

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
Rapport de Synthèse pour l'Habilitation à Diriger des Recherches
présenté le 24 janvier 2012 par

Patricio Rodríguez-Plaza
Directeur de Recherche Monsieur Jacinto Lageira
Professeur à l'Université de Paris I

PROJETS, PROJECTIONS ET BAGAGES ESTHÉTIQUES



Membres du Jury:

Monsieur Jean-Marc Lachaud Université de Strasbourg
Monsieur Salvador Rubio Marco Université de Murcia
Monsieur Bernard Lafargue Université Michel de Montagne, Bordeaux III
Monsieur Dominique Chateau Président du Jury, Université de Paris I
Panthéon-Sorbonne

Présentation

Comme un retour tenace, les images et les scènes d'une œuvre théâtrale comme *Les Croisée des enfants* me restitue la métaphore de la malédiction de la mémoire qui permet – comme l'exprime un de ses personnages - de se rappeler de tout.

De tout ? Oui, mais il ne faut jamais oublier l'ancrage que cette totalité maintient avec les entrecroises obligées du métissage, étant donné que nous sommes tous, de notre part, armés à partir de chacune de nos identités d'origine, comme l'explique Gruzinski, en indiquant que : "l'identité est une histoire personnelle, elle même liée à des capacités variables d'intériorisation ou des refus de normes inculquées. Socialement l'individu ne cesse d'affronter une pléiade d'interlocuteurs dotés eux même chacun d'identités plurielles ¹."

Ainsi, ce rapport de synthèse peut être compris comme un paradoxe entre la mémoire conçue comme une malédiction qui, cependant, peut être considérée bénéfique parce qu'elle permet de se rappeler de tout, ou au moins, de commémorer une poignée de faits, d'expériences, tâches, réalisations et jusqu'à des déceptions qui condensent certaines parties d'un tout complexe dont les frontières renvoient à ce qu'est liminal, en laissant entrevoir que « nos visions de monde sont des traductions du monde. Nous traduisons, rappelle Edgar Morin, la réalité en représentations, notions, idées, puis théories. Pour ajouter ensuite : « qu'il y est désormais

¹ Gruzinski, (Serge), "Mondialisations et métissages », *Planète métisse*, Paris, Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2008, p. 48

expérimentalement démontré qu'il n'y a aucune différence intrinsèque entre l'hallucination et la perception². »

Idée centrale qui accompagne et dote de sens tout ce texte fait de mémoire et de programme d'études, d'académie et de vie quotidienne ; notions qu'en étant propriétaires de spécificités propres, maintiennent un lien inévitable armé par la vie elle-même et évidemment par l'imagination. De cette manière, si je veux produire une narration de ce qu'a été mon parcours académique, je me verrai obligé de faire des portées et de les offrir, tel un colporteur, de faire une livraison porte à porte, de fragments d'une histoire inachevée, ou meilleur, d'un devenir encore en développement armé sur les réseaux de ce qui est imaginaire, concept compris à la manière de Castoriadis, qui le décrirait comme : « création incessante et essentiellement *indeterminée* (social-historique et psychique) de figures/formes/images) à partir desquelles seulement il peut être question de 'quelque chose'. Ce que nous appelons 'réalité' en sont des oeuvres³." »

Placé au milieu des exigences formelles et des sens les plus denses que possède un rapport de synthèse pour l'Habilitation à Diriger de Recherches, et en recourant aux mémoires et aux actualités d'un développement académique, je recour aussi à une expression que j'ai écouté au penseur latino-américain Jesús Martín-Barbero. On est ce qu'on écrit, dit il en indiquant à haute voix, autour des vicissitudes qu'on vit et souffre l'écriture comme expression et expérience de la pensée et l'action intellectuelle.

Et oui, on est ce qu'on écrit, mais aussi ce qu'on perçoit, ainsi que ce qui nous fait taire, ce qui nous échappe ou ce qu'on omet. Mais surtout on est

² Morin, (Edgar) et Monge (Jean-Louis le), *L'intelligence de la complexité*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 68.

³ Castoriadis, (Cornelius), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, pp. 7-8.

ce qu'on remarque, porté par ses convictions et par les obsessions qui nourrissent le moteur, souvent enfoncé, qui nous permet, peut être pas d'avancer, mais au moins d'être en mouvement.

Un mouvement oblique, qui fait des accélérations et des reculs ; un état de veille construit avec des joies, mais aussi avec des sentiments denses qui nous placent inéluctablement dans un lieu déterminé.

Situé depuis 30 années dans le cadre de la formation académique comme étudiant universitaire et plus tard dans l'espace de la recherche professionnelle et l'enseignement universitaire, j'ai eu d'abord la chance et même l'insolence de me déplacer entre Santiago du Chili et Paris, dans un aller et retour entrelacé par la rencontre de personnes, de lieux et d'institutions.

Ce rapport de synthèse est, justement, une tentative, un essai, un balbutiement de tout cela, entre le français et le castillan ; balbutiement qui pourrai ne pas être complètement déployé dans les mots – mais qui essayera de se faire comprendre en s'appuyant des structures et des plateformes des phrases et du discours, qui montreront quelques points de repère, très significatifs, d'un tel déplacement.

Comment ne pas se rappeler avec ceci au poète Enrique Lihn qui, en faisant référence à un peintre chilien installé à Paris, possédant un fort accent et un « droit » à parler mal, a dit une fois que le castillan avait été sa camisole de force ?

Tout ce parcours, gardant la structure du caractère linéaire, contient alors l'idée de la mémoire qui est toujours la marque de la remémoration, des dessins imaginaires du passé, qui contiennent aussi les faits d'hier, les plus récents et les plus proches.

Mais, comme on l'avait déjà avancé, ce rapport de synthèse joue avec le présent dans une vision de conception d'exécutions et de calculs pour venir, de projections spécifiques qui doivent déterminer une partie des tâches qui justifient, au moins partiellement, la préparation de cette HDR. Projections qui prises dans leur ensemble devraient continuer à nourrir un projet de travail d'investigation, professoral et de gestion universitaire que je fais en tant que membre à la *Facultad de Artes de la P. Universidad Católica de Chile*, à laquelle je me trouve attaché à travers son *Escuela de Teatro* et son programme de *Magíster en Artes*.

En essayant de m'approcher à la figure bâtarde de l'écrivain-écrivain dont parlait Roland Barthes, en le comprenant comme consacré à une tâche paradoxal puisque : "il provoque et conjure à la fois, formellement, sa parole est libre, soustraite à l'institution du langage littéraire, et cependant, enfermée dans cette liberté même, elle secrète ses propres règles, sous forme d'une écriture commun." Pour continuer à indiquer que : "sorti du club des gens des lettres, l'écrivain écrivain retrouve un autre club celui de l'intelligentsia ⁴."

Ce travail contient les marques d'un entrecroisement entre les moments de sécurité qui livrent les réalisations, les diplômes et les mots d'haleine qui ont été mes formateurs et les peurs et les insécurités que possède quelqu'un comme moi, qui s'est vu situé, plusieurs occasions, face à certains objets de connaissance non suffisamment étudiés par l'académie. Question spécialement certaine dans le cas chilien, où de tels objets ont été propriétaires d'une présence et d'une importante tradition dans la vie des gens communs, même si cela ne garde pas une corrélation dans le cadre des rapprochements analytiques qu'ont été à ceux-ci consacrés.

⁴ Barthes, (Roland), "Ecrivains et écrivains", *Ceuvres Complètes II. Livres, textes, entretiens 1962-1967*, Paris, Seuil, 2002, p. 409.



Mais aussi de telles insécurité sont conséquences d'une éducation primaire et secondaire déficiente reçues dans des collèges de la périphérie de la ville. Toutefois, je reconnais que dans les limites de mes possibilités et surtout avec l'apport et la préoccupation académique de certains professeurs universitaires, j'ai pu non seulement suppléer certaines de ces insuffisances, mais chercher la manière de les utiliser comme prétextes et justification dans mes études et dans mon ultérieur travail de chercheur.

Alors ce que je fais dans ce rapport de synthèse c'est ordonner, marquer, évoquer, en suivant le terme plus ou moins raide d'une chronologie, mais aussi d'une histoire. Je raconte et j'insinue dans la voie où se balancent les mémoires et les imaginations qu'affirment généralement obliquement le présent.

Ainsi la première partie rapporte et décrit ce qui s'est produit en moi et avec moi depuis mon entrée aux études universitaires au Chili en 1978 et l'aboutissement de mon poste actuel de professeur à la *P. Universidad*

Católica de Chile, au milieu de tout, où sont filtrés les avatars de l'existence, les changements et les reculs de la vie - qui est comme je l'ai écrit, quelque part, fondamentalement quotidienne.

C'est une étape longue, marquée par ma formation au Chili, en pleine dictature militaire chilienne, déjà éloignée (1973-1989), mon séjour à Paris, où, comme pas nombreux, j'ai terminé ma formation (1989-1999) et mon retour à mon pays, jusqu'à aujourd'hui.

Quelles subdivisions accepte cette partie ? Quelles seraient les subdivisions existentielles et académiques qui peuvent être avancées ?

D'abord ma formation de base, puis mes études à Paris, mes voyages académiques et mon retour en Amérique latine.

Un point d'inflexion important est ici la thèse doctorale, comprise tant qu'un lieu d'arrivée, comme l'aboutissement de tout un travail régulier entamé dans le Chili, mais aussi comme un seuil qui m'a livré des outils formels et épistémiques qui m'ont permis de continuer et de m'étendre, tant dans d'autres pistes de réflexion, comme dans d'autres importantes tâches académiques.

Bien évidemment, une partie de toute cette étape coïncide avec mon retour au Chili, immédiatement après la soutenance de ma thèse doctorale, jusqu'à présent, où assis dans la bibliothèque minimaliste Kandinsky du Centre Georges Pompidou, j'essaye de répondre à ce qu'avec m'a proposé mon directeur d'Habilitation.

Quels ont été les axes constitutifs de mon développement professionnel ? D'abord un axe important, c'est celui qui concerne les objets de connaissance mentionnés dans la thèse doctorale, malgré tout, développés seulement partiellement, qui entrecroisent des signes de la culture

populaire et de la culture des masses, placées, par les masses même, dans l'espace ouvert, anonyme et public de la ville.

C'est où se présentent des phénomènes comme la peinture de la rue et celui doublé des parois. Mais aussi les phénomènes de l'affiche chilien des années de 1960 et 1970, ainsi que la formulation d'une étude de ces affiches, dans le cadre spécifique du théâtre universitaire chilien, où se font remarquer les *Escuelas de las Universidades Católica de Chile, de Chile* et de *Concepción*.

Dans ces aspects mon travail a rendu des portées historiques, en s'intéressant dans ce même contexte, à un phénomène qu'on appelle littérature de *cordel* (de colportage) et du riche et variée monde de ses images visuelles.

Mais aussi mon travail a formulé également des recherches en ce qui concerne le théâtre compris comme un art moderne, la théâtralité dans la vie sociale, ainsi que certaines manifestations des arts visuels chiliennes.

Deuxièmement et intimement lié avec le précédent, on trouve les activités pédagogiques, dont je fais aussi ici un compte-rendu qui va depuis mes premiers pas dans l'enseignement, passant par les activités qui m'occupaient comme professeur de pré- et post- grade dans quelques universités chiliennes, et m'arrêtant au travail auquel je suis engagé actuellement et comme j'avais déjà signalé, c'est-à-dire à la *P. Universidad Católica de Chile*.

Mais il y a aussi un autre axe qui est en rapport avec les tâches qui concerne la création de programmes de post graduation inexistants au milieu chilien. C'est ainsi que j'ai dû travailler dans le soulèvement d'un magister et maintenant sur un projet de doctorat qui attend être présenté à la communauté intellectuelle l'année 2012.

C'est à partir de là que je souligne très spécialement – même si ce n'est pas une question partagée par tous- certains ne le considèrent pas d'importants affaires dans réalité contemporaine, sur ce que je retourne maintes et maintes fois, puisque ça fait partie de mes convictions plus profondes – que l'Amérique latine comme une zone culturelle inventée et déterminée historiquement, et que la transdisciplinarité comme façon d'exposer non seulement les certitudes épistémologiques sur la culture, mais principalement, les doutes dans lesquels sont aujourd'hui entourées les disciplines, sont des réalités à débattre. Débat qui peut être enrichi, au moins dans un certain niveau, avec l'apparition de cette candidature à la HDR qui permet de repenser ce qui est fait et qu'ainsi ce qui est fait peut être exposé à un groupe d'intellectuels et de professeurs pour sa considération.

Par la suite, ce rapport indique quelques activités dans lesquelles se sont faits publics quelques résultats ou interrogations de ces mêmes inquiétudes analytiques, entre lesquelles se soulignent deux colloques où j'ai pris part comme coorganisateur, dont le titre a été justement *Arte Público*.

On présente finalement dans ce rapport de synthèse les bibliographies qui montrent, d'une part, le type d'ouvrages que j'ai réussis à publier, en s'agissant dans ce cas d'une bibliographie personnelle, d' une sorte d'échantillon ⁵, et un travail global qui se trouve encore dans les voies de sa construction. Et d'autre part, les références qui guident, qui fondent et même conditionnent mon travail, indiquées là-dessus comme une bibliographie générale.

⁵ Les citations de mes travaux, mes articles et mes autres ouvrages (auteur et année de publication seulement) renvoient à mon curriculum vitae qui est tiré à part. Cela en considération des exigences formelles de la confection du dossier de candidature à la HDR.

Dans ce second cas, il s'agit d'un vaste panorama que contient, les œuvres citées et maniées explicitement, et aussi, mais dans un nombre plus réduit, les lectures qui surveillées dans l'ensemble peuvent dessiner les découpes fluctuantes des horizons qui exercent influence permanente dans ce que je pense et j'effectue. Qu'est-ce qu'est ensuite un rapport de synthèse? , comment doit-il s'armé ? Qu'est-ce que doit-il contenir ?

Il n'y a, cependant, pas de norme ni de modèle à suivre. Ils sont déjà tous répétés ; la manière la plus oblique des exigences. C'est ainsi qu'il y a, dans ce texte, ce schéma grossièrement compact qui laisse dehors presque tout ce qui est arrivé et ce qui attend un développement plus avancé, au moins dans ce que je peux apercevoir après sa lecture et écriture. J'espère que ce texte permette de faire un tableau plus cohérent de celui que je suis paradoxalement capable de regarder.

Ceci, et peut-être presque tout ce qui est connexe et développé dans ces notes est, cependant, la conséquence de la vanité.

Je veux croire que mon travail et trajectoire ont un certain niveau de solvabilité, et ce qui est exprimé, et aussi déguisé avec un certain degré de modestie. Exposition pure et dure, ce rapport de synthèse m'oblige sans le vouloir, à un exercice d'exposition personnel, qui est simultanément assumé et rejeté.

Comment remercier à certaines personnes clef dans mon parcours professionnel et académique sans cesser de maintenir une certaine distance?, jusqu'à quelles limites rapporter ce qui est souligné ou dit sans tomber dans des banalités inutiles ? , comment décrire les occasions reçues sans succomber à la banalité narrative ?

Finalement, jusqu'où exprimer les origines, les peurs et les manques personnels, sans être perçu comme une victime ou comment raconter son

expérience de vie face à des occasions non profitées, enfin, quels sont les pivots qui expliquent et qui indiquent un parcours intellectuel et professionnel plus ou moins cohérent ?

Voilà les interrogations, les doutes et les éventuelles réponses, notamment au niveau es faits et d'activités professionnelles.

Formation, matériel et parcours de base Santiago-Paris-Santiago... et encore Paris

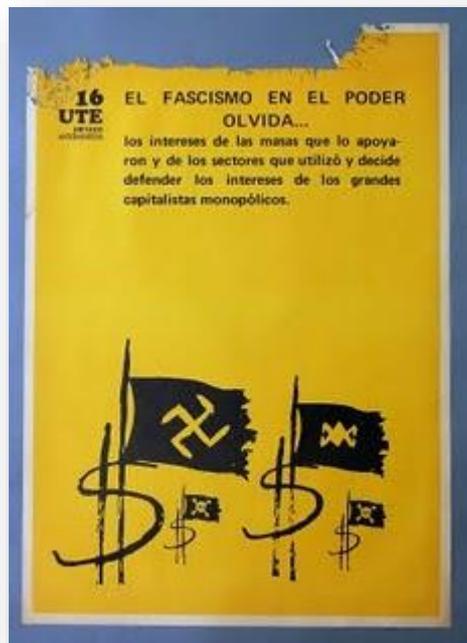
Cette première partie, comme je l'ai déjà signalé, expose et met en rapport un parcours fait de circonstances et de cadres institutionnels qui remontent à mes débuts formatifs en Santiago du Chili à la fin des années 1970, qui continue avec la sustentation de ma thèse doctorale à la fin des années 1990 à l'université de Paris I et qui débouche au temps présent. Période dans lequel se développe un grand morceau de vie académiquement indiqué, entre autres, par des voyages au Brésil, à l'Uruguay, l'Espagne, la Colombie, le Mexique, la Finlande, la République tchèque, le Cuba et l'Argentine.

Valable a été également mon travail pédagogique, entamé comme professeur à l' *Universidad de Santiago du Chili* (ex *Universidad Técnica del Estado*) et continué, à un certain moment, à l'Université de Paris-Est Marne-la-Vallée et aujourd'hui à l' *Universidad Católica* à Santiago du Chili.

Tout cela évidemment marqué par des dimensions familiales et sentimentales que sont toujours celles qui complètent ou soutiennent la vie professionnelle.

Des arts plastiques à l'esthétique ; de l'esthétique à la vie quotidienne.

J'entame mes études universitaires dans une université qu'a changé de nom pendant j'étais un de ses étudiants d'arts plastiques (1978-1983) ; *Universidad Técnica del Estado* UTE, qui était prête pour la visite du président Salvador Allende le 11 septembre 1973, a été reconvertie après le coup d'état ce même jour et année, aux lois d'un sentiment vaguement



nationaliste comme celui qu'ont généralement les militaires latino-américains. En 1981, c'est la même maison d'études mais elle devra maintenant être appelée *Universidad de Santiago de Chile* USACH. J'appartiendrai peut-être à une des premières générations qui rentrerait dans une université et sortirait d'une autre.

Et là, on engendre un autre paradoxe : entretemps, les deux autres écoles d'art de la ville Santiago appartenant aussi à des universités (*l' Universidad Católica de Chile* et *de Chile*) vivent, ou un démantèlement ou une stagnation dans ses *idées* et dans son infrastructure, le Département d'Art de l'autre université (qui a été toujours très petit et marginal) croisse dans ses espaces et ses infrastructures, en recevant, si non pas les meilleurs professeurs de l'époque, au moins un groupe d'académiciens très professionnalisés dans le cadre de l'enseignement et la création. Création évidemment traditionnelle qui *grosso modo* peut être placé dans deux domaines plus ou moins précis et qui de manière injuste étaient présents dans ce schéma universitaire : la culture et la transmission d'enseignements des arts conventionnels (fondamentalement peinture et dessin) et certains éléments idéologiques de la Bauhaus comprise dans sa version de la théorie de la couleur, spécialement dans la version de Joseph Albert et les ateliers consacrés à

résoudre des problématiques plastiques, visuelles et matérielles dans une perspective de la conception dont les exposants plus utilisés, en tant qu'opinion personnel, étaient des auteurs comme Rudolph Arheim et Bruno Munari.

Dans ce qui concerne l'enseignement théorique de ce département, il se centrait sur une idée romantique de l'art qui tournait presque exclusivement autour du travail et de l'inspiration de l'artiste, en soulignant les grandes figures de la Renaissance italienne, les avant-gardes du siècle XXe Européen, spécialement dans sa version picturale et les grands enseignants de l'art chilien entre les siècles XIX et XX.

De telles études d'arts plastiques sont la base, non seulement d'une connaissance d'ateliers et de rapprochements théoriques variés, mais aussi de la possibilité de connaître le monde universitaire chilien, fortement marqué par un état militarisé, qui n'a pas pu toutefois enfreindre les expressions populaires qu'ont cherché, entre autres, le soutien et la transmission d'une mémoire faite de fragments, de manques de mémoire et de surestimations.

Une éducation supérieure instable, traversée par un état policier (1973-1990), soumise à tout type de restrictions théoriques et expressives, mais renversé au bout du compte par ceux, qui comme moi, appartenaient à la première génération de gens provenant de la périphérie topographique et sociale de la cité.

Après ce parcours qui commence comme je l'ai dit, avec la formation de base des arts plastiques dans une perspective éducative, renversée préférentiellement à un niveau avec des perspectives d'un travail qui cherchait poser une entrecroise entre des questions pratiques et théoriques,

j'ai fait des études d'esthétique qui m'ont fixé dans des objets de connaissance qui appartiennent au cadre de la ville.

La ville et ses configurations matérielles, au milieu d'un état policier, était simultanément surveillée, punie et transformée symboliquement, entre autres par les cris et les manifestations de la rue. Le parcours de la ville dans les voies de préparer ma mémoire de licence esthétique, oblige la prise de photographies d'une partie importante des peintures murales de la banlieue, à l'entretien de certaines personnalités qui pouvaient être trouvées au Chili, et qui avaient pris part ou s'étaient intéressés dans le phénomène des doublés, des greffes ou des fresques ambulantes. Tout cela sera le début de la base d'un dossier personnel qui servira avec le temps, tant pour continuer dans travail d'investigation et de futures publications, comme pour l'utilisation de matériel pédagogique ⁶.

Ces études ont pu être continuées à Paris, après mon inscription dans le niveau Maîtrise, et DEA de cette époque, à partir d'où j'ai pu, non seulement connaître de nouveaux courants de pensée esthétique, notamment les traditions françaises plus actuelles, mais aussi la tradition de l'esthétique analytique.

Mais aussi d'important que cela, a été le cadre institutionnel et bibliographique qui permet et encourage une ville comme Paris.

Sa richesse culturelle a été le milieu de lecture et d'écriture, la complexité de ses bibliothèques, ainsi que les occasions qu'elle offre pour connaître une partie du monde, ont encouragé une connaissance existentielle à laquelle on ne peut pas être indifférent. C'est à partir de là que j'ai pu avoir accès à des matériaux bibliographiques latino-américains et latino-américanistes, qui dans nos pays s'avèrent souvent dispersés et

⁶ Rodríguez-Plaza, 1989.

mal connus entre nous-mêmes. Le point de vue, la perception, la construction, la médiation d'un spectateur, d'un habitant et d'un utilisateur de la ville, de quelqu'un qui essaye d'être moins placé dans la dimension de la production que dans celle de la réception.

Un certain récepteur, inséré et captif, mais un récepteur et spectateur au bout du compte. Mais cette localisation a été accompagnée par une recherche préméditée de dislocation académique, dans le sens de produire d'une manière constante un virage vers et surtout depuis les marges. Je cherche, je lis, je rencontre à un penseur et artiste comme Pedro Figari qu'au début du XX^{ème} siècle, et qui au continent latino-américain écrit : « on pourrait dire avec plus d'exactitude que l'esthétique est en raison inverse des formes végétatives et en raison directe du développement intellectuel ; mais le fait que l'esthétique soit une manifestation plus accentuée dans les états de culture intellectuelle supérieure ne signifie point qu'il ne puisse se manifester d'une façon essentiellement identique dans les modalités rudimentaires, aux confins du domaine utilitaire, si inférieur soit-il et même dans la vie végétative, dans l'accomplissement des exigences physiologiques. Peut-être serait-il plus exact d'affirmer que l'esthétisme provient des fonctions vitales elles-mêmes, comme une conséquence de l'évolution à laquelle ont travaillé même les organes qui, d'abord, étaient exclusivement réservés à ces fonctions ⁷.»

Mais aussi, comme je dis, il y a aussi le contact avec le travail d'autres penseurs latino-américains contemporains qui croisent les domaines de ce qui est esthétique ou art à partir de disciplines qui sont voulues nomades.

⁷ Figari, (Pedro), *Essai de philosophie biologique. Art, esthétique, idéal* (traduit par Charles Lesca), Paris, Editions de la revue de l'Amérique latine, 1926, p. 148. Original *Arte, estética, ideal*, Montevideo, Imprenta Artística de Juan J. Dornaleche, 1912.

Déjà installé avec la précarité qu'un latino-américain sans bourse peut être installé, j'ai voyagé à Madrid en 1992 au XII Congrès International d'Esthétique. L'impression que cette affaire me laisse est que les sujets partage un travail. L'autre peut-être beaucoup plus ingénue de ma part, et c'est que les penseurs lumières de la pensée esthétique (Kant, Hegel, Adorno, entre autres) cherchent à être cités, utilisés, étudiés et même combattus.

À Madrid je m'informe que le prochain congrès sera effectué en 1995 dans la ville de Lahti, en Finlande, où j'arrive cette fois avec une communication intitulée *l'Identité et les arts populaires de l'Amérique latine*.

Dans cette ville calme comme pas beaucoup d'autres, où le paysage me rappelle le sud du Chili, placée dans un pays périphérique de l'Europe Centrale je connais deux professeurs mexicains qui seront importants pour mon travail, mais pour de différents motifs.

Premièrement, Rosario Herrera, directeur dans ces temps de la faculté de philosophie de l' *Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo* dans l'état de Michoacán, qui m'invite à dicter un séminaire dans le programme de philosophie de la culture. Séjour qui me permet non seulement de connaître une partie de cet immense et beau pays, mais aussi de prolonger dans une atmosphère agréable et intéressante, certaines des idées qui me trouvent pendant la confection de ma thèse doctorale. A cet endroit j'expose une partie de ce matériel de base et je publie un article dans la revue *Ethos Educativo* l'année suivante ⁸.

La deuxième de ces professeurs, c'est Katya Mandoki, dont le livre *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano* ⁹, ouvre des possibilités

⁸ Rodríguez-Plaza, 1996. <http://www.imced.edu.mx/Ethos/Ethos.htm>

⁹ Mandoki, (Katya), *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, México, Grijabo, 1994.

analytiques, moins par les choses qu'une telle œuvre identifie que par les questions qu'elle suscite face à mon travail.

Quelque chose de très semblable à ce que provoquera, par ces mêmes années, le texte *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*¹⁰, qui après l'avoir lu me rends compte qu'une partie de ce que je voudrais écrire était là déjà écrit. Livres que je mets en relation, sans si ses auteurs partageraient avec moi une telle association intellectuelle.

Je dois également consigner mon travail chargé de cours pendant les années académiques de 1995 à 1998 dans l'UFR Langues et Civilisations de l'Université de Paris-Est Marne-la-Vallée.

Mais cette histoire ne pourrait pas être complète si elle n'indiquait pas deux autres faits qu'ont complétés cette petite constellation de défis de toutes les années vécues à Paris. Le premier est la participation au séminaire interface de la fondation DANAE dirigée par Acindino Quesada, expérience qui m'a fait reprendre une partie de mon expression d'artiste plastique et d'étudiant de doctorat autour de mon sujet de thèse¹¹.

L'autre ont été mes deux premiers voyages à Bogota, en Colombie, où j'ai été invité à réaliser quelques exposés basés dans ma recherche en cours.

Les universités qui m'ont reçue ont été la P. Université Javeriana et le Ressortissant, les horizons où j'ai connu au professeur renommé Iliana Hernández, qui a travaillé pendant toutes ces années, autour de l'art, les expériences esthétiques et les nouvelles technologies.

¹⁰ Martín-Barbero, (Jesús), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987. *Des medias aux médiations. Communication, culture et hégémonie*, CNRS Éditions, 2002.

