom là, « le Show de *Piquete* » ?

ENQUÊT. : Oui.

MANUEL : (*Rires*) Donnons-lui ce nom, dans ce cas. Je n'avais aucune idée de ce nom.

ENQUÊT. : Ah ?

MANUEL : Non. *Piquete*, c'était un personnage. C'est quelqu'un de très auto référent, *Piquete*.

ENQUÊT. : Mais il y avait bien deux groupes distincts ?

MANUEL : Il se passe qu'il y avait un groupe de musique, auquel appartenait Olate, Jeria, Arriagada, et Rodríguez aussi. Je ne me souviens plus bien. Donc il y avait bien deux groupes distincts, mais Olate faisait aussi du théâtre avec nous, on avait besoin de participants. Il nous fallait au moins quatre types pour pouvoir soulever le mort, n'est-ce pas ? Et le mort, c'était un autre camarade. C'est ainsi que nous faisons les shows dans chaque groupe, mais je ne me souviens pas de la composition. Il n'y avait pas beaucoup de personnes dans la formation de théâtre. Celui qui dirigeait tout, c'était *Piquete*. *Piquete*. Mais ce n'était pas le « Show de piquer, comme il dit. Je n'ai jamais entendu ça de ma vie. C'est impossible. C'était bien plutôt... le *Show de Frankenstein et du nain Tacanacos*.

ENQUÊT. : Quand tu dis qu'il dirigeait tout, tu inscries cela dans une organisation du travail théâtral avec un metteur en scène ?

MANUEL : Il était metteur en scène.

ENQUÊT. : Et directeur artistique ?

MANUEL : Il était le directeur du théâtre.

ENQUÊT. : Et comment fonctionnait l'orchestre?

MANUEL : Non ce n'était pas un orchestre, c'était une guitare et des percussions, qu'ils avaient construites avec des choses qu'ils avaient trouvé dans le camp.

ENQUÊT. : Et quand les concerts étaient-ils représentés ? Au cours des mêmes représentations que celle de théâtre ?

ENQUÊT. : Oui au même moment, presque à la même période.

MANUEL : Mais est-ce que chaque fois qu'il y avait une pièce de théâtre dans le réfectoire, il y avait un concert avant ou après ?

ENQUÊT. : Non, c'était un autre jour. Nous ne nous sommes jamais rassemblés, nous n'avons jamais fait quelque chose ensemble, c'était des activités différentes. [...]

ENQUÊT. : Quel jour avaient lieu les représentations de votre groupe de théâtre B?

MANUEL : Ce n'était pas quelque chose de planifié.

ENQUÊT. : Ce n'était pas toutes les semaines ?

MANUEL : Non non. Il pouvait arriver qu'il y en ait une par semaine, mais ce n'était pas quelque chose d'annoncé tel ou tel jour, non. Cela dépendait des gardes. Quand il y avait un changement de garde, il était impossible de faire quoi que ce soit. Mais nous parvenions toujours à le faire au moins une ou deux fois par mois.

ENQUÊT. : Deux fois par mois ?

MANUEL : Au moins.

ENQUÊT. : Mais pas de manière régulière.

MANUEL : Pas de manière régulière.

ENQUÊT. : Vous répétiez tout de même ?

MANUEL : Oui.

ENQUÊT. : Même si il n'y avait pas de représentation ?

MANUEL : Tout à fait.

ENQUÊT. : Le temps de préparation de chaque pièce devait être assez inégal par rapport à d'autres...

MANUEL : En effet.

ENQUÊT. : Et le public regroupait des gens de tous les baraquements?

MANUEL : De tous les baraquements.

ENQUÊT. : Y avait-il des gens qui venaient et des gens qui ne venaient pas, ou tout le monde y assistait-il ?

MANUEL : Non, tout le monde y allait. C'était la seule façon de se libérer des mauvais traitements.

ENQUÊT. : Armando m'a aussi dit qu'il y avait une différence entre les deux shows, celui de théâtre et celui de musique, qui recoupait une différence de partis ; que l'un aurait été du Parti Socialiste et l'autre du Parti Communiste. Qu'en penses-tu ?

MANUEL : Non, il y avait un mélange, parce que les socialistes et les communistes nous étions tous ensemble. Alors on ne pouvait pas dire que l'un était d'un parti et l'autre de l'autre... Je le sais, j'étais chef de parti ! Ce n'était pas une chose sur laquelle on se mettait d'accord, non, c'était tous ensemble. Comme je te dis, il y avait Arriagada qui était des Jeunesses Communistes, et Olate qui était des Jeunesses Socialistes, Jeria aussi... nous étions en relation permanente les uns avec les autres. Il y avait de tout.

ENQUÊT. : Combien de temps durait chaque show ?

MANUEL : Quarante minutes, une heure.

ENQUÊT. : Et une fois qu'il se terminait ?

MANUEL : Chacun rentrait chez soi. (*Rires*)

ENQUÊT. : Y avait-il des applaudissements ?

MANUEL : Oui, bien sûr.

ENQUÊT. : Et des saluts ?

MANUEL : Il y avait des saluts. On a bien ri... le 21 mai 1974, on a réalisé un hommage. Ça, c'était une putain de démente. [...]

ENQUÊT. : Comment s'est déroulé cet événement du 21 mai ?

MANUEL : Nous avons réalisé un hommage aux Gloires Navales. C'est comme ça que ça s'appelait : Hommage aux Gloires Navales. On y parlait de ce qu'avait été le rôle d'Arturo Prat dans la guerre du Pacifique, etc. C'était un petit peu surjoué : nous étions prisonniers, ils étaient nos geôliers, et nous parlions de l'histoire de la Marine... mais à travers des personnages historiques comme l'a été Arturo Prat.

ENQUÊT. : Ce n'était qu'un discours ?

MANUEL : Non, ce n'était pas un discours, c'était une pièce à personnages. Je ne me souviens plus si c'était des chœurs parlés, je crois que c'était une espèce de chœur parlé là aussi.

ENQUÊT. : Qui y a participé ?

MANUEL : Les mêmes personnes qui faisaient habituellement du théâtre.

ENQUÊT. : Donc c'était une espèce de compagnie ?

MANUEL : C'était une compagnie, oui.

ENQUÊT. : Si vous aviez besoin de quelque chose, c'était les gardes qui vous le procuraient ?

MANUEL : Oui, tout à fait.

ENQUÊT. : Qui en a fait la demande ? Était-ce une demande directe de l'administration ?

MANUEL : Je crois que ce sont les militaires qui ont demandé. Ils voulaient nous parler de quelque chose à ce propos parce que nos pièces étaient très bonnes.

ENQUÊT. : Les militaires ont assisté à ces pièces ?

MANUEL : Oui, ils ont assisté à tout.

ENQUÊT. : Un autre témoignage que j'ai recueilli fait état d'autorisations spéciales quant à la nourriture. Que c'était par exemple un jour de fête avec des dispositions de nourriture spéciales, et des permissions plus grandes.

MANUEL : Le 21 ? Oui, ils ont amélioré la qualité, mais on devait cette amélioration à la garde puisque c'était elle qui faisait la nourriture.

ENQUÊT. : Avais-tu des contacts avec le théâtre avant le camp ?

MANUEL : Non. Ah si, si, si, si. Avant le camp, dans les quelques mois après que j'ai intégré les Jeunesses Communistes – j'y suis rentré à quatorze ans – vers mes quinze ans, des acteurs qui était du Parti m'ont repéré. Je ne sais plus bien où était le théâtre, et il y avait un metteur en scène... il s'appelait Paulino, il était propriétaire de l'hôtel Colomb de Punta Arenas. Cet hôtel n'existe plus. Bon, il était metteur en scène et membre du Parti et il m'a invité à participer à un *training* de pratique de l'acteur. Alors, la seule chose que j'ai appris à faire, c'était à suivre la mouche. C'était une mouche imaginaire. [...] C'est la seule relation que j'ai eu avec le théâtre quand j'étais plus jeune.

ENQUÊT. : Et les autres membres du groupe de théâtre étaient aussi des acteurs ?

MANUEL : Non.

ENQUÊT. : Ils n'avaient aucune expérience ?

MANUEL : Non, le seul qui avait de l'expérience était *Piquete*.

ENQUÊT. : Pourquoi penses-tu qu'il y avait une séparation entre le groupe de théâtre le groupe de musique ? Les deux groupes mélangeaient pourtant des prisonniers de plusieurs baraquements ?

MANUEL : Non, chacun des groupes appartenait à un même baraquement.

ENQUÊT. : Alors le groupe de théâtre appartenait au baraquement Charlie ?

MANUEL : Oui.

ENQUÊT. : Et l'autre groupe ?

MANUEL : Je ne me souviens pas. Tout ce que je peux te dire, c'est que toutes les activités dont je te parle avaient avoir avec le baraquement Charlie.

ENQUÊT. : À ta connaissance, il n'y avait pas d'autres rapports entre les prisonniers du Magellan et les prisonniers de l'Unité Populaire en-dehors de ceux que tu as mentionnés ?

MANUEL : Pas à part le moment où nous avons installé l'eau chaude, et les interventions de Letelier.

ENQUÊT. : D'après le témoignage de Miguel, la formation dans le patio central réunissait aussi tous les prisonniers.

MANUEL : Oui c'est vrai, à ce moment-là aussi nous étions tous ensemble.

ENQUÊT. : Comment vous procuriez-vous tous les éléments matériels nécessaires pour concevoir les décors, les costumes et le maquillage ?

MANUEL : Je ne me souviens pas vraiment, mais c'est nous qui avons inventé tout ça. Par exemple, s'il fallait se peindre le visage, nous le faisons avec du charbon. Mais à ma connaissance, il n'y avait pas d'autres types de maquillage. Sinon, tous les costumes étaient des choses que nous concevions.

ENQUÊT. : Rien ne venait de l'extérieur ?

MANUEL : Pas à ma connaissance, pas que je me souviens. Du moins, moi je n'ai jamais rien reçu de l'extérieur. Les autres peut-être, mais je ne m'en souviens pas.

ENQUÊT. : Et la scénographie ?

MANUEL : Tout ça c'était *Piquete* qui l'inventait, qui se débrouillait pour qu'on puisse faire comme ceci, comme cela.

ENQUÊT. : Et qui le réalisait ?

MANUEL : Nous tous.

ENQUÊT. : Avec quel matériel ?

MANUEL : Du carton.

ENQUÊT. : Que vous vous étiez procuré comment ?

MANUEL : Ah... nous demandions aux gardes de récupérer les cartons dans lesquels la nourriture arrivait au camp. Et parfois, nos familles nous faisaient parvenir quelque chose, et nous gardions les emballages pour en faire telle ou telle utilisation. Par exemple, je crois que les crocs de boucher que nous avions nous avaient été procurés par le Major.

ENQUÊT. : Ces crocs sont des instruments dangereux, cela suppose une certaine relation de confiance dans vos échanges avec la garde...

MANUEL : Oui, et particulièrement avec le Major, mais avec la garde en général. C'est grâce à lui que nous obtenions beaucoup de choses.

ENQUÊT. : Et qui se chargeait des fonctions techniques ? Parce qu'il semblerait qu'il y ait eu un travail de son et de lumière.

MANUEL : Oui un travail de lumière. Les projecteurs étaient bricolés avec des seaux. Nous avons obtenu cela avec le Major ou avec la garde, c'était nous qui faisons l'installation et ensuite ils démontaient le tout. Des seaux et une ampoule, ou des choses comme ça. Parce qu'un seau vide, c'est comme une boîte de conserve, le fond est comme un miroir, et si tu y mets de la lumière, il la réfléchit. C'est un projecteur. Je peux te faire un dessin. Dans certains

cas, je crois même que nous avons obtenu des gélatines, pour pouvoir changer de couleur. Je crois que ça aussi nous l'avons obtenu.

ENQUÊT. : Et pour le travail de son, comment était la musique ?

MANUEL : C'était de la musique en direct, nous n'avions pas d'amplification, que je sache. Je ne me rappelle pas qu'il y ait eu des installations sonores. Tout ça, nous le faisons nous-mêmes. Le réfectoire n'est pas un endroit gigantesque, il est grand mais il a une bonne acoustique. Nous n'avions pas besoin de haut-parleurs, et nous n'en avons pas.

ENQUÊT. : Puisque *Piquete* jouait, qui se chargeait de la partie technique pendant la représentation ?

MANUEL : Plusieurs personnes, je ne me souviens plus.

ENQUÊT. : Des prisonniers ou des gardes ?

MANUEL : Non, seulement des prisonniers. Qui disait que c'était des gardes ?

ENQUÊT. : *Piquete*. Pas que c'était des soldats, mais que c'était ceux qui se chargeaient de la maintenance du camp qui manipulaient aussi les projecteurs.

MANUEL : Non, je crois que ça c'est nous qui le faisons. Eux nous aidaient surtout à tirer les câbles pour mettre la lumière, à nous raccorder aux prises.

ENQUÊT. : Il y avait des câbles ?

MANUEL : Bien sûr, pour relier aux prises, pour pouvoir se raccorder. Nous mettions les seaux au plafond, puis nous mettions en place une scénographie, mais il fallait bien le brancher quelque part, et ça c'était la garde qui le faisait. On ne rentrait pas avec à notre baraquement, c'était eux qui les démontaient et les ramenaient à l'entrepôt. Et ensuite nous les réutilisions.

ENQUÊT. : Y avait-il une estrade ?

MANUEL : Non, c'était au sol directement.

ENQUÊT. : Et comment était le public ?

MANUEL : Ils étaient assis sur des chaises, et nous utilisions les bancs du réfectoire. Il était assis.

ENQUÊT. : Sur les bancs, donc, pas sur des chaises. Et tout le monde jouait debout sur la scène, sans estrade. Et il y avait parfois un décor.

MANUEL : Il y avait par exemple une table, et quelques draps dans lesquelles nous pouvions mettre les cadavres que nous allions opérer.

ENQUÊT. : Mais par exemple, pour une scénographie plus particulière, comme celle du *Voyage sous les mers*...

MANUEL : Ah oui, ça, c'était une espèce de scaphandre que je crois que nous avons fait avec des cartons. Je ne me souviens plus. Et autour, nous avons mis des petits poissons suspendus avec du fil, etc. C'était pour simuler que nous marchions comme ça, pour simuler

que c'était la mer. *Piquete* t'a mentionné que c'était moi Tacanacos ? Il t'a dit que c'était moi Tacanacos ? *Piquete* t'a dit quelque chose ?

ENQUÊT. : Je vais y venir. De quelles autres pièces te souviens-tu ?

MANUEL : Pas de beaucoup, deux pièces. C'est la seule chose dont je me souviens pour l'instant... il y avait beaucoup de pièces, mais je me souviens surtout du nain devin...

ENQUÊT. : À Dawson, je veux dire.

MANUEL : Ah, à Dawson, de Frankenstein et Tacanacos sous les mers... et puis de l'*Opération* avec les crocs suspendus au plafond. Ça, c'était l'*Opération de Frankenstein*. *Le Voyage sous les mers* c'était une autre pièce, mais je ne me souviens pas en quoi elle consistait, ce dont je me souviens surtout c'est que nous nous mettions dans un scaphandre, et que je marchais avec ma bosse.

ENQUÊT. : Il y avait d'autres pièces donc, même si tu ne t'en souviens plus ?

MANUEL : Si, je me souviens de ces deux-là, mais oui, il en avait d'autres. Et les meilleures reprenaient toujours le même principe. Il y en avait une où je pêchais des os et je les jetais derrière moi ; et c'était l'endroit où se trouvaient les officiers de la garde, et les os atterrissaient sur le sol à leurs pieds. (*rires*) C'était une bonne pièce.

ENQUÊT. : Et puis il y avait le 21 mai.

MANUEL : Tout à fait.

ENQUÊT. : Est-ce que tu te souviens de quelque chose d'autre pour Noël, ou pour le Nouvel An ?

MANUEL : Non, à Noël nous n'avons rien fait, nous. En 1973, ils nous ont transférés, peut-être une dizaine de personnes, vers le 22, 23 décembre, donc nous avons fait Noël à Dawson. Et ensuite nous n'avons pas atteint le Nouvel An suivant, parce qu'ils nous ont transférés avant. Je sais qu'il s'est passé des choses, mais pas de théâtre. Il y avait de la musique, de la poésie, de la déclamation.

ENQUÊT. : Aristóteles España.

MANUEL : Un grand ami, Aristóteles. Il est décédé.

ENQUÊT. : Et pendant les soirées, quand il y avait de la musique, de la poésie, est-ce que plus de gens y participaient ? C'était les mêmes personnes qui participaient au groupe de théâtre de musique ?

MANUEL : C'était les mêmes, et le reste étaient spectateurs.

ENQUÊT. : Qu'est-ce que ça a signifié pour toi, si tu devais mettre des mots dessus, d'avoir disposé d'un moyen d'expression dans le camp ?

MANUEL : Je crois que c'est très important, j'y vois l'expression du triomphe de la volonté humaine. Le triomphe de la volonté sur la barbarie, au fond. Le triomphe de l'être humain, qui est toujours supérieur à toute tentative d'anéantissement. Parce que la torture dans un camp de concentration visait à anéantir la personne. Et quand ils nous donnaient un numéro, qu'ils

changeaient notre nom et qu'ils disaient que nous nous appelions ainsi, que désormais nous étions un numéro ; contre ça, c'est aussi le sentiment d'humanité qui s'impose.

ENQUÊT. : Armando me disait que les pièces étaient en série, et que vous conserviez les mêmes personnages

MANUEL : Oui, c'était une séquence.

ENQUÊT. : Et que les noms de vos personnages étaient devenus la façon dont on vous appelait.

MANUEL : Oui, les gens m'appellent encore Tacanacos. [...] Ce que je voulais faire était soulager un peu la réalité des gens. Que la tristesse soit moindre et que nous démontrions combien nous étions capables de surpasser cela. Je pense que Tacanacos, qui était un personnage difforme, était un personnage qui agissait toujours en pensant aux autres. Et quand je frappais les tripes et que je criais « des protéines ! », ce à quoi je pensais, c'est que nous n'avions pas de protéines, pas de nourriture. Quand nous faisons l'opération, tout le monde riait en pensant que les militaires étaient en train de regarder ça. Ils allaient dire qu'on était fous, doublement fous parce que c'était nous qui jouions les morts. Mais les gens riaient. C'était une évasion. Je crois qu'avec cela, c'est nous qui avons gagné et pas nos tortionnaires.

ENQUÊT. : Armando m'a aussi dit que ton personnage s'appelait Quasimodo.

MANUEL : Oui, aussi. C'est-à-dire que les gens continuent de m'appeler Tacanacos, parce que Quasimodo c'était l'assistant du docteur Frankenstein. Mais je suis resté Tacanacos.

ENQUÊT. : Est-ce que ce personnage représentait un militaire ? Est-ce que c'était un Lieutenant ?

MANUEL : Il y avait un personnage dans le cabinet du docteur Frankenstein et qui était un militaire, je crois. C'était celui qui attrapait les choses, qui détruisait, qui reniflait les cadavres, chaque intestin. Mais moi avant, j'étais le complice Quasimodo.

ENQUÊT. : Il n'y avait pas d'autres personnages dans ton souvenir ?

MANUEL : Non, écoute, c'était les personnages principaux, Frankenstein et Quasimodo – Tacanacos. C'était la base de la série, chaque fois que nous la faisons.

ENQUÊT. : C'était un duo. Et comment décrirais-tu le personnage de Frankenstein?

MANUEL : Un personnage destructeur. (*Rires*)

ENQUÊT. : Comment comprends-tu la marge, l'espace de liberté que les autorités vous ont laissé en autorisant ces pratiques ? Du point de vue des militaires, quelle pourrait avoir été selon toi leur motivation ?

MANUEL : Je crois que les militaires nous autorisaient cela pour conserver une domination sur les personnes, sur les prisonniers. S'ils autorisaient, ça se faisait, s'ils n'autorisaient pas, ça ne se faisait pas. Mais eux avaient besoin de conserver un camp et un groupe de prisonniers qui soient soumis, que les tensions ne mettent pas en danger les militaires, puisque dans leurs théories nous étions des criminels et des assassins. Je pense que c'était vraiment ça qui les motivait, de nous permettre d'accéder à certaines choses qui leur permettaient à eux de

conserver leur domination. Et nous, quand nous avons gagné cette bataille, pour le dire ainsi, et qu'ils nous ont donné la permission de faire des pièces de théâtre, c'était un triomphe, et ainsi nous nous arrachions à la dictature. Parce que le représentant de la dictature, il était là, à nos côtés, en armes et en uniforme. Pour eux, ça n'avait rien à voir avec une motivation de type culturel. Bien sûr, il y avait des personnalités un peu à part, des militaires qui avaient l'occasion d'écouter et de voir des conférences, des discussions entre nous, et qui étaient restés marqués par la qualité de ce qu'ils voyaient. [...] Je crois que c'est ce qui se produisait, par effet de ces changements de garde tous les quinze jours, puisqu'en moins d'une semaine ils se rendaient compte que les assassins, les criminels supposés n'en étaient pas. Au contraire, qu'il s'agissait d'individus très érudits. Non, ils ne sont jamais parvenus à nous soumettre à une perte de l'identité humaine. Parce que l'être humain est un individu, un être qui cherche l'information, qui cherche la connaissance, qui cherche l'interaction. C'est une caractéristique des êtres humains non ? qui nous différencie des singes. Alors je crois que quand ils arrivaient à nous maintenir enfermés, isolés – avant d'arriver à Dawson – quand ils nous gardaient nus, qu'ils nous transmettaient du courant, qu'ils nous détruisaient psychologiquement, qu'ils nous obligeaient à trahir nos camarades... je crois que là, c'était eux qui gagnaient. Mais quand nous nous faisons ça, c'était nous qui gagnions.

ENQUÊT. : Et que crois-tu qu'ils pensaient de l'art ? Qu'est-ce que c'était que le théâtre, pour eux ? Quelque chose d'inoffensif, ou au contraire quelque chose de politique, rempli de l'idéologie de la gauche ?

MANUEL : Je crois qu'ils n'avaient pas la même vision, ils n'essayaient pas de voir ce que nous essayions de dire, je crois. Parce qu'au fond, nous avons notre propre dynamique, notre objectif était d'élever le moral de nos gens. Et s'ils voyaient que nous étions en train de faire ça, ça démontrait quelque chose de tout à fait différent, même si nous étions encore prisonniers. Mais quand ils nous voyaient faire cela en jouant... Et ils savaient tous très bien par quoi nous étions passés, et beaucoup se sont sans doute demandés à un moment comment il était possible qu'après tout ce que nous avons vécu, nous ayions encore à l'esprit de nous divertir et de divertir les autres.

ENQUÊT. : Certains témoignages parlent d'une instrumentalisation des activités culturelles par les hautes autorités, quand il y aurait eu un élan de médiatisation de l'île Dawson. Une visite de journalistes, ou d'une O.N.G. comme la Croix-Rouge.

MANUEL : Nous n'avons jamais fait aucune activité culturelle quand il y avait ces visites. Nous n'avons jamais rien fait. Nous ne pouvions pas démontrer que nous faisons du théâtre, nous ne pouvions pas montrer : « regardez comme nous avons de bons chanteurs ». Non non, nous n'avons jamais fait ça. C'était une question politique. Pas de musique non plus. Nous dénoncions les travaux forcés, les tortures et la maintenance du camp, ou le capitaine qui était en charge de notre camp de concentration.

ENQUÊT. : Et vous n'avez jamais été forcés à jouer quelque chose ?

MANUEL : Non jamais, quelqu'un t'a dit le contraire ?

ENQUÊT. : Non, mais il y a un témoignage qui évoque l'instrumentalisation du fait que vous étiez érudits, et que vous paraissiez propres.

MANUEL : C'est vrai.

ENQUÊT. : Et que les journaux chiliens et quelques journaux internationaux étaient très en alerte...

MANUEL : Bien sûr, mais cela relève de cette capacité à nous surpasser en tant qu'êtres humains face à la torture, face à la tentative d'anéantissement, c'était notre triomphe. Nos geôliers observaient que nous étions propres, que nos vêtements étaient propres, que nous étions bien rasés. Si leur objectif est de t'anéantir, ils vont vouloir que tu sois dégueulasse, sale et sans habits.

ENQUÊT. : Que t'est-il arrivé après ta libération ?

MANUEL : J'ai été expulsé du pays. J'ai été prisonnier pendant cinq ans à Punta Arenas, puis j'ai été expulsé. Je suis revenu clandestinement au Chili en 1985. Entre-temps j'ai été en Angleterre, en Hongrie, j'ai été président de la Fédération Mondiale de la Lutte Démocratique. Puis je suis revenu, j'ai été représentant du Chili dans la préparation du Festival Mondial de la Jeunesse des Nouveaux Étudiants, en 1985. J'ai été élu par toutes les forces politiques chiliennes, même par les Jeunesses de l'U.D.I., et les socialistes et les communistes... tout le monde m'a élu représentant, et je les ai représentés dans la commission permanente du festival.

ENQUÊT. : Et tu es revenu clandestinement au Chili ?

MANUEL : Fin 1985. J'ai été de nouveau fait prisonnier en 1987, pendant dix jours, puis je me suis enfui d'une institution militaire.

ENQUÊT. : Y a-t-il eu d'autres visites dans le camp à part des journalistes et des O.N.G. ?

MANUEL : Oui, il y a eu des parlementaires, de Norvège ou de Finlande il me semble.

ENQUÊT. : À quelle période ?

MANUEL : Je crois que c'était en septembre 1974. Quelque chose d'intéressant s'est passé à ce moment-là. Cette délégation est arrivée, et les militaires leur montrent que nous sommes tous là, leur disent d'aller regarder les baraquements, et ils commencent à discuter, et personne ne savait qu'un camarade à nous parlait norvégien ou finlandais. [...] Alors ils arrivent près de l'endroit où nous étions en rang, et il leur parle en norvégien ou en finlandais... et les officiers ne comprenaient rien ! Et il a fait une dénonciation de la torture qu'il avait subie, dans cette langue. Un camarade très courageux.

ENQUÊT. : En-dehors de cela, aucune visite de familles de prisonniers ni de familles de militaires ?

MANUEL H. Non.

ENQUÊT. : Deux dernières choses. Que penses-tu du fait qu'on utilise ici au Chili pour parler du système imposé par la Junte militaire les mêmes termes que l'on utilise pour parler du nazisme ? Les camps de concentration etc., c'est un lexique très fort. Qu'est-ce qui justifie ces termes, selon toi ?

MANUEL : Je crois que ces termes se justifient au vu d'une forme qu'a choisi une partie de la Déshumanité pour soumettre les autres. Et au vu de son rapport à l'idéologie nazie. Le nazifascisme se caractérise par le projet de violenter et d'exterminer ceux qui pensent différemment. Ici par exemple, on nous on fait beaucoup de choses que les nazis ont faites. Par exemple, après le Coup d'État, des militaires sont sortis dans la rue avec des ciseaux, et toutes les femmes qu'ils rencontraient et qui portaient des pantalons se les sont faits couper. Parce qu'elles devaient porter des jupes. Il y a des confirmations de ça. Ils ont brûlé les livres à-propos du processus révolutionnaire. C'est une reproduction exacte de ce qu'on fait les nazis avec les bibliothèques, avec la destruction de la culture arabe. Les nazis ont tout brûlé, à par les lingots d'or et les icônes religieuses. Mais ici, la formation prussienne qu'a reçu l'armée du Chili a à voir avec une idéologie conçue ailleurs.

ENQUÊT. : Cette question de la formation prussienne est souvent apparue dans les entretiens.

MANUEL : Exact. Donc je crois que ça a à voir avec la reproduction d'un milieu culturel, ou anti-culturel parce que... je dis culturel parce que ça a surtout à voir avec une façon d'être, aussi. Personne ne peut éthiquement ou moralement dire : ils ne se comportent pas comme des êtres humains. Mais ils se comportaient en tous cas comme des personnes qui ont une façon de voir le monde différente. Tu te rends compte qu'ils s'infligeaient la croyance en un être supérieur ? Tu te rends compte ? Avec les barbaries terribles qu'ils ont commises ici... [...] Est-ce que tu sais quelle est la grâce dans tout ça ? C'est que je crois que je suis un homme chanceux, parce que je peux raconter ça. Et que je peux le raconter avec dignité.

Annexe C – Alejandro Olate

61 ans, 28 janvier 2017 – au domicile de l'enquêteur, Punta Arenas.

ENQUÊTEUR : Est-ce que tu peux me présenter un petit peu le contexte de ta détention ? De quand à quand as-tu été prisonnier, dans quels lieux et pour quelles raisons ?

ALEJANDRO OLATE LEVET : Des raisons, il n'y en avait pas – je n'avais que dix-sept ans. Ce fut le 26 octobre 1973, j'étais dirigeant étudiant du parti des Jeunesses Socialistes. Et les détentions se sont poursuivies bien au-delà du 11, parce qu'un stratagème a été inventé au Chili, l'invention de l'histoire du Plan Z, qui aurait projeté de recruter des membres des Jeunesses des partis de gauche et de sélectionner des blancs-becs dans chaque ville pour pouvoir organiser un soulèvement, une révolution, s'emparer des régiments, prendre les armes et provoquer une guerre civile au Chili. Ça, c'était la grande accusation qui m'a fait passer en Conseil de guerre, dans le premier de la région du Magellan. Donc l'arrestation, c'était le 26 octobre, ils nous ont détenus, et le 12 novembre, nous étions déjà condamnés. C'a été très rapide. Pendant tout le temps de la détention, des interrogatoires, et de la torture avant mon Conseil de guerre, j'étais détenu au Régiment Pudeto. C'est de là qu'ils nous emmenaient et là qu'ils nous ramenaient, quand ils nous emmenaient nous faire interroger puis nous ramenaient au même endroit. Une fois que nous avons été condamnés, ils nous ont transférés momentanément à Ojo Bueno, qui est un régiment à quinze kilomètres au nord de Punta Arenas. Le régiment blindé. C'était un régiment de l'Armée de Terre, nous y sommes restés jusqu'à Noël, aux alentours du 23, 24, 25 décembre. (*Interruption*) Où en étions nous... le 25 ou le 26, ils nous sortent du dortoir et nous amènent devant la capitainerie, qui est l'endroit où nous faisons les travaux forcés. Ils tirent trois coups de feu en l'air, ce qui était l'avertissement lorsqu'il y avait des personnes civiles qui travaillaient sur les installations. Ils ont tiré très près de la poudrière, et la poudrière s'est enflammée. Elle a explosé, ils nous ont tiré de la aussi vite que possible, ils nous ont emmené dans une *loma*, puis ils nous ont rassemblé dans une cellule de fugue avec tous les autres prisonniers, et nous pouvions sentir toutes les balles qui passaient et qui sifflaient, et les moteurs qui explosaient deux mètres plus loin... À ce moment-là, c'était un vrai champ de bataille. À ce moment-là, nous avons cru qu'ils allaient être de très mauvaise humeur à cause de cette ambiance de feu, et qu'ils auraient pu nous tuer à ce moment-là ; mais ils ne l'ont pas fait. Ensuite est arrivé un petit tank, un tank amphibie, je ne me souviens pas de ceux qui était dedans, et nous avons dû récupérer nos affaires au milieu des débris, et ils nous ont transférés au Stade Fiscal qui était sous la responsabilité de l'Armée de l'Air. Nous n'y sommes restés que quelques heures. Puis ils nous ont emmenés au régiment Cochrane. Là-bas, ils nous ont installés sur une colline, dans un entrepôt avec des dortoirs ; c'est aussi l'endroit où ils stockaient leurs instruments de

torture. Ils nous réveillaient très tôt le matin, ils nous plongeaient dans de l'eau glacée et ensuite ils nous faisaient sortir dans le terrain de football qui était derrière, ils avaient des chiens dressés, ils nous mettaient nus sur le terrain de football avec les chiens d'un côté et des buissons de *calafate* de l'autre côté. Les aiguilles de *calafate* sont extrêmement déchirantes, et c'était leur divertissement, de nous faire courir pour éviter les morsures des chiens, et donc pour cela d'aller se jeter dans les épines de *calafate*. C'était leur jeu.

ENQUÊT. : Sans aucun but de vous interroger ?

ALEJANDRO : Non, c'était juste pour se divertir. Ils n'interrogeaient pas du tout, ou du moins moi, les deux fois où j'y ai été, je n'ai pas été interrogé. Ensuite, ils t'emmenaient à l'infirmerie et ils te retiraient toutes les épines, et ils te faisaient les traitements... et deux ou trois jours plus tard, c'était de nouveau la même chose. Nous sommes restés à peu près trois semaines au Cochrane. Puis la troisième semaine de janvier, nous avons été transférés depuis le ponton qui se trouvait à quelques mètres, et on nous a embarqués pour Dawson. Je ne me souviens plus très clairement de la date, une fois nous avons essayé de la retrouver mais la vérité, c'est qu'on finit par oublier certaines choses. On peut perdre la mémoire, il y a des choses dont on ne se souviendra jamais, n'est-ce pas ? Ils m'ont emmené à l'île Dawson, à Dawson nous avons été jusqu'à Puerto Harris, et à Puerto Harris nous avons débarqués, nous sommes montés dans d'autres camions avec déjà tous les autres et des gardes ; nous sommes descendus cinq ou six kilomètres plus loin, et nous nous sommes rendus compte d'où nous étions réellement – ou plutôt d'où nous allions être – et dont nous ne savions pas si nous allions sortir vivants. Et c'était un vrai camp de concentration. C'était le modèle, la structure identique à celle qu'on voit dans les films de guerre avec les nazis, tout exactement pareil.

ENQUÊT. : Et à partir de là, puisque tu avais déjà passé le Conseil de guerre, tu as fait partie des « achevés » ?

ALEJANDRO : Oui. Les baraquements se divisaient en : Alfa, Beta, Charlie, Bravo, Remo. J'appartenais à Remo. Remo 10.

ENQUÊT. : Et par la suite, tu n'as pas été emmené à Punta Arenas pour plus de torture et d'interrogatoires, puisque tu étais déjà condamné ?

ALEJANDRO : En effet, nous sommes simplement rester sur l'île. Nous étions dans un baraquement de quatre-vingt personnes, un dortoir de bois et il y avait peu de gens qui arrivaient, nous n'étions que quatorze. Puis avec le temps, les Conseils de guerre ont continué, et la quantité de camarades jugés a continué d'augmenter. Ce baraquement avait une particularité, parce qu'à l'intérieur du camp de concentration, tous les baraquements étaient pour ainsi dire connectés, les camarades pouvaient se parler au travers des clôtures de barbelés ; mais quand nous nous sommes arrivés, ils ont encerclé notre cabane. Les six ou sept mètres pour sortir et marcher autour ont été clos avec des planches de taule. Ils nous ont isolés du reste justement pour que nous ne puissions pas leur faire savoir ce que c'était d'un Conseil de guerre, ou comment ça se passait. Ah, tu as un plan ?

ENQUÊT. : Oui, deux. Regardons-les ensemble : ça, ce sont les plans d'origine – la copie, bien sûr. Les plans de l'architecte du camp, pas la reproduction de Miguel. Peux-tu me

montrer là-dessus dans quel baraquement tu te trouvais quand tu es arrivé ? Celui qu'ils ont encerclé de barbelés.

ALEJANDRO : Sur celle-ci. Ça, c'est le plan d'origine, mais ils n'ont pas réussi à tous les construire. Il en manquait trois, et Remo était le quatrième, c'était celui-ci. Celui-là, je ne sais pas.

ENQUÊT. : Et à votre arrivée, il n'y avait rien de tout ça ?

ALEJANDRO : Non, les fils barbelés étaient simplement disposés entre chaque baraquement, donc tu pouvais sortir et faire quelques tours dans cet espace. Mais ensuite, ils ont séparé les baraquements. Le baraquement Remo, c'était celui-ci, qu'ils ont complètement isolé du reste et colmaté.

ENQUÊT. : Isla, c'est celui-ci ? Et celui-ci n'a jamais été utilisé.

ALEJANDRO : Non.

ENQUÊT. : Mais il a été construit ?

ALEJANDRO : Oui.

ENQUÊT. : Et les réfectoires étaient séparés ; ici le réfectoire Isla, ici le réfectoire d'Alfa, Bravo et Charlie. Lequel était celui de Remo ?

ALEJANDRO : C'était le même réfectoire, mais à des moments différents. Ils mangeaient d'abord, nous mangions ensuite, mais nous n'étions pas rassemblés.

ENQUÊT. : Mais c'était dans le même réfectoire ?

ALEJANDRO : Oui, dans le même réfectoire.

ENQUÊT. : Et après le transfert des prisonniers d'Isla, ils n'ont pas utilisé leur réfectoire pour Remo ?

ALEJANDRO : Ah si, oui, nous l'utilisions parce qu'il y avait plus d'espace.

ENQUÊT. : Très bien. Donc ceci s'est déroulé après le mois de mai 1974 ?

ALEJANDRO : Plus ou moins, dans ces eaux-là. Ici, nous avons fait un terrain de basket-ball. Nous l'avons fait ici, dans notre patio. Un jour est arrivée une garde des Infants de Marine, et le Commandant savait que j'avais été en sélection nationale de basket-ball pour la catégorie des 15-16 ans ; alors il m'avait demandé de faire un terrain de basket-ball, et nous l'avons fait là. Dans notre patio. On a fait le terrain de basket dans notre patio, ce sont les gardes qui me l'ont permis et nous avons été dans la montagne chercher des arbres, le plus droit – et ce sont les soldats qui ont coupé l'arbre, et c'était moi l'ingénieur – et ils ont fait confectionner les paniers, selon les mesures réglementaires.

ENQUÊT. : Tu es arrivé en même temps qu'Áviles ?

ALEJANDRO : Dans le même Conseil de guerre.

ENQUÊT. : Même Conseil de guerre... Parce que dans notre entretien, il disait qu'il y a eu des transferts, et que le baraquement qui a été utilisé pour Remo était l'ancien baraquement Charlie. Il a dit qu'il n'y avait plus que deux baraquements, Alfa et Bravo, et que celui de

Charlie n'a plus été utilisé et est devenu Remo, même s'il y avait encore des gens qui s'appelaient Charlie à cause de leurs matricules...

ALEJANDRO : C'est vrai qu'il est possible qu'ils aient été rassemblés, et qu'ils aient fait disparaître ce baraquement pour la renommer d'un autre nom.

ENQUÊT. : En effet.

ALEJANDRO : Oui.

ENQUÊT. : Et dans ton souvenir, il te semble qu'il n'y avait que deux...

ALEJANDRO : Trois, trois baraquements.

ENQUÊT. : Mais dans le baraquement Remo, il n'y avait que des gens de Remo, ou il y avait des gens d'autres baraquements ?

ALEJANDRO : Non non, ils étaient mélangés ; mais à partir du moment où nous sommes arrivés, tout le monde était Remo, voilà tout.

ENQUÊT. : Il semblerait que les Enfants de Marine aient été parmi les plus violents, n'est-ce pas ?

ALEJANDRO : Oui, c'était les plus durs. Avec eux, la pression s'exprimait par des menaces, des gens qui passaient et qui jetaient des grenades dégoupillées, ce genre de choses avec lesquelles ils aimaient jouer, mais... les gardes étaient des gamins qui faisaient leur service, ils avaient le même esprit et ils avaient toujours des proches qui étaient détenu·e·s, ou qui étaient du parti ; mais la plupart d'entre eux venaient de Santiago et arrivaient remplis de peur. Et ils se sont rendus compte que ce n'était pas très pratique que les gardes restent trop longtemps, alors ils ont commencé à les changer.

ENQUÊT. : Tous les quinze jours ?

ALEJANDRO : Tous les 15 jours. Il y avait des simulacres de combat à deux ou trois heures du matin, ils faisaient balancer de l'aérosol sur les toits et trembler le sol... Ils s'appliquaient à exercer une pression psychologique. Et ils ont changé le système des gardes en tours de quinze jours chacun pour nous contrôler, pour mieux nous contrôler. [...]

ENQUÊT. : Et jusqu'à quand es-tu resté à Dawson ?

ALEJANDRO : Un an, enfin, sept mois. Jusqu'à la fin. Jusqu'à la fin. J'ai fait partie du dernier groupe à être parti de Dawson, avec Nelso Reyes.

ENQUÊT. : Très bien, donc le 26 septembre. Et si je te parle de théâtre, peux-tu me dire de quels moments tu te souviens ? Ensuite, nous approfondirons chacun d'entre eux autant que possible.

ALEJANDRO : Eh bien, nous nous sommes motivés, nous avons présenté une espèce de proposition au Commandant du camp pour pouvoir initier quelques activités en fin de semaine, et pouvoir abaisser la tension de tous les prisonniers. Et nous lui avons proposé de faire une rencontre entre les baraquements, avec un jury composé majoritairement des gardes du tour en poste, plus quelques représentants de nos baraquements ; et celui qui gagnait la note X pouvait obtenir une double portion de nourriture pendant une semaine.

ENQUÊT. : C'était ça la proposition initiale ?

ALEJANDRO : Oui.

ENQUÊT. : Celle que vous avez fait au Commandant du camp, pas à celui de la garde ?

ALEJANDRO : Au Commandant du camp. Les artistes avaient deux préoccupations : abaisser la tension, faire d'autres choses, se divertir ; mais aussi augmenter la qualité et la quantité de l'alimentation, parce qu'elle manquait beaucoup. Et c'est là qu'apparaît *Piquete* Figueroa, et d'autres dont je ne me souviens pas le nom, si je les vois je me souviendrai d'eux. Nous, les plus jeunes, on nous a beaucoup torturé pour nous interroger sur des camarades de classe, de profession, des proches ; t dans mon esprit, j'ai bloqué les noms et les souvenirs, surtout les noms, dans l'objectif de ne dénoncer personne ni de ne donner aucun indice, et cette stratégie je l'ai conservée durant tout le temps de ma sentence.

ENQUÊT. : Se forcer à oublier...

ALEJANDRO : Les noms. Les noms, je ne peux pas, les visages seulement. Si je vois un visage, je me souviens d'un camarade, mais je ne peux pas me souvenir de comment il s'appelle. [...]

ENQUÊT. : Et c'était une forme de concours ?

ALEJANDRO : Oui, l'idée était de pouvoir entrer en compétition entre les baraquements.

ENQUÊT. : Ah, entre les baraquements, pas à l'intérieur de chacun ?

ALEJANDRO : Non. C'était dans le réfectoire que nous faisons le Show et que nous montions cette scénographie, le réfectoire aménagé pour l'occasion. Comme nous faisons cela le vendredi, il y avait d'abord les soldats puis les prisonniers politiques ; et au total, nous étions tous mélangés. En plus des soldats en poste ici, et tout. On sortait par les côtés de la scène et on réalisait le Show.

ENQUÊT. : Cette initiative vient au départ d'un groupe de Remo ?

ALEJANDRO : Oui, parce que *Piquete* Figueroa appartenait déjà à ce baraquement, et nous avons complété le groupe au fur-et-à-mesure. Il était de Charlie, il était représentant de Charlie. Moi, je n'étais pas représentant de baraquement, il en avait d'autres qui étaient plus âgés. Au début, le traitement était très violent, à l'arrivée à Dawson. Mais il a fallu un mois et demi pour que nous prenions contact avec les autres camarades. [...] Bon, et alors ils ont analysé notre proposition, elle a été acceptée et chaque baraquement avait des délégués, des représentants, et ce sont eux qui ont fait connaître au reste des camarades ce qui pouvait se faire et quelle était la finalité, de telle sorte que nous nous sommes tous accordés à travailler selon les compétences artistiques de chacun – chanteurs, artistes de théâtre – et de former un groupe avec une certaine ligne de travail, et dont l'objectif était de présenter quelque chose. Nous étions tous à peu près du même niveau, alors on y chantait, on y jouait de la guitare, on y faisait des chorégraphies et aussi du théâtre. Et le théâtre se basait principalement sur des histoires réelles qui, dans une certaine mesure, nous permettaient de blaguer. Nous tirions toujours beaucoup, beaucoup de blagues et de plaisanteries de notre situation personnelle. Nous nous racontions des histoires qui se déroulaient dans le camp de concentration, comme

le fait de sortir couper les arbres, de porter les troncs sur l'épaule, de les ramener au baraquement, de les couper en morceaux. *Piquete* Figueroa était un type qui avait beaucoup d'imagination et qui aimait beaucoup le théâtre, et il écrivait directement des scénarios à partir de notre propre expérience de vie.

ENQUÊT. : Il les écrivait ?

ALEJANDRO : Oui, et il nous racontait l'histoire, et nous la reproduisions sans avoir rien préparé, nous suivions juste le fil, et en vérité des choses très amusantes, très amusantes en sont sorties, et nous avons un peu dépassé les bornes avec les militaires, mais au point où nous en étions, cela ne changeait pas grand-chose.

ENQUÊT. : Est-ce que les militaires qui étaient spectateurs pouvaient dire quelque chose si jamais ce qu'ils voyaient les dérangeait ?

ALEJANDRO : Tout le monde était spectateur. Par exemple, nous faisons une pièce de théâtre à partir du fait que nous devons aller travailler le matin à sept heures tout heureux, nous nous dirigeons vers la montagne pour couper les arbres en chantant de jolies chansons, et soudain nous commençons à chanter des marches militaires ; ça, ça les choquait, parce que nous nous moquions du fait que nous devons chanter pour aller marcher, alors que les marches sont emblématiques pour les militaires. Alors nous les chantions, nous les chantions en entier, et nous faisons tout ce trajet sur la toute petite estrade qu'il y avait jusqu'à arriver à une partie du décor qui représentait les arbres, en mousse isolante (écoute, c'est que nous avons une quantité de matériaux pour réaliser de la scénographie, et notre créativité était telle que nous faisons tout). Un jour, nous avons fait le combat naval de Hitler, oui. Avec Arturo Prat, je ne m'en souviens plus très bien... *Piquete* Figueroa était vraiment très créatif, parce qu'on aurait vraiment dit la proue d'un navire en carton peint, et les gens attendaient vraiment cette fin de semaine, parce que c'était l'occasion de ces représentations tous ensemble.

ENQUÊT. : Parce que tous les prisonniers de tous les baraquements pouvaient y assister ?

ALEJANDRO : Tout le monde y assistait, parce que c'était aussi la manière bien sûr de nous surveiller tous en même temps. Tous les détenus ne faisaient pas partie du show, mais tous étaient spectateurs.

ENQUÊT. : Et comment te semble-t-il que les militaires réagissaient lorsque quelque chose les gênait ?

ALEJANDRO : Ils n'étaient pas d'accord, ils se réunissaient avec les délégués des baraquements et ils leur disaient : « ici il y a un problème, ça ne doit pas se reproduire ». Parce que si nous dépassions les bornes, ils allaient nous interdire toute activité, et en réalité nous les dépassions toujours un peu, mais avec précaution, nous gérons un peu tout ça.

ENQUÊT. : C'est-à-dire que quand vous saviez que certaines choses ne permettraient pas que l'activité se poursuive...

ALEJANDRO : ... On présentait nos excuses en disant que ce n'était pas notre intention. Nous savions que c'était notre intention, mais il fallait leur dire le contraire, que c'était sorti comme ça ; et dans tous les cas, les gens avaient ri, et le spectacle continuait.

ENQUÊT. : Est-ce que c'était une improvisation collective à partir d'un scénario, sans qu'il y ait aucun texte ?

ALEJANDRO : Non, il n'y avait pas de texte, c'était plus dans l'idée qu'il fallait présenter quelque chose pendant les cinq ou dix minutes qu'allait durer la pièce.

ENQUÊT. : Cinq ou dix minutes à chaque fois ?

ALEJANDRO : À peu près. Nous remplissions ce temps, et des choses nouvelles en sortaient, et la fin... était improvisée.

ENQUÊT. : Dans une même représentation, est-ce qu'il pouvait y avoir plusieurs pièces, plusieurs sketches différents ? Est-ce qu'il y avait chaque semaine une petite représentation de cinq ou dix minutes ?

ALEJANDRO : Non non, chaque baraquement devait présenter un sketch : imitation, danse, musique...

ENQUÊT. : Alors le groupe de théâtre était composé de combien de personnes, venant de quels baraquements ?

ALEJANDRO : C'était un mélange des baraquements, et on pourrait dire que nous étions entre dix et douze personnes.

ENQUÊT. : Comment s'est développée cette identité de groupe au moment des répétitions ?

ALEJANDRO : Nous ne répétions pas, nous savions qu'il allait y avoir du théâtre sur tel thème, puisque les autres baraquements n'avaient pas la possibilité de faire du théâtre. Nous avons aussi essayé de créer une partie du show qui ne rentrait pas dans l'évaluation du jury. Ça aussi, ça s'est produit.

ENQUÊT. : Alors comment cela se développait-il dans le processus de travail ?

ALEJANDRO : Chacun avait un personnage, chacun avait une phrase à dire.

ENQUÊT. : Comment les personnages ont-ils été construits ?

ALEJANDRO : C'est que les gens étaient très créatifs. Tu avais une base de la pièce, mais tu pouvais sortir du schéma et élargir, et le reste s'adaptait. En vérité, c'était très spécial de travailler ainsi, puisque des choses très amusantes en sortaient, parce que si nous les avions préparés, elles n'auraient pas été aussi drôles que ce que nous réalisions sur le moment.

ENQUÊT. : Et l'attribution des prix se faisait par baraquement ?

ALEJANDRO : Oui, c'était par baraquement. C'est pour ça que c'était bien préparé aussi, parce que chacun aidait son camarade. Une fois l'activité terminée, après une durée d'une heure et demie (ils ne nous laissaient jamais de très longues plages de repos), le jury se réunissait et décidait quel était le baraquement dont la représentation leur avait paru la meilleure. L'idée était simple : finir premier.

ENQUÊT. : Le jury était composé de qui ? Des représentants des baraquements ?

ALEJANDRO : Oui, toujours un en plus des commandants du camp et des supérieurs.

ENQUÊT. : Les supérieurs de la garde ou du camp ?

ALEJANDRO : Du camp, c'est-à-dire les lieutenants, les capitaines et le Commandant.

ENQUÊT. : Pas le Major donc.

ALEJANDRO : Pas le Major, non. Le sergent et le caporal étaient en charge de la troupe.

ENQUÊT. : Le Major avait la responsabilité du camp.

ALEJANDRO : Du camp, oui. [...] Les soldat s'amusaient autant que nous nous, comme je te racontais, il y avait les commandants puis il y avait quelques soldats puis ensuite les prisonniers ; et enfin, tout derrière, le reste de la garde complète en armes. Ils participaient et ils surveillaient en même temps, évidemment. Parfois, certains membres de la Marine participaient, parce qu'ils restaient plus longtemps que le reste de la garde, mais ceux-là ne rentraient pas dans le camp. Il n'y rentraient pas. Ils avaient leur maison et leurs cabanes dehors, près de la plage.

ENQUÊT. : Et parfois ils venaient au théâtre depuis leur domicile ?

ALEJANDRO : Oui, bien sûr, mais toujours en tant qu'invités, cela dépendait toujours de la garde. Ils ont d'ailleurs beaucoup coopéré avec nous pour nous apporter des vêtements ou des déguisements, pour que nous puissions faire... (*interruption téléphonique*)

ENQUÊT. : Est-ce que la garde invitait aussi des membres de la famille de ceux qui vivaient sur l'île ?

ALEJANDRO : Non, non non, je ne me souviens pas de ça... C'est un camp de concentration qui n'a pas été très connu au Chili, en vérité. C'est plus tard qu'on a eu toute l'histoire. Mais non, c'était juste la garde qui arrivait, et c'était eux qui pouvaient nous apporter des produits et des vêtements pour pouvoir faire les déguisements.

ENQUÊT. : Et que se passait-il si le groupe de théâtre gagnait, au nom de votre baraquement ?

ALEJANDRO : Ah, c'est que le groupe de théâtre n'entrait pas dans la compétition. Il faisait juste partie du show.

ENQUÊT. : Ce que tu appelles le show n'était pas la pièce de théâtre ? Elle faisait partie du show au même titre que les autres numéros ?

ALEJANDRO : Bien sûr, parce qu'à lui seul... Nous ne participions pas à la compétition parce qu'un baraquement aurait pu proposer un numéro très fort, et nous aurions tout de même gagné, il fallait varier les propositions, alors si une fois c'était le groupe de chant qui gagnait, par exemple, la fois d'après ce serait un quartett, et nous savions qu'il n'y aurait pas d'autre quartett en compétition... Dans un autre baraquement, les prisonniers le laisseraient devenir le numéro principal et prépareraient des chansons pour la semaine suivante, mais n'entreraient pas dans la compétition.

