



**HAL**  
open science

**Gestes iconoclastes. Réflexions à partir de l’Inventario  
Iconoclasta de la Insurrección Chilena de Celeste Rojas  
Mugica**  
Mathieu Corp

► **To cite this version:**

Mathieu Corp. Gestes iconoclastes. Réflexions à partir de l’Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena de Celeste Rojas Mugica. Zoème éditions, 2023, 978-2-493242-06-8. hal-03955131

**HAL Id: hal-03955131**

**<https://amu.hal.science/hal-03955131>**

Submitted on 25 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entre les mois d'octobre 2019 et de mars 2020, le Chili a connu l'un des plus vastes mouvements sociaux de son histoire. Durant les manifestations, de nombreuses statues et monuments publics ont été l'objet de gestes iconoclastes dans tout le pays. L'artiste Celeste Rojas Mugica a collecté sur les réseaux sociaux des centaines de photographies prises par les manifestant·e·s, qui donnent à voir l'ampleur et la diversité des interventions sur la statuaire publique. Les images ont été retravaillées et réunies dans une archive visuelle en ligne nommée *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*. L'étude de ces gestes iconoclastes montre qu'il s'agit moins souvent de détruire les statues que de subvertir et s'approprier la valeur politique et symbolique dont elles sont investies dans l'espace public.