¹¹ Rodríguez-Plaza, 1993- 1994

La thèse doctorale

Or, tout cet itinéraire, comme j'ai avancé, a un point de l'importante convergence avec la sustentation de ma thèse doctorale intitulée *La peinture baladeuse. Manufacture esthétique et provocation théorique latino-américaine*. Travail effectué sous la direction de Monsieur Dominique Chateau, sous la surveillance des membres du jury Mr. Denys Riout, Frank Popper et comme rapporteur Monsieur Jesús Martín-Barbero.

Thèse qui a examiné certains phénomènes observables en Amérique latine relatifs à des expériences esthétiques, où se croise, tant cela qu'on a appelé culture populaire, comme ce qu'on appelle culture de masses. Notions comprises dans ses acceptions de mécanique et technicité, ainsi que dans leur possibilité d'être fait à main, artisanalement produit sous l'effet des manufactures et des perceptions matérielles.

Le point de départ de la recherche menée a été la peinture de la rue (muraux, graffiti, écritures urbaines) face à laquelle est apparue immédiatement l'interrogation sur l'art, ou s'il est voulu, sur si une telle manifestation possédait un sens artistique.

Si la réponse à cette interrogation était négative, si cette expérience pouvait ne pas être considérée comme appartenant au monde de l'art, apparaîtrait alors immédiatement une autre : il est possible de continuer à l'étudier comme quelque chose d'esthétique ? Ce qui est ici traité cherche au moins savoir dans quelle mesure cette définition de ce qui est esthétique - ainsi que toutes les problématiques qui y sont associées- est concernée par une réalité historique et socio-culturelle, dont la définition elle-même est attachée à l'altérité et au métissage. Il est finalement nécessaire de tenir compte du fait que l'art et ce qui est esthétique sont des phénomènes

modernes et que la modernité est loin d'être une réalité univoque dans le continent latino-américain.

Ce travail doctoral a été réalisé dans un double but. D'une part, la recherche d'un cadre conceptuel avec laquelle il était possible de penser la spécificité de l'expérience esthétique latino-américaine, en comprenant par esthétique ce qui concerne non seulement l'art mais aussi les sensibilités et les identités. C'est-à-dire, en comprenant l'histoire d'une telle discipline comme ce qui nous a expliqué Marc Jimenez "Une histoire de l'esthétique est concevable à condition de donner à ce terme un sens élargi : elle serait dès lors, non pas l'histoire des théories et des doctrines sur l'art, sur le beau ou sur les œuvres, mais l'histoire de la sensibilité, de l'imaginaire et des discours qu'ont tenté de faire valoir la connaissance dite inférieure, comme contrepoinct au privilège accordé, dans la civilisation occidentale à la connaissance rationnelle ¹² .

D'un autre côté, la thèse a proposé d'analyser l'expérience esthétique des majorités, l'expérience de cette partie majoritaire de la population (placée dans l'espace ouvert, anonyme et quotidien de la ville) dont la sensibilité et l'expression ont été régulièrement niée, inconnues et même sous-estimées par le regard des élites intellectuelles qui se sont abrogées la légitimité du jugement social du goût. Évidemment les deux objectifs posent des défis convergents, ou au moins entrecroisés, parce que les deux résultent d'un effort pour être extraits à la forme normale de la critique académique, et ils sont risqués dans la construction d'objets de connaissance qui dépassent la redevance des arts ainsi que la conception restreinte - philosophique/herméneutique- de ce qui est esthétique. Sans oublier,

¹² Jimenez, (Marc), *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 26.

clairement, que c'est un but contestable et que c'est, de cette manière, ce que j'ai continué à poser dans mon travail ultérieur.

L'hypothèse est que nombreuses manifestations expressives et surtout dès que des expériences présentes dans le cadre urbain ne sont pas nécessairement des phénomènes artistiques, mais que ce sont des réponses à des motivations d'ordre esthétique. Ce qui suppose aussi le rejet éventuel ou l'indifférence par ses spectateurs éventuels (utilisateurs de la ville) ; affirmation qui est possible, du au fait que la recherche non seulement est centrée sur l'aspect productif et terminal de ces expressions ambulantes, mais aussi dans les réseaux et les flux dans lesquels on dévoile ses réceptions. Dominique Chateau a servi avec son approche, à cette idée, en indiquant (dans une œuvre postérieure, mais qu'il synthétise bien sa pensée tandis que je rédigeais ma thèse) que "L'esthétique est une hydre à deux têtes, solidaires mais distinctes. Comme philosophie de l'art, elle s'intéresse à la rationalité de cette pratique sociale, à ce qui la spécifie du côté des productions, des producteurs et des contextes de leur interaction (en d'autres termes : œuvres, artistes et institutions). Ce qui différencie la rationalité proprement esthétique de la rationalité artistique, la théorie du goût de la théorie de l'art, c'est justement qu'elle échappe à la sorte de spécification qui définit le statut de l'art. L'esthétique dans cet autre sens implique l'art, mais ne le concerne pas exclusivement, puisqu'elle implique tout aussi bien le spectacle quotidienne, le paysage sauvage, rural ou urbain, les mets et les vins, les rituels sportifs ou religieux, les produits de l'industrie culturelle, d'Internet, l'être humain, ordinaire ou top model, etc.

L'objet d'art est un objet comme un autre de l'expérience esthétique, un objet qu'il n'y a aucune raison de privilégier, du moins *a priori* ¹³.»

La nouveauté de ce travail de thèse - si on peut effectivement parler dans ces termes- a été située dans les risques inhérents des déplacements analytiques et dans une certaine singularité et dans une richesse de pensée qui permet un travail transdisciplinaire. Travail qui seulement depuis peu de temps a été installé comme discussion et volonté dans l'espace universitaire chilien, où ont lieu les pratiques artistiques les plus traditionnelles.

La réalité complexe qu'assume le travail proposé ne peut pas n'être guerre qu'en syntonie avec une complexité analytique qui permet une certaine synchronie théorique. D'une certaine manière ce qui est ici introduit est le regard analytique de W. Benjamín dans le cadre latino-américain sur les transformations sociales qui ont trouvé leur expression dans les changements de la sensibilité collective, et son attention pionnière à l'expérience de la foule, parce que penser l'expérience était la seule manière d'accéder à ce qui fait irruption dans l'histoire avec les masses et la technique moderne. Cette thèse a ainsi étudié, dans la modernité excentrique des expériences imaginatives des majorités, celles qui contiennent autopoïésis, performativité, et auto-construction. Idée justement indiquée par Jesús Martín-Barbero, dans le rapport de mon travail théorique.

Travail que j'a fait en croisant l'argumentation de penseurs latino-américains comme Leopoldo Zea et Octavio Paz, Pedro Morandé ou M. Chaui, avec celles de Theodor Adorno et Walter Benjamín, Régis Debray, Marshall Berman, Jean-Marie Scheaffer, pour ne pas citer que certains des

¹³ Chateau, (Dominique), *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

les plus représentatifs de deux mondes culturels, comme des altérités plus ou moins reconnaissables en Amérique latine et en Europe. Ils ont introduit aussi sur ce plan la réflexion sur la marge, ou plutôt les marges, qui rend pensable socio-esthétiquement ce qui concerne aux majorités, ce qui est populaire dès que les lieux d'entrecroisements et des mélanges, métissages et hybridations, dont se charge aujourd'hui la pensée latino-américaine la plus avancée, comme celle de Jesús Martín-Barbero, Nelly Richard et Néstor García Canclini.

Il s'ensuit qu'en essayant de déborder l'argumentation philosophique et sociologique, mais d'une manière pertinente - qui peut toutefois s'avérer déconcertante pour le regard le plus traditionnellement académique sont ici introduites des allusions aux pratiques culturelles dans celles qui sont exprimées les sensibilités des majorités : la matrice culturelle de l'oralité qui traverse la chanson - de Carlos Gardel ou Agustín Lara- comme un rendez-vous massif d'une expérience d'amour partagée, ou la danse comme une façon d'exister dans le monde. Tout cela comme approches également controversés et dignes des plus grands développements d'investigation et de travail de domaine dans lequel je suis toujours engagé.

Plus significatif est encore la provocation théorique ou critique qui sous-tire la recherche doctorale qui est rendue manifeste dans la longue recherche à travers ce qu'on élabore les spécificités analytiques, les stratégies méthodologiques, ou en d'autres termes, le terrain et les conditions culturelles qui conditionnent l'écriture.

C'est dans ce sens que la thèse a posé, quelque chose que j'ai osé appeler un double nomadisme disciplinaire qui permet la productivité de la discipline esthétique. D'abord un nomadisme interne, qu'il signifie rappeler et rendre productifs différents sédiments sémantiques de ce qui est

l'esthétique, comprise dans ses différentes acceptions et ses différentes dimensions action ou domaines de ressort.

Comme théorie de la sensibilité ou comme anthropologie de l'expérience sensible et même comme discipline d'origine philosophique, cette discipline a été consacrée à deux constellations d'objets : l'art, le goût et les valeurs, les sentiments et les attitudes appelées esthétiques. Tout ce que doit, maintes et maintes fois, être mis en relief, tel quel le font les rendez-vous avant annoté. Ensuite un nomadisme externe, ou si on veut, guidé et motivé de l'intérieur, mais avec vocation de dialogue vers d'autres disciplines, spécialement l'histoire, l'anthropologie, la sociologie et aussi vers les études culturelles. Tout cela dans le but de motiver et créer des stratagèmes de mouvement discipliner qui produit une certaine distorsion théorique qui désajuste les classifications et les ordres théoriques, l'ensemble analytique amalgamé et anonyme, qui change le critique dial dans le but de rendre possible une critique capable de se charger des configurations les plus permanentes de ce qu'est l'esthétique de la multitude et de lire les expériences obliques dans lesquelles est incarné la postmodernité de la foule, dont les sensibilités maltraitent ce qui sont les appuis simplement rationnelles en exigeant certaines habiletés d'empathie avec l'objet en question.

Mais c'est aussi un apport pour la connaissance analytique et historique d'un phénomène mal connu comme de cette type de peinture est où le répertoire des rues doublé dans la perspective académique, et y compris citoyenne, au moins, comme je le dis, du point de vue des analyses - au temps global et détaillé de ses apparitions textuelles et visuelles.

Phénomène précieux, moins par les certitudes que par les doutes et les interrogations qu'il tend de manière créative à des disciplines comme

l'esthétique et l'art, en tant que phénomène créatif d'œuvre, comme en tant qu'espace de connaissance scientifique.

Est-il possible d'indiquer une certaine contribution au développement culturel au monde académique auquel j'appartiens ?

Et bien, l'impact peut être placé dans un espace institutionnel et académique (en pensant que mon travail professionnel a été depuis toujours attaché à l'université) ainsi que dans un niveau de divulgation à partir d'où il a contribué à une reconnaissance de ce qui est imaginaires urbains plus communs. Dans le premier cas la formation doctorale reçue a permis le stimulant compétent de la formation étudiants et chercheurs envers des matières peu étudiées et méthodologiquement moins pourvues d'outils conceptuels ou de stratégies d'analyse. Le plus remarquable, a été ici la contribution –à mon avis et depuis le point de vue de mes intérêts académiques- dans le soulèvement d'un programme de *magíster en artes* dans la *Facultad de Artes de la P. Universidad Católica de Chile* ouvert à la communauté intellectuelle l'année 2007.

Installé sur un axe interdisciplinaire, avec une emphase dans l'espace culturel latino-américain et deux modalités d'action académique : recherche théorique et pratique artistique, un tel programme a permis, entre autres beaucoup de questions, de favoriser l'étude et l'analyse de ces manifestations culturelles.

Quant à la seconde chose, il peut être souligné que tant le travail théorique, comme le recueil images et prise de photographies dans la ville, ainsi que la transcription d'entrevues d'importants agents et animateurs d'une expression comme la peinture de la rue (qui a abouti un dossier personnel considérable) a suscité la publication d'une série articles et livres qui installent la problématique d'une perspective anthropologique de la

culture et leur corrélation, par exemple de l'idée de culture ambiante, c'est-à-dire, d'un système de dissémination d'objets, auditive et visuelle de la ville ¹⁴.

Mais aussi et plus récemment, la contribution de toute cette enquête peut être installée au milieu de la configuration (encore à débattre) d'un projet de doctorat en arts à la même *Universidad Católica* et dans une double dimension.

Ceci en considérant qu'un doctorat n'est pas seulement l'approche et le développement théorique d'un sujet, d'un objet déterminé, mais c'est peut-être ceci l'essentiel, l'invention, les discussions et la lettre prudente de l'évolution de concepts, ainsi que la manufacture d'instruments d'investigation.

C'est ainsi qu'apparaît récemment l'académie universitaire, et c'est à partir de là que ces recherches ont autorisé la recherche dans ces sujets, ainsi que la formation de chercheurs, y compris être appelé comme évaluateur de Projets Fondecyt ou d'autres organismes nationaux et internationaux (voir mon curriculum vitae) qui a comme horizon, justement ces problématiques.

Mais l'espace social réapparaît aussi, répétitivement dans la thèse et la formation qui la soutient, par aide dans l'examine et valorisation, tant des marques matière visuelle et plastique, comme des performativités des citoyens qui les produisent, justifient et complètent.

Les gens sont reconnus dans ce travail académique, moins par l'empreinte et la légitimation qui les maintient (même si cela est présent)

¹⁴ On doit aussi indiquer la signature d'une convention pour l'édition des livres qui l'exposent, il commence textuellement et visuellement à partir de ce travail d'investigation, dont les résultats sont en édition chez *Ocho Libros Editores*, Collection *Referencias Visuales* 2010-2011.

que par sa pénétration à partir de son anonymat. Un anonymat qui ne nie pas, bien au contraire, la multitude et la majorité, mais plutôt, qui la supposant la charge d'une densité collective permet à ces mêmes gens, le questionnement de sa place dans la ville. En comprenant par multitude ce que Hart et Negri expliquent comme : "la multitude se compose d'un ensemble de *singularités* et par singularité (ils entendent) ici un sujet social dont la différence ne peut se réduire à l'identité, c'est-à-dire une différence qui reste différente. Les éléments qui composent le peuple sont indifférents du point de vue de leur unité ; ils ne forment une identité qu'en niant ou en écartant leurs différences. Les singularités plurielles de la multitude, en revanche, s'opposent à l'unité indifférenciée du peuple. Et ils continuent « Bien qu'elle reste multiple, la multitude n'est pas pour autant fragmentée, anarchique, ou incohérente. Le concept de multitude s'oppose aussi à d'autres notions qui désignent des collectifs plurielles, comme foule, les masses ou la populace... la multitude est ainsi un sujet multiple, intérieurement différencié, qui ne se construit pas et n'agit pas à partir d'un principe d'identité ou d'unité (et moins encore d'indifférence), mais à partir de ce qui lui est commun ¹⁵.

Ceci paraît être le plus important du point de vue d'une petite contribution à un développement culturel ; celui qui sans ne pas connaître la pauvreté et l'inégalité, doit être capable d'analyser l'idée qu'il n'y a pas nécessairement une relation négative entre complexité culturelle et précarité sociale, parce que ni la pauvreté est synonyme d'absence de culture, ni la richesse équivaut à une plus grande élaboration culturelle.

Enfin, l'année 2004 cette thèse dans une version légèrement différente et grâce à la gestion de Dominique Chateau est publiée à l'Harmattan.

¹⁵ Hart, (Michael) et Negri, (Antonio), *Multitude. Guerre et démocratie à l'Âge de l'empire*, (traduit de l'anglais par Nicolas Guilhot), Paris, La Découverte, 2004, pp. 125-126.

Il est intéressant de consigner qu'une telle publication est faite dans la Collection l'Ouverture Philosophique, qui a été défini comme « une collection d'ouvrages qui se propose d'accueillir des travaux originaux sans exclusive d'écoles ou de thématiques. Il s'agit de favoriser la confrontation des recherches et des réflexions qu'elles soient le fait des philosophes « professionnels » ou non ». Et continue, « on n'y confondra donc pas la philosophie avec une discipline académique ; elle est réputé être le fait de tous ceux qu'habite la passion de penser qu'ils soient professeurs de philosophie, spécialistes des sciences humaines, sociales ou naturelles, ou...polisseurs de verres de lunettes astronomiques. »



*Soulèvement de programmes de post graduation
(niveau master et doctorat)*

Or, un point important qui, je crois, peut expliquer et synthétiser, dans un certain niveau, le pourquoi de la présentation à l'Habilitation à Diriger des Recherches, qui en partie a été déjà avancé, d'un académicien latino-américain. Même si cela peut apparaître un pléonasme pour le milieu français.

Ça a surtout à voir avec la prolongation de mon activité d'académicien au-delà du cadre de la recherche.

Il s'agit de ma participation, tant dans le soulèvement d'un *magíster en artes* (entamée en 2004 et ouvert à la communauté universitaire avec une première génération d'étudiants en 2007) comme dans l'actuelle discussion en ce qui concerne un futur doctorat en arts dans mon espace de travail. Tout cela au milieu d'une faculté qui réunit les disciplines des arts visuels, la musique et le théâtre et qui pense à de tels programmes de post graduations comme des espaces d'interconnexion.

Dans un niveau spécifique, et par rapport à mes options personnelles, ceci a signifié la continuation d'un développement théorique avec des projections d'ordre opérationnel structuré dans deux dimensions précises : la contribution à la mise en œuvre, au niveau du curriculum ainsi qu'au niveau du discours de ces programmes situés dans le contexte chilien, où de telles programmations, sont inexistantes ou sinon elles existent seulement récemment et sont mélangé avec l'approfondissement d'une trame conceptuelle et critique en ce qui concerne l'étude les expériences et les productions esthétiques, propres des gens communs (ordinaires il dira Michel de Certeau ¹⁶) dans l'espace quotidien de la ville latino-américaine.

¹⁶ De Certeau, (Michel), *L'invention du quotidien. 1. Les arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990

Évidemment, tant le programme de *magister en artes*, comme le futur doctorat, ne possèdent pas seulement de telles préoccupations conceptuelles. Ceux sont un espace de débats, de confrontations de perspectives théoriques et de spécialités artistiques. Ce qui démontre, comme tant de fois je l'ai dit face à mes collègues, que ces projets intéressent d'abord les académiciens insérés dans ceci, et deuxièmement (mais pas moins important) les futurs étudiants et les apprentis de recherche.

Magister en Artes

Jusqu'à présent ce programme de post graduation a été structuré sur un double axe conceptuel et deux modalités d'action académique, ce qui peut changer ou qui au moins souffre, précisément maintenant, des discussions de haute densité. Les axes sont : ce qui est latino-américain et ce qui est interdisciplinaire, même si je préfère l'expression de transdisciplinarité en suivant dans ceci à Edgar Morin qui nous rappelle deux choses : d'abord que "la science n'aurait jamais été la science si elle n'avait été transdisciplinaire..." et que "le vrai problème n'est donc pas de faire 'du transdisciplinaire' mais 'quel transdisciplinaire faire'" ¹⁷ .

Ceci en faisant attention aux différences disciplinaires pratiquées dans la faculté, mais aussi dans la nécessité, chaque fois plus croissante, de s'intéresser aussi à d'autres domaines de développement culturel comme sont la pensée et les théories de la culture.

Quant à la double modalité, ceci est par rapport à un espace théorique ou de travaux qui peuvent s'inscrire dans l'espace des hypothèses, des

¹⁷ Morin, (Edgar), "L'ancienne et la nouvelle transdisciplinarité", *Science avec conscience*, Paris, Fayard, 1982, pp. 270-271.

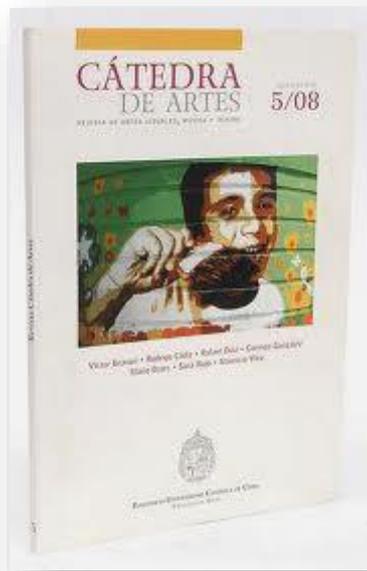
manuels, des textes et des idées. Cela en acceptant des étudiants non seulement du cadre strict des spécialités qui sont pratiquées dans notre faculté (histoire ou théorie l'art, d'études théâtrales, composition musicale et musicologie) mais de toute autre spécialité qui présentent un intérêt pour nos espaces de développement analytique. L'autre modalité est, évidemment, par rapport à la création d'œuvres, celle qui peut aussi être inscrite dans les secteurs des arts plastiques ou visuels, la composition musicale et l'écriture dramatique ou le laboratoire de recherche scénique.

Comme directeur de recherche, j'ai eu la tâche, donc, de guider des travaux dans plusieurs des secteurs indiqués, en ayant eu l'occasion de diriger des recherches aussi dissemblables qu'un manuel pour la mesure et l'évaluation de la voix dans l'espace de l'activité théâtrale, une recherche sur la théâtralité de la danse dans une festivité religieuse populaire dans une petite communauté du nord du Chili ; un modèle de pédagogie théâtrale centré sur des sujets infantiles de secteurs moins favorisés et même un travail sur l'animation de la télévision chilienne des dernières décennies.

Dans le cadre de la création, j'ai dû, diriger deux productions intéressantes qui appartiennent au domaine de l'expérimentation théâtrale comme par exemple : du projet *Diógenes* et *Guataca. La composición sonora en el habla teatral*.

La revue Cátedra de Artes

L'année 2005 et dans l'ensemble avec le travail de conception du programme de *magíster en artes* l'idée s'est présentée de disposer d'une publication, qui a été acceptée et a été financée dans son premier numéro et



dans la conception de son site web ¹⁸ par la *Dirección de postgrado, Centros y Programas* de la *Vicerrectoría Académica* de la *P. Universidad Católica de Chile*. Cette publication bisannuelle, que je dirige depuis l'année 2006, s'est profilée, non sans difficulté, comme un espace qui a été défini depuis ses débuts comme un projet encadré dans les coordonnées d'innovation éducative de niveau supérieur, dont le noyau central était,

et est encore, la transmission et l'échange de ce qui est artistique dans des arts visuels, de la musique théâtre dans une perspective latino-américaine et latino-américaniste. On essaye, au moins dans un certain niveau, de communiquer la production théorique et créative des arts, en admettant et en stimulant la divulgation de recherches, d'échanges d'avis et tout type de réflexions qui ont comme horizon les niveaux de post graduation. On cherche à placer la discussion et l'action créative, au-delà de ce qui est artistique dans le sens appelé traditionnel, les mélanges, les acceptations et même les rejets culturels qui nous constituent. Passer, en revue aussi, la critique à la pensée et à la créativité, qui à partir du continent latino-américain, ont posée ces lieux, comme manière et détermination de ce qui est local, comme une flexion occidentale et mondiale.

Par rapport à *Cátedra de Artes*, littéralement, cet espace d'échanges et de modulations enseignantes et d'investigation, est conçue comme une espèce

¹⁸ www.catedradeartes.uc.cl

de nœud qui reçoit, qui enregistre et émet des matières de différentes matières en rapport avec les arts au niveau professionnel ou académique, en comprenant que ce qui est artistique est simultanément une dimension multiple, diverse et hétérogène, mais surtout comme un débat. La publication compte actuellement un comité éditorial national et international et porte déjà huit nombres et cherche l'indexation au *Scientific Electronic Library Online*, *Scielo*. Tout cela sans peu de difficulté puisque ce type de publications universitaires ne dispose, ni une d'une distribution de qualité, ni d'un univers lecteur si grand, comme peut l'avoir une telle publication dans le contexte français ou européen.

Doctorat en art

Comme je l'ai dit dans les paragraphes précédents, depuis l'année 2010 on examine la conception et le fonctionnement d'un programme de troisième cycle dans la même faculté d'arts où je travaille. Voici quelques réflexions que m'a suscitées un tel projet, auquel je m'ai vue lié depuis mon voyage à Paris en juin 2010, afin d'informer et de reprendre contact avec l'École Doctorale des Arts plastiques, esthétique et Sciences de l'art de l'Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne ¹⁹.

Ma première observation, en ce qui concerne la discussion qui suscite la mise en œuvre d'un programme de doctorat en arts et où sont apparues d'évidentes différences d'analyse, est la nécessité de privilégier les consensus. Consensus qui est en rapport avec des convergences académiques, professionnelles et humaines qui nous convoquent comme faculté au-delà des spécificités naturelles que chacun pratique. Ce qui est à

¹⁹ Rodríguez-Plaza, 2010.

mon avis intimement lié à une volonté politique qui réinstalle chaque fois avec plus de force la nécessité et l'adhésion à une tâche commune qui justifie la figure de quelque chose un peu plus grand qu'une simple addition d'unités académiques. Volonté politique qui ne doit pas être confondue avec des simples tactiques et logements de type administratif, mais on doit penser à une telle expression comme la nécessité et le désir de maintenir et de cultiver, dans l'espace spécifique de l'université, le sens de la polis. Celui qui dans notre contemporanéité passe par les concepts de multiculturalisme, complexité et respect de ce qui est divers, y compris, les changements de sensibilité qui ont produit les technicités et leurs chemins plus actuels.

Au-delà de ce qui est divers et même au delà des différences naturelles des disciplines ou de toute autre divergence, qui parfois est beaucoup plus accentué apparemment à l'intérieur d'une même unité qu'entre les unes et les autres, je crois qu'il faut prendre une détermination en s'attachant à certains axes constitutifs.

Je ne pense pas, évidemment, que chacune des alternatives qui se présentent - un doctorat unique avec des mentions ou trois doctorats autonomes appartenant, chacun à chaque école de la *Facultad de Artes de la P. Universidad Católica de Chile* - ne sont pas un projet de toute une faculté. Seulement, que mes appréhensions sont fondées sur la connaissance d'une expérience qui indique qu'il a été difficile de construire des projets communs, puisque chaque école et institut tend à son cloisonnement étant donné la longue trajectoire qu'ils ont vécu depuis sa fondation²⁰. Fondation qui, n'oublions pas, a été basée sur la structure d'académie ou de

²⁰ L' *Escuela de Teatro* a été fondée en 1943, l' *Escuela de Arte* en 1959 et le *Departamento* (actuellement l' *Instituto*) *de Música* en 1960. La *Facultad de Artes* se structure sur la base de ces trois unités académiques en 1999.

conservatoire et qui avec le temps, avec les nécessités et les exigences des dernières années, a muté spécialement vers la scène de la complexité institutionnelle et culturelle. C'est dans ce sens que le projet magister, à ma façon de le voir, peut livrer les bases élémentaires pour penser et, d'une certaine manière, pour continuer un travail de doctorat, qui a démontré, à chaque fois, un succès relatif, non seulement en ce qui concerne les étudiants, mais par rapport aux enseignants qui ont dû partager et dialoguer avec des disciplines et des pensées diverses.

On parle ici, comme nous le savons tous, du plus solide, et peut-être, du seul projet que nous avons été capables de lever au milieu d'unités académiques qui ont très récemment commencé à être comprises comme parties consistantes d'un tout plus grand.

Nous nous avons ainsi vus face à deux choses précises : l'affirmation et l'expression, dans un espace collectif de nos points de vue et de nos œuvres particulières, ainsi qu'à l'exposé de nos individualités esthétiques ; et les doutes et les hésitations naturelles que doivent écouter d'autres personnes, formés non seulement dans d'autres spécialités, mais avec des perspectives théoriques ou artistiques différentes.

Mais, un tel programme a été très important, surtout pour comprendre les points de contact, les convergences créatives et même les similitudes qui guident nos recherches. Parfois les langages sont d'autres, les matérialités diverses et même les jargons paraissent provenir d'univers symboliques sans relation entre eux, et qui, par la même raison, paraissent nous éloigner irrémédiablement ; la compréhension est toujours favorisé quand nous habitons un monde commun, c'est ne pas la même chose de parler à l'université ou à une société comme créations irréductible qu'à d'autres façons de penser et agir. Ceci n'est pas simplement le reflet de ce que par

d'autres voies symboliques nous transmettent ou élaborent l'université et la société, mais ce sont des constructeurs d'armatures de sens, des participants actifs du monde de nos imaginaires, de nos sensibilités et de nos connaissances.

Or, des axes qui ont affirmé un tel programme, je crois que deux peuvent être soulignés dans les fins que nous traitons : la dimension d'interdisciplinarité et la perspective latino-américaine.

De la première, il vaut la peine s'informer au moins des débats contemporains qui ont interdit les façons habituelles de construire et de comprendre le monde et la réalité. Débats qui signifient non exclusivement une mise en question des cloisonnements des disciplines les plus proches, mais aussi de celles qui ont les savoirs et qui peuvent les nourrir, même les justifier jusqu'à un certain niveau.

Un tel débat devrait être installé pour alimenter ce qui a déjà fait entre nos disciplines artistiques, en apparaissant comme ce qui a de plus proche les théorisations qui les étudient sans rendre une séparation entre ce qui est économique, ce qui est symbolique, ce qui est politique et ce qui est culturel. Mais aussi le débat devrait s'installer sur la relation de ces disciplines avec la pensée qui interroge la réalité telle quelle, mais dans une relation d'altérité que seulement les arts peuvent exposer avec tant de clarté.

Sans les sciences la philosophie divague, sans la philosophie les sciences divergent et expriment avec lucidité un penseur contemporain ²¹.

Ne pourrions-nous peut-être pas entrevoir une telle tension à l'intérieur des pratiques qui guident nos travaux, en pensant et complétant une telle assertion en exprimant que les sciences sans les arts diffèrent, tandis que les

²¹ Chateau, (Dominique), *Le bouclier d'Achille. Théorie de l'iconicité*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 13.

arts sans les sciences sont dissociés, sont disloqués, se retournent auto-référents et dans une certaine mesure, vides à cause de prendre du goût avec leurs propres images d'autosatisfaction ?

Quant à la perspective latino-américaine, il s'agit purement et simplement de savoir se situer culturellement pour avoir une certaine conscience du lieu depuis lequel nous produisons nos énonciations, ainsi que depuis lequel nous sommes obligés de faire taire ou de s'exprimer en murmure. L'Amérique latine est une zone chargée et armée avec des inégalités et *destiempos* (contretemps, différences chronologiques de temps) qui méritent être pensés et conceptualisés, mais aussi exprimés et imaginés.

Une des nombreuses manières de le faire est, me semble-il, de laisser clair que les arts et par extension le théâtre dans ce côté du monde, doit être indiqué et être perceptivement saisi comme un phénomène de la culture, comme une dimension de signification culturelle.

Sans pour cela, abdiquer de disposer aussi d'un tel impératif catégorique. Dans ce sens, les arts que nous pratiquons peuvent être compris - et le public souvent ainsi l'exprime et vit- depuis des catégories créatives en deux sens plus ou moins évidents : depuis la constellation de jeux et de divertissements qui jettent à marcher la production symbolique attachée des matérialités et des présences démarquées souvent de significations de contenus, en tant qu'agglomération qui permet aux gens leur propre reconnaissance dans les matrices déjà connues de l'expression historique et ludique.

Mais aussi les arts que nous pratiquons dans notre faculté devraient se réfléchir pas seulement comme une affaire des artistes qui les produisent. Tant les réseaux de circulation et les appareils de légitimation artistique, comme la dimension qui entoure dans un entrecroise créatif le public et les

spectateurs des capitaux que nous devons non seulement respecter, mais aussi connaître, étudier et faire des recherches sont des affaires qui représenteront, disons en passant, une contribution plus grande à la culture de notre pays.

Notre faculté compte, par exemple, avec un théâtre qui est ce lieu où, pas seulement se montre ce que nous faisons, mais y se complète la globalité de ce que nous faisons ²².

On peut aussi parler de nos publications, celles qui prolongent dans un certain sens nos efforts créatifs et d'investigation, et qui, en les prolongeant, se développent.

Les deux niveaux sont des secteurs qui contribuent à la rencontre et à la légitimation de nos travaux artistiques, ainsi que les espaces innombrables (places, marchés, gares de trains, théâtres réhabilités, cloîtres et jusqu'à la rue elle-même) qui non seulement reçoivent des œuvres finies dans leurs significations structurelles, mais sont l'endroit où ils sont ouverts et où ils désarment les significations imaginées. Cependant, cela ne signifie pas qu'un tel programme de *magister* ne doive pas subir des modifications en insérant avec lui un niveau supérieur comme l'est un programme de doctorat, mais par la même raison la mise en œuvre d'un tel doctorat peut, au moins dans une certaine ligne, être tissée avec certains de ses points constitutifs.

Ceci dit, et nous paraissant qu'un tel niveau de post graduation devrait être pensé comme une conception d'élaboration conjointe, il se rend impérieux de voir clairement la scène dans laquelle nous nous déplaçons.

Si nous devons prendre la décision d'effectuer notre projet propre, nous devons le savoir le plus rapidement possible pour prendre les

²² www.teuc.cl

déterminations qui correspondent. Nous avons besoin de connaître et de se donner des délais, des tâches, des situations administratives et même des détails de gestion universitaire pour pouvoir agir en conséquence.

Nous devons s'arrêter et repenser l'affaire pour pouvoir resituer nos priorités, nos projections y pourquoi pas nos imaginaires.

Encadrement pédagogique

Mon travail pédagogique entre les années 2000 et 2011 a été développé dans deux maisons d'études supérieures et dans trois unités académiques : l' *Instituto de Estética* et de l' *Escuela de Teatro* de la *P. Universidad Católica de Chile* et dans la *Facultad del Patrimonio* de l' *Universidad Internacional SEK*.

Dans le premier, j'ai donné deux types de cours. Un consacré à ce qui est esthétique et la ville latino-américaine à partir d'où a résulté une publication de base qui devait servir de guide, justement, autour de certains auteurs - presque tous latino-américains qui ont parlé sur la ville latino-américaine ²³ . Question qui peut paraître réductrice dû au fait que chaque fois qu'on indique ce qui est latino-américain et par extension la notion d'identité, on pense en termes d'un essentialisme et non à un débat d'idées sur lequel il existe toute une tradition intellectuelle, tant dans le continent, comme hors de lui. Des auteurs aussi divers qu'Angel Rama, José Luis Romero, Beatriz Sarlo et Michel de Certeau sont ici cités et leurs idées exposées pour pouvoir aider les étudiants dans la recherche de leurs propres recherches.

Les autres cours ont été affirmés dans la critique en ce qui concerne les arts visuels contemporains chiliens, qu'en suivant l'idée d'une telle notion

²³ Rodríguez-Plaza, 2004.

comme manière de pensée moderne et en accord avec ma perspective, faisait des portées, non seulement des œuvres mais aussi des réseaux et d'autres dimensions avec lesquelles dialoguent de telles œuvres et telle spécificité culturelle ²⁴ .

La pensée controversée de Pierre Bourdieu y sert en exposant que « l'autonomie de l'art et de l'artiste, que la tradition hagiographique accepte allant de soi, au nom de l'idéologie de l'œuvre d'art comme 'création' et de l'artiste comme créateur incréé, n'est pas autre chose que l'autonomie (relative) de cet espace de jeu que j'appelle un *champ*, autonomie qui s'institue peu à peu, et sous certaines conditions, au cours de l'histoire ²⁵. »

Une importante étape d'enseignement universitaire a été développée dans la carrière d'histoire de l'art de l'Université SEK, où j'ai assuré le cours, appelé histoire des idées esthétiques 2001-2003. L'objectif était de familiariser les étudiants avec une telle carrière (dans une version intéressante renversée à la formation de chercheurs du patrimoine culturel) avec les grandes matrices de la pensée appelée esthétique. Toutefois, comme je l'ai déjà indiqué dans plusieurs reprises, ma tâche pédagogique plus incluse, étant placée dans un tissu de complexité croissante, est développée depuis l'année 2004 dans l' *Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica de Chile*. À ce que s'ajoute, depuis l'année 2007 mon travail dans le programme de *magíster en artes*.

Dans ces espaces d'enseignement, les cours ont été récemment installés dans deux secteurs de savoirs et de débats : un consacré au théâtre et à la société, tant en termes de livraison d'information, comme dans le

²⁴ Rodríguez-Plaza, 2010.

²⁵ Bourdieu, (Pierre), « Mais qui crée les créateurs ? », *Question de sociologie*, Paris, Minit, 2002, p. 209.

sens de la critique. Un autre consacré à la méthodologie de la recherche centrée, justement, sur les affaires théâtrales. Finalement, une fois levé le *magíster en artes* j'ai dû assurer un cours intitulé *Identidad y cultura en Chile y américa Latina* (Identité et culture dans le Chili et l'Amérique latine).

Mais, quelles ont été les difficultés de ces possibilités professionnelles ? Deux fondamentales : l'inconvénient -en raison évidemment de mes propres manques méthodologiques et pédagogiques - pour faire comprendre, spécialement aux artistes, que les arts non seulement ont à voir avec des productions artistiques ou avec la tradition, mais que de telles productions sont un point de rencontre, des réseaux de circulation et des réceptions, ainsi que de la contemporanéité dans laquelle on vit. Cela fait allusion à Christine Buci-Gluskman avec ce qu'elle appelle l'esthétique des fluidités.

Elle a posé une idée qui m'intéresse et que je transmets souvent à mes étudiants : "on vit dans un temps doublé: d'un côté un temps qui va très vite, un temps informatisé, un temps mécanique, en quelque sorte. Et d'autre part, un temps de passage où tout se renouvelle; on n'a même pas le temps de réaliser quelque chose qu'on déjà dans autre chose et donc, ces perturbations du régime du temps, du régime existentiel du temps, impliquent qu'on élabore des concepts nouveaux et des œuvres, qui donnent à voir, à sentir, ce que j'ai appelé l'éphémère ²⁶. »

L'autre idée est, comme on peut le soupçonner, en relation l'Amérique latine comprise comme une topographie historique, culturelle et même imaginative comme réalité en processus. Ce qui doit nous indiquer les lieux où s'inscrivent les discours et les dispositifs créatifs, ainsi que les relations

²⁶ Christine Buci-Gluskman, *Une femme philosophe (Dialogue avec François Soulage)*, Paris, Les rencontres de la mep, Klincksieck, 2008, p. 50.

hiérarchiques et hiérarchisées dans lesquels nous a placé, entre autres, l'idée de modernité.

Idée souvent monolithique qui est dévoilée depuis le cadre des pouvoirs euro américains. Ce dernier aspect, en réitérant, qu'une telle demande n'est pas faite afin de nous fermer et nous condamner à une supposée identité déliée de toute relation internationale. Au contraire, cette exigence réfléchie prétend dynamiser une pensée de perspectives archéologiques pour surveiller d'avant le lieu ce qui nous a situées dans l'Occident et avec ce concept rendre plus nette la démocratie, puisqu' "il n'y pas de démocratie sans pluralité et sans croisement de mondes différentes et des mondes imaginaires ²⁷ ."

Tout ceci est une manière, moins de s'informer seulement de la différence que de dynamiser la pensée, puisque "sentir le divers devient un fait de connaissance, et pas seulement un rapport à l'autre –ce qu'il est– mais un fait de connaissance, un fait herméneutique, epistemologique en quelque sorte ²⁸ ."

L'idée sur laquelle j'ai insisté est celle que Régis Debray a appelée un folklore transformé universel.

"Entre nos images et nous, se dresse un mot écran. 'l'art'. Nous avons maintes fois et comme machinalement buté ce fourre-tout. La monosyllabe racoleuse fait obstacle à toute élucidation des variables de l'image. Elle habille un artefact en nature, un instant en essence et un folklore en universel ²⁹ . »

Oui, mais c'est aussi un universel conçu comme folklorisme contemporain par les marges qui font à elles l'idée de d'universalité ou de

²⁷ Buci-Glusckmann, *op. cit.* p 32.

²⁸ *Ibid.* p. 34.

²⁹ Debray, (Régis), *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

globalisation sans avoir conscience exacte qu'elles font partie, et seulement partie d'un tout plus grand. Question que j'ai travaillée, en m'inscrivant dans une tradition intellectuelle, depuis la modernité, comprise comme une invention historique, comme un vaste spectre d'idées, de faits, de succès et de frustrations, dans laquelle le monde hispanique occupe, malgré ce que veut penser l'Europe, une place importante.

« Le souvenir même de la grandeur ibérique a été expulsé des mémoires européennes peu inclinés à penser l'émergence de la modernité dans sa version tropicale et hispanique ³⁰. »

Concept qui, à son tour, n'abandonne pas les mauvais débats (dans le meilleur des cas, intellectuels) étant donné les différents registres sémantiques. Un de ceux, qui m'a personnellement touché, est celui qui est associé exclusivement à un temps entamé dans le siècle XIX et sans association avec les concepts de la même famille comme le sont modernisation et modernisme. Mais ce qui est mal compris a été produit aussi quand on a voulu épuiser ce qui est artistique dans l'idée pure et dure de l'originalité, de l'avant-gardisme, de la production de ce qui est nouveau.

Une anecdote : dans une discussion autour de la mise en structure du programme de doctorat auquel j'ai déjà fait mention et après consulter différents emplacements de programmes de troisième cycle dans différentes universités hors du Chili, des professeurs expliquaient qu'on ne parlait nulle part de théâtre. On expliquait, plutôt, ces études en termes de performativité, de théâtralité ou d'études post dramatiques. Ce qui conduit, comme j'ai signalé à ces mêmes professeurs, à oublier le détail, pas mineur, que la grande majorité des personnes, continue encore à se référer au

³⁰ Gruzinski, (Serge), "Mondialisations et métissages".....

théâtre dans les termes les plus traditionnels et conventionnels. Ce qui ne signifie pas qu'on ne reconnaisse pas les mutations conceptuelles, théoriques ou institutionnelles, mais au contraire. On essaye, si on peut le dire comme ça, d'intégrer des débats, de mettre en tension les concepts et les réalités sociales dans lesquelles de tels concepts acquièrent signification et densité, y compris, nos propres univers académique. Mais aussi les conventions dans lesquelles on joue, justement, ces transformations.

Colloques et séminaires

Dans le contexte de la modalité socialement admise des rencontres académiques ou professionnelles (séminaires, colloques, etc.) je dois d'abord souligner mon assistance comme exposant dans le *Tercer Seminario Internacional Complejidad* à La Havane (Cuba) en janvier 2006.

Le sujet que j'ai traité est *Esthétique et ville latino-américaine : complexité fractal, doutes épistémologiques*. Un tel séminaire m'a offert aussi la possibilité de présenter le premier numéro de la revue *Cátedra de Artes*, comme façon de commencer à lui donner une certaine visibilité sociale et internationale. Deuxièmement, je dois souligner l'organisation de deux colloques intitulés *Arte Público* effectués durant les années 2009 et 2010 avec le jeune animateur culturel et le directeur de l'ONG *Nodo Ciudadano*, monsieur. Víctor Bravari et ma participation au séminaire de *Teatralidades latinoamericanas* (théâtralités latino-américaines) en 2011 organisé par un groupe hétérogène et intéressant d'académiciens et de chercheurs de plusieurs universités de Santiago du Chili, auquel j'ai eu le privilège d'appartenir.

De plusieurs activités je voulais souligner les deux colloques d'*Arte Público*, parce que j'ai fait partie constitutive de son organisation, activité qui devrait être reprise durant les prochaines années.

On a souligné que les axes thématiques ont été deux : examiner sur les



conditions sociales d'organisation des groupes, de groupements et d'Institutions qui travaillent avec des critères territoriaux, c'est-à-dire, exposer et examiner sur comment les dynamiques sociales urbaines conditionnent l'associativité des personnes et des organisations entre elles. Tout cela, évidemment depuis les échantillons de différentes expressions, mais surtout depuis

diverses expériences esthétiques et artistiques des habitants de la ville. Le second axe thématique a voulu mettre en discussion les conditions urbaines pour la production d'œuvres, c'est-à-dire, demander comment les transactions, les décrets municipaux et les politiques de coexistence des gouvernements centraux s'occupent des communautés et de la citoyenneté pour que celles-ci développent leurs propres expressions artistiques ou esthétiques, de manière active et non seulement comme consommateurs de spectacles.

Les deux axes sont à leur tour croisés par les notions temporalité et placement, en tant que dimensions qui conditionnent simultanément et placent les dynamiques plus fortes dans les matières indiquées. Axes et

dimensions qui nous invitent non seulement à interroger ses limites et sa capacité explicative mais aussi à étudier les conditions de sa situation opérationnelle, de ses relations avec les politiques publiques, avec les artistes et les groupes qui produisent des productions de tout type. Nous avons également voulu que tout ceci soit analysé dans les contextes de son fonctionnement culturel, c'est-à-dire, dans les stratégies de la culture pour se reproduire, se stabiliser et produire des sens nouveaux aux expressions esthétiques dans l'espace public, pour ensuite voir s'il s'agit d'une production artistique, ou de quelque chose de plus vaste, plus dynamique ou simplement d'expressions esthétiques non artistiques.

On a finalement énoncé que dans les discussions on souhaitait libérer la diversité et la complexité des manifestations esthétiques et artistiques, comme expressions culturelles dans les espaces publics, soient elles prévues, traditionnelles ou émergentes. Nous incitons, alors à étudier autour des conditions de l'expérience esthétique dans toutes, ou au moins dans la majorité de leurs manifestations publiques, en nous arrêtant dans les conditions d'organisation, production, circulation, réception et participation.

Projections, exécutions et projets de recherche

Je souligne d'abord dans cette seconde partie que les recherches dont je m'occupe actuellement, tant depuis ses formulations générales de travaux pour effectuer, comme depuis les partialités d'autres déjà en cours de réalisation.

De telles formulations sont construites essentiellement sur la base d'une méthodologie attachée à une conception exploratoire, à des techniques qualitatives d'ordre théorique et éventuellement d'analyse de discours. En ajoutant, quand il correspondra, la technique de l'entrevue et obligatoirement la dimension d'une discussion bibliographique ; en indiquant à son tour la signification ou l'importance que peut avoir ce qui est formulé. On indique aussi dans quelques cas, les étapes qu'elles devraient suivre ou qui ont été suivies, au moment de la réalisation de ces recherches, ainsi que la confection d'un corpus d'objets d'étude, extraits d'un matériel de base déterminé.

Quels y sont donc les domaines de travail de recherche, d'administration et de gestion académique ?

D'abord un cadre analytique qui a cherché l'étude d'un objet dont l'armature d'une structure théorique pourrait rendre compte, comme il a été dit, de l'expérience esthétique des majorités. Cadre qui a cédé ses frontières, chaque fois que les exigences académiques m'ont obligé à me déplacer des espaces visuels et matériels vers les zones des performativités et théâtrales avec lesquelles on construit la vie sociale. C'est-à-dire, phénomènes culturels déjà connaissances ou déjà travaillés dans une certaine étape préalable, d'où se continue à approfondir, et par conséquent aussi, à étendre la structure depuis laquelle peut s'expliquer ses sens et

leurs formulations sémiotiques. On peut aussi expliquer ses significations socioculturelles. Question risquée chaque fois que le savoir académique se déplace dans la limite de mythifier idéologiquement ce qui est populaire, ou au moins de le romancer nostalgiquement et de l'évaluer de manière condescendante et paternaliste ³¹.

Un autre cadre a été renversé vers quelques certaines expressions artistiques dans une perspective critique, où saute ma préoccupation pour le théâtre chilien et latino-américain. Mais aussi un tel cadre a comme horizon les arts visuels ou plastiques depuis un regard multifocal, qui comprend ce qui est artistique comme une affaire beaucoup plus vaste qui l'apparition d'objets ou de productions.

Le cas emblématique et la préoccupation la plus grande, a été ici ausculter l'utilisation du drapeau chilien dans l'art contemporain national. C'est-à-dire, le lieu de la performativité liée à la création et à la politique, posant par extension la problématique de l'état nation et du domaine artistique comme mutuellement dynamisant de sens.

J'indique également dans cette partie, la problématique qui signifie le travail en équipe, tant en termes personnelles comme en termes disciplinaires.

Travail qui a été la conséquence (au moins partiellement) du changement de situation institutionnelle qui m'a emmenée dès la recherche et le travail professoral des domaines plastiques et esthétique et les études sur quelques expressions et expériences des gens dans la ville, vers une école du théâtre. Ce qui finalement m'a fait étendre ma topographie culturelle. Sans pour cela évidemment abandonner mes travaux précédents.

³¹ Cf. Richard, (Nelly), "Las estéticas populares: geometría y misterio de barrio", *Crítica cultural* 24, Santiago de Chile, 2002.

Ceci a été traduit à deux niveaux plus ou moins précis : la nécessité d'étudier des auteurs de la discipline théâtrale comme Josette Féral, Patrice Pavis, Juan Villegas, Luis García Montero, Juan Carlos Rodriguez ou Anne Ubersfeld. Auxquels j'ai ajouté ces autres, qui sans provenir d'une telle discipline, comprennent les affaires artistiques et culturelles dans une perspective plus inclusive : Fernando de Toro, Marco de Marinis ou André Helbo.

Toutefois tout ce nouveau chemin a produit la nécessité de ne pas abandonner les autres auteurs qui dès la terminologie théâtrale ou les études culturelles ont fait des recherches sur la vie sociale, les manifestations ou les spectacles ambulantes. Mais aussi les échanges qui peuvent être appelés performatifs avec lesquels on construit la vie quotidienne ou si on veut, « la réalité est interprétée » : Erving Goffman, Stuart Hall, Edward T. Hall, Richard Schechner ou Jorge Dubatti.

Un travail critique –au sens plus large du terme- où se souligne, donc, l'idée de comprendre les phénomènes artistiques, théâtraux ou esthétiques comme phénomènes culturels, c'est-à-dire, comme construction collective du sens de la vie, de la vie quotidienne des gens ; dans le sens dense et anthropologique du mot.

Mais aussi, en vastes termes, on doit comprendre ces mêmes expressions qui, quand elles seront artistiques ou théâtrales ou dans chacune de ses expressions spécialisées, ne peuvent pas être réduites à une seule de ses dimensions : soit l'objet ou l'œuvre d'art, soit à l'artiste en tant qu'un connaisseur d'un office.

Tout ce qui m'a obligé à prendre contact avec des professionnels et des académiciens venus des disciplines de la création, des arts visuels, de la philosophie, de l'histoire de l'art, de la médiation culturelle et même celle

de la musicologie ou de la composition musicale quand il est revenu d'examiner et de faire apparaître certaines des problématiques sur lesquelles je retourne en détail par la suite.

Je souligne que dans plusieurs, ou peut-être dans tous ces travaux professionnels, existe la préoccupation d'un travail transdisciplinaire, et par conséquent, en équipe avec des spécialistes et des collaborateurs de recherche. C'est, peut-être, pour ça, que tout cela est poussé à être compris par moi-même dans sa situation géographique et culturelle du continent où ils sont dévoilés. Le Chili et par extension l'Amérique latine est alors la zone culturelle où il est nécessaire de situer les épistémologies ou les recherches de sens de toutes ces tâches universitaires.

Or, si je devais placer au milieu de toutes ces préoccupations intellectuelles et de recherche une notion centrale, celle-ci serait celle de l'imaginaire. Concept compris dans une polyvalence sémantique comme ce que Gilbert Durand réclame comme droit à la pensée symbolique, au raisonnement par similitude, donc, à la métaphore, aux fantaisies, aux rêves, aux hallucinations et même aux délires des malades mentaux, aux visions des mystiques et... aux oeuvres d'art ³².

Également, García Canclini, en faisant référence à ce que sont les imaginaires urbains, nous dit que « nous imaginons ce que nous ne connaissons pas ou lui il n'est pas, ou ce qui n'est encore pas. Ce qui est imaginaire remet à un domaine d'images différenciées de ce qui est empiriquement observable... ³³» En fait, nous imaginons ce que nous ne connaissons pas, mais aussi ce que nous connaissons en le produisant

³² Durand, (Gilbert), *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.

³³ "Diálogo con Néstor García Canclini", *Eure* 99, Santiago de Chile, 2007

depuis notre perception, à partir de ce que quelqu'un a appelé, dans un autre contexte, un frisson épistémologique.

Il faut aussi citer à nouveau Castoriadis quand il nous dit que « nous parlons d'imaginaire lorsque nous voulons parler de quelque chose d' »inventé« - qu'il s'agisse d'une invention « absolue » (« une histoire imaginée de toutes pièces »), ou d'un glissement d'un déplacement de sens, où des symboles déjà disponibles sont investis d'autres significations que leurs significations « normales » ou canoniques (« qu'est-ce que tu vas imaginer là » dit la femme à l'homme qui récrimine sur un sourire échangé par elle avec un tiers). Dans les deux cas [continue l'auteur] il est entendu que l'imaginaire se sépare du réel, qu'il prétende se mettre à sa place (un mensonge) ou qu'il ne le prétende pas (un roman) ³⁴»

Définitions à partir de lesquelles devrait ressortir la dimension esthétique qui est dans le centre de toutes ces notions qui les construisent. En comprenant –encore une fois- par esthétique la culture matérielle et l'imagination sensible qui l'entoure.

L'imagination et le rêve construisent la tradition, mais aussi favorisent et entourent le changement. Revendiquent, tant ce qui existe comme ce qui est projeté dans ce qui est tellement fuyant comme le réel. C'est possible de doter d'une épaisseur oblique la pensée, ainsi que d'une densité motivée la créativité, celle qu'il ne doit pas, disons en passant, être associé exclusivement à l'originalité.

Par tout ceci, et en tenant compte des sujets, des problématiques et des recherches qui se présentent dans cette seconde partie, c'est que le concept de ce qui est imaginaire doit être associé à celui d'imagerie.

³⁴ Castoriadis, *L'institutions...op. Cit.*

C'est-à-dire, l'invention, la fabrication, la forge et même le commerce des images, en comprenant à son tour ce concept comme un univers non seulement visuel.

Termes qui font allusion dans notre culture urbaine et postmoderne, à ce qui est massif (moyens de communication, nouvelles technologies, reproductions mécaniques, manufactures en série) et à ce qui est populaire (manualités, traditions artisanales, confections orales, typographies sauvages).

Des manœuvres engendrées et maniées par l'illusion et par l'extension, par l'illusionnisme de la multitude qui produit, perçoit et fait circuler une rhétorique de ce que Katya Mandoki a appelé et dont on en avait déjà parlé, la Prosaïque.

L'auteur analyse cette rhétorique depuis « quatre registres ou canaux d'échange d'énoncés esthétiques : le registre lexical, somatique, acoustique et le registre *escópico* (visuel, spatial, topographique, scénographique, l'outillage, le vêtement).

Ce qui est fait à partir de ces registres c'est persuader, fasciner, intimider, séduire et capturer ou violenter symboliquement, et non seulement convaincre, depuis ce que la culture moderne a appelé l'argumentation démonstrative.

Enfin, tout ce qui est détaillé jusqu'ici a été, au moins partiellement, la conséquence de l'obtention de mon doctorat, celui qui, comme on peut l'espérer, m'a livré les bases épistémologiques, ainsi que quelques outils pour me développer dans l'atmosphère sensible de la gestion universitaire.

Qu'est-ce qu'il y donc comme sujets et perspectives de recherches ?

D'abord les phénomènes de la *lira popular* et des affiches de théâtre ; puis les travaux sur une méthodologie pour la traduction et l'interprétation

de codes performatifs dans le théâtre bref de Samuel Beckett et la perception de l'actuation en tant que une méthode pédagogique que doit être systématisé du point de vue de la théorie.

Enfin deux autres études en train de se développer : la rédaction de un livre qui permette d'ordonner analytiquement ce qui c'est passé avec la réalisation de un travail de création de peintre murale et de rue avec des habitants d'un repli de la banlieue de Santiago du Chili et une recherche sur l'utilisation du drapeau chilien dans l'art de ce même pays.

L'imagerie imprimée de la lira popular (lire populaire).

La *lira popular* a été une production de feuilles libres, imprimées par une de ses faces, qui, en combinant des images et texte écrit a dixièmement créé les bases d'un circuit de culture populaire massive, relativement autonome d'autres domaines de savoirs et d'expériences démographiques chiliens. Elle a circulé entre la seconde moitié du siècle XIX et les premières décennies du siècle XX et ses origines remontent au dixième spinelle que tant de présence a eu en Espagne courtoise du siècle XVI, et même en France avec celle nommée littérature de colportage. On a parlé d'une époque d'or de la *lira popular* dont les dates sont mobiles : 1885-1905 pour le studieux Alamiro de Avila Martel ; 1870-1920 pour Justo Mellado, et 1860-1930 pour Micaela Navarrete.

Guillermo Sunkel suggère aussi la décennie des 30 comme une partie de cette période. Ceci est indiqué avec l'apparition des images photographiques du président Pedro Aguirre Cerda, de certains des membres du club sportif Colo-Colo et du célèbre boxeur Arturo Godoy ³⁵.

³⁵ Cf. *Razón y pasión en la prensa popular. un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago, Ilet, 1985.



Appelée, dans le monde hispanophone et lusophone, *Literatura de Cordel* ou de *caña y cordel* et en ayant des fortes relations avec *las aleluyas* ³⁶, la *lira popular* a coexisté avec la presse moderne, celle qui faisait son entrée à la même époque mais maintenant des caractéristiques qui lui sont propres ³⁷. Celle-

ci a été socialement, donc, une expérience collective de secteurs subalternes qu'a fortement été ancrée à ses images visuelles (xylographies, reproductions de lithographies, enregistrés en métal, almanachs, photographies) affaire dont je m'occupe à rechercher. Une manifestation culturelle qui a su entrecroiser patrimoine tangible et intangible étant donné son travail entre langue, écriture, format, tradition et connaissances. . « ...écriture de structure orale. Et ce, non seulement parce qu'elle est en grande partie écrite en *vers* puisqu'elle transcrit des chansons et des

³⁶ Cf. Communication de Emiliano Marcos Villalón, "Las aleluyas o la primera literatura Gráfica", *Seminaire Internacional de Grabado*, Escuela de Arte UC, abril 2003.

³⁷ Cf. Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago: Lom Ediciones, 2001.

romances, des couplets et des dictons, mais parce qu'elle est sociologiquement destinées à être *lue à haute voix*, collectivement³⁸. »

C'est à partir de là qu'on peut parler d'imageries et par extension, d'imaginaires sociaux et identitaires, mobilisés par un phénomène qui fait converger en lui une série variable et des sinuosités culturelles. Dans cette ligne, apparaît cette belle et intéressante, bien qu'il l'évite, définition Castoriadis du secteur social : "le social (a-dit-il) est ce qui est tous et qui n'est personne, ce qui n'est jamais absent et presque jamais présent comme tel, un non-être plus réel que tout être, ce dans quoi nous baignons de part en part mais que nous ne pouvons jamais appréhender 'en personne'.³⁹ »

Or, la recherche en ce qui concerne les images - problématique presque non traitée dans le contexte chilien qui, jusqu'à ce que je sais, dispose seulement d'une publication spécifique de mon emploi de régisseur⁴⁰ - entrecroise à son tour deux niveaux mutuellement solidaires.

Une enquête suggérée par les mêmes problématiques multiples que suggèrent ce phénomène et un niveau de travail d'archives, de source primaire, de confection d'un corpus déterminé qui signifie une vision d'ensemble et détaillée de pièces originales. Question à souligner du au fait que ces collections de *liras populares* ne sont pas de libre accès à public. En gros j'ai travaillé, alors, comme source primaire la Collection Alamiro de Avila Martel, appartenant à la Bibliothèque Nationale du Chili, où, jusqu'il y a pas longtemps, était le directeur des Archives littérature orale et traditions Populaires, Madame Micaela Navarrete. Également avec le fac-similé intitulé *Lira Popular*, avec des textes Pablo Neruda et Diego Muñoz, publié en Allemagne, Munich par F. Bruckmann en 1968.

³⁸ Martin-Barbero, (Jesús), *Des médias aux médiations*. *Op. cit.*

³⁹ Castoriadis, (Cornelius), *Op. Cit.*

⁴⁰ Rodríguez-Plaza, 2002.

J'ai aussi dû réviser la Collection Rodolfo Lenz de la même Bibliothèque Nationale du Chili, ainsi que la publication fac-similé la *Lira Popular. Poesía popular impresa del siglo XIX*. Collection Alamiro d'Avila qui est une sélection (avec une préface) de la même Micaela Navarrete ⁴¹ .

Tout ce travail direct avec de tels archives, m'a permis, donc, et comme j'explique, d'entrecroiser certains caractères opérationnels analytiques, conséquence de l'univers graphique construit par ces images, en laissant dehors, comme j'ai indiqué dans cette publication dont je suis auteur, la dimension textuelle des *liras* ⁴².

D'abord elle permet une réflexion sur l'identité, en comprenant que celle-ci est, simultanément, un domaine de propriété vécue par des majorités et une fabrication intellectuelle de certaines élites illustrées. Notion qu'en outre rime, avec le concept d'identification en tant qu'expression qui, dans un certain point, est indiqué par l'acceptation et même par l'adoption d'une manière d'être par la culture. Mais elle permet aussi une lecture de ce que sont les espaces et les temps fondamentaux, dans la production ainsi que dans l'utilisation d'une telle expression graphique-visuelle : matrices culturelles, atelier et taux, et iconographies dominantes.

J'ai finalement essayé d'analyser et de poursuivre les utilisations seigneuriales des images de la *lira* pour compléter et fermer le cercle qui s'est initié avec l'affirmation de la dualité constitutive de l'identité. C'est-à-dire, que a ce que je m'intéresse surtout est, non seulement proposer une lecture critique de ce qu'a signifié un tel monde de timbres graphiques pour le monde, où ils ont été consommés, reçues et signifiées, mais aussi

⁴¹ Santiago, Archivo de Literatura Oral y tradiciones Populares, Editorial Universitaria-DIBAM, Departamento de Extensión Cultural, 1999.

⁴² Ceci dut à deux raisons: parce que mon spécialité n'est pas la littérature et parce que le travail le plus important qui a été fait `a ce sujet se trouve justement dans ce domaine.

ausculter les utilisations érudites qu'a souffertes un tel phénomène, et dont, cette même recherche en fait, certainement, partie.

Plus précisément, on cherche à suivre et à imaginer ce qui s'est produit avec la *lira popular*, dans le contexte qui lui a été propre, et mais, après les manipulations érudites dont il a fait l'objet. Il y a ici, alors, deux points nodaux d'appui, qu'étant donné le caractère et l'histoire d'une telle manifestation, sont transversalement et continuellement mis au point, pour scruter plus exactement dans leur signification.

Le point important a été ce qui s'est produit avec la *lira popular* dans le siècle XX, vers lequel, elle a vécu apparemment ses années de plus grande



consommation à travers une matérialité typographique et iconique-plastique. Époque, cependant, de laquelle on est encore capable de recueillir, depuis ce qui est populaire, certains aspects d'une culture massive qui est consolidée par

ce temps. C'est ainsi comme apparaissent vers les fins de cette période des histoires d'idoles comme des équipes de football, des boxeurs et des figures du cinéma. Le plus « nouveau » des années qu'on parle, est sans doute, l'image photographique dès qu'obturation de possibilités, tant réceptive comme productive de signification ⁴³.

⁴³ J'utilise librement la pensée de François Soulage, qui a défini « le concept de photographicit  que designe ce qui est photographique dans la photographie. Toutefois nous pouvons lui adjoindre une deuxième caractéristique qui rend la photographicit  symétrique de la littérarité dont parle Todorov dans *la poétique* ; pour ce dernier, la science structurale se préoccupe non plus de la littérature réelle, mais de la littérature possible, en d'autres mots, de cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littérature, la littérarité ; ainsi, la photographie désigne cette propriété abstraite qui fait la singularité du

Cette perspective générale développe des signes de matières plastiques et un sens matériel qui augmente de façon paradoxale numériquement ce qui est privé : lecture-perception individuelle, portée à un numéro multiplié et indifférencié de ce qui est public-massif, encore ou peut-être parce que, comme affirme le même Martín-Barbero « il s'agit d'une lecture dont le rythme n'est pas donnée par le texte, mais par le groupe, et pour laquelle ce qui est lu fonctionne non pas comme un point d'arrivée, mais au contraire, comme un point de départ, de reconnaissance et de mise en route de la mémoire collective. Une mémoire qui finit par refaire le texte en fonction du contexte, le *réécrivant* du fait de son utilisation pour parler du vécu du groupe ⁴⁴ . »

De cette manière, les images et les groupes spécifiques de la multitude que les consomment sont l'appui et les fondements des productions et des coutumes perceptives qui jouent dialectiquement avec l'oral et la vision, en ayant comme centre opérationnel le monde urbain. En effet, c'est la ville qui fonctionne, ici, moins comme motif que comme une structure

fait photographique –ce fait renvoyant aussi au sous-art qu'à l'art » . Finalement l'autour nous explique que « on peut analyser la photographie soit à partir du vécu du sujet photographe, soit à partir du processus photographique, donc soit avec une approche *humaniste*, c'est-à-dire relative à l'homme photographe –le temps de l'homme au laboratoire- soit avec une approche *matérialiste*, c'est-à-dire relative au matériel photographique –de la première exposition au séchage du négatif, de la deuxième exposition au séchage de la photo» *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.

⁴⁴ Martín-Barbero, (Jesús), *Des médias aux médiations. Op. cit.*



significative qui réaffirme les axes communicatifs et médiatiques qu'ils la soutiennent, et qu'en la soutenant la remarquent et la prolongent. C'est ainsi que la ville dans une construction d'identité fondamentale de la culture chilienne et par extension latino-américaine, se transforme progressivement une ville de masses, qui contient les débuts de la ville communicationnelle. Ce qui ne signifie pas, bien au contraire, ne pas connaître l'empreinte traditionnelle et campagnarde exprimée avec une extrême prolixité dans l'écriture de la *lira popular*, mais de reconnaître que tel sceau n'épuise pas le sens de ce que la *lira popular* contient depuis ses expressions particulières.

Quant à l'autre point nodal, cette recherche a cherché justement dans les caractéristiques, les sens et les configurations d'identité qu'acquiert la lire populaire rentrant au domaine d'une culture illustrée. Culture à partir où elle est récupérée et lue par d'autres appareils culturels, qui la lancent, de cette manière, vers des « anomalies » temporaires, spéciales et même

culturels, où elle est utilisée pour des fins éloignés et différents de ses sens originaires.

Finalement le caractère matériel, expansif et orientable de l'image, et surtout de l'image de la - qui non en vain est nommée de la manière qu'elle est nommée - exige de toute enquête qui se trouve dans son horizon, une problématique épistémologique en ce qui concerne ce qui est populaire. C'est ce point là qui, plus radicalement, interroge ou valide les idées, les conceptualisations et les cohérences que ce travail prétend mettre en circulation. Depuis un certain temps, le domaine des sciences sociales a acquis le caractère de décentrage, non pour indiquer l'abandon d'objets de connaissance, mais pour réinstaller une critique prudente qui suppose un changement de critique dial. Ils existent, bien qu'on puisse s'en douter à l'heure actuelle, des transformations des topographies théoriques, nécessaire moins à ses nécessités de survie qu'aux oscillations des géographies politiques ou culturelles qui délimitent leur travail, et où ce qui est populaire occupe une place importante.

Cependant on a cherché à échapper, ou au moins, à être maintenu à une certaine distance, des trois pires dangers qui voisinent avec fréquence les académiciens vers ce qui est populaire et ce qu'a déjà été écrit : mythification idéologique, romantisme nostalgique et paternalisme condescendant.

Je n'ai pas la certitude qu'on ait obtenu, non plus, la sécurité que de tels dangers sont inexistant dans le domaine de notre propre académie, ce qui démontrerait qu'être vigilant doit être une constante, non seulement en ce qui concerne les réalités construites depuis le cadre des études formelles, mais aussi en ce qui concerne les structures mêmes qui permettent et encadrent leurs méthodes et nature

Les affiches de théâtre universitaire chilien : P. Universidad Católica de Chile, l' Universidad de Chile, et l'Universidad de Concepción : 1941-2010

Formulée depuis le cadre du dessin et du théâtre, la recherche lève la proposition d'un cadre interprétatif qui permet de décrire, de caractériser, d'analyser et d'examiner les relations entre les productions théâtrales et la conception des affiches effectuées, depuis sa fondation, par les écoles de théâtre de la *P. Universidad Católica de Chile*, l' *Universidad de Chile* et de l'



Universidad de Concepcion. Une recherche qui étudie les processus de configuration créative et productive de ce type de lames, mais aussi dans les actions et les idéologies institutionnelles et historiques qui les sont sous-jacentes. Proposition qui dispose la participation d'un académicien dessinateur comme Mauricio Vico et d'un collaborateur de recherche comme le

comédien et l'esthète José Miguel Neira.

Le théâtre chilien dans la version académique qui signifient ou a signifiée les versions respectives installées dans ces trois universités chiliennes, est un phénomène culturel qui se place au milieu d'un cadre de dimensions, d'objets et de zones qui l'abritent, dépassent et projettent au-delà de leur spécificité artistique.

Dans ce sens on peut affirmer que ce type de théâtre est ce qu'il est, non seulement par les apparitions les plus évidentes de ses conventions du

texte spectaculaire représentative, où l'acteur ou le scénario sont sans doute les figures socialement les plus reconnues, mais aussi en raison des recoins structurels qui le prolongent et qui, en le prolongeant, le légitiment.

Toutefois une telle légitimation est faite partiellement, au moins, avec l'opacité de certains de ses signes plus importants. C'est-à-dire, que ce qui est théâtral quant à ses images publicitaires ou à ses extensions constitutives, par exemple, est communiqué dans une structure spécifique tant certaine où cependant seulement on a un échantillon très partiel de ses produits. Affaire, évidemment présent dans plusieurs dimensions culturels mais, qui dans le cas du théâtre, est spécialement représentatif.

C'est là où on place l'affiche de théâtre en tant que signe créatif qui diagramme quelque chose qui sort de lui-même - en faisant allusion, insinuant ou en le citant- mais qui produit simultanément des sens propres étant donné sa spécificité imaginative. Spécificité relative, mais non pour cela inexistante. Tout ceci mérite d'être étudié depuis un système interprétatif socio-sémiotique : depuis la trajectoire de la confection de telles affiches et de leurs interconnexions avec les antécédents, tant des écoles indiquées, comme des contextes dans lesquels ils sont, et il est nécessaire aussi de faire une lecture sur les formalités de ces mêmes pièces graphiques. Lecture qui peut être guidée par les interrogations suivantes : Quel type de relations garde une affiche avec la mise en scène qu'il communique ? , Quel type de liaison se produit entre l'affiche et l'œuvre en question ? , à quel moment du processus de soulèvement de l'œuvre son affiche est produit ? , quelles sont les indications - d'exister - que suit celui qui conçoit une affiche ?

Finalement, qu'est-ce que cherche-t-il, quels objectifs sont en jeu dans la confection d'une affiche de ce type ?

La première question suppose de comprendre par mise en scène ce que le théoricien Patrice Pavis a expliqué comme « ... un objet de connaissance, [un] système de relations qui la production (les acteurs, le directeur, la scène en général), ainsi que la réception (les spectateurs) établissent entre les matériaux scéniques désormais constitués dans des systèmes significatifs ⁴⁵. » Définition à laquelle doit s'ajouter la préoccupation intellectuelle et d'investigation sur le théâtre comme texte spectaculaire, qui dans notre milieu latino-américain a représenté, entre autres les rapprochements Juan Villegas ⁴⁶.

Nous pensons qu'une telle délimitation s'avère essentielle puisque les relations visuelles entre texte spectaculaire et texte graphique sont plus évidentes, pour s'agir d'une même famille de signes. Les trois questions suivantes font face à une certaine philosophie de la création, moins de l'étude de résultats que d'une réflexion critique des parcours. La quatrième interrogation nous place devant plusieurs zones, qu'en supposant les intentions du côté de la production, sont placés à des niveaux désirables et optimaux de circulation et de réception. Il est voulu, ici, de transmettre quelque chose comme information attrayante peut-être pas tant, ou non seulement pour attirer des spectateurs, mais aussi pour marquer une présence publique, qui contribue, éventuellement à installer une idée de ce qui est théâtral, sans pour cela faire croître l'univers réel qui assiste aux salles de théâtre.

Donc structuré dans le domaine du dessin et du théâtre, la recherche lève, alors, la proposition d'un cadre interprétatif que permet de décrire, de caractériser, d'analyser et d'examiner les affiches effectuées depuis sa

⁴⁵ Pavis, (Patrice), *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, Lom, Arcis, 1998.

⁴⁶ Villegas, (Juan), *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Gestos, Colección Teoría, 2000.

fondation, par les écoles de théâtre de la *P. Universidad Católica de Chile*, de l'*Universidad de Chile* et de l'*Universidad de Concepción*. Écoles, qui comme l'ont indiqué ceux qui se sont consacrées à étudier son histoire « depuis le milieu du siècle XX [...] et] apparus de l'action de groupes théâtraux universitaires, constituent la pépinière de la rénovation du théâtre chilien contemporain ». Affirmation qu'a été aussi étendue aux théâtres universitaires dans la ligne d'affirmer que ceux qui ont travaillé « en promouvant le développement la dramaturgie - en organisant des ateliers de création, des rencontres théâtrales, de concours d'œuvres de théâtre' et en incorporant des œuvres d'auteurs chiliens aux répertoires des théâtres universitaires qui produisent des 'circuits pluridisciplinaires' en regroupant tous les participants de a création et de la production d'un spectacle théâtral ⁴⁷ .»

Ce qui signifie intégrer plusieurs catégories d'analyse dont les modes de constitution insèrent des tâches de conjugaison, d'objets et de contextes déterminés. Il s'agit, d'abord, de tracer et dessiner les axes sur lesquels on explique les réalisations de telles affiches, en déterminant les attributs présents plus significatifs. On cherche, ensuite, à déterminer les manières épistémologiques les plus adéquates sur lesquelles dévoiler et faire converger analytiquement de telles descriptions et caractérisations, ainsi que les problématiques existantes entre de telles affiches, les productions théâtrales auxquelles ils font allusion et les espaces publics dans lesquels ils sont installés. Espaces sans doute situés et encadrés dans un secteur déterminé de l'activité sociale, structurée symboliquement et

⁴⁷ Pradenas, (Luis), *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, Santiago, Lom Ediciones, 2006.

matériellement, dont les caractéristiques sont susceptibles d'être étudiées, indépendamment des agents qui y prennent part.

Or, ces écoles et par extension les théâtres expérimentaux et universitaires (bien que l'ordre réel est l'inverse) sont fondées aussi au début des années 40, ce qui indique une histoire de plusieurs décennies qui enrichissent, mais compliquent l'enquête qu'on cherche à développer.

En termes de cours temporaires qui permettent de situer avec une certaine clarté les trajets compris, on en propose quatre : l'aurore de l'affiche théâtrale universitaire : 1941-1964; l'affiche dans la période d'effervescence politique et sociale : 1964-1973 ; l'affiche théâtrale dans la période de la dictature militaire : 1973-1990 et l'affiche pendant la transition et les nouvelles politiques culturelles : 1990-2010.

La présente recherche propose, donc, la réalisation d'un texte critique, qu'en entrecroisant axe historique, discours analytique et univers visuel, elle expose, tant la structure interprétative qu'il suggère et développe - et qui peut éventuellement servir comme outil pour d'autres recherches comme la partie la plus significative des pièces graphiques obtenues de l'étude en ce qui concerne la création d'affiches dans les écoles de théâtre indiquées précédemment. En comprenant que la critique est un mode de connaissance, un mécanisme intellectuel qui essaye de disposer, dans ce cas d'un ensemble multiforme d'œuvres, dans un état de relations formelles, institutionnelles et politiques, il s'agit de découvrir et indiquer des positions dans un grand univers de pièces, ainsi que de caractériser les tendances formelles de chacune, en les étendant dans un texte.

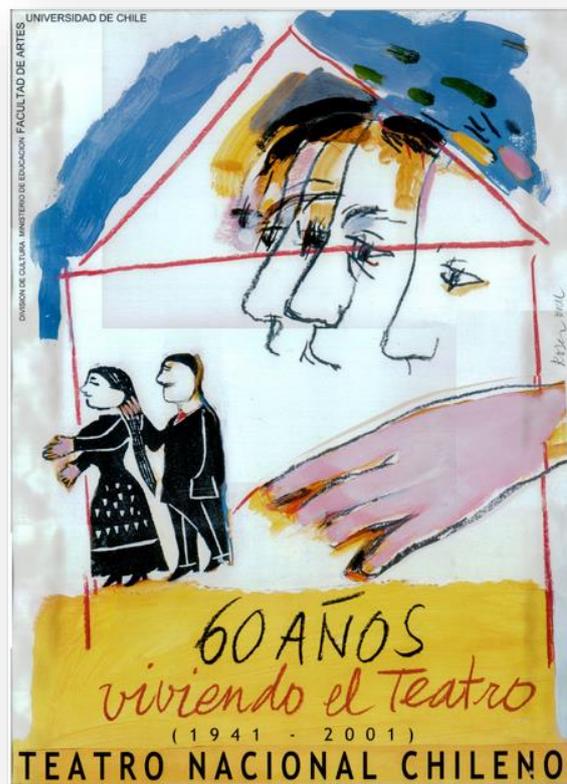
Un texte qui sert comme référence académique et théorique, mais aussi comme consultation envers un patrimoine visuel partagé par une Communauté de producteurs et de public théâtral ou général, développée

depuis la fondation de ces écoles et qui évidemment les dépasse. Également comme un exemplaire qu'expose iconique, plastiquement et typographiquement les relations entre représentation et mise en scène, conception et publicité théâtrale et domaine historique et social. Comme on le sait, un texte de ces caractéristiques non seulement est consulté ou est lu depuis l'écriture ou le cadre typographique de texte conventionnel, mais aussi depuis le visuel, qui est un domaine de perceptions et une forme de connaissance.

Une forme de connaissance qui entrecroise, tant la perception visuelle dans sa capacité propre de sensibilité focalisée qu'affecte une partie de la raison humaine, comme la reconnaissance de l' historicité de certains points de repère de la culture dans laquelle on est inséré. Or, le sujet central de cette recherche, comme il a été dit, est placé dans l'intersection des domaines de la conception et du théâtre, en proposant de lever un cadre interprétatif qui permet d'étudier les relations entre les productions théâtrales et la conception de ses respectives affiches, en plaçant tout cela sur la base d'un temps et d'un caractère institutionnel déterminé, mais en se rappelant toujours que l'objet central d'étude est l'affiche. Matière et matériel qui ne peut pas non plus être pensé comme simple reflet de questions dessinées dans l'horizon des environnements sociaux.

Plus spécifiquement, on cherche à proposer une lecture de problématiques dérivées des médiations entre le lieu de la production théâtrale et les espaces de publicité et de communication qui sont entrecroisés par l'affiche comme objet simultanément dépendant et indépendant des deux lieux d'énonciation. Une recherche qui étudie les processus de configuration créative et productive de ce type de lames, mais aussi dans les conceptions et les idéologies institutionnelles et historiques qui y sont sous-jacentes. Affaire qui, comme il a été signalé, ne détermine pas l'essentiel ni catégoriquement ce qui est apparu dans ces images, mais qui sans doute maintient avec elles une relation de dépendance mutuelle, dû non exclusivement à cette dualité élémentaire, mais aussi aux espaces et aux panneaux avec lesquels concurrence généralement un lieu. Dit ceci, il s'avère nécessaire

d'indiquer la structuration indispensable d'une phase première de recherche documentaire, en comprenant qu'une telle phase requiert à son tour trois temps précis : la recherche, dans différents espaces d'archives institutionnelles et personnelles, la



construction photographique, numérique ou virtuelle des sources et l'ordre et l'élection d'un univers délimité des pièces avec lesquelles travailler. De sorte que la recherche fasse des problématiques générales, mais avec la structure d'un échantillon concret, extrait d'un matériel de base, qui à de nombreuses occasions est de difficile localisation, et même de simple visualisation et non de reproduction.

Un matériel conformé évidemment par des affiches, mais aussi par des programmes, des présentations de main, des invitations et des carnets pédagogiques dans les portails dans lesquels aux les intérieurs se reproduisent, souvent, des fragments ou des totalités de ces mêmes affiches.

Nous pensons que le théâtre académique, comme peut-être tout type de théâtre, est simultanément montré et est dissimulé à travers les moyens des phénomènes visuels, qui, comme l'affiche, font de la publicité dans l'espace public. Un espace qui est restreint à un domaine de relations intéressées et non pas en ce qui concerne une extension aussi non-discriminée qu'elle peut être, cet un autre espace dans lequel il se déplace et place un autre type d'affiches.

Le théâtre ainsi exposé dans cet espace social, est montré dans ses conventions plus reconnaissables en montrant des icônes ou des noms distingués dans les cavités spécifiques de la société dans laquelle il est dévoilé : masque, image d'acteur, rideau, directeur, auteur dramatique (tant dans la déclaration qui indique un office artistique, comme la dénomination d'un artiste de renommée) ; mais par un tel concept le théâtre est terni aussi comme phénomène culturel. C'est-à-dire, que les plusieurs autres dimensions qui le construisent et même, le déterminent, continuent à être absents des représentations présentes dans l'affiche. Nous

pensons à l'illumination, à la mise en scène, à la conception sonore, à la musique incidente, au vêtement, au maquillage et même, à l'architecture théâtrale.

De telles dimensions, qui sont souvent des propriétaires de langages spécifiques, n'apparaissent pas dans le petit espace d'une affiche.

Ce qui peut y apparaître éventuellement, n'est pas plus que le nom de l'auteur de certains ces éléments ou de langages,

Évidemment ceci n'est pas une affaire exclusivement de l'affiche, mais aussi, des transactions sociales qui arment le théâtre dans leur reconnaissance plus claire. Ainsi, tant depuis les conversations les plus quotidiennes, jusqu'au travail de l'enseignement proposé par la même institution universitaire, le théâtre est perçu seulement depuis les noms ou les zones les plus conventionnelles et voyantes, mais presque jamais depuis les autres qui non seulement nomment ce qui est théâtral, mais le déterminent.

La conception, ainsi comprise dans sa plus vaste acception « de toute action créative qui accomplit un but » spécialement dans sa dimension de spectacle, est normalement indiquée à manière indicative, comme incarnation de contenus préétablis et où, par certain, le plus important sont justement ces contenus. De tous ces langages sur lesquels repose le texte spectaculaire qui a été mentionné, peut-être nui dans cette perspective le maquillage théâtral. Celui-ci est considéré, par beaucoup, au niveau de discours, sauf un langage créatif de sens, comme la simple adjektivisation d'affaires importantes.

D'autre part l'affiche de théâtre a été confectionnée, moins pour livrer des signes concrets en ce qui concerne une mise en scène, que comme signalisation autonome, sans pour cette raison, constituer une identité

stylistique reconnaissable dans l'histoire des écoles de théâtre indiquées. Ceci peut paraître un paradoxe, toutefois ceci même nous indique une problématique à deux niveaux différents : d'une part que ce type d'affiches, avançant de cette façon la flexion d'une hypothèse un peu osée, a vécu une vie parasitaire un peu opaque en ce qui concerne l'univers avec lequel il est attaché et d'autre n'a pas disposé, apparemment, de grands noms, comme d'autres chiliens l'ont été dans d'autres domaines culturels.

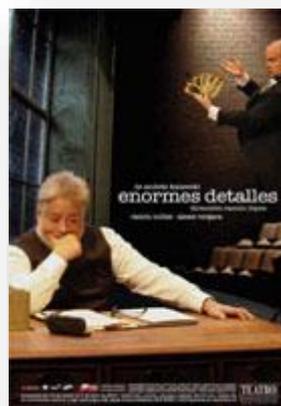
Nous pensons aux frères Larrea, à Waldo González, Alborno ou Santiago Nattino personne qui ont développé son travail dans des coordonnées différentes de la création d'affiches. Ce qui ne signifie pas ne pas connaître les incursions dans cet aspect de personnalités talentueuses ou d'artistes qui à un certain moment précis ont travaillé une pièce graphique ponctuelle. Cependant, cela n'a pas été constitutif d'un style reconnaissable au-delà des objectifs strictement communicatifs des moments ou des espaces auxquels ils faisaient référence.

En tenant compte que sur le sujet proposé et dans la modalité suggérée on n'a constitué aucun modèle d'interprétation et de lecture, la proposition d'un travail qui entrecroise réflexion et analyse avec récupération matrimoniale, correspond à la position méthodologique qui est encadrée dans une conception exploratoire. Une conception qui, à son tour, est disposée à plusieurs niveaux de caractère opérationnel. D'abord comme reconnaissance d'une production variée et même aléatoire pour s'agir d'un long temps, d'œuvres différentes et de créateurs divers. On travaillera là une sélection représentative de travaux de chacun des moments historiques indiqués.

En termes opérationnels, alors, la recherche manifeste dès le début la nécessité d'une sélection de non plus de 100 affiches, qui soient

représentatifs des différents moments historiques auxquelles on a fait allusion, considérant, à son tour, la disponibilité des pièces qui, comme il a été insinué, ne sont pas toujours à la disposition de ce qui est cherché. À partir de là, on recourra à des techniques qualitatives, spécialement avec respect aux configurations formelles qui dialogue avec un soubassement d'antécédents contextuels, produit ses dynamiques propres, ses déviations et même ses désordres dans le changement ouvert de l'expérimentation et de la création visuelle.

Quant à l'aspect idéologique qui nourrit et place le caractère institutionnel qui abrite ces écoles et par conséquent la production et la création des affiches, l'étude devra d'abord considérer le développement des écoles de théâtre universitaire depuis sa fondation jusqu'à l'actualité, considérant ses aspects institutionnels, sa relation avec les théâtres universitaires (TEUC, TNCH, TUC) et ses liens avec les politiques de chaque université. Deuxièmement, l'analyse du contexte politique et social où on insère ces affiches théâtrales.



Ceci, pour former un cadre de lecture qui permette d'établir des liens, des croisements et des interprétations, entre sa production et le contexte historique où ils s'insèrent. Évidemment que ceux-ci sont des axes qui permette de situer et d'expliquer des variables un peu éloignées du sujet central, mais non pour cela moins important comme argument de compréhension analytique. Dans ce même point, il faudra faire des portées au développement historique du théâtre chilien pendant les périodes

indiquées, mais toujours comme éléments ou variables qui soutiennent par transparence l'objet en question.

On recourra, par conséquent, à des techniques qualitatives, groupées dans des techniques d'analyse théorique dans l'essentiel, relatives à des idées, à des auteurs, à des lames et à des objets visuels précis. Mais aussi à analyse d'idées et de conceptions esthétiques sous-jacentes associées au soulèvement des méthodologies et des outils utilisés dans la structuration des séquences et des modules dans lesquels est divisé un travail de création comme est la production d'affiches.

On recourra finalement à l'interview des informateurs clef (des dessinateurs, des académiciens, des analystes, des journalistes) des périodes les plus excellentes de l'histoire passée et présente, comme aussi à un travail d'observation, tant de matériel de registre situé dans les archives des trois écoles en question, comme dans les entrepôts et les bibliothèques des théâtres.

Quant aux étapes et aux activités, celles-ci peuvent être résumées de la manière suivante : une première étape consacrée à l'élaboration d'un cadre spécifique qui permettra avoir un matériel de base correspondant : recueil bibliographique, sources historiques et surtout visuelles. À partir de là, on détache la nécessité d'ordonner tout ceci dans des activités comme : recueil et construction de sources dans les archives, tant de l' *Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica de Chile*, comme de l' *Universidad de Chile* et de l' *Universidad de Concepción* qui permette d'identifier des discours, des exercices et des activités créatives. Le catalogage, la division selon année, période, style, producteurs, œuvres, tendances dans chacune des écoles séparément. Configuration d'un corpus de travail. Réalisation d'un registre

numérique. Étape qui devra produire un rapport préliminaire, une première partie du travail scriptural levé dans ses piliers structurels.

Une seconde étape, est essentiellement prêtée pour la construction d'un cadre historique de chaque école en particulier où insérer ces productions, en différenciant et en caractérisant les périodes les plus significatives. Il s'agit là de la trajectoire des écoles de théâtre, du théâtre universitaire, et du théâtre au Chili.

On ne doit évidemment pas oublier le foyer dans lequel on affirme la recherche qui est proposée, chaque fois qu'il résulte attractif de s'arrêter dans les détails historiques ou dans les histoires de vie dont ont pris part, ont fait et ont contribué à une trajectoire des universités chiliennes.

Les activités seront les suivantes : élaborer un cadre relatif aux fondements, compris ici comme visions générales sur le sujet de la production d'affiches de théâtre dans le cadre universitaire. Les points centraux travaillés ici de manière interchangeable seront l'affiche, l'école, le théâtre, l'université et la société. Réalisation d'interviews à des informateurs clef en rapport avec la conception et la production d'affiches dans les trois institutions. Avancer dans l'élaboration du rapport final, ainsi que dans la conception du texte à publier.

Finalement une troisième étape consiste en un travail final d'élaboration, de conclusion et de révision du rapport final et par extension du livre programmé. Les activités nécessaires dans ce cas, sont les suivantes : systématiser les conclusions et les parties précédentes élaborées dans le texte critique. Conclure un tel texte, lui donnant la forme d'une écriture susceptible d'être publié en format livre. Conception et détails de la mise dans des pages du texte, tant en termes visuels, comme typographiques.

À partir de l'affiche elle-même objet, la discussion qui soutient la recherche suivante est par rapport à deux axes bibliographiques. Un, au cadre local où un groupe de dessinateurs et académiques chilien a suggéré l'existence d'un type de conception qui maintient des caractéristiques propres, spécialement dans les décennies situées entre les années 60 et 70 du siècle récemment passé. Ainsi, Pedro Álvarez Caselli a posé l'histoire de la conception graphique dans le Chili, depuis des coordonnées contextuelles, mais très spécialement depuis les caractéristiques et les noms dont ils ont été des personnalités clef dans une telle historicité⁴⁸.

Cet auteur indique les points de repère les plus significatifs qui ont professionnalisé le travail de la conception, depuis des affaires techniques jusqu'à des conceptions d'un type de producteur qui a su donner, littéralement, forme à des expressions culturelles qui ont exposé des changements de sensibilité et de coordonnées culturelles.

Pour sa part Vico et Osses cherchent et exposent, après une longueur parcourue et des narrations, les filiations de tout un mouvement d'affiches, par lequel littéralement et métaphoriquement est reconnue toute une époque du Chili contemporain⁴⁹. En utilisant largement la conception de ce qui est esthétique comme synonyme de sensibilités collectives et plus largement, comme une position dans les configurations culturelles, de tels auteurs nous invitent et montrent un chemin de ce qu'eux-mêmes appellent une archéologie, qui est une bonne manière de rapprochement et de recherche de ce type de matériaux visuels et culturels.

⁴⁸ Álvarez Caselli, (Pedro), *Historia del diseño gráfico en Chile*, Santiago, Escuela de Diseño P. Universidad Católica de Chile, 2004.

⁴⁹ Vico (Mauricio) y Osses, (Mario), *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*, Ocho Libros Editores, Centro de Investigaciones Barros Arana, 2009.

Tandis qu'Eduardo Castillo, porte l'affaire des affiches à une lecture insérée dans ce qui est graphique et écriture urbaine ⁵⁰ . Aussi la lecture des objets qui par leur même nature sont généralement ouverts et oubliés dans l'utilisation de la ville est un chemin archéologique pour dégager des noms, des dates.

Castillo a fait partie d'un mouvement général étudiants et professeurs qui essayent de faire mémoire d'identité, pas tant pour souligner une supposée libération historique d'un pays par rapport au reste du monde mais, au contraire, en plaçant ces pièces graphiques et au moment historique où ils ont dû vivre, comme une partie d'un tout beaucoup plus d'un étendu. Celui-ci est aussi un exemple de pourquoi cette recherche propose la livraison information de chemins ouverts qui ont besoin d'être complétés. Cependant, ces propositions narratives et théoriques, ne font pas allusion à l'affiche de ce qui crée un vide qui a besoin d'être remplis même de manière partielle et inaugurale.

Toutefois on doit reconnaître que considérant la division traditionnelle qu'a proposé Françoise Enel entre affiche commerciale, politique et culturelle, les recherches menées à bien dans notre milieu ont été centrés les deux dernières⁵¹ . Ou au moins les analyses analytiques ont été maniées sur les idées d'ennoblissement culturel, dans le sens de comprendre toute affiche du point de vue de l'aspect culturel, en laissant en second plan l'aspect commercial et de vente d'un produit que de telles pièces visuelles ont cherché de véhiculer.

⁵⁰ Castillo, (Eduardo), *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2006.

⁵¹ Enel, (Françoise), *El cartel. Lenguaje, funciones, retórica*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.

Également la recherche doit s'occuper des contextes, que pour atteindre les objectifs fixés, elle peut être faite à partir d'auteurs comme José Joaquín Brunner ⁵², Tomás Moulián ⁵³, Gabriel Salazar ⁵⁴, Bernardo Subercaseaux ⁵⁵, Pía Montalva⁵⁶ et Claudio Rolle ⁵⁷, ceux qui, dans différentes perspectives,



ont assumé une rénovation, pas au niveau de nouvelles problématiques épistémologiques, mais au niveau de nouveaux objets de connaissance ou groupes sociaux appartenant aux espaces, où on a dévoilé souvent ces éléments visuels. Dans un terrain moins local, les idées qui guident cette proposition, sont placées dans le vaste dominion d'auteurs comme ceux qui appartiennent au Groupe MU, spécialement la différenciation opérationnelle entre signe plastique (couleurs, manières, composition,

⁵² Brunner, (José Joaquín), *Un espejo trizado*, Santiago, Flacso, 1988.

⁵³ Moulián, (Tomás), *Contradicciones del desarrollo político chileno 1920-1990*, Santiago, Lom Ediciones Arcis, 2009.

⁵⁴ Salazar, (Gabriel), *Violencia, política popular en las "Grandes Alamedas". Santiago de Chile 1947-1987*, Santiago, Sur, 1990.

⁵⁵ Subercaseaux, (Bernardo), *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*, Santiago, Lom Ediciones, 2010.

⁵⁶ Montalva, (Pía), *Morir un poco: moda y sociedad en Chile: 1960-1976*, Santiago, Sudamericana, 2005.

⁵⁷ Rolle, (Claudio), 1973. *La vida cotidiana de un año crucial*, Santiago, Planeta, 2003.

textures) et signe iconique (des figurations, des analogies) ⁵⁸. Une telle dichotomie entre des signes plus précis sur deux dimensions sémiotiques intimement en rapport - en étant circulaire et complémentaire sa liaison qui maintient toutefois une autonomie qui déterminent notre perception visuelle, mais surtout, les manières opérationnelles de l'étude d'une telle perception.

Quant à un autre axe central, apparaît celui des études culturelles comme base qui permet le travail, depuis l'aspect culturel, des domaines de ce qui est symbolique-esthétique, du secteur politique et du secteur économique.

Tel mélange devient spécialement intéressant, non seulement par la restitution épistémologique d'objets culturels qui sont encore débattus entre la marginalisation et l'abandon académique, mais très spécialement par la prise en charge de dimensions culturelles qui paraîtraient n'auraient aucune relation avec la culture. Ou parce qu'ils seraient prêtés pour la pollution vers l'investigation de ce type d'objets (économie), à cause du caractère subversif de ses profils plus éloquents et voyants (politique).

Par rapport aux sources, au matériel de base, il est relatif, évidemment à l'univers stocké, consulté et photographié des affiches effectuées pendant toutes ces années par les écoles en question. En même temps il est disposé accès aux programmes du Théâtre de l'Université du Chili, ainsi qu'à une banque d'affiches originales de la même université et qui appartiennent au dossier personnel de Mauricio Vico.

Ceci est aussi disponible à la P. Université Catholique du Chili, auquel on lui ajoute l'important détail de l'accès à un groupe de pièces d'affiches

⁵⁸ Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

faites à main et qui correspondent au travail de créateurs des premières années du TEUC, disponibles à la Bibliothèque du *Campus Oriente* la même université.

Pour les effets de la génération et de la création d'un objet de connaissance précise, on recourra au matériel de base de la production d'affiches des trois unités académiques, en extrayant, tant les régularités historiques spécifiques, comme le retard analytique dans les qualités formelles récurrentes. Les résultats, tant partiels comme des extrémités de la recherche offerte, se concentrent dans trois types support et réseaux de circulation : articles de revues, appelées de source principale, où on peut exposer des avances partielles de ce qui est obtenu. Ce qui, insère évidemment tant des textes d'analyse et d'information générale, comme des images qui récupèrent et montrent une mémoire, souvent oubliée.

Il s'agirait, alors, de produire et de publier du matériel visuel à partir de ce qui est récolté et analysé, en choisissant primordialement des images affiches peu connues, ainsi que des textes qui développent des points précis de la recherche. De tels textes peuvent avoir comme foyer certaines des questions initiales, dont les centres sont les interactions entre affiche et mise en scène ; affiche et créateur ou affiche et espace ancrage, exposition et circulation. On projette aussi la fondation d'un site web susceptible d'être nourri, dans la mesure qu'il avance et qu'il est perfectionné, de ce qui est trouvé, ainsi que l'organisation et la participation au troisième colloque d'*Arte Público* à se effectuer en novembre 2011 et finalement, un livre abondamment illustré, qui permet le stockage, la délice et la réflexion en relation à un élément quotidien, mais très significatif, comme est l'affiche qui non seulement informe au moment même où il construit, mais qui aussi remémore significativement. Signification donnée non seulement par le

niveau de production et de mémoire qu'il garde, mais par les activations esthétiques et épistémiques que l'univers visuel introduit dans le niveau des productions symboliques des publics.

Je rends compte qu'un premier texte dont je suis auteur⁵⁹ pourra servir comme point de départ pour cette recherche ; ainsi qu'un petit dossier personnel effectué à partir d'affiches récupérés dans la même école de théâtre de *l'Universidad Católica de Chile*.

⁵⁹ Rodríguez-Plaza, 2003.

***Méthodologie pour la traduction et l'interprétation de codes
performatifs dans le théâtre bref de Beckett.***

Ces notes exposent certaines idées et activités rapprochées et obtenues par les activités d'un laboratoire théâtral proposé par un groupe de professeurs et collaborateurs de l'*Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica de Chile* sous la direction d'Alexei Vergara. Andrea Ubal, Maureen Boys, Verónica Tapia, Juan Francisco Olea et Patricio Rodriguez-Plaza, personnes auxquelles s'est rejoint dans une dernière phase le dessinateur Jorge Velis.

Un laboratoire de recherche qui s'est proposé d'éprouver dans et avec l'assemblage de trois courtes œuvres de Beckett : *Quad*, *Trio du fantôme et... qui nuages...*, en étudiant pratiquement et analytiquement le processus de tels textes performatifs depuis l'écriture dramatique et les principes méthodologiques en sortiront, ce qui pourrait émerger, de manière créative, comme conseils pédagogiques de niveau universitaire.

La tâche d'écrivain ⁶⁰ m'est revenu, inséré depuis la production elle-même pour mettre en texte, les approches initiales ainsi que le développement des activités effectuées. Pour ensuite, rédiger aussi le texte qui synthétiserait la recherche performative. Recherche qui attend à être continué dans une étape ultérieure.

Quand fut écrit en anglais pour la télévision en 1980 et fut mis en scène et réalisé en 1981 par la *Suddeutscher Rundfunk* et diffusé sur *ERF* le 8 octobre

⁶⁰ Barthes, (Roland), *Op. Cit.*

1981 sous le titre *Quand I & II*. La première diffusion en Grande-Bretagne (BBC 2) eut lieu le 16 décembre 1982. Publié par Faber (Londres), 1984.

Trio du fantôme, écrit en anglais en 1975 pour la télévision *Ghost trio* fut mis en scène et réalisé en 1977 à Stuttgart par Samuel Beckett, produit et diffusé par Suddeutscher Rundfunk sous le titre *Geister Trio* (durée : 31'30''). La première diffusion en RFA eut lieu le 1 novembre 1977.

...que nuages... écrit aussi en anglais en novembre 1976 pour la télévision, *...but the clouds...* fut mis en scène et réalisé en 1977 à Stuttgart par Samuel Beckett, produit et diffusé par Suddeutscher Rundfunk sous le titre *Nur nocck Gewolk* (durée : 15'46''). La première diffusion en RFA eut lieu le 1 novembre 1977.

La même année, cette œuvre avait été mise en scène et réalisée par Samuel Beckett, assisté de Donald Mc Whinnie, et produit par BBC/Reiner-Mortitz. La première diffusion en Grande-Bretagne (BBC 2) eut lieu le 17 avril 1977. Publié par Faber and Faber, Londres, 1977 ⁶¹.



Mais, qu'est-ce que sont les laboratoires théâtraux ? Une proposition de travail, qui est dirigée par un ou plusieurs académiciens, financée par la même *Escuela de Teatro* et où peuvent prendre part collaborateurs et étudiants, et qui est posée, justement, comme une recherche dans les différents secteurs de ce qui est théâtral. Les résultats obtenus doivent être traduits, dans au moins une représentation face au public et dans un texte susceptible d'être publié dans une publication appelée de courant principal.

⁶¹ Beckett, (Samuel), *Quad et autres pièces pour télévision suivi de L'épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Minuit, 1992.

Dans ce cas spécifique on a considéré trois étapes, en considérant que les œuvres choisies incluent des indications de mouvement spatio-temporels très précises et délimitées par l'auteur, et qui requièrent un traitement précis : traduction des codes d'assemblage des textes de Beckett en suivant les indications performatives de l'auteur et création libre de codes d'interprétation des textes performatifs depuis la représentation et la relation dramaturge-acteur-directeur. Une troisième étape : assemblage final, qu'en associant sélectivement les étapes précédentes, rend possible la création d'une mise en scène de caractère interconnecté et expérimental, dont le but est la proposition méthodologique en question.

Les objectifs fixés ont été : traduire, créer et interpréter des textes performatifs depuis des textes dramatiques, en apportant des principes méthodologiques qui étaient applicables à certains cours universitaires d'activité et à des ateliers de mouvement. Reconnaître aussi et proposer une méthodologie d'assemblage de textes performatifs à partir de la mise en scène de trois brèves œuvres d'un auteur comme Beckett. Cette recherche a essayé d'apporter, depuis la multi textualité, des méthodologies d'analyse et de création envers des cours et des assemblages de théâtre universitaire, qui font éventuellement face au sujet, à l'interprétation et la création de codes performatifs qui proviennent de l'écriture dramatique. De même elle a cherché à contribuer à la relation multi textuelle de la création performative et aux mécanismes interprétatifs de la création de codes depuis le corps, qui requièrent la création des méthodes de transmission qui permettent le dialogue avec les différentes dimensions de la relation dramaturge-acteur-directeur.

Relation qui est particulièrement reconnaissable dans les créations théâtrales où le corps et l'abstraction de l'interprétation de codes sont constamment créatifs.

Dans cette relation, les œuvres de Beckett choisies obéissent à la problématique posée par la multi textualité, à la relation de contenus thématiques et aux prémisses de la dramaturgie, à l'interprétation d'un étudiant à partir de contenus psychophysiques et à la récréation de l'action performative. C'est alors, qu'apparaît la relation thématique du vide et du sans sens de l'action et de l'articulation de ces sujets dans l'action performative qui réarticule une fiction qui n'est pas complétée clairement, ni définie. C'est ainsi que la

tâche est effectuée avec la fiction et les narrations considérant les axes de performativité délimitées en espace et temps. La recherche a compromis la participation d'un académicien, qui travaille directement en rapport avec la



scène, qui en observant et en analysant les processus créatifs et méthodologiques, est capable d'insérer la distance de médiateur et de critique que l'enquête a requis, qui permettra, ensuite, un travail indicatif qui rendra possible la recherche dans les procédés domestiques de l'expérimentation théâtrale. Cette recherche interagirait dans un dialogue avec le sens et non seulement sur le sens de ce qui était effectué, mais aussi de ce qui se parlait, se communiquait et s'exposait. À partir de là, s'est rendu nécessaire la structuration de trois étapes d'assemblage et d'analyse

lesquelles feraient face aux chercheurs, et à la multi textualité selon différents objectifs de représentation et élans performatifs.

Le processus de traduction des codes, dans une première étape, a étudié dans la précision des axes textuels du dramaturge comme reconstruction, en proposant de restructurer le terrain de la scène. La seconde étape a abordé les mêmes textes dramatiques à partir de l'interprétation et de la création de codes, apparus dans la relation créative entre acteur et directeur. Cette étape permettrait les propositions personnelles des interprètes. Et finalement, une étape qui en intégrant les méthodes de recherche, a été capable de créer un texte performatif cohérent et intégrateur des pas rapprochés. Une première question a été la réalisation d'habitacles comme façon de laisser par écrit les perceptions, les détails, les parcours, les avances et les reculs obtenus dans le travail, qui a été toujours posé comme une expérimentation, comme une façon de tester les objectifs à chaque fois. Peut-être l'originalité a, ici, moins à voir avec la découverte de quelque chose de nouveau, qu'avec l'application idées et techniques régulièrement connues dans un cadre local et déterminé comme est la pratique reconnue les discussions et les essais qui font partie du travail normal de la discipline théâtrale.

Ainsi les habitacles n'ont pas été, comme on a pensé en principe, simplement la certitude d'une histoire de réunions et de discussions produites dans les mois de travail, mais une structure simultanée de lecture et d'écriture qui a servi de guide à s'arrêter et à indiquer les choses pertinentes en relation à tout ce qui était effectué. Il s'agit évidemment d'une narration qui comptait se mélanger avec les réalisations partielles et terminales de ce qui était proposé. Mais aussi avec les discussions et les milles subtilités qui sont apparus, ainsi que les interrogations des acteurs -

qui étaient en même temps des expérimentateurs et des chercheurs de ce qui était proposé - qui ont été faites ou qui sont apparues au cours de toute la démarche du laboratoire.

Ce rapport suit, l'armature de ces habitacles ; de plus, il expose tel quel elles ont été écrites, en faisant seulement les sous retouches des académiciens considérant, évidemment, l'instabilité de laquelle elles proviennent, et il représente plus stablement l'expression moins des convictions verbalisé que des oralités, d'iconicités, plasticités et sonorités affirmées par la capacité créative d'un groupe des jeunes artistes, celles qui sans le vouloir ont créés les bases d'un petit livre dans lequel on a signalé la direction, la vitesse, les manœuvres et autres accidents d'une navigation collective. Mais elles ont aussi su construire cette espèce d'armoire fixe à la couverture et immédiate au gouvernail de direction, dans lequel il a été mis, ce qu'en jargon maritime on appelle l'aiguille de diriger, et ce qui par extension, reçoit aussi le nom d'habitacle c'est-à dire comme objet fait dans ce cas, d'entremêlement entre le théâtre comme expression artistique et la théâtralité armée entre la vie privée et la vie publique de tous les composants de ce groupe.

Enfin, *Quad*, *Trio du fantôme et... qui nuages...* sont peut-être certaines des œuvres les plus brèves écrites dans le cadre de la création dramatique contemporaine. Travaux minimalistes, initialement rigides, formatages jusqu'à l'extrémité par les indications presque odieuses de son auteur et qui contiennent toutefois, dans la double acception l'envie d'enfermer dans elles-mêmes, de tenir ou de réprimer un univers d'interrogations pleines de sinuosités et de modulations. À de telles interrogations, minimalisme et structuration, a dû faire face, comme il a été expliqué, ce laboratoire théâtral en essayant, d'abord de traduire et de suivre cruellement les

instructions de Beckett, pour ensuite proposer des versions plus ou moins libres de telles œuvres dramatiques, celles qui ont terminé par entrecroiser les deux approches. Parallèlement, comme il a été aussi dit, on a écrit un long texte construit à partir des grandes axes et des croquis, ainsi que des commentaires traditionnels de ces grandes axes, dont l'objectif principal a été de rendre compte du chemin parcouru, celui qui ne s'est pas toujours avéré régulièrement linéaire, mais qui, la plupart du temps, s'est déplacé par les irrégularités obliques des doutes, des expérimentations et des reculs. Manifestations et mouvements sur lesquels on basés justement la définition plus partagée que ce qu'est un laboratoire en tant que lieu d'essais et d'examens ; d'opérations destinées à découvrir, à vérifier et à démontrer. Or, est-il possible d'extraire de tout ceci une méthodologie pour la traduction et l'interprétation de codes performatifs d'un bref théâtre comme celui-ci ?

Si par méthodologie nous comprenons les chemins et les techniques adéquates pour atteindre certains objectifs préalablement fixés, nous pouvons dire qu'on a effectivement obtenu, au moins partiellement, la constitution d'un tel objectif, ainsi que le croquis d'un certain chemin, en rappelant que dans les origines du mot méthode on trouve, justement, les significations de plus loin (objectif) et je marche (odòs) ; en l'ajoutant à logos, on obtient principe rationnel et ordonné de l'univers. Il est également possible d'obtenir, ou au moins, d'insinuer une certaine méthodologie, si nous avons en avant la définition que fait Josette Féral (en jetant main à la terminologie de Richard Schechner) de ce que serait un texte performatif : « un texte inséparable de sa représentation scénique. Il n'existe pas plus que dans et par la représentation. C'est cette dernière celle qui non seulement

lui donne son ancrage scénique, sa cohérence et son sens, mais lui permet, simplement, d'exister ⁶². »

Le texte est un composant entre autres de la représentation et existe seulement matérialisé à travers la scène. Et bien que ces textes de Beckett soient que quelques uns seulement, ils donnent à comprendre légèrement une telle condition, le travail de ce laboratoire, les a toujours traités de cette manière. Finalement il convient de souligner la possibilité de poser une méthodologie en considérant une opération double en ce qui concerne ces textes habitacles : d'une part, on trouve la disponibilité de lire et ausculter de tels textes, pour extraire d'eux une certaine structure narrative faite par des gens de théâtre (principalement actrices et acteurs) qui avec ses mots et sons, évoquent cette multi textualité dans laquelle ils sont entourés. Des évocations verbales, des gestes dramatiques et des conjugaisons entrecoupées qui se sont faites chaque fois plus des causes déterminantes, dans la situation extrême où nous elles plaçaient les propositions de Beckett.

Lire est finalement déchiffrer un code de signes, Avoir de l'imagination et connaître la rubrique, peut, dans ce cas, nous livrer des méthodes et des techniques pour pouvoir reconnaître notre propre travail, les mêmes choses que nous faisons généralement sans les écrire.

Mais c'est aussi le fait d'écrire, comme la configuration d'une manière, comme l'adoption d'un style ou directement d'un cadre d'une écriture ou d'une greffe. Travail dans l'instrumentation du langage explicite, dont la conception peut et doit s'ajouter ou s'entretisser l'écriture comme possibilité créative ; dans ce cas nous pourrions dire (à force d'être très

⁶² Féral, Josette, *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Colección Teatología, Buenos Aires, Galerna 2004

erronés) qu'elle a dû s'adapter, tant au langage des acteurs, comme aux obsessions de Beckett, pour lui donner un sens figuré à tout cela.

Enfin, le travail suivi par ce laboratoire a finalement mis en scène les résultats terminaux et partiels d'un itinéraire beaucoup plus vaste, lancé et armé, moins à partir de l'idée d'un travail sur le sens des œuvres et des représentations, qu'avec le sens de celles-ci.

Or, en termes pratiques, ces notes (dont le rapport est, évidemment beaucoup plus étendu) ont été divisées en deux parties bien définies, en effaçant les dates qui avaient été à l'origine placées au moment de prendre des notes pour la réalisation des habitacles, en les remplaçant simplement par des chiffres romains. Une première a été intitulé travail de table et elle compte avec les affaires qu'ont été abordés dans les premiers indices, construits à partir de prises de petites notes, consultations audio-visuelles et lectures croisées par les connaissances et les inquiétudes de tous les composants du groupe. Là on a compris de nouveau les indications de Beckett envers ces œuvres, en soumettant à l'analyse et à des comparaisons les traductions ainsi que les textes dans sa langue originale, tandis que les acteurs du groupe imaginaient ce que l'auteur voulait obtenir avec ce texte spectaculaire.

Dans une seconde partie, intitulée représentation, est raconté et exposé tout le travail de soulèvement qui devait conduire à une mise en scène ; un effort pour doter, littéralement, de corps, d'image et de geste l'étape précédente pour enfin terminer ce qu'on voulait faire, c'est pourquoi dans ces mêmes notes, on l'a appelé postface. Postface qui est relative, elle contient d'une part l'essai final, cette seule fois où tout a pris son emplacement et enfin, les deux seules présentations dans lesquelles tout ce travail a été présenté.

Tout le développement du laboratoire a disposé également d'un registre photographique, en pensant l'illustration finale, mais aussi à l'illustration partielle qui pourrait livrer en progression, à tout l'équipe, les pas obtenus.

*Perception d'acteur et de vie sociale : antécédents,
fondements, programmations.*

On propose, cette fois, la réalisation d'un travail scriptural dans le format d'un essai, qui extrait et expose de manière critique les fondements, objectifs, trajectoire et vicissitudes, présents dans le cadre du cours perception de l'acteur (ou de l'actuation). Celui-ci est situé au niveau du curriculum, dans le premier semestre de la carrière d'activité dans l'*Escuela de Teatro* de la *P. Universidad Católica de Chile*. Un des professeurs, personne chargée d'assurer ce cours est Monsieur Alexei Vergara avec lequel on propose, donc, ce travail pour venir.

Une telle proposition se fonde sur deux raisons bien définies : la nécessité de mettre par écrit des principes théoriques et pratiques d'une expérience formative qui traverse l'histoire des dernières trois décennies de l'*Escuela de Teatro* et de disposer d'un texte susceptible d'être examiné comme matériel d'analyse et discussion théorique qui stimule le dialogue critique avec d'autres dimensions de la connaissance.

Depuis plus de 30 ans, on dicte dans cette école de théâtre et indépendant des changements du curriculum d'étude, un cours initial de perception de l'acteur ; inexistant, au moins avec cette structure, dans les autres écoles de théâtre présentes dans le milieu chilien et dont l'origine appartient au cadre institutionnel de cette même unité académique.

Cours fondamentalement formatif depuis une expérience qui entrecroise deux domaines définis de constitution et de subjectivités : la vie sociale - dévoilée dans sa dimension urbaine - en tant que scène d'auscultation

esthétique-théâtrale, et l'espace de formation d'étudiants, qui en faisant partie de cette vie sociale, la recherchent pour ses objectifs primaires de construction dramatique. En termes méthodologiques, un tel travail est effectué dans des étapes, entre lesquelles on souligne trois : le monde de l'exploration personnel-sensorielle en reliant corps et émotions, où l'utilisation de la mémoire physique et émotive ont un objectif et une pratique différente à ce qui est habituel ; un complexe, étendu et scientifique travail de recherche en terrain en définissant un cadre concret de la réalité et du fait de sa construction dramatique (sa capacité à produire *dramaturgización*) et de la mise en scène de ce travail dans ses différentes phases séquentielles. Tout cela, évidemment, guidés par des académiciens que connaissent, le théâtre comme expérience artistique et culturelle, ainsi que l'académie universitaire en tant qu'espace d'expérimentation et de conformation de professionnalisations construit avec le dialogue et l'interaction perceptuelle et analytique avec la réalité sociale et la vie quotidienne. Vie quotidienne, qui « est ponctuée par les déplacements et l'échange d'espace. Les manifestations de rue [par exemple] représentent une forme particulière de scènes de rue car elles sont fortement théâtralisées. Une marche pour les libertés civiques ou contre la guerre du Viêt Nam est une performance : les rues deviennent la scène et l'on joue pour des spectateurs à la fois présent et pour ceux qui regardent la télévision de chez eux ou lisent le journal ⁶³. »

Or, malgré l'histoire développée d'un cours comme celui-ci, il n'existe pas jusqu'à présent un texte qui présente et explique les principes, les formalités et les modifications créatives et personnelles qui conduisent et qui ont conduit leur structure, leurs réalisations et interrogations. C'est-à-

⁶³ Schechner, (Richard), *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008.

dire, toute cette trajectoire n'a pas été textuellement racontée comme pour pouvoir faire un bilan critique de la richesse que nous croyons posséder une telle matière créative, qui forme des connaissances et du matériel de discussion, et qui sert pour le travail universitaire et créatif, en ce qui concerne le théâtre comme spécificité artistique.

La recherche proposée est, donc, la réalisation d'un cadre interprétatif et de lecture de ce qui dans ce cours est proposé dans le fin d'obtenir une figure qui rende explicites ses significations et visibles ses sens à partir d'une greffe difficile. Une greffe qui, sans abandonner les images, les expériences, les relations humaines et formatives qui sont là insérées, est capable d'expliquer, de faire valoir et d'enseigner comme instrument de communication et de pensée. Tout cela doit être traduit dans un manuscrit qui présente, expose et ordonne les notions générales et les parcours, ainsi que les problématiques et les questions qui guident ou qui apparaissent dans son devenir. Un manuscrit couvert du titre de l'essai, compris comme un type qui n'épuise pas son sujet, ne compile pas ni systématise : il explore.

Ainsi, les objectifs spécifiques pour atteindre un tel objectif général correspondent d'une part à la tâche de caractériser et de reconnaître les fondements théoriques et idéologiques du cours en question ; l'analyse des discours (*rhizomatiques*, si on le peut dire) mélangés avec de tels fondements, ainsi que l'identification des esthétiques sous-jacentes dans tout ce cadre.

D'autre part, il s'agit d'analyser et de caractériser, les contenus et objectifs proposés dans les exercices formatifs et dans le travail dans la salle de classe atelier, mais aussi le chemin scriptural des élèves (déchets dans ses habitacles) et les propositions dramaturgique et de perception des

étudiants. Par le caractère multiple d'un cours comme celui qui est nommé, étant donné le but de produire un lieu de communication, de dialogue et d'échange théorique, on recourra, pour la réalisation de cette recherche de discours, au travail solidaire de deux disciplines et aux travaux d'instruction tant expressif comme intellectuel : l'exercice et la connaissance du co-chercheur, celui qui est en outre professeur et acteur - justement de la matière de perception de l'acteur depuis huit ans, et la pratique théorique du point de vue esthétique, en tant que savoir qui s'arrête sur l'analyse et la théorisation des sensibilités, du chercheur principal, professeur qui, à son tour, se trouve dans la même école de théâtre. Cela signifie la proposition d'une activité interdisciplinaire, moins par décision personnelle que par la complexité (dans le sens d'Edgar Morin) d'une proposition intellectuelle et créative qui éprouve la relation entre la vie sociale et les capacités de jeunes étudiants qui donnent naissance à ses qualités d'exploration dans leur « moi » perceptive. Mais aussi, et surtout, l'enquête qui est proposée conçoit le travail universitaire non seulement comme un espace qui étudie la culture, mais également comme une instance qui la produit.

La bibliographie, la discussion bibliographique nécessaire pour le projet est relative, en gros, à deux domaines qui maintiennent évidemment, ici, une relation étroite. Un se réfère aux idées, aux conceptualisations et aux auteurs qui, explicite ou implicitement, constituent le substrat du cours perception d'acteur. Tandis que dans le second cas, il s'agit de la littérature qui permettra le rapprochement analytique interdisciplinaire qui est cherché avec le cadre proposé dans l'essai à produire. Ainsi, un auteur fondateur depuis la première des perspectives indiquées est Rafael Sánchez, qui propose ce qui est perceptif comme un chemin de

connaissance et de reconnaissance de la réalité, et les arts comme un office élaboré de construction d'images et de mondes perceptuels ⁶⁴.

Dans la même tradition des idées développées par Sánchez, et d'une certaine manière l'exploitant, on place un texte des professeurs Héctor Noguera et Raúl Osorio ⁶⁵ ceux qui ont eu justement à sa charge le cours de perception de l'acteur dans un passé non tellement récent.

Texte significatif étant donné que c'est le seul travail qui procure depuis la structure que nous posons ici comme objet de connaissance, un certain ordre d'idées et des conseils envers le travail dans la formation de l'acteur.

Nous pensons finalement comme base général, bien que jamais de manière explicite, à la vaste perspective qui paraît encadrer la perception de l'acteur présente dans la pensée de Maurice Merleau Ponty. Penseur qui, évidemment, avec sa phénoménologie de la perception pose la perception non comme le résultat de questions accidentelles, résultat d'affaires anatomiques, mais comme une activation vive depuis où souligne le corps comme un composant tant de l'ouverture perceptive au monde comme de la création de ce monde. En somme, une telle pensée cherche à échapper de la dualité tenace de la pensée occidentale du corps et l'esprit ou de l'esprit et du corps. « L'expérience [a-dit-il] révèle sous l'espace objectif, dans lequel le corps finalement prend sa place, une spatialité primordiale dont la première n'est que l'enveloppe et qui se confond avec l'être même du corps. Être corps, c'est être noué à un certain monde avons-nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace ⁶⁶. »

⁶⁴ Sánchez, Rafael, *La clave secreta en la comunicación y en la enseñanza*, Santiago, Chile Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile 2000.

⁶⁵ Noguera, (Héctor) et Osorio, (Raúl), *La percepción actoral: orientaciones para la formación actoral*, Santiago, P. Universidad Católica de Chile, 1987.

⁶⁶ Merleau Ponty, (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2009.

D'un point de vue plus actuel, nous dirions que ce sont les trois suivants auteurs qui nourrissent avec leurs réflexions l'exercice et le développement de la perception depuis une ligne de spécificité théâtrale. Le plus important, parce qu'il s'agit justement de quelqu'un qui centre, de manière précise, sa réflexion sur la pratique et les problématiques de l'acteur, est Eugenio Barba. Dans une perspective anthropologique, et d'une certaine manière universaliste, Barba suggère l'étude du comportement physiologique et socioculturel de l'homme dans une situation de représentation, ce qui permettrait une rencontre mutuelle, où les acteurs sont placés face à des moyens et des cultures inscrites dans d'autres traditions dans un lieu de troc.

« Chaque représentation (a écrit parfois à un acteur) dans ce théâtre précaire qui dérange le pragmatisme quotidien, peut être la dernière. Et tu dois la considérer comme telle, comme la possibilité de te rejoindre toi-même, en rendant compte aux autres de tes actions, en leur léguant ton testament ⁶⁷. »

Pour ajouter, par la suite, et dans une vision incluse : « C'est dans l'échange et non dans l'isolement qu'une culture peut se développer et se transformer organiquement. Le même principe vaut pour les individus et en particulier ceux qui travaillent pour le théâtre. Mais pour que l'échange soit possible, il faut avoir quelque chose à offrir. L'identité historico-biographique est de ce fait fondamentale pour affronter l'autre pôle, la rencontre avec l' 'alterite', le différent, non pour l'imposer notre point de vue, masi pour glisser hors notre univers et entrevoir un autre territoire ⁶⁸. »

Un second auteur est Patrice Pavis qu'avec sa déconstruction analytique, son imagination conceptuelle et sa réorganisation théorique de définitions

⁶⁷ Barba, (Eugenio), *Théâtre. Solitude, métier, révolte*, France, L'entretemps éditions, 1999.

⁶⁸ *Ibid.* p. 281

et de notions, a servi, non seulement comme du matériel de lecture pour les professeurs, mais aussi pour les élèves. Auteur transversal qui, justement pour cela, est cité dans beaucoup d'autres matières et nous attendons qu'il soit compris par les étudiants dans une telle transversalité. Sa terminologie de définitions en ce qui concerne la représentation et la mise en scène a été clef. « La mise en scène [a écrit-il] est donc une représentation sous l'aspect d'un système des sens contrôlé par un metteur en scène, ou par un collectif. C'est une notion abstraite, théorique, non concrète et non empirique. C'est le réglage du théâtre pour les besoins de la scène et du public. La mise en scène met le théâtre en pratique, mais selon un système implicite d'organisation du sens ⁶⁹. »

D'une autre part, Josette Féral, a été très importante au moment de répondre avec assez de clarté pédagogique aux interrogations sur le théâtre et spécialement par rapport à la théâtralité. La dimension centrale paraît être ici celle du regard en tant que constructeur de ce qui dans la vie sociale est capable de subir une modification et d'être perçu comme théâtral.

Selon elle, la théâtralité constituerait un type particulier des fictions instaurant dans la représentation un espace clivé, une béance qui met face à face dans un univers non quotidien un regardant et un regardé, espace dit spectaculaire dont le spectateur pourrait prendre conscience. « Si la notion de théâtralité déborde le théâtre, c'est qu'elle n'est pas une propriété dont le sujet ou les choses peuvent se doter sur le mode de l'avoir. Elle est plutôt le résultat d'une dynamique perceptive, celle du regard qui lie un regardé (sujet ou objet) et un regardant. Cette rapport peut être autant l'initiative d'un acteur que celle d'un spectateur ⁷⁰. »

⁶⁹ Pavis, (Patrice), *La mise en scène* contemporaine, Paris, Armand Colin, 2010.

⁷⁰ Féral, (Jossete), "La théâtralité", *Poétique* 75, Paris, Seuil, 1988.

Dans ce sens, une telle terminologie spéculative a servi, tant pour indiquer et être interrogé par rapport à une telle affaire, tant pour l'introspection par l'effectif scolaire envers sa capacité de créer et de produire de la dramaturgie là où il n'y en existe pas, dans les termes conventionnels, ou il en existe dans une potentialité sur deux plans: comme substrat de dramatisation intrinsèque à la vie quotidienne, courante et normale; en tant qu'univers dont la dramatisation dépendra justement de la perception d'un effectif scolaire dans un exercice de construction de perception (*perceptualizante*).

Quant à la recherche posée et face à l'objet visualisé, la pensée complexe paraît posséder un substrat qui dialogue avec la complexité d'une affaire comme celui qu'on essaye d'élucider et sur laquelle on souhaite écrire.

La complexité dans les termes d'Edgar Morin signifie une épistémologie qui incorpore, entre autres d'actualité, singulièrement, la poly-temporalité dans laquelle sont attachés répétition, progrès, décadence ; ainsi que les idées de la réalité constituée avec ce qui est aléatoire, ce qui est agitateur et ce qui est dispersé: ordre et désordre sont finalement complémentaires. On peut ajouter à ceci, l'outil de l'essai depuis la conception d'Octavio Paz comme une manière, qu'au lieu de construire des bâtiments, ce qu'il fait c'est explorer, ouvrir un réseau de chemins et de rivières navigables. En somme, une œuvre praticable plus qu'habitable. Or, la signification d'un travail comme celui posé présente plusieurs bords, chacun propriétaire de différentes projections et de niveaux d'importance. D'une part on trouve un aspect narratif, conséquence d'une trajectoire de plusieurs décennies, qui est exposé grâce aux idées et personnalités qui ont produites une tel narrativité performative : professeurs, programmes d'étude, interprétations de tels programmes peuvent informer sur un aspect spécifique dans deux

rangs de lecture. Un rang justement spécifique en ce qui concerne le cours même de perception de l'acteur, et d'un autre, spécifique à l' *Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica de Chile* qui malgré les changements d'époque, les transformations du curriculum et les recharges générationnelles, a maintenu certaines constantes académiques, parmi lesquelles, comme il a été dit, on trouve les bases du cours.

Reconstituer et proposer un cadre de lecture signifie non seulement la récupération d'une tradition, mais comprendre et projeter les changements dans lesquels est engagée en ce moment l' *Escuela de Teatro*.

En effet, on travaille actuellement dans la confection d'un programme d'études flexible et vaste qui permet, en termes structurels, que cette École passe d'être une unité académique strictement renversée à la formation d'actrices et d'acteurs à une école de théâtre qui ouvre relativement au de façon programmée la formation formelle d'autres spécialités théâtrales comme la direction, l'écriture dramatique et les études théâtrales. Dans la mesure, qu'un de ses cours raconte ses points de flexion constitutifs et historiques, il sera possible de situer une telle spécificité dans la projection des plans et des programmes dans lesquels on travaille.

Dans une seconde catégorie, intimement mis en rapport avec ce qui a été exposé précédemment, la signification est installée dans l'espace pédagogique sur lequel on peut imprimer le même axe historique. Axe qui dans ce cas produit un dévoilement des problématiques présentes à l'intérieur des objectifs, des contenus, des méthodologies et des outils d'évaluation qui guident leur trajectoire. Un tel dévoilement constitue la base pour le développement d'une reconnaissance critique en connexion avec un cours avec des caractéristiques propédeutiques ; à un demi chemin entre la sensation en ce qui concerne le milieu social et la subjectivité et la

réélaboration projective vers l'espace de la représentation. Même si l'orbite rapprochée est certaine elle maintient un appui d'affirmation dans tous ces points relatifs au programme nommés, il est aussi certain que portée au terrain de la pratique même elle est dérangé ou transformé parfois de manière essentielle, nécessaire non exclusivement au fait de la dissociation naturelle entre ce qui est déclaré textuellement et ce qui est pratiqué concrètement à l'atelier ou dans la salle de classes, mais également en tenant en compte les changements et les sensibilités d'époque ou aux mêmes transformations d'infrastructure qu'éprouve une école de théâtre. Les mètres carrés construits, l'espace intérieur et extérieur qui occupent les élèves ; les connexions techniques et l'augmentation très significative ou, dans leur défaut, la diminution du nombre d'étudiants, produisent une cession différente éventuelle entre ce qui est programmé et ce qui est expérimenté.

Dans ce sens l'*Escuela de Teatro* a éprouvé une importante croissance qui, non seulement mise en évidence avec une croissance spécifique, mais de manière plus étendue, elle est perçue à travers une situation d'unité qui fait partie d'une faculté d'arts avec laquelle elle maintient et produit des changements qui l'affectent et l'interpellent. Faculté qui attend aussi l'apparition d'explications et d'arguments écrits de beaucoup des ses cours qui fondent des traditions, ses cours les plus emblématiques.

Finalement le texte d'écriture dont on a parlé, devrait être un pas dans l'examen des niveaux consignés plus haut. Manuel de consultation, cession d'information, tant pour d'autres professeurs ou de créateurs qui pratiquent ce type d'exercice formatif, comme pour les élèves que doivent éprouver un type de travail comme l'est le théâtre.

Mais il s'agit aussi, en gros, d'exposer une théorisation, qui en se situant dans une spécificité universitaire rouvre et anime les débats intellectuels autour du théâtre comme une forme de production de connaissance guidée par les structures d'une recherche performative ⁷¹ ; ainsi que la pratique professorale et académique comme instance d'interrogation proactive envers la vie sociale et la subjectivité. L'importance d'un texte déterminé se trouve dans l'aide qu'il peut offrir au niveau du matériel de renforcement, ainsi que dans la lecture critique qu'il fait naître comme une façon de compléter les perspectives qu'il a indiqué. La lecture qui peut être faite dans sa version imprimée ou en ligne, peut être intégrée dans un tout plus grand pour clarifier certains points de quelque chose qui en moins d'un court peut être une expérience conçue méthodologiquement.

Le pas immédiatement suivant est, alors, et même si cela dépasse, comme c'est évident, le cadre de ce projet, chercher la publication d'un livre dans la collection *Ediciones Apuntes de l'Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica de Chile*.

En considérant que jusqu'au niveau que nous connaissons le sujet proposé et dans la modalité suggérée on n'a constitué aucun modèle d'interprétation et de lecture, la proposition d'un travail qui entrecroise réflexion et activité formative ponctuelle, correspondra à la position méthodologique qui est encadrée dans une conception exploratoire. On recourra, donc, à des techniques qualitatives, groupées dans des techniques d'analyse théorique dans l'essentiel des idées, des auteurs, des textes précis. Mais aussi à l'analyse de discours associé au soulèvement de méthodologies et d'outils utilisés dans la structuration de séquences et de modules dans lesquels est divisé un cours comme perception de l'actuation

⁷¹ Silva Barraza, (María Inés), Vera Aguilera, (Alejandro), *Proyectos en artes y cultura. Criterios y estrategias para su formulación*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2010.

ou de l'acteur. On recourra finalement entrevues à des informateurs clef (ex professeurs, professeurs et collaborateurs) de certaines des périodes les plus excellentes que l'histoire passée et présente, comme aussi à un travail d'observation, tant du matériel de registre situé dans les archives de l'*Escuela de Teatro*, comme directement dans le cours et le développement de certaines des sessions du travail pédagogique. Dans ce cadre il faudra distinguer deux plans d'analyse.

Un plan général relatif au fondement idéologique qui nourrit et place le cours de perception de l'acteur et un second plan, plus spécifique, relatif à la pratique en dialoguant avec ce fondement, produit ses dynamiques propres, ses déviations et jusqu'à ses désordres dans le changement ouvert de l'expérimentation.

Quant aux étapes et aux activités, celles-ci peuvent être résumées de la manière suivante : élaboration d'un cadre théorique, d'un recueil bibliographique et de sources historiques et audio-visuelles, à l'intérieur duquel on espère élaborer un cadre relatif aux fondements, compris, ici, comme visions générales sur le sujet de la perception. Ainsi que recueil de sources dans les archives des écoles de théâtre qui permet d'identifier des discours, des exercices et des activités, en produisant un rapport préliminaire, une première partie du travail scriptural levé dans ses piliers structurels. Dans la seconde étape, on attend une caractérisation des méthodes, des objectifs et des activités du cours de perception de l'acteur. Comme activités : établir et reconnaître une espèce de cadastre de telles activités ; établir et déterminer des typologies sur la base d'un tel cadastre. Effectuer des entrevues à différents informateurs clef, déterminer les principales problématiques du cours de perception de l'acteur et avancer dans l'élaboration de l'essai vers des points plus précis, des déclarations

dans le rapport préliminaire. Dans une troisième étape on doit obtenir le travail final de l'élaboration, la conclusion et la révision de l'essai en question. Et dans les activités, on espère systématiser les conclusions et les parties précédentes élaborées dans le texte critique. Et finalement, donner au texte la forme d'une écriture susceptible d'être publié en format livre.

Le Musée à Ciel ouvert de San Miguel

Celui-ci a été un projet développé depuis et avec les habitants de la Population San Miguel dans le secteur sud de la périphérie de Santiago du Chili sous les coordonnées du groupe Mixart et la réalisation matérielle et logistique de l'ONG *Nodo Ciudadano* ⁷². Travail qui a pu être effectué après avoir gagné un concours FONDART 2010 dans le Ministère de la Culture.



L'idée centrale a été la réalisation initiale de 19 peintures murales de grand format dans les parois aveugles de l'ensemble de bâtiments de cette espèce de « bidonville » ou des HLM selon la terminologie française. Fresques qui devaient être produites, tant dans leurs contenus, comme dans ses manières, après écouter les narrations, histoires et

désirs des habitants eux-mêmes. Il s'agit d'activer et récupérer la mémoire de femmes, d'hommes et d'enfants qui ont fondé et vivent dans ces bâtiments et leurs alentours. Pour cela on a fait recours à des entrevues, des réunions collectives avec des centres de mères, des clubs sportifs et d'autres

⁷²<http://www.mixart.cl/proyectos/51-proyecto-destacado-museo-a-cielo-abierto-en-san-miguel.html>

groupements, ainsi qu'à des conversations informelles avec lesquelles ils pourraient livrer des antécédents en ce qui concerne l'histoire et la trajectoire de ce groupe humain. Dans une première étape on a alors compilé un matériel précieux comme source primaire de fondements créatifs, enregistré en vidéo et qui attend une édition à charge d'un anthropologue. Ensuite on a procédé à deux niveaux précis : la production d'exercices de préparatifs dans des parois intérieures de la population, à charge spécialement des jeunes enfants et comme façon de les inviter à être des acteurs directs ; et la réalisation de grandes fresques dans l'avenue principale de ce complexe d'habitations.

Mais aussi le projet considère la réalisation d'un livre qui rend compte, tant critique comme visuellement, des objectifs et des portées de ce travail éminemment collectif. Charge que Víctor Bravari (directeur du *Nodo Ciudadano*) m'a commandée personnellement en tant que coauteur, raison pour laquelle j'ai dû faire partie des différentes étapes et des niveaux qui seront commentés.

Dans ce sens, on doit indiquer la signature d'une convention avec l'*Editorial Ocho Libros* sous le compromis de publier ce livre dans sa collection *Referencias Visuales*, comme façon de donner visibilité scripturale et publique à une activité peu habituelle au Chili.

Visibilité qui est, évidemment, entourée par le monde des Lettres, puisque l'importance plus grande du projet est située dans le contexte démographique et dans la dynamique qu'il a été capable de produire dans son périmètre culturel propre. Surveillé en détail, ce projet a été, en plus, capable de dynamiser et d'entrecroiser la théâtralité sociale, l'esthétique démographique et la mise en scène urbaine. En comprenant par là, dans un premier temps, l'activité de déploiement de performativités des citoyens et

simultanées dans l'espace temps, les coins et les places de la population ; et dans un deuxième temps, le développement et la construction d'images, dans les rues intérieures, ainsi que dans la spectaculaire des parois aveugles de l'avenue principale d'un tel complexe démographique. Évidemment ce travail peut - et nous croyons qu'il devrait - être étudié dans plusieurs perspectives, dû au fait de son caractère complexe ⁷³ , qui par la même raison est construit depuis un réseau de dimensions au milieu de l'espace urbain.

C'est-à-dire, en tant que phénomène culturel qui implique des questions esthétiques, artistiques, politiques, économiques et symboliques à l'intérieur d'un espace urbain précis. Espace métropolitain marginal, communautaire, qui a résisté et a marqué une histoire de 50 années, au milieu d'une société latino-américaine, qui comme le dit García Canclini, est construit avec tension comme une hybridité, où la modernité ne termine jamais d'arriver et les traditions ne se terminent jamais de s'en aller ⁷⁴.

Il y a, dans cet espace, un entrecroisement de motivations esthétiques et de cris politiques, d'anachronismes et d'actualités où on peut apercevoir certaines problématiques dignes de recherche réfléchie. Depuis un coin de ce type de société, ce qui peut être indiqué comme projet se structure, je pense et nous pensons, essentiellement avec une note de théâtralité, la comprenant à la manière de Josette Féral, où tout est comme inhérent à ce qui est quotidien et à la connaissance.

“La théâtralité apparaît donc en son point de départ comme une opération cognitive, voire fantasmagique. Elle est un acte performatif de celui qui regarde ou de celui qui agit. Elle crée l'espace virtuel de l'autre ; cet

⁷³ Morin, (Edgar), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005

⁷⁴ García Canclini, (Néstor), *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

espace transitionnel dont parlait Winnicott ; de seuil (limen) dont parlait Turner ; ce cadrage dont parlait Goofman. Elle permet au sujet qui fait, comme à celui qui regarde, le passage de l'ici à l'ailleurs ⁷⁵. »

Considérant cette définition, nous voudrions extraire, ou meilleur, développer une partie de sa signification, justement vers la dimension de ce qui est performatif des gens, vers les possibilités qu'ouvrent les personnes dans un niveau de construction matérielle, picturale, iconique et plastique envers leurs espaces habituels de vie quotidienne, qui est dans ce cas, qui les caractérise. Performativité dans le cadre, par certain, du regard, mais aussi du geste, de l'instrumentation courante et de l'occupation, tant vers les processus, comme par rapport aux résultats des travaux impliqués dans cette. Mais surtout face à la performativité matérielle, construction et manufacture matérialiste dans ce qui est réel urbain et démographique qui sont dans la base de ce projet. C'est-à-dire, certains niveaux d'incisions, qui font une partie de la théâtralité comprise comme espace, temps qui entrecroise production, perception et fête collective et qui est disloqué et étendu par un travail de production et plastique comme celui qui nous occupe. Tout ceci, évidemment, traversé par des forces, des rivalités et des managements parfois immodéré de pouvoirs : de type, de générations, de conditions de travail, de situation territoriale, d'habitudes de consommation et de sociabilité.

C'est-à-dire, à partir d'une mise en scène culturelle qui a, dans l'espace délimité et au niveau de la *población*, son déploiement plus caractéristique en ce qui concerne un espace semi-public. Espace qui implique, en ce qui concerne ce projet, construction, embellissement, dotation de sens de propriété ou aussi rejet par rapport à une idée, de plus d'une femme

⁷⁵ Féral, (Josette), "La théâtralité", *op. cit.*

voisine, à la trajectoire du muralisme politique partisan, spécialement en ayant tellement près de la *Población la Victoria* dans la même commune.

Ainsi, et en reprenant la définition de Josette Féral, nous pouvons comprendre et étendre l'idée que la théâtralité est ici une première affaire hybride, un entrecroisement de regard scénographique : sur les animateurs et les gestionnaires de projet, mais aussi sur les mêmes habitants et ensuite sur les fresques exposées à l'air libre dans ses propres bâtiments. Deuxièmement en ce qui concerne une trajectoire *poïétique* dans le sens d'une production en processus qui a toujours impliqué un espace, des tables, des sols, des morceaux de jardin et des parois partagées ; et finalement une exposition de ce qui est obtenu comme résultat semi-terminal ou terminal. Résultats de textes spectaculaires, tant dans le sens théâtral du terme ⁷⁶, comme dans le sens du spectaculaire et de la dimension esthétique. Cette dernière en tant que notion qui fait allusion à ce qui est prosaïque quant aux conditions sensibles avec lesquelles on carrelle la vie quotidienne : manières, styles et configurations ; des mécanismes de persuasion et d'adhésion, présentation rhétorique et dramaturgique du sujet dans son contexte social dira Katya Mandoki ⁷⁷.

Tromperie, fiction, théâtralité dans la vie sociale ? S'il est nécessaire essentiellement au lieu, à la territorialité dans laquelle tout ceci se produit.

⁷⁶ Villegas, (Juan), *Para la interpretación...op. Cit*,

⁷⁷ Mandoki, (Katya), *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos*, México, Siglo XXI, 2006.



La topographie culturelle qui installe ce qui est public est, ici, un élément fondamental pour reconnaître, définir ou situer tout cela dans le cadre des activités, d'expositions et d'échanges phénoménologiques communautaires. L'espace urbain semi-public, semi-anonyme et semi-ouvert d'une population comme celle-ci, permet et encourage les mille manières dans lesquelles on dévoile la vie quotidienne comprise comme trajet et présentation de personnage, comme scène, comme représentation. Ce qui est authentifié, ou meilleur, place un travail comme celui que je commente.

Sans cette théâtralité de fond on ne pourrait ni produire le théâtre compris comme un art moderne, ni non plus les festivités ou les ritualités les plus caractéristiques, ni non plus, par certain, ce type de travail esthétique-artistique qui se dédouble dans les périmètres de ces cachettes de la ville. Narrations orales, accueil par les habitants (propriétaires des maisons, enfants, jeunes partenaires du club sportifs, partenaires du centre

de mères), présentations (des personnes en ce qui concerne leur concerne et en ce qui concerne les lieux), du travail des ateliers, de la mise en scène et de la mascarade sur les plates-formes, des visites des autorités (maire, secrétaire du ministère de la culture, des moyens de communication) ; tout a été revêtu d'une présentation de substrat théâtral. Personne c'est libéré (y compris les beaucoup qui l'ont cherché) de l'apparition face aux autres, de l'exhibitionnisme démographique. Cet espace n'est pas, en aucune façon, neutre et implique par la même chose une identité souvent exacerbée justement par les manières, les gestes, les vêtements et le langage utilisé pour être présenté face à lui-même et surtout, face auquel est supposé l'autre : nous-mêmes et la chambre, les artistes invités éventuels, les moyens, les autorités.

Théâtralité urbaine : construite par les centaines de pirouettes, de narrations, d'expériences démographiques à la recherche d'un projet en tant que structure créative qui ne repose pas nécessairement sur le sens d'originalité ni du travail individuel de l'autorité de l'auteur. Une théâtralité à laquelle on doit justement l'entrecroisement, à la fois, d'une expérience, dans ce cas courante et régulière, et de signes d'esthétisation de la quotidienneté.

L'expérience est là guidée par l'entrecroisement entre avoir et faire une expérience dans la mesure où elle est dans ce cas plongée dans des possibilités et dimensions qui sans hiérarchie d'images odieuses situent aux habitants au milieu de leurs narrations et d'actions pour concrétiser ou non ses imaginations depuis leurs imaginaires.

Mise en scène urbain-scénographique : action et effet qui mettent et entourent, ou meilleur, qui donnent la capacité d'une espèce de protection et surtout d'exposition des activités qu'a ici dévoilé la *población*.

Les fresques (spécialement les grandes fresques) sont la bordure dans la surface de ces points de repère architectoniques de la *población*.

Une surface qui correspond aux grandes constructions dans lesquelles l'Etat chilien investit et manie, ou on fait partie, dans de grandes narratives idéologiques d'un autre temps ⁷⁸.

Cette surface qui suppose un pas du temps, une détérioration qui, d'une certaine manière, « a été renforcé » par la non-existence d'un maintien qui est là maintenant transformé dans un spectacle dans le sens plus profond. Les couleurs, les lignes, les trames, les figures, enfin, toute une matérialité iconique et plastique est formée d'un système de sens d'images de connaissance, mais surtout de reconnaissance. Or, le livre, dans lequel je travaille, expose justement les parcours, les narrations et la production de matière plastique visuelle d'un projet de ces habitants et des vicissitudes dans sa réalisation matérielle et humaine. C'est-à-dire, la structuration d'un travail qui entrecroise des motivations collectives et organisationnelles avec créativité fabriquée depuis la conception de base de dessins, jusqu'à des façonnements picturaux de grand format. Développée, comme je dis, depuis ces habitants périphériques, toute cette exécution a été capable de faire confluencer de façon créative la théâtralité dans et avec la vie sociale, dans ce cas scénographique et mise en scène urbaine. L'idée est alors de présenter, les trois niveaux depuis lesquels il faut comprendre tout ceci : Antécédents et contextes ; Trajectoire et narrations ; Fresques, sujets, structure visuelle, mesures, symbolisations.

Enfin, ce livre doit laisser en évidences, sauf les configurations formelles de certains objets visuels ou muraux (bien qu'ils existent), que les

⁷⁸ Raposo, (Alfonso), *Espacio urbano e ideología. El paradigma de la Corvi en la arquitectura habitacional chilena 1953-1976*, Santiago, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Universidad Central, 2001.

trajectoires du travail symbolique, les conversations et les mémoires sont à base de cette élaboration. Le mot musée se voit manié par les citoyens de la périphérie urbaine de la ville. Le lieu des musas est enterré (dans le sens d'être rempli de poussière), le voyant entouré dans la vie quotidienne des personnes, en produisant un déplacement des limites formelles et de certaines catégories profondes qui sont généralement présentes en leur sens plus traditionnel. On a paradoxalement appelé musée un lieu ouvert, anonyme et démographiquement occupé pour l'instrumentalité de la vie urbaine, et par conséquent on réinstalle un concept qui se dévie de son entendement conventionnel. Question qui contient indubitablement un contresens, mais aussi une possibilité d'interrompre une série d'affaires qui dépassent, de grande manière, la simple extension des coordonnées qui nourrissent généralement une telle construction. Les questions qui guident alors ce texte se réfèrent, moins au musée lui-même, à l'institution moderne et bourgeoise, aux installations et dans ce cas rentrent dans un autre domaine de possibilités créatives et performatives, les gens sont capables d'armer et de créer depuis leurs lieux de transit et de domicile.

Le Drapeau national dans l'art contemporain chilien

Recherche théorique dont l'objectif global est créer un cadre interprétatif à partir de l'utilisation récurrente du drapeau chilien dans l'art contemporain chilien : 1960-2005. Il s'agit d'examiner, les productions les plus représentatives de la période, ainsi que d'interviewer les artistes respectifs pour établir certaines des significations insérées dans cette partie.

Il consiste aussi à interroger le pourquoi et sous quelles hypothèses on effectue une telle utilisation, c'est pourquoi on requiert une recherche théorique au niveau des œuvres, des créateurs et des idées, des pulsions et des



imaginaires qui, depuis les dimensions d'identité politique, d'esthétique et de société, ont tissé et ont encouragé de telles rencontres.

Comme on peut espérer, un tel travail doit convoquer à d'autres spécialistes : un venu des arts visuels (Robert Farriol), un autre de la théorie de l'art (Claudia Bahamonde) et un autre de l'histoire de l'art (Joseph Gómez). Ce groupe permettrait les rapprochements nécessaires pour leur développement. Quels sont les objectifs ? D'abord produire un cadre interprétatif et une structure critique qui permette d'analyser et de comprendre, tant les coordonnées culturelles, comme ce qui est rhétoriques spécifiques d'œuvres emblématiques qui dans l'art chilien contemporain

(1960-2005), recourent au drapeau national comme fondements et construction créative.

Dans des termes plus spécifiques, il s'agit d'effectuer un cadastre des œuvres représentatives de la période, dont le travail créatif possède le drapeau chilien comme sa thématique plus éloquente. Mais aussi, d'analyser à partir de ses spécificités plastiques et iconiques, les œuvres représentatives de la problématique proposée ; d'effectuer une série d'interviews à des artistes insérés dans la production de ces œuvres qui complètent l'analyse globale de la problématique de l'art et du drapeau chilien ; ainsi que d'élaborer, sur la base du matériel repris et de la lecture critique de la recherche, un texte critique de circulation et une consultation. Comme nous savons, l'art chilien contemporain, qui peut être entouré par une bande de temps qui va depuis la seconde moitié du siècle XX au siècle XXI (1960-2005), a montré, dans beaucoup de ses manifestations, le recours au drapeau chilien comme une partie de ses fondements et expressions créatives. Le drapeau, le signe le plus voyant et évident de certaines caractéristiques de l'identité qui touche et est tendu par les fentes de toute une société, a été considéré par des artistes très divers quant à génération ou à options esthétiques, une matière digne d'attention analytique et de production symbolique.

En effet, en partant d'un peintre *informalista* comme José Balmes, en passant par des auteurs émergents ou des artistes margés des circuits consacrés, et en arrivant jusqu'un créateur conceptuel comme Carlos Leppe, on retrouve l'utilisation du drapeau comme motif de déconstruction créative. Tout ce qui permet de s'interrogé sur un tel recours, les motivations qui peuvent l'expliquer, ainsi que les facteurs contextuels qui

puissent la justifier, propose, donc, une recherche analytique qui dote de sens global à de telles expériences et aux expressions artistique-culturelles.

Il s'agit, alors de l'élaboration d'une lecture critique, à partir d'un cadre théorique qui implique l'analyse d'œuvres et de lectures générales sur les contextes de signification de ces œuvres, qui sera ensuite versées dans un texte susceptible d'être publié dans le but de sa diffusion et discussion publique.

Cela signifie un travail de recueil et d'archives, d'œuvres spécifiques, ainsi qu'interviews et interrogations à des artistes déterminés, qui proposera une lecture et qui dotera de sens les œuvres, les artistes et les dimensions culturelles qui sont apparemment dispersées.

Également le projet aperçoit un stockage d'images et d'interviews et sa diffusion ultérieure dans le texte précité qui sera produit, divulgué et distribué par la maison d'édition *Ocho Libros Editores*. Dans cette ligne il peut être avancé que le travail proposé s'inscrit dans la ligne des recherches et de la production professorale dans le cadre de ce qui est le domaine de l'esthétique et des arts que le chercheur (moi-même) a menés à la *P. Universidad Católica de Chile* et qu'a déjà évoqué.

Dans cette perspective, il existe, donc, dans ces antécédents une vaste conception de l'expérience esthétique, en tant que sensibilités focalisées, qui n'est pas épuisée, ni dans ce qui est artistique, ni dans ce que sont simplement des objets ou des produits finis. C'est une vision développée et dense d'un niveau compréhensif vers la tridimensionnalité constitutive d'une telle expérience et où on entrecroise les éléments productifs (*poiesis*), perceptifs (*aisthesis*) et cathartiques (*catharsis*). En imprimant, en même temps, l'importante force analytique, préférentielle ou égale, à la dimension matérielle (*sémiotique* dans le cas de la présente proposition



d'investigation) de
la culture, pour ne
pas être
exclusivement
ancré dans une
recherche
retournée vers les
idées ou les
significations
importantes, qui

bordent souvent les aspects matériels, considérés comme simples, par incarnations de telles idées. Conception qui peut résulter séduisante, mais qui, portée à l'étude des arts, peut aboutir dans quelque chose contre-indiqué, étant donné le caractère plastique, textural, rugueux et finalement perceptive de ces expressions.

De même, le projet qui est proposé peut être placé dans le contexte de la critique que chacun des chercheurs a pratiquée, celle qui, en ayant comme objet les arts visuels et le théâtre, a examiné ces expressions pour détecter des sens globaux de signification culturelle et sociale ⁷⁹.

On a essayé, ici, de faire résonner méthodologiquement les autres nombreuses sédimentations sémantiques du mot critique comme examiner, ordonner, discerner, distinguer, choisir et décider, en essayant de contribuer à une compréhension plus expansive que les deux autres seules significations, qui normalement sont associées généralement à une telle

⁷⁹ "La Bandera: creación e identidad en el arte chileno contemporáneo", junto a R. Farriol y C. Bahamonde, *Cátedra de Artes 1*, Facultad de Artes, UC, 2005, "Aproximación al teatro y a la crítica desde *Beckett y Godot*", avec Andrea Ubal, *Apuntes* 126-127, Escuela de Teatro, P. Universidad Católica de Chile, 2005 et "Apuntes Críticos desde *La Cruzada de los Niños*", *Apuntes* 128, Escuela de Teatro, Santiago de Chile, P. Universidad Católica de Chile, 2006.

notion, comme ce sont celles d'évaluer et juger, souvent empêchent. Pour le développement de la présente recherche on compte, par conséquent, avec la mise en œuvre d'un important travail avancé fasse une relation avec des axes établis dans la théorie esthétique, la critique et les objets visuels et culturels suffisamment documentés et travaillés théoriquement ⁸⁰. Auquel doit s'ajouter un important matériel visuel et scriptural de l'objet en question, qui correspond au dossier personnel du chercheur principal: catalogues, textes, entrevues, photographies et reproductions audiovisuelles qui correspondent à des œuvres qui utilisent, sont servis ou manipulent des morceaux ou des significations du signe drapeau.

On soupçonne que, ou comme rénovation et rupture avec la tradition artistique, ou avec la mise en question du rôle de l'art ou de l'artiste dans une société de changements, ou comme maintien d'une mémoire usurpée, ou comme oblitérations postmodernes de ces mêmes ruptures explicites, les expressions artistiques chiliennes de tout ces temps, ont été finalement entrecroisées, focalisés et même déterminées par le symbole le plus voyant, présent et partagé par les domaines plus variés de la société chilien, en se démarquant de tout déterminisme politique ou idéologique qui a souhaité confisquer, rayer ou nier le caractère socialement transversal de cet emblème, à la fois en niant, ou au moins en déguisant le caractère essentiellement révolutionnaire, avant-gardiste ou exceptionnel de ces propositions. Dit ceci et vu le caractère hétérogène et multiple de l'univers artistique qui a fait recours au travail créatif avec le drapeau chilien et dû au fait que sur le sujet on n'a pas construit de modèles d'interprétation, le projet est articulé dans le cadre d'une conception exploratoire.

⁸⁰ Cf. Rodríguez-Plaza, (Patricio), *Crítica teatral y medios...op.cit.*

Dans le premier cas, il est évident que la bande de temps considérée insère un important nombre d'artistes, qui ont posés ses travaux et ses positions esthétiques dans des perspectives très différentes ; ce qui complique évidemment une lecture critique d'ensemble. Dans le second cas, et jusqu'à où nous savons, on ne connaît pas de modèles d'explication en ce qui concerne la corrélation entre des arts performatifs et visuels, et la légende de la patrie, dont l'extension plus certaine est le secteur social et en dernier, ce qui est politique, ceci compris, évidemment, dans un vaste sens et non simplement partisan. D'autre part, et étant donné le type de données à reprendre, indiqués dans les objectifs du projet, la conception méthodologique à utiliser fera recours aux techniques qualitatives. Celles-ci seront groupées dans : techniques d'analyse documentaire (historiques, textuels, audio-visuels), interprétation théorique-analytique et sémiotique appliquée à l'analyse d'œuvres, analyse de discours (artistique, politique, culturel) et interviews à des informateurs significatifs, groupés, préférentiellement autour des productions artistiques.

On interviewera, donc, à Guillermo Núñez, Carlos Altamirano, Victor Hugo Codocedo, Antonio Becerro, Josefina Hevia, Piro Luzko, José Balmes, Tolérance Quartiers, Carlos Leppe, Voluspa Jarpa, Gonzalo Mezza, Marta Quintana, Mario Irrarázaval, Luis Mandiola et Nieves Mac-aulliffe Bunster.

On comptera aussi avec l'analyse de la matière et de l'iconicité des œuvres suivantes : *Desechos* (1985), *Bandera y piedras* (1989), *Pan territorio* (1991), *Informa IV* (2001), *Bandera de Lonquén* (1985), *Gente N° 2* (1977), *7 octubre* (1988), *11 de septiembre* 1973, (1973), *Emblemas históricos* (2001), *Acción de la estrella* (1979), *Óleo sobre perro* (2000), *Danzantes estrellas* (1984-85), *Disciplinamiento escolar* (1980).

Dans cet aspect les travaux théoriques avancés par le Groupe MU⁸¹ seront d'importance suprême. On propose, ici, une quête théorique globale sur ce qu'est rhétorique de l'image et différenciation fondamentale entre signe plastique et signe iconique, qui peut installer des propositions des artistes chiliens traités dans cette recherche. Non seulement parce qu'on puisse analyser ces œuvres au niveau perspective de raisonnement, mais parce que plusieurs d'elles ont été précisément pensées et ont été produites comme un travail de torsion des matières plastiques et iconiques ; comme une recherche des structures des signes de la culture et sur lesquelles reposent et se déplacent des significations simultanément profondes et superficielles. Tout cela, sous la conception de ce qui est artistique comme un monde d'autonomies et de spécificités, nourri et légitimé par des réseaux, des variables et des agents qui ne sont pas entourés, par conséquent, par l'exclusive production d'œuvre, ni par les catégories biographiques et exploratoires d'un artiste.

Pierre Bourdieu peut dans ce point apporter ses catégories d'analyse, qui placent les éléments biographique ou objectales des phénomènes artistiques ou culturels dans un réseau partenaire-historique qui les explique, justifie ou simplement les raisonne au niveau de dimensions qui souvent sont oublié (par convenance, intérêt ou distinction) par les mêmes agents production ou circulation évaluée socialement⁸².

Je n'oublie guerre qu'au lieu d'expliquer et interpréter ce qu'il fait c'est de juxtaposer désordre et subrepticement des informations dépourvues de clarté nécessaire en ce qui concerne les tensions sociales et politiques qui y sont sous-jacentes.

⁸¹ Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

⁸² *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

En effet, et comme on l'a déjà dit, le drapeau, le signe le plus voyant et évident de certaines caractéristiques de la nation a été considéré par des artistes chiliens contemporains très variés, une matière digne d'attention analytique et de production symbolique.

Variés quant aux positions esthétiques, mais aussi par rapport à ses disciplines, techniques et même des fois aux niveaux historiques et générationnels de leur transit existentiel et artistique. Ils ont travaillé le drapeau depuis la légèreté du matériel, collé, ou on fait une construction à partir de détails et d'éléments trouvés; tout cela dans une structuration, qui moins que des métaphores visuelles, sont ici des métonymies qui nous portent au caractère immédiat, à l'événement, beaucoup de fois brutal de l'éventualité⁸³.

Le drapeau est pour eux, spécialement pour Balmes, littéralement le travail avec un signe (*Signo*, nom du groupe fondé en Santiago en 1960), signifié et signifiant, qui tend une réalité qui par l'intermédiaire de l'apparition littérale de l'objet, brise l'aspect symbolique d'un de ses composants.

Le signe drapeau montre une signification traînée par un signifiant matériellement exposée. Dans ces artistes, même à des époques différentes, le drapeau, en tant qu'image et objet, produit un retard dans le total fracas du geste, de celui collé, de celui barbouillé, qui semble avoir été fait accidentellement.

Le drapeau est là comme détail qui indique l'apparition d'un territoire, de pierres, de déchets ancrés à une histoire ; bien que cela ne soit reconnu que par des habitants particuliers. *Desechos* nous expose, ainsi, les couleurs

⁸³ Cf. Galaz, (Gaspar), "La estética balmesiana", *Balmes. Viaje a la pintura*, Santiago, Ocho Libros Editores, 1995.

du drapeau chilien, en laissant entrevoir y compris l'étoile isolée, même si elle n'arrive jamais à la concrétisation complète et reconnaissable de sa configuration. Par contre Alberto Pérez garde dans une de ses oeuvres sur *Lonquén*, les mesures et certaines caractéristiques chromatiques, en la vidant de ses détails admis socialement, en la remplissant, cependant, d'une autre histoire ; celle du décès, du meurtre, de l'enterrement et de l'exhumation.

Par contre Guillermo Núñez l'a portée à un jeu épique (*11 septembre 1973, 1973* ; ou aussi à une blessure produites par des fourches : le drapeau se prête comme une image pour la commémoration de faits politiques et historiques, qui n'ont pas toujours la capacité de la visibilité sociale de l'art. Manque de visibilité par des préoccupations différentes du même monde de l'art, mais aussi par la censure extrême des forces qui peuvent être exprimées dans cette scène.

Les œuvres *Bandera para ocho mineros* et *Se encendieron ocho estrellas en el Salvador*, ont été détruites par les événements du coup d'Etat de 1973, ce qui signifie une disparition concrète qui porte implicite la marque d'une métaphore.

Dans d'autres lignes de travail, des artistes comme Carlos Altamirano, Víctor Hugo Codocedo ou Voluspa Jarpa ont introduit un caractère ouvertement édifiant du drapeau.

Ils ont pris, plusieurs fois, littérale et droitement un drapeau. Un objet acquis comme tel qui a été cloué, placé comme cadre et exprimé pour la porter à des questions plus vastes en ce qui concerne l'art, la patrie, aux langages et aux discours qui entrelacent ces dimensions et qui n'obtiennent pas toujours un cohérence.

Emblemas históricos (Jarpa, 2001) est un exemple clair des superpositions faites ou des légendes qui peuvent entrer dans le drapeau, légendes qui font à leur tour partie du drapeau. Codocedo, est dans ce sens, celui qui a plus renforcé la relation art/emblème, en travaillant en termes définis la matérialité de l'art de la peinture, telles que techniques d'union courante. Il a transformé (ou au moins c'est ce qu'il voulait) le drapeau en toile et cadre, en interrogeant si on passe de l'art à la quotidienneté, ou de la quotidienneté de l'art, en exigeant, de cette manière, un regard oblique et décentré face à une telle dichotomie de spécificités culturelles. Par contre Luis Mandiola ou Mario Irrázaval ont fait avec la sculpture un nouveau jeu d'échanges puissants, en renversant sur elle, des responsabilités que la société, à des périodes diverses, se posait à partir de la loquacité du triomphe politique ou depuis la dépravation d'une société qui arrête la croissance normale de ses possibilités humaines.

L'installation de chaises et de petits chevaux de jouet (blancs, bleus et rouges avec un de d'eux au lieu de l'étoile) et de la discipline scolaire (Concours *Colocadora Nacional de Valores*, 1980) est l'œuvre avec laquelle Irrázaval nous remémore la patrie et la société comme groupe humain qui vit le présent comme présent pur ⁸⁴.

De son côté, Andres Vio travaillait avec le drapeau et son mouvement en rompant les lignes et les manières, dans un jeu de rétine, qui disloque optiquement l'image du drapeau chilien (Galerie Artespacio, 2000).

Cet artiste cinétique qui avec ses expérimentations des objets fabriqués en papier journal et avec des moteurs qui produisent, effectivement, le mouvement, fait apparaître le drapeau chilien, comme façon symbolique de déplacer certains de ses sens. Mais tous ces exemples ne sont pas loin de

⁸⁴ Ivelic, (Milan) et Galaz, (Gaspar), *Chile. Arte actual*, Valparaíso, Ediciones Universidad Católica de Vaparaíso, 1988.



l'art conceptuel ou de recherche technologique. Carlos Leppe et Gonzalo Mezza sont arrivés, aussi à des recherches dans lesquels le drapeau a joué un rôle excellent. Le cas doublement emblématique de la tonsure de Leppe, quand il activera l'art depuis l'action (*Acción arte-estrella*, Galerie Cal, 1979)

de son corps et de son compromis avec les interrogations, qui sans abandonner les problématiques politiques ou biographiques, crée une fente avec l'emblème de la patrie qui cite à l'artiste conceptuel le plus influent du siècle XX : Marcel Duchamp. Ces manifestations ne sont pas éloignées d'artistes émergents ou jeunes, qui malgré le pas des années et des générations, ont étudié dans les symbolisations qu'ils battent dans un drapeau.

C'est le cas Antonio Becerro (*Óleo sobre perro*, 2000), Josefina Hevia (Galerie Maison Bleue de l'Art, Pointe Sables, 2005) et Piro Luzko (Centre Art Alameda, 2005). Ce dernier est arrivé, même, à poser quelque chose comme un « *patriotismo psicótico* », puisque l'art aurait une capacité de refléter une manière curieuse de nous voir dans notre conduite nationale et chilienne. Ceci est en accord avec des recherches, qui en ayant comme foyer de préoccupation analytique l'art national, ont insisté sur le fait qu'une connaissance de la « personnalité nationale » dans laquelle ce favoriserait ce qui est inhibé ou réprimé, au-dessus de ce qui est obligatoire, narcissique ou sadomasochiste, devrait justement faire partie d'autres expressions culturelles ⁸⁵.

⁸⁵ Marinovic, (Mimi), et Jadresic, (Victor), *Sicología del chileno. Estudio exploratorio de la personalidad nacional realizado a través del arte*, Santiago, Aconcagua, 1978.

Il convient finalement de consigner que le drapeau a aussi disposé de l'intérêt créatif d'artistes situés dehors des circuits consacrés du monde de l'art comme Marta Quintana. Quintana, la première étudiante sortie de l'*Escuela de Arte de la Universidad Católica* en 1963 a été un créateur intermittent, qui touchée par les événements d'un pays sous un gouvernement militaire, recourt durant les années 80 au drapeau comme façon de montrer le baratin macabre d'un état militaire omniprésent.

La série des *Candilejas*, (1985-1988) avec des titres comme *Danzantes estrellas*, *Desfile escénico* ou *Parada perfecta*, où des militaires foulent et salissent le drapeau depuis les oripeaux les épaulettes ou les bijoux féminins exposés dans un arrêt militaire, économise tout commentaire.

Ce travail avec le drapeau n'a pas été évidemment un thème contenu dans la totalité de la production picturale, sculpturale ou artistique de tels créateurs, mais il a bien été un point de l'importante flexion en parties de son œuvre. Ce qui s'avère intéressant est l'idée d'ensemble que de telles expressions peuvent livrer dans une lecture critique, qui en restituant les axes sur lesquels on a affirmé de telles créations, permet une vision de totalité, dans laquelle, ces exemples isolés, peuvent acquérir du sens. Sens qui est attaché à des réseaux de circulation et de réception, non exclusivement artistiques, mais aussi sociales et historiques. L'idée d'art, de vie, d'éventualité et de production symbolique, acquiert dans ce cas, une densité significative, produit des convergences, qu'une vaste scène culturelle peut construire depuis l'épaisseur et la cohésion de ses ligaments plus durs, ayant des aspects artistiques ou non. Plus qu'un apport d'individualités créatives ce qui qu'on veut montrer, ici, c'est un développement collectif, transversal, qui dote de signification à l'art chilien contemporain, qui a disloqué la politique de la nation en renversant une

partie de son arsenal créatif dans ces expérimentations. Il ne s'agit pas, évidemment, d'un art littéraire qui est exclusivement souligné généralement presque par l'excellent détachement d'auteurs, mais d'un art réfléchi capable de décortiquer un signe d'abondante observation, en oblitérant la nécessité traditionnelle de production originale d'auteur reconnu. En ce sens le travail avec et à partir du drapeau produit intérêt et cohérence créative en laissant en l'air la simple production de questions visuelles, en examinant dans des tensions à un tel objet, celui qui paradoxalement est normalisé, réglementé et légalement établi.

La reproduction d'un drapeau, l'utilisation d'un drapeau modèle et réel avec des fins différées ou même la représentation d'un drapeau est aussi la présentation d'un drapeau. Et par conséquent, dans ces cas, les artistes sont des travailleurs, des citoyens qui pratiquent avec un signe symboliquement quotidien. Quotidien par l'utilisation réitérée de la citoyenneté à ses niveaux de commémoration patriotique (18 septembre), de conclusion politique (de gauche, de centre ou de droite), de prise démographique (ligature en général à la nécessité de logement familial), de construction terminale de logement individuel, collectif, privé ou public (*tijerales*)⁸⁶; ainsi que grâce à la peinture et au répertoire des rues doublé qui le laisse généralement apparaître dans les supports les plus divers. Ressortissant social et symbolique qui est porté, ainsi, à la signification au moyen de signes communautaires, affaire moins nette dans une série d'individus particuliers, que dans un corps organique de liens communicatifs. Liens qui peuvent ne pas répondre à des contacts prémédités (ni artistiques, ni sociaux ou historiques), mais plutôt à des relations intersubjectives de caractère collectif et national qui sont superposées - sans annuler la

⁸⁶ En ce moment se met en place le drapeau et se fait une fête que doit apporter le bonheur et de la solidité à la construction.

fantaisie créative. L'art chilien démontre, de cette manière, son démarquage en ce qui concerne une idée avant-gardiste qui est affirmée, fondamentalement, dans le génie autoritaire soutenu dans la spécificité artistique. Le travail artistique avec le drapeau sert et démontre, par le sentiment d'une collectivité, que d'une certaine manière et malgré la responsabilité qui est assignée à l'individualité créative, il fonctionne meilleur et plus lucidement, en étant vu insérée dans un réseau de propositions d'adition.

Il montre également le caractère performatif, dans le sens « de répétition, de construction (absence d'originalité' ou de spontanéité) en tant qu'une marque distinctive, qui a approché et a brouillé les frontières entre les arts performatifs et entre l'art et la vie⁸⁷ de beaucoup de manifestations chiliennes contemporaines. Le cas du drapeau s'avère ici très significatif, tel qu'une zone de chocs, d'influences et d'interférences, il a entraîné les arts à brouiller ses limites, comme dans le cas de l'artiste performer Francisco Copello.

L'utilisation d'un tel objet a obligé ces productions à assumer les théâtralités, les sonorités et les iconicités présentes, dans le monde de l'art⁸⁸, comme dans l'espace social qui le contient et le pénètre, en indiquant, sur les contenus latents dans de telles expériences, mais aussi autour des matérialités, celles qui non seulement les véhiculent, mais sont leur sens. Tout ceci, exige un premier rapprochement qui essaye de répondre à certaines questions, comme : Quelles seraient les explications à l'apparent paradoxe de convergence entre art contemporain, en constante affirmation de spécificité, et convention patriotique et politique ?

⁸⁷ Schechner, (Richard), *Op. cit.*

⁸⁸ Dickie, (George), "Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique", *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens-Klincksieck, 1988.

Quelles questions créatives, biographiques, contextuelles ont porté à ces artistes tellement divers, à l'utilisation de l'emblème national chilien ? Et finalement, Pourquoi, si l'art d'« avant-garde » a proposé comme délimitation des conventions perceptives et des « lieux communs », est allé à une de ces légendes les plus caractéristiques de l'espace socioculturelle ? Ces interrogations s'inscrivent dans une tradition d'analyse qui instaure les préoccupations d'une critique culturelle, qui comprend que les savoirs et les disciplines doivent créer une zone franche qui donne lieu à un empirisme de connexions, à des diversifications théoriques complémentaires.

« Il n'est pas traité, évidemment de déplacer ou remplacer les disciplines traditionnelles, ni d'invalider ses appareils de formation et de transmission académique, mais d'être valu des infractions et des fissures paresseuses entre discipline et discipline pour mobiliser de façon critique ces significations encore en processus - encore non stabilisées – qui résistent à être traduites par le système de codage académique du savoir disciplinaire ou bien duquel fuient des alignements assurés du savoir sous contrat des spécialisations ⁸⁹ . » Cela signifie assumer une transdisciplinarité à l'intérieur, à partir des spécificités des perspectives d'étude, mais pardessus, signifie reconnaître que les objets de connaissance et les réalités dans lesquelles ils s'inscrivent, sont aussi nomades. Et comme les perspectives qu'ils essayent de comprendre sont ainsi, ils doivent à leur tour avoir la capacité de mouvement, et d'adaptation nécessaires.

Le drapeau, comme on l'a dit, se place dans le centre de pratiques qui les entrecroisent et à leur tour, ils entrecroisent différentes dimensions culturelles. L'art a été tendu, ainsi, depuis de différents supports et de

⁸⁹ -“¿Qué es la crítica cultural? Disciplinas, saber académico y crítica cultural”, *El Mercurio Electrónico*, agosto, 1999.

mises en question, en même temps qu'il a été exigé depuis ses langages, soient traditionnels ou techniquement innovateurs, pour répondre et résoudre ce que lui-même a proposé, dès qu'il assume un lieu de sensibilités socialement focalisées⁹⁰. Le projet qu'on propose est placé dans le cadre des orientations théoriques et des auteurs dont on a fait le compte-rendu précédemment, et cherche à développer une lecture critique et interprétative des problématiques auxquelles donnent lieu, tant l'utilisation idéologique ou esthétique, comme les insinuations formelles du drapeau chilien dans les arts contemporains chiliens. Le projet joint une maquette et le budget correspondant au livre sur lequel sera versé, au moins, une partie des illustrations rassemblées dans la recherche, ainsi que la totalité des découvertes conceptuelles et les pistes de réflexion rapprochées et obtenues dans les différentes étapes du projet. On a pris comme référence la production de mille exemplaires, considérant l'intérêt que peut susciter une publication, dont la base d'investigation est un objet non travaillé dans le notre milieu. Il convient de consigner que la maison d'édition *Ocho Libros Editores* se chargera non seulement des travaux de conception, d'édition et de presse de la publication en support livre, mais aussi de la diffusion pour laquelle elle dispose de librairies pour ses publications périodiques ou exceptionnelles.

L'auteur s'engage également à livrer un nombre déterminé d'exemplaires aux bibliothèques des Universités *de Chile* et le *Católica de Chile*, ainsi qu'à la *Biblioteca de Santiago* et au *Centro Cultural Palacio de la Moneda* avec lesquelles il maintient un échange périodique, étant donné ma qualité de directeur de la revue *Cátedra de Artes*.

⁹⁰ Mandoki, (Katya), *Prosaica*. *Op, cit.*

Aussi le projet prétend produire et publier des versions partielles dans les revues *Aisthesis*. Revue chilienne de recherches en esthétiques, de l' *Instituto de Estética* , dans la revue *Cuadernos de Artes* , de l' *Escuela de Arte* et à la revue *Apuntes de Teatro* de l' *Escuela de Teatro*; toutes unités académiques appartenant à la P. *Universidad Católica de Chile*.

On indique finalement qu'une partie ou la totalité de la recherche, peut servir de matériel d'appui aux cours d'*Identidad y cultura en Chile y América Latina*, au cadre du programme de *Magíster en Artes*, lequel considère aussi fonder une ligne éditoriale, nommée d'essaiement jusqu'à présent comme textes pédagogiques.

Epilogue

Comme on pouvait s'y attendre, le dernier espace de ce que, je suppose, est un rapport de synthèse me place de nouveau dans des problèmes. Surtout si je dois le penser comme une conclusion, au moment où me revient quelque chose que j'ai écouté à un certain moment à un professeur de la Sorbonne ; une conclusion ne doit pas répéter ce qui a été déjà dit. C'est pour cela que sont écrites les parties précédentes et centrales. Alors, si commencer ce texte a été un problème, c'est également compliqué de le terminer, ce qui ne peut pas être fait avec le même esprit. C'est-à-dire, en disant que seulement par une convention on impose un point de fermeture d'un exercice, qui comme celui-ci a été un rhizome, dont la meilleure image pour le définir est celle d'un miroir brisé. Une image multiple, comme la vie elle-même, comme les mots qui font allusion à des morceaux de la réalité. Comme une photographie numérique dont les pixels ne sont pas évidents mais dans un rapprochement qui, curieusement, nous fait perdre de vue l'image totale. J'ai voulu exposer ce que je fais, ce que j'ai fait, ce que je m'aimerais faire en termes académiques, d'investigation et professoraux. Traversé par le désir de vouloir échapper au dualisme fondamentaliste de ceci ou de l'autre, pour m'abriter dans l'exaspération de ceci et de l'autre, je conclus avec la pire des conclusions. Celle qui explique que ce dernier paragraphe ne peut pas être une conclusion dans le sens traditionnel, puisque ni ce rapport est une thèse, ni ce qui est écrit est une explication. Encore plus, puisque ce texte est sauf une révélation convaincante, un

exposé fait de morceaux d'expériences et de façons de se gagner la vie. Je termine d'écrire ceci aux moments où au le Chili les gens sont récemment sortis aux rues pour se manifestés avec une force que seulement la multitude connaît. Il est possible que cela ne produisent pas les changements qui sont demandés. Non plus, les changements d'une société inégale.

La seule chose que je regrette est de ne pas pouvoir prendre partie de ce nouveau carnaval répété que seulement les personnes rassemblées produisent ; qu'auquel, d'autres fois, j'ai fait partie comme un chroniqueur urbain.

Les manifestations que grosso modo ont été étendues par plusieurs mois (juin à septembre 2011) et qui continueront apparemment à se produire, ils ont été structurés avec une charge forte de créativité polythéâtrale, avec une polythéâtralité sociale. C'est-à-dire avec un sens de performativité collective dont les découpes, tant spatiales, comme de langages d'expression, sont multiples, esthétiquement totales dans le sens qui je l'ai donnée à une telle expression dans mon travail. Tout ceci marque des continuités avec ce qui ont été les mouvements politiques collectifs dans l'histoire contemporaine chilienne, mais aussi des différences qu'il serait nécessaire de déterminer.

Une des continuités, que je nomme seulement là du au fait que ils m'intéressent sauf celles-ci qui les modulations qui marquent un détachement en ce qui concerne la tradition, est ce qui est la politique dans un sens idéologique et partisan. Le Chili, comme on a observé tant de fois, contrairement à d'autres pays latino-américains, a vibré avec la politique. Celle-ci le a vertébré en tant que société qui occupe l'espace public.

Évidemment ceci n'est pas quelque chose exclusif du Chili, ni non plus le fait qu'il n'existe pas là un autre type de festivités (fête nationale, festival musical télévisé d'une ville comme *Viña del Mar*, festivités religieuses locales, etc.). Seulement que la politique, un système de partis qui accepte depuis très précoce dans le XXème siècle tout un spectre d'options idéologiques avec ses doctrines, programmes, figures, consignes et évidemment ses manifestations et utilisations du sol, l'architecture, les places et les parois de la ville, a été une constante très présente dans la trajectoire culturelle du Chili.

Les consignes « El pueblo unido jamás será vencido » (du peuple uni jamais sera vaincus) qu'il a été écouté tout au long de ces mois, m'économisent tout autre commentaire.

Enfin et pour retourner à ce qui m'importe dans cette épilogue, la première différence, il paraît être une question de fond en ce qui concerne le décalage entre la politique ou ce qui est appelé généralement la classe politique (partis, représentants parlementaires, personnel du pouvoir exécutif) et les personnes, spécialement les jeunes gens.

En effet, et comme lui ont indiqué quelques analystes sociaux, la citoyenneté a pris distance face aux discours et aux pratiques les plus traditionnelles de la politique chilienne des dernières 20 années, c'est-à-dire, après la récupération de la démocratie.

La seconde différence est le degré de caractère transversal qui est généralement présent dans ces mouvements urbains, tant en relation du type de personnes qui y sont là, tant en ce qui concerne les matières ou les thèmes traités.

Les demandes, les discours, les consignes vont des demandes de type éducationnel (par une amélioration de l'éducation publique, non au profit

dans l'éducation, par une éducation de qualité) jusqu'à des teneurs en de nouvelles sensibilités comme ceux type, écologiques, générationnels ou exigences par rapport aux retraites, la santé, la qualité de vie.

Ceux-ci qui assistent à toutes ces manifestations sont tout type de personnes, mais ils ont été sans doute les jeunes qui ont su mobiliser déjà à la citoyenneté et non la classe ouvrière ou les paysans ou les travailleurs comme archétypes d'un autre temps.

Une troisième différence serait le caractère éminemment ludique de toute cette expressivité.

En effet, si en d'autres temps on exprimait dans ce type de manifestations massives la confrontation idéologique pure et dure (entre partis, des classes et des visons de monde) ou la réclame par la chute d'un système dictatorial, aujourd'hui on assiste à une expressivité ironique, insolente, sarcastique face à une politique encadrée.

Et ceci est fait avec le sens oblique et jusqu'à obtus du jeu. Ces différences, à auxquelles on pourrait ajouter d'autres, se matérialisent dans différents langages qui jouent (il vaut bien ici la redondance) avec les sonorités, les gestualités et les plasticités de registres divers. Sans oublier, évidemment, l'interpénétration au milieu de la multitude des niveaux de production (matérielle et symbolique) de réseaux de circulation (entre des groupes organisés, manifestants anonymes et observateurs obligés comme les policiers) et les réceptions de tous.

En termes de sonorité ils ressortent essentiellement deux : les cris, les rimes, les chansons qu'expriment les manifestants et la musicalité des confréries itinérantes. Tout ceci produit et accompagné de sifflets, tambours et autres instruments de vent.

Ces instruments marquent le pas d'un tout, qui est évidemment la multitude, celle qui est à son tour divisée auditivement des parties, dans des morceaux sonores qui sont ceux qui structurent le tout. Par son paté les confréries organisées dans tant groupes qu'ils arrivent avec un travail essayé préalablement depuis hors de la marche elle-même.

Celles-ci marquent avec un accent sonore fort, tant la propriété prearmé musicale, à un tant à la multitude pour laquelle on interprète ce qui a été préparé. Préparation qui fait valoir apparemment aussi l'improvisation. Par rapport aux gestualités on peut également souligner deux : l'avance continue et régulière de la marche, celle qui malgré les retards, les accents corporels individuels, les accélérations de petits groupes, est faite en marchant avec et entre tous dans tant de foule. Foule qu'il a voulu dire « nous sommes présent » sans avoir besoin de la belligérance. Avec résolution et fermeté, mais sans esprit de combat.

L'autre gestualité est récemment par rapport à ces espèces d'unions où on a souligné quelques écoles de théâtre comme l' *Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica de Chile*.

Unions fondées pour ces circonstances qui créent des chorégraphies collectives, petites scènes de théâtre ambulant, danses populaires propres au monde juvénile.

Finalement dans des termes matières plastiques et visuelles on souligne d'abord tout type drapeaux, panneaux indicateurs, typographies et des ballons qui ne recourent pas nécessairement aux couleurs ou les emblèmes de partis politiques connus. Ceux-ci font appelle à la blague, au rire et au dessin et la peinture de la caricature.

On peut aussi indiquer de grandes marionnettes ou de grandes maquettes de véhicules policiers qui parodient le pouvoir militaire ou

policier, en le réinstallant avec légèreté, réellement et symboliquement à l'intérieur de la marche.

Les personnes ont construit de ces grands jouets et de ces grands masques de tout type et dans tout type de matériels, pour protester, mais aussi pour être entretenu. Tant eux-mêmes comme ces autres millions qui suivent les événements par télévision ou vous nouveaux moyens technologiques. Des moyens qui prennent part également des marches, surtout les travaux particuliers qui produisent des assemblages audiovisuels intéressants, qui d'une certaine manière sont autres prolongations ludiques de tous ces mouvements.

Tout ce qui est décrit accompagné par la présence des chiens vagabonds qui jouent, se distraient voire se font enrager, dans une version du carnaval, qui peut-être sans eux, ne recevrait pas une telle dénomination.

Bibliographie

Álvarez Caselli, (Pedro), *Historia del diseño gráfico en Chile*, Santiago, Escuela de Diseño UC, 2004

Barba, (Eugenio), *Théâtre. Solitude, métier, révolte*, France, L'entretemps éditions, 1999.

Barthes, (Roland), "Ecrivains et écrivains", *Œuvres Complètes II. Livres, textes, entretiens 1962-1967*, Paris, Seuil, 2002.

Beckett, (Samuel), *Quad et autres pièces pour télévision suivi de L'épuisé par Gilles Deleuze*, Paris, Minuit, 1992.

Bourdieu, (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Breton, (David le), *Signes d'identité. Tatouages, piercing et autres marques corporelles*, Paris, Éditions Métalié, 2002.

Brunner, (José Joaquín), *Un espejo trizado*, Santiago, Flacso, 1988

Buci-Glusckmann, (Christine), *Une femme philosophe (Dialogue avec François Soulage)*, Paris, Les rencontres de la mep, Klincksieck, 2008.

- *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.

- *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002

Castillo, (Eduardo), *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2006.

Castoriadis, (Cornelius), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

Chateau, (Dominique), *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

- *Le bouclier d'Achille. théorie de l'iconicité*, Paris, l'Harmattan, 1997.

Certeau, (Michel de), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Contreras, (Marta), Henríquez, (Patricia), Albornoz, (Adolfo), *Historias del teatro de la Universidad de Concepción*, Fondart, Universidad de Concepción, 2003.

Danto, (Arthur), "Le monde de l'art", *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens-Klincksieck, 1988.

Debray, (Régis), *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992. p. 205.

De Marinis, (Marco), « Représentation, présence, performance : pour un dialogue entre Nouvelle Théâtrologie et « Performance Studies », *Performance et savoir. Culture et communication*, De Boeck, 2011.

De Toro, (Fernando), « Performance : quelle performance ? », *Performance et savoir. Culture et communication*, De Boeck, 2011.

Dickie, (George), "Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique", *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens-Klincksieck, 1988.

Dubatti, (Jorge), *Concepciones de teatro : poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
-*El convivio teatral : teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

Durand, (Gilbert), *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.

Edeline, (Francis), Klinkenberg, (Jean-Marie) Minguet, (Philippe) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

Enel, (Françoise), *El cartel. Lenguaje, funciones, retórica*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.

Féral, Josette, "La théâtralité", *Poétique 75*, Paris, Seuil, 1988.
-*Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Colección Teatrológica, Buenos Aires, Galerna 2004

Figari, (Pedro), *Arte, estética, ideal*, Montevideo, Imprenta Artística de Juan J. Dornaleche, 1912.

-*Essai de philosophie biologique. Art, esthétique, idéal*, Paris, Editions de la revue de l'Amérique latine (traduit par Charles Lesca), 1926.

Galaz, (Gaspar), "La estética balmesiana", *Balmes. Viaje a la pintura*, Santiago, Ocho Libros Editores, 1995.

-"Palabras para un periodo", "Escultura chilena 1950-1973", *Modernidad Utopía, Segundo Periodo 1950-1973* Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

García Canclini, Néstor, *L'Amérique latine au XXI siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006.

-*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

García Montero (Luis), *El teatro medieval: polémica de una inexistencia*, España. Don Quijote, 1984.

Genin, (Christophe), *Misstic. Femme de l'être*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2009.

Gillan Scott, (Robert), *Fundamentos del diseño*, Buenos Aires, Editorial Víctor Leru, 1975.

Godoy, (Alejandro), *Historia del afiche chileno*, Universidad Arcis, 1992.

Goffman, (Erving), *Les cadres de la expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. Le sens commun, (Traduction d'Isaac Joseph), 1991.

Gruzinski, (Serge), "Mondialisations et métissages", *Planète métisse*, Paris, Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2008.

Hall, (Edward T.), *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, Paris, Seuil, 1992.

Hall, (Stuart), « Une perspective européenne sur l'hybridation : éléments de réflexion », *Hermès 28*, Paris, CNRS, 2000.

Hart, (Michael) et Negri, (Antonio), *Multitude. Guerre et démocratie à l'Âge de l'empire*, (traduit de l'anglais par Nicolas Guilhot), Paris, La Découverte, 2004.

Helbo, (André), *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007.

Hurtado, (María de la Luz), *Memorias teatrales. El teatro de la Universidad Católica en su cincuentenario*, P. Universidad Católica de Chile, *Apuntes*, 1993.

Ivelic, (Milan) et Galaz (Gaspar), *Chile arte actual*, Valparaíso, Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1988.

-*La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.

Jimenez, (Marc), *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1997.

Kay, (Ronald), *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago, Editores Asociados, 1980.

Lehmann, (Hans Thies), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

Mandoki, (Katya), *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, México, Grijabo, 1994.

-*Estética cotidiana y juegos de cultura. Prosaica uno*, México, Siglo XXI, 2006.

-*Prácticas e identidades sociales. Prosaica dos*, México, Siglo XXI, 2006.

-*La construcción estética del estado y de la identidad nacional. Prosaica tres*, México, Siglo XXI, 2007

Marinovic (Mimi), Jadresic (Victor), *Sicología del chileno. Estudio exploratorio de la personalidad nacional realizado a través del arte*, Santiago, Aconcagua, 1978.

Martin-Barbero, (Jesús), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987. Version en français *Des medias aux médiations*, CNRS Éditions, 2002.

Merleau Ponty, (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2009.

Morin, (Edgar) et Monge, (Jean-Louis), *L'intelligence de la complexité*, Paris, L'Harmattan, 1999.

- *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.

- Montalva, (Pía), *Morir un poco: moda y sociedad en Chile: 1960-1976*, Santiago, Sudamericana, 2005.
- Moulian, (Tomás), *Contradicciones del desarrollo político chileno 1920-1990*, Santiago, Lom Ediciones Arcis, 2009.
- Noguera, (Héctor) et Osorio, (Raúl), *La percepción actoral: orientaciones para la formación actoral*, Santiago, P. Universidad Católica de Chile, 1987.
- Ossandón (Carlos) et Santa Cruz, (Eduardo), *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago, Lom Ediciones, 2001.
- Pastoureau, (Michel), *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.
- Pavis, (Patrice), *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010.
 -*Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, France Villeneuve, Presses Universitaires de Septentrion, 2007
 -*L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, Fc. Arts du spectacle, 2003.
 -*Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, Lom, Arcis, 1998.
- Pradenas, (Luis), *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, Santiago, Lom Ediciones, 2006.
- Raposo, Alfonso, *Espacio urbano e ideología: el paradigma de la Corporación de Vivienda en la arquitectura habitacional chilena : 1953-1976*, Santiago, Universidad Central, 2001.
- Richard, (Nelly), *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*, Santiago, Arcis, Clacso, 2010
 -"Las estéticas populares: geometría y misterio de barrio", *Crítica cultural* 24, Santiago de Chile, 2002.
 -*Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Melbourne: Art & Text, 21 y Santiago: Francisco Zegers, Editor, 1986.
 - *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago, Cuarto Propio, 1998.
 -"Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo", *Aisthesis. Revista chilena de Investigaciones Estéticas* 21, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1988.
 -"¿Qué es la crítica cultural? Disciplinas, saber académico y crítica cultural", *El Mercurio Electrónico*, agosto, 1999.

- Rodríguez, (Juan Carlos), *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002
- Rolle, (Claudio), 1973. *La vida cotidiana de un año crucial*, Santiago, Planeta, 2003.
- Romero, (José Luis), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
- Salazar, (Gabriel), *Violencia, política popular en las "Grandes Alamedas". Santiago de Chile 1947-1987*, Santiago, Sur, 1990.
- Scheaffer, (Jean-Marie), *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
- Schechner, (Richard), *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux Etats Unis*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008.
-*Performance. Teoría y práctica interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Sánchez, Rafael, *La clave secreta en la comunicación y en la enseñanza*, Santiago, Chile Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile 2000.
- Sarlo, (Beatriz), *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, BUENOS Aires, Siglo XXI, 2009.
- Silva Barraza, (María Inés), Vera Aguilera, (Alejandro), *Proyectos en artes y cultura. Criterios y estrategias para su formulación*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2010.
- Soto Veragua, (Jorge), *Historia de la imprenta en Chile. Desde el siglo XVIII al XXI*, Santiago, El Árbol Azul, 2009
- Soullage, (Francois), *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.
- Subercaseaux, (Bernardo), *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*, Santiago, Lom Ediciones, 2010.

Sunkel, (Guillermo), *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago, Ilet, 1985.

Ubersfeld, (Anne), *L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

Vico (Mauricio) et Osses, (Mario), *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*, Ocho Libros Editores, Centro de Investigaciones Barros Arana, 2009.

Vico, (Mauricio), "Transformación social, arte popular e identidad", En *Artesanos, artistas, artifices. La Escuela de artes aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*, Santiago, Ocho Libros, Pie & Texto, 2010.

Villalón, (Emilio Marcos), "Las aleluyas o la primera literatura Gráfica", Seminario Internacional de Grabado, Escuela de Arte UC, abril 2003.

Villegas, (Juan), *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, California, Gestos, 2000.