
Corps cinématographique et corps politique : ce que le cinéma chilien du début du XXI^{ème} siècle permet au peuple mapuche

Dominique CASIMIRO

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), C.R.I.C.C.A.L.

Résumé

L'écran cinématographique est anthropomorphe car saturé de vie humaine. Lorsque les caméras de Claudio Marchant (*Palín, el Juego de Chile*, 1988), de Pablo Rosenblat (*Sueños de Cultrum*, 1990) ou Gunvor Sorli (*Palín Bollilco Mapu Meu*, 1994), telles des yeux inquisiteurs et silencieux, révélaient autrefois le paysage araucan, suivaient un animal sur les berges du Bío Bío, observaient une machine agricole traditionnelle ou décrivaient des habitations mapuche, tous commentaires en voix *off* semblaient inutiles. Involontairement, ces caméras du sud du sud du Chili n'avaient fait que donner une forme à l'informe et une vie aux clichés les plus intransigeants avec le peuple magallanique.

Cet article s'attardera donc à mettre en évidence une(r)évolution dans la construction de l'image du mapuche au cinéma. Contre une esthétique qui se voulait déformée et déformante, le cinéma chilien du début du XXI^{ème} siècle installe la nécessaire présence des corps mapuche à l'écran. Autrefois corps sacrifiés, corps détournés ou corps déliés, le corps mapuche est aujourd'hui un corps cinématographié. À partir d'un corpus filmique récent alliant dix-sept fictions et plus de trente documentaires, nous essaierons de démontrer que le tout récent cinéma chilien de cette société néolibérale construit une entité mapuche révolutionnaire dont la principale motivation est iconoclaste puisqu'elle consiste à briser littéralement les images informes d'autrefois. Ou comment en cinématographiant le corps mapuche, on lui permet de ne plus être un groupe anonyme et amorphe mais un corps singulier, actif voire politique. Nous concluons que ces corps mapuche, auparavant parqués dans une réserve naturelle et géographique bien réelle, sont aujourd'hui un corps sans défaut, un corps un et unique. Le cinéma chilien du XXI^{ème} siècle cadre les corps mapuche. Mais l'histoire de ce jeune cinéma ne pourrait-elle pas bien se raconter comme le désir de ces corps d'être (enfin) cadrés ?

Mots clés peuple mapuche ; cinéma chilien contemporain ; corps et imaginaire

Le verbe s'efface devant le bruit, le motif disparaît dans le grain. Nous devinons les formes par ce qui les entoure, non par ce qu'elles sont, nous comprenons la situation par ses conséquences, non par sa nature. Nous cherchons une forme familière à laquelle nous raccrocher mais elle se dérobe aussitôt. Chaque image est empreinte d'un manque qui déforme son environnement tout en l'aspirant, comme un trou noir. Elle nous attire aussi, nous invitant à fouiller, attisant nos projections, extrayant notre propre matière pour se combler. (Gimel, 2004 : 76)

0. Du surcadrage au cadrage du corps mapuche

La tradition occidentale a longtemps séparé – voire opposé – le corps et l'âme, et subordonné la chair à l'esprit qui ne pouvait pleinement s'épanouir, dans l'art, la littérature ou la spiritualité, qu'en s'affranchissant des limites et des servitudes de l'incarnation¹. Cette dichotomie et cette hiérarchie ont été, depuis les Temps modernes, souvent contestées, jusqu'à ce que le corps prenne, en Occident, à la fin du XIX^{ème} siècle, une revanche éclatante que résume, à elle seule, la réponse de Zarathoustra à ses contempteurs : « Corps suis tout entier, et rien d'autre : et âme n'est qu'un mot, pour désigner quelque chose dans le corps »¹. Cette réhabilitation de la chair a marqué profondément et durablement la création artistique latino-américaine ou européenne : les avant-gardes du XX^{ème} siècle ont donné de plus en plus d'initiative au corps, depuis le futurisme et le dadaïsme, jusqu'aux écritures du corps contemporaines et aux performances du *Body Art*. Celles-ci tendent à dresser le corps contre l'esprit, faisant de lui seul le principe et la substance de pratiques qui s'affichent résolument matérialistes, et souvent rebelles à la signification. Les plus forcenées d'entre elles aboutissent à des dérives dérisoires ou à des excès inquiétants : le corps déborde de la scène et s'expose en même temps qu'il explose aux yeux du spectateur. Bien qu'elles se prétendent révolutionnaires, ces pratiques hors normes ne font que refléter la déchéance à laquelle notre société voue parfois le corps, lorsqu'il devient pur instrument de travail ou de plaisir, objet d'expérimentation voire de manipulation pour les sciences et les techniques, marchandise pour le trafic du sexe ou de la drogue, chair à bombes ou à missiles. Le

¹ Cette notion est pourtant au cœur du christianisme, mais la théologie n'en a pas toujours tiré les conséquences qui s'imposent aujourd'hui à la pensée chrétienne elle-même, qui a rendu au corps toute la dignité que lui confère l'incarnation d'un Dieu fait homme.

« corps cinématographié »² du peuple mapuche – sur lequel s’interrogera le présent article – porte en lui la marque de cette évolution conceptuelle puisque, selon nous, il prend le parti pris d’inverser l’idéalisme qui oppose corps et esprit en réhabilitant le corps profané du mapuche. Considéré littéralement comme en dehors des normes dictées par des sociétés *winka* depuis la nuit des Temps ou la nuit de la Conquête, le mapuche a toujours été situé dans les marges.

Le cinéma chilien de ce début de XXI^{ème} siècle est précisément une tentative de recadrage du corps mapuche. Le « parti pris du corps » dans ce cinéma cherche à réunir ce que dissocient le matérialisme aussi bien que le spiritualisme, en envisageant la chair du corps mapuche non comme l’envers de l’esprit *winka*, mais bien comme le lieu même où s’incarne et s’élabore une pensée et une identité. Voici l’hypothèse risquée dans cet article : face au corps mapuche autrefois dissout dans l’anonymat d’un corps collectif im/propre, exhibé comme objet ou comme une collection d’organes et souvent placé sous le signe de l’insensé et de l’im/monde par refus et rejet, le cinéma chilien propose aujourd’hui un corps mapuche enfin cadré. Avec cet article consacré au corps cinématographique mapuche, nous prétendons démontrer la progressive présence du corps mapuche à l’écran à partir d’une paradoxale absence et invisibilité d’un corps pourtant bien présent et visible dans la société chilienne. En d’autres termes, c’est depuis la marge du hors champ que des cinéastes et/ou des journalistes recomposent ce corps jusqu’à le placer au cœur même du plan cinématographique. Du surcadrage au cadrage du corps mapuche.

1. Des corps sans support

Dans son ouvrage fondateur, *De la figure en général et du corps en particulier. L’invention figurative au cinéma*, Nicole Brenez développe la catégorie de « figure cinématographique », qui, tout en étant constituée du corps, le dépasse, par exemple

² Derrière cette expression se cache un intense effort théorique et critique sur la question du corps au cinéma – le corps cinématographié –, marqué notamment par l’ouvrage de Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L’invention figurative au cinéma*, celui de Vincent Amiel, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, celui dirigé par Andrea Grunert, *Le Corps filmé*, ou encore celui de Steven Shaviro, *The Cinematic Body*. Ces chercheurs tentent de répondre aux deux problématiques suivantes : comment le cinéma est-il à même de représenter les facultés créatrices du corps, mais aussi ses puissances et ses formes irréductibles à toute typologie : gestes, désirs, pulsions, tendances hors cadre, hors champ, hors discours ou hors normes ? Comment peut-il rendre compte des contextes et instances cognitifs, culturels, politiques et technologiques associés à – ou affectés par – la fabrique des corps à travers l’histoire ? Ces questions essentielles, et les champs de recherche qu’elles recoupent, ont été bien entamées par les études récentes. Parallèlement, les films eux-mêmes, comme toujours, ont eu recours au corps comme topos, figure ou motif privilégié, et ont pleinement participé de ce questionnement

sous la forme de « personnages sans personne » ou de « corps sans support », car, écrit-elle, « en rabattant le corps organique sur les aperçus corporels proposés par le cinéma, on refuse à celui-ci l'ensemble de ses puissances figurales, ses capacités d'abstraction, sa propension à l'allégorie, ses inventions figuratives, ses diverses aberrations et son pouvoir de prévision »³. Le cinéma chilien a longtemps fait du corps mapuche ce « corps sans support » dont Nicole Brenez esquisse les contours. En effet, des réalisateurs comme Silvio Caiozzi et Pablo Perelman (*A la Sombra del Sol*, 1974), Pablo Perelman (*Archipiélago*, 1992), Magaly Meneses (*Wichan*, 1994), Cristian Sánchez (*Cautiverio Feliz*, 1998) et évidemment Miguel Littin (*Tierra del Fuego*, 2003) ont bien malgré eux marqué les corps mapuche au fer rouge des clichés en vigueur depuis la Pacification de l'Araucanie (1880)⁴. Les cinq films énumérés plus haut sont tous, inmanquablement, une instrumentalisation du corps mapuche qui ne vient que servir une diégèse où civilisation et barbarie s'opposent, réduisant le corps mapuche à un simple témoignage vivant du passé araucan du Chili. En 2007, Francisco Gallardo (2007 : 125) proposait la lecture marxisante suivante de *A la Sombra del Sol* :

El tratamiento visual de lo indígena en *el film*, lejos de la exotización bastante común en este medio, evoca más a un campesino pobre que al nativo andino del *film* actual. Este aspecto es revelador, en especial si constatamos la presencia de un camarógrafo cuya mayor

³ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 32. Dans un travail proche de celui de Nicole Brenez, Paul Dubois isole la notion de *figural* comme « tout ce qui, dans une image, subsiste, une fois que l'on a enlevé en elle le figuratif (c'est-à-dire le motif référentiel, sa part iconographique) et le figuré (le(s) sens second(s), sa part rhétorique et iconographique) – mais qui reste encore figurable » ; venant du « dedans de l'image elle-même », le *figural* est « toujours au travail dans le corps même de l'image, dans la chair vive de sa visualité », in Philippe Dubois, « La question du figural », *Cinéma. Art(s) plastique(s)*, Pierre Taminiaux et Claude Murcia (éd.), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 51-76 et particulièrement p. 65).

⁴ L'histoire du peuple mapuche pourrait se résumer ainsi : un territoire libre sous la colonie espagnole et sa reconnaissance par des traités souscrits par cette dernière auprès des Nations autochtones ; les conquêtes militaires de leurs territoires à la fin du XIX^{ème} siècle (camouflées par les histoires officielles chiliennes et argentines sous les titres de « Pacification de l'Araucanie » au Chili et « Conquête du désert » en Argentine) et le rôle des églises Capucines (au Chili) et Salésiennes (en Argentine) dans un but d'assimilation des identités et des cultures autochtones ; le XX^{ème} siècle, la perte de la propriété de leurs territoires et leur réduction à une propriété foncière individuelle et limitée au Chili ou presque inexistante en Argentine ; l'apparition des clôtures de barbelé ; le conséquent appauvrissement de populations Mapuche et leur migration à compter des années 1930 vers les villes pour pallier le manque de terres et de ressources économiques ; la réalité de générations de Mapuche nées en milieu urbain ; les actuelles menaces portées aux terres et territoires qu'ils possèdent, causées d'une part par l'exploration et l'exploitation de ressources naturelles (plantation de forêts de bois exotiques, barrages hydroélectriques, exploitation pétrolière et gazière, minière, privatisation des sources d'eau mais aussi par la construction de routes ou encore l'autorisation de décharges en territoires autochtones.

experiencia fílmica estaba en relación con los protagonistas privilegiados del proceso liderado por la Unidad Popular. El nombre de Jorge Müller aparece asociado en la realización de numerosos documentales, como *Crónica del salitre* (1971), *La batalla de Chile* (1973-1979) y numerosos noticiarios de Chile Films. En *A la sombra del sol* el nativo aparece campesinado, una solución visual cuya afinidad con la época es mayor si consideramos el imaginario social que le corresponde y donde la categoría "pueblo" o "popular" era sinónimo exclusivo de trabajador, obrero o campesino. Durante ese período no existían los "pueblos originarios" y los indígenas eran simplemente campesinos.⁵

Dans l'une des premières séquences de *Cautiverio Feliz*, de Cristian Sánchez, surgit une suite d'images éphémères mais saisissantes : une silhouette humaine apparaît, très floue, qui semble courir vers la caméra, comme si elle tentait de s'arracher à l'arrière-plan indistinct qui menace de l'engloutir, de se détacher de la matière même du film. Le bourdonnement sourd de la bande sonore accompagne la trajectoire incertaine et les distorsions de cette forme aux contours changeants, qui, telle une tache mouvante sur la pellicule celluloïd, paraît sur le point de se dissoudre dans la texture pluvieuse et floue qui emplit le reste du cadre. Notre expérience de spectateur s'en trouve aussitôt radicalisée : nous regardons, ressentons et pensons différemment le corps mapuche par le cinéma. À sa façon, Cristian Sánchez participe à un retour à une corporéité filmique du corps mapuche ; celui-ci ne sert donc que de support à une conception dichotomique de la société chilienne, dans le but de créer une *chilenidad* où les éléments urbains et ruraux seraient convoqués afin de mettre en avant une identité riche de ses racines paysannes, mais bien plus ancrée dans une modernité qui l'éloignerait de plus en plus de ce monde du sud du sud du Chili. Le corps cinématographique mapuche fut longtemps le lieu où trouvèrent forme les plus informes des clichés. Privilégiant les jeux de physionomie, les réalisateurs cités en début de réflexion ont contribué à faire de ces corps mapuche des corps quelconques, des silhouettes qu'un maladroit noir et blanc choisi parfois pour ces films faisait basculer dans l'anonymat et un passé somme toute utopique. Valentina Beatriz Raurich Valencia et Juan Pablo Silva Escobar ne s'y sont pas trompés, eux qui concluent leur analyse de ce cinéma en ces termes : « Lo que estas realizaciones ofrecen a la mirada del espectador occidental es precisamente lo que éste quiere ver del estilo de vida indígena: un espectáculo de ritualidad y misticismo

⁵ Francisco Gallardo, « *A la Sombra del sol* y la penumbra de los tiempos de la Historia », in *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandinas*, n° 33, 2007, p. 125.

rodeado por una naturaleza atemporal y prístina, que contrasta con la vida decadente y anémica de Occidente »⁶.

Avec l'irruption sur la scène cinématographique de réalisateurs mapuche, le cinéma chilien sera un cinéma de la sensation qui se donnera comme objectif d'extraire ces corps cinématographiques de ce flou dans lequel ils baignent. Le cinéma se voudra alors cinéma de la sensation, un cinéma qui fera la part belle à la matérialité des corps mapuche et des objets qui leur sont liés métonymiquement (comme dans la plupart des réalisations de Jeannette Paillán, notamment *Wallmapu* ou *Machi Eugenia* de Felipe Laredo et Gunvor Sorli) mais aussi à la matière des images et des sons eux-mêmes. Dans ces productions, les techniques cinématographiques, mises au service des qualités sensorielles du film, participent à l'élaboration d'une synesthésie, et plus précisément d'une vision « haptique » : il ne s'agit plus seulement de construire un espace mapuche dans lequel évoluerait un corps mapuche correspondant au regard distancié de l'observateur omniscient que nous sommes, et destiné à une interprétation principalement narrative et fondée sur la représentation officielle du mapuche, mais aussi et surtout, en jouant sur les textures et les densités visuelles et sonores, de faire fonctionner notre « œil tactile » (Bonitzer, 1999 : 28). Flou, brouillage, ou au contraire saturation de détails et hyper-précision photographique, extrêmes gros plans, surimpressions, sous-expositions et surexpositions, variations d'intensité et de tonalités sonores : autant de techniques qui génèrent l'image d'un corps cinématographique mapuche vacillant entre le figuratif et l'abstrait, et où la figure humaine, en tant qu'entité autonome, tend à se dissoudre entièrement. Dissolution de la forme mapuche dans la matière filmique ; évocation de l'informe et du regard qui menacent l'intégrité du corps mapuche à l'écran, et désavouent à la fois la notion de sujet autonome et celle d'un monde objectif entièrement soumis à l'emprise du regard subjectif : il n'est pas surprenant que le type de motifs visuels que nous évoquons à présent se retrouvent dans des films qui parlent d'exil en pays mapuche. L'exilé, comme dans *La frontera* (Ricardo Larraín, 1991), c'est à la fois le « voyant » – pour reprendre le terme de Gilles Deleuze –, celui qui se trouve confronté à un monde dont il voit parfois les failles

⁶ Valentina Beatriz Raurich Valencia et Juan Pablo Silva Escobar, « La exhumación de le premoderno: la imagen de los pueblos originarios en el cine de ficción y documental chileno », in *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. xvii, n° 34, 2011, p. 81.

mais dont le sens, souvent, lui échappe ; et « l'autre » mapuche et exotique, incompréhensible ou abject, qui, soumis au regard inquisiteur ou consommateur, se trouve réduit à la condition d'objet.

2. Des corps archivés

Mais c'est précisément un objet qui va engager le cinéma chilien dans un processus de (r)évolution de l'image cinématographique du corps mapuche : l'insertion de photographies de *comuneros* mapuche dans le cadre même de l'image filmique. Dans le cinéma classique, regarder un film, c'est distinguer des formes humaines (des personnages) et des objets tels qu'ils apparaissent dans l'espace de la représentation, éléments à la fois distincts et déjà codifiés du récit filmique que le spectateur appréhende de son point de vue d'observateur omniscient. Un cinéma de la sensation joue au contraire sur les qualités matérielles du médium pour construire un espace déhiérarchisé où peuvent se former des relations d'intimité et de proximité entre corps du spectateur et corps mapuche cinématographique, corps devenu objet du regard alors que la société le reléguait jusqu'à présent dans les marges de sa géographie. Où et comment figurer ces corps invisibles que l'on ne saurait voir ? Les cinéastes interrogés dans cet article nous démontrent que c'est en développant une dialectique négative de l'Histoire que l'artiste – le plus souvent d'origine mapuche – deviendra un médium chargé de rendre visibles physiquement ces corps fantômes et toutes les images mentales et/ou intérieures qui leurs sont associées. L'objectif consiste désormais à donner à voir *ce* et *ceux* que l'on ne voit *pas*, que l'on ne voit *plus*, ou que l'on ne veut pas voir. En d'autres termes, il s'agit de dépasser l'aporie engendrée par les archives photographiques. L'incipit de *Newen mapuche. La fuerza de la gente de la tierra* (2010) d'Elena Varela, est éclairante en ce sens : celui-ci se présente sous la forme d'une juxtaposition de photographies d'identité d'activistes mapuche accusés de « terrorisme d'État »⁷. « Je ne peins pas ce que je vois, mais

⁷ Le Chili renâcle à reconnaître sa composition multiculturelle et laisse peu d'espace d'expression à ses huit peuples autochtones. La convention 169 de l'Organisation internationale du travail (OIT) – seul accord international relatif aux peuples indigènes – n'est entrée en vigueur qu'en septembre 2009. Le fait que Michèle Bachelet, alors présidente du pays, ait tenu cet engagement de campagne, ne peut occulter qu'elle en a oublié un autre : celui de ne plus appliquer la législation antiterroriste aux militants mapuches. À la veille de trois procès les concernant, des prisonniers politiques mapuche ont lancé le plus important mouvement collectif de grève de la faim que le Chili ait connu. Ils dénoncent l'acharnement des autorités à qualifier depuis la dictature pinochetiste de « terroristes » des pratiques communes au reste du continent (occupations de propriétés d'entreprises ou de grands propriétaires par des groupes ethniques paupérisés...). Du zapatisme mexicain à l'indigénisme d'Evo Morales en Bolivie, depuis les années 1990, les revendications des peuples

ce que j'ai vu », disait Edvard Munch⁸, comme si toute image ne pouvait être que celle du passé. Hypothèse que les photographies de ces mapuche emprisonnés ou disparus semblent accréditer : trace laissée sur le papier par une ombre transitoire, elle ne nous montre jamais que du révolu. L'image photographique constitue par essence une archive. Archives familiales lorsque le cliché est extrait d'un album de famille exhumé des profondeurs d'un grenier, comme cela est le cas avec les clichés représentant ce jeune lycéen mapuche de 17 ans – Álex Lemún –, assassiné le 12 novembre 2002 alors qu'il prenait fait et cause dans la récupération des terres de la communauté indigène Montutui Mapu (Ercilla), spoliée par l'entreprise Forestal Mininco. Mais aussi archives historiques, lorsque les photographies des mapuches sont celles extraites de documents d'identité officiels, et figurant sur les pancartes lors des manifestations, nourrissant le projet d'Elena Varela de consigner sur ce tissu tous les visages des mapuche. Ainsi, l'affinité de la photographie et de la mémoire des mapuche semblerait aussitôt établie, et nous explique la légitimité de cette première figuration des invisibles mapuche. Le travail d'Elena Varela devient ainsi archive, et l'archive fait alors mémoire : elle enregistre un moment qu'elle transmet à la postérité, et trace en retour une route directe vers le passé. Trop directe, peut-être.

Cependant, si l'image du corps mapuche appelle à un retour au passé signifié, par exemple, par des vêtements et une mode que nous pouvons facilement dater, c'est aussi sur un mode très voisin de celui opéré par la mémoire. Celle-ci n'effectue pas une projection du passé dans le présent, elle n'est pas un raccourci spatio-temporel qui abolirait le temps. La mémoire est, au contraire, conscience du temps qui passe, expérience vécue de l'épaisseur du temps. La photographie, loin d'opérer une illusoire présentification du passé, accuse en elle « la lourde déposition du temps »⁹. Ces visages sont pour nous des visages d'un autre temps : le mapuche serait, comme tant d'autres victimes hispano-américaines du terrorisme d'État, un disparu d'un autre temps. Le risque est donc que la photographie souligne son historicité, et se pose en mémorial. Cette conscience du temps qui va, partagée par

autochtones gagnent du terrain dans toute l'Amérique latine. Reconnaissance, dignité et volonté de s'émanciper sont les points communs à toutes ces luttes qui privilégient une relation à la « terre-mère » inconcevable pour la pensée néo-libérale. Cette philosophie, partagée par les « *mapu-che* » (« gens de la terre »), s'oppose souvent aux intérêts économiques des classes dirigeantes. C'est le cas au Chili.

⁸ Cité dans *Le Dernier Portrait*, dir. Emmanuelle HERAN et Julie BOLLOCH, Paris, Éditions de la RMN, 2002, p. 75.

⁹ Liliane Louvel, *Texte et Image. Images à lire et textes à voir*, Rennes, PUR, 2002, p. 153.

la photographie et la mémoire, les rapproche encore toutes deux en colorant d'une même nostalgie le retour au passé que l'une et l'autre suscitent. Celui-ci, en temps de dictature, prendrait en effet le plus souvent la forme d'un *memento mori* : on ne se souvient jamais que de l'absent ! Or, la photographie est précisément ce qui rappelle l'absence à notre souvenir. Le cliché fait mémoire du disparu. D'une façon radicale, les clichés des disparus signifient cette perte. Les photographies de ces victimes mapuche que nous avons tous en tête, mettent en effet en lumière une perte déplorable, non pour les faire revivre dans l'éternel présent de la manifestation, mais à l'inverse pour révéler la déperdition d'être inscrite en chaque image.

Et c'est là que l'image photographique ne semble plus être de façon pertinente en adéquation avec les revendications des collectifs mapuche. Certes la photographie pouvait aussi constituer un des objets privilégiés de la mémoire puisqu'y apparaissait le mapuche disparu puis immortalisé sur la pellicule. Cependant, cette icônomorphose s'interroge sur le souvenir de l'image du mapuche et sa trace, et fait donc de l'image photographique du mapuche un effecteur de mémoire qui installe le mapuche disparu dans une mort certaine. L'image photographique s'érige alors en monument aux morts où apparaissent les noms de quelques victimes.

Il y a donc dans ces photographies de l'incipit de *Newen mapuche. La fuerza de la gente de la tierra* (2010) d'Elena Varela, comme dans la mémoire, quelque chose d'à jamais perdu et d'inconsolé. L'image photographique est une mémoire parce qu'elle nous rappelle que quelque chose de passé a existé, mais ne viendra plus. Elle sonde en nous, regardeurs, la cavité du manque, et l'art du daguerréotype est bien alors un art mineur – entendons un art qui creuse, qui superpose les strates du temps afin d'y forer des trous de mémoire –; un art fossoyeur surtout, car la photographie donne à son sujet la place du mort. L'image des mapuche est par essence une épitaphe. D'une façon plus générale, tout ce qui entre dans la mémoire paraît devoir se convertir en image. Ainsi, la mort iconise le défunt. La photographie, comme la mémoire, se nourrit de la mort.

Désormais, l'objectif sera bien de re/produire ces invisibles mapuche et de combler le vide laissé par leur absence ou par celle imposé par le discours officiel. Mais comment ? D'une façon très simple : en matérialisant ce même vide, en rendant ce vide, plein.

3. Des corps cinématographiques politiques

L'écran cinématographique est anthropomorphe car saturé de vie humaine. Lorsque les caméras de Claudio Marchant (*Palín, el Juego de Chile*, 1988), de Pablo Rosenblat (*Sueños de Cultrum*, 1990) ou Gunvor Sorli (*Palín Bollilco Mapu Meu*, 1994), telles des yeux inquisiteurs et silencieux, révélaient autrefois le paysage araucan, suivaient un animal sur les berges du Bío Bío, observaient une machine agricole traditionnelle ou décrivaient des habitations mapuche, tous commentaires en voix *off* semblaient inutiles. Involontairement, ces caméras du sud du sud du Chili n'avaient fait que donner une forme à l'informe et une vie aux clichés les plus intransigeants avec le peuple magallanique.

Autrefois vidé de sa substance propre et originelle, ce corps mapuche était mis en scène pour soutenir efficacement l'intention du récit, de sorte que nous n'avions plus accès qu'à son image et à ce qu'il représentait. D'emblée, il nous faudrait évoquer la vision platonicienne pour définir ce qu'était le mode de présence du corps mapuche dans le cinéma chilien à partir de 1973 et des politiques pinochétistes menées contre ce peuple : l'effacement physique au profit du récit produit ce corps vide de substance, subordonnée à l'idée¹⁰. Ce que nous retraçons donc dans cet article, c'est une redécouverte du corps mapuche par le récit filmique qui affranchit sa chair des marques du rêve, du fantasme, des signes, des stéréotypes qui le moulent et des pouvoirs qui le normalisent, permettant ainsi d'en découvrir la véritable substance. Nous appellerons donc un corps présent, qui transcende le récit, qui introduit du sens dans une présentation qui ne l'applique pas à de simples clichés ou à de simples images. Dans la perspective ainsi ouverte, l'une des questions de fond s'agissant du corps cinématographique mapuche devient : comment habite-t-il un récit tout en restant exempt d'une quelconque prédétermination téléologique ? La réponse que je voudrais proposer ici est qu'il y parvient en demeurant toujours à saisir, en échappant continuellement à toute reterritorialisation définitive, en courant très vite ou, au contraire, en ne bougeant plus, en se fixant en une immobilité paradoxale – celle du corps figé par la photographie –, à la lisière de l'image, du cadre. Le corps cinématographique du mapuche peut faire cela, au sein du plan par

¹⁰ Pour Platon, le corps ne serait qu'une image, il empêcherait d'accéder à la réalité, c'est-à-dire l'idée, ou l'âme. L'accès à cette réalité pure qu'est le monde des idées exige que ce corps soit transcendé, que sa matérialité soit dissoute

exemple, dans le déploiement d'un geste – ou encore comme pur montage : les exemples magnifiques et variés abondent dans cette œuvre majeure du cinéma chilien qu'est de *Nutuayin Mapu. Recuperamos nuestra tierra* de Carlos Flores (1971). Dans son lignage, l'étude que nous proposons des docu-fictions de ce début du XXI^{ème} siècle portant sur la thématique mapuche est de comprendre l'évolution de l'image du corps mapuche, c'est-à-dire comprendre comment l'on passe d'un corps *dans* l'image cinématographique au corps *de* telle image, et comment ce dernier est une occurrence frappante de cette surface que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont appelé, à la suite d'Antoni Artaud, le corps sans organes. Comme nous l'observerons, ce programme e(s)thétique requiert d'abord d'identifier ce que Jérôme Game nomme la « parenté théorique » entre, d'une part, l'art cinématographique conçu comme esthétique constructiviste culminant dans la production d'un artefact plastique (la mise en scène, la cinématographie, le montage et le son conjurant au final à une *image*), et, d'autre part, l'informe *natura naturans*, la force dés-organisée/sante qu'est le corps cinématographié mapuche. Le corps de l'image mapuche –plutôt que l'image du corps mapuche, sera donc étudié ici en relation avec ses tendances non anthropocentristes pour voir comment les deux, corps et image, procèdent d'une *force* générique – faite de rapports intensifs – plutôt que d'une *forme* préétablie, et de la sorte problématisent à nouveau la question de la représentation du peuple mapuche dans le Chili néo-libéral.

4. La révolution *en* image et *par* l'image

La seule consultation des affiches des films ou reportages tournés depuis le début du XXI^{ème} siècle fait entrer le regardeur de plain-pied dans la sphère de l'image, entendue à la fois comme construction imaginaire et comme élément iconographique. Si les différents titres nous renvoient d'emblée à quelques icônes de l'Histoire (nous pensons à *Mari Chi Wew*, de Stéphane Goxe et Christophe Coello, de 2001), les illustrations évoquent quelques figures non moins iconiques de la scène artistique chilienne. Ces seuils textuels et iconographiques constituent à cet égard une bonne synthèse de ce que permet le cinéma chilien aujourd'hui, une bonne synthèse d'un art qui ne cesse de parler d'images, de parler *en* images et qui nous ramène, par ailleurs, sans cesse, à l'idée que « même et surtout si l'image est d'une certaine façon *limite* de sens, c'est à une véritable ontologie de la signification qu'elle permet de revenir » (Barthes, 1982 : 25). *Eluwun, el funeral de un guerrero*.

Homenaje a Rodrigo Melinao (2013) est un documentaire retraçant l'assassinat du chef weichafe Rodrigo Melinao le 6 août 2013, peu après la visite au Chili de Ben Emmerson, rapporteur spécial auprès des Nations Unies sur la promotion et la protection des droits de l'Homme et les libertés fondamentales. C'est donc dans l'urgence qu'a été tourné ce documentaire centrée sur la figure de ce *comunero* dans un objectif hagiographique évident. La mort de Rodrigo Melinao se donne comme la matrice d'une œuvre qui pose les nouveaux jalons d'une réflexion sur la mémoire mapuche (la dernière phrase prononcée par la voix *off* de ce documentaire est « Los mapuche no mueren, su espíritu siempre renace »), à laquelle fait pendant une mise en relation constante du texte de la voix *off* et de l'image de Rodrigo Melinao, trope ou icône, mythe ou métaphore. La mémoire de ce mapuche est ainsi au cœur d'une œuvre filmique qui, tout en pensant l'histoire des formes et des corps mapuche, pense par ailleurs l'Histoire chilienne – et notamment le rôle paradoxal joué par le peuple mapuche dans la conquête du territoire, comme le relatait, en son temps, Alonso de Ercilla dans ce vaste chant épique *La Araucana* (1569) –, et notamment la (r)évolution mapuche *en images, par l'image*. « Nettoyer l'image de tout ce qui, en elle, n'est pas rhétorique » : telle est peut-être l'entreprise du cinéma et du documentaire chiliens de ce début de siècle lorsqu'ils font cohabiter Histoire et fiction, comme dans les documentaires *Petu Wicalajjĩ ñi Mojeleal ta Inciñ ka Taiñ Mapu* (réalisé par la *Tercera Escuela de Cinematografía mapuche* en 2013) ou *Pewma Jatkulu. El conflicto en el sueño mapuche* (de Jaime García Hernández, 2001). Le corps cinématographique mapuche doit ainsi se regarder désormais comme un authentique corps de la mémoire mapuche, où se trouve convoqué, de la manière la plus radicale et paroxystique qui soit – et de plus en plus en mapudungún, la langue de ce peuple – tout l'héritage d'un corps plus vaste qui semble s'être donné pour tâche de marquer son époque en participant à une double (r)évolution : esthétique et politique. Les enjeux éthiques et esthétiques ne faisant désormais plus qu'un, le cinéma et le documentaire chiliens de ce début de siècle se donnent à voir plus nettement encore comme le portrait fidèle de leur temps, image même de leur époque jusque dans ses rêves d'exhaustivité et de révolution totale. Ce qui nous ramène, pour finir, à un corps mapuche, somme de tous les temps et de tous les espaces communautaires indigènes – du Chili ou d'ailleurs –, corps palimpseste poétique, image dans l'image, image de l'image, métaphore ultime de

toutes les captations imaginaires, de la cosmogonie mapuche et de toutes les révolutions de ce peuple.

Références bibliographiques

- BARTHES, R. (1982), « Rhétorique de l'image » [1964], repris dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, p. 25.
- BAZIN, A. (1966), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp.
- BENGOA J. (2004), *La memoria olvidada. Historia de los pueblos indígenas de Chile*, Cuadernos Bicentenario, Santiago du Chili.
- BERGER J. (1975), *Modos de ver*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili S.A.
- BONITZER P. (1999), *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, p. 28.
- BOURDIEU, P. (2006), « Sobre el poder simbólico », en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- BRUZZI, S. (2003), *New Documentary. A Critical Introduction*. Londres, Routledge.
- DINAMARCA H. (1991), *El video en América Latina: Actor innovador del Espacio Audiovisual*, Centro El Canelo de Nos y ArteCien, Santiago du Chili, Auspicio: CIES.
- EAGLETON, T. (1997), *Ideología. Una introducción*, Barcelone, Paidós.
- FOUCAULT, M. (1999), « Las mallas del poder », en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales III*, Barcelona: Paidós.
- GALLARDO F. (2007), « A la Sombra del sol y la penumbra de los tiempos de la Historia », in *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandinas*, n° 33, pp. 125-132.
- GALLARDO, F. (2008), « Elementos para una antropología del cine: los nativos en el cine ficción de Chile », in *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Vol. 40 : pp. 79-87.
- GIMEL, A. (2002), « La forme soustraite », in *La Vie nouvelle : nouvelle vision : à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, ROSENBAUM J (dir.), Léo Scheer, Paris, 2002, p. 76.
- HERAN E. et BOLLOCH J. (2002), *Le Dernier Portrait*, Paris, Éditions de la RMN, p. 75
- LOUVEL L. (2002), *Texte et Image. Images à lire et textes à voir*, Rennes, PUR, p. 153.
- NICHOLS B. (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- RENOV, M. (1993), « Toward a Poetics of Documentary », in RENOV, M. (Ed.), *Theorizing Documentary*, New York, Routledge.
- SAID, E. (1990), *Orientalismo*. Madrid, Librerías / Prodhufi S. A.
- TODOROV T. (1991), Categorias del relato literario, en *Análisis Estructural del Relato* compilado por Roland Barthes (Ed.), México, Premia Editora.
- VEGA A. (et alli.) (1979), *Re-visión del cine chileno*, Santiago du Chili, Editorial Aconcagua, coll. Lautaro.

WILLIAMS, R. (1994), *Sociología de la cultura*, Barcelone, Paidós.

ZIZEK, S. (2004), *Mirando el sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.

RAURICH VALENCIA V. B. et SILVA ESCOBAR J. P. (2009), « La exhumación de lo premoderno: la imagen de los pueblos originarios en el cine de ficción y documental chileno », En ligne: <http://www.redalyc.org/pdf/316/31620701004.pdf> (page consultée le 29/08/2013).

Filmographie

AYLWIN, C. (2002), *Yikwa ni selk´nam (nosotros somos los selk´nam)* Blanco y negro, 52 min. Documental, Chile.

BENAVENTE, D. (1992), *Raíz de Chile*. Mapuche, Aymará. Color, 50 min. Documental, Chile.

BUSSENIUS, G (1917), *Agonía de Arauco*. Blanco y negro, 28 min. Ficción, Chile

CAIOZZI, S. et PERELMAN, P. (1974), *A la sombra del sol*. Color, 110 min. Ficción, Chile.

CAMPOS, M (1998), *Quinquén, tierra de refugio*. Color, 25 min. Documental, Chile.

CONTRERAS, C. et DELGADO, H. (1990), *Los huilliches más australes*. Color, 28 min. Documental, Chile.

CONTRERAS, C. et DELGADO, H. (1989), *Rogativas del pueblo Huillich*. Color, 30 min. Documental, Chile.

DI LAURO, J. (1958), *Andacollo*. Color, 30 min. Documental, Chile.

FERRARI, M. (1988), *Las aguas del desierto*. Color, 20 min. Documental, Chile.

FERRARI, M. (1990), *Mate ote maea: ojos de piedra*. Color, 50 min. Documental, Chile.

FLORES DEL PINO, C. (1971), *Nutuayin mapu. Recuperemos nuestra tierra*. Blanco y Negro, 9 min. Documental, Chile.

GALAZ, C et MORENO, R. (1988), *Camino a Usmagama*. Color, 15 min. Documental, Chile.

GUERRERO, J. (2002), *El nuevo amanecer de los kollas*. Color, 73 min. Documental, Chile.

IDIÁQUEZ, R. (1925), *Nobleza araucana*. Blanco y negro, ficción, Chile.

IGLESIAS, C. (1997), *Fe grande*. Color, 38 min. Documental, Chile.

- LAREDO, F. (1990), *La manta de Juan Carlos*. Color, 30 min. Documental, Chile.
- LAREDO, F. (1994), *Machi Eugenia*. Color, 30 min. Documental, Chile.
- LAREDO, F. et SORLI, G. (1994), *Palin bollilco mapu meu* Color, 30 min. Documental, Chile.
- LARRAÍN, R. (1992), *La frontera*. Color, 120 min. Ficción, Chile.
- LARRAÍN, E. (1999), *Ralco*. Color, 65 min. Documental, Chile.
- LITTIN, M. (2000), *Tierra del Fuego*. Color, 106 min. Documental, Chile.
- MARCHANT, C. (1988), *Palin, el juego de chile*. Color, 9 min. Documental, Chile.
- MARCHANT C. et Moreno, R. (1988), *Toconao... y el agua bajó del cielo*. Color, 10 min. Documental, Chile.
- MENDOZA, C. (1986), *El trarikan macuñ*. Color, 13 min. Documental, Chile.
- MENESES, M. (1994), *Wichan*. Blanco y negro, 25 min. Ficción, Chile.
- MORA, P. (1989), *Nube de lluvia*. Color, 4 min. Documental, Chile.
- MORENO, S. (2002), *Aymara*. Color, 40 min. Documental, Chile.
- OYARCE, A. M. (1994), *Vida entre dos mundos*. Color, 44 min. Documental, Chile.
- PAILLÁN, J. (1995), *Punalka. El Alto Biobío*. Color, 26 min. Documental, Chile.
- PAILLÁN, J. (1998), *Wirarün (grito)* Color, 17 min. Documental, Chile.
- PAILLÁN, J. (2002), *Wwallmapu*. Color, 56 min. Documental, Chile.
- PERELMAN, P. (1992), *Archipiélago*. Color, 80 min. Documental, Chile.
- ROSENBLAT, P. (1990), *Sueños del cultrun*. Color, 30 min. Documental, Chile.
- SÁNCHEZ, C. (1998), *Cautiverio Feliz*. Color, 143 min. Ficción, Chile.
- SAPIAÍN, C. (1993), *En nombre del progreso* Color, 28 min. Documental, Chile.
- SEVERÍN, F. (1994), *Huilli mapa*. Color, 23 min. Documental, Chile
-