ENQUÊT. : Ah ! Et ceux qui participaient à la compétition étaient... ?

ALEJANDRO : C'était de plus petits groupes, bien sûr, et qui se préparaient peu à peu, qui répétaient chaque semaine et montraient le meilleur qu'ils puissent faire.

ENQUÊT. : Et les autres ? Les plus grands numéros, les plus reconnus...

ALEJANDRO : ... faisaient partie du show.

ENQUÊT. : Ils venaient s'ajouter au...

ALEJANDRO : Oui, au fond, les meilleurs numéros, nous les gardions pour le final, et dans un premier temps, c'était la compétition.

ENQUÊT. : Et qui décidait de sortir de la compétition certains numéros pour les mettre dans le final ? Qui décidait de cette qualité des numéros ?

ALEJANDRO : C'était une décision des délégués, et de ceux d'entre nous qui étions un peu plus artistes et qui savions que si nous ne faisons pas de modification, certains de nos camarades n'allaient jamais gagner ; alors nous avons modifié au fur et à mesure, et même si les numéros des derniers shows étaient vraiment excellents, nous veillions à ce que tout le monde puisse alterner de semaine en semaine pour que tout le monde soit alimenté de manière équilibrée. C'est comme ça que nous avons fait.

ENQUÊT. : Les délégués de baraquement étaient nommés ?

ALEJANDRO : Oui, à l'intérieur de chaque baraquement.

ENQUÊT. : Et dans quel réfectoire se trouvait alors la scène ? Celui destiné à tous les baraquements, ou celui de Remo ?

ALEJANDRO : C'était dans le réfectoire de tous les baraquements. Ce n'était pas une scène très grande. Elle faisait quelque chose comme deux mètres, deux mètres et demi, trois mètres. Elle était fixe, avec des rideaux que nous avons confectionnés et qui nous permettaient de disposer des gens derrière la scène ; donc on pouvait se changer, se préparer pour le numéro, sortir et rentrer par le même endroit. Les lumières étaient les lumières d'un baraquement normal, nous n'avions pas un grand nombre de lumières mais on voyait bien.

ENQUÊT. : Il n'y avait pas de projecteur ?

ALEJANDRO : Non non, nous nous étions accoutumés à ce qu'il y avait.

ENQUÊT. : Comment cela se passe-t-il pour l'équipe du show : tout le monde était-il derrière le fond de scène ou les rideaux, hors de vue, et entrait puis sortait ?

ALEJANDRO : Tout à fait.

ENQUÊT. : Ok. Ils n'étaient pas dans la salle.

ALEJANDRO : Non, ils n'étaient pas dans la salle. Ils ont fini par avoir tellement confiance en nous qu'à vrai dire, il n'y avait pas de gardes derrière la scène. Il n'y avait pas de gardes.

ENQUÊT. : Ça, c'est très impressionnant.

ALEJANDRO : Oui, nous avons réussi à faire beaucoup de choses là-bas.

ENQUÊT. : Combien de fois estimes-tu que ce genre de soirées se soient produites ?

ALEJANDRO : Je crois que ça a dû se produire pendant deux mois, on doit donc parler d'à peu près huit occasions. Tel que je m'en souviens.

ENQUÊT. : Et quels sont les numéros de théâtre, les thématiques dont tu te souviens, qui te reviennent à l'esprit ?

ALEJANDRO : Des thématiques... La thématique, c'était au jour-le-jour, il s'agissait d'imiter certaines personnes, ou de faire allusion à des moments amusants, pendant que l'on mangeait par exemple, sur les conversations que nous avions... Il y avait un show où nous avions représenté un match de football entre les prisonniers.

ENQUÊT. : Sur la scène ?

ALEJANDRO : Sur la scène, oui. On travaillait en ralenti et on faisait quelques grimaces, ce genre de situations.

ENQUÊT. : Le match de football entre les prisonniers ?

ALEJANDRO : Oui, entre les baraquements, et le plus amusant c'était les effets que nous faisons en accéléré et en ralenti. Autant de choses qui nous venaient à l'esprit sur le moment, bien sûr.

ENQUÊT. : Et d'autres thématiques qui t'auraient particulièrement marqué ?

ALEJANDRO : Celle dont je me souviens le plus, c'est celle sur les sorties du camp pour aller couper les arbres, puis on revenait, on représentait ce dont on discutait, les choses qu'on y faisait.

ENQUÊT. : Dans d'autres témoignages sont aussi apparues quelques pièces plus fictionnelles, qui ne traitent pas des choses du camp mais qui peut-être apparaissaient dans d'autres numéros du show. Il n'y avait qu'un seul groupe de théâtre qui faisait véritablement du théâtre comme ça ?

ALEJANDRO : Oui, il ne peut y avoir qu'un seul groupe de théâtre dont on puisse vraiment parler. Écoute, il y a des gens qui ont plus de mémoire que d'autres, non ? Nous, nous étions jeunes, et nous voyions les choses plus simplement, aussi en raison du moment critique dans lequel nous nous trouvions, mais les gens qui étaient plus âgés dans le camp ont une meilleure mémoire que nous et nous nous en sommes rendus compte au fil des années. Nous avons bloqué beaucoup de canaux par autoprotection, et les plus jeunes à l'époque, nous avons seize, dix-sept, dix-huit ans... Maintenant, nous avons besoin de nous réunir, de reconstruire tout ça, parce que chacun se souvient d'une partie de l'histoire. On avait plus ou moins de préoccupations, certains étaient récemment mariés, d'autres avaient une famille, d'autres encore avaient des grands enfants, et pour ceux qui étaient déjà des vieillards c'était encore plus compliqué, alors nous, les plus jeunes, on nous a fait assumer le travail le plus dur. Celui d'aller à la montagne couper et rapporter les troncs jusqu'au camp, transformer ce qui restait en petit bois par exemple. Nous avons fait le travail lourd, et nous soulagions de leur charge quotidienne les plus âgés, en chantant et en jouant de la musique, en faisant des petites choses.

ENQUÊT. : Tu mentionnes des éléments de scénographie qui paraissent incroyables avec le recul, comme les arbres en mousse isolante, et tout cela : cela s'obtenait auprès des membres de la maintenance ?

ALEJANDRO : Oui, on l'obtenait principalement avec les gens de la Marine. Disons que s'ils étaient dans la possibilité de nous apporter de la sciure ou des vêtements spéciaux pour en faire des costumes (parce qu'il y avait des hommes et des femmes, nous devons jouer le rôle d'hommes et de femmes), tout particulièrement pour les numéros de théâtre et de danse... Nous avons aussi fait des imitations des danses latino-américaines, avec tout un parcours : Pérou, Bolivie...

ENQUÊT. : Est-ce que ça avait quelque chose à voir avec la cantate ?

ALEJANDRO : La cantate Santa María ?

ENQUÊT. : Oui.

ALEJANDRO : Non, c'était à part. Parfois, on a pu interpréter des morceaux de la cantate, mais c'était des danses folkloriques, de chaque pays. Alors nous avons besoin de vêtements de femmes : des vêtements à fleurs pour faire, je ne sais pas, la samba argentine ou la samba brésilienne, ce type de choses, et les gens de la Marine ramenaient des sacs et des valises avec les habits de leurs épouses, puisqu'ils vivaient à Punta Arenas, ils les ramenaient depuis chez eux, des sacs de vêtements qui pouvaient plus ou moins servir... Tu as déjà dû entendre le nom du Major Escobar, par-ci par-là. C'était lui, l'homme qui pouvait organiser les marins depuis l'extérieur, et c'était lui qui demandait les choses que nous voulions pour qu'on puisse nous les apporter. Avec lui, nous avons fait beaucoup de choses.

ENQUÊT. : Par l'intermédiaire de *Piquete*, principalement, ou est-ce que tout le monde pouvait bien communiquer avec lui ?

ALEJANDRO : Non, le Major Escobar communiquait avec tout le monde, mais il connaissait certains leaders qu'il y avait dans les baraquements, et il discutait plus avec nous, et nous organisions avec lui ce qui concernait les costumes. [...] Généralement, les gens de la Marine viennent d'ailleurs, le plus souvent de Valparaíso, de ce côté-là. Nous avons appris son décès dans un journal. Il possédait beaucoup de choses de Dawson : des albums photos, etc... mais son épouse, par peur qu'elle ne soit faite prisonnière ou qu'elle soit harcelée, a fait disparaître certaines choses et en a gardé d'autres, mais nous n'avons jamais rien su de ça. Beaucoup d'entre nous ont essayé de contacter la famille ou certains héritiers à travers les réseaux sociaux... nous n'avons jamais pu nous approcher de lui, et encore moins le remercier.

ENQUÊT. : De quels éléments de décor te souviens-tu ? Car certains avaient l'air très ingénieux.

ALEJANDRO : Surtout des décors de nature.

ENQUÊT. : D'autres décors dans le même genre que les arbres de mousse isolante ?

ALEJANDRO : Oui, des arbres, des animaux...

ENQUÊT. : On m'a parlé de petits poissons en carton.

ALEJANDRO : Oui effectivement, des animaux de ce genre, des poules, des petits cochons, quand nous représentions une grange... Nous utilisions beaucoup de sciure de bois, de

carton. Beaucoup d'aide nous est arrivée de l'Union soviétique à l'époque : des sweaters, des manteaux, des oreillers divers...

ENQUÊT. : Une aide de l'Union Soviétique à votre rencontre ? Et comment cela a-t-il pu vous parvenir dans le camp ?

ALEJANDRO : C'était des caisses énormes avec de gros sweaters à haut col, des cigares Laka presque aussi courts qu'un pétard, des pantalons épais de tous types, des chaussures, tout ça emballé dans des sacs en plastique très épais et dans des énormes caisses de carton, dont nous avons pu conserver le carton. Nous en avons chacun reçu un, et nous devions le garder, il nous avait été remis par la Croix-Rouge Internationale.

ENQUÊT. : La Croix-Rouge a visité le camp à deux reprises, si je me souviens bien.

ALEJANDRO : Oui.

ENQUÊT. : Les deux fois, c'était pour vous remettre des objets ?

ALEJANDRO : Soit pour nous remettre des objets, soit pour certifier que nous étions en bonne condition et que rien d'étrange ne nous arrivait. [...] Nous étions dans une zone extrême et les conditions climatiques étaient tout à fait différentes du reste du pays. Les sensations thermique de moins quatorze, moins quinze, non seulement à cette époque de l'hiver mais aussi au printemps et à l'automne, obligeaient en quelque sorte le camp à accepter l'aide fournie à travers la Croix-Rouge, à travers tous ces éléments dont on avait véritablement besoin pour survivre à Dawson.

ENQUÊT. : Et comment penses-tu que le gouvernement militaire a fini par accepter cela ?

ALEJANDRO : Il n'avait pas d'autre possibilité, la pression internationale était énorme.

ENQUÊT. : Puisque c'était presque toujours le même groupe de personnes qui jouait au théâtre, est-ce que chacun pouvait développer dans chaque pièce, dans chaque scénario, son personnage ?

ALEJANDRO : Des personnages qui se répétaient à travers le temps ? Non. Nous changions de thématiques toutes les semaines, c'était chaque fois quelque chose de différent. Il n'y avait pas de continuité, pas de série, pas de personnages qui se répétaient en particulier.

ENQUÊT. : Par exemple, *Piquete* Figueroa appelle Manuel Hernández « Tacanaca » et il dit que c'est parce que son personnage s'appelait *Tacanaca*.

ALEJANDRO : C'est vrai que le numéro était très drôle et qu'il y avait une variation dans la routine, c'est vrai, je n'avais pas souvenir de cela.

ENQUÊT. : Il y avait une œuvre avec Frankenstein qui était...

ALEJANDRO : Oui, elle était très drôle. C'était très comique. Les deux ont duré peu de temps sur scène mais c'était... oui, je ne me souvenais pas de cela.

ENQUÊT. : Et cela faisait partie des numéros du show, ou est-ce que c'était quelque chose d'autre ?

ALEJANDRO : Non, c'était un des numéros du show.

ENQUÊT. : Est-ce que tu sais que c'est que le Show de Cachaga ? Si c'était par exemple un numéro à l'intérieur de ce show ?

ALEJANDRO : Oui, oui.

ENQUÊT. : Sais-tu qui participait ?

ALEJANDRO : Non, non...

ENQUÊT. : Parce que c'est un nom que j'ai rencontré plusieurs fois, mais je ne sais pas qui y participait et à quoi ressemblaient leurs activités. Tu ne te rappelles pas ?

ALEJANDRO : Non, je ne me rappelle pas.

ENQUÊT. : Ce n'est pas grave.

ALEJANDRO : Écoute, aujourd'hui nous pouvons nous réunir avec quelques camarades... Tu as parlé de Héctor Avilés ?

ENQUÊT. : Oui, tu vas déjeuner avec eux ?

ALEJANDRO : Je ne sais pas si nous déjeunerons ensemble, mais je vais les voir dans l'après-midi. J'ai revu Héctor ce matin.

ENQUÊT. : Je vais justement réaliser un entretien avec lui cet après-midi, je pense qu'ensuite nous nous reverrons.

ALEJANDRO : Très bien, je vais lui demander, et je te recontacterai pour te dire ; il a une très bonne mémoire, puisqu'il est artiste, il a une très bonne mémoire. Nous allons rediscuter un peu de ça.

Annexe D – Miguel Lawner

89 ans, 19 janvier 2017 – à son bureau d'architecte, Santiago.

MIGUEL LAWNER : C'était assez dur, mais au milieu de tout ça, les choses changeaient selon les tours de garde. Les choses ne sont jamais toutes blanches ou toutes noires, il y a toujours des nuances. Alors il y avait des gardes qui étaient un peu plus honorables que d'autres, d'autres au contraire qui étaient plus perverses. En tout état de cause, Dawson n'a jamais été par exemple comment Ritoque, un camp de concentration où on nous a transféré plus tard. Là-bas, nous avons rencontré Oscar Castro. Et là-bas oui, il y a eu une pratique artistique significative. Mais pas à Dawson. Je ne sais pas ce qu'on t'a raconté.

ENQUÊTEUR : Eh bien, c'est justement le propos de cet entretien. Commençons par le commencement : comment comprends-tu cet espace de liberté qui a été accordé, plus ou moins, par les autorités du camp et dans lequel il vous était possible de créer ? Je parle par exemple de ce que toi tu as créé, des autorisations qui vous ont été accordées pour faire des dessins, pour écrire, pour tailler des pierres. Étaient-ce des activités clandestines, ou bien s'agissait-il d'exceptions institutionnalisées, assumées comme telles ? Par exemple, comment interprètes-tu le fait qu'ils t'aient laissé entrer dans le camp avec ton crayon et ton carnet ?

MIGUEL : Ils ne m'ont pas laissé entrer dans le camp avec mon crayon et mon carnet.

ENQUÊTEUR : Alors comment as-tu fait ?

MIGUEL : Eh bien, il nous était strictement interdit d'avoir du crayon et du papier. Les premières lettres qu'ils nous ont permis d'écrire datent de plus ou moins un mois après notre arrivée à Dawson, je dirais vers la mi-octobre. Le commandant est venu et nous a tendu une feuille de papier à chacun ; moi je faisais partie des hautes autorités du gouvernement, nous étions à peu près trente-six, quarante. Le groupe de Punta Arenas a toujours été séparé du nôtre, et eux, ils étaient trois cents, quatre cents, cinq cents camarades. On nous a donné une feuille de papier à chacun et un crayon, et on nous a dit : « vous avez deux heures pour écrire. Personne ne peut écrire plus qu'une feuille, et vous devez nous rendre les crayons ». Cette mesure s'est maintenue, je dirais, jusqu'à la fin du mois d'octobre. Que s'est-il passé alors ? C'est qu'au cours des travaux forcés qu'on nous imposait de faire, nous devions planter des poteaux (taillés dans des arbres d'un bois très noble du Chili, qu'on appelle le cyprès des Huaytekas, et qui poussent seulement sur l'île des Huaytekas), parce que les marins avaient décidé de construire une nouvelle ligne électrique le long du détroit. Nous plantions ces poteaux tous les cinquante mètres. En progressant dans cette tâche, un jour apparaît le premier foyer d'habitation, avec une vingtaine de domiciles – alors que jusqu'alors, nous croyions que personne ne vivait à Dawson. Cette base s'appelle Puerto Harris, et elle a une origine antérieure au camp puisque depuis le début du XX^e siècle, une mission salésienne s'était

établie ici pour essayer de défendre les indigènes qui subissaient une extermination. Et dans cette base, au sommet d'une colline se détachait une construction, assez évidemment une église, qui paraissait intéressante. Et quand je suis revenu auprès de mes camarades, je leur ai dit : « que pensez-vous si, au lieu de faire ce travail – ce labeur horrible, immonde – je propose au commandant que nous nous consacrons à restaurer l'église ? ». Les blagues de mes camarades ont plu sur moi. Je suis juif : ils m'ont dit que j'étais dans un Juif repentant ; ou encore un communiste qui oubliait ses principes... et bon, j'ai été voir le Commandant. Il a accepté. Il était un peu surpris de voir ces terroristes présumés qui, tout à coup, voulaient restaurer une église. Alors, il m'a dit : « très bien, vous avez deux heures pour faire le projet. » « Je n'ai ni papier, ni crayon », lui dis-je, « je ne peux faire aucun projet. De plus, avant de faire un projet, il faudrait aller faire un repérage sur l'église ». « Comment ça ? », m'a-t-il dit. Je lui ai expliqué qu'il fallait prendre les mesures, etc. « Très bien », me dit-il, « demain vous aurez tous les instruments, et vous allez aller avec le sergent réaliser ce travail, vous me proposerez votre projet dans la soirée ». Et donc pour cette raison, j'ai été la première personne de l'île qui a eu du crayon et du papier. Un carnet d'écolier, d'école primaire. Il avait numéroté toutes les pages, 1, 2, 3, 4, pour qu'aucune ne soit perdue. Et donc ce dessin que tu vois là est un des premiers que j'ai fait. [...] Le temps a passé. Et comme les choses se passent parfois, le Commandant a oublié, m'a laissé le carnet, et il ne me l'a jamais redemandé. J'ai dessiné ce que j'ai voulu, j'ai réussi à le faire sortir. Maintenant ces travaux sont au Musée de la mémoire. À partir de cela, j'ai fait un premier dessin... Tu connais ce livre avec mes dessins ? (*désigne le livre*)

ENQUÊT. : Oui, je les ai ici également.

MIGUEL : Alors, j'ai fait un premier dessin qui est très bien, celui-ci. J'ai dessiné un camarade, Daniel Vergara, qui était Secrétaire. C'était un dimanche, nous étions tranquilles et lui lisait. Je n'avais jamais fait un dessin de silhouette humaine. Et je faisais le type de dessins que font les architectes, et je le faisais assez bien. Mais alors, tous les camarades m'ont dit : « vas y, dessine-moi, fais un portrait de moi, dessine untel ou untel »... et c'est comme ça qu'a commencé un travail que je n'avais encore jamais pratiqué. Ce sont les circonstances qui font la personne. J'ai commencé à dessiner juste des têtes. Ça, c'était le 25 février 1974. Et j'ai réussi de toutes les manières, en arrachant les pages, en les recoupant ou en les dissimulant là ou là, à l'intérieur du baraquement. Puis la garde a changé, et quand on sortait travailler je me mettais à dessiner et personne ne me disait rien, alors je me suis rendu compte que je pouvais le faire. Mais avec certains, il n'était même question d'y penser. Alors, les choses ne sont jamais comme ci comme ça, il y a toujours des nuances, et c'est ce qui m'a permis de faire cela, j'ai eu de la chance que les circonstances m'aient permis de faire sortir les dessins. D'abord, parce qu'une délégation de parlementaires allemands de la Société de la Démocratie est arrivée, avec une autorisation de rentrer sur l'île. Ils voulaient retrouver des camarades du Parti Radical Chilien, qui étaient prisonniers [...] L'un d'entre eux, Hugo Miranda, qui était notre délégué dans le baraquement Isla et un grand camarade, a prétexté une excuse pour revenir au baraquement, et là, il nous a expliqué : « il y a une délégation de parlementaires allemands, ils vont rencontrer nos épouses ce soir de retour à Santiago, est-ce que vous voulez leur faire passer quelque chose en urgence ? ». Ça ne m'était pas venu à l'esprit, mais notre camarade Miguel Muñoz, qui est décédé déjà, s'est soudain écrié : « les

dessins de Miguel ! », et nous avons commencé à tout cacher... Hugo Miranda les a mis en-dessous de sa parka, et il a réussi à les faire passer aux Allemands, et les Allemands sont arrivés avec le soir même à Santiago. La femme d'Hugo Miranda, Cecilia Bachelet (qui est la tante de l'actuelle présidente et la sœur du général que Pinochet a assassiné) les a appelés par téléphone le soir : « je voudrais vous inviter demain à prendre le petit-déjeuner ». Et à ce petit déjeuner sont arrivés peut-être dix de nos camarades-épouses, parmi lesquelles se trouvait ma femme, et à la table Cecilia avait disposé les vingt-deux premiers dessins que j'avais réussi à sortir. Et c'est ainsi que nous avons sauvé les premiers.

ENQUÊT. : Les gardes changeaient...

MIGUEL : Tous les 20 jours.

ENQUÊT. : Est-ce que les mêmes pouvaient parfois revenir?

MIGUEL : C'est arrivé une seule fois. Un commandant est revenu, qui était le pire de tous, Zamora, un psychopathe. Mais sinon, ils changeaient tout le temps, tous les 20 jours selon les normes des camps de concentration, pour éviter que les gardes ne se familiarisent avec les prisonniers. À part les trois premiers mois jusqu'à Noël, où nous étions dans un autre lieu complètement sous contrôle de la Marine qui s'appelait Compingim, parce que c'était juste après le Coup. Et au début, nous étions logés dans des baraquements qui formaient une base militaire qu'ils avaient transformé en centre de détention pour nous ; mais une fois qu'ils ont construit le camp de Río Chico, c'était à la veille de Noël 1973, ils nous ont transférés là-bas. Et alors a commencé un régime très différent, tous les vingt jours la garde changeait complètement : Armée de Terre, Armée de l'Air, Marine ; la Police par contre ne s'est jamais chargée de Dawson.

ENQUÊT. : Et ceux de la maintenance, ils changeaient ou ils restaient ?

MIGUEL : Alors, la Marine était responsable de l'île et est restée sur l'île tout le temps, mais elle n'était pas responsable de nous, et le Major qui avait autorité sur le camp a permis de résoudre beaucoup de problèmes avec les nouvelles gardes qui arrivaient, et a permis de maintenir un bon niveau de rapports avec eux.

ENQUÊT. : C'était donc le Major de l'île.

MIGUEL : De l'île oui, il appartenait au personnel de l'armée. Mais les autres changeaient en totalité, c'était une compagnie, donc cent personnes qui changeaient tous les vingt jours.

ENQUÊT. : Et le commandant dont tu parlais, a-t-il changé lui aussi ?

MIGUEL : Non, il est resté tout le long, Jorge Fellay.

ENQUÊT. : Et le Major, te souviens-tu de son nom ?

MIGUEL : Basilio Escobar.

ENQUÊT. : Est-ce que tu sais s'ils vivent toujours, ou s'ils sont décédés ?

MIGUEL : Je sais que Fellay est en vie. Et Escobar... je suis sûr qu'il est décédé. Mais je sais que Fellay est vivant. Quand j'ai publié ce livre il y a trois ans, j'ai fait une tentative ; je lui envoyé un message, et je sais qu'il l'a reçu, et il a accepté de me rencontrer. Et moi,

comme une mauvette, je n'ai pas osé. Je sais qu'il serait content de parler avec moi, nous avons créé une certaine affinité, par le travail sur l'église, je crois. Mais je ne sais pas si on pourrait appeler cela une vie artistique. Nous faisons également de la taille de pierres, tu le sais ? Ça, tout le monde le faisait, tous les prisonniers. J'ai fait beaucoup de portraits de camarades taillant pierre après pierre. J'ai ramené la première pierre que j'ai faite : c'est celle-ci, avec le dessin de l'île. Parce que j'ai réussi à l'obtenir. Le Commandant avait dans son bureau un calendrier, et dessus il y avait des images, la silhouette de l'île, et j'ai demandé au Major : « que fait-il là ? », parce que c'était un vieux calendrier, il n'était pas de cette année. « S'il-vous-plaît, est-ce que vous pourriez me prêter le calendrier juste pour un jour ? », et le Major me l'a permis, et il a marqué d'un petit point l'endroit où se trouvait le camp. Cette pierre se trouve aujourd'hui au Musée de la Mémoire. [...] Ceux de Punta Arenas ont beaucoup plus travaillé sur cela que moi. Talo Mancilla était un maître. C'était un des prisonniers du Magellan, comme Héctor Áviles qui n'est plus au Chili.

ENQUÊT. : Les conscrits et les militaires de carrière avaient-ils une relation différente avec les prisonniers du Magellan et avec vous ?

MIGUEL : Non, le traitement était exactement le même pour eux et pour nous. Selon la garde, il aurait dû être plus dur pour nous, parce que nous aurions été plus durs que ceux du Magellan. Mais certains, des sacrés fils de pute !

ENQUÊT. : Et la relation que vous entreteniez en tant que prisonniers avec les conscrits, par rapport aux militaires de carrière, était-elle différente ?

MIGUEL : Non. Enfin, parmi les militaires en général, les conscrits n'avaient pas de vocation répressive, à part quelques exceptions. Dans la Marine, en général, ils étaient tous plus durs.

ENQUÊT. : Avant de parler de la question artistique, pourrais-tu me dire ce que ça a pu représenter pour toi que d'avoir un moyen d'expression dans un camp de concentration ?

MIGUEL : Eh bien, je n'y ai jamais pensé. Il ne m'est jamais venu à l'esprit la postérité que cela pourrait avoir, jamais. Ce que je me suis fixé, c'était de reproduire les plans du camp de concentration. De cela oui, j'étais conscient. Et tout ça est passé par les prises de mesures que je mémorisais la nuit, et les petites notes que je prenais ; si on m'avait attrapé avec ça, violation du secret militaire et... crois-moi... fusillé. Alors je prenais des notes, je les déchirai, je les jetais aux toilettes jusqu'à les avoir complètement mémorisées. Ce plan, c'est celui que j'ai là. Ça, c'était notre baraquement. Les compagnons de Punta Arenas étaient dans tous ceux-ci.

ENQUÊT. : Dans les quatre autres ?

MIGUEL : Nous étions tous encerclés de fils barbelés de toute part, alors évidemment c'était clair pour moi, je savais que les baraquements faisaient six mètres par trente, ce qui est la taille d'une pièce de bois de pin que nous produisons au Chili, disons quatre verges, ce qui fait trois mètres vingt ; et c'était le modèle avec lequel on faisait tout, donc on pouvait repérer très rapidement qu'il s'agissait d'un six par trois. Chaque fois que nous sortions pour travailler, nous devions nous former là-bas, tous les matins nous ici et ceux de Punta Arenas là-bas, séparés. Je savais que tous les baraquements étaient similaires, et j'ai rapidement

commencé à mesurer avec mes pas. Chaque fois que je sortais travailler, je comptais les pas pour essayer de vérifier la distance d'ici à là, combien y a-t-il ici, combien mesure cela... J'ai pris les mesures et je les ai apprises par cœur. Et ça, j'en étais conscient, c'était pour que le monde sache qu'au Chili, on avait construit après la Seconde guerre mondiale un camp de concentration.

ENQUÊT. : Et les plans d'origine n'ont jamais été retrouvés ?

MIGUEL : Si, je les ai ici...

ENQUÊT. : Ah oui, comment ?

MIGUEL : Parce que Sergio Bitar, quand il a été nommé ministre des Travaux Publics, est parvenu à se faire envoyer un recommandé avec les plans officiels. La conception est parfaite. Je les ai ici. Les militaires chiliens ont été formés en général par les prussiens, et ils en ont les mérites mais aussi les défauts... les mêmes. Alors comme les nazis, ils documentent tout. Ils documentaient tout de leur pays. C'est une coutume allemande, prussienne je dirais, qui a formé l'armée du Chili après l'Indépendance. Cette école s'est maintenue et ils en sont très fiers.

ENQUÊT. : Dans la plupart de tes dessins, on peut remarquer un objectif documentaire, non ?

MIGUEL : Eh bien je le reconnais, mais je ne l'aurais jamais imaginée... cette portée qu'ils allaient avoir.

ENQUÊT. : Une question plus artistique : assez souvent, tes dessins ressemblent à d'autres peintures de guerre comme celle d'Otto Dix ou de l'expressionnisme, avec des œuvres communistes comme celles de Fernand Léger qui représentent des corps d'homme travaillant dans l'effort physique. Est-ce que ces références étaient des références conscientes ?

MIGUEL : Non. Tout d'abord, je dessinais quand je pouvais, quand je voyais que l'atmosphère me permettait de dessiner. Et ensuite, bon, quelque chose me motivait dans la nature de l'île. La disposition de chacun influe beaucoup, j'ai toujours été un homme qui se repose beaucoup sur l'anecdote, je crois, sur le fait que le vase est à moitié plein et pas à moitié vide. Et par exemple, avant l'île, je ne m'étais jamais trouvé dans un lieu avec une nature aussi impressionnante. Il y avait des nuages qui passaient à une vitesse incroyable. L'image de la cordillère Dawson au fond formait un paysage du détroit de Magellan très impressionnant ; et soudain, un commentaire d'un camarade me disait : « mais putain, comment peux-tu le prendre aussi bien, profiter comme ça, mais tu es fou ! » Il y a des gens qui sont incapables de se soustraire à l'auto flagellation pour quelques minutes, n'est-ce pas ? Mais quelques autres camarades et moi-même, nous étions capables de surpasser cette circonstance ; et pourquoi ne profiterais-je pas de cette nature que je n'avais jamais eu l'occasion de voir dans ma foutue de vie ? Je marchais, et soudain le vent me soulevait avec tellement de force... À quel autre endroit du monde cela m'était-il arrivé ? Le vent me faisait... voler ! Et donc au lieu de tout voir en noir, je suis resté impressionné et j'ai enregistré tout ça. C'est pour ça que je te dis, au moins dans mon cas, qu'il s'agit d'une disposition qui fait que je chercherais toujours à profiter de ce que je peux. Et la pratique du dessin est très noble, pourquoi ne pas en faire ? Ils ne m'ont puni qu'une seule fois.

ENQUÊT. : Une seule?

MIGUEL : Oui, parce qu'ils ont débarqué dans le baraquement et ont trouvé mes dessins. Nous étions arrivés depuis peu de temps. J'avais mis mon dessin par-dessus la couchette, et quand ils sont arrivés bam ! tout le monde dehors. Quand ils ont trouvé mon dessin, ça a été : « correction, au pain et à l'eau dans la cellule punitive »... mais ce n'est pas important. [...]

ENQUÊT. : Je crois que ces accords, ces manières de s'accorder avec les autorités et de gagner leur confiance, dans une certaine mesure, ont ouvert la porte à d'autres pratiques ; parce qu'on m'a parlé de musique, on m'a parlé de théâtre, on m'a parlé de soirées...

MIGUEL : Non, il n'y en a eu qu'une seule.

ENQUÊT. : Laquelle?

MIGUEL : Une seule soirée, quand ils nous sont transférés dans le nouveau camp. C'était pour la veille de Noël 1973. Pour la première fois, nous avons eu une garde militaire différente, dont le responsable était un capitaine appelé Enrique Paris, quel curieux nom ; il était capitaine de l'Armée de Terre, et il a autorisé à ce que l'on célèbre la Nuit Sainte. Nous avons fait quelque chose, il y a eu des guitares, Orlando Letelier a chanté, Enrique lui avait envoyé une guitare et il en a joué. Nous avons tous fait quelque chose, mais tu ne peux pas appeler ça une « activité artistique », non.

ENQUÊT. : Pourquoi cela?

MIGUEL : Disons qu'on voyait que ce capitaine était un homme qui n'avait pas de tempérament répressif ; il respectait cette date et il a dit : « très bien, célébrons-la ! ». Tout le monde était là, tout le personnel des conscrits puisque c'était une compagnie de l'Armée de Terre. Et il y avait tous les nôtres rassemblés comme ça, dans un baraquement, à profiter tous ensemble de quelques blagues, que sais-je, Aniceto Rodríguez s'est mis à chanter *Si j'avais un marteau* avec le poing levé, il n'a rien dit et personne ne lui a rien dit.

ENQUÊT. : Cela ne concernait que les prisonniers de l'Unité Populaire, ou tous les prisonniers du camp ?

MIGUEL : Eh bien il y avait... figure-toi que je perds la mémoire... je crois bien que nous étions tous ensemble, pour la seule et unique fois. Je crois que si.

ENQUÊT. : C'était dans le réfectoire. Dans le réfectoire de Río Chico.

MIGUEL : Dans le réfectoire du nouveau camp, oui.

ENQUÊT. : Mais les réfectoires étaient séparés, alors...

MIGUEL : Oui, bien sûr, oui c'était séparé mais... nous étions là-bas. Bien sûr c'était pratique, puisque nous mangions dans le réfectoire... c'était la seule fois. Mais ça ne me paraît pas juste de considérer cela comme une « manifestation artistique » ; j'aurais tendance à dire que la pratique des pierres étaient plus dignifiante et plus généralisée, et le personnel militaire y a participé lui aussi, en plus de nous...

ENQUÊT. : Très bien. Tu as été transféré en mai 1974.

MIGUEL : Oui, à l'Académie Aérienne de Guerre.

ENQUÊT. : Puis à Ritoque, et Tres Álamos. La majeure partie de ce qui a été publié sous forme de livres, de témoignages, de films, étaient les récits des prisonniers du gouvernement. Pour autant, au cours de mon enquête et dans les entretiens que j'ai réalisés ou dans les archives que j'ai consultées, il semblerait qu'il y ait eu des activités théâtrales et artistiques. À Dawson, à Río Chico, vraisemblablement dans la partie magellanique. Alors peut-être que ton ignorance de ces activités est dû à ce transfert.

MIGUEL : J'ai été très en relation avec les camarades de Punta Arenas, mais je ne suis pas au courant de cela... En mai, ils nous ont extraits du camp, et la situation dans le camp ensuite a été assez différente. Quelque chose comme une attitude plus tolérante de la part des militaires, jusqu'au mois de septembre, quand le camp a été définitivement fermé. Il est possible que dans cette période, sans que je le sache, ils aient permis quelques activités comme celles que tu signales. Les camarades de Punta Arenas pourront t'en dire plus.

ENQUÊT. : Tu as l'impression que l'administration a peut-être été plus flexible au fil du temps ?

MIGUEL : C'est possible, je ne pourrais pas l'affirmer mais j'ai l'impression que c'était le cas.

ENQUÊT. : Pour terminer, quelle était la relation que vous, prisonniers de l'Unité Populaire, entreteniez avec les prisonniers du Magellan ? Quels moments de rencontre aviez-vous ?

MIGUEL : Presque aucune, puisqu'il y avait beaucoup de surveillance : par exemple, quand nous sortions du camp et que les camarades du Magellan travaillaient à une autre tâche, on les obligeait à regarder à gauche pour éviter de nous voir passer. Mais une des corvées que nous devions faire était d'aider à la cuisine, à tout préparer. Et là, les équipes étaient mixtes entre gens du Magellan et gens de Santiago ; et alors là, la cuisine était un lieu de rencontre quotidien. Pas dans les réfectoires cependant.

ENQUÊT. : Pourquoi penses-tu que dans l'esprit des militaires, il était possible d'assouplir le système concentrationnaire ?

MIGUEL : Il faut comprendre ce qu'ont été les premiers jours après le Coup d'État. Dans la structure de l'armée, il était impossible d'imposer une mentalité répressive de la majorité comme la dictature a souhaité l'imposer immédiatement. Pour cela il aurait fallu, comme l'a fait le régime nazi, que la Junte crée un corps spécial – ç'a été la DINA, mais ça a commencé à Santiago puis dans le reste du pays un peu plus tard. Dans un premier temps de ce Coup, il faut penser qu'il n'y avait pas de « personnel militaire » en général ; le corps des conscrits était constitué par des gens du peuple. La majorité était même d'opinion assez progressiste, et tu ne pouvais pas lui demander du jour au lendemain d'adopter une attitude hostile de conflit vis-à-vis de nous, ça ne servait à rien. Dans les premiers jours où nous sommes arrivés, de conscrits sont entrés pour parler avec le camarade Tito Palestro, qui était maire de San Miguel au moment du Coup. Ils lui ont dit : « écoutez, Monsieur Tito, putain, on ne sait pas ce qui se passe avec notre père ». Ils demandaient à ce grand monsieur s'il avait une idée d'où était passé leur père. Ils avaient été envoyés à Punta Arenas sans en avoir la moindre idée, et leur père était un homme progressiste. [...] Imagine-toi comment on pouvait demander à ces types d'adopter une attitude de violence envers une personne comme Tito Palestro, ce n'était pas

possible. C'était comme ça toute la période après le Coup, jusqu'à ce que ce corps spécial soit créé, je me répète, mais comme celui qu'on créé les nazis avec la Gestapo et la S.S., et qui ont permis de réaliser l'Holocauste et tout le reste. Tout ça était en marge de la Wehrmacht, de l'armée allemande, dont une partie pouvait aussi avoir partagé quelques-unes des idées d'Hitler, mais qui n'avait ni la préparation, ni la vocation de réprimer. Ça, il faut l'avoir présent à l'esprit toujours, les choses ne sont pas toutes blanches ou toutes noires. Il n'y a rien à faire, quelle que soit la volonté déterminée de quelqu'un, les circonstances nous amènent toujours par-ci par-là, ou en arrière. La vie est comme ça.

ENQUÊT. : Merci beaucoup.

MIGUEL : Merci à vous.

Annexe E – Manuel Luis Rodríguez
68 ans, 26 janvier 2017 – à son domicile, Punta Arenas

MANUEL LUIS RODRIGUEZ URIBE : C'est le dessin originel.

ENQUÊTEUR : Pardon... si ça ne t'embête pas. C'est très gentil, merci. Donc je prendrai une photo après, mais c'est donc Héctor Áviles qui t'a dessiné en mars 1974, à Dawson.

MANUEL LUIS : À Dawson, oui.

MANUEL LUIS : Et qu'il t'a offert à Dawson directement ? Ou bien que tu as sorti toi-même de Dawson, ou bien qu'il t'a donné après ?

MANUEL LUIS : En fait, il l'a dessiné à Dawson, et il l'a fait en mars 1974, et il m'a donné le dessin tout de suite quoi, sur place.

ENQUÊT. : Et tu l'as sorti comment ?

MANUEL LUIS : Je l'ai sorti sur mes épaules quoi, je l'ai mis... (*rires*) J'ai doublé le papier et je l'ai mis sous ma chemise. Sur mes épaules, quoi.

ENQUÊT. : D'accord.

MANUEL LUIS : Et les militaires, ils cherchaient dans les poches, etc... mais ils ne pouvaient pas imaginer qu'il y avait sur mes épaules un papier quoi, donc c'était un trésor effectivement... Voilà. (*attrape son téléphone*) En fait, j'avais éteint mon cellulaire parce que j'étais dans une séance de travail avec un groupe de... Je t'avais raconté ça, déjà ?

ENQUÊT. : Oui, de méthodologie de la recherche

MANUEL LUIS : Oui, j'ai fait un cours de méthodologie de la recherche, donc je l'ai éteint. [...]

ENQUÊT. : Avant de revenir sur ce dont tu nous as parlé ce matin, je voudrais savoir aussi s'il faut qu'on prévoie une partie de l'entretien sur le rapport au groupe de théâtre qui existait aussi à Dawson. Toi, en tant que spectateur, tu n'as pas évoqué les activités auxquelles tu n'as pas participé, mais dont tu étais peut-être spectateur : est-ce que... ?

MANUEL LUIS : On était tout le temps des spectateurs obligés, donc chaque fois qu'il y avait une activité à Dawson – généralement c'était fait après le repas du soir, on sait bien qu'il y avait un horaire très structuré, très militaire, de... où se faisaient ces représentations donc ceux qui étaient entre guillemets les acteurs n'avaient pas trop de temps pour se préparer ou pour répéter par exemple la mise en scène. C'était toujours quelque chose d'assez improviser, mais pour nous, en tant que spectateurs, c'était toujours je dirais une sorte de temps

d'amusement, de détente. On n'oubliait jamais où nous étions, mais on oubliait parfois dans ces moments-là de joie, de détente ; on arrivait même à rigoler, on a toute une série de blagues qui se sont installées parmi nous pour rigoler, une chose qui à mon avis est aussi très culturelle chez nous. Et... notamment au niveau populaire, où les gens ont tendance à faire du nouveau à partir de la souffrance. Ce qui explique par exemple que nous ayions donné le nom *Palacio de la Sonrisa* [Palais du sourire] à un lieu de torture, ici à Punta Arenas. [silence] Bon, là-bas c'était pareil, il y avait toujours quelque chose d'amusant qui nous faisait oublier le moment où nous étions. En tant que spectateur, je te disais tout à l'heure, c'était juste un temps d'amusement, et sans oublier jamais les circonstances où nous étions.

ENQUÊT. : Simplement pour préciser ce que tu viens de dire, quand tu dis que c'est quelque chose de culturel chez vous, tu parles du fait de se raconter des blagues, ou juste du fait de faire de l'humour ?

MANUEL LUIS : Ça, c'est culturellement très chilien. Essayer de blaguer autour de la disgrâce, de la douleur, du désastre... On trouve toujours dans une situation dure, grave, douloureuse, un petit coin de féerie qui permet de rire. Qui fait rire. On trouve toujours dans ces circonstances un élément pour [silence] rigoler des autres, pour s'amuser à partir d'une erreur, d'une parole mal dite ou d'une petite faute. On trouve toujours un élément qui nous permet de rigoler, et ça c'est culturel aussi chez nous. Et ça, même à Dawson... qui nous permettait de nous rire des autres, particulièrement des militaires bien sûr. Il y a une anecdote qui est réelle. Ils nous ont amenés à la forêt qui se trouve tout près du camp sur l'île, qui est à quelques kilomètres du camp, avec pour tâche de couper des arbres à la hache. Mais à ce moment-là, nous sommes arrivés, nous étions quelques trente ou quarante détenus, il y avait un sergent qui venait avec nous avec sa garde de dix ou quinze militaires, et il y avait un arbre qui était tombé à travers d'une petite rivière donc il a donné l'ordre de retirer l'arbre, le tronc de la rivière parce qu'il faisait barrage quoi d'une certaine manière sur la petite rivière. C'était énorme le truc effectivement, c'était énorme donc on pouvait pas le, même pas le... le mobiliser on va dire...

ENQUÊT. : Le déplacer, le...

MANUEL LUIS : Oui, le déplacer, voilà. On ne pouvait pas. On y a passé dix minutes, quinze minutes, trente minutes, on ne pouvait pas, c'était tellement grand. Alors le sergent arrête toute l'activité, il monte sur l'arbre, et avec un geste impératif, il dit : « On arrête tout ! L'homme d'abord agit, et après il pense. », dit-il en espagnol : « *El hombre primero actúa, después piensa.* » Ça a été une des blagues les plus rigolotes, quoi. On s'en souvient même encore actuellement... quand nous nous rencontrons, nous faisons référence à ce sergent, dont on ne se rappelle même le nom, à cette phrase qui était absolument une boutade irrationnelle, quoi. « L'homme d'abord agit, et après il pense »... alors que nous étions sûrs que ce qui était rationnel, c'était l'inverse. « L'homme d'abord pense et après il agit »... Mais lui, il était tellement sûr de ce qu'il disait, il avait une telle assurance que ce qu'il disait, c'était le vrai que c'est resté parmi nos racontâmes les plus symboliques de la période de chez les militaires...

ENQUÊT. : Comment s'appelait-il ce sergent ?

MANUEL LUIS : Muñoz... Muñoz. Donc on trouve toujours, et ça se voyait très bien dans

les activités théâtrales qui se faisaient au camp, cet élément de... d'ironie. On soulignait ça, et donc en tant que spectateur, on trouvait toujours une manière de se sentir interprété par les acteurs.

ENQUÊT. : Est-ce que tu serais capable de mettre une période approximative sur le début et la fin des activités théâtrales ?

MANUEL LUIS : Disons qu'ils ont commencé autour de la fête de Noël, donc la première était... une activité qui se faisait dans la salle à manger. L'organisation du camp était où il y avait deux salles à manger, une cuisine centrale et deux salons ou salles à manger dont une était destinée aux gens de Punta Arenas, aux détenus de Punta Arenas. Et de l'autre côté de la cuisine il y avait la salle à manger des gens de Santiago, donc la nuit du 24, les cuisiniers (qui étaient des marins) ont laissé ouvertes les fenêtres de la cuisine du côté des détenus de Punta Arenas et de celui des détenus de Santiago. Donc à la fin du repas, Orlando Letelier s'est mis à jouer de la guitare. Il a chanté quelques tangos, je ne sais pas si c'était deux ou trois tangos, et les gens de Santiago ont compris tout de suite que nous étions à leur écoute, parce que quand Orlando a fini son premier tango, tout le monde de notre côté s'était mis à applaudir. Donc ils ont compris que de l'autre côté, nous écoutions ce qu'ils faisaient. On ne les voyait pas, mais ils étaient de l'autre côté. Comme je vous disais, la disposition de la cuisine et des deux salles à manger permettait ces choses bizarres. Et je pense que c'est là qu'on peut dater le début des activités entre guillemets culturelles à l'intérieur du camp de concentration. Parce que finalement, toute activité culturelle ou sociale était seulement celle qui était autorisée par les militaires, par la garde hein, et en même temps [qui réunissait les conditions de compter avec des gens qui étaient arrêtés et qui avaient une certaine habileté, ou un certain intérêt pour l'activité artistique, culturelle, théâtrale, musicale].

ENQUÊT. : Et à partir de là, est-ce que c'était des activités régulières ?

MANUEL LUIS : Non, ce n'était pas des activités régulières parce qu'il y avait toujours un mouvement des détenus, donc il y avait ceux qui étaient là, qui sont restés pendant des mois et des mois sans être déplacés, et d'autres qui étaient là une semaine, deux semaines et qui retournaient à Punta Arenas ; donc parfois, il y avait des groupes ou des activités qui étaient préparées disons pour vendredi prochain, mais un ou deux de ceux qui étaient dans le groupe étaient ramenés à Punta Arenas et la représentation n'aurait pas lieu, puisqu'il n'y aurait personne pour le... Je me rappelle de Pedro González, c'était un copain qui était amateur d'astronomie, et il a donc fait les démarches pour avoir la permission de recevoir un petit télescope. Effectivement, il l'a reçu... Je parle plutôt du mois de janvier 1974. Il a reçu son télescope, donc il a dû demander la permission pour installer son télescope en-dehors de son baraquement tout en ayant un ou deux militaires qui étaient tout près de lui, parce que l'objectif était qu'il regarde la nuit, le ciel quoi. Mais ç'a été aussi compliqué, parce que finalement, après le repas jusqu'à la nuit, dix heures du soir à peu près, nous restions à l'intérieur de chaque baraquement les portes fermées. Ils fermaient les portes des baraquements. Je ne me souviens pas, mais c'était plutôt vers vingt heures, donc personne ne pouvait sortir après parce qu'effectivement, il n'y avait plus moyen de sortir. Donc il a dû obtenir une permission pour rester au moins une demi-heure dehors ; et ça a provoqué qu'ils lui ont donné une permission d'une demi-heure pour avoir son truc pour regarder les étoiles –

chose qui était assez difficile à huit heures du soir au mois de janvier, parce que tu vois la luminosité jusqu'à neuf heures, dix heures du soir. C'était toujours un problème. Mais tout cela a fonctionné jusqu'au jour où il a demandé l'autorisation pour donner une conférence sur le système planétaire, sur le système solaire. Je pense que c'était plutôt un samedi, donc ils se sont réunis à la salle à manger et il a commencé donc à expliquer comment fonctionnait le système solaire. Le soleil, les planètes... Quand il était déjà à la planète Jupiter, je crois, à la moitié de sa conférence, un militaire, un officier s'est approché, il l'a pris par le bras, il l'a sorti violemment du salon. Personne n'a rien dit. Il l'a emmené à l'intérieur du camp... je dirais bien une demi-heure, quarante-cinq minutes, c'était juste pour le frapper. Rien que ça. Juste pour le frapper. Il a reçu des coups de bâton, des coups de pied, et quand il est revenu nous étions encore là [*silence*] et il était évident qu'il avait été frappé sur le visage, et la tête, toute rouge. Il transpirait quoi. Ses cheveux s'envolaient. Mais il avait un tel calme avec lui. Il se met devant nous, il dit : « Bon, et la prochaine planète, c'est Pluton. », et il a terminé sa conférence sans rien dire de ce qui s'était passé. [*silence*] Activités culturelles ponctuées de violence inouïe, quoi. Parce qu'on ne voyait pas quelles pouvaient être les raisons pour le frapper. Et il a continué sa conférence avec un calme absolu. Cela faisait partie de l'expérience. [...]

ENQUÊT. : Est-ce qu'à ta connaissance, cet événement a été une des seules occasions où il y a eu une répression, une punition pour les activités culturelles ?

MANUEL LUIS : Je crois que c'est la seule fois, oui.

ENQUÊT. : Et pour le groupe de musique ?

MANUEL LUIS : Non. Non.

ENQUÊT. : Simplement, quand les gardes ne voulaient pas, ils n'autorisaient pas ?

MANUEL LUIS : Justement. C'est tout.

ENQUÊT. : Ok. Sans forcément parler d'une régularité dans le calendrier, est-ce qu'on peut considérer, que les activités théâtrales (nous parlerons ensuite des activités musicales) étaient quelque chose que les prisonniers arrivaient à faire accepter à peu près à chaque garde, sauf exception ?

MANUEL LUIS : Il faut considérer que les gardes changeaient tous les quarante jours.

ENQUÊT. : Quarante jours ?

MANUEL LUIS : Quarante jours.

ENQUÊT. : Pas tous les quinze ?

MANUEL LUIS : D'après mes souvenirs, c'était tous les quarante jours. D'ailleurs, ce n'était pas facile de déplacer les gardes, quoi. D'après mes souvenirs, c'était tous les quarante jours. Et chaque garde, bien sûr, instaurait en général une sorte de style de gestion du lieu. Mais au fil du temps, nous avons découvert que les militaires, chaque garde qui arrivait au camp, arrivaient avec un certain nombre de préconcepts. Ils s'étaient endoctrinés par rapport à ce qu'ils allaient trouver au camp, donc on voyait bien clairement une certaine prédisposition au début très négative, très méfiante de la part des gardes. Il faut considérer que les gardes

étaient des soldats conscrits. Donc généralement, à partir du mois de mars 1974 à peu près, plutôt avant, ils amenaient des militaires qui venaient de Santiago. Donc ces gens qui venaient de Santiago, c'était des jeunes conscrits qui avaient passé beaucoup de temps à Santiago – avec toute sa violence, ses bombardements aériens, etc. À la différence de Punta Arenas, ou Puerto Natales ou Porvenir où le Coup d'État n'était pas entre guillemets si violent. Il n'y a pas eu de morts le 11 septembre, ici à Punta Arenas. Donc ces militaires qui arrivaient, ces gardes qui arrivaient étaient au début comme je vous disais très conditionnés, très préparés pour une attitude négative, agressive parfois, répressive, méfiante. Mais au fur et à mesure qu'ils nous connaissaient, qu'ils avaient un contact plus direct plus personnel avec les détenus, ces attitudes changeaient. Et donc on avait trouvé parmi nous une certaine stratégie d'adaptation, on pouvait faire la différence entre ce que nous appelions la mauvaise garde et la bonne garde. Les bons militaires et les bons conscrits, et les mauvais conscrits. Donc les activités culturelles étaient très limitées, et dépendaient principalement d'une initiative qui partait d'un petit groupe, quoi, qui demandait l'autorisation à la garde. Si la garde disait non, point final. C'est tout.

ENQUÊT. : Il y avait deux niveaux d'interlocuteurs aussi : il y avait la garde et puis...

MANUEL LUIS : Le Major. Là nous faisons toujours la différence entre le Major qui était un marin tout le long, parce que c'était la Marine qui était chargée de la gestion quotidienne quoi, logistique du camp. Et ces marins avaient une attitude par rapport aux prisonniers qui était toujours... enfin je ne dis pas qu'ils étaient nos copains quoi, mais ils avaient toujours une bonne attitude par rapport à nous. Ils permettaient l'entrée des prisonniers par exemple pour travailler à la cuisine, qui était toujours un objet de d'intérêt de beaucoup de gens parce qu'aller travailler à la cuisine était une sorte de petit privilège, cela permettait de manger davantage. Et donc les marins faisaient le tri tout le temps des gens qui voulaient entre guillemets passer en cuisine. Une semaine, deux semaines chacun. Et ce groupe des marins, il faut le séparer de la garde. Un lieutenant, parfois un capitaine. Un lieutenant, quelques sergents, et la troupe quoi. Les soldats. Et cette garde-là, c'était celle qui faisait les tours. Et donc chaque fois qu'arrivait une nouvelle garde, un nouveau rôle quoi, il y avait ce changement d'attitude. Tandis que l'attitude des marins était constante.

ENQUÊT. : Et chaque fois qu'arrivait une nouvelle garde, la logistique du camp ne changeait pas ? Il n'y avait pas de changement ?

MANUEL LUIS : Pas du tout.

ENQUÊT. : Et donc du coup... autant pour vous, le groupe de musique, que pour le groupe de théâtre, la relation se nouait à chaque fois avec les marins de la logistique ? Cette relation pour se procurer du matériel, ou ce genre de dispositions-là.

MANUEL LUIS : Non. Pour les activités culturelles, il n'y avait rien à faire avec les marins. Ils n'avaient aucune autorité sur les ordres que donnait la garde quant au fonctionnement des prisonniers et du système de vie à l'intérieur des baraquements quoi. Disons que les marins étaient cantonnés à la cuisine et la logistique du camp. Comme nous disions leur rôle était celui de nous faire manger, tandis que le rôle de la garde était de nous surveiller. Ils n'avaient aucune autorité sur cette autre dimension des activités, donc chaque fois qu'on voulait

demander la permission pour une activité artistique, il fallait aller chez les militaires quoi, chez la garde, chez le Commandant du camp.

ENQUÊT. : Pour contextualiser un petit peu, tu as été à Dawson de quelle date à quelle date ?

MANUEL LUIS : Du 21 décembre au 21 août ; on était arrivés de Punta Arenas en bateau, le 21 décembre 1973, et moi je suis resté au camp jusqu'en juin 1974.

ENQUÊT. : Et en juin 1974, tu as été libéré ?

MANUEL LUIS : Non, j'ai été ramené à Punta Arenas et j'y suis resté emprisonné dans le même régiment où j'avais été au début.

ENQUÊT. : Quel régiment ?

MANUEL LUIS : Pudeto. En fait, j'ai été emprisonné le 12 septembre, après le Coup d'État. Mon nom apparaît dans les journaux de la ville, la *Prensa Austral* du 12 septembre. Et là donc, j'ai été ramené au régiment en juin 1974 jusqu'en décembre 1974, et en décembre 1974 j'ai été emmené au régiment de la Marine qui se trouve au sud, le régiment Cochrane. Là, je suis resté jusqu'à juin 1975 ; et en juin 1975, j'ai été envoyé en sorte de relégation à Bulnes, dans la VIII^e région, *octavia región*. Ça, ça a duré jusqu'en novembre 1978.

ENQUÊT. : C'était une prison, c'était un régiment ?

MANUEL LUIS : Non, c'était la ville comme prison. Donc je devais aller une fois par semaine au poste de police pour signer un livre.

ENQUÊT. : Jusqu'à quand, donc, cette prison à Bulnes ?

MANUEL LUIS : Relégation. Jusqu'en novembre 1978, et ç'a été grâce à une amnistie qui a été obtenue par les négociations entre le gouvernement chilien et le gouvernement des États-Unis. C'était le gouvernement Carter, on était sept cent détenus en relégation dans différentes villes dans tous le pays, quoi. Voilà.

ENQUÊT. : Très bien. Tu étais dirigeant syndical ?

MANUEL LUIS : Non, j'étais dirigeant politique. Dirigeant de la Gauche Chrétienne. Au moment où j'ai été arrêté, je faisais partie de la direction de la Gauche Chrétienne, et en même temps je faisais partie d'un comité politique de l'Unité Populaire de la région.

ENQUÊT. : Très bien. On va préciser quelques petites choses, et ensuite on va revenir sur la musique. Quand tu dis que c'était toujours des conscrits, c'est que toute la garde était constituée de conscrits ? Tous les soldats ?

MANUEL LUIS : Les soldats, oui.

ENQUÊT. : Et seuls les officiels donc, lieutenant, capitaines... seuls les gradés étaient des militaires de l'armée, des militaires de carrière ?

MANUEL LUIS : Oui. Écoute, mais chaque garde était chaque fois d'une branche de l'armée. C'est à dire quinze jours la Marine, quinze jours l'Armée de l'Air, quarante jours l'Armée de Terre et puis après encore une fois la Marine, l'Armée de l'Air, l'Armée de Terre, comme ça. Donc la garde était complètement constituée d'une seule branche de l'armée. En fait dans

l'armée chilienne, on considère militaires de carrière ceux qui sont des officiers et sous-officiers, et après ce sont des conscrits, n'est-ce pas ? Il faut considérer que la conscription est obligatoire au Chili jusqu'en 1993 à peu près, 1993 ou 1994. Maintenant, c'est volontaire.

ENQUÊT. : Est-ce que tu considères qu'il y avait une relation différente entre les prisonniers et les conscrits qu'entre les prisonniers et les militaires de carrière ?

MANUEL LUIS : Alors écoute, les officiers étaient toujours des animaux idéologiques. Je me rappelle un officier, un lieutenant de l'armée qui était absolument fou, littéralement, psychologiquement, psychiatriquement fou – il s'est vanté d'avoir participé à l'assaut final du palais de la Moneda. Donc il s'est vanté d'avoir tué au moins entre quinze et vingt individus au cours de la prise du palais de la Moneda... Valenzuela, le lieutenant Valenzuela. *El Loco* [le Fou] *Valenzuela*. Ouais, ouais. Il était tellement fou qu'il s'installait dans notre salle à manger, il nous obligeait à laisser le bout de la table libre pour lui. Disons deux mètres de la table, personne ne pouvait s'asseoir là. Mais ce n'était pas pour lui, ces deux mètres de table, c'était pour son fusil. Donc il installait son fusil sur la table tandis que nous mangions. Et il parcourait la salle à manger – c'est pour ça qu'on disait qu'il était fou mais absolument fou – il parcourait la salle à manger en faisant l'éloge de son fusil. Chaque fois qu'il arrivait à la salle à manger, généralement c'était une ou deux fois par semaine, il faisait toute une description... disons que le fusil, pour lui, c'était une sorte d'être vivant. Donc il installait son truc sur la table et il déambulait autour de nous en parlant, en faisant une sorte de discours d'éloge de son fusil. Je pense qu'il parlait pour lui-même, n'est-ce pas, mais c'était pour nous quoi. Il faisait l'éloge de la manière dont il tirait, il faisait l'éloge du fait de voir tomber par terre quelqu'un qui avait été tué dans la lutte autour de la Moneda, ou à Santiago, je sais pas où, etc. Il faisait une sorte d'éloge de son arme à feu. Donc imagine toi l'ambiance où nous étions à l'heure de manger.

ENQUÊT. : Et est-ce que tu considères à l'inverse que cette violence dont étaient capables certains gradés expliquait aussi une relation compliquée entre eux et les conscrits, relation qui influençait du coup la relation que les conscrits avaient avec vous ?

MANUEL LUIS : Absolument. Parce que chaque lieutenant « dur », comme nous disions à cette époque-là, incitait à sa troupe à être dure avec nous. Par contre, des lieutenants moins durs et plus souples laissaient agir leur troupe quoi. Il faut considérer aussi que... enfin je ne dirais pas qu'il y avait une relation avec les militaires, avec les conscrits. C'était des petits moments d'échange, de mots ou de phrases. Je saurais pas vous dire si ça, c'est une relation, d'un point de vue sociologique quoi. Nous étions dans le même endroit. Nous vivions dans le même camp de concentration, mais je ne sais pas si c'était une relation. Jamais un conscrit ne pouvait recevoir un cadeau, quelque chose d'un prisonnier.

ENQUÊT. : Pour des questions d'autorisation ou pour des questions de proximité ?

MANUEL LUIS : Je dirais même de peur. Parce qu'un conscrit qui reçoit par exemple comme cadeau une chemise, ou je ne sais pas, une paire de chaussettes de la part d'un prisonnier, cela pouvait lui attirer des châtiments de ses officiers, quoi.

ENQUÊT. : Mais pour vous, du moins au niveau des activités même du groupe de musique, est-ce que tu as l'impression qu'il y avait une façon différente de vous traiter, une

appréhension différente de ce que vous faisiez et des autorisations qui vous étaient données selon que les membres de la garde étaient conscrits ou étaient militaires ?

MANUEL LUIS : En fait, les conscrits n'étaient pas ceux qui étaient autorisés à autoriser quoi que ce soit. C'était toujours un officier qui permettait ou ne permettait pas de réaliser quelque chose. Là il faut considérer ce qu'on appelle en sociologie militaire la verticalité de l'autorisation quoi. Le militaire disait parfois : « Moi je suis l'autorité, le reste ce n'est rien. » [...]

ENQUÊT. : On parlera ensuite de la *Cantate*. Les activités dans les baraquements, donc celles qui se faisaient de façon régulière, est-ce que tu saurais à peu près dater vers quelle période elles ont commencé ?

MANUEL LUIS : Oh oui. Je vous disais autour de Noël ou du Nouvel an. Elles ont commencé... je ne dis pas systématiquement, parce que c'était quelque chose de spontané. Spontané.

ENQUÊT. : Qu'est ce qui selon toi a offert l'élément déclencheur à ça ? Parce que par exemple, ce qui moi m'a étonné, c'est le fait que la garde laisse passer une guitare à l'entrée du camp.

MANUEL LUIS : Parce que c'était une bonne garde quoi.

ENQUÊT. : C'était à qui ? Elle était à qui, cette guitare ?

MANUEL LUIS : Je ne saurais pas te dire, parce que c'est très précis là. Peut-être que c'était... Ou peut être que la guitare est arrivée par le biais des marins. Mais tout le temps, comme je vous disais, c'était les officiers qui donnaient l'autorisation. Je crois aussi que quelques-uns ont compris qu'une guitare, ce n'était pas quelque chose de dangereux à l'intérieur d'un camp de concentration. Je crois que la plupart de ces gens-là, de ces officiers et de ces conscrits surtout, notamment, n'ont jamais vécu l'expérience d'être garde d'un camp de concentration, et donc c'était une expérience dont ils faisaient toujours la découverte.

ENQUÊT. : J'ai une question sur le fonctionnement propre à chaque baraquement. J'ai l'impression que le groupe de théâtre dont j'ai entendu parler appartenait au baraquement Charlie.

MANUEL LUIS : Oui.

ENQUÊT. : Donc le baraquement dans lequel toi tu dormais aussi, avec des gens comme Manuel Hernández, *Piquete* Figueroa...

MANUEL LUIS : Oui, tout à fait.

ENQUÊT. : Mais là par exemple, le groupe de théâtre avait l'air d'être constitué uniquement de gens de ce même baraquement, en tant qu'ils répétaient dans ce même baraquement, alors que le groupe de musique semble avoir été un groupe inter-baraquements.

MANUEL LUIS : Oui effectivement, c'était comme ça, mais les activités étaient différentes. Parce qu'à l'intérieur de chaque baraquement, il y avait des gens qui savaient un peu de musique, tandis que... parler d'une activité théâtrale – ou des essais d'une activité théâtrale, il faudrait dire, à mon avis – c'est un peu trop quoi. À mon avis, il n'y avait pas trop de

personnes qui savaient ce que c'est que la mise en scène d'une pièce de théâtre quoi. Peut-être des gens qui étaient à l'université, qui connaissaient cette partie de l'actualité, mais c'était improvisé, amateur et spontané. D'après mes souvenirs. Finalement, c'était la veine culturelle, je ne dirai même pas la veine intellectuelle mais plutôt la veine artistique de chacun qui se développait à partir de l'expérience, de l'ambiance où nous étions. Vu d'un point de vue idéologique, c'était une certaine manière de résistance, même si ceux qui faisaient ces activités ne savaient pas ou ne voulaient pas lui donner l'aspect ou la signification d'une activité de résistance en face du pouvoir. Ce n'était pas Foucault, pour le dire d'une certaine manière. Mais c'était Foucault effectivement, une manière de répondre avec les moyens de chacun ou de chaque groupe à la situation où nous étions.

ENQUÊT. : La seule personne que tu as vraiment mentionnée en tant que musicien, au sens qu'il était capable d'écrire la musique, c'était...

MANUEL LUIS : Marco, oui.

ENQUÊT. : Mais à part ça, les gens qui participaient au groupe de musique venaient tous de professions différentes et n'avaient pas de travail artistique...

MANUEL LUIS : Même pas avant quoi ?

ENQUÊT. : Ils n'avaient jamais appris tu veux dire ?

MANUEL LUIS : Non.

ENQUÊT. : Il y en avait qui n'avaient jamais appris la musique ? À part lui...

MANUEL LUIS : Marco oui, peut-être Olate, peut-être, aussi. [...]

ENQUÊT. : À part pour ce qui était donc de la guitare, tous les autres éléments, vous les avez fabriqués à partir de ce qu'il y avait de disponible à l'intérieur du camp ?

MANUEL LUIS : Absolument oui. Moi je me rappelle avoir joué une fois de la batterie. On appelait ça batterie, enfin, le tambour, quoi. Bon, c'était des boîtes métalliques trouvées... dans les lieux quoi. Des boîtes métalliques où il y avait du lait ou du café. Voilà, c'est tout.

ENQUÊT. : Tu m'avais parlé d'instruments à vent, mais tu n'en étais pas certain. De flûte, par exemple, mais tu n'étais pas certain.

MANUEL LUIS : De flûtes, non.

ENQUÊT. : Et de percussions ?

MANUEL LUIS : Batterie et percussions, oui. Mais c'est tout quoi. On faisait de la percussion avec n'importe quoi... des morceaux de bois. [...] Ça s'est fait une seule fois et puis après c'était fini. C'est-à-dire que pour la cérémonie du 21 mai, on a organisé une sorte de petit show, une présentation, et ça s'est fini, ça ne s'est plus répété. [...] Je voulais aussi souligner le fait que, dans tous les baraquements, il y avait une sorte d'activité individuelle littéraire pour ainsi dire, des gens qui écrivaient. En fait, Aristóteles España est l'exemple le plus connu quoi. Il y a eu beaucoup de gens qui écrivaient à ce moment-là, mais je ne saurais pas dire si ces gens-là ont publiés après ce qu'ils écrivaient là-bas. Surtout de la poésie. [...] Tu as aussi le cas de Héctor Áviles et ses dessins, dont celui-là ; et aussi les dessins que faisait

Miguel Lawner. Tu as eu l'occasion de converser, enfin de discuter avec Bitar ?

ENQUÊT. : Oui, nous avons fait un entretien ensemble. Et je vais voir Bitar en France.

MANUEL LUIS : J'ai sa carte de visite, tu peux avoir son numéro de téléphone... [...]

ENQUÊT. : Est-ce que tu as souvenir, en tant que spectateur, de certaines scènes de théâtre qui ont été jouées, à peu près : de thématiques, de qui jouait dedans, ou d'à quoi ça ressemblait ?

MANUEL LUIS : Euh... oui. Enfin, je pourrais bien me rappeler de la scène où nous étions aux Gloires Navales, une sorte d'allégorie de la bataille navale d'Iquique, le 21 mai. Il y avait parmi les acteurs ceux qui faisaient le capitaine Prat et ceux qui faisaient les marins qui étaient à l'intérieur du bateau chilien pendant la bataille. Et... en fait on a utilisé un *bote*, enfin un petit bateau sur scène quoi, apporté par les marins. Parce que bon, ce sont les seuls qui pouvaient avoir un petit bateau...

ENQUÊT. : C'était dans le réfectoire ou c'était en... ?

MANUEL LUIS : C'était une sorte de petite scène qu'ils avaient construit au réfectoire, enfin la salle à manger. Une petite estrade, quoi.

ENQUÊT. : Donc ils avaient apporté un petit bateau.

MANUEL LUIS : Oui. Enfin, les gens se sont habillés avec des vêtements noirs pour ressembler aux marins, ils ont fabriqué peut être des petits bonnets blancs qui est celui de la Marine parce que ç'aurait été trop bizarre d'utiliser les bonnets officiels de la Marine pour les... Il ne faut pas oublier que nous sommes les prisonniers d'un camp de concentration, donc je crois qu'il y a eu quelque chose d'amusant aussi, parce que je crois que beaucoup de gens qui étions observateurs du spectacle trouvions ça bizarre, et nous trouvions bizarre parce que nous faisons une sorte d'hommage, d'éloge d'une bataille dans une guerre. [*silence*] Donc c'était quelque chose aussi de... pour certains des gens qui étaient spectateurs, c'était quelque chose qui était déroutant. Une bonne partie des prisonniers à Dawson, et j'imagine bien que dans d'autres camps de détention, d'arrestation au Chili, s'était développés à partir de cette expérience une sorte de sentiment antimilitariste. Donc puisque nous avons le temps d'y penser, de réfléchir, nous avons commencé à repenser des éléments de notre histoire, l'histoire de notre pays. Donc il y en a qui étaient petits-bourgeois, officiers, marins, il y en avait même un qui était aussi espion pour l'Argentine quand il était au consulat chilien à Buenos Aires avant la guerre, etc. [...] Disons que beaucoup de gens, même ceux qui étaient... enfin... tout le monde était de gauche quoi, ont commencé à se questionner, ils ont mis en question certains éléments de l'histoire du Chili, de l'histoire officielle, qui a été depuis beaucoup de temps, finalement, une longue liste de batailles et de guerres. Donc les scènes de nos copains faisant semblant d'être marins dans une bataille, et de défendre un bateau chilien en face d'un bateau qu'on ne voyait pas parce qu'on voyait seulement la scène côté chilien, quoi, c'était quelque chose de bizarre, pour ne pas dire désagréable quoi.