Mathieu Corp



5 € | Zoème éditions



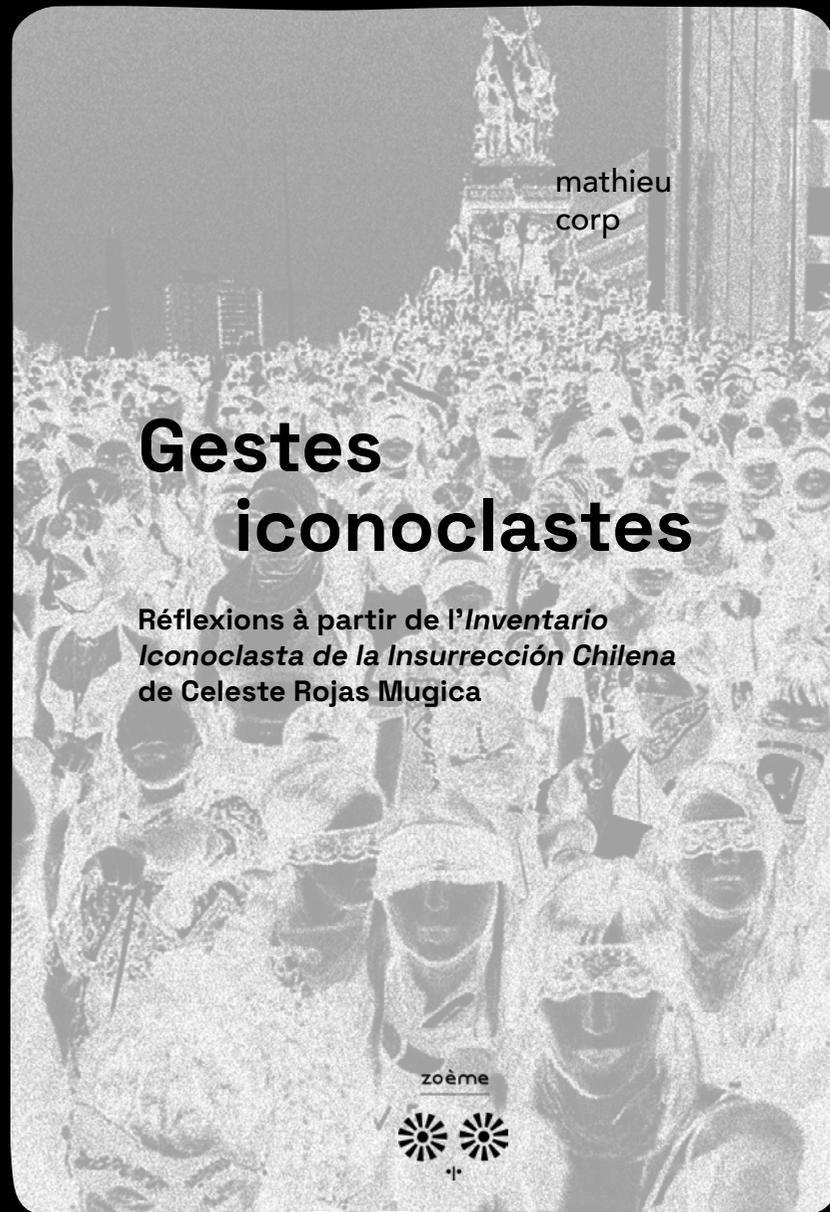
# Gestes iconoclastes

Réflexions à partir de *l'Inventario  
Iconoclasta de la Insurrección Chilena*  
de Celeste Rojas Mugica

zoème



mathieu  
corp







# Gestes iconoclastes

Réflexions à partir de l'*Inventario  
Iconoclasta de la Insurrección Chilena*  
de Celeste Rojas Mugica

mathieu  
corp

Ouvrage publié avec le soutien d'Aix Marseille Université  
et du Centre aixois d'études romanes (CAER)

© Zoème 2022 pour la présente édition  
Conception graphique : Charlotte Devanz

Achévé d'imprimer à Marseille sur les presses de CCI  
Dépôt légal : novembre 2022  
ISBN : 978-2-493242-06-8

Zoème Éditions – 8, rue Vian, 13006 Marseille  
<https://zoeme.net>

Le 12 mars 2021, à Santiago du Chili, le Conseil des Monuments Nationaux s'est résolu à retirer la statue équestre du général Baquedano, pour la protéger des occupations répétées de la Plaza Italia depuis le début du mouvement social en octobre 2019. Rebaptisée Plaza de la Dignidad par les manifestant-e-s, celle-ci constitue l'épicentre vers lequel convergent toutes les manifestations dans la capitale chilienne. Bien que le retrait de la statue ait été officiellement qualifié de « mesure préventive pour des travaux de restauration », une grande partie de la classe politique s'en est émue, dénonçant dans les médias « le triomphe de la violence », « du vandalisme » et « une défaite symbolique pour le gouvernement ». « La violence ne peut vaincre l'histoire » a déclaré un sénateur conservateur à cette occasion<sup>1</sup>. Ces réactions témoignent de la lutte, à la fois concrète et symbolique, dont les signes du pouvoir font l'objet dans un contexte insurrectionnel. Les images édifiées dans l'espace public, autrefois invisibles, ignorées ou simplement naturalisées, deviennent des objets de lutte. Elles sont attaquées et offensées pour les valeurs qu'elles véhiculent et la représentation de l'histoire et de la nation dont elles sont investies, mais elles sont également utilisées pour produire un nouveau régime de visibilité, qui promeut les revendications des manifestant-e-s et projette dans l'espace public leurs aspirations. En ôtant la statue de la place, le pouvoir politique entend priver les manifestant-e-s de la capacité à produire des images, à faire image, comme ce fut le cas durant l'occupation sans cesse renouvelée du monument. Les « travaux de restauration » ont autant pour but de restaurer l'intégrité de cette image du pouvoir, que de rétablir

le contrôle du pouvoir sur la production d'images au sein de l'espace public.

### **DES STRATÉGIES ICONOCLASTES DE DISPUTE DE L'ESPACE PUBLIC**

Le mouvement social nommé *Estallido social chileno* a débuté le 7 octobre 2019, à la suite de la décision du gouvernement du président Sebastián Piñera d'augmenter le prix du ticket de métro dans la capitale, Santiago. La mobilisation a rapidement pris de l'ampleur, élargissant ses revendications et fédérant divers secteurs de la société. Elle s'est traduite par de récurrentes et massives manifestations entre les mois d'octobre 2019 et de mars 2020, auxquelles le gouvernement a répondu par une intense répression. Le président Sebastián Piñera a décrété l'état d'urgence le 19 octobre et instauré de nombreux couvre-feux dans les zones urbaines du pays. Sur l'ensemble des manifestations, 31 morts, près de 12 000 arrestations et plus de 400 personnes éborgnées ont été comptabilisés. De nombreuses accusations de violation des droits humains ont été émises pour dénoncer des incarcérations arbitraires, des cas de torture et des viols commis par les forces de l'ordre. Des rapports de Amnesty International, Human Rights Watch, la Commission interaméricaine des droits de l'homme et la Commission des droits de l'homme de l'Organisation des Nations Unies ont tous fait état de « graves violations des droits humains commises par des agents de l'État »<sup>2</sup> entre les mois d'octobre et décembre 2019. Le 15 novembre 2019, sous la pression sociale et politique exercée par les manifestant-e-s,

la classe politique a signé un accord entérinant l'organisation d'un référendum proposant l'ouverture d'un processus constitutionnel. Initialement prévu pour le mois d'avril 2020, mais repoussé du fait de la pandémie de COVID-19, ce référendum s'est finalement tenu le 25 octobre 2020. Près de 80 % des Chiliens-ne-s ont plébiscité l'ouverture du processus de rédaction d'une nouvelle constitution par une assemblée constituante élue pour cette occasion (dénommée *Convención Constitucional*). Si le référendum représentait pour la classe politique une opportunité de sortie de crise, les manifestations ont continué après le 15 novembre 2019 et n'ont été interrompues qu'en mars 2020 par les mesures de confinement et de restrictions des libertés prises pour enrayer la pandémie.

C'est dans ce contexte de révolte que, en tant que symboles du pouvoir et de l'histoire officielle, de nombreuses statues et monuments publics ont été l'objet de gestes iconoclastes de la part de manifestant-e-s dans tout le pays. Il faut signaler que si le terme « iconoclasme » désigne « au sens originel, [...] la seule destruction des images devenues objets de culte, ou de représentations de la divinité, donc des images religieuses », son sens s'est élargi et laïcisé pour désigner toute « altération intentionnelle d'une image »<sup>3</sup>. Si nous avons choisi ici de parler de « gestes iconoclastes » c'est parce que le terme geste implique un ou plusieurs corps. Il n'est pas simple mouvement, il est porteur de significations. Il permet d'appréhender le déroulement de l'action et la théâtralité qui la caractérise. Nous le préférons au terme acte, qui renvoie à l'événement considéré comme un fait ponctuel

et détaché du contexte dans lequel il émerge et des destinataires à qui il est adressé, et qui est utilisé par le pouvoir politique et judiciaire pour inscrire d'emblée l'iconoclasme dans la catégorie des « actes de vandalisme », dénoncer une atteinte aux biens publics et en poursuivre les auteurs. L'expression *geste iconoclaste* permet de rendre compte du processus communicationnel que l'iconoclasme met en œuvre et des différents actants qu'il implique.

L'artiste chilienne Celeste Rojas Mugica a produit une archive visuelle de ces gestes iconoclastes. Médiatisée par un site internet intitulé *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*, l'archive comprend plus de 2 000 photographies en noir et blanc, dont environ 600 sont exposées en ligne<sup>4</sup> sans indications de date ou d'auteur. L'archive est constituée d'une seule page, sans autre indication que son titre sous lequel un lien hypertexte renvoie vers une autre page consacrée à la description du projet. Le défilement s'y fait de façon verticale, laissant apparaître progressivement les images dont le format réduit est agrandi lorsque le curseur s'y superpose. Les photographies sont disposées sous forme de constellations, sans aucun critère d'organisation apparent. Elles sont parfois alