

Faculté de philosophie, arts et lettres

Post-dictature et littérature de la seconde génération : une analyse des romans *Caja negra* et *El brujo* d'Álvaro Bisama

Autrice : SANCHEZ CARBALLO Clara

Promotrice : FABRY Geneviève

Année académique : 2021-2022

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à
finalité spécialisée : sciences et métiers du livre (édition, librairie, bibliothèque)

Introduction

À l'occasion d'un cursus en littérature romane, nous avons suivi des cours sur la littérature chilienne. D'emblée, leurs contenus nous ont intéressée et nous ont poussée à approfondir nos savoirs. Au début, nous avons pris connaissance des différents peuples, tels les Mapuches, qui vivent dans le pays et de la difficulté concernant la recherche et la reconnaissance de leur identité. Passionnée au départ par la politique linguistique du pays, nous avons ensuite élargi notre intérêt à la politique globale chilienne. Son histoire met en lumière des processus politiques et sociaux particulièrement complexes. Autant d'années après la fin de la dictature (1973-1990), qui pouvait s'attendre à ce que le pays soit toujours en proie à des crises politiques et peine à trouver un équilibre démocratique ? Nous avons découvert de nombreux témoignages qui révèlent un mal-être encore ambiant chez certains. C'est ainsi que nous nous sommes penchée sur ce que ressent le peuple chilien face à cette situation et sur les conséquences engendrées par la dictature toujours profondément tangibles aujourd'hui. Cependant, tous les témoignages visionnés provenaient de personnes qui ont subi l'oppression en étant adultes. Qu'en est-il de leurs enfants ? Comment ont-ils vécu cette période de violence et de persécution ? Et l'ont-ils ressentie de la même manière que leurs aînés¹ ? C'est ainsi que nous nous sommes intéressée aux regards des enfants sur les événements et les conséquences que cela a pu entraîner chez eux. Nous avons alors découvert qu'il existait une génération d'enfants de la dictature chilienne qui aujourd'hui sont écrivains et font transparaître leur regard dans leurs œuvres. Le style de l'un d'entre eux nous a particulièrement attirée : Álvaro Bisama. Nous avons pris beaucoup de plaisir à lire certains de ses ouvrages qui ont permis de répondre à nos questions.

Álvaro Bisama est un auteur chilien du XXI^e siècle. Il est né en 1975 à Valparaíso au Chili. Ces informations concernant sa naissance sont importantes pour comprendre son œuvre. D'abord, l'écrivain est né deux ans après le coup d'État au Chili et a donc grandi pendant la dictature. Il fait partie de cette génération des enfants de la dictature, aussi nommée deuxième génération. Les histoires de ses romans se déroulent généralement après la dictature. Ensuite, Valparaíso, sa ville natale, est très régulièrement mentionnée dans ses ouvrages : un hôtel se trouvant à Valparaíso, un personnage y vivant ou y passant, ou encore une description de la ville. De plus, Álvaro Bisama a grandi et vécu une partie de sa vie à Villa Alemana, une ville qui apparaît aussi fréquemment dans son œuvre.

¹ Nous informons le lecteur que nous adoptons la nouvelle orthographe dans ce travail.

L'écrivain a publié des essais, des romans, des fictions, des chroniques littéraires, notamment dans des journaux comme *La Tercera*. Il est professeur dans les universités Alberto Hurtado et Diego Portales et dirige, entre autres, des ateliers d'écriture. Ses deux premiers livres sont *Caja negra* et *Música marciana*, publiés respectivement en 2006 et 2008. Pour son troisième roman, *Estrellas muertas*, publié en 2010, l'auteur chilien a remporté des prix dont le *Premio Municipal de Literatura de Santiago* et le *Premio Academia* de l'Académie chilienne de la langue en 2011. Par la suite, il a écrit *Ruido* (2012), *Taxidermia* (2014), *El brujo* (2016) et *Laguna* (2018).

Ce mémoire porte sur la post-dictature et la littérature de la seconde génération au Chili au XXI^e siècle. Nous avons décidé de nous focaliser sur l'écrivain Álvaro Bisama pour plusieurs raisons. D'abord, l'écrivain est assez peu étudié par rapport aux différents auteurs de sa génération. Lorsqu'un article scientifique s'intéresse à son œuvre, elle est très souvent comparée avec celles d'autres écrivains comme Alejandro Zambra. À l'inverse, le présent travail se concentre uniquement sur Bisama, en réalisant une analyse interne à son œuvre et non une comparaison avec celles d'autrui. Ensuite, bien que Bisama ait écrit plusieurs ouvrages, seuls certains sont largement étudiés. *Ruido*, *El brujo* ou encore *Estrellas muertas* ont déjà été analysés à maintes reprises, contrairement à *Caja negra*. Divers thèmes ont aussi tendance à être davantage traités : la mort, les fantômes, le témoignage ou encore la mémoire. Par exemple, dans un de ses articles, Anabalon analyse *Estrellas muertas* en mettant en lumière les notions de souvenir et de témoignage qui subsistent après la dictature. D'autres auteurs traitent directement la période post-dictatoriale d'un point de vue politique. Bottinelli explique de son côté comment les nouvelles voix chiliennes mettent en avant le trouble constitutionnel et tentent de se faire entendre. L'auteur analyse l'écriture de trois écrivains en particulier : Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna et Alejandro Zambra. Chamorro Salas souligne, elle, la perte de repères chez la deuxième génération, due à la politique trouble du pays et reflétée dans *Estrellas muertas*. Quant à Cárcamo Bustos, il étudie la figure du fantôme en tant que représentation de l'indicible dans *Taxidermia* et *Los muertos* d'Álvaro Bisama et dans *Cuando hablábamos con los muertos* de Mariana Enríquez. De même, Molina Olivares et Mora ont étudié la figure du fantôme dans *El brujo*, tout en faisant des liens avec l'oppression. Enfin, divers auteurs comme Díaz Oliva se penchent sur la culture populaire exploitée par Bisama et le lien que ce dernier établi avec la dictature, notamment dans *Laguna*. En ce qui concerne *El brujo*, d'autres aspects ont été étudiés : la question de la mémoire de l'horreur et de l'image a été mise en avant par Olivares Koyck. La plupart de ces articles reviennent sur différents motifs afin de les mettre en

relation avec la dictature sans pour autant les articuler les uns avec les autres. Dès lors, l'intérêt de ce travail est de proposer, au moyen d'une approche inédite, une manière d'articuler ces éléments tout en les analysant dans une œuvre peu étudiée et en la comparant à un roman pour lequel il existe plus de ressources. Durant la formation de notre corpus, nous avons découvert qu'Álvaro Bisama est un auteur principalement lu au Chili et que la majorité des auteurs qui en parlent sont chiliens ou du moins écrivent pour des revues chiliennes. Par exemple, nous retrouvons les revues *Literatura y lingüística*, *Revista chilena de literatura*, *Mapocho* ou encore *Revista Estudios Hemisféricos y Polares*. Ce travail apporte donc un point de vue européen qui enrichit le corpus déjà établi sur l'œuvre de l'écrivain. Par la même occasion, il est également intéressant de faire connaître Bisama hors de son pays.

Dans ce travail, deux romans en particulier ont été sélectionnés afin d'analyser leurs liens avec la post-dictature : *Caja negra* et *El brujo*. Ces œuvres ont été choisies parce qu'elles expriment un rapport particulier à l'histoire. Elles ne l'abordent cependant pas de la même manière et développent le thème de la dictature chilienne différemment, voire de façon opposée. La vision de l'histoire reflétée dans *Caja negra* se rapproche de l'absurde. *El brujo*, quant à lui, manifeste plutôt un rapport intimiste et réaliste à l'histoire. Ce mémoire tente d'expliquer la manière dont ces visions distinctes sont présentées dans chacun des deux livres et ce qu'elles apportent.

La première partie de ce mémoire fixe le cadre théorique et contextuel. Il est en effet essentiel de poser les bases historiques et de connaître le contexte afin d'appréhender les œuvres de Bisama. La situation historique du Chili amène à la question de la relation à la mémoire post-dictatoriale qui est développée selon trois types de mémoires. Les trois définitions sont explicitées afin d'aider à la compréhension des analyses. Dès lors, le contexte littéraire particulier qui suit la fin de la dictature peut être abordé dans la mesure où il accorde une place centrale à la problématique de la mémoire. Ce travail expose ainsi en détail les caractéristiques de la littérature chilienne au XXI^e siècle et traite plus spécifiquement de la *literatura de los hijos*. Ensuite, nous expliquons les différentes notions attachées à l'analyse de l'image qui sont nécessaires pour l'étude de cas de notre corpus. Cette partie se termine par une présentation des caractéristiques thématiques et stylistiques d'Álvaro Bisama ainsi que par une introduction de notre corpus.

La deuxième partie se concentre sur l'analyse du corpus selon différents motifs : la maison, les fantômes, la violence, la mort, la mémoire et l'héritage. Tous ces motifs cités s'articulent autour d'un fil conducteur : l'image. Dès lors, nous tentons de répondre aux

questions : qu'apporte à la narration le recours à l'histoire et comment Bisama présente-t-il le rapport à cette dernière ? De quelle manière tous les motifs cités sont-ils liés à la dictature chilienne ?

Ce travail a donc pour ambition de mettre en lumière la manière dont l'histoire et la dictature sont traitées dans les romans de la *literatura de los hijos*, et plus spécifiquement à travers l'image dans *Caja negra* et *El brujo* d'Álvaro Bisama. De manière générale, ce mémoire répond à la question : comment le cas d'étude choisi, qui porte donc sur deux romans du XXI^e siècle, permet-il d'éclairer la conception de la mémoire des auteurs qui étaient enfants pendant la dictature militaire chilienne ?

Première partie : cadre théorique et contextuel

1. Histoire et évolution politique

Au XXI^e siècle, le contexte littéraire du Chili est influencé par son histoire récente. Le pays a connu plusieurs événements politiques importants qui ont bouleversé la scène littéraire chilienne. Revenir sur ces dates marquantes permettra une meilleure compréhension des conséquences qui ont suivi et qui ont influé sur le paysage littéraire chilien du XXI^e siècle. Cette section est inspirée du cours *LROM2514 : Discurso amoroso y literatura hispanoamericana* de Geneviève Fabry (2021) et du livre *La Dictadura : Historia secreta de Chile* de Jorge Baradit (2018).

Le Chili a connu une évolution politique majeure qui a bouleversé non seulement la population, mais également les pensées des individus et donc, la pensée littéraire. En 1970, Salvador Allende est démocratiquement élu président à la tête d'un gouvernement socialiste de l'Unité populaire. Le 11 septembre 1973, il est renversé par un coup d'État militaire dirigé par Augusto Pinochet, qui était alors général d'armée. Ce renversement du pouvoir chilien a lieu en pleine guerre froide et alors que le pays est déjà sous tension politique. Le gouvernement avait déjà subi une première tentative de coup d'État la même année. La deuxième tentative est soutenue par les États-Unis qui craignaient une montée du socialisme, alors perçu comme une menace. À la suite du renversement du gouvernement, Salvador Allende est assassiné et Augusto Pinochet prend la tête du pays. Il y instaure une dictature qui va durer jusqu'en 1990 et qui est marquée par de nombreuses violations des droits de l'homme. En effet, durant ces dix-sept années, le pays connaît une période difficile où la répression se fait par la torture, les opposants au pouvoir disparaissent ou sont exécutés, il y a de multiples arrestations et un exil massif. En 1988, un référendum est organisé ayant pour objectif de maintenir Augusto Pinochet à la tête du Chili. Cependant, la majorité des votes sont négatifs. Cela va mener à une transition démocratique ainsi qu'à l'élection d'un nouveau président, Patricio Aylwin. Actuellement, le pays est toujours dirigé par son gouvernement de transition.

D'un point de vue culturel, il y a une « lutte entre la mémoire officielle et les mémoires silencieuses »² (Fabry, 2021). Ce qui a été tu pendant des années s'oppose à ce qui est proclamé officiellement. Cette opinion omniprésente se retrouve dans la littérature chilienne. Ainsi, le

² Comme pour toutes les autres traductions de textes en espagnol, celle-ci a été réalisée par nos soins. Le texte original sera toujours cité en note. « lucha entre la memoria oficial y las memorias silenciadas ».

coup d'État de 1973 a créé une rupture historique et morale qui sera répercutée sur tout le territoire chilien, même après la fin de la dictature. En effet, « les traces de la dictature d'Augusto Pinochet sont encore aujourd'hui toujours très visibles au Chili » (Cerde-Guzman, 2018, p. 78). L'opposition entre les forces au pouvoir et la résistance a généré un conflit social dans les années 1970 et 1980. Entre les séquestrations et les morts, un vide et un silence ambiants se sont installés, prouvant que le despotisme est capable de faire taire et de censurer. Ce silence est un élément fortement présent dans la littérature post-dictatoriale.

Le contexte politique chilien actuel est cependant influencé par une fausse rupture avec la dictature. La Constitution chilienne héritée est toujours celle de Pinochet. Cette continuité partielle avec la dictature a produit des effets sur le traitement du traumatisme laissé par l'horreur, notamment les silences hérités par les enfants. Le contexte politique du Chili implique également des complications au niveau de la mémoire et de sa transmission. Trois différents types de mémoires en ressortent et peuvent être analysés : la mémoire collective, individuelle et la post-mémoire.

2. La question de la mémoire

2.1. La mémoire collective

La mémoire collective est le premier type de mémoire qui est analysé. Elle est définie par Jeffrey Andrew Barash dans son article « Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricœur » (2006) et par Maurice Halbwachs dans son ouvrage *La mémoire collective* (1997).

La mémoire collective dépend de l'espace et peut prendre sa source dans un évènement traumatique. Halbwachs ajoute cependant qu'elle n'est pas entièrement fermée et isolée. Elle ne se réduit pas à ce qui est accessible à tous. Il donne comme exemple le fait « [qu'] un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société » (Halbwachs, 1997, p. 98). De plus, la mémoire collective ne fonctionnerait pas sans les idées et les mots, c'est-à-dire le langage. Un individu ne se souvient que de ce qu'il a vu, fait, senti ou même pensé à un certain moment donné, ce qui implique que la mémoire propre à un individu ne peut se confondre avec celle de quelqu'un d'autre. Toutefois, ça ne signifie pas qu'elle ne peut pas être augmentée par d'autres souvenirs. Halbwachs cite son expérience personnelle : il faisait partie d'un groupe national qui a connu une série d'évènements que lui-même n'a connus qu'à travers les journaux, ainsi que par les témoignages de ceux qui y étaient directement mêlés. Pourtant, Halbwachs affirme qu'il se souvient de ces évènements bien qu'il n'y ait pas pris part. Les témoignages font partie de la mémoire collective, pourtant lorsque Halbwachs les évoque, il est obligé de se fier entièrement à ceux des autres. Et ces autres souvenirs qui ne lui appartiennent pas ne viennent pas compléter ses propres souvenirs, mais sont l'unique source qu'il peut répéter.

Ensuite, Barash se fonde donc sur la définition proposée à l'origine par Paul Ricœur. D'après Barash, la mémoire collective « regroupe non seulement un très grand nombre de phénomènes, mais également des phénomènes se situant à différents niveaux de l'expérience » (2006, p. 189). À un niveau restreint, il cite l'expérience d'un groupe tel que la famille. Ainsi, les évènements marquants deviennent des souvenirs pour la famille que les membres garderont en mémoire à vie. À un niveau plus étendu, il développe les expériences d'un groupe plus large partageant des souvenirs, « mais qui, relevant de pratiques collectives bien plus anciennes que chacun des membres du groupe, marquent d'une façon fondamentale l'identité personnelle de chacun » (2006, p. 190). Par exemple, les pratiques religieuses ou politiques se situent dans ce

niveau plus étendu. Dès lors, la nationalité chilienne peut être considérée comme une collectivité qui partage une même expérience. Dans ces exemples cités, « les identités des groupes restreints font appel aux souvenirs de communautés élargies et se nourrissent de pratiques symboliques qui fondent toute expérience collective en tant que telle » (Barash, 2006, p. 190). Ces pratiques symboliques peuvent par exemple être, dans le cas de la religion, l'eucharistie fêtée par tous les chrétiens.

Cependant, il faut prendre cette acception avec précaution. Les membres d'un même groupe peuvent avoir assisté au même évènement, mais l'un d'entre eux peut n'y accorder aucun intérêt. Afin d'éviter de fausser la définition, Barash souligne l'importance de considérer le point de départ entre le souvenir direct de l'évènement et un autre moment, souvent confondu, qu'est son incorporation symbolique. Celle-ci précède et se distingue de tout récit historique, c'est-à-dire qu'elle se réalise au moment où se déroule l'expérience de l'évènement. Chaque individu peut ainsi l'incorporer symboliquement et de manière variée. Dans le cas du Chili et en particulier du coup d'État, certains demeuraient en faveur de l'évènement, alors que d'autres y étaient hostiles. Par conséquent, les incorporations peuvent être opposées pour un même évènement, et les individus peuvent en retirer des significations symboliques contradictoires. La mémoire collective, bien que fragmentée, possède une charge symbolique lui permettant « de servir de source de continuité temporelle des identités collectives qui, lorsqu'elle est codifiée, se prête à la formation de ce que nous nommons la "tradition" » (Barash, 2006, p. 192).

La mémoire collective possède une fonction publique qui se retrouve sous forme de musées, d'institutions ou encore de commémorations. Elle joue un rôle important dans l'évocation des souvenirs traumatisants envers une collectivité. La mémoire collective exprime une ambition remarquable qui est de se porter garante d'une mémoire authentique pour tous. Cependant, une tension est générée dans la mesure où la mémoire provient de l'individu et du collectif. La capacité de se souvenir est propre à chaque être humain et le souvenir ne peut être transféré dans sa totalité à un autre individu. La mémoire devient un moyen de réintroduire le passé dans le présent. Cette singularité définit l'identité personnelle puisque chacun perçoit le passé, et donc possède une mémoire propre, d'une manière singulière. Toutefois, il n'est pas possible de recréer le passé sans faire appel au contexte qui, quant à lui, est collectif. Ainsi, la mémoire individuelle ne peut être considérée comme seule authentique ; aussi bien l'individu que le collectif influencent le processus de la mémoire. Cárcamo Bustos explique que « le propre de la mémoire est le souvenir : la certitude d'une image ou d'une empreinte que les

événements passés laissent en chaque sujet et qui reste marquée dans son essence »³ (2019, p. 20). Aujourd'hui, le fait de considérer une histoire universelle comme une perception unique est remis en cause dès lors qu'il est estimé que chacun possède une vision personnelle, mais dans un contexte collectif. Barash conclut en expliquant que c'est

sur la base d'une conscience de soi qui englobe les différents moments de son expérience que chacun se représente et constitue l'unité de son propre être ; c'est à partir de la mémoire de soi-même dans le passé que l'on se connaît comme étant le même d'un temps et d'un lieu à l'autre (2006, p. 187).

La mémoire est attachée au soi profond et aide à définir l'identité personnelle selon l'expérience que chacun a de soi-même en fonction du contexte. Selon Barash, la mémoire collective est liée à la question du principe de cohésion sociale. Il explique que, dans la théorie de Ricœur, il est nécessaire de prendre en compte les liens complexes de cohésion qui unissent les collectivités. Afin de développer ceci, il faut étudier l'existence d'une identité collective – en plus d'une individuelle dont il ne faut pas oublier la présence – qui permet de dépasser la mémoire personnelle. Cette dernière ne doit pas être réduite à une source collective, et inversement. Ricœur considère les deux types de mémoires comme analogues. Il estime que c'est

par rapport à la conscience individuelle et à sa mémoire, que l'on tient la mémoire collective pour un recueil des traces laissées par les événements qui ont affecté le cours de l'histoire des groupes concernés et qu'on lui reconnaît le pouvoir de mettre en scène ces souvenirs communs à l'occasion de fêtes, de rites, de célébrations publiques (Ricœur cité par Barash, 2006, p. 189).

Dès lors, il est possible d'établir un parallèle avec les événements qui nous concernent – le coup d'État de 1973 au Chili et la dictature qui a suivi – et qui ont laissé des traces et ont profondément affecté le cours de l'histoire du peuple chilien. La mémoire collective découle de ces événements, et par analogie, de la mémoire personnelle de chaque individu. Elle met en scène les souvenirs, notamment dans des commémorations. L'analogie entre l'individu et le groupe est mise en avant et permet d'identifier le principe de cohésion. Ce dernier oriente deux types d'analyses de la mémoire selon Ricœur : le devoir de mémoire et le travail de mémoire en suivant le modèle de la thérapie psychanalytique.

Dans une expérience collective, il faut distinguer les souvenirs personnels provenant d'une diversité de perspectives et « le lieu collectivement identifiable et communicable constitué par l'incorporation symbolique de la mémoire collective » (Barash, 2006, p. 192). Il

³ « lo propio de la memoria es el recuerdo: la certeza de una imagen o huella que los acontecimientos del pasado dejan en cada sujeto y que permanece marcada en su esencia ».

en résulte une oscillation de la mémoire collective entre deux catégories de réminiscences. D'un côté se trouvent les expériences et les souvenirs personnels selon une perspective singulière. De l'autre côté, se trouve l'incorporation symbolique qui permet de monter la mémoire au-delà de la sphère privée et ainsi de lui conférer une signification qui se communique au sein d'une même sphère publique.

Il existe des lignes de transmission complexes entre la mémoire collective et individuelle. Dans son article, Marianne Hirsch compte deux modèles de la mémoire collective (Jan Assmann cité par Hirsch, 2008, p. 110) : la mémoire communicative et la mémoire culturelle. La mémoire collective communicative est biographique et factuelle. Elle se situe au sein d'une génération contemporaine qui était adulte au moment des événements et qui est alors apte à transmettre à ses descendants sa connexion corporelle et affective par rapport à cet événement. Par la suite, ces adultes ayant connu directement la tragédie tendent, en vieillissant, à institutionnaliser la mémoire. Ceci peut être exécuté au moyen d'archives, de livres, de conférences, ou encore de commémorations. Il s'agit donc de la mémoire collective culturelle.

À cette structure bimodale, Hirsch ajoute d'autres variétés de mémoires selon le système d'Aleida Assmann : les mémoires individuelle et familiale/de groupe correspondent à la mémoire communicative, tandis que la mémoire nationale/politique et la mémoire culturelle/archivistique correspondent à la mémoire culturelle. La mémoire familiale/de groupe se base sur le transfert, au sein d'une même famille ou d'un même groupe, de l'expérience corporelle. Autrement dit, il s'agit du lien vivant qui connecte deux générations. Nous parlons d'un transfert intergénérationnel. Ensuite, la mémoire nationale/politique et la mémoire culturelle/archivistique sont toutes les deux médiatisées par des systèmes symboliques – et non corporels. Nous parlons dès lors d'un transfert transgénérationnel.

Si nous reprenons le schéma explicité par Hirsch comprenant quatre types de mémoires, il faut tenir compte de l'hypothèse selon laquelle

les souvenirs sont liés entre les individus. Une fois verbalisés, [...] les souvenirs de l'individu sont fusionnés avec le système symbolique intersubjectif du langage et ne sont plus, à proprement parler, une propriété purement exclusive et inaliénable [...] ils peuvent être échangés, partagés, corroborés, confirmés, corrigés, contestés et, enfin et surtout, écrits⁴ (Aleida Assmann citée par Hirsch, 2008, p. 110).

⁴ « memories are linked between individuals. Once verbalized, [...] the individual's memories are fused with the inter-subjective symbolic system of language and are, strictly speaking, no longer a purely exclusive and

Les ruptures introduites par les traumas historiques collectifs infléchiraient cependant les schémas de transmission créés par Jan et Aleida Assmann. Ainsi, la mémoire communicative et la mémoire culturelle seraient gravement altérées par ladite expérience traumatique. La structure de la post-mémoire permet de mettre en lumière la manière dont les nombreuses ruptures radicales introduites par les traumatismes influencent l'héritage intra et intergénérationnel. En réalité, la notion de post-mémoire amenée par le couple Assmann complexifie – voire brise – les lignes tracées entre l'individu et la famille, le groupe social et les archives historiques institutionnalisées qui, suite à une interruption brutale traumatique, perdent leur lien direct avec le passé. Ces interruptions sont généralement dues à l'installation d'un régime totalitaire qui cherche à nuire aux documents historiques, mais également aux exils qui morcellent la documentation. De plus, les archives perdent aussi toute connexion incarnée, corporelle, qui permet de forger une communauté et une société. En outre, la typologie explicitée par Aleida et Jan Assmann explique les raisons et la façon dont la deuxième génération pourrait travailler afin de contrer ces pertes. Le recours au travail de la post-mémoire développée par Hirsch « s'efforce de réactiver et réincorporer des structures mémorielles sociales/nationales et archivistiques/culturelles plus éloignées en les réinvestissant de formes individuelles et familiales de médiation et d'expression esthétique »⁵ (Hirsch, 2008, p. 111). Le concept d'expérience corporelle est présent dans le processus de transmission ; il est celui qui est le mieux décrit par la notion de mémoire – par opposition à l'histoire –, et qui est davantage médiatisé par les photographies et autres images. La mémoire possède un lien affectif avec le passé, c'est-à-dire qu'elle est liée précisément à ce qui est appelé la connexion vivante incarnée.

Enfin, Elizabeth Jelin ajoute sa pierre à l'édifice en liant la mémoire au sens large avec la communauté. Selon elle, le concept de mémoire importe lorsqu'il est relié à un événement traumatique et notamment dans des contextes de répression politique qui donnent lieu à des souffrances collectives, comme c'est le cas au Chili durant la période dictatoriale. Dès lors, la mémoire, en tant que mécanisme culturel particulier, renforce le sentiment d'appartenance à une collectivité. Jelin ajoute qu'une communauté peut tenter de retrouver son passé commun grâce à divers produits culturels tels les livres ou le cinéma. Ces derniers jouent le rôle de transmetteurs de la mémoire. En accord avec les autres théoriciens, Jelin affirme qu'une mémoire du passé ne peut pas être unique et partagée par toute une société puisque chaque

unalienable property [...] they can be exchanged, shared, corroborated, confirmed, corrected, disputed and, last not least, written down ».

⁵ « strives to reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression ».

individu possède ses propres souvenirs et que ces derniers ne peuvent être transférés d'une personne à un tiers. Son point de vue se rapproche ainsi de la définition de la mémoire collective avancée par Barash. De plus, la narration apparaît comme un support spécifique à la mémoire et permet de décrire les expériences personnelles de chacun et de leur donner un sens. Ce lien entre la mémoire et la narration est développé plus loin dans ce travail.

2.2. La post-mémoire

La post-mémoire découle de l'acception de la mémoire collective mise en place dans le point précédent. Il s'agit en effet d'une variété de cette dernière. La définition du concept de post-mémoire provient en grande partie des recherches de Marianne Hirsch (2008) qui la développe en relation avec les enfants et les héritiers de la Shoah.

Hirsch définit la post-mémoire comme étant la relation entre la seconde génération et les expériences qui datent d'avant leur naissance ou qui se sont déroulées pendant leur enfance. Ces expériences vécues, souvent traumatisantes, viennent constituer une mémoire, des souvenirs à part entière, chez les enfants de la deuxième génération. De plus, ils peuvent mêler à leurs propres souvenirs les expériences qu'ils rencontrent dans des récits, des images et des comportements renvoyant à des événements durant lesquels ils ont grandi. Dans son article, Hirsch explique sa vision de la post-génération. Elle nomme la génération des enfants de l'Holocauste comme une génération charnière. Bien que les époques soient différentes, un parallèle peut tout de même être établi entre l'histoire de l'Holocauste et celle de la dictature chilienne. En effet, nous parlons ici de générations qui présentent des points communs : avoir éprouvé un incident traumatique dans leur enfance, être les descendants immédiats de ceux qui ont vécu cet incident, acquérir leur propre expérience – différente de celles de leurs parents – et enfin, recevoir un héritage découlant de l'évènement traumatique.