ENQUÊT. : C'était une commande des marins ?

MANUEL LUIS : Oui, ce sont les marins qui nous ont dit : « Écoutez, vous qui aimez bien le théâtre, vous pouvez bien faire une cérémonie, une scène de la bataille du 21 mai à Iquique

! ». Donc celui qui était une sorte de chef des artistes, il a demandé : « est-ce que vous voulez qu'on vous représente la bataille, même le moment où l'*Esmeralda* (le bateau chilien) coule ? » [rires]

ENQUÊT. : Tu sais qui dirigeait ?

MANUEL LUIS : Non, je ne me rappelle pas qui était le...

ENQUÊT. : Parce que j'ai l'impression dans les témoignages que c'était Figueroa.

MANUEL LUIS : Il est fort probable que ç'ait été lui qui était... Parce qu'il était aussi très expansif quoi, très vivant quoi.

ENQUÊT. : Il était question de représenter le naufrage, donc.

MANUEL LUIS : [Rires] C'est vrai que la question était finalement une sorte de... c'est une boutade quoi, devant un militaire, tu ne vas pas lui dire : « qu'est-ce que vous voulez qu'on vous montre ? » On fête forcément la victoire quoi. Il y avait toujours cette ironie-là à l'intérieur.

ENQUÊT. : Quelles relations entreteniez-vous, ou n'entreteniez-vous pas, d'ailleurs, avec la partie des prisonniers de l'Unité Populaire ? J'entends, mis à part ce moment par exemple que tu viens de citer...

MANUEL LUIS : Les gens de Santiago ? Parce que nous étions séparés dans nos baraquements et le seul baraquement qui avait des tôles qui occultaient complètement, qui cachaient complètement le baraquement, c'était celle d'Isla, pour les gens de Santiago donc. On ne voyait pas les gens d'Isla.

ENQUÊT. : Mais par contre, les réfectoires étaient face à face, avec une cuisine au milieu : donc à quelles occasions est-ce que vous vous voyiez ? Au moment de compter les effectifs, quand vous vous formiez dans le patio central ?

MANUEL LUIS : On se retrouvait parfois dehors, en forêt, quand on sortait pour faire des travaux. Je me rappelle une anecdote avec Enrique Kirberg et [silence] je pense que c'était Orlando aussi, ils étaient tous les deux. Ils amenaient un petit tronc, ou un petit morceau d'arbre sur les épaules et ils revenaient au camp, et on est restés à côté d'eux. Nous revenions aussi de la forêt et nous marchions presque à la même vitesse, quoi. Et Orlando et Enrique jouaient aux échecs. Sans échecs. Ils jouaient par cœur. Ça nous a beaucoup impressionnés... En fait, ça a provoqué aussi chez nous un intérêt pour les échecs quoi. Quand on s'est mis à discuter : « comment c'est possible que tu puisses jouer aux échecs sans avoir d'échecs ? Comment on peut jouer par cœur ? Comment tu peux installer dans ton cerveau le plateau, au point de savoir où sont les blanches et les noires au même temps, simultanément, tandis que l'autre il progresse, déplace ses pièces, simultanément aussi ? » C'est un exercice mental très... à notre avis, à ce moment-là, c'était quelque chose d'impressionnant. Et on a passé au moins une demi-heure à marcher calmement, et ils ont joué une bonne partie de la partie par cœur. Deux ou trois jours après, nous avons pu aller à la baraque Isla, ce n'était pas moi, c'était un autre copain qui a discuté de ça justement avec Enrique Kirberg. Il a dit : « Justement, l'autre jour, on vous a vu jouer aux échecs. » « Oui, c'est normal. », il a dit. « Mais vous jouez par cœur ? » « Oui, on est habitués. » À l'intérieur du baraquement Isla, il y avait plusieurs

détenus qui jouaient aux échecs comme ça. Je suis sûr que Sergio Bitar pourrait te raconter aussi ce qui s'est passé dans ce baraquement. Ils avaient des échecs physiquement n'est-ce pas, mais il y avait aussi ceux qui pouvaient jouer aux échecs par cœur.

ENQUÊT. : Mais donc du coup, à part des événements exceptionnels comme Noël, peut être tu m'avais dit le Nouvel An, mais tu n'en es pas sûr...

MANUEL LUIS : Nouvel An, oui.

ENQUÊT. : ... et les Gloires Navales.

MANUEL LUIS : Oui, le 21 mai.

ENQUÊT. : À part ça, sinon, et les échanges de livres, il n'y avait pas de points de croisement.

MANUEL LUIS : Et les échanges de livres, oui, parce que physiquement le camp était organisé de manière à ne pas se trouver. Et aussi parce que les gardes avaient l'ordre de ne pas permettre le contact entre les gens de Punta Arenas et les gens de Santiago. [...]

ENQUÊT. : Pour ce qui est des visites, pas au sens de visites des membres de la famille des prisonniers puisque ça, j'ai cru comprendre qu'il n'y en a jamais eu à Dawson...

MANUEL LUIS : Non.

ENQUÊT. : ... en revanche, peux-tu essayer de recenser les visites de journalistes nationaux ou internationaux, ou d'organismes internationaux comme la Croix-Rouge internationale... et me dire dans quelle mesure est-ce que tu penses que cela a pu influencer sur la vie du camp, sur votre vie de prisonniers à ce moment-là ?

MANUEL LUIS : En fait, de visite de journalistes, je ne me rappelle que d'une seule fois, peut-être qu'ils sont venus deux ou trois fois mais je me rappelle une seule fois d'avoir vu des journalistes qui sont venus et qui se sont intéressés plutôt aux détenus de Santiago. Donc nous faisons seulement la masse des prisonniers, mais les stars étaient les gens de Santiago. Histoire de les montrer dans de bonnes conditions, ils les ont presque obligé à se raser, à se préparer pour la visite.

ENQUÊT. : C'était des journaux nationaux ou internationaux ?

MANUEL LUIS : Internationaux. La télévision nationale est venue aussi. Mais je me rappelle pendant mon séjour, je me rappelle une seule fois d'avoir noté la présence des journalistes. Par contre, j'insiste, pendant la période de mon séjour à Dawson, on a eu deux visites de médecins de la Croix-Rouge Internationale. Chaque fois, ils faisaient venir deux ou trois médecins de la Croix-Rouge Internationale. Donc la première visite, je peux la situer au mois de janvier, et la deuxième peut-être mars ou avril 1974. La première nous a permis de remplir une feuille qu'ils nous ont donnée avec tous nos renseignements personnels. Tous les noms, les prénoms, les adresses. Une personne a remarqué qu'ils nous ont demandé aussi de noter le nom de notre père et de notre mère. Quelques-uns ont dit : « écoute, si on meurt, ce sont les premiers qui vont savoir. » Mais, parenthèse, en septembre 2016 on a initié une demande contre l'État du Chili, avec un groupe d'ex-Dawsoniens ici à Punta Arenas, nous sommes vingt-deux, au titre de l'arrestation et de la torture après 1973 quoi. Et le premier

document qu'ils nous ont demandé les avocats, c'était un certificat de la Croix-Rouge Internationale, et lorsqu'on a pris contact avec la Croix-Rouge Internationale ils nous ont demandé notre nom et les noms de notre père et de notre mère. C'était justement pour croiser les données qu'ils avaient dans les archives de la Croix-Rouge Internationale. [...] Cette première visite était destinée principalement à connaître quelles étaient les conditions de vie, alimentation, travail, santé, et si nous étions ou pas dans un processus de Conseil de guerre. Donc la plupart des gens étaient au moins sous le coup d'un Conseil de guerre, d'un processus juridique militaire quoi. Et la deuxième visite était plutôt attachée à obtenir des renseignements sur l'état de nos procès et la disposition des prisonniers à sortir du Chili. Donc la Croix-Rouge Internationale, d'après ce que nous avaient dit les médecins, était en état de demander au gouvernement chilien que ceux qui n'étaient pas dans un processus de Conseil de guerre ou sur qui le Conseil de guerre avait déjà statué pouvaient être bénéficiaires d'une mesure d'expulsion du pays, et donc la Croix-Rouge ou l'organisation internationale d'émigration pouvait nous faire sortir du Chili. Ce qui explique le fait qu'au cours de cette deuxième visite, ils nous aient demandé d'inscrire dans une feuille une liste de trois pays où nous voulions être emmenés en cas d'expulsion du Chili. [...] Nous, nous étions trois de la Gauche Chrétienne, nous avons fait un raisonnement très simple. Nous nous disions à ce moment-là : « écoute, nous voulons le socialisme, donc on veut être amenés dans un pays socialiste. » Moi-même, je me rappelle avoir mis l'Union Soviétique, Cuba, je ne sais pas peut-être la Hongrie ou la Tchécoslovaquie. Et parmi mes copains de la Gauche Chrétienne, on a tous mis un pays socialiste. Mais quand on a discuté avec nos copains communistes dans quel pays ils voulaient aller, ils ont mis l'Espagne, la France, l'Angleterre, le Canada, les États-Unis. Ça a provoqué des discussions très fortes entre nous. Parce que je vois mal un militant communiste arrêté par une dictature d'extrême-droite, n'est-ce pas, au Chili, adorateur de l'Union Soviétique, mais qui préfère s'exiler en France. Ou en Angleterre. Donc la deuxième visite de ces médecins de la Croix-Rouge était dans ce sens-là quoi. (...) Mais écoute, moi qui suis chrétien mais qui veut le socialisme, je veux vivre en Union Soviétique pour savoir comment ça fonctionne quoi ! Si ça fonctionne ou si ça ne fonctionne pas.

ENQUÊT. : La gauche chrétienne était considérée comme un mouvement qui était plus à gauche, enfin plus radicale que d'autres groupes de l'Unité Populaire ?

MANUEL LUIS : Très radicale, enfin très à gauche à l'intérieur de l'Unité Populaire, quoi. Mais c'était toujours des gens qui avaient une fois chrétienne de base. Et on n'était pas marxistes. Pas marxistes. [...] Attends ! Ces discussions-là, elles avaient eu lieu aussi à Dawson, hein. Ça c'est quelque chose qu'il serait peut-être intéressant de relever. Malgré les conditions où nous étions, il y avait des discussions politiques et idéologiques à l'intérieur très fortes, très fortes dans le sens très poussées. Je crois qu'au début, c'était la grande question : « Qu'est ce qui s'est passé ? », « Comment s'était produit le Coup d'État ? » Ça, ç'a été au début, disons que c'était la première époque, celle de l'étonnement, celle de la surprise et aussi bien sûr celle de la défaite quoi, n'est-ce pas. Mais après, les discussions se sont plutôt branchées sur [silence] qu'est-ce qui allait se passer au Chili pendant la dictature, peut-être après la dictature. Nous discussions aussi de ce qu'il pouvait y avoir dans la tête des militaires. Parce que nous entendions chez les militaires, surtout chez les officiers, un discours idéologique tellement fasciste. C'était une sorte d'extrême-droite odieuse quoi. Comment

s'étaient installées dans la tête des militaires ces idées-là ? C'était des sujets que nous discussions parmi nous. Et pour cela, les gens de Santiago, toujours, continuaient à donner une sorte de réponse dans la mesure du possible à ces questions-là, parce que tout le monde n'avait pas une formation politique très poussée pour pouvoir répondre à ces questions. Qu'est-ce qui s'est passé à l'intérieur des forces armées pour conduire les militaires à prendre le pouvoir ? Bien sûr, il a été évident que dans le monde de la gauche il y avait une méconnaissance absolue du monde militaire, absolue. Absolue. Personne ne connaissait même comment ça fonctionne, l'institution militaire, comment ça marche quoi. [...]

Annexe F – Mario Galetovic Sapunar
85 ans, 10 février 2017 – par courrier électronique, Viña del Mar.

Mon cher ami Corentin :

J'étais absent de Viña, j'y reviens à peine. Une petite introduction à ma vie dans ce camp de concentration fasciste.

Le 11 septembre 1973, vers 10 heures du soir, je suis arrivé sur l'île aux côtés d'une cinquantaine de « prisonniers de guerre ». Cette prison – trois baraquements encerclés de clôture de barbelés – était connue comme le campement COMPIMGIN ou COMPINGIM, sigle de la compagnie des ingénieurs de l'infanterie de Marine. L'île était sous l'administration de la Marine du Chili. C'est encore le cas au jour d'aujourd'hui.

Je suis resté là-bas jusqu'à la fin du mois de novembre 1973. J'ai été transféré à Punta Arenas où j'ai été prisonnier dans les quartiers de l'Armée de Terre et de l'Armée de l'Air jusqu'au début du mois de mai 1974. À cette date je suis revenu à Dawson. J'avais comparu auparavant devant un conseil de guerre aux côtés de 26 autres prisonniers : le conseil Rol 23-73, des 18 et 19 mars 1974. J'y avais reçu une condamnation à cinq ans de prison. À mon retour à Dawson, je fus envoyé dans le camp de concentration de Río Chico. Ce complexe était une copie assez fidèle – à plus petite échelle – des camps de concentration construits par le nazi-fascisme allemand. Il était initialement destiné à accueillir 800 prisonniers de guerre.

Je te recommande de te procurer le livre : « La vida a pesar de todo », de l'auteur Miguel Lawner (architecte), LOM Ediciones, Santiago 2000. On y trouve plusieurs dessins – très fidèles – de ce camp de concentration. Le livre édité au Danemark (danois, anglais, espagnol) : « Dos años en los campos de concentración de Chile », Arhus 1976, auteur Miguel Lawner, contient les mêmes matériaux graphiques, de plus petite taille. Le contact de Lawner : [adresse mail personnelle de Miguel Lawner].

Je suis resté à Dawson jusqu'à la fin juillet 1974. De retour à Punta Arenas, je suis resté jusqu'à la fin du mois de septembre 1974 dans le Régiment des Enfants de Marine Cochrane. Par la suite, jusqu'au 1^{er} juin 1976, je suis resté en détention à Punta Arenas et à Santiago. Expulsé du pays en ce jour, asile en Grande-Bretagne.

Comme tu peux le remarquer, j'ai été relativement peu de temps sur l'île Dawson : quatre mois. Par conséquent, la seule activité culturelle dont je me souviens a dû se dérouler à la fin du mois de mai ou début juin 1974, comme je t'en ai fait part dans notre dernière conversation téléphonique. Ç'aurait pu être en deux dates qui commémorent des scènes de bataille de

l'armée chilienne : le 21 mai, combat naval d'Iquique en 1879, et 7 juin, combat du Morro d'Arica, 1879. Parmi les numéros artistiques présentés, je me souviens particulièrement de celui de théâtre. Je me rappelle les faits ainsi :

Les prisonniers de guerre Armando Figueroa Aranda, Manuel Hernández Vidal y Áquiles Gallardo Badilla (décédé) ont monté un "sketch" d'une durée de 15/20 minutes.

Figueroa, que nous connaissions familièrement sous le nom de « Piquete » (modisme chilien qui désigne un morceau de bois fin, droit et de taille moyenne) était le scénariste, acteur principal et metteur en scène du « sketch ».

Il consistait à évoquer les jours et les travaux cinématographiques hollywoodiens du Docteur Frankenstein et de sa créature, le monstre Frankenstein. À cet effet, ils avaient obtenu que nos geôliers leur procurent des restes de viscères de bœuf (des bœufs étaient équarris sur l'île). Ils ont créé un mini cabinet chirurgical, dûment couvert, et Piquete avec la complicité du nain bossu Manuel Hernández et de son assistant médecin Áquiles Gallardo, extrayait des morceaux d'intestin sanguinolents. Le tout au milieu de dialogues grotesques. Il lançait les viscères au sol en annonçant qu'en surgirait un être humain aux qualités spéciales.

Évidemment, les vêtements des acteurs en étaient restés tachés de sang.

Cet humour noir fut si bien reçu par nos geôliers – officiers et sous-officiers – qu'ils félicitèrent les acteurs... !!! Le très bas niveau intellectuel de nos geôliers ne leur avait pas permis de se rendre compte qu'à leur barbe, nous étions en train de caractériser la dictature sanglante qui désolait notre Chili .

Il s'est produit qu'un petit groupe de prisonniers n'a pas compris la trame théâtrale. Le principal opposant fut un médecin du nom de Rodríguez, qui considéra ce sketch comme « une offense et un dénigrement de la science médicale » !!! Il était évident que ce pauvre homme était très déprimé, et que son moral politique était très bas. Nous avons fini par l'appeler « le sinistre Docteur Rodríguez ».

Mon cher ami Corentin, je considère que ce récit n'appelle pas à une vidéo conférence par Skype, puisqu'elle serait une répétition de ce que je viens d'exposer. Il est difficile qu'au bout de 43 années passées depuis ces actes amers, la mémoire parvienne à en sauvegarder plus de résidus, encore moins dans mon cas puisque je vais sur mes... 86 ans !!!

Je souhaite que la tâche que tu t'es fixée puisse aboutir pleinement et que toutes tes futures activités de recherche culturelle soient couronnées de succès.

Grandes et fraternelles salutations,

Mario Galetovic Sapunar