Cette deuxième génération, qu'elle soit chilienne ou liée à la Shoah, est divisée. D'une part, les sujets sont soumis à la post-mémoire à proprement parler, c'est-à-dire qu'ils sont nés après les épisodes traumatisants et qu'ils n'ont pas connu leurs parents ; d'autre part, les sujets ont une expérience enfantine personnelle liée au vécu direct des événements. Bien qu'ils n'aient pas vécu la dictature militaire de la même manière que leurs parents à cause de leur jeune âge, ils en tirent des souvenirs personnels et une connaissance qui passent par la mémoire stockée dans leur propre corps.

Les héritiers de la deuxième génération, qu'ils soient enfants de victimes ou d'auteurs de crimes, sont profondément connectés aux souvenirs du passé par la mémoire qui est transmise même à ceux qui n'étaient pas là pour éprouver les affects liés à ces circonstances tragiques. Cette mémoire se distingue des souvenirs directement reçus par les contemporains de la dictature. L'insistance sur le terme *post* souligne cette distinction car son usage permet la prise d'une distance critique et une interrelation avec le concept initial. Parler de post-mémoire ne signifie pas qu'elle s'inscrit dans une rupture avec les événements précédents. Au contraire, elle évoque précisément une continuité avec eux. Néanmoins, toujours dans cette optique, le présent est défini par rapport à un passé troublé et se base sur les mêmes paradigmes. Par conséquent, l'utilisation de *post* dans le concept de post-mémoire reflète une oscillation difficile entre continuité et rupture. Selon Hirsch (2008, p. 106), la post-mémoire se révèle être une structure de transmission inter et transgénérationnelle de connaissances et d'expériences traumatiques. Plus exactement, il s'agit d'une conséquence du souvenir traumatique, mais avec une distance générationnelle. Il existe en effet un paradoxe chez certains membres de la deuxième génération dû à une connaissance indirecte des événements. Beaucoup ont expérimenté la souffrance au travers des yeux de la génération précédente. Dès lors, la relation particulière qu'ils entretiennent avec ces événements est définie par la postérité et par les formes médiatisées de connaissances qui en ont découlé. La post-mémoire n'est donc pas équivalente à la mémoire. En étant *post*, elle prend distance en même temps qu'elle se rapproche de la mémoire par sa force affective.

Hirsch évoque un sentiment de connexion vivante qui est maintenu et perpétué d'une génération à une autre. Cette connexion permet de faire le lien entre les générations proches. Ce lien vivant a perduré malgré la disparition des survivants de l'événement tragique, néanmoins le sentiment s'érode. Malgré les lignes de transmission complexes entre la mémoire collective et individuelle, les épisodes marquants du passé ont généré une rupture dans ce transfert, ce qui a pour conséquences de nécessiter des formes de mémoire qui recomposent le tissu mémoriel intergénérationnel. Hirsch cite la famille comme exemple d'unité cruciale de transmission. Trois éléments sont en jeu : la tutelle d'un passé traumatique – à la fois personnel et générationnel –, le passage de ce passé à travers l'histoire, ainsi que la connexion vivante que certains individus possèdent avec celui-ci. Hirsch souligne alors que ce qui est en jeu ce n'est pas seulement le sentiment d'appartenance personnel, familial ou générationnel de propriété et de protection, mais c'est également une discussion théorique évolutive sur les mécanismes du traumatisme, de la mémoire et des actes de transferts intergénérationnels. Hirsch va plus loin

en expliquant que le traumatisme a provoqué un impact affectif, psychique, mais aussi physique. Les enfants ont grandi avec des souvenirs hérités qui peuvent être très écrasants et qui les ont dominés. Grandir avec ce poids et cette enfance atypique, c'est risquer de voir ses propres histoires et ses expériences déplacées par celles de la génération antérieure. Cependant, il n'est pas possible de transformer totalement les souvenirs vécus par quelqu'un en ceux de quelqu'un d'autre. Les enfants ne peuvent pas s'approprier entièrement et exclusivement les souvenirs de leurs parents comme constituant leurs propres souvenirs.

2.3. La mémoire individuelle

Le dernier type de mémoire analysé est la mémoire individuelle. Elle est définie par Elizabeth Jelin dans son ouvrage *Los trabajos de la memoria* (2002), dont plusieurs auteurs ont repris l'acception afin d'étayer leur propre définition.

La mémoire individuelle est propre à chaque individu. Contrairement à la mémoire collective, elle n'est pas institutionnalisée, ou en tout cas l'est moins. Ceci la rend plus vulnérable : elle est souvent fragmentée par l'esprit humain qui effectue des sélections volontaires ou non. La fragmentation et le temps peuvent la déformer et même entraîner l'oubli, si bien que la mémoire individuelle disparaît en même temps que son détenteur.

Elle peut également être liée au contexte politique de la dictature et faire l'objet de violences politiques. Cette relation entre mémoire et politique peut créer des brouillages dans la première et rendre d'autant plus complexe l'accès à celle-ci. Certains individus éprouvent parfois des difficultés à reconstruire leur propre mémoire qui a été tronquée – volontairement ou non –, fragmentée ou enfouie. Ceci entraîne la mise en place de silences et crée des lignes de rupture dans le processus de transmission intergénérationnel. La difficulté de reconstruction peut provenir des violences exercées par le pouvoir et la politique, ainsi que des traces, physiques ou symboliques, laissées par le passé dont l'interprétation ne permet pas de reconstituer la mémoire. Le pouvoir politique en place au Chili ou en Argentine, par exemple, a empêché la reconstruction de la mémoire, car celle-ci permet de rétablir les faits et de se construire une identité nationale. Jelin insiste sur l'importance des enjeux de la mémoire qui se jouent lors des transitions démocratiques. Une mémoire unique ne peut être acceptée comme seule existante et authentique, elle sera forcément contestée. Ainsi, l'un des enjeux de la transition démocratique, avant la reconstruction de la mémoire, est le rétablissement des faits

ainsi que leur reconnaissance officielle. Par la suite, la mémoire intervient afin d'interpréter ces faits.

La mémoire individuelle regroupe davantage que ce qui a été vécu par un individu seul. En effet, un individu appartient à un groupe social qui lui-même a des systèmes de croyances qui sont partagés et qui encadrent les souvenirs, prouvant de nouveau le lien entre le collectif et l'individuel. Ces souvenirs peuvent ensuite être transformés en récits narratifs. En outre, il est possible de s'appuyer sur la mémoire collective afin de combler les lacunes ou de préciser des éléments de la mémoire individuelle, mais il ne faut pas négliger que cette dernière suit sa propre voie. Jelin explique que la mémoire et l'expérience individuelles permettent la construction de la communauté dans un acte narratif partagé, c'est-à-dire dans le fait d'écouter et de raconter (2002, p. 37). Bien que la mémoire collective puisse envelopper les mémoires individuelles, elles ne se confondent pas, ou seulement momentanément. Il n'existe pas de relation linéaire entre le collectif et l'individuel, l'un n'est pas le miroir de l'autre. Par conséquent, une intégration totale entre les souvenirs individuels et collectifs est impossible. De la même façon, il n'y a pas d'adéquation puisqu'il n'existe pas un souvenir unique.

La mémoire dans son sens global peut être définie comme la faculté mentale qu'utilise l'être humain pour se rappeler du passé. En ce qui concerne les mémoires collective et individuelle, elles possèdent cette même fonction avec la particularité en plus de rapporter ce passé dans le présent. Pour conclure, il est important de mettre en lumière leur lien étroit sur certains aspects – plusieurs fois explicité dans ce chapitre – mais également leurs différences notables.

La question de la mémoire se retrouve dans la littérature chilienne actuelle, en particulier chez la seconde génération. Le champ littéraire chilien du XXI^e siècle apporte de nouvelles voix qui abordent les problèmes de mémoire provoqués par la dictature et par les silences de leurs parents qui en ont découlé.

3. Contexte littéraire et *literatura de los hijos*

La littérature des années de la dictature est dominée par des témoins directs, mais également par des militants actifs. Ce sont des voix contemporaines ayant vécu la dictature et sa répression. En ce qui concerne la littérature du XXI^e siècle, elle est « marquée par l’irruption des voix de ceux qui étaient enfants durant la dictature et qui l’ont connue à travers l’expérience de leurs parents »⁶ (Fabry, 2021). Ces voix font partie de ce qui est appelé la *literatura de los hijos*. Cette expression provient de l’œuvre d’Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*, dans laquelle un chapitre est appelé *Literatura de hijos*.

Au début, la dénomination *enfants* renvoyait littéralement au lien de parenté qui existe entre un enfant et un parent. Par la suite, la notion s’est élargie afin d’inclure les enfants que Logie et Willem qualifient de symboliques, c’est-à-dire toute personne qui a vécu une enfance ou une adolescence marquée par la dictature. Ces enfants font partie de la deuxième génération. Il est important de définir préalablement les différentes dénominations utilisées pour parler des générations. Il faut souligner que la première génération est celle qui a directement vécu les expériences traumatisantes. Quant à la génération des enfants de la dictature, aussi appelée la deuxième génération, elle est celle qui descend immédiatement de la première. Apparaît donc une dynamique intergénérationnelle qui possède un certain degré de complexité. Dans leurs œuvres, ces enfants marqués par l’expérience dictatoriale racontent ce que signifie grandir dans ce contexte particulier. Ils se distinguent par cet aspect de la génération précédente. De surcroît, il s’agit d’une distinction et non d’une séparation radicale puisque les enfants ont vécu dans le même environnement politique que celui connu par leurs parents.

Dans leur article, Logie et Willem comparent les deux générations en utilisant la métaphore d’une tour. Les différentes générations se superposent et forment une tour humaine. Cette structure, d’une part, offre un privilège à ceux qui se trouvent au sommet, mais d’autre part, elle les condamne puisqu’ils dépendent de ceux qui les portent. La deuxième génération demeurerait certes trop jeune pour participer au militantisme et à la lutte pour changer le monde. Aujourd’hui toutefois, elle revendique la légitimité de sa situation d’énonciation. Ces enfants de la dictature « désarticulent les formes univoques du passé en écrivant depuis une autre temporalité, celle du présent, tout en formulant une réponse nuancée à l’héritage des années

⁶ « marcada por la irrupción de las voces de los que eran niños durante la dictadura y la conocieron a través de la experiencia de sus padres ».

septante »⁷ (Logie, Willem, 2015, p. 2). Cette réponse apporte de nouvelles significations par rapport à ce qui était porté par la première génération, mais aussi le rejet d'autres significations de cette dernière. Auparavant, seuls les témoignages de ceux qui avaient vécu les événements au premier plan étaient reconnus comme légitimes. Cette affirmation est désormais remise en question.

Ces jeunes de la deuxième génération « partagent une reconstruction de la mémoire entre l'intime et le politique »⁸ (de Querol, 2015). Álvaro Bisama affirme que la génération d'auteurs de la littérature des enfants de la dictature a réfléchi « à la manière dont elle mettait en relation sa mémoire privée et domestique avec celle du pays »⁹ (Díaz Oliva, 2018). Pour reprendre la formulation de Geneviève Fabry : « il y a une lutte entre la mémoire officielle et la mémoire silencieuse » (2021). Ces jeunes auteurs démontrent bien cette lutte entre leur propre mémoire, celle de leurs parents et ce qui est officiellement dit. La plupart ne connaissaient pas les enjeux de la politique de l'époque ou du référendum de 1988. Leurs parents préféraient les protéger en taisant ces informations. Leur désir d'écrire provient de l'envie de « combler les vides laissés par ces silences »¹⁰ (de Querol, 2015). Ainsi, c'est à travers des témoignages, des archives ou encore des photographies qu'ils construisent leurs romans. Ces traces écrites apparaissent comme des empreintes considérables du passé qui expriment en général un sentiment puissant. Par exemple, *Estrellas muertas* d'Álvaro Bisama prend pour point de départ une photographie qui évoque des souvenirs, ou encore, dans *El brujo*, la narration tourne autour d'une photo. En plus d'Álvaro Bisama (1975-) déjà cité, cette génération des enfants de la dictature se compose entre autres d'Alejandra Costamagna (1970-), Lina Meruane (1970-), Nona Fernández (1971-), Patricio Jara (1974-) ou encore Rafael Gumucio (1970-). Ce corpus particulier possède de nombreux points communs qui permettent de regrouper tous ces auteurs sous la même appellation.

Les auteurs cités ci-dessus sont tous nés au début des années septante, ce qui permet de souligner leur appartenance à une même génération. Ils ont donc grandi pendant la dictature d'Augusto Pinochet, sans pour autant la vivre de la même manière que leurs parents. Ils étaient en général inconscients et faisaient face aux silences de leurs aïeuls. C'est en grandissant et en cherchant à combler les trous et les questionnements dans leur mémoire qu'ils ont commencé

⁷ « Desarticulan las formas unívocas del pasado escribiendo desde otra temporalidad, la del presente, al tiempo que formulan una respuesta matizada a la herencia de los 70 ».

⁸ « comparten una reconstrucción de la memoria entre lo íntimo y lo político ».

⁹ « cómo se relacionaba con su memoria privada y doméstica con la del país ».

¹⁰ « de rellenar los huecos que dejaron esos silencios ».

à comprendre : comprendre ce qui se passait pendant ses années de dictature, comprendre les enjeux, et surtout comprendre ce que ressentaient leurs parents. Ces auteurs ne font pas que se remémorer dans leurs ouvrages ; ils revêtent une approche qui va plus loin, établissent leurs propres réflexions et ils interpellent le lecteur. Ils reconstruisent en quelque sorte leur mémoire de l'enfance. Ce qu'ils n'ont pas compris et ce qui ne leur a pas été dit, ils le reconstruisent grâce à leur travail de collecte de témoignages. Tous n'ont pas les mêmes souvenirs, n'ont pas vécu les mêmes choses. Nona Fernández explique pour le journal *El País* que parmi « des écoliers d'une même classe, personne ne se souvient de la même chose. Je ne crois pas à la mémoire officielle. Il y avait beaucoup de trous noirs, des choses qui ont été inventées. Nous étions une génération étrange qui était lucide et consciente de ce qui se passait, mais qui ne le comprenait pas »¹¹ (de Querol, 2015).

La génération suivante, c'est-à-dire ceux nés dans les années quatre-vingt et au début des années nonante, tend à suivre la pensée des auteurs de la littérature des enfants. Des auteurs comme Diego Zúñiga (1987-) et Alia Trabucco (1983-) « peuvent être lus comme des épigones de ce qu'Alejandro Zambra a commencé »¹² (Díaz Oliva, 2018). Ainsi, *Niños héroes* de Diego Zúñiga et *La resta* d'Alia Trabucco abordent l'enfance pendant la période post-dictatoriale.

Globalement, cette littérature du XXI^e siècle explore « la thématique de la persistance de la mémoire au Chili » (Bouvier, 2014, p. 239) et cela peut se voir dans les œuvres contemporaines. Cette création artistique joue un rôle « dans la reconstruction d'un système de valeurs démocratiques en contexte post-dictatorial » (Bouvier, 2014, p. 239). Certains auteurs, comme le réalisateur Pablo Larraín dans son œuvre, utilisent la fiction pour reconstruire l'histoire. D'autres utilisent la création littéraire afin de critiquer la mise en place de la transition démocratique et les réalités qu'elle apporte. Enfin, pour une majorité, il s'agit de reconstruire la mémoire. Ainsi, « cinéma et littérature se convertissent alors en espaces de lutte mémorielle » (Bouvier, 2014, p. 239).

¹¹ « de los escolares de un mismo curso, nadie recuerda lo mismo. No creo en la memoria oficializada. Había muchos agujeros negros, cosas que se inventaron. Fuimos una generación rara que tuvo lucidez y conciencia de lo que ocurría pero no llegaba a entenderlo ».

¹² « se pueden leer como epígonos de lo iniciado por Alejandro Zambra ».

3.1. Caractéristiques communes de la *literatura de los hijos*

En plus d'enfances analogues pour les auteurs chiliens de cette littérature particulière, ils présentent des caractéristiques semblables qui se retrouvent dans leurs œuvres et dans leur manière de penser. Selon Querol, la majorité de ces auteurs a « une vision critique de la transition vers la démocratie dans leur pays »¹³ (2015). Ils critiquent l'utopie envisagée après la fin de la dictature et la stagnation qui résulte de la période de transition, loin de ce qui était espéré. Álvaro Bisama se plaît à ramener le lecteur dans les années nonante, c'est-à-dire la décennie marquée par cette transition politique, époque « où ceux que l'on appelle les "Enfants de la Dictature" sont orphelins des utopies qui avaient soutenu la jeunesse des décennies précédentes »¹⁴ (Chamorro Salas, 2014). Ce point de vue se retrouve empreint dans leurs livres. *Estrellas muertas* de Bisama recrée cette perspective en narrant un récit se déroulant dans les années nonante, soit directement après la fin de l'ère d'Augusto Pinochet. Il s'agit d'une période pendant laquelle le plus important était de tenter d'oublier ces dernières années d'obscurantisme, bien que celles-ci restent ancrées dans l'esprit de chacun. Ce dessein semblait particulièrement vivace dans les années nonante. Malgré cette envie d'oublier, les souvenirs de la dictature persistent jusqu'à maintenant et se rencontrent dans un grand nombre d'ouvrages. La deuxième génération a construit un nouveau discours sur la dictature qui, de manière implicite, critique celui de leurs parents. Cependant, de nombreux auteurs de cette génération des enfants de la dictature précisent qu'en grandissant – et devenant eux-mêmes parents –, ils ont réussi à dépasser les reproches qu'ils éprouvaient pour leurs aînés et même, à les comprendre. Ainsi, dans *El País* (de Querol, 2015), Costamagna explique qu'elle n'a plus de comptes à régler avec ses parents et qu'elle se met à leur place. Gumucio quant à lui, estime que chacun doit faire une littérature dans laquelle il faut assumer sa responsabilité « d'avoir fait partie "d'un faux paradis, de ce pays en croissance mais très inégal" »¹⁵ (de Querol, 2015).

La littérature écrite par la deuxième génération croise à la fois la fiction et la réalité ainsi que les genres de l'autoportrait et du témoignage. Certains auteurs combinent également le fantastique et l'autoréférentialité. Ils emploient des processus de distanciation particuliers comme l'humour noir, l'ironie ou encore en prenant le point de vue direct d'un enfant. Dans ce dernier cas, la fiction agit de la même manière qu'un bouclier qui permet de percevoir et combler les lacunes laissées par les événements traumatiques. La force des romans de la littérature des

¹³ « una visión crítica de la transición a la democracia en su país ».

¹⁴ « en la cual los llamados "Hijos de la Dictadura" se vieron huérfanos de las utopías que habían sustentado los jóvenes de las décadas anteriores ».

¹⁵ « por haber sido parte "de un falso paraíso, de ese país en crecimiento pero muy desigual". »

enfants est « leur capacité à révéler le réel, à saisir l'inexplicable, l'inadmissible, voire l'indicible qui échappe à l'enregistrement des faits »¹⁶ (Mora, 2021, p. 85). Plus globalement, les récits chiliens rendent compte des diverses réalités qu'a connues le pays. Les auteurs problématisent les différentes expériences vécues à travers la littérature en y ajoutant leur imagination, des nuances et des métaphores qui comblent les failles laissées par la dictature, mais aussi ce qui ne peut être dit par le réel.

Ensuite, beaucoup d'auteurs ont recours à des textes écrits sous la forme de récits de vie qui présentent certains fragments de l'existence des personnages, qui peuvent être sous forme d'histoire continue ou non. Néanmoins, la plupart des auteurs de cette génération écrivent des récits où la fragmentation est récurrente, comme dans les romans *Caja negra*, *Ruido* ou encore *Estrellas muertas* d'Álvaro Bisama. Parmi les genres produits par les enfants de la dictature, nous retrouvons les romans de formation. Dans ceux-ci, le personnage principal voit sa formation influencée par son milieu, et plus particulièrement par sa ville. Par exemple, la ville de Santiago agit comme un agent formateur sur bon nombre de personnages qui y ont grandi. Toutefois, il s'agit en général de lieux plus précis : la Villa Alemana, une maison en particulier à Chiloé, une université, Valparaíso, ou encore certaines rues de Santiago plutôt que la ville entière. Le protagoniste de ces romans n'est pas « un sujet marginal d'un point de vue social. Il s'agit plutôt d'un sujet qui s'automarginalise du contact avec l'autre »¹⁷ (Molina Olivares, 2016, p. 47). La marginalisation se ressent lorsque les relations entre le protagoniste et d'autres personnages, ainsi que le contexte, apparaissent dans le récit. Par ailleurs, ce personnage principal a tendance à monologuer.

Cette génération d'écrivains chiliens possède des caractéristiques stylistiques communes récurrentes dans l'ensemble de leurs œuvres : ils sont influencés par la poésie et l'avant-gardisme. Certains auteurs ont composé des poèmes ou en ont intégrés dans leurs œuvres. Par exemple, Alejandro Zambra a écrit plusieurs poèmes (*Bahía Inútil* et *Mudanza*). Lina Meruane a sorti une anthologie de quatre-vingt-huit poèmes de l'autrice chilienne Gabriela Mistral. La plupart sont avant-gardistes, que ce soit dans le style ou la forme utilisés. Ils ont recours à des effets de style ou des formes atypiques dans leurs romans. *Laguna* d'Álvaro Bisama est écrit sans l'utilisation de ponctuation afin de donner un rythme rapide à l'intrigue. Dans *Facsimil*,

¹⁶ « su capacidad de revelar lo real, de plasmar lo inexplicable, lo inadmisibile e incluso lo indecible que escapa al registro de los hechos ».

¹⁷ « un sujeto marginal desde la perspectiva social. Más bien es un sujeto que se automargina del contacto con el otro ».

Alejandro Zambra innove au niveau de la forme en structurant son texte de manière à le rendre semblable à un examen d'entrée à l'université. Le livre est composé de questionnaires à choix multiples, de phrases à remettre dans l'ordre, de textes à trous et d'une compréhension à la lecture.

En outre, le multimédia est très présent dans leurs œuvres. Álvaro Bisama fait appel de manière récurrente au cinéma, et en particulier au cinéma horrifique. L'auteur chilien fait également de nombreuses références à des chanteurs ou à des artistes contemporains. D'autres auteurs font partie intégrante du monde du cinéma : Nona Fernández est une scénariste de séries télévisées pour lesquelles elle a obtenu de multiples récompenses et Rafael Gumucio est acteur et scénariste en plus de sa fonction d'auteur. La seconde génération peut aussi s'appuyer sur des chroniques réelles afin de composer ses histoires. Ainsi, dans *Caja negra* d'Álvaro Bisama et *Volverse palestina* de Lina Meruane, les auteurs s'inspirent de vraies chroniques. Quant à Alejandra Costamagna, elle utilise de la documentation et de vraies photographies. Costamagna n'est pas la seule à se servir d'éléments personnels. En effet, Lina Meruane apporte des éléments autobiographiques dans *Sangre en el ojo*. De surcroît, ces romans proposent des récits d'un passé qu'ils représentent dans une perspective de peur et d'angoisse. Le passé est communément mis en parallèle avec le présent. Par conséquent, nombre de ces romans oscillent entre le passé et le présent par le biais de sauts temporels qui peuvent se faire de diverses manières, par exemple par le biais d'une photographie. Les romans peuvent directement plonger dans les années septante au cœur de la dictature, comme ils peuvent présenter les années nonante, période post-dictatoriale, toujours dans une perspective de remémoration, mais également de critique.

3.1.1. L'intime

Comme explicité ci-dessus, beaucoup d'auteurs chiliens intègrent des éléments autobiographiques dans leurs œuvres. Cependant, il ne s'agit pas pour autant d'autobiographies au sens propre du terme. Bien que Costamagna intègre ses propres photographies de famille dans un ouvrage, cela ne fait pas de celui-ci une autobiographie de l'autrice. Ces œuvres tendent plutôt vers l'autofiction ; ce terme est toutefois à nuancer. Dans l'article de Querol dans le journal *El País* (2015), les écrivains interrogés – et notamment Zambra – insistent sur le fait que ce n'est pas parce que c'est de la fiction, que ce n'est pas la vérité. Pour expliquer l'autofiction, Nona Fernández affirme qu'elle se trouve à une époque où il est possible de

s'identifier au personnage et de se mettre dans sa peau (de Querol, 2015). Toutefois, il existe aussi des autobiographies avec, par exemple, *Memorias prematuras* de Rafael Gumucio. Il y narre son enfance et son adolescence avec un point de vue particulier. D'abord, c'est celui d'un exilé, puisqu'il a vécu en France avant de retourner au Chili. Ensuite, il parle avec l'immaturité qu'il avait lorsqu'il était enfant, à l'époque où il essayait de comprendre ce qui l'entourait. Par conséquent, son livre mêle la vie personnelle, l'intime et la politique. Dans *Mi abuela*, l'auteur fait de sa propre grand-mère la protagoniste de l'histoire. Enfin, dans son livre, *Milagro en Haití*, Gumucio intègre des éléments biographiques de la vie de sa mère qui seront le point de départ d'une histoire qui deviendra fictionnelle.

Les auteurs de la génération des enfants s'expriment dans leurs livres en réalisant des fictions ou des autobiographies, mais ils ont presque tous en commun l'insertion d'éléments de leur propre vie dans leurs histoires. À travers leurs ouvrages, ils portent un discours personnel sur leurs ressentiments. Lina Meruane affirme que « les auteurs de sa génération portent une certaine culpabilité de survie ou même de privilège lorsque leurs pères et mères étaient favorables au régime »¹⁸ (de Querol, 2015). Mais ces contradictions manichéennes tendent à se complexifier. Par exemple, Alejandro Zambra n'hésite pas à parler des désaccords qu'il avait avec ses parents.

3.1.2. Le minimalisme

Les auteurs de la littérature de la deuxième génération tendent vers le minimalisme. D'abord, ils présentent une préférence pour la nouvelle et le roman court. Des ouvrages comme *Animales domésticos* d'Alejandra Costamagna et *Caja negra* d'Álvaro Bisama sont composés de plusieurs histoires brèves. De manière générale, les romans n'excèdent que rarement deux cents pages et certains écrivains ont publié non seulement des romans, mais aussi des recueils de nouvelles. Nona Fernández, par exemple, a publié en 2000 *El cielo*, un recueil de sept nouvelles. Álvaro Bisama a écrit *Los muertos* qui compte onze nouvelles et *Cuando éramos hombres lobo* qui en a sept. Ensuite, ils usent d'une prose directe, presque cinématographique, de phrases généralement courtes. Ils vont parfois jusqu'à un minimalisme extrême. *Laguna* a été rédigé sans ponctuation au moyen de phrases concises. Mais Alejandra Costamagna est assurément l'autrice qui peut être prise comme exemple de la concision. Elle a en effet écrit son

¹⁸ « los autores de su generación portan cierta culpa de sobrevivencia o incluso de privilegio cuando los padres y madres estuvieron a favor del régimen ».

premier roman *En voz baja* en le compressant jusqu'à trente-cinq pages pour l'inclure dans son recueil *Había una vez un pájaro*, publié en 2013. Il s'agit d'un recueil de trois nouvelles qui ont tellement de points communs qu'il ne paraît y en avoir qu'une seule. De plus, l'autrice a composé plusieurs autres recueils : *Animales domésticos* (onze nouvelles), *Imposible salir de la Tierra* (dix nouvelles), *Malas noches* (quinze nouvelles) et *Últimos fuegos* (seize nouvelles). Elle a également participé à des publications collectives de nouvelles comme *Violeta azulado* et *Por eso me reía*. En ce qui concerne Alejandro Zambra, le minimalisme est aussi présent dans ses ouvrages particuliers qui excèdent rarement deux cents pages en écartant la redondance et les détails superflus.

3.1.3. La centralité de l'image

En plus des différentes caractéristiques détaillées dans les points précédents, les écrivains post-dictatoriaux possèdent une autre particularité importante qui vient jouer le rôle de fil conducteur dans ce travail : la place centrale de l'image, omniprésente dans de multiples œuvres des enfants de la dictature. La photographie est notamment utilisée comme moyen de transmission intergénérationnel du traumatisme vécu par une génération. Elle apparaît aussi comme un support de la post-mémoire. Les images photographiques sont plus intéressantes que les récits oraux et écrits à certains égards. Les photographies qui survivent à un ravage massif, ainsi qu'à leurs sujets et leurs propriétaires, apparaissent comme des revenants fantomatiques d'un monde révolu et perdu. Dans le présent, elles permettent de voir et de toucher ce passé lointain, mais aussi elles tentent de le réanimer en annulant la finalité de la prise photographique, de l'instant même où elle a été prise. Il existe un paradoxe avec la capture de l'instant présent : la photographie éloigne le spectateur du cadre qu'elle représente, car ce n'est pas la même époque. Le spectateur cherche à la fois une proximité avec la photographie et le passé dépeint. L'image expose un passé avec lequel le spectateur cherche à entrer en relation. En tant que support, elle renforce le lien vivant entre le passé et le présent, ainsi qu'entre les générations, celles des témoins et des survivants et la génération qui suit.

Cependant, une ironie rétrospective se joue dans l'image, et plus précisément, dans la photographie. Lorsqu'un cliché est pris, deux présents sont représentés : celui du moment de la prise photographique et celui du moment où elle est regardée. L'ironie consiste dans la simultanéité de cet effort de réanimer le passé et la conscience de son impossibilité. C'est d'autant plus poignant lorsqu'une mort violente sépare les deux présents. Tandis que la

deuxième génération hérite de ces images, ces dernières possèdent un statut symbolique puisqu'elles ont façonné la conception de l'évènement ainsi que sa transmission.

Concernant l'image, nous avons choisi de suivre les concepts et les définitions apportés par Roland Barthes dans son ouvrage *La chambre claire* (1980) afin de poser les bases théoriques qui permettront de mieux appréhender la suite du travail.

Dans un premier temps, Barthes explique qu'il existe trois pratiques dont la photo peut être l'objet : faire, subir et regarder. À ces points de vue, Roland Barthes a donné des noms. L'*Operator*¹⁹ est celui qui prend la photo. Le photographe perçoit l'émotion à travers l'objectif par lequel il regarde et parvient à mettre en perspective ce qu'il veut surprendre. Ensuite, le *Spectator* représente tous ceux qui regardent les images. La photographie du *Spectator* résulte « de la révélation chimique de l'objet » (Barthes, 1980, p. 796), alors que celle de l'*Operator* provient de la vision découpée par le trou de la caméra. Enfin, la cible, celui qui est pris en photo, est appelée le *Spectrum*. À ceci, Barthes ajoute quatre imaginaires liés au *Spectrum* : devant l'objectif, il est à la fois celui qu'il croit être, celui qu'il voudrait que nous croyions, celui que le photographe croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Le croisement entre ces imaginaires génère un sentiment d'inauthenticité chez le *Spectrum*, voire d'imposture, car il ne cesse en effet de s'imiter. De surcroît, ceci permet de révéler que la photo-portrait est un champ de forces, qui s'exercent dans un espace clos. En réalité, il y a une objectivation du *Spectrum* : il passe de sujet à objet.

Dans un second temps, Roland Barthes aborde les différentes composantes d'une photographie. Il présente d'abord le *studium*, terme employé par le théoricien pour baptiser ce qu'il ressentait face à certaines photos : un affect moyen. L'expression latine est employée afin de désigner l'application à une chose en particulier, mais également dans l'intention de donner une connotation culturelle. Barthes utilise le *studium* pour s'intéresser à beaucoup de photographies. Cette approche qui passe par un intérêt culturel, politique ou social permet d'identifier les intentions de l'*Operator*. En tant que spectateur, il est possible de les approuver ou non, et surtout de les appréhender. Le *Spectator*, à titre de consommateur de culture, est doté d'une éducation avec laquelle il est apte à comprendre. Ainsi, le *studium* est un contrat conventionnel entre l'*Operator* et le *Spectator* qui permet de donner une fonction à la photographie, comme informer, surprendre ou donner envie. Ensuite, Barthes présente ce qu'il

¹⁹ Nous avons choisi de conserver l'orthographe utilisée par Roland Barthes pour tous les termes que nous reprenons.

appelle le *punctum*. Ce mot latin signifie *pique*, *petit trou* mais aussi *coup de dés*. Il renvoie à l'idée de ponctuation. Par ce terme, Barthes veut notifier que les photos sont ponctuées de points sensibles. Le *punctum* constitue un détail qui attire l'attention et qui provient de la photographie ; il transperce le spectateur qui doit changer sa lecture comme s'il regardait un nouveau cliché. Ce détail, fruit du hasard sur une photo et indépendant de la volonté de l'*Operator*, vient provoquer une forte émotion. Le *punctum* constitue alors un hors-champ de la photo. Les photographies deviennent des écrans de projection, mais également de protection. À travers une photo, nous cherchons des informations, des confirmations. Nous pouvons néanmoins aussi chercher à être choqués ou touchés, c'est-à-dire que nous réfléchissons à une connexion matérielle intime et affective. Les concepts de *punctum* et *studium* cohabitent ; aucune règle ne les lie.

Barthes développe un dernier élément clé : le concept de photographie unaire, une photographie naïve et sans intention. La photographie unaire découle du *studium* qui n'est pas traversé par un *punctum*. Selon le théoricien, la photo unaire est la plus répandue et est donc banale. Elle transforme la réalité de manière emphatique sans la dédoubler. Par exemple, une photographie de reportage apparaît en général unaire, ce qui signifie qu'elle peut *crier* mais pas blesser. Comme il n'y a pas de *punctum*, elle peut choquer, mais pas troubler, car aucun détail ne vient couper la lecture. Elle n'a pas pour objectif d'être remémorée. Le cliché pornographique est un autre exemple de photographie unaire. Il s'agit d'images homogènes, naïves, sans intention qui ne présentent qu'une seule chose : le sexe. L'érotique, au contraire, a pour but de déranger.

Une photographie peut susciter différentes émotions et notamment la surprise. Dans *La chambre claire*, Barthes dénombre cinq types de surprises possibles provoquées sur le *Spectator* : la première est celle de la rareté du référent. Par exemple, un auteur peut passer beaucoup de temps à trouver un *Spectrum* rare afin de composer une anthologie atypique. La deuxième surprise est appelée *numen*. C'est le geste saisi au point de sa course que l'œil normal ne peut capter. Ainsi, la photo permet d'immobiliser une scène décisive. La troisième surprise est la prouesse. C'est lorsqu'une photo surprend par sa prouesse technique. La surprise suivante est la contorsion de la technique. Un photographe peut exploiter son œuvre volontairement au moyen de surimpressions, de flous ou de perspectives. La dernière surprise est la trouvaille. C'est une scène naturelle que l'*Operator* a eu la chance de surprendre, bien qu'il soit tout à fait possible de falsifier cette scène afin de la faire passer pour naturelle.

La photographie connaît un double régime. Une photo historique d'un passé traumatique authentifie l'existence du passé. Barthes parle de *ça a été* en parlant du passé. Néanmoins, une photo possède une plate bidimensionnalité, signalant une distance insurmontable et sa *déréalisation*. Pourtant, les photos de famille, contrairement aux images publiques, tendraient à réduire la distance et dès lors à faciliter l'identification et l'affiliation.

Roland Barthes différencie également deux sortes de photographies. Selon lui, il existe des photos sages et des folles. Une photo est dite sage si son réalisme reste relatif et tempéré par des habitudes empiriques ou esthétiques. Barthes cite comme exemple le fait de feuilleter une revue chez le dentiste. Une photo est qualifiée de folle si le réalisme apparaît absolu. En regardant une photo, le spectateur se rend compte qu'il observe quelque chose qui va mourir ou qui est déjà mort. Il va alors éprouver de l'amour et de la pitié. En ayant la certitude que l'objet représenté est mort ou va périr, le spectateur devient fou.

Une question importante est également abordée par Barthes : à qui appartient la photo ? Un trouble de la propriété est alors révélé par rapport à l'auteur et au sujet. La question du propriétaire légitime se pose et il existe d'innombrables arguments et procès en faveur de l'un ou de l'autre. Cette problématique de l'appartenance demeure un motif que nous pouvons retrouver dans les œuvres de la deuxième génération, et plus précisément dans *El brujo* de Bisama. Il existe un lien indiciel qui connecte un sujet et sa photo. Il s'agit de ce que Roland Barthes appelle le lien ombilical qui relie le corps du sujet photographié au regard du spectateur, et qui solidifie les rapports façonnés par le besoin, le désir et la projection narrative.

La photographie agit comme un écran protecteur, un bouclier capable d'absorber les chocs et les traumatismes, avant de les filtrer et les diffuser. Ce bouclier protecteur est propre à la deuxième génération et est l'hypothèse de lecture qui guide notre travail afin d'analyser deux romans d'Álvaro Bisama : *Caja negra* et *El brujo*.

4. Álvaro Bisama, un auteur emblématique de la *literatura de los hijos*

Avant d'entrer dans une analyse à proprement parler des romans du corpus sélectionné, nous nous penchons dans ce chapitre sur l'œuvre narrative d'Álvaro Bisama. En effet, afin d'en saisir les enjeux et d'appréhender de la meilleure façon *Caja negra* et *El brujo*, s'intéresser à ce qui définit l'œuvre de l'écrivain se révèle essentiel. Il présente des caractéristiques qui lui font intégrer pleinement la *literatura de los hijos*. Néanmoins, il se distingue également par ses écarts et ses différences par rapport aux autres auteurs du mouvement. Il possède des singularités qui se reflètent dans ses livres et qui permettent de comprendre – et surtout d'interpréter – sa pensée et ses intentions. De la sorte, ce chapitre a pour objectif d'établir les tendances littéraires, les caractéristiques thématiques et stylistiques de l'auteur, ainsi que les contextes d'écriture et les particularités des deux ouvrages étudiés.

4.1. Le Freak power

Dans son article, Natalia Alejandra Anabalón (2016) explique que le journaliste et écrivain Patricio Jara a catégorisé Álvaro Bisama comme faisant partie du groupe *Freak power*. Ce groupe est également composé d'autres auteurs tels Jorge Baradit (*Historia Secreta de Chile, Ygdrasil*), Francisco Ortega (*Logia, Alienígenas chilenos*) et Mike Wilson (*Rockabilly*).

Les romans de ces auteurs sont caractérisés par une écriture et une thématique particulières. Ils exploitent en effet la science-fiction, parlent d'extraterrestres, d'OVNIS ou de sujets encore plus fantaisistes, comme un dauphin volant (Bisama, 2015)²⁰. Certains utilisent également l'uchronie, c'est-à-dire qu'ils reconstruisent l'histoire de manière fictive. Ils réinventent les événements de l'histoire pour en créer une autre, ou bien ils s'imaginent à quoi ressemblerait le présent si ces événements étaient apparus différents. Les auteurs du *Freak power* ont recours à ces caractéristiques dans un but précis : montrer la face cachée et négligée du Chili, ainsi que ce qui a été tu volontairement ou non. Dans son article, Anabalón souligne les paroles d'Ortega : « ce que nous faisons c'est mélanger, c'est exploiter un côté du Chili qui n'existait pas, et c'est le Chili stupéfiant »²¹ (2016, p. 91). À travers ces ouvrages, le lecteur se

²⁰ Nous informons le lecteur que les romans d'Álvaro Bisama étudiés n'ont pas de pagination car il s'agit de livres numériques (le nombre de pages pouvant varier en fonction du zoom choisi).

²¹ « lo que hacemos es mezclar, es explotar un lado de Chile que no estaba, y que es el Chile asombroso ».

déplace du familier vers l'inconnu. Dans ses romans, Alejandro Zambra prend la réalité comme point initial. À partir de là, le sujet va faire un voyage à la recherche de lui-même. Anabalón explique que lorsque la fissure qui représente le familier est exposée, il y a une altération ontologique (2016, p. 92).

Les membres du *Freak power* recourent à une culture qui est dite *friki*. Cette dénomination pourrait être mise en parallèle avec les *geeks* dans une définition qui les place en marge de la culture traditionnelle. Les adeptes de la culture *friki* aiment la technologie, le cinéma et, en particulier, la science-fiction et l'épouvante, les livres et les bandes dessinées, le rock, le métal et la musique japonaise. Par leurs goûts, ils sont éloignés de ce qu'aime la majorité de la population. Ils ont une obsession et une passion pour des aspects particuliers de la culture si intenses qu'elles deviennent un obstacle à leur intégration dans la société. Cependant,

[l]a façon dont se manifestent certains des comportements des *Frikis*²², en raison de leur intensité et de leur nature, favorise les violations, depuis les normes sociales les plus simples jusqu'à celles de la morale et du droit, qui sont les plus importantes dans toute société²³ (Suñez Tejera et Ramos Morales, 2019).

En plus de cette place à part dans la société, les adeptes de la culture *friki* ont tendance à prendre de la drogue, de l'alcool et des médicaments psychotropes. Le terme *friki* provient de l'anglais *freak* qui se rapportait aux personnes qui possédaient une anomalie physique et étaient exhibées comme des animaux de cirque. Aujourd'hui, il est utilisé pour qualifier des personnes qui se distinguent de la norme par leur apparence ou leur comportement, et par leur obsession. Ces groupes de *frikis* se développent en milieu urbain et leur « comportement, typique des grandes villes, répond à des changements sociaux et d'époque »²⁴ (Suñez Tejera et Ramos Morales, 2019).

Le style de Bisama justifie bien son appartenance à ce groupe. Dans *Caja negra* notamment, nous retrouvons de nombreuses références au cinéma d'épouvante, à l'alcool et à la drogue, mais aussi aux extraterrestres. Plus globalement, le livre se situe dans le mouvement du *Freak power* avec ses références à la science-fiction et à la culture populaire. De plus, l'écrivain relate des événements et crée des personnages qui n'ont jamais existé, mais qui font bel et bien partie du même monde, développant son œuvre comme une sorte d'uchronie. Selon

²² Nous avons choisi de mettre ce mot en italique.

²³ « La forma en la que se manifiestan algunas de las conductas realizadas por los Frikis, por su intensidad y naturaleza, favorece que se cometan violaciones, desde las más simples normas sociales hasta las de la moral y el derecho, que son las más importantes de toda sociedad ».

²⁴ « conducta, típica de las grandes villas, responde a los cambios sociales y de época ».

Anabalon, pour Álvaro Bisama, la question de la mémoire n'existe pas dans le passé, mais dans le présent et est constamment réécrite avec les objets de la culture (2016, p. 92). *Estrellas muertas* marque une rupture avec ce que l'auteur produisait auparavant. Au fil de sa carrière, il commence à s'intéresser au mélange de la chronique et de la fiction, ainsi que de la mémoire personnelle. Il interroge les limites floues qui existent entre la réalité et la fiction. Ses futurs romans vont refléter ces aspects, ils vont rentrer dans l'intime, le personnel et le réalisme.

4.2. Caractéristiques thématiques

La dictature militaire du Chili demeure évidemment un leitmotiv omniprésent dans l'ensemble de la production d'Álvaro Bisama. L'écrivain traite le sujet d'une manière particulière : il peut réaliser des évocations percutantes, voire parfois ridicules comme dans *Caja Negra*, ou bien il en fait un sujet principal sous-jacent responsable du mal-être de ses personnages, comme dans *El Brujo*. Tout au long de sa carrière, « l'auteur aborde les questions et les thèmes en établissant le malaise comme thème central, afin de découvrir ce qui provoque cet inconfort et quelles sont ses causes »²⁵ (Anabalon, 2016, p. 91). Álvaro Bisama va même plus loin que les références à la dictature chilienne puisqu'il traite du totalitarisme et de l'oppression en général. Dans son premier roman, l'auteur chilien évoque non seulement Pinochet, mais aussi Hitler et Mussolini, il parle de Nixon, de bombes qui explosent, de l'effondrement du monde et d'autres éléments fatalistes. Cependant, en parallèle à ces évocations appartenant au monde réel, Bisama donne un côté absurde en inventant tout le reste de l'histoire. L'auteur a imaginé un monde avec des personnages, une culture et des événements entièrement fictifs et dans ce monde factice, des références à des personnalités ou des événements existants émergent. La réalité s'insère dans l'imaginaire, rendant cet univers inventé plus cohérent en soi. De nouveau, il joue avec la frontière entre le réel et l'imaginaire.

La notion de témoignage est à remarquer dans les livres de Bisama. Elle contribue à la construction de l'histoire. C'est notamment le cas dans *Estrellas muertas* qui débute avec la photo d'une femme escortée par deux policiers. Cette photo apparaît comme un témoignage qui permet d'ouvrir la mémoire et d'accéder aux souvenirs. À partir de la photographie, les personnages reconstruisent l'histoire et font ressortir les souvenirs enfouis. Ainsi, « le témoignage permet de confronter les blessures et un ensemble de témoignages aide à

²⁵ « el autor aborda preguntas y temas estableciendo el malestar como tema central, a fin de descubrir qué es lo que provoca esa incomodidad y cuáles son sus causas ».

comprendre l'héritage de l'effroi subi par les victimes. Le témoignage est une exigence qui n'aurait aucun sens si leur récit était réduit au silence »²⁶ (Anabalon, 2016, pp. 99-100). Dans *El brujo*, le témoignage apparaît aussi comme central dans l'histoire. Par exemple, une photo – réalisée par le père et qui a connu un grand succès – fait office de témoignage important de l'oppression. D'abord fier, le père ne veut plus en entendre parler par la suite. Cette archive de l'histoire se manifeste désormais comme un mauvais souvenir à oublier, une illustration du passé qui hante le père. Cet exemple est examiné plus en détail dans le chapitre suivant. Anabalon souligne les thèmes fondamentaux mis en avant par Bisama, qui permettent une analyse et la construction de l'homme. Elle cite pour exemples la violence et le vide présents chez les personnages. Le vide et le silence laissés par les restes, les marques de la dictature, sont généralement intégrés par les protagonistes. Il s'agit de personnages qui taisent ce qu'ils ont vécu et ce qu'ils ressentent. Ils vont même jusqu'à fuir leurs propres sentiments, ne laissant qu'un vide intérieur. De ces sentiments refoulés ou tus découle souvent de la violence dépeinte couramment dans les livres d'Álvaro Bisama. Que ce soit dans ses premiers ouvrages comme dans ses derniers, il existe des scènes violentes, voire atroces, des meurtres, des agressions, des scènes sanglantes, de la torture. Il y a d'une part de la violence physique, et d'autre part de la violence morale et psychologique. Des personnages sont torturés par leurs sentiments, par le vide que la dictature a laissé en eux ou par la recherche d'eux-mêmes. Cette violence se révèle être « la face visible de l'horreur politique et de la blessure historique laissée par la dictature militaire »²⁷ (Anabalon, 2016, p. 93). Les éléments cités ci-dessus sont en adéquation les uns avec les autres : tandis que le témoignage permet d'afficher les souvenirs et les empreintes, l'horreur élimine ces marques comme pour les faire passer pour une hallucination.

4.3. Caractéristiques stylistiques

Álvaro Bisama possède un style clair et minimaliste. Son écriture reste très lisible malgré un contenu qui peut parfois brouiller le lecteur par son côté irréaliste. L'auteur a un goût pour le minimalisme typique de la génération des enfants de la dictature. Ses chapitres ont tendance à être courts et ses livres ne dépassent pas les trois cents pages. Ses phrases ont une propension à être brèves, au point où il n'y a aucune ponctuation dans *Laguna*. Dans *Música marciana*,

²⁶ « el testimonio permite confrontar las heridas y un conjunto de testimonios ayudan a comprender el legado del terror sufrido por las víctimas. El testimonio es un requerimiento que carecería de sentido si su relato fuera silenciado ».

²⁷ « a cara visible del horror político y la herida histórica que dejó la dictadura militar ».

tous les chapitres, à l'exception du premier et du dernier, ne possèdent aucun point. En outre, certains de ses romans sont composés de chapitres se suffisant à eux-mêmes, apparaissant de la sorte comme des nouvelles. Ainsi, dans *Caja Negra*, chaque chapitre est indépendant des autres. Malgré certains éléments qui reviennent, il s'agit d'histoires distinctes et non directement connectées. Dans *Música marciana*, le cas est davantage particulier. En effet, chaque chapitre raconte un événement différent et se limite à un lieu spécifique et à un ou plusieurs personnages. Cette unicité semble dissocier toutes les parties les unes des autres. Toutefois, elles font bien partie de la même histoire et sont toutes reliées puisque tous les protagonistes cités appartiennent à la même généalogie, que le narrateur est commun à tous les chapitres, et qu'un unique personnage est récurrent à toutes les parties.

Bisama, tout comme les autres auteurs de la deuxième génération, travaille avec le passé. Sa relation avec celui-ci influence son écriture. Il façonne ce passé récent et l'histoire d'une manière spécifique. Il aime faire des liens dans sa narration : il relie, par exemple, l'autofiction et le métafictionnel. Il crée des univers cohérents, mais fictifs. À travers cette intertextualité, ses livres questionnent le rapport entre la réalité et la fiction. Son style est fortement imprégné de la culture populaire et underground, justifiant son appartenance au *freak power*. Par exemple, il n'hésite pas à faire appel à un langage familier, voire vulgaire. Il n'est pas rare de retrouver des insultes directement dans son texte. Il cite également de nombreuses figures populaires connues comme Zelda, David Bowie, Jack Kirby, The Who, et bien d'autres. Il y a également une importante présence des médias de toutes sortes dans ses ouvrages : la bande dessinée, le comics, le cinéma, la musique ou encore la télévision. La mémoire représentée dans ses livres ne possède pas toujours de sujet précis. Le protagoniste est un personnage qui pourrait être n'importe qui. Il n'est pas décrit précisément, il n'a pas de nom. Tout ce qu'il livre, ce sont ses souvenirs et ses expériences. Ces sujets peuvent également ne pas exister et demeurer entièrement fictifs. Bisama invente des personnages, mais également des musiques ou des films qui viennent encadrer le roman en tant que référents.

La plupart des auteurs de la génération des enfants de la dictature ont en commun la difficulté de définir leur situation d'énonciation, ce qui entraîne la multiplication de scénarios afin de structurer leur pensée. C'est notamment le cas de Bisama qui, dans certains de ses romans, multiplie les histoires, les mondes, les personnages et les voix narratives.

4.4. Introduction au corpus

4.4.1. La vision absurde dans *Caja negra*

Caja negra est le premier ouvrage qu'Álvaro Bisama a écrit. Il est d'abord publié en 2006 par Ediciones B avant d'être réédité en 2015 par Laurel. Le livre regroupe plusieurs histoires courtes qui n'ont pas de liens directs entre elles. Parmi les différents thèmes abordés, nous retrouvons le cinéma d'horreur, les extraterrestres et les OVNIS, les meurtres, la culture dite underground – éloignée des médias et de l'industrie culturelle traditionnelle – et la culture *friki*.

Le livre se divise en treize chapitres distincts qui se lisent indépendamment les uns des autres. Le roman commence par le chapitre douze et se termine par le chapitre zéro. Cette numérotation particulière donne un ton spécifique à la narration qui apparaît comme un compte à rebours. À plusieurs reprises, des bombes sont présentes ou explosent dans l'histoire. Ainsi, le premier chapitre s'achève par « une bombe explose »²⁸ (Bisama, 2015), effaçant en trois mots tout ce qui a été relaté avant.

Malgré cette absence de lien direct entre les différentes parties, il existe des relations évidentes entre elles. Álvaro Bisama a créé un univers fictif dans lequel se manifestent plusieurs personnages et où certains sont reliés entre eux. Par exemple, des membres d'une famille se rencontrent, des personnages se croisent, se connaissent ou se citent les uns les autres. Bisama a fondé un univers cohérent en lui-même grâce à ces relations établies entre les protagonistes et aux références qui se répètent. Il s'agit d'un monde où se côtoient deux frères réalisateurs de films d'horreur de classe B, un chanteur japonais que beaucoup apprécient et que certains rencontrent, ou encore des personnages qui ont vécu ensemble à un moment donné. Le lecteur peut ainsi s'imaginer lire une histoire se déroulant dans un Chili où tous ces personnages et leur univers existent.

Au début de chaque chapitre se trouve une citation. Chacune correspond à une personnalité différente : Slater, Osu, Bowie, Costello, Maquieira, Martínez, Amos, Lihn, Laiseca, Parra, Francis, Jodorowsky et Ellis. Dans cette liste, la plupart sont de vraies personnalités et la citation est bien réelle. Celle de David Bowie est l'exacte traduction des paroles de sa chanson *China girl* en espagnol. En revanche, Takeshi Osu est une personnalité inventée par Bisama. Ces maximes sont en relation avec le contenu du chapitre, d'une manière

²⁸ « estalla una bomba ».

plus ou moins explicite. Par exemple, le chapitre neuf commence par une citation de Costello, un personnage fictif, qui dit « un film de classe B/c'est ce que tu es pour moi... »²⁹ (Bisama, 2015) Par la suite, le chapitre développe des biographies inventées d'acteurs et de réalisateurs de films de classe B imaginaires. Le septième chapitre commence par une citation de Martínez : « l'espagnol est une langue opaque, avec un grand nombre de mots fantômes »³⁰ (Bisama, 2015). Juan Luis Martínez était un poète néo-avant-gardiste. Dans ce récit, un auteur chilien de romans policiers qui s'était exilé depuis des mois raconte qu'il a le syndrome de la page blanche. Il décide d'écrire de la poésie, mais explique que tout est mensonge, et notamment les mots. Le cinquième chapitre commence avec une citation d'Enrique Lihn : « un condensé de personnages absurdes, quelque chose comme l'horreur d'un album de famille »³¹ (Bisama, 2015). Par la suite, l'enfance des jumeaux Mori, les réalisateurs de films déjà évoqués, est développée. Les deux enfants tuaient des insectes et les démembraient afin de les réassembler autrement. Il s'agit bien de personnages absurdes qui faisaient partie d'une famille étrange et qui réalisaient des jeux atroces.

Ensuite, l'analyse de la narration se base sur une terminologie établie par David Vrydaghs (2017). Les voix narratives présentes dans le récit sont variées. Il existe des chapitres où le narrateur est homodiégétique, c'est-à-dire interne à la diégèse. Dans les dixième et troisième chapitres, le narrateur présent dans la narration parle à la première personne. D'autres chapitres présentent un narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire détaché de l'histoire. Dans les onzième et sixième chapitres, le narrateur parle à la troisième personne. Cette diversité de voix narratives reflète un enchaînement d'histoires et de pensées. En ce qui concerne la focalisation, le point de vue interne domine lorsqu'il s'agit d'un narrateur homodiégétique. Ce choix permet de faire ressortir les émotions et les sentiments des protagonistes. Au contraire, les chapitres avec un narrateur hétérodiégétique présentent un point de vue externe : cette dominance de l'externe renforce le sentiment du lecteur de voir la scène ainsi que la prise de distance entre lui et la narration. Le temps de la narration est en majorité le passé, relatant des événements achevés et faisant ressortir la volonté de remémoration. Certains chapitres – le douzième et le sixième, par exemple – ont une narration qui se déroule au présent. Cette utilisation du temps rend présents les épisodes qui peuvent être passés et renforce l'idée qu'ils ne s'effacent pas.

²⁹ « una película de clase B / eso es lo que eres para mí... »

³⁰ « el español es una lengua opaca, con un gran número de palabras fantasmas ».

³¹ « una condensación de absurdos personajes, algo como el horror de un álbum de familia ».

Dans le roman *Caja negra*, Álvaro Bisama aborde l'histoire d'une manière absurde. L'auteur chilien introduit une multitude de personnages, de mondes, d'objets, de références culturelles, mais aussi de voix narratives. L'écrivain recourt toutefois à un jeu intertextuel permettant de donner de la cohérence à l'ensemble de son histoire et d'exprimer ce que Cárcamo Bustos qualifie de haut degré de confiance envers le monde en tant que réalité. Grâce à cette intertextualité, l'univers qui semble dans un premier temps irrationnel et irréel apparaît dans un second temps cohérent et plus proche de la réalité. Les œuvres de Bisama – comme celles d'autres auteurs de sa génération – peuvent être lues comme une construction collective d'une mémoire inégale et emploient la fiction pour offrir diverses possibilités d'accès à la communicabilité de cette littérature particulière.

Afin de présenter l'histoire de la dictature chilienne et ses conséquences, l'auteur recourt à l'utilisation de l'image. Le titre choisi par Bisama peut faire référence aux boîtes noires qui se trouvent dans les avions. Ces boîtes permettent d'enregistrer les données durant un vol ainsi que les conversations des pilotes avec comme objectif de pouvoir analyser les circonstances d'un accident. Le roman peut constituer la boîte de ses récits, c'est-à-dire qu'il enregistre les derniers instants de certains de ses personnages avant un accident, qui peut être mortel ou non.

4.4.2. Un rapport intimiste dans *El brujo*

El brujo est un livre publié en 2016 ; il se découpe en trois chapitres. Le roman, dans une tonalité plus réaliste, a pour sujets les réminiscences du passé, la transmission par la photographie ainsi que les relations entre un père et son fils. Le récit se déroule entre la ville de Santiago et l'île de Chiloé.

Les voix narratives dans le roman sont homodiégétiques puisqu'il s'agit de celles du père et du fils. Toute la narration est écrite à la première personne, permettant d'entrer dans les pensées des protagonistes. Deux niveaux narratifs apparaissent à travers les deux personnages : au premier niveau intradiégétique se trouve le fils, en tant que narrateur homodiégétique. Il raconte sa propre histoire et celle de son père. Au deuxième niveau, le père raconte son histoire, mais à travers la voix de son fils ; c'est donc toujours le même narrateur. Malgré le fait que le narrateur reste le même, les différents points de vue se succèdent. Les deux protagonistes utilisant tous les deux la première personne, le lecteur peut ainsi connaître leurs sentiments. Le temps de la narration est le passé, mais plusieurs passés sont représentés : celui du temps de la

dictature, celui d'avant les incidents à Chiloé ou encore celui de l'enfance du fils. Le père évoque des histoires passées se déroulant antérieurement à la narration. Cette évocation du passé a pour dessein la remémoration et la résurgence des émotions vécues afin d'aider à la reconstruction de la mémoire.

Bisama introduit son roman de la sorte : « parfois, ils me posent des questions sur mon père et ce qu'il faisait. En réponse, je raconte cette histoire pour expliquer ce qui lui est arrivé »³² (2016). Ce point de départ offre une potentielle clé de lecture pour la suite de l'histoire qui dépeint deux lignes narratives relatées par le fils : ce qu'il raconte réellement lorsqu'on lui demande de parler de son père et ce qu'il tait sur l'histoire de celui-ci. Le récit s'appuie sur un cliché pris par le père pendant la dictature de Pinochet pour l'ensemble de la narration. Olivares Koyck précise qu'« au milieu de nombreuses persécutions, où l'on observe une collection de personnages spectraux »³³ (2019, p. 44), *El brujo* est

tissé de fils nébuleux, s'éloignant de toute possibilité de soupçon, entrecoupé par l'apparition d'animaux mystérieux, de crimes non résolus, de captures suspectes, le tout dans un scénario sombre, où il pleut à l'extérieur et à l'intérieur une œuvre pleine d'images à révéler³⁴ (2019, p. 44).

L'histoire de la dictature au Chili a sans nul doute influé sur la formation des personnages dans les romans de la deuxième génération. Non seulement les personnages en eux-mêmes ont été influencés, mais également les relations entre eux et, plus précisément, au sein de l'espace familial. Mario Molina Olivares constate « que la peur, ancrée dans les pratiques sociales, conditionne la croissance des personnages principaux »³⁵ (2016, p. 44). Cette peur se traduit dans le comportement des protagonistes par de l'apathie, une passivité et un désenchantement récurrents.

Le père et le fils ont une relation complexe qui est liée à leurs histoires respectives. Le rapport intimiste fait référence à la difficulté de la reconstruction de la mémoire individuelle, personnelle, du père. Celle-ci va être recomposée petit à petit par son enfant au moyen de

³² « A veces me preguntan por mi padre y lo que hizo. En respuesta, yo cuento esto para explicar qué pasó con él ».

³³ « En medio de numerosas persecuciones, en donde se observa una colección no menor de espectrales personajes ».

³⁴ « se teje con hilos nebulosos, alejándose de toda posibilidad de sospecha, intercalando la aparición de animales misteriosos, crímenes irresueltos, capturas sospechosas, todo inserto en un escenario oscuro, en donde llueve afuera y dentro de una obra repleta de imágenes por revelar ».

³⁵ « que el miedo, enquistado en las prácticas sociales, condiciona el crecimiento de los personajes principales ».

filaments et de fragments invisibles. Au sein même du récit s'effectue par ailleurs un parallèle lorsque le fils regarde un film à la télévision avant de retrouver son père :

[l]e film était d'un réalisateur chilien mais il était en portugais et durait cinq heures. Je n'ai pas compris l'intrigue. Je ne pense pas que c'était nécessaire. Les scènes étaient déconnectées les unes des autres, toutes des vignettes uniques qui, ensemble, formaient une image plus grande³⁶ (Bisama, 2016).

Tout comme le film qu'il regarde, sa propre histoire et celle de son père sont décousues et déconnectées. Le fils va tenter de rattacher ces moments et de reconstruire l'histoire. Pour cela, « observer ces moments implique de les sortir de leur histoire, de les dépouiller de leur trame et d'arriver à l'original afin de les capter et de les projeter dans leur totalité » (Mora, 2021, p. 93).

Pour conclure, Bisama partage les mêmes intentions que les écrivains de sa génération. Tous possèdent des caractéristiques communes mais chacun a ses particularités. Ce chapitre a permis d'introduire les deux ouvrages sélectionnés et de mettre en lumière leur approche de l'histoire : absurde d'un côté, intimiste de l'autre. Enfin, la deuxième partie porte sur l'analyse approfondie de *Caja negra* et *El brujo* en utilisant l'image comme approche commune. Les deux ouvrages de Bisama sont ainsi étudiés sur plusieurs rapports : la maison, le fantôme, la mort, la violence, la mémoire et l'héritage. Bien que l'auteur ne les aborde pas de la même manière, chaque livre recourt à l'image pour traiter l'histoire, l'un et l'autre de façon singulière.

³⁶ « La película era de un director chileno pero estaba hablada en portugués y duraba cinco horas. No entendí la trama. No creo que fuese necesario. Las escenas estaban desconectadas unas de otras, todas viñetas sueltas que juntas componían un cuadro más amplio ».

Deuxième partie : images et histoire dans *Caja negra* **et *El brujo***

1. Le motif de la maison

Ce travail a montré qu'il existe des motifs de distanciation fréquents dans la *literatura de los hijos* : l'ironie, l'humour noir ou encore la prise de point de vue d'un enfant. Cependant, un motif revient et semble à première vue contradictoire par rapport aux autres mécanismes de distanciation déployés : le retour à la maison. Dans leur article, Logie et Willem (2015) traitent de cette dimension importante qui encadre les productions post-mémorielles. Le motif de la maison est lié au côté intimiste des enfants de la deuxième génération. Il règne ainsi dans leurs romans une atmosphère intime, familière et qui privilégie la sphère domestique. Dès lors, des évocations du quotidien du passé en découlent. L'article de Logie et Willem cite comme exemples les jeux d'enfants, les rituels de cuisine à la maison ou encore les expériences scolaires. L'évocation de la sphère domestique ne reste, en outre, pas dénuée de tout sentiment politique. En effet, cette insistance sur le milieu familial constitue une critique de la contamination du territoire privé qui s'est déroulée durant la dictature, aussi bien en Argentine qu'au Chili. Dans les pays d'Amérique du Sud qui ont vécu l'oppression, la population a connu une invasion de sa sphère privée ayant comme impact le sentiment que même l'espace le plus intime n'était pas à l'abri de l'autoritarisme. Ainsi, l'évocation de la maison s'accompagne d'allers-retours entre la distanciation critique et le rapprochement affectif.

Logie et Willem (2015) traitent dans leur article d'une prolifération des machines allégoriques qui essaient d'élaborer des mécanismes de représentation d'une catastrophe qui n'apparaît pas représentable. Dans les récits post-mémoriels, « cette expression esthétique de l'indicible semble avoir cédé la place à un paradigme qui tend à réécrire la défaite sur la base d'une expérience subjective de la sphère domestique »³⁷ (Logie, Willem, 2015, p. 5). Les auteurs de l'article entendent souligner le fait qu'un réel désir de rentrer à la maison existe. Toute cette dimension sous-jacente des narrations des enfants de la dictature amène avec elle un autre motif : celui de la nostalgie. Cette dernière ne souhaite pas restaurer ce retour à la maison, puisqu'en réalité, il s'agit plutôt d'établir une distanciation avec lui « afin d'éviter une

³⁷ « esta expresión estética de lo inenarrable parece haber cedido paso a un paradigma que tiende a reescribir la derrota a partir de una experiencia subjetiva del ámbito doméstico ».

sentimentalité improductive»³⁸ (Logie, Willem, 2015, p. 6). Les récits de la deuxième génération apparaissent intimes et introspectifs, et chez ces jeunes auteurs, la volonté de revenir dans leur maison d'enfance peut leur paraître irréalisable. Néanmoins, l'ambiance sinistre qui pouvait imprégner les romans de la génération précédente a disparu. Ainsi, la présence de ce motif du retour à la maison apporte de la nostalgie dans les productions post-mémorielles où il se présente, contrairement aux œuvres plus mélancoliques de la première génération. Ces récits demeurent donc nostalgiques avec un retour utopique semblant inaccessible parce qu'il y a un désir de retourner à une époque où tout était mieux, c'est-à-dire avant l'événement tragique. Ce passé qui paraît lointain se matérialise spatialement dans la maison. En entrant dans la maison de son enfance, il est possible de rematérialiser ce qui a été volé, violé ou détruit.

La maison apparaît comme un refuge. Elle fait office d'abri face au monde extérieur puisque, normalement, nul n'est censé rentrer dans l'intimité de la sphère familiale. Or, avec l'arrivée des régimes oppressifs, notamment celui de Pinochet, la signification symbolique du lieu de protection qu'est la maison a été bouleversée. Cet espace qui servait à l'épanouissement personnel, au développement de ceux qui s'y trouvent, devient alors un espace traumatique. La maison est également liée à l'intimité des souvenirs ; lorsque la terreur s'y installe, ils en sont déformés. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur apparaît plus floue. Un « brouillage des limites spatiales, qui provoque une proximité troublante entre le quotidien et l'horreur, contribue grandement au caractère sinistre des espaces et donne lieu à des cauchemars »³⁹ (Logie, Willem, 2015, p. 7). En plus de violences extérieures, la maison connaît également l'irruption de violences internes au foyer, le fracturant. Dès lors, la maison disloquée n'est plus l'abri d'un noyau familial, lui aussi disloqué. Le retour dans son foyer et à une relation d'affection devient impossible puisque « la famille est, en réalité, une force violente qui balaie l'enfance non domestiquée »⁴⁰ (Amaro Castro, 2014, p. 103). Les enfants de la dictature sont victimes des conséquences produites par ces fractures internes et externes.

Au moment où ils rentrent dans la demeure de leur enfance, en plus de rematérialiser le passé, ils entreprennent de reconstruire leur propre histoire et leur identité, plus que celles de leurs parents. Ce qui explique la dimension réflexive et autofictionnelle des romans. De surcroît, beaucoup de ces romans sont écrits à la première personne, octroyant au narrateur – et ainsi à l'auteur – de développer des réflexions personnelles. Étant donné que les romans sont

³⁸ « para soslayar sentimentalismos improductivos ».

³⁹ « esfumarse de los límites espaciales, que provoca una inquietante cercanía entre la vida cotidiana y el horror, contribuye en gran medida al carácter siniestro de los espacios y da lugar a las pesadillas ».

⁴⁰ « La familia es, en realidad, una fuerza violenta que arrasa con la infancia indomesticada ».

autofictionnels, cela permet également de rendre compte de l'impossibilité de représenter objectivement le passé en mettant l'accent sur son propre caractère construit. En outre, comme il a déjà été souligné, il s'agit d'une nostalgie qualifiée d'ironique par Logie et Willem, car ce retour à la maison révèle une position ambiguë : il idéalise et critique à la fois un passé.

Le retour à la maison est un motif qui apparaît et joue un rôle crucial dans le roman d'Álvaro Bisama, *El brujo*. Il y est développé dans un sens plus large puisque l'environnement a également une fonction importante. Ce point est donc dédié à l'analyse de cette thématique dans le récit de l'écrivain chilien.

Tout d'abord, à cause de la photographie qui l'a fait connaître, le père ne parvient pas à retrouver une stabilité semblable à celle qu'il avait par le passé. Il se sépare alors de sa femme et de son fils et part vivre dans le sud du pays, à Chiloé, augmentant d'autant plus la distance avec son fils. Cette fuite de Santiago et du continent résulte d'une angoisse ressentie par les réminiscences qui le plongent, selon Olivares Koyck, dans un enfer insondable (2019, p. 44). Sur l'île de Chiloé, la nature apparaît dévorante et oppressante, d'où s'échapper semble impossible. Néanmoins, cette même nature se montre protectrice envers les menaces de la mémoire extérieure à l'île et à la maison. La forêt qui entoure la maison est décrite, au départ, comme un rempart qui préserve de l'extérieur : « la maison se trouvait en face d'une forêt qui se trouvait à une centaine de mètres d'une petite plage pleine de rochers. La forêt ressemblait à un mur et ne laissait pas voir la mer »⁴¹ (Bisama, 2016). Ensuite, les vagues sont comparées à des murmures qui s'apparentent à une respiration qui n'est interrompue que par la pluie. La demeure de Chiloé, au début du roman, est entourée d'une nature qui se veut libératrice et protectrice. Plus tard, cette même forêt est décrite péjorativement. Il est dit qu'elle « est restée l'ombre qu'elle était vraiment : une barrière, une ombre infranchissable »⁴² (Bisama, 2016). Elle est passée de protectrice à menaçante :

[l]a forêt semblait plus sombre que jamais. J'avais l'habitude de penser que c'était un mur qui protégeait mon père, une barrière qui gardait sa maison complètement à l'air libre. Nous avons marché sur des feuilles mouillées. Je pensais que je marchais sur quelque chose de vivant. À un moment donné, j'ai découvert le corps d'un oiseau mort, couché sur les feuilles⁴³ (Bisama, 2016).

⁴¹ « la casa quedaba delante de un bosque que estaba a cien metros de una pequeña playa llena de rocas. El bosque parecía un muro y no dejaba ver el mar ».

⁴² « se mantenía como la sombra que en realidad era: una barrera, una sombra infranqueable ».

⁴³ « El bosque parecía más oscuro que nunca. Antes pensaba en él como un muro que protegía a mi padre, una barrera que impedía que su casa quedara completamente a la intemperie. Caminamos sobre hojas mojadas. Creí pisar algo vivo. En algún momento descubrí el cuerpo de un pájaro muerto, tendido sobre las hojas ».

Cette transformation brutale de la nature apparaît comme l'écho des ténèbres de la dictature qui ont envahi les espaces privés. Ici, l'espace privé que représente la maison a été dévasté par un incident : la mort de plusieurs personnages. Cette nature envahissante est également le reflet de l'atmosphère que des années d'effroi ont créée et à laquelle il est impossible d'échapper. Par conséquent, la forêt obscure ne laisse pas s'enfuir les personnages. Cette obscurité de la nature agit telle une ombre provoquée par le passé sur le présent. Dès lors, la maison de Chiloé est considérée comme le prolongement de l'horreur du paysage chilien post-dictatorial. Le présent a hérité de l'opacité du passé et les habitants sont confinés par leur environnement.

Dans le roman de Bisama, la résidence de Santiago est profanée et ne ressemble plus à un refuge à cause des atrocités vécues pendant l'oppression. Les moments du quotidien et ceux en relation avec le foyer sont devenus des échos de l'effroi de la dictature :

[L]e chat venait me voir parfois. C'était le même chat que d'habitude. [...] Mes visions faisaient référence aux livres de Jules Verne. À un sous-marin noir qui s'enfonce dans un gouffre. Dans une ville enterrée dans la lune. Mes visions faisaient référence à d'autres visions. Au donjon où les CNI me gardaient. À l'image d'un poster d'une femme nue dans la pièce où ils m'ont interrogé, que j'ai pu voir un instant lorsque le bandeau a été enlevé. Ils m'ont aussi adressé à votre maison, a dit mon père. À la maison où tu es né⁴⁴ (Bisama, 2016).

La maison de Santiago est rattachée aux événements traumatiques vécus par le père et n'est donc plus l'abri réconfortant qu'elle est supposée être. La dictature s'est immiscée en son sein. Les espaces se croisent et sont confondus. Du donjon, le père passe à la maison. Si le foyer est certes lié à la violence pour le père, cette terreur est allégorisée pour le fils. Toutefois, la demeure de Chiloé ayant été également profanée, les refuges semblent avoir disparu pour les personnages. De manière générale, la seconde génération ne ressent pas les espaces qu'elle a en commun avec la génération précédente de la même façon. Pour la première génération, ces endroits sont empreints de violence et d'horreur dont ils ne peuvent se défaire alors que pour la seconde, ces sentiments ne sont perçus qu'à travers la mémoire d'autrui. Ces lieux sont des refuges du passé « qui entretiennent un temps dormant et inanimé et qui ne cessent de passer en boucle un passé qui n'a jamais existé »⁴⁵ (Mora, 2021, p. 88). Dans *El brujo*, ainsi que dans d'autres romans de cette génération, les espaces sont détruits, propices à l'égarement et à

⁴⁴ « El gato venía a verme a veces. Era el gato de siempre. [...] Mis visiones remitían a los libros de Julio Verne. A un submarino negro que se hundía en un abismo. A una ciudad enterrada en la luna. Mis visiones remitían a otras visiones. Al calabozo donde me tuvieron los de la CNI. A la imagen de un póster donde salía una mujer desnuda que estaba en el cuarto donde me interrogaban, y que yo podía ver por un instante, cuando se me corría la venda. También me remitían a tu casa, dijo mi padre. A la casa donde naciste ».

⁴⁵ « que sostienen un tiempo dormido e inanimado y que no cesan de pasar en bucle un pasado que no llegó a ser. »

l'abandon, dépourvus de sens et dont le centre paraît inaccessible. Mora indique qu'ils reflètent une mémoire vide et sans compréhension du présent et qu'il paraît dès lors aisé pour les personnages de s'y perdre :

[i]l m'a dit cela pendant que je regardais le paysage se fondre dans l'histoire et la musique qui jouait en arrière-plan... Je regardais la route, j'étais perdu dans la verdure. J'étais perdu dans la distance qui nous séparait, dans ce paysage que je comprenais à peine⁴⁶ (Bisama, 2016).

La perte de repère des espaces familiers conduit à un empêchement de l'élaboration de significations pour les personnages. La conception du temps qui est reflétée par un espace détruit révèle une impossibilité d'appréhender les souvenirs et l'histoire. Les traces et les ruines permettent toutefois de les mettre en évidence et de les rendre utiles au développement de la postérité. Dans les romans de Bisama, le présent suspendu peut s'orienter en même temps vers l'avenir et le passé. Selon Mora, les espaces sombres, comme la forêt de Chiloé, aident à « l'inscription d'histoires qui abritent un passé utopique »⁴⁷ (2021, p. 89). Néanmoins, « ils permettent à la fiction de transcender, non pas dans le sens de lui attribuer un avenir, mais plutôt de lui donner un sens de pertinence, un potentiel symbolique pour le présent »⁴⁸ (Mora, 2021, p. 89).

L'image joue le rôle de guide pour le retour à la maison. Dans le roman, le fils découvre la nouvelle demeure de son père grâce à des polaroids que ce dernier a laissés à Nora. Ces photographies permettent à l'enfant de retracer le chemin parcouru par son père entre la maison profanée à Chiloé et l'endroit où il s'est établi. Le père et fils se retrouvent dans ce nouvel espace plus calme, éloigné de toutes violences et horreurs.

⁴⁶ « Me contó esto mientras yo veía el paisaje fundirse con el relato y la música que sonaba de fondo... Yo miraba el camino, me perdía en el verde. Me perdía en la distancia que nos separaba, en ese paisaje que apenas entendía ».

⁴⁷ « inscribir las historias que albergan un pasado utópico ».

⁴⁸ « permiten que la ficción trascienda, no en la dirección de atribuirle un avenir, sino más bien de darle un sentido de pertinencia, un potencial simbólico para el presente ».

2. Les fantômes

Dans les récits contemporains chiliens, les écrivains emploient diverses méthodes afin de représenter ce qui ne peut être dit. Ils cherchent à montrer la réalité « qui est limitée par les paradigmes qui la façonnent politiquement à partir des régimes changeants du pouvoir, conditionnant notre position dans le monde social »⁴⁹ (Cárcamo Bustos, 2019, p. 2). En recourant à la métaphore ou au symbolique, les auteurs chiliens peuvent dépeindre le réel qui apparaît en général monstrueux. Dès lors, comprendre les ressources exploitées permet d'appréhender la signification de cette monstruosité et une ressource fréquemment utilisée est le fantôme.

La figure du fantôme est récurrente dans les récits de Bisama, et, de manière générale, chez les écrivains de la *literatura de los hijos*. Le fantôme constitue une trace du passé qui attire l'attention sur les événements traumatisants ou une situation en particulier qui doivent être racontés pour leur donner un sens. Ces romans possèdent donc une constante spécifique : la récupération du passé. De la sorte, cette génération d'auteurs souhaite montrer « la représentation des effets de la dictature sur les pratiques sociales, qu'elles soient privées ou publiques »⁵⁰ (Molina Olivares, 2016, p. 46). L'objectif, en recouvrant le passé, est avant tout d'apporter de nouvelles réflexions sur les événements et leurs conséquences, que ce soit d'un point de vue national ou individuel. Ce besoin de retrouver le passé est enraciné dans la réalité actuelle, cette dernière rencontrant à la fois des inégalités sociales et des tentatives de les atténuer. Ceci apparaît alors que le Chili connaît déjà une confusion politique qui n'en est que plus renforcée. Ainsi, la figure du fantôme incarne une entité qui survit à la finitude de la vie, contrairement à l'être humain. Le spectre peut transcender le temps, mais aussi la matière. Dans cette optique, la figure du fantôme s'articule autour de deux éléments clés préalablement cités dans ce travail : la mémoire et le corps. En retrouvant la mémoire au présent, la réalité est cristallisée. Comprendre comment elle est construite – et surtout ressentie – est important. Le fantôme parvient à représenter ce passé dans le présent, tout en caractérisant la dimension monstrueuse qui métaphorise sa signification, afin de rendre possible la narration de quelque chose d'indescriptible (Molina Olivares, 2016, p. 3).

⁴⁹ « que está coartada por los paradigmas que la conforman políticamente desde los regímenes cambiantes de poder, condicionando nuestra posición en el mundo social ».

⁵⁰ « la representación de los efectos de la dictadura en las prácticas sociales ya sean privadas o públicas ».

Généralement, les récits de Bisama ne possèdent pas une structure de la mémoire s'organisant de façon chronologique ou cohérente, mais plutôt « comme une série de couches de sens et de significations qui permettent d'accéder au passé, mais toujours de manière incomplète, médiatisée et fantasmatique »⁵¹ (Cárcamo Bustos, 2019, p. 3). Les souvenirs et les interprétations rendent possible la reconstruction des identités – qu'elles soient individuelles ou collectives – de ceux qui font partie d'une société ayant connu un traumatisme et des violences.

Dans *Caja negra*, les fantômes sont mis en parallèle avec ce qui ne peut être dit. Dans le septième chapitre, un personnage explique qu'il a eu le syndrome de la page blanche à partir du coup d'État ; plus qu'une incapacité, il craint d'écrire. Ce personnage parle alors du langage et de son incapacité à s'exprimer. En plus de cette peur d'écrire, le protagoniste voit des fantômes depuis le coup d'État :

maintenant je voyais des fantômes. [...] Ils n'ont rien de terrifiant, ce sont plutôt des images floues, imprimées sur les murs, des draps blancs vivants. [...] Mes fantômes étaient des fantômes médiocres⁵² (Bisama, 2015).

Par la suite, il ajoute que tout n'est que fiction et que le langage n'est que mensonge :

il y a un autre monde derrière la langue. Les mots cachent ce monde. Ce n'est qu'en les barrant que l'on peut entrevoir le mécanisme. C'est un monde disloqué, [...], décousu, indicible. [...] Et tout est mensonge ; le langage, le verbe, les fictions, sont un mensonge⁵³ (Bisama, 2015).

Dans ce récit, le protagoniste précise qu'il existe des événements qui ne peuvent être racontés, de la même manière qu'un fantôme est indescriptible. Le personnage explique qu'il ne peut plus écrire, car l'idée même de la narration se trouve hors du temps et les fantômes font partie de ces événements indicibles. Selon lui, un monde se rencontre derrière le langage mais demeure invisible, puisque les mots ne sont en réalité que des mensonges.

Ces fantômes en tant que traces du passé peuvent être immortalisés au moyen du cliché photographique. La capture de l'image durant un instant précis permet de saisir les spectres du passé. Ces spectres figés sur une image apparaissent comme des souvenirs qui hantent la mémoire de l'*Operator* dans un premier temps, mais qui peuvent avoir des conséquences sur le *Spectrum* et le *Spectator*. Il existe toutefois une différence importante entre les trois points de

⁵¹ « como una serie de capas de sentido y de significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto, mediado y fantasmático ».

⁵² « ahora veía fantasmas. [...] No tienen nada de terrorífico, son imágenes más bien fuera de foco, impresas en las paredes, sábanas blancas vivas. [...] Mis fantasmas eran fantasmas mediocres ».

⁵³ « hay otro mundo detrás del lenguaje. Las palabras ocultan ese mundo. Solo tachándolas se puede entrever el mecanismo. Es un mundo dislocado, [...], desencajado, inenarrable. [...] Y todo es una mentira; el lenguaje, el verbo, las ficciones, son una mentira ».

vue : leur présence ou non à l'événement. L'*Operator* et le *Spectrum* ont en principe assisté directement à la scène dépeinte par l'image, dans la mesure où le premier était présent pour prendre la photographie et le second se trouve être le sujet même du cliché. Au contraire, le *Spectator* n'est pas obligatoirement un témoin immédiat car il peut regarder l'image des années plus tard après l'instant précis qui y a été figé. Malgré cette distance plus importante entre l'événement et le *Spectator*, ce dernier est capable de ressentir la violence et l'horreur dégagées par la photographie. *El brujo* traite de ce phénomène puisque le roman aborde la relation entre un fils et son père. Ce dernier possède des souvenirs qui le hantent et contribuent à l'éloigner de son enfant. La capture des spectres du passé du père révèle un trouble chez celui-ci et ces mêmes fantômes ne cessent de le poursuivre, influant sa relation avec son fils. Le père lui-même, suite aux incidents traumatiques, est décrit comme un fantôme, c'est-à-dire qu'après la dictature, il était coincé dans le passé, ressemblant lui-même à un spectre de ces années d'oppression : « les vivants ont avalé leur absence, mâché le souvenir comme une herbe amère. Ils ont prétendu apprendre à oublier. Mon père et ses amis étaient des fantômes à la dérive »⁵⁴ (Bisama, 2016). Le fils exploite le sentiment d'horreur qui résulte des images jusqu'à le faire ressurgir dans le présent. En écho à la description de son père en tant que spectre, le fils évoque l'évaporation de ce dernier en expliquant que « les fantômes sont des assassins qui ont perdu leur nom. Il y avait une tempête. Il n'y avait plus de traces. Les fantômes n'ont pas de famille »⁵⁵ (Bisama, 2016). Le père, détruit par la violence de son histoire, a tué l'ancien photographe qu'il était durant la dictature, et se dit lui-même fantôme : « Je suis devenu un fantôme. J'ai disparu. Vous avez vu les empreintes de pas. Les fantômes ne parlent pas. Tu as vu la maison. J'ai fui. J'ai perdu tout mon poids. Les fantômes ne rêvent pas »⁵⁶ (Bisama, 2016). Le personnage disparaît et devient lui-même un spectre, une trace suspendue dans le temps.

⁵⁴ « Los vivos se tragarón su ausencia, mascarón la memoria como una hierba amarga. Fingieron aprender a olvidar. Mi padre y sus amigos eran fantasmas a la deriva ».

⁵⁵ « Los fantasmas son asesinos que perdieron su nombre. Había tormenta. No quedaron huellas. Los fantasmas no tienen familia ».

⁵⁶ « Me volví un fantasma. Desaparecí. Tú viste las huellas. Los fantasmas no hablan. Tú viste la casa. Huí. Me desprendí de todo peso. Los fantasmas no sueñan ».

3. La mort

Dans un premier temps, selon Barthes, la photographie parvient à saisir un moment où le sujet vit une micro-expérience de la mort, tandis que ledit sujet devient objet. Cela signifie que le *Spectrum* – la personne prise en photo – ne possède plus son propre corps et est objectivé. En tant qu’objet-photo, il appartient par conséquent à la société. Le *Spectrum* est réel, ou l’était. Il a existé devant l’appareil, mais seulement pendant un court instant qui a été enregistré et figé. L’essence de la photographie se trouve en ce *ça a été* qui exprime ce moment, c’est-à-dire l’instant où la cible est immobilisée témoignant qu’elle a été vivante et qui suggère dès lors qu’elle est déjà morte. Ainsi, l’*Operator* apporte la certitude de l’existence d’un objet qui empêche toute transformation de ce dernier, mais également toute interprétation. C’est ce que Barthes appelle la mort plate. Une photographie donne une mort plate, car rien ne peut y être ajouté. Les journalistes qui souhaitent capturer l’actualité se font alors agents de la mort.

Dans un second temps, une photo en tant qu’objet est elle-même promise à la mort puisqu’il s’agit d’un objet en papier et donc périssable, mortel, voué à devenir un déchet, à être jeté. Une photo est tel un organisme vivant : elle naît, s’épanouit et vieillit avant de finir sa vie. Dès lors, avec ce support mortel, la photographie apparaît comme un témoignage, certes fiable, mais aussi fugace. En outre, les éléments contenus dans la photographie eux-mêmes peuvent périr. Par exemple, l’amour symbolisé par un couple de parents – désormais défunts – sur un cliché est, dans un premier temps, figé. Mais lorsque leur enfant sera lui-même mort, l’amour représenté disparaîtra puisqu’il n’y aura plus personne pour en témoigner.

La mort et le deuil sont des concepts fréquents dans l’œuvre de Bisama. Il en est par exemple question dans *Estrellas muertas* (2010) et *Taxidermia* (2014) – dont les titres apparaissent déjà évocateurs –, mais également dans *El brujo*. Dans son article, Mora analyse la récurrence du motif de la mort précisément dans ces trois récits où les protagonistes, en constante dissolution, errent comme des morts-vivants endormis dans le paysage chilien (2021, p. 85). C’est notamment dû à l’inertie émergente ces dernières années au Chili qui a intégré les fictions des auteurs actuels, mais aussi au désarroi ressenti par une population jusqu’alors en sommeil. Le concept du deuil s’articule avec les notions de fantôme et de mémoire du passé. Certains personnages sont en effet des spectres d’un passé qui n’est pas reproductible et est inaccessible. Les personnages inventés par la seconde génération ne peuvent revenir sur leur passé traumatique : « le passé était quelque chose que je ne pouvais plus regarder, disait-

il »⁵⁷ (Bisama, 2016). Si nous considérons le présent comme un moment de récupération du passé, les protagonistes ne peuvent plus vivre le présent. En ce sens, ils sont morts-vivants, car « privés de narration »⁵⁸ et « incapables d'éclairer le spectre de ces moments »⁵⁹ (Mora, 2021, p. 96). Toujours selon Mora, cette incapacité de retour en arrière ne fait exister les personnages qu'au travers d'autres voix et, plus précisément, à travers le souvenir d'autrui. Ainsi, afin d'élaborer et d'interpréter le présent, il est nécessaire de considérer le passé. Bien que cela soit complexe pour certains personnages, d'autres en sont aptes, à l'image des enfants de la dictature. Par exemple, dans *El brujo*, nous sommes face à deux sujets : le père qui est incapable de regarder le passé et de relater son récit, et le fils qui, lui, est incapable d'avoir accès à l'expérience de son père. Le roman développe la relation entre ces deux personnages et crée l'intersection de ces deux sujets, altérés à leur manière, qui va dès lors leur donner la possibilité d'outrepasser ce qui était alors inabordable et de livrer leurs récits. À travers les souvenirs et la parole des autres, les morts et les absents peuvent de nouveau exister. Grâce à la collecte d'images, par exemple les nécrologies des défunts « inexactes et peu concluantes, émergent des mots de ceux qui les voient. Il ne s'agit pas ici de reconstruire une image en morceaux. Ce que font les personnages narrateurs c'est recomposer des univers imparfaits »⁶⁰ (Mora, 2021, p. 92). Mora explique que la corrélation des souvenirs, de la mémoire, des spectres du passé et des héritages empreints d'horreur donne naissance aux scénarios typiques de la deuxième génération. Ce sont des paysages de ruines, sombres, voire dévorants, où les personnages, morts ou morts-vivants, déambulent, perdus et sans échappatoire. Ils sont coincés dans une spirale du temps où le présent et le passé se mélangent. Bisama, dans ses romans, fait transparaître les vides indicibles aliénés par l'horreur ainsi que par les défunts et les absents. L'objectif de la seconde génération est de combler ces vides et de répondre aux questions laissées en suspens, afin d'obtenir une signification, souvent confuse d'où découle une narration qui semble fragile. En conclusion, Mora estime qu'

en pensant aux années postérieures à la dictature, les œuvres d'Álvaro Bisama rendent enfin compte des traces successives du temps. Les morts vivants, dont la vie se construit tandis que leurs existences s'estompent, font avancer et respirer le texte tandis que cette réalité prolongée, cette horreur étirée, s'étend parmi les morts qui traversent le spectre d'une démocratie chilienne trentenaire, à moitié morte⁶¹ (2021, p. 101).

⁵⁷ « El pasado era algo que yo ya no podía mirar, dijo ».

⁵⁸ « desprovistos de relato ».

⁵⁹ « incapaces de iluminar el espectro de aquellos instantes ».

⁶⁰ « inexactas e inconclusas, surgen de las palabras de los que las ven. No se trata aquí de reconstruir una imagen hecha pedazos. Lo que los personajes narradores hacen es recomponer universos imperfectos ».

⁶¹ « Pensando los años posteriores a la dictadura, las obras de Álvaro Bisama dan cuenta, finalmente, de las huellas sucesivas del tiempo. Los muertos vivientes, cuyas vidas se construyen mientras sus existencias se van

4. Le rapport à la violence

La littérature de la seconde génération se distingue de celle de la génération précédente par son changement de point de vue. Les enfants de la dictature abordent la violence sous un angle inédit. Ils prennent de nouvelles postures énonciatives, remettant en question ce qui s'effectuait auparavant. Les témoignages de ceux qui ont directement vécu la violence ne sont plus estimés comme seuls légitimes ; les enfants peuvent également raconter l'histoire car ils en ont subi les conséquences et les tensions. Ils ont enduré un autre type de violence, et donc de souffrance, que celle de la génération précédente.

Le rapport à la violence se manifeste de façon plus explicite dans *Caja negra*, et plus implicite dans *El brujo*. Cette violence est reliée à l'image : elle reste présente à travers des films d'horreur, violents par définition. Il existe certes une violence directement explicite dans *El brujo*, mais elle reste principalement intime et intérieure. Une certaine violence se joue à l'intérieur des personnages et demeure l'enjeu même de l'intrigue. De plus, le père est hanté par les images qu'il a vues et retenues au moyen de son appareil photo. C'est cette hantise laissée par les souvenirs qui crée une violence intérieure. Il existe également des violences extérieures qui pénètrent la maison et l'intimité, mais aussi des violences internes, c'est-à-dire celles au sein même du foyer.

4.1. Un rapport explicite

Dans *Caja negra*, le rapport à la violence est très explicite. Bisama n'hésite pas à décrire des scènes brutales et à avoir recours à des mécanismes propres à la littérature et au cinéma d'horreur.

Le livre contient par exemple un chapitre qui présente l'enfance des jumeaux Mori, réalisateurs de films :

Felix et moi [Claudio] cherchions des insectes à l'arrière de notre maison à Cerro Alegre. Puis nous les tuions et les démembrions, et recollions leurs parties dans un ordre différent. Nous leur donnions un nom et les dessinions, en détail, en inscrivant leur histoire dans le cahier comme s'il s'agissait d'une biographie⁶² (Bisama, 2015).

desdibujando, hacen que el texto avance y respire mientras esa realidad prolongada, ese horror estirado, se expande entre los muertos que transitan por el espectro de una treintañera democracia chilena, medianamente muerta ».

⁶² « Félix y yo [Claudio] buscábamos bichos en el fondo de nuestra casa en el Cerro Alegre. Luego los matábamos y desmembrábamos, y pegábamos de nuevo sus partes en otro orden. A eso le poníamos un nombre y lo dibujábamos, detalladamente, anotando en el cuaderno su historia como si se tratara de una biografía ».

Dans cet extrait, les jumeaux Mori tuent et démembrant des êtres plus faibles qu'eux, puis ils leur réinventent une vie. Il s'agit d'un acte brutal, qui peut être représentatif de ce qui se faisait durant la dictature de Pinochet. Cette violence renvoie à celle qui se déroulait dans la réalité, aux vies détruites et changées.

Un autre exemple très violent se trouve dans le deuxième chapitre. Des scènes de torture et de meurtre sont explicitement décrites :

[j]'ai vu la sculpture : une femme, enchaînée à une machine de torture sur laquelle des runes avaient été peintes. [...] La femme était vivante, je le sais. Elle était là depuis un certain temps. Elle avait des plaies et du pus sur les bras et les jambes. Elle était nue et semblait souffrir de malnutrition. [...] J'ai remarqué que sa langue avait été coupée. [...] Il y avait du sang séché sur le sol⁶³ (Bisama, 2015).

Ce chapitre décrit par ailleurs les traumatismes laissés chez le protagoniste qui ne parvient pas à s'en remettre. Ce dernier ne souhaite plus revenir en Amérique latine, et plus particulièrement au Chili. Il estime que son groupe de musique et lui sont responsables des violences survenues puisque leurs chansons auraient provoqué ces actes cruels. Un des membres du groupe s'est même suicidé durant un concert. Il est ici question d'un événement extrêmement violent qui s'est déroulé dans le passé et qui a légué de profonds traumatismes allant de blessures internes jusqu'à des dommages externes et mortels dans certains cas.

Certains chapitres – dans lesquels il ne survient rien de violent – finissent par une explosion ou un incident brutal. Par exemple, le treizième chapitre narre le récit de personnes se rendant au théâtre et discutant avec le chauffeur de taxi. Et l'histoire se termine par « je n'arrive pas à répondre. Une bombe explose »⁶⁴ (Bisama, 2015).

Pour exposer la violence, *Caja negra* exploite l'horreur et la pornographie, toutes deux étant relayées au moyen de l'image.

4.1.1. La référence à l'horreur

Selon Katarzyna Gadomska, le cinéma d'épouvante a comme dessein de vouloir susciter la peur chez le spectateur en utilisant toute une panoplie de procédés techniques et de codes cinématographiques capables de générer de l'angoisse (2017, p. 403). Gadomska cite comme

⁶³ « Vi la escultura: una mujer, encadenada a una máquina de tortura en la que habían pintado unas runas. [...] La mujer estaba viva, me consta. Llevaba tiempo ahí. Tenía heridas y pus en los brazos y las piernas. Estaba desnuda y se veía desnutrida. [...] me di cuenta de que le habían cortado la lengua. [...] Había sangre seca en el piso ».

⁶⁴ « No alcanzo a responder. Estalla una bomba ».

exemples de mécanismes possibles l'*insolitation*, qui permet de crédibiliser un passage du réel vers le surnaturel, l'utilisation de l'ambiguïté, la présence d'un cri effrayant et la technique du hors-champ. La graduation permet d'introduire progressivement des avertissements du danger. Il existe aussi la technique du *found footage* dont le principe est de présenter un film comme une succession d'images récupérées, souvent laissées par des protagonistes disparus ou morts (2017, p. 405). Gadomska souligne les échanges qui se font entre le cinéma et la littérature : par exemple, les hors-champs renvoient aux non-dits et le *found footage* correspond aux récits enchâssés ou à la mise en abîme. Dans le cas présent, l'horreur renvoie à ce qui est visuellement – ou du moins concrètement – violent et qui provoque des fortes émotions chez celui qui en est témoin.

Le cinéma possède quelque chose que la photographie n'a pas : le mouvement. Il offre des images mobiles. Cependant, qualifier l'image d'immobile ne signifie pas que les protagonistes ne bougent pas, mais plutôt qu'ils ne peuvent pas sortir. Ce qui permet de faire vivre l'image, c'est la présence d'un *punctum* qui rend une image plus dynamique. Au cinéma, la cible passe devant l'objectif, mais sa pose est emportée et les images continuent de défiler. Barthes utilise l'expression *ça a été* qui suggère que l'objet est déporté vers le passé. Le cinéma mêle à la fois le *ça a été* de l'acteur, mais aussi celui du rôle. Par exemple, nous ne pouvons revoir dans un film des acteurs – à travers leur rôle – que nous savons morts sans éprouver une sorte de mélancolie.

Caja negra recourt à de nombreux codes du cinéma d'épouvante. Dans ce point, nous revenons de façon détaillée sur différents chapitres faisant allusion à l'horreur et les significations qui peuvent en être tirées.

Tout d'abord, le chapitre onze parle d'un livre d'horreur écrit et détruit en 1973. La volonté d'écrire un livre horrifique trouve son point de départ dans un autre roman d'épouvante, *Dracula* de Bram Stoker, qui a provoqué des cauchemars chez le protagoniste :

[l]'important : il avait vingt-et-un ou vingt-deux ans à l'époque, et il lisait *Dracula* pendant les pauses entre ses activités quotidiennes. Et il a apprécié. Il a fait deux semaines de cauchemars d'affilée⁶⁵ (Bisama, 2015).

Par la suite, le héros commence l'écriture de son roman. Celui-ci décrit un scénario toujours dans une optique absurde qui lie l'ensemble de *Caja negra*, mais aussi d'horreur :

⁶⁵ « Lo importante: en esa época tenía veintiuno o veintidós años y leyó *Dracula* durante las pausas entre sus actividades diarias. Y lo disfrutó. Tuvo dos semanas seguidas de pesadillas ».

un roman sans nom de quatre-cents pages sur une femme vampire qui visite divers univers, lieux et périodes de l'histoire. La femme cherche un ange parce qu'il y a quelque chose de non résolu entre eux⁶⁶ (Bisama, 2015).

À travers cette narration, nous pouvons constater que les thèmes centraux sont effectivement l'horreur et le fantastique avec notamment un vampire comme protagoniste. Ensuite, nous retrouvons une multiplication des univers, caractéristique typique de la deuxième génération. Par ailleurs, il est possible d'aller encore plus loin. Au sein même de la narration du roman écrit par le protagoniste, il existe plusieurs récits différents :

[la femme vampire p]ossédée par une soif immémoriale, elle dévore quiconque croise son chemin : hommes, femmes, bébés, animaux, extraterrestres. Parfois, l'ange s'approche furtivement des corps et les ressuscite. Parfois, à ces moments-là la narration est interrompue, ils racontent leur vie à l'ange avant de fermer les yeux et de rendre leur dernier souffle. Parfois l'ange tue la femme, parfois elle boit le sang de l'ange⁶⁷ (Bisama, 2015).

La multiplicité des univers se mêle à un récit absurde et fantastique, amplifiant ces deux aspects. Une fois terminé, le roman d'horreur est édité, mais quelques jours plus tard, le 11 septembre 1973, la maison d'édition brule. Ainsi, en parallèle à l'éclatement et à la destruction du pays, le roman sur lequel le protagoniste a passé sa vie est détruit. C'est son travail qui est brulé, mais aussi ses cauchemars et son imagination qu'il avait mis par écrit. Le fruit d'un travail et d'une pensée est anéanti par le coup d'État de 1973.

Dans le neuvième chapitre, Bisama présente plusieurs auteurs, films et acteurs du cinéma de classe B chiliens dans ce qui ressemble à une encyclopédie. Par exemple, l'acteur fictif Pepe Aarón est décrit comme un acteur nain culturiste qui, « au milieu des années 1970 était considéré comme l'un des acteurs les plus crédibles lorsqu'il s'agissait de jouer des extraterrestres et des scientifiques fous »⁶⁸ (Bisama, 2015). En plus des vampires, les extraterrestres et la science-fiction reviennent fréquemment à travers les différents chapitres de *Caja negra* :

[Miguel Brito] vit à Villa Alemana, où il a commencé à travailler comme aide-boucher à un très jeune âge : « Des choses étranges se produisent ici. Cette ville est étrange. Sinon, regardez tous ces trucs sur la Vierge et pensez aux OVNI. J'ai eu des vaches tuées

⁶⁶ « una novela de cuatrocientas carillas y sin nombre, sobre una mujer vampiro que visita diversos universos, lugares y tiempos de la historia. La mujer busca a un ángel porque hay algo no resuelto entre ellos ».

⁶⁷ « Poseída por una inmemorial, ella devora a quien se le cruce en el camino: hombres, mujeres, bebés, animales, extraterrestres. A veces el ángel se acerca sigilosamente a los cuerpos y los resucita. A veces, en esos momentos la narración se interrumpe, le cuentan sus vidas al ángel antes de cerrar los ojos y exhalar el último suspiro. En ocasiones el ángel mata a la mujer; en otras ella bebe el sangre del ángel ».

⁶⁸ « a mediados de los setenta era cotizado como uno de los actores más creíbles a la hora de encarnar extraterrestres y científicos locos ».

par des aliens, je le jure. C'est pour ça que je fais des films, parce que je suis un étrange compère »⁶⁹ (Bisama, 2015).

La ville paraît être un lieu irrationnel où des événements singuliers se produisent. L'auteur mêle réalité et paranormal, créant une contradiction : d'un côté, la réalité semble étrange, floue et éloignée du rationnel et de ce que nous connaissons, de l'autre côté, en faisant appel à un élément réel, c'est le fantastique qui semble plus proche, commun, voire moins irréel. L'utilisation de l'image par le biais du cinéma d'épouvante ne fait que renforcer cet aspect. Les films d'horreur présentent des composantes choquantes et horribles dans un monde souvent réaliste, ou au contraire, les éléments demeurent tellement absurdes et éloignés de la réalité, que le monde s'écarte de ce que nous connaissons.

La figure du fantôme est un autre motif commun des films d'horreur. Valentina Sturli explique qu'il existe un schéma récurrent dans ce genre cinématographique en particulier : une famille emménage dans un lieu où se manifestent des phénomènes étranges. Ces lieux « s'avèrent propices à la manifestation du surnaturel, héritiers qu'ils sont des endroits traditionnels du gothique et des histoires de fantômes » (2018, p. 251). Dans *Caja negra*, certains acteurs fictifs ont joué dans des films de fantômes. L'acteur Baldor par exemple doit son inclusion dans l'encyclopédie du neuvième chapitre

à sa participation dans *Espectros en la villa* (1966, Félix et Claudio Mori), un étrange film de fantômes qui s'est avéré être une adaptation non créditée du *Chien des Baskerville* de Conan Doyle. Le matin donne le meilleur de lui-même dans ce film oublié, avec un hurlement terrifiant que les frères Mori auraient adoré dans leurs œuvres ultérieures sur les loups-garous⁷⁰ (Bisama, 2015).

Le *Chien de Baskerville*, véritable roman, sert de point d'ancrage dans la réalité. *Espectros en la villa*, quant à lui, n'est que fictif. L'existence de spectres n'est cependant pas anodine, les fantômes apparaissant comme des traces du passé. Cet extrait met également en avant la présence d'un cri terrifiant, élément récurrent des films d'horreur. En effet, Donovan Bogoni estime que « le cri est au sein du cinéma de genre – horreur, noir, science-fiction – une convention anticipée par le public au pic des tensions dramatiques, au moment des nouveautés visuelles et narratives, des révélations » (2017, p. 3). De plus, ce neuvième chapitre contient

⁶⁹ « vive en Villa Alemana, donde comenzó a trabajar desde muy joven como ayudante de carnicero: “Aquí pasan cosas raras. Esta ciudad es rara. Si no, fíjese en todo eso de la Virgen y piense en lo de los ovnis. A mí me han matado vacas los E.T., se lo juro. Por eso hago películas, porque soy un compadre raro” ».

⁷⁰ « a su participación en *Espectros en la villa* (1966, Félix y Claudio Mori), un extraño filme de fantasmas que a la postre resulta ser una adaptación no reconocida de *El sabueso de los Baskerville*, de Conan Doyle. El mastín da lo mejor de sí en esta olvidada cinta, destacando por un aullido terrorífico que ya lo hubieran querido los hermanos Mori en sus trabajos posteriores sobre hombres lobo ».

beaucoup d'autres exemples de films de vampires, d'extraterrestres, d'horreur, ou encore d'assassinats.

Jusqu'ici, des histoires possédant des points d'ancrage dans la réalité ont été analysées. Il existe pourtant des récits tellement éloignés de la réalité que le point d'ancrage n'est plus visible, ou difficilement. Par exemple, le chapitre six explique la vision d'une fille sur Dieu :

il y a un château qui est en fait un vaisseau spatial. Il est en dehors du temps, ailleurs. Notre physique est inutile pour le comprendre. Ni nos yeux. Les couleurs sont négatives, l'exact opposé de celles que nous connaissons. Pas leurs antonymes ou leurs inverses. Ce sont des couleurs qui n'ont pas de nom. [...] [L]e château, qui est un vaisseau spatial et peut se trouver à plusieurs endroits à la fois, possède une chambre en son centre exact. Il s'agit d'une pièce blanche ou d'une pièce d'une couleur similaire au blanc. Une couleur qui est tout simplement légère. Lumière solide. Ses murs sont d'une lumière solide⁷¹ (Bisama, 2015).

Le lecteur perd tout repère, ses yeux et son corps ne lui suffisent plus. Rien ne permet de faire de lien avec le réel. Cependant, ce monde chimérique est une structure de la réalité imaginée par le personnage, et n'existe donc que dans sa tête. De nouveau, cette réalité apparaît retournée et, dès lors, éloignée. La jeune fille perçoit une réalité qui n'existe pas, ou du moins, seulement dans son esprit. Ce qu'elle imagine mélange plusieurs genres : le fantastique, la science-fiction et l'horreur.

Dans cette pièce se trouve un dauphin suspendu dans les airs : un cétacé à la peau translucide qui émet des ondes cérébrales permettant de contrôler le château et le vaisseau spatial. Le dauphin est sa conscience, sa mémoire, le centre de tout ce qui est. [...] La pièce blanche de lumière est striée de sang, des faisceaux sautent aléatoirement dans l'air. [...] [M]aintenant [le château] est un temple gothique. [...] [D]ans l'espace qui entoure le vaisseau, une armée de créatures ailées, des vampires interdimensionnels, tente de prendre le contrôle du vaisseau⁷² (Bisama, 2015).

Cet extrait permet de mettre en évidence la présence des différents genres cités ci-dessus. Il y a des vampires, mais aussi un château volant dans l'espace ou encore un dauphin qui contrôle le vaisseau par sa pensée.

⁷¹ « hay un castillo que en realidad es una nave espacial. Está fuera del tiempo, en otro lado. Nuestra física no sirve para entenderlo. Ni nuestros ojos. Los colores son negativos, los exactos opuestos de los que conocemos. No sus antónimos o sus reversos. Son colores que no tienen nombre. Colores que no son colores. [...] [E]l castillo, que es una nave espacial y puede estar en varios lugares a la vez, tiene una recámara en su centro exacto. Es una habitación blanca o de un color parecido al blanco. Un color que es simplemente luz. Luz sólida. Sus paredes son de luz sólida ».

⁷² « En esa habitación hay un delfín suspendido en el aire: un cetáceo de piel traslúcida que emite ondas cerebrales que controlan el castillo y nave espacial. El delfín es su consciencia, su memoria, el centro de todo lo que es. [...] La habitación blanca de luz tiene manchas de sangre, haces que saltan de manera aleatoria en el aire [...] ahora [el castillo] es un templo gótico. [...] [E]n el espacio que rodea la nave, un ejército de criaturas aladas, vampiros interdimensionales, intenta conseguir el control de la nave ».

De manière générale, la plupart des récits font allusion aux frères Félix et Claudio Mori. Ils paraissent être des réalisateurs que tout le monde connaît au sein de la narration et englobent les récits en agissant comme des fils rouges plus ou moins importants. Les deux frères, réalisateurs de films d'épouvante entre autres, voient leur vie décrite par bribes à travers les treize chapitres.

Caja negra exploite l'image dans une optique toujours absurde. Dans le cas présent, la mémoire circule au travers d'images animées. La plupart des références et des films cités par l'auteur demeurent néanmoins aberrants et atteignent ce que Belén Ciano appelle un certain degré de non-représentabilité (2015, p. 504). Le manque supposé d'images illustrant les événements tragiques donne de la pertinence au fait de créer des images d'effroi. Le recours à l'horreur est ainsi un prétexte à la représentation d'images censées évoquer les incidents traumatisants qui étaient jusque-là quasiment indicibles et difficiles à dépeindre. Le cinéma, tout comme la photographie, peut servir de moyen de transmission de la mémoire. Il trouve sa place dans la construction d'une mémoire collective, « mais aussi dans un processus aux dimensions anthropologiques, rituelles, psychanalytiques et sociales comme le deuil »⁷³ (Belén Ciano, 2015, p. 104).

Pour conclure, Bisama mélange réel et fiction, réalité et horreur, dans un monde qui en ressort absurde. Mais en même temps, le monde représenté dans le livre est celui du commun des mortels, celui que tout un chacun connaît. Ce mélange peut être mis en parallèle avec l'histoire de la dictature. En effet, la dictature militaire chilienne a causé un effroi qui s'est immiscé dans le monde réel et dans la vie des Chiliens, mais les événements sont si horribles et absurdes, que cela pourrait ressembler à un film. Pourtant, Bisama rappelle bien qu'il s'agit de la réalité en créant son livre de telle sorte à le rendre cohérent malgré les différentes inventions et l'absurdité ambiante.

4.1.2. La pornographie

Au fil des différents récits dans *Caja negra*, l'auteur fait des allusions souvent explicites à la pornographie par le biais de photographies de nus, de films ou de scènes pornographiques. Dans l'extrait suivant par exemple, il est question de photographies pornographiques : « Samuel Mori fait vivre la famille en gérant son commerce du centre-ville, tout en s'adonnant

⁷³ « sino en un proceso de dimensiones antropológicas, rituales, psicoanalíticas y sociales como el duelo ».

clandestinement à la photographie de nus et au trafic de pornographie postale »⁷⁴ (Bisama, 2015).

Les deux frères Mori sont de nouveau le lien entre les différents récits par leur rôle en tant que réalisateurs de films pornographiques, ainsi que, comme cités ci-dessus, de photographies. Par exemple :

Mori était venu du Chili pour conclure l'affaire pour quelques cassettes vampires vaguement pornographiques qu'il avait apportées dans sa valise et qu'il avait réalisées en deux ou trois semaines dans une grande maison de la banlieue de Santiago⁷⁵ (Bisama, 2015).

Claudio et Félix Mori demeurent donc le lien entre beaucoup de personnages, mais également entre l'horreur, la pornographie et le cinéma. Ils inspirent d'autres réalisateurs dans leurs thèmes : « le film que je voulais faire quand j'avais quinze ans était pornographique et d'horreur. Un film d'horreur pornographique inspiré de ces petits films trashes des frères Mori »⁷⁶ (Bisama, 2015) explique le narrateur d'un des récits du huitième chapitre.

Ces références à la sexualité et au film pornographique apparaissent certes régulièrement à travers tous les chapitres, mais toujours de la même manière : il s'agit seulement de références factuelles sans autres informations complémentaires. La pornographie est ici banalisée et semble parfaitement intégrée dans le monde décrit par Bisama. Au même titre que le cinéma d'épouvante, la normalité de sa présence et la violence de sa description ajoutent de l'absurdité à la narration. Selon la théorie développée par Barthes, les images pornographiques sont des photos unaires. Cela signifie qu'en tant qu'images homogènes, leur seule intention est d'exposer le sexe comme il se présente. Cette définition renforce le sentiment de banalité qui se dégage des images pornographiques présentées dans le roman.

Dans *El brujo*, une référence à la pornographie apparaît dans un élément central du récit : la photographie prise par le père. Lorsqu'elle est décrite, une attention particulière se porte au décor à l'arrière-plan : « derrière, un cinéma du centre fait la publicité de quelques films pornographiques »⁷⁷ (Bisama, 2016). Cette description se présente comme un fait anodin et bénin par rapport à ce qui se trouve au premier plan. Selon la théorie de Barthes, cet élément

⁷⁴ « Samuel Mori mantuvo a la familia manejando su negocio en el centro de la ciudad, mientras clandestinamente se dedicaba a hacer fotografías de desnudos y traficar pornografía postal ».

⁷⁵ « Mori venía de Chile a sellar el trato por un par de cintas de vampiros vagamente porno que traía en la maleta y que había hecho en dos o tres semanas en un caserón en las afueras de Santiago ».

⁷⁶ « La película que quería filmar a los quince años era pornográfica y de terror. Un filme de terror pornográfico inspirado en aquellas basuritas de los hermanos Mori ».

⁷⁷ « Detrás, un cine del centro publicita un par de películas pornográficas ».

peut devenir un *punctum*. Il est en effet présent sur la photographie suite au hasard et attire l'œil du *Spectator*. En tant que *punctum*, il est apte à provoquer un sentiment plus intense. Il s'agit d'un élément banal dans une scène réaliste qui, dans son entièreté, reflète l'horreur. Dès lors, cette description ne semble plus aussi bénigne, mais est intégrée dans un paysage de violence engendrant une forte émotion chez celui qui le regarde.

4.2. Un rapport implicite

La violence peut également être moins explicite et intérieure. Par exemple, la mémoire peut être une forme de violence : « déformer la mémoire collective, construire une mémoire collective qui met en avant des faits plutôt que d'autres est un moyen puissant de contrôle » (Métayer, 2017). Pendant la dictature, il y a eu des événements si violents qu'ils ont créé des traumatismes ancrés dans les mémoires individuelles, et la brutalité est telle qu'il est complexe de placer des mots dessus. Cette violence peut être physique, mais aussi morale à de nombreux niveaux : l'impossibilité de retrouver des proches disparus et celle de manifester en public son avis contre le pouvoir sans se faire réprimer et, plus profondément, la difficulté d'accepter d'avoir perdu quelqu'un ou l'éventualité de se sentir responsable de la violence. Jelin affirme que le silence est souvent dû à une incapacité à écouter car, pour pouvoir s'exprimer, il faut un interlocuteur. La dimension du témoignage n'en résulte que plus essentielle afin de reconstruire une mémoire, qu'elle soit collective ou individuelle.

Dans *El brujo*, la photographie se manifeste en tant que mémoire de l'horreur. L'image agit comme le lien entre l'effroi et la violence du passé et l'instant présent, c'est-à-dire le moment où la photographie est regardée. En tenant compte de cette dimension, le cliché photographique devient un vecteur de violence malgré lui et peut provoquer le même sentiment chez le *Spectator*, l'*Operator* et le *Spectrum*. Malgré la distance entre le moment où le cliché a été pris et l'instant où il est regardé, la violence, en tant que spectre du passé, peut ressurgir et affecter ceux qui sont concernés. Bien que cette violence se dégage d'une image figée, elle est capable d'atteindre les individus qui la regardent et de les tourmenter intérieurement.

En combinant les concepts de mémoires et d'images en tant que témoignages de l'horreur, *El brujo* peut être étudié dans sa narratologie de la violence. L'article de Cecilia Olivares Koyck, « La imagen como memoria del horror: claves de lectura en *El Brujo* », analyse le roman de Bisama dans une vision plus large de l'œuvre en partant de trois champs d'étude :

la théorie de l'image, celle de la mémoire et l'esthétique de la réception. Nous nous servons de cet article, afin d'appuyer notre analyse personnelle.

Dans un premier temps, le récit commence par une photographie en particulier qui va encadrer l'ensemble du roman. Ce cliché pris par le père est par essence violent : il est question d'un policier chilien qui pointe son arme sur une femme dans la rue. Une tension se dégage sur le moment et se ressent sur l'image, notamment par le visage de la femme. La photographie agit comme un portrait d'une scène d'horreur qui s'est déroulée durant la dictature chilienne :

[l]a photo est floue : un policier menace une fille à terre avec un revolver. La jeune fille ne se couvre pas le visage et ne se défend pas, elle se contente de fixer l'arme à feu à quelques centimètres de son visage. Derrière, des gens courent, devenant flous. [...] L'important est la ligne droite qui va des yeux de la jeune fille au pistolet, où tout se transforme en une tension muette qui anime les muscles du bras, concentrés sur la violence arrêtée qui ne s'est pas encore déchainée. [...] [C]'est un robot, une machine à tuer, quelqu'un qui a laissé son âme à l'intérieur du pistolet. Son visage est celui d'un homme mort, d'un zombie, il cesse d'être ce qu'il est pour devenir juste quelqu'un qui manie une arme. Il est l'arme⁷⁸ (Bisama, 2016).

Le narrateur explique que la photographie est floue, mais est capable de révéler l'horreur et la douleur qui n'en sont que plus transfigurées, augmentant leur puissance. Ce flou photographique ajoute un élément inquiétant qui révèle l'inconnu, renforçant le sentiment d'effroi dégage. Selon la théorie de Barthes, cette photo peut être qualifiée de folle, car son réalisme est perçu comme absolu. Le *Spectator*, en la regardant, réalise qu'il observe quelque chose qui va périr ou qui l'est déjà. La question de la survie du *Spectrum* se pose en effet au début du roman. Face à cette réalité, le *Spectator* éprouve des sentiments envers l'image et ce qui y est représenté.

Dans un second temps, toute une série d'horreurs vécues par le père a découlé de ce cliché. Ce dernier a été notamment torturé, retenu dans un centre de détention et a subi une pression médiatique. Cette présence d'images dans *El brujo* permet la construction d'une articulation de la mémoire collective grâce à la photographie. Le père réalisait « des portraits qui ne laissaient aucune place au doute, car son regard était fixé sur la manière dont la violence tissait le présent, devenant le seul paysage possible »⁷⁹ (Bisama, 2016). En outre, Olivares

⁷⁸ « La foto es borrosa: un carabinero amenaza con un revólver a una muchacha que está en el suelo. La muchacha no se tapa la cara ni establece ninguna clase de defensa, solo mira con los ojos abiertos el arma que está a centímetros de su rostro. Detrás, la gente corre, [...]. Lo importante es la línea recta que va desde los ojos de la muchacha hasta el arma, ahí todo se transforma en una tensión muda que anima los músculos del brazo, concentrado en la violencia detenida que aún no se desata. [...] [É]l es un robot, una máquina asesina, alguien que ha dejado su alma dentro del revólver. Su rostro es el de un muerto, de un zombi, deja de ser quien es para volverse solo alguien que empuña un arma. Él es el arma ».

⁷⁹ « retratos que no daban pie alguno para la duda, pues su ojo estaba puesto en la forma en que la violencia tejía el presente, volviéndose el único paisaje posible ».

Koyck souligne qu'articuler historiquement le passé ne signifie pas qu'il est possible de le connaître exactement comme il a été. Il est toutefois envisageable de le construire à partir de sa propre expérience. Néanmoins, les scènes et les événements présentés tout au long du récit sont empreints d'une forte composante sociale, politique et historique, et apparaissent comme un paysage à parcourir et à préserver. La relation avec l'histoire – et en particulier avec la dictature – se ressent à travers l'ambiance décrite au fil du roman. La ville de Santiago est perçue comme un environnement où l'horreur et la violence ont laissé des traces traumatisantes : « des limbes où l'horreur ressemblait à l'ennui, où les nouvelles des morts étaient murmurées dans les conversations, des limbes où la ville était pleine de policiers et de militaires et où tout le monde était fou et brisé par la peur »⁸⁰ (Bisama, 2016).

Dans le roman de Bisama, le père rencontre la femme qui se trouve sur la photo qui l'a fait connaître. Cette rencontre provoque une forte violence interne chez les personnages, aussi bien chez l'*Operator* – le père – que chez le *Spectrum* – la femme. La femme parle de son expérience personnelle après l'évènement traumatisant représenté sur la photographie : « tu m'as foutu en l'air [...]. Je suis celle de cette photo que tu as prise »⁸¹ (Bisama, 2016). Ensuite, elle explique comment le cliché l'a détruite :

[a]près sa publication, un mois plus tard, quelqu'un me l'a montré dans un magazine étranger. Je me suis reconnue. J'avais du mal à me voir. Mon visage n'était pas mon visage. Mon visage était un masque. Grâce à la photo, je me suis souvenue de l'arme et de la peur qu'elle provoquait en moi. Mon visage était la peur incarnée. Ma crainte était de savoir ce qu'il restait de la photo⁸² (Bisama, 2016).

Ce n'est pas seulement l'instant où a été prise la photographie qui a provoqué cet élan de violence, mais également ce qui en découle. Ainsi, revoir l'évènement traumatique figé sur un cliché en a apporté un nouveau ; le passé est revenu dans le présent du *Spectrum*. La femme explique ce qu'elle a ressenti et, notamment, le fait qu'elle ne se reconnaissait plus et qu'elle revivait cet instant du passé sans cesse :

[a]lors mon visage n'était pas mon visage. Mon visage était le fantôme d'un pistolet qui n'avait pas été tiré. Mon visage était quelque chose qui n'était pas arrivé. Mon visage était une violence qui n'avait pas été faite⁸³ (Bisama, 2016).

⁸⁰ « Un limbo donde el horror se parecía al tedio, donde las noticias de muertas eran susurradas en las conversaciones, un limbo donde la ciudad estaba llena de policías y militares y todos estaban locos y destrozados por el miedo ».

⁸¹ « Me cagaste [...]. Yo soy la de esa foto que sacaste ».

⁸² « Después de que se publicara, un mes después, alguien me la mostró en una revista extranjera. Me reconocí. Me costó verme. Mi rostro no era mi rostro. Mi rostro era una máscara. Gracias a la foto recordé la pistola y el miedo que me provocó. Mi rostro era ese miedo encarnado. Mi miedo era lo que había quedado de la foto ».

⁸³ « Entonces mi rostro no era mi rostro. Mi rostro era el fantasma de una pistola que no había sido disparada. Mi rostro era algo que no había sucedido. Mi rostro era una violencia que no había sido ejercida ».

Plus que simplement le revivre, elle imagine le passé qui aurait pu se produire. Cette extrapolation de l'évènement traumatisant et les réminiscences sont ce qui provoque de la violence en elle. Quant au père, c'est le fait de revoir le visage de la femme qui déclenche la violence. Il réalise qu'elle est le dernier vestige de cette photographie et que la peur est réapparue en revoyant ce visage. Pour lui, « c'était la faute de la photo »⁸⁴ et c'était « l'image qui était la maladie »⁸⁵ (Bisama, 2016). Tout comme la maladie de la femme, la douleur et la violence ressenties sont invisibles :

[l]a maladie qui l'affligeait était invisible, elle rampait sous la peau, personne ne pouvait la voir. [...] [E]lle était une personne atteinte d'un fléau sans nom qui n'apparaissait que dans le fond de ses yeux, le vide qui prenait la forme de son regard⁸⁶ (Bisama, 2016).

Ensuite, le métier de photographe est perçu comme figeant l'horreur et la mort. Sur le cliché pris par le père apparaît une scène d'horreur figée où la violence va se dérouler, mais a été arrêtée juste avant son paroxysme. Cette description démontre qu'un photographe s'exerce dans un environnement explicitement violent :

[c]'est là qu'il est devenu photographe, en se tempérant dans la rue, au milieu des fumées et de la merde, au milieu des charges de cavalerie des motos et des blindés, sous les balles perdues, à travers les panneaux publicitaires et les poursuites et les visages des morts sur les affiches sérigraphiées faites à la main⁸⁷ (Bisama, 2016).

Cet environnement engendre une violence intérieure chez l'*Operator* qui prend lui-même en photo des *Spectrum* qui subissent des violences extérieures. En reprenant la théorie élaborée par Barthes dans *La Chambre claire*, nous pouvons estimer que cette photographie possède un *studium*, en ce sens qu'il y a une intention derrière l'image que le *Spectator* est capable d'appréhender et qui entraîne un affect moyen chez lui. L'horreur et la violence de la scène que veut faire comprendre l'*Operator* peuvent être ressenties par un *Spectator* en regardant simplement le cliché. Toutefois, la photographie contient un *punctum* : que ce soit le regard de la femme, l'arme pointée sur elle ou même le décor d'une rue de Santiago, ces éléments sont susceptibles de causer un affect plus puissant chez le *Spectator*. La perception de ces éléments peut ainsi provoquer une violence interne sous forme de violence de la mémoire, de culpabilité ou encore de vision d'horreur des rues de la capitale.

⁸⁴ « Era la culpa por la foto ».

⁸⁵ « La foto era la enfermedad ».

⁸⁶ « El mal que la afectaba era invisible, se arrastraba bajo la piel, nadie podía verlo. [...] [E]lla era alguien afectado por una peste sin nombre y que solo aparecía desde el fondo de sus ojos, el vacío que tomaba la forma de su mirada ».

⁸⁷ « Se convirtió en fotógrafo ahí, mientras se templaba en la calle, en medio de los gases y la mierda, en medio de las cargas de caballería de las motos y los autos blindados, bajo las balas perdidas, atravesando los carteles y las persecuciones y los rostros de los muertos en los afiches hechos con serigrafías artesanales ».

Avant de figer l'image avec son appareil photo, le père capte la scène avec ses propres yeux. Il perçoit d'abord son expérience avec son regard et puis avec la capture photographique. Le récit de ses expériences en tant que photographe les font devenir conscientes et présentes puisqu'une possibilité de l'oubli est soulevée, en tension avec la manifestation du passé dans le présent. Les images prises par le père reflètent la vérité sans fioriture et sans truchage. Il s'agit de l'instant présent capturé figeant la violence représentée de manière explicite, qui elle-même provoque une violence implicite chez le *Spectator* et l'*Operator* :

[s]es photos étaient efficaces, elles capturaient la violence, elles la figeaient sans la styliser, fuyant toute poésie, tout slogan. Ses photos étaient claires, nettes, sans double lecture. Le regard de mon père était direct, il n'y avait pas de temps pour une quelconque profondeur⁸⁸ (Bisama, 2016).

Par ailleurs, la narration est parsemée de manifestations troublantes qui semblent au premier abord inexplicables. Ces événements apparaissent comme des énigmes, « l'horreur étant la malice des images qui soutiennent la mémoire de l'histoire »⁸⁹ (Olivares Koyck, 2019, p. 50). Le lecteur est ainsi inséré dans cet univers étrange et terrifiant décrit par le narrateur, dans lequel se trouvent un passé dissimulé, des photographies de polaroids cachées, d'autres images elles aussi secrètes ou encore des événements d'effroi et de persécution, et dont l'objectif d'abord du narrateur, puis du lecteur, est de résoudre et révéler ce qui est camouflé, c'est-à-dire mettre en lumière la violence et l'horreur qui sont inhérentes au récit et surtout, à la mémoire.

⁸⁸ « Sus fotos eran eficaces, captaban la violencia, la congelaban sin estilizarla, huyendo de toda poesía, de toda consigna. Sus fotos eran claras, nítidas, no tenían dobles lecturas. La mirada de mi padre era directa, no había tiempo para ninguna profundidad ».

⁸⁹ « siendo el horror lo traviesa las imágenes que soportan la memoria del relato ».

5. La question de la mémoire

5.1. La mémoire collective

La question de la mémoire individuelle et collective occupe une grande place dans les romans. Dans *Caja negra*, la mémoire collective apparaît à travers les images publiques et accessibles à tous dans les films d'horreur. Dans *El brujo*, la mémoire est au contraire individuelle, très personnelle. Le père a beaucoup de difficultés à la partager, même avec son fils. Cependant, elle parvient à passer par l'inconscient. La mémoire collective, elle, apparaît grâce aux photographies disponibles et connues de tous.

En premier lieu, il est possible d'appliquer la théorie de Barash à *Caja negra*. Sa théorie concernant les différents niveaux d'analyse est utilisée afin d'étudier le livre de Bisama.

Au premier niveau d'analyse, l'image – et en particulier le cinéma d'horreur et tout ce qui l'entoure – est une pratique symbolique liant une collectivité composée de spectateurs de films d'horreur ou du moins liée par le cinéma d'épouvante. Les adhérents de cette communauté partagent ainsi une mémoire collective. Le souvenir que ce groupe retient de cette expérience partagée constitue un premier lieu de la mémoire collective. Les membres de la communauté ont certes un souvenir commun, mais chacun en a tiré une expérience différente. La particularité de la mémoire collective, c'est qu'elle est vivante et qu'elle « dure aussi longtemps que vivent les membres du groupe qui s'en souviennent et disparaît avec eux » (Barash, 2006). Lorsqu'elle disparaît, la mémoire collective cède sa place au récit historique et aux enquêtes qui ont la volonté de représenter l'évènement. La nécessité du devoir de mémoire est donc importante.

Ensuite, dans *Caja negra*, Bisama joue avec l'universalité des éléments. En d'autres mots, son jeu intertextuel permet de rendre compte de la connaissance universelle des éléments du monde qu'il a créés. Le fait que tous ses personnages connaissent les réalisateurs Mori, les acteurs et les films inventés, rendant le contexte cohérent, fait ressortir une mémoire collective. La dimension publique des images particulières que sont les films les fait dès lors apparaître accessibles à tous. Ces images représentent dès lors la mémoire collective. L'encyclopédie imaginée dans le neuvième chapitre aide à renforcer cette idée d'accès au public et de connaissances universelles. En principe, une encyclopédie est un ouvrage accessible à chacun ; elle permet à tout le monde d'avoir accès à la connaissance.

L'ensemble de l'œuvre *Caja negra* de Bisama peut être placée en parallèle avec l'histoire de la dictature chilienne. S'il existe une collectivité amatrice de cinéma d'horreur dans la

fiction, il en existe une autre dans la réalité qui partage le coup d'État et la mise en place d'une dictature comme événements communs. Il s'agit du premier lieu de la mémoire collective des Chiliens qui correspond au même souvenir partagé. Néanmoins, de même que certains retiennent des souvenirs positifs du cinéma d'épouvante alors que d'autres ont été traumatisés, dans *Caja negra*, certaines personnes favorisaient le coup d'État quand d'autres étaient contre. Certains participaient à la mise en place d'un climat de terreur alors que le reste de la population subissait ce climat. Pourtant, tous partagent le même souvenir et la même expérience les réunissant en une communauté. Ce qui les distingue, c'est la perspective par laquelle ils ont perçu les événements. En établissant ces parallèles, Bisama compare la dictature à un événement totalement absurde qui a entraîné des conséquences sur tout le monde, mais dont les marques laissées sont différentes pour chaque individu.

Dans *El brujo*, la mémoire collective est représentée et évoquée à travers la photographie. Selon Olivares Koyck, un moment de capture est généré dans chaque lecture et est enregistré comme un récit. La narration se fait en corrélation avec l'image et l'horreur qui s'y manifeste, ce qui crée une mémoire collective. L'événement vécu par une génération est immortalisé, permettant de livrer un souvenir commun, notamment aux futures générations. De plus, la mémoire collective se rencontre dans l'espace et, plus précisément, dans les lieux importants pour le père. Lorsque le fils se trouve seul dans certains espaces – comme la maison à Chiloé –, il est capable de ressentir la mémoire du père qui imprègne les lieux. Ainsi, la mémoire collective qui est en jeu influence la mémoire individuelle du fils afin de combler les questions laissées en suspens.

5.2. La mémoire individuelle

La notion de mémoire individuelle est l'enjeu même du roman *El brujo*. En effet, la mémoire ne pouvant être transférée d'un individu à un autre, cette situation pose problème au sein de la famille du protagoniste. Chaque personnage – que ce soit le père, la mère ou l'enfant – possède une mémoire qui lui est propre. Cependant, la difficulté à la partager avec autrui a entraîné des conséquences : elle est longtemps restée seulement intérieure à chaque individu. D'un côté, le fait que le fils ne puisse pas avoir connaissance de la mémoire personnelle du père a contribué à créer de la distance entre les deux protagonistes. La complexité d'accès à cette mémoire personnelle est amplifiée par l'éloignement, mais aussi par l'inénarrable. De l'autre côté, le fait que le père ne parvienne pas à mettre des mots sur ce qu'il vit et ressent ne fait

qu'accentuer l'écart qui se creuse entre lui et son fils. De plus, le fils peine à comprendre le comportement de son père parce qu'il n'a pas vécu et perçu les situations de la même manière que lui. Cette mémoire individuelle est en réalité traumatisante et violente ; il est difficile de l'exprimer par le langage.

La mémoire se construit « comme une partie des configurations individuelles du sujet [et] est un thème crucial dans le roman »⁹⁰ (Olivares Koyck, 2019, p. 47) de Bisama. L'histoire du fils « qui résout le problème de la dénomination du passé par un récit de la voix du père situé en lui-même [le fils] » (Olivares Koyck, 2019, p. 47) le démontre. Cet exercice de la narration de l'expérience du père montre la corrélation avec la possibilité de créer un espace du présent. Les images se manifestent ici en tant qu'ellipses à la reconstruction du récit du père et donc à la construction de la mémoire. Cette nécessité de reconstruction par le biais de l'image apparaît comme un besoin et un mécanisme contre l'oubli. La volonté de rappeler sans cesse le passé du père anime le désir de retrouver la mémoire perdue, les fantômes du passé et, surtout, la vérité. Chez le père, la mémoire individuelle lui fait défaut. Il manifeste une aspiration d'oubli volontaire. Néanmoins, son lien avec l'événement traumatique implique l'impossibilité de se séparer totalement de sa mémoire et de ses expériences. Malgré la distance dans le temps – des années après la dictature – et l'espace – Chiloé se trouve éloignée de Santiago –, le passé s'immisce dans le présent, et notamment par la photographie et la réapparition du *Spectrum* de son cliché. Ainsi, les images décrites par le fils permettent de récupérer la mémoire en agissant comme des ressources et des témoignages. La photo dans *El brujo* entretient le rôle de capter certains aspects de la réalité historique du roman de Bisama. Grâce à l'image et en cernant les discours narratifs, le fils parvient à compiler des trames de la mémoire individuelle de son père en fuite. Les contours des photographies demeurent ainsi moins flous.

⁹⁰ « como parte de las configuraciones individuales del sujeto son un tema crucial en la novela ».

6. La question de l'héritage

La notion d'héritage implique indubitablement un héritier : il y a forcément un être qui reçoit. Cet héritage agit comme un lien singulier entre l'héritier, celui qui lègue et les événements marquants vécus. Logie et Willem expliquent que « l'enfant contracte une dette envers ses ancêtres, qui prend dans ce cas une forme spectrale, ce qui implique d'assumer une responsabilité »⁹¹ (2015, p. 3). En outre, l'héritier n'obtient pas son legs de manière passive. Ce qu'il reçoit, il le sélectionne et le réinterprète. Il est considéré infidèle, car il ne perçoit pas son héritage comme une totalité, mais le saisit dans son absence, « en d'autres termes, ce retour implique toujours, pour le sujet, la reconnaissance d'une différence »⁹² (Logie, Willem, 2015, p. 3).

Chez les enfants de la dictature, l'héritage peut adopter différentes formes : une histoire, un cliché, un souvenir ou encore un bien en particulier. De manière plus globale, la post-mémoire – telle que définie par Marianne Hirsch – est un outil de transmission. Elle permet de jouer le rôle de lien avec ce qui est à la source même de la mémoire : l'événement, la catastrophe. Ce lien – qui peut être visuel ou médiatisé – se fait donc par le biais de récits et de photographies. Ce travail a déjà mis en lumière antérieurement l'importance de souligner que les deux générations ne sont pas radicalement séparées. Elles ont vécu dans le même environnement politique, mais les expériences qui y sont liées sont différentes. Par conséquent, les enfants héritent des souvenirs de leurs parents, sans oublier qu'ils possèdent également les leurs, ce qui peut entraîner leur mélange. En outre, un enfant peut, par exemple, avoir assisté directement à l'enlèvement d'un parent, et de la sorte, considérer deux versions distinctes du même événement.

Dans *Caja negra*, le legs existe sous diverses formes : des filles qui peuvent avoir reçu dans le testament de leur père l'ordre de publier son œuvre extravagante, un auteur qui laisse une énigme à des inconnus afin de partager son témoignage et son histoire, ou encore une star de la musique qui refuse l'héritage de son père et va même jusqu'à le brûler. Ainsi, la question de l'héritage est variée : elle peut aller de l'obligation, au passage de témoignage ou au refus. Dans *El brujo*, l'héritage se fait dans un premier temps au moyen de photographies. Le père

⁹¹ « el hijo contrae una deuda con sus antecesores, que en el caso que nos ocupa toma una forma espectral, lo que implica asumir una responsabilidad ».

⁹² « En otras palabras, este regreso siempre supone, para el sujeto, el reconocimiento de una diferencia ».

existe à travers la photographie ; c'est son regard qu'il lègue. Ensuite, c'est son histoire, son témoignage qu'il va céder à son fils.

6.1. La place de la famille

Dans ce mémoire, nous avons déjà explicité que la famille est un espace de transmission très important. C'est en effet au sein de la famille que se transmettent le plus d'éléments : des photographies, des récits ou des expériences intrafamiliales. L'espace familial facilite l'identification et la projection à travers la distance et la différence, ce qui permet de justifier l'omniprésence de photographies et de récits familiaux en tant que médias artistiques.

Hirsch précise que les actes de transfert non verbaux et non cognitifs se manifestent le plus distinctement au sein de la sphère familiale, et souvent sous la forme de symptômes. Ces enfants héritent du traumatisme collectif vécu par ceux qui les ont précédés ; ils reçoivent un passé difficile et surtout inconnu à leurs yeux puisque, de nouveau, ils n'ont pas vécu les événements de la même manière. La génération des enfants de la dictature veut affirmer sa propre victimisation à côté de celle de leurs parents. Leurs œuvres ainsi que leurs témoignages ont été influencés et façonnés par leur volonté de représenter les effets à long terme de vivre aux côtés de la dépression, de la douleur, mais également de la dissociation des personnes témoins et survivantes des traumatismes historiques. De plus, les compositions de la deuxième génération sont aussi affectées par la confusion qui résulte chez l'enfant qui prend conscience que son existence pourrait être une forme de compensation pour une perte indicible : la perte du foyer, de la famille et surtout des sentiments de sécurité et d'appartenance à la société, au groupe, à la famille. Hirsch ajoute que les travaux et les œuvres réalisés par les descendants expriment clairement que même les connaissances de la famille les plus intimes sont médiatisées par des récits et des images largement diffusées. La difficulté de ces amalgames est que, lorsque les images et les histoires privées et publiques se mélangent, c'est plus complexe de maintenir les spécificités et distinctions qui existent entre elles. Plus c'est complexe, plus certains pourraient souhaiter les réaffirmer afin d'insister sur le caractère distinctif d'une identité de la deuxième génération spécifiquement familiale. Cependant, la post-mémoire n'apparaît pas comme une position identitaire, mais bien comme une structure de transmission.

La vie de famille est ancrée dans un imaginaire collectif façonné par des structures publiques et générationnelles de fantaisie et de projection, ainsi que par des archives et des images. Ces dernières influencent la transmission du souvenir individuel et familial. Il y a un

processus d'identification, d'imagination et de projection qui se joue. Mais celui-ci est différent chez ceux qui ont grandi dans des familles de survivants et chez ceux qui sont moins proches de leur génération ou de leur réseau relationnel, mais qui partagent un héritage de traumatismes et donc la curiosité, le besoin frustré d'en savoir plus sur le passé traumatique.

Marianne Hirsch délimite la frontière entre la post-mémoire familiale et la post-mémoire affiliative. Pour atteindre cet objectif, elle explique qu'il faut prendre en compte deux schémas différents : il existe une identification verticale et une identification horizontale. La première identification est intergénérationnelle, c'est-à-dire qu'elle se fait entre les parents et les enfants, qu'elle reste dans la même famille. L'identification horizontale est intragénérationnelle, ce qui signifie qu'elle se fait au sein de la même génération. Elle rend également la position de l'enfant plus amplement accessible aux autres contemporains. De cette façon, la post-mémoire affiliative serait le résultat de la contemporanéité et du lien générationnel avec la deuxième génération, combiné avec des structures de médiation qui seraient largement disponibles et convaincantes pour englober un plus grand collectif dans un réseau de transmission. Quant à la photographie, sa place en tant que support de la post-mémoire permet de mettre en évidence le lien qu'il y a entre la post-mémoire familiale et affiliative, ainsi que les mécanismes par lesquels les institutions et les archives publiques ont pu à la fois « réincarner et réindividualiser la mémoire "culturelle/archivistique" »⁹³ (Hirsch, 2008, p. 115).

Il est important de souligner la nécessité de se méfier de la transmission familiale. En effet, il ne faut pas trop personnaliser et individualiser le traumatisme en le situant uniquement au sein de l'espace familial. Si cela se produit, il y a un risque d'occulter le contexte historique global et la responsabilité publique, puisque des différences significatives seraient estompées : des différences au niveau national, ainsi qu'entre les descendants des victimes, les auteurs et les spectateurs.

6.2. Le legs comme témoignage

Dans *Caja negra*, certains récits reprennent la question du legs dans leur intrigue ; il adopte diverses formes. Le premier exemple se trouve dans le septième chapitre : des personnages suivent un point sur une carte qui les emmène jusqu'à un protagoniste qui leur raconte une histoire, celle de sa vie. À travers ce récit, c'est un héritage qui est légué, mais

⁹³ « to reembody and to reindividualize "cultural/archival" memory ».

d'une manière particulière. En effet, l'écrivain qui s'est isolé, Pedreros, a laissé plusieurs cartes indiquant sa position et donc la possibilité de plusieurs legs. Il livre son témoignage à deux inconnus en particulier, mais il aurait pu le partager avec d'autres personnes. Peu importe qui serait venu ; tant que la personne avait la carte, l'écrivain aurait raconté son histoire. Selon lui, « les cartes sont des organismes qui se reproduisent et engendrent d'autres cartes »⁹⁴ (Bisama, 2015). Il est ainsi certain que son héritage peut être cédé. L'écrivain exilé relate sa peur d'écrire suite au coup d'État et la violence provoquée en lui. Il compare l'univers à une bombe, donc prêt à exploser à tout moment. Il n'est plus capable de mettre des mots sur les choses et sur le monde. Ceci peut refléter son incapacité à partager sa mémoire individuelle due à la trop grande violence du traumatisme laissée chez lui. À la place, un silence s'est imposé durant ses années d'exil. La seule manière qu'il a trouvée pour mettre des mots sur son ressenti, c'est d'en parler à quelqu'un d'autre, à des inconnus. De cette façon, il a pu partager sa mémoire en léguant son propre récit, son témoignage.

Une ultime preuve du legs est la photographie prise à la fin par l'une des deux inconnus, Mariana : « elle prend une dernière photo : Pedreros assis dans son fauteuil, albinos et vieux, sur le point de terminer son histoire »⁹⁵ (Bisama, 2015). La photographie devient le témoignage de ce qui vient de se dérouler : Pedreros livrant son histoire, assis dans la même position qu'au début. L'auteur achève son témoignage sur ces mots : « [a]u-delà, dit-il, nous ne pouvons que surveiller ou visiter ou regarder de loin, comme dans une sorte de terrain vague qui est finalement une terre promise, les esplanades du silence, dit-il »⁹⁶ (Bisama, 2015). Dans le cas présent, le témoignage est accepté par les héritiers : les inconnus ont accepté de l'écouter et de le recevoir.

Ensuite, il existe un cas où l'héritage apparaît comme une obligation. Dans le troisième chapitre, un écrivain est persuadé de posséder un pouvoir de domination grâce à son écriture. Dans son testament, il exige que ses filles publient l'ensemble de ses écrits, y compris ses journaux privés : « [c]'est dans mes journaux intimes. Mes filles ont l'ordre de tout publier, tel quel, à ma mort. C'est dans mon testament. Certaines parties, en tout cas, sont apparues dans mes romans »⁹⁷ (Bisama, 2015). L'homme n'a rencontré aucune difficulté à mettre par écrit ses

⁹⁴ « los mapas son organismos que se reproducen y engendran más mapas ».

⁹⁵ « hace una última foto: Pedreros sentado en su sillón, albino y viejo, a punto de terminar su relato ».

⁹⁶ « Más allá, dice, solo podemos vigilar o visitar o mirar de lejos, como en una suerte de tierra baldía que en el fondo es una tierra prometida, las explanadas del silencio, dice ».

⁹⁷ « Está en mis diarios privados. Mis hijas tienen orden de publicar todo, sin cortes, cuando me muera. Está en mi testamento. Partes, en todo caso, han salido en mis novelas ».

pensées et à les partager. Bien que ses filles soient obligées par son testament de publier son œuvre dans son entièreté, rien ne prouve qu'elles l'aient fait.

Enfin, le dixième chapitre aborde plus longuement la question de l'héritage. Il est question d'un père, militant dans son université, qui convoque son fils, chanteur, afin de lui laisser son héritage. Dans un premier temps, le fils possède uniquement un briquet provenant de son père qui ne les lie que par leurs initiales communes gravées sur l'objet. Lors de leur dernière rencontre, une discussion s'engage autour des volontés et des agissements du père, mais également à propos du legs. Le père discourt sur ses violences intérieures qui l'ont poussé à faire une guérilla et même à se suicider. Il s'agit d'une nouvelle forme de révolution : les otages sont aussi le message, ils incarnent eux-mêmes la signification de la manifestation. En se suicidant, ils font passer le message. Dans son discours, les propos du père sont assez véhéments puisqu'il n'hésite pas à évoquer des armes, des guerres ou des meurtres. Son fils, quant à lui, est perdu en son for intérieur et n'entend pas le récit de son père. Il refuse d'écouter le témoignage légué par son père. Pire encore, lorsque le père décide de lui léguer un dossier, son fils finit par le brûler. À la mort du père, le fils a hérité également de sa bibliothèque, mais il a décidé de l'abandonner dans le grenier. Ainsi, que ce soit sous forme de témoignage ou d'objets concrets, l'héritage a été rejeté par l'héritier :

[j]'ai allumé un feu avec de la paraffine dans un baril. Puis, avec le briquet, j'ai mis le feu au dossier de mon père. J'ai brûlé mon supposé héritage, page par page. Feu rouge, feu noir. Ça m'a pris une demi-heure. Lorsque ce fut terminé, j'ai fermé les yeux, souri et regardé les éclairs de lumière fantôme danser sous mes paupières⁹⁸ (Bisama, 2015).

6.3. La photographie comme héritage

Comme expliqué précédemment, la photographie joue plusieurs rôles : elle permet de matérialiser le passé et les scènes d'horreur, elle peut aussi être un vecteur de la violence ressentie pendant l'événement tragique immortalisé, mais elle est également capable de capturer les fantômes du passé. En tant que lien entre un événement qui a provoqué l'horreur et le présent où elle est regardée, la photographie devient le témoignage du passé. En tant que témoignage, elle devient aussi une forme d'héritage. Celui qui observe une photographie hérite du récit et des sentiments du passé qu'elle dégage.

⁹⁸ « Encendí una hoguera con parafina en un tambor. Luego, con el encendedor, le prendí fuego al legajo de mi padre. Quemé mi supuesta herencia, hoja por hoja. Fuego rojo, fuego negro. Me demoré media hora. Cuando terminó, cerré los ojos, sonreí y me quedé mirando bailar los destellos de luz fantasma bajo los párpados ».

Cecilia Olivares Koyck explique qu'il y a une « nécessité de capturer et de contenir l'espace qui se passe, ainsi que, d'évoquer ce qui s'est déjà passé »⁹⁹ (2019, p. 43) qui situe la relation entre la littérature et la photographie

à un niveau qui dépasse les plafonds d'interprétation, mais, surtout, déchire un terrain de dialogue continu, donnant chair à la possibilité de résumer l'expérience capturée, ainsi que la récupération du monde subjectif du passé, intensifiant la conscience de la mémoire et du présent¹⁰⁰ (2019, pp. 43-44).

La combinaison de la littérature et de la photographie documente l'expérience du passé et permet de générer un récit en soi. Olivares Koyck souligne l'importance et la nécessité d'enregistrer un événement marquant qui représente une ou plusieurs parties de l'histoire et qu'ainsi, il y a une tentative de reproduire la vérité. Les images permettent de reconstruire le récit du père dans *El brujo* et sont dès lors considérées comme des témoignages essentiels à la reconstruction de la mémoire. Ces témoignages peuvent « devenir un discours de second degré, dans la mesure où ils ne sont pas décomposés de l'expérience elle-même, mais sont la voix de ceux qui y sont impliqués »¹⁰¹ (Sarlo, 2013, cité par Olivares Koyck, 2019). Les images en tant que témoignages reflètent non seulement des souvenirs, mais aussi ce qui a été oublié, des gestes, des émotions, des actes, ou encore des fractures.

Dans *El brujo*, les photographies en tant qu'objets sont d'abord léguées du père au fils. Elles permettent à ce dernier de retrouver son père en comblant des vides, des ellipses de son histoire. Grâce à une série de clichés laissés par le père, le fils saisit qu'il n'est pas mort, mais toujours à Chiloé. À travers ces images et la reconstruction de l'histoire, et donc de la mémoire, le fils hérite aussi de la dimension de l'horreur. Avec ce legs, il appréhende la raison de la disparition et de la fuite de son père. Il saisit alors que la visualisation de l'horreur est corrélée au facteur de la fuite. Cette recherche de compréhension est en outre un axe principal du roman et la clé pour comprendre les événements traumatisants. La compréhension échappe cependant parfois au lecteur ainsi qu'au narrateur. Le fils raconte un événement étrange qui le dépasse, provoquant une tension entre le discours de la narration et les faits qui se déroulent. La tension générée fait partie du mystère engendré par la séquence d'images et de phénomènes troublants. Par exemple, il existe une scène dans le roman où le fils articule la voix de son père et explique :

⁹⁹ « necesidad de atrapar y contener el espacio que acontece, así como de evocar lo ya acontecido ».

¹⁰⁰ « en un nivel que sobrepasa los techos interpretativos, pero, sobre todo, rasga un terreno de diálogo continuo, haciendo carne la posibilidad de hacer suma de la experiencia capturada, así como la recuperación del mundo subjetivo del pasado, intensificando la conciencia de la memoria y el presente ».

¹⁰¹ « un discurso de segundo grado, en tanto no se descomponen a partir de la propia experiencia, sino que son voz de quienes están implicados en ella ».

[d]ans une petite clairière j'ai trouvé Copito. Copito était entouré de cadavres d'oiseaux. Certains de ces corps avaient été déposés les uns sur les autres en forme d'autel pour oiseaux et j'ai braqué la torche sur eux. Le chat m'a vu mais a continué à faire ses affaires. Le chat a empilé les corps. Le chat a ramassé ce qui restait de ses proies et a rassemblé le tout. Le chat n'était pas mon chat. Le chat était mon chat, c'était Copito. Copito a escaladé les oiseaux¹⁰² (Bisama, 2016).

De cette façon, les événements et les images prennent la forme de témoignages, mais aussi de contemplation. Ces événements étranges et empreints d'horreur se succèdent dans le roman, ressemblant davantage à des énigmes. L'objectif du narrateur et du lecteur est de résoudre ces énigmes afin de mettre en avant la vérité cachée, et donc l'horreur. Le mystère sur le chat Copito est par la suite expliqué ainsi :

[l]e chat est resté immobile, assis sur son arrière-train comme s'il était une statue de pierre sombre et lustrée. Quelque chose était en lui. Ou pas. Le chat était Dieu. Le chat n'était pas Dieu. Dieu n'était rien. Dieu était la composition de l'image. Le chat sur le corps des oiseaux¹⁰³ (Bisama, 2016).

Ce paragraphe paraît être en résonance avec le précédent. Néanmoins, cet écho apporte des éléments supplémentaires. L'image augmente, d'une part, l'effet de mystère et, d'autre part, révèle ce qui était caché dans le discours. Elle contribue à accepter l'étrange et à établir un lien avec la zone de tension afin de faire face à ce qui est inquiétant. Le père se sert donc de l'image dans l'intention d'immortaliser la scène et de lui donner un sens :

[j]'ai sorti l'appareil photo. Le triangle où il se tenait debout et étirait sa tête comme s'il voulait être capturé par la foudre. Dieu était la caméra. Dieu était la lumière du flash qui avançait vers le chat. Dieu était la lumière qui fendait l'air, qui brisait la pluie et détruisait la grêle. Dieu était ces oiseaux morts. Il était les yeux des oiseaux reflétant la lumière de l'éclair¹⁰⁴ (Bisama, 2016).

Par la captation de cette scène, c'est l'horreur qui est l'émotion majoritairement résultante de l'image et enlacée avec le discours. Dans *El brujo*, l'image agit ainsi comme mémoire de l'horreur. Selon Olivares Koyck, elle ne s'articule pas seulement dans une composante esthétique de l'œuvre, mais prend en compte la dimension la plus significative du langage littéraire et du langage photographique (2019, p. 51). L'image permet d'insérer des gestes significatifs à l'établissement de la mémoire, « ouvrant le champ à l'inclusion d'autres

¹⁰² « En un pequeño claro encontré a Copito. Copito estaba rodeado de cadáveres de aves. Algunos de esos cuerpos habían sido depositados unos sobre otros en forma de altar de pájaros iluminé con la linterna. El gato me vio pero siguió en lo suyo. El gato apilaba los cuerpos. El gato recogía lo que quedaba de sus presas y lo ponía todo junto. El gato no era mi gato. El gato era mi gato, era copito. Copito se subió sobre los pájaros ».

¹⁰³ « El gato se quedó quieto, sentado sobre sus cuartos traseros como si fuese una estatua de piedra lustrosa y oscura. Algo habitaba en él. O no. El gato era Dios. El gato no era Dios. Dios no era nada. Dios era la composición de la imagen. El gato sobre los cuerpos de los pájaros ».

¹⁰⁴ « Saqué la cámara. El triángulo donde él se erguía y estiraba la cabeza como si quisiese que lo captase un rayo. Dios era la cámara. Dios era la luz del flash avanzando hacia el gato. Dios era la luz que cortaba el aire, que rompía la lluvia y destruía el granizo. Dios era esas aves muertas. Era los ojos de las aves reflejando la luz del flash ».

composantes plurisémaniques dans le roman, et peut être considérée comme une pratique de la mémoire » (Olivares Koyck, 2019, p. 51). Dans cette optique, il est important de souligner l'utilisation d'outils interprétatifs et conceptuels capables d'analyser la symbolique d'un récit. Ces outils peuvent adopter la forme de figures du langage – telle la métaphore – qui sont assez poignantes « pour entrer dans une relation de solidarité avec le manque d'attrait émotionnel de la mémoire »¹⁰⁵ (Richard, 1998, p. 31).

Il est possible de sortir de la narration et d'envisager la création d'une connexion entre le texte et le lecteur par l'image. La photographie se manifeste dès lors comme un véhicule représentant la mémoire de l'horreur. De plus, elle octroie une connexion dialogique avec l'œuvre, permettant au lecteur de participer au processus d'identification, mais aussi de construction du sens. En partant de ce principe, l'image agit de la même manière qu'un témoignage vis-à-vis du lecteur qui a alors la possibilité de construire un espace de mémoire. Ceci lui permet de situer la mémoire et l'expérience dans le temps par rapport au présent. La seconde génération, qui tend à prendre l'horreur comme motif récurrent, la met en relation et la provoque avec la participation du lecteur. L'image devient le contenant du récit et, en même temps, dévoile les mystères qui y sont cachés. Les aperçus des clichés photographiques donnent des pistes de lecture auxquelles il faut porter de l'intérêt : lorsque l'*Operator* prend une photo, il s'approprie le *Spectrum*. De ce point de vue, le photographe établit un lien avec le monde qui s'apparente à un rapport de force et de savoir. La présence d'images dans *El brujo* montre aussi

la nécessité de récupérer une œuvre articulée en relation étroite avec la préservation d'un instant du présent, [...], en même temps qu'elle se rapporte au passé et à sa reconstruction, interpellant le lecteur avec des descriptions transparentes d'un scénario qui est un continent de violence¹⁰⁶ (Olivares Koyck, 2019, p. 48).

La photographie du père révèle une mémoire de l'horreur qui se base sur un lien inquiétant, reflété par une description de l'image comme floue. Cette dernière met en avant des inconnues dont le lecteur est capable de remplir les vides grâce aux conjectures qui ont été établies par le biais des descriptions du personnage, ainsi que par le traitement des événements et la réinterprétation des scènes. Ainsi, toutes ces combinaisons et pistes de lecture permettent au lecteur diverses possibilités d'interprétation. Lorsqu'il lit le roman, le lecteur perçoit l'histoire à travers le discernement des images qui « est aussi une manière d'élargir le spectre de la

¹⁰⁵ « para que entren en relación solidaria con la desatadura emocional del recuerdo ».

¹⁰⁶ « la necesidad de recuperación de un trabajo articulado en estrecha relación la preservación de un instante del presente [...], a la vez que se relaciona con el pasado y su reconstrucción desafiando al lector con transparentes descripciones de un escenario que es continente de violencia ».

narration et la signification du contact avec la diégèse »¹⁰⁷ (Olivares Koyck, 2019, p. 49). Une sorte de continuité s'installe dans la narration entre les personnages et le lecteur. Le fils narre ce que le père a vu ; le lecteur s'approprie ensuite ce discours, le réarticule et devient un observateur de l'horreur et du traumatisme.

En tenant toujours compte de l'image en tant que témoignage et donc en tant qu'héritage, la mise en lumière du mécanisme d'analyse de l'image dans le récit est cruciale. La résurgence de ce mécanisme parvient à transporter le lecteur dans des discours avec lesquels il est capable d'articuler son expérience personnelle. De ce fait, ces discours composent une nouvelle histoire qui émerge comme un aspect particulier de la lecture, c'est-à-dire qu'un « sens lui est donné, en tant qu'élément d'analyse, de réception esthétique et de produit historique du processus, rappelant le passé et l'articulant au présent »¹⁰⁸ (Olivares Koyck, 2019, p. 51). Le passé se retrouve dans le présent – voire le devient – par le biais de la mémoire qui, elle, a besoin du présent, car il s'agit de l'instant nécessaire pour se souvenir.

L'image et la photographie apparaissent ainsi comme des héritages à plusieurs niveaux. D'abord, au sein de la diégèse lorsque le fils hérite des clichés de son père, ceux-ci viennent combler des trous dans la narration et jouer le rôle d'ellipse, permettant au fils de retracer le fil de l'histoire de son père, mais aussi de reconstruire sa mémoire afin de le retrouver. En récupérant les photographies, le fils hérite donc du récit et d'une partie de la mémoire de son père. Par la suite, l'image fait également office de lien entre la diégèse, le narrateur et le lecteur. Elle permet aux énigmes d'être mises en lumière et au lecteur de les appréhender en même temps que le narrateur. De ce point de vue, l'image est considérée comme le véhicule des émotions et des intentions sur les différents niveaux de la narration. Le fils révèle l'horreur que son père a vécue, grâce aux photographies ; ensuite, le lecteur est capable de cerner les mêmes éléments grâce aux images, aux descriptions et à leur compréhension. À partir de là, le lecteur peut s'approprier le discours et un ensemble de lectures sont rendues possibles. Ces dernières s'articulent en profitant du retour du passé dans le présent, tout en évoquant les restes de la mémoire du lecteur lui-même. Le lecteur exerce donc un travail de littérature à l'aide du langage permettant la libération des expériences alors tues ou cachées. Olivares Koyck conclut son analyse en affirmant que « l'apport de ce processus de lecture profonde de l'image comme support de la mémoire est essentiel, puisque la présence de l'image provoque la génération de

¹⁰⁷ « es también una forma de ampliar el espectro de la narración y de significación del contacto con la diégesis ».

¹⁰⁸ « se le otorga significado, como elemento de análisis, recepción estética y producto histórico del proceso, rememorando el pasado y articulándolo en el presente ».

liens d'appartenance »¹⁰⁹ entre le lecteur et la diégèse (2019, p. 52), tout « en situant l'autre à partir d'une observation, résolvant la tension du discours qui lui est étranger »¹¹⁰ (2019, p. 52). Ainsi, l'autoréférence est éliminée et une autre lecture est générée « dans laquelle un nouveau récit est produit en dehors de la diégèse, devenant le germe de nouvelles lectures et donc de nouvelles photographies »¹¹¹ (Olivares Koyck, 2019, p. 52).

¹⁰⁹ « el aporte de este proceso de lectura profunda de la imagen como soporte de la memoria es esencial, puesto que la presencia de la imagen provoca la generación de vínculos de pertenencia ».

¹¹⁰ « situando al otro desde una observación, resolviendo la tensión del discurso prendido que le es ajeno ».

¹¹¹ « en la que se produce un relato nuevo fuera de la diégesis, convirtiéndose en semilla para nuevas lecturas y con ello nuevas fotografías ».

Conclusion

Ce mémoire avait pour finalité de mettre en lumière un point de vue particulier sur les œuvres d'Álvaro Bisama. En effet, les deux romans constituant le corpus ont été étudiés selon une même perspective novatrice : l'image. L'analyse des romans à la lumière de celle-ci a révélé des points communs entre *Caja negra* et *El brujo*, mais également des divergences d'intentions et d'interprétations.

Dans un premier temps, ce travail a posé les bases du cadre théorique et contextuel. Nous avons résumé le paysage politique passé et présent du Chili qui a grandement influencé les mentalités et les productions littéraires chiliennes jusqu'à aujourd'hui. En effet, la brutalité des événements qui ont suivi le coup d'État de 1973 est ancrée dans la conscience et la mémoire de ceux qui l'ont directement vécue. Un certain mutisme s'est installé chez les personnes de la première génération et s'est répercuté chez celles de la suivante. La deuxième génération a hérité des vides et des silences générés par leurs aînés, ce qui a entraîné la volonté de combler ces lacunes. Ensuite, la fausse rupture qui subsiste entre la fin de la dictature militaire de Pinochet et la transition démocratique influence encore la politique chilienne actuelle, mais a aussi produit des effets sur le traitement du traumatisme engendré par l'horreur. Cette évocation du contexte politique au Chili nous permet d'appréhender la problématique de la mémoire et de sa transmission, toujours d'actualité chez les survivants et leurs enfants.

Nous avons développé trois types de mémoires dans ce travail : la mémoire collective, la mémoire individuelle et la post-mémoire. La mémoire collective est d'abord définie comme étant partagée par une collectivité. Un groupe ayant assisté à un même événement partage ainsi les mêmes souvenirs. Cependant, il faut prendre des précautions par rapport à cette acception. La mémoire collective n'est pas complètement isolée et ne se réduit pas à un unique souvenir commun à tous. Halbwachs explique que, souvent, un individu a besoin de faire appel aux souvenirs des autres pour évoquer son propre passé. L'homme peut se baser sur ce qui est externe à lui-même et se référer à des points de repère fixés par la société ou une collectivité ; l'espace et l'environnement influent sur la mémoire collective. Grâce à cette influence de la mémoire d'autrui, des individus peuvent partager des souvenirs par rapport à des événements qu'ils n'ont pas vécus. Barash évoque ensuite l'importance de l'incorporation symbolique qui se réalise au moment même où se déroule l'expérience d'un événement. Un individu ne vit pas les événements de la même manière qu'un autre, ainsi leur perception du souvenir peut être différente. Chacun incorpore l'événement différemment : nous pouvons par exemple être en faveur de la situation ou être hostiles envers elle. En fonction de l'incorporation symbolique,

chacun retire des significations différentes qui peuvent être contradictoires. Il existe également une fonction publique à la mémoire collective. Celle-ci peut être institutionnalisée et apparaître sous la forme de commémorations ou de musées. Dès lors, elle se veut garante d'une mémoire authentique pour tous. Toutefois, une tension est générée par le fait que la mémoire provient du collectif et également de l'individu. Le désir de créer une mémoire authentique et commune à tous est critiqué, puisqu'il a été démontré que chacun possède sa propre vision, même dans un contexte collectif.

Ensuite, Marianne Hirsch définit la post-mémoire comme découlant de l'acception de la mémoire collective. C'est la relation entre la deuxième génération et les événements traumatisants. Ces événements peuvent marquer et ainsi constituer une mémoire à part entière chez les enfants, qui y ont assisté ou non. La deuxième génération a généralement vécu les événements différemment de ses parents et possède donc des souvenirs distincts. Les enfants sont cependant profondément liés aux souvenirs du passé par l'héritage de la mémoire. Par conséquent, la post-mémoire est une structure de transmission de connaissances et d'expériences traumatiques, qui peut être intergénérationnelle et transgénérationnelle. Hirsch souligne l'existence d'une connexion vivante qui est maintenue et perpétuée d'une génération à l'autre et qui permet de les lier.

Enfin, la dernière acception est celle de la mémoire individuelle. Elle est définie par Elizabeth Jelin comme propre à chaque individu. Cette mémoire est plus fragile que les autres car l'homme peut effectuer des sélections ; elle peut être érodée et fragmentée par le temps et même disparaître définitivement en même temps que son possesseur. La mémoire individuelle peut être victime des violences exercées par le contexte : la répression peut entraîner des brouillages – voire des troncages – dans les souvenirs de certains individus qui, par la suite, ont souvent des difficultés à reconstruire leur propre mémoire ou à la transmettre. En outre, la mémoire individuelle est étroitement liée à la mémoire collective. Il est possible de s'appuyer sur cette dernière pour combler des lacunes de la première. Le contexte et la société peuvent également influencer la mémoire personnelle.

La problématique de la mémoire et ses difficultés de transmission se retrouvent souvent dans la littérature chilienne du XXI^e siècle. La deuxième génération évoquée apporte de nouveaux points de vue sur les événements traumatisants de la dictature. Cette génération est constituée des enfants ayant vécu la dictature à travers leurs propres yeux et ceux de leurs parents. Ces nouvelles voix font partie de ce que Zambra a nommé la *literatura de los hijos*. Ces auteurs désirent combler les vides dont ils ont hérité et répondre aux questions engendrées

par leur naïveté enfantine, leur méconnaissance des événements et, surtout, les silences de leurs aînés. Ces écrivains, nés au début des années septante, ont vécu la dictature de Pinochet différemment de leurs parents. Tous ces facteurs influencent leurs productions littéraires. Bien qu'ils abordent l'histoire de manières diverses, les auteurs de la *literatura de los hijos* possèdent des points communs : ils ont une vision critique de la dictature et de la transition démocratique mise en place, ils mêlent fiction et réalité en se basant sur leurs expériences personnelles et beaucoup présentent des récits fragmentés. Ensuite, ils sont influencés par la poésie, l'avant-gardisme et également par le multimédia. Ces auteurs ont tendance à intégrer des éléments autobiographiques dans leurs œuvres et donc à entrer dans l'intime, mais aussi à recourir à un minimalisme parfois extrême. Enfin, la *literatura de los hijos* accorde une place centrale à l'image qui joue un rôle important dans la transmission de la mémoire et dans la représentation de l'horreur. Dans cette partie, nous avons posé les bases théoriques développées par Roland Barthes afin d'analyser l'image et la photographie dans la suite du travail.

Cette première partie se conclut avec la présentation de l'écrivain Álvaro Bisama en tant qu'auteur emblématique de la *literatura de los hijos*. Il est rattaché à la littérature des enfants de la dictature par ses caractéristiques et son style ; ces derniers permettent également de l'en distinguer. Bisama a fait partie du mouvement *Freak power* caractérisé par une écriture imprégnée de la culture populaire et de la science-fiction. L'objectif est de montrer la face négligée et cachée du Chili, de la tourner en dérision et de révéler son côté absurde. Bisama fait intervenir dans ses livres les notions de témoignages, d'héritage, d'horreur et de mémoire. Il présente également de nombreuses références à la dictature et à l'oppression en général, et dépeint beaucoup de scènes de violence. L'écrivain chilien insiste sur plusieurs motifs qu'il met en relation les uns avec les autres et qui sont liés par l'image : le motif du retour à la maison, la figure du fantôme, la mort, le rapport à la violence, la question de la mémoire et celle de l'héritage.

Dans un second temps, nous avons abordé l'image et l'histoire dans *Caja negra* et *El brujo* de Bisama. Nous nous sommes d'abord penchée sur le motif du retour à la maison récurrent dans les productions post-mémorielles. La maison apparaît comme un refuge face au monde extérieur puisque nul n'est censé pénétrer la sphère privée. Or, avec la mise en place de la dictature, la maison est devenue pour certains un espace traumatique puisque la terreur s'y est installée. Des violences externes peuvent infiltrer la maison, mais il est également possible que des violences internes au foyer surgissent et le fragmentent. Lorsque les enfants de la deuxième génération se trouvent sur ces lieux, la mémoire collective s'enclenche : ils sont

capables de se souvenir de ce qu'ils n'ont pas vécu, car leur propre inconscient entre en contact avec ceux qui ont connu l'effroi dans cet espace. Dès lors, les traces des souvenirs peuvent être perçues et interprétées par ces enfants. C'est notamment le cas dans le roman *El brujo* où un fils tente de combler les manques de sa mémoire en reconstruisant celle de son père. Pour y parvenir, l'image joue un rôle crucial. La maison de Chiloé est entourée d'une nature qui semble être un refuge et une protection du monde extérieur. Par la suite, cette nature devient dévorante et oppressante ; elle apparaît comme l'écho de la dictature qui a envahi les espaces privés. Les personnages ont perdu leurs repères dans ces espaces et sont empêchés d'élaborer des significations. Le fait que ces lieux soient détruits complexifie la volonté d'appréhender les souvenirs qui ne peuvent être perçus qu'à travers des ruines. Ces décombres, tels des fantômes, font figures de traces du passé, attirent l'attention sur les événements et permettent la reconstruction de la mémoire. La figure du fantôme permet donc de faire revenir le passé dans le présent. Dans *Caja negra*, les fantômes sont mis en parallèle avec l'indicible, ainsi, ce qui ne peut être dit apparaît comme un spectre. Dès lors, la photographie permet d'immortaliser les fantômes en tant que vestiges du passé et le *Spectator* est alors capable de percevoir ce qui est dégagé par les traces sur la photographie.

Le motif du deuil, récurrent chez Bisama, s'appuie sur la théorie de Barthes. Nous avons vu que la photographie en tant que telle était elle-même mortelle, mais qu'elle était également susceptible de figer la mort. De plus, certains personnages deviennent eux-mêmes des fantômes, des spectres du passé, comme le père dans *El brujo*. Les morts peuvent exister à travers les souvenirs, grâce à la mémoire qui est capable de se construire à partir de traces du passé.

En plus de la mort, Bisama recourt à d'autres formes de violence. Dans *Caja negra*, l'auteur fait appel aux codes du cinéma d'horreur pour construire sa narration. Il n'hésite pas à présenter des scènes explicitement violentes ou même pornographiques. Bisama révèle le monde absurde dans lequel nous vivons. Grâce à son jeu intertextuel et narratif, l'auteur crée un monde à la fois cohérent et insensé et dénonce ainsi l'absurdité qui ressort des violences et de l'horreur de la dictature. Dans *El brujo*, la violence est principalement interne et provoquée par la photographie déclenchant des maux internes chez les personnages qui la regardent et se remémorent le passé. Le rôle de la mémoire est donc de capter certains aspects de la vérité historique, notamment grâce à l'image. À partir des photographies, il est possible de reconstruire la mémoire. Dans *Caja negra*, c'est le côté universel qui ressort à travers le cinéma, la présence d'une encyclopédie ou les références à des personnalités.

Ce présent travail a démontré que tous les motifs susmentionnés s'articulent entre eux. À ceux-ci s'ajoute la question de l'héritage, primordiale pour la deuxième génération. Nous avons souligné l'importance de la famille en tant qu'espace de transmission. Il faut cependant prendre en considération le risque d'occulter le contexte historique en restreignant la place du traumatisme à la famille. Ensuite, la question de l'héritage de biens et de photographies est abordée par notre corpus. Ces héritages servent à la fois d'ellipses, de souvenirs du passé, de témoignages ou encore de connexions dialogiques avec l'œuvre. L'héritage peut être accepté ou refusé. L'image en tant que legs permet de matérialiser le passé et l'horreur ; elle peut aider à la reconstruction de la mémoire.

Pour conclure, ce travail a mis en évidence la manière dont les notions évoquées s'articulent. Le fantôme – en tant que trace du passé – permet par exemple de faire revenir le passé dans le présent afin de reconstruire une mémoire chez les enfants de la deuxième génération. Le concept de deuil est également lié à ceux de fantôme et de mémoire puisque certains personnages eux-mêmes sont des spectres d'un passé qui n'est pas reproductible. L'image a constitué le fil rouge de l'analyse de notre corpus. Elle apparaît à la fois comme vecteur de violence, héritage d'une génération à une autre et moyen de transmission de la mémoire. Aux problèmes de transmission dégagés par les auteurs de la *literatura de los hijos*, Bisama apporte ainsi une nouvelle réflexion qui s'articule autour de l'image. Que ce soit par le biais de la photographie ou du cinéma, Álvaro Bisama aborde l'histoire d'une façon particulière. D'un côté, il révèle l'absurdité du monde réel dans *Caja negra*. D'un autre côté, il met en lumière la relation entre un père de la première génération et son fils – de la deuxième – mais aussi la difficulté d'accès à la mémoire et la complexité de raconter le passé pour le père.

Malgré ce point de vue intéressant développé par Bisama, nous nous posons la question de la place de la femme. Celle-ci est en effet peu présente dans son œuvre ou joue un rôle minime. Pourtant, selon nous, il aurait été intéressant de développer certains personnages féminins, comme celui de la mère ou de Nora dans *El brujo* et celui de Mariana dans *Caja negra*, où elles apparaissent plutôt en tant que figurantes. Néanmoins, d'autres auteurs emblématiques de la *literatura de los hijos* pourraient permettre de répondre à nos questions et d'expliquer la place de la femme dans la littérature et durant la dictature. Alejandra Costamagna aborde le quotidien depuis une perspective féminine dans certains de ses romans et de ses nouvelles, comme dans *Últimos fuegos* et *Animales domésticos*.

Bibliographie

Primaire :

BISAMA, Álvaro. 2015. *Caja negra*. Laurel. Édition numérique (Kindle).

BISAMA, Álvaro. 2016. *El Brujo*. Alfaguara. Édition numérique (Kindle).

Secondaire :

AMARO CASTRO, Lorena. 2014. « Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro. Relatos de filiación en la literatura chilena reciente ». In *Literatura y lingüística* [en ligne]. N° 29. 96-109. <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0716-58112014000100007> (consulté le 02 mai 2022).

ANABALON, Natalia Alejandra. 2016. « Escribir después del desastre: recuerdo y testimonio en *Estrellas Muertas* de Álvaro Bisama ». In *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [en ligne]. Vol. 4. N° 6. 91-103. <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/130> (consulté le 15 décembre 2021).

BARADIT, Jorge. 2018. *La dictadura: Historia secreta de Chile*. Santiago : Sudamericana.

BARASH, Jeffrey Andrew. 2006. « Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricœur ». In *Revue de métaphysique et de morale* [en ligne]. N° 50. 185-195. <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2006-2-page-185.htm> (consulté le 19 avril 2022).

BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.

BELÉN CIANCIO, María. 2015. « ¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria ». In *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica* [en ligne]. N° 7. 503-515. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5743195> (consulté le 14 avril 2022).

BOGONI, Donovan. 2017. « Considérations sur le cri ». *Exhausser la pensée, exaucer la voix* : Troisième Journée d'étude interdisciplinaire des doctorants de TELEM à Bordeaux. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02880953/> (consulté le 15 avril).

BOTTINELLI W., Alejandra. 2016. « Narrar (en) la "Post": La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra ». In *Revista chilena de literatura* [en ligne]. N° 92.

7-31. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41239> (consulté le 20 janvier 2022).

BOUVIER, Elsa. BOUSSARD Laetitia et SANTINI Benoit (éds.). 2014. « Chile en el siglo XXI: ¿Nuevos recorridos artísticos, nuevos caminos históricos? ». In *Caravelle* [en ligne]. N° 102. 238-240. <http://journals.openedition.org/caravelle/912> (consulté le 18 janvier 2022).

CÁRCAMO BUSTOS, Camilo Omar. 2019. *Representando lo inenarrable: el fantasma como recurso en la obra de Mariana Enríquez y Álvaro Bisama*. Mémoire de Maitrise en Langue et Littérature hispanique. Universidad de Chile.

CERDA-GUZMAN, Carolina. 2018. « Histoire, continuité et actualité des régimes d'exception au Chili ». In *Cultures & Conflits* [en ligne]. N° 112. 75-92. <https://doi.org/10.4000/conflits.20596> (consulté le 15 mars 2022).

CHAMORRO SALAS, Jessenia. 2014. « “Estrellas Muertas” (2010) o la pérdida de los referentes utópicos en los años noventa. En torno a la novela del escritor chileno Álvaro Bisama ». In *Crítica.cl* [en ligne]. <http://critica.cl/literatura-chilena/%E2%80%9Cestrellas-muertas%E2%80%9D-o-la-perdida-de-los-referentes-utopicos-en-los-anos-noventa> (consulté le 21 janvier 2022).

COLLIGNON, Bénédicte. 2014. FELD, Claudia. MESSINA, Luciana et TAHIR, Nadia (dir.). « Au nom des victimes. La construction de la notion de victime dans les mémoires des dictatures en Argentine, au Chili et en Uruguay ». In *Témoigner entre histoire et mémoire* [en ligne]. N° 118. <https://doi.org/10.4000/lectures.16802> (consulté le 15 avril 2022).

DE QUEROL, Ricardo. 2015. « Los niños de la represión chilena llenan los silencios ». In *El País* [en ligne]. https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html (consulté le 03 novembre 2021).

DÍAZ OLIVA, Antonio. 2018. « La luz enferma de la tele: Álvaro Bisama publica *Laguna* ». In *Culto de La Tercera* [en ligne]. <https://www.latercera.com/culto/2018/07/24/alvaro-bisama-laguna-alfaguara/> (consulté le 03 novembre 2021).

FABRY, Geneviève. 2021. *LROM2514 Discurso amoroso y literatura hispanoamericana*. Power Point du cours. Université Catholique de Louvain-la-Neuve.

FIELBAUM, Alejandro. « La ficción sin auto. *El brujo* y la literatura en Chiloé ». In *Mapocho. Revista de humanidades* [en ligne]. N° 88. 82-104. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0075739.pdf#page=82> (consulté le 27 avril 2022).

GADOMSKA, Katarzyna. 2017. « Les techniques anxiogènes dans le cinéma d'horreur et dans la littérature d'épouvante : échanges, parallélismes, passages. (Sur l'exemple de la prose de Jean-Pierre Andrevon) ». In *Cahiers ERTA* [en ligne]. N° 11. 403-420. <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/CE/article/view/1025> (consulté le 13 mai 2022).

HALBWACHS, Maurice. 1997. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.

HIRSCH, Marianne. 2008. « The Generation of Postmemory ». In *Poetics Today* [en ligne]. N° 29. 103-128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019> (consulté le 15 mars 2022).

JELIN, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid : España Editores.

LOGIE, Ilse. WILLEM, Bieke. 2015. « Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada ». In *Alter/nativas, revista de estudios culturales latinoamericanos* [en ligne]. N° 5. 1-25. <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/logie-willem.html> (consulté le 07 avril 2022).

MÉTAYER, Léa. 2017. « Les régimes totalitaires du XX^e siècle ont révélé l'existence d'un danger insoupçonné auparavant : celui de l'effacement de la mémoire ». *Les mémoires des traumatismes* : Acte de colloque tenu à l'École Normale Supérieure les 5 et 6 novembre 2015 à Lyon. <http://retirada37.com/les-memoires-des-traumatismes/> (consulté le 19 avril 2022).

MOLINA OLIVARES, Mario. 2016. « Subjectividades fantasmales en la nueva novela de formación de protagonista masculino en Chile (1999-2012) ». In *Revista Estudios Hemisféricos y Polares* [en ligne]. Vol. 7. N° 1. 44-53. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7713484> (consulté le 14 avril 2022).

MORA, Macarena Miranda. 2021. « Muertos por muertos. Una lectura de tres novelas de Álvaro Bisama ». In *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* [en ligne]. Vol. 12. N° 23. 84-102. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478165768006> (consulté le 10 avril 2022).

MOUZET, Aurélia. 2020. « Mémoire(s) de l'indicible : quand littérature et cinéma brisent les silences de l'Histoire ». In *Acta fabula* [en ligne]. Vol. 21. N° 8. Notes de lecture. <http://www.fabula.org/revue/document13091.php> (consulté le 15 avril 2022).

OLIVARES KOYCK, Cecilia Ximena. 2019. « La imagen como memoria del horror: claves de lectura en *El Brujo* ». In *Revista de letras* [en ligne]. Vol. 58. N° 2. 43-53. <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/11831> (consulté le 26 avril 2022).

PAZ OBREGON ITURRA, Jimena. MUNOZ, Jorge. 2016. *Le 11 septembre chilien : Le coup d'État à l'épreuve du temps, 1973-2013*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

RICHARD, Nelly. 1998. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago : Editorial Cuarto Propio.

STURLI, Valentina. 2018. « Terreurs (im)pensables : surnaturel, famille et trauma dans quelques films d'horreur contemporains ». In *Brumal Revista de Investigación sobre lo Fantástico* [en ligne]. Vol. 6. N° 2. 249-262. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.495> (consulté le 22 avril 2022).

SUÑEZ TEJERA, Yoruanys. RAMOS MORALES, Mailin. 2019. « Análisis de las características psicosociales de los miembros de la subcultura friki en Cienfuegos ». In *Caribeña de Ciencias Sociales* [en ligne]. Édition d'avril 2019. <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/04/caracteristicas-psicosociales-friki.html> (consulté le 21 janvier 2022).

VRYDAGHS, David. 2017. *LROMB119 Explications d'auteurs français contemporains*. Power Point du cours. UNamur.

Annexe 1 : résumé détaillé de *Caja negra*

Comme il a déjà été expliqué supra, *Caja negra* se divise en treize chapitres. Cette partie du travail va résumer le contenu du livre afin de mieux comprendre son analyse et le contexte dont sont issus les extraits.

Caja negra commence par une introduction où Takeshi Osu répond à une supposée interview. Il y explique qu'il rêve parfois d'un lieu où il y aurait « une architecture tournée vers elle-même, vers ses entrailles, un système complexe et sans fin de matriochkas »¹¹² (Bisama, 2015). Ce sont des maisons qui semblent statiques, mais qui ne le sont pas en réalité puisqu'elles seraient en feu.

Le chapitre douze narre l'histoire du protagoniste qui accompagne Mariana dans un taxi. Elle est le premier personnage récurrent. Le chauffeur – provenant de Santiago – explique que le monde possède plusieurs univers parallèles où les choses seraient différentes. À la fin, lorsque les personnages descendent du taxi, une bombe explose.

Le chapitre onze explique comment le narrateur a commencé à écrire. Ce dernier vit avec Samuel Levinas, un autre personnage récurrent du livre. Le narrateur fait régulièrement des cauchemars qu'il raconte à son colocataire. Levinas lui conseille alors de les coucher sur le papier. Ainsi, en 1973, il écrit un livre épais et très complexe. Son roman parle d'une femme vampire qui visite plusieurs univers en des lieux et des temps différents de l'histoire. Une fois son livre terminé, il l'envoie à un éditeur que Samuel Levinas connaît. Le roman est publié le neuf septembre. Le onze septembre, après le coup d'état, le pays éclate et la maison d'édition est brûlée.

Dans le chapitre dix, une star de glam rock du Chili raconte ses caprices. Il parle notamment de Takeshi Osu – chanteur récurrent dans presque tous les chapitres – qu'il considère comme son idole et saint personnel. Il fait ensuite allusion à son père, professeur à l'université, dont il a hérité la bibliothèque. Il lui a rendu visite en 1985 et lui a offert un briquet, avant qu'ils ne se disputent. En 1990, la police vient le chercher pour aller voir son père qui se trouve à la faculté de théologie où il enseigne et qui est soupçonné d'être l'instigateur d'une révolution. Cette révolution est décrite comme une nouvelle forme de guérilla : les révolutionnaires sont eux-mêmes les otages et le message. Le père, ultra-conservateur et néo-fasciste, discours pendant très longtemps, évoquant Pinochet et Hitler. Il parle de sa guerre intérieure, de couvre-feu, des

¹¹² « una arquitectura volcada hacia sí misma, hacia sus entrañas, un complejo e interminable sistema de matriuskas »

armes, des extraterrestres, du futur, mais ne mentionne jamais sa femme et son fils. Après ce long discours, le père aborde le fait qu'ils vont se suicider. Il informe son fils qu'il est là pour l'héritage mais le fils n'a rien écouté de ce que son père lui a dit. Il traçait un labyrinthe mental avec son père d'un côté et lui de l'autre. Finalement, il refuse l'héritage et le brule.

Le neuvième chapitre ressemble à une encyclopédie du cinéma de classe B chilien. De brèves biographies et explications y sont développées, classées par ordre alphabétique. Bisama a inventé de nombreux acteurs, réalisateurs, films ou organisations fictifs qu'il présente. Les explications concernent souvent les extraterrestres et les fantômes. Les personnages ont été persécutés par la dictature ; ils sont des communistes ou bien des partisans de Pinochet. Un grand nombre sont liés aux frères Mori.

Le chapitre huit est divisé en vingt-et-une parties. Y figure l'histoire d'un Belge appelé Steranko qui parle de la cinquième dimension. Selon lui, c'est un état d'esprit et la mémoire serait comme un hôtel fantôme. Est également développée la vie de l'hôtel Saudade à Valparaíso, endroit qui fut la scène de nombreuses tragédies. Ensuite, les autres parties ont comme sujets : le frère de Samuel Levinas est au courant des crimes de celui-ci ; le narrateur – un meurtrier se trouvant dans une scène de guerre – parle à Mariana, son amante ; un écrivain invente des choses insensées ; une vidéo enregistrée de zombies ; un homme piégé et proche de la mort parle de Mariana ; une conversation entre le narrateur et Camila Vergara, une chanteuse, dans laquelle ils expliquent que quelque chose appelle à la folie dans les hôtels ; le Chili est associé à un hôtel horrible avec une chambre à vie ; une idée pour mélanger les genres du film porno et du film d'horreur ; un homme vendant son âme au diable ; le synopsis d'un roman ; un barman donne un enregistrement religieux de Samuel Levinas ; une suite de noms d'hôtels ; un barman donne une vidéo d'une chambre ; des fanatiques religieux ; un journal de route de Ira Levinas ; les membres inhumains d'une église ; Ira Levinas parle de lui-même ; Mariana a disparu ; une personne écoute de la musique qui la fait rêver.

Dans le chapitre sept, deux protagonistes suivent une carte sur laquelle un symbole indique une destination. Ils arrivent alors dans un coin reculé et rencontrent un homme qui les attend depuis des mois. Il s'avère être un écrivain de romans policiers qui a eu le syndrome de la page blanche et craint d'écrire après le coup d'Etat au Chili. Par la suite, il a écrit des poésies. Il explique qu'il existe un monde derrière le langage et que tout est mensonge. Le monde serait parallèle à un autre monde mais il est impossible de le voir parce qu'il y a des mots. Le poète voit désormais des fantômes et des choses qu'il ne peut narrer, car l'idée de la narration n'est pas dans ces choses. Selon lui, les mots sont des monstres informes. Il s'est isolé parce qu'il ne

supportait plus rien. C'est lui qui a dessiné les cartes qu'il a laissées à des amis. Il termine en expliquant que l'univers est une bombe.

Le chapitre six aborde la vision d'une fille sur Dieu : elle parle de la structure de la réalité qui est dans sa tête et qui est une navette spatiale. Elle décrit son monde de la sorte : un dauphin suspendu dans les airs émet des ondes qui permettent de contrôler le château-vaisseau. Mais le dauphin se meurt et le château zigzague dans le temps et l'espace. Lorsque des vampires hermaphrodites attaquent le vaisseau, il en résulte que l'univers est blessé.

Le cinquième chapitre expose l'enfance des jumeaux Mori, ainsi que leurs premiers films d'horreur. Les deux enfants tuaient des insectes, les démembraient et les réassemblaient autrement afin de créer de nouvelles créatures. Ils leur donnaient un nouveau nom.

Le chapitre quatre est une liste de choses étranges qu'a laissées Takeshi Osu après sa mort.

Le troisième chapitre traite d'un auteur qui connaissait Neruda, Rojas et Juan Luis Martínez. Il est convaincu des pouvoirs de domination de son écriture, d'avoir des pouvoirs mentaux et également de la présence d'extraterrestres. Ses filles devaient publier son œuvre. L'auteur explique que Valparaíso est un lieu où la poésie révèle l'univers négatif et que c'est une ville construite à l'envers.

Le chapitre deux est une interview avec un rockeur étranger qui parle de la manière dont un de ses fans torturait et tuait en étant inspiré par sa musique. Le chanteur relate la fête à laquelle il a assisté et qui s'est terminée par un massacre.

Dans le premier chapitre, un homme raconte qu'il a accompagné Claudio Mori pour filmer *Los Splendor*, film qui traite d'une famille de nains qui domptent des crocodiles. Ensuite, Claudio Mori rencontre Takeshi Osu. Le premier parle d'une idée de film, alors que le deuxième narre l'histoire de son ami d'enfance Kenji.

Enfin, le chapitre zéro concerne une adolescente qui s'enferme dans un bunker pour lire des histoires de Galactus et écouter de la musique de Takeshi Osu. Lorsqu'elle sort, le monde a changé : il est dévasté.

Annexe 2 : résumé détaillé de *El brujo*

Le premier chapitre relate, dans un premier temps, la vie du père avant la naissance de son enfant. Il était photographe et assez connu dans les années 80 car il couvrait des manifestations et autres mobilisations sous la dictature de Pinochet. Un cliché en particulier l'a mis sur le devant de la scène et lui a fait remporter un prix. Il a ensuite conçu son fils lors d'un voyage scolaire durant lequel sa compagne et lui étaient saouls. Par la suite, le père s'éprend de violence, assiste à beaucoup de manifestations et n'aime plus les moments simples du quotidien, notamment ceux avec son fils. Toujours pendant la dictature, le père est arrêté et torturé par des membres du Centre National des Informations (CNI). Il part ensuite pour Chiloé où il s'établira. A cause de la distance qui les sépare, son fils ne le voit presque plus sauf parfois pour le rejoindre quelques semaines. Sur l'île, le père ne veut plus prendre de photos et commence à peindre. Il a désormais un chat, Copito, comme animal de compagnie. La famille se réunit à l'occasion du mariage du fils. Un jour, le fils est prévenu d'un incident survenu chez son père : ce dernier aurait tué deux hommes avant de disparaître. Le fils se rend alors à Chiloé, découvre la scène de violence dans la maison de son père, puis décide de repartir en emmenant le chat.

Au début du deuxième chapitre, le propriétaire de la maison de Chiloé appelle pour récupérer ses clés. Le fils repart donc pour l'île. Il y rencontre Nora qui, pendant un moment, fut la compagne de son père. Elle explique leur relation, révèle qu'elle lui a offert un polaroïd et que son ex-compagnon continue de lui envoyer des photos. Grâce à ces clichés, le fils part à la recherche de son père. Il rencontre Carlos qui a eu son père comme professeur et l'a hébergé. Le père et le fils se retrouvent.

Dans le dernier chapitre, le père livre toute son histoire. Il explique qu'il est venu à Chiloé parce qu'il se sentait mal à la suite des événements traumatiques vécus. Pour lui, Santiago était devenue une mauvaise ville qui le tuait petit à petit. Il ajoute qu'il ne voulait plus être photographe parce qu'il se sentait seul derrière son objectif. Il a tout abandonné, y compris sa famille, parce qu'il ne supportait plus rien. Le père appréciait la sensation d'être un fantôme à Chiloé. Il était professeur dans une classe d'enfants à problèmes. Il raconte à son fils sa rencontre avec Mónica, la fille présente sur la photo qui l'a fait connaître. Elle est restée deux semaines chez lui et lui a expliqué comment cette photographie lui avait gâché la vie. Le père reçoit à plusieurs reprises des appels lui demandant l'autorisation de diffuser la photo, mais il refuse. Il décide finalement de brûler le négatif. Après le départ de Mónica, le père est entré en dépression et est devenu violent. Urbina et García, deux membres du Service de l'Agriculture et de l'Élevage, sont venus un jour chez lui. Ils cherchaient un oiseau – dont l'espèce est

normalement éteinte – qui aurait été aperçu aux alentours de la maison. La relation entre les trois hommes devient vite tendue, en particulier avec Urbina qui est entré par effraction dans la demeure. Suite à cet incident, le père fait installer des cadenas et des nouveaux verrous. Urbina a également questionné son directeur pour obtenir des informations sur lui. Le protagoniste devient paranoïaque, en particulier lorsqu’il aperçoit García et Urbina revenir régulièrement chez lui et repartir avec des sacs noirs. Les deux collègues demandent un jour à voir le père afin de lui avouer la vérité : Copito est en train de tuer toutes les espèces de l’oiseau recherché. Ils demandent dès lors que le chat soit sacrifié. Pour toute réponse, le père les chasse. S’ensuit une traque de la part de García et Urbina qui rend le père fou. Une routine de peur s’installe et le fait devenir de plus en plus paranoïaque. Une nuit, les deux hommes sont rentrés chez le père et l’ont tabassé. Après cet évènement, quelque chose a implosé chez le père et il a décidé d’acheter une arme. Lors d’une nouvelle intrusion, Urbina et García se font abattre. Le père fuit et change de nom. C’est à partir de ce moment précis qu’il a commencé à envoyer à Nora les photographies qui ont permis à son fils de le retrouver.

Table des matières

Introduction	3
Première partie : cadre théorique et contextuel	7
1. Histoire et évolution politique	7
2. La question de la mémoire	9
2.1. La mémoire collective	9
2.2. La post-mémoire	14
2.3. La mémoire individuelle	16
3. Contexte littéraire et <i>literatura de los hijos</i>	18
3.1. Caractéristiques communes de la <i>literatura de los hijos</i>	21
3.1.1. L'intime	23
3.1.2. Le minimalisme	24
3.1.3. La centralité de l'image	25
4. Álvaro Bisama, un auteur emblématique de la <i>literatura de los hijos</i>	29
4.1. Le Freak power.....	29
4.2. Caractéristiques thématiques	31
4.3. Caractéristiques stylistiques	32
4.4. Introduction au corpus.....	34
4.4.1. La vision absurde dans <i>Caja negra</i>	34
4.4.2. Un rapport intimiste dans <i>El brujo</i>	36
Deuxième partie : images et histoire dans <i>Caja negra</i> et <i>El brujo</i>	39
1. Le motif de la maison	39
2. Les fantômes	44
3. La mort	47
4. Le rapport à la violence	49
4.1. Un rapport explicite	49
4.1.1. La référence à l'horreur	50

4.1.2. La pornographie	55
4.2. Un rapport implicite	57
5. La question de la mémoire	62
5.1. La mémoire collective	62
5.2. La mémoire individuelle	63
6. La question de l'héritage	65
6.1. La place de la famille	66
6.2. Le legs comme témoignage	67
6.3. La photographie comme héritage	69
Conclusion.....	75
Bibliographie	80
Annexe 1 : résumé détaillé de <i>Caja negra</i>	84
Annexe 2 : résumé détaillé de <i>El brujo</i>	87

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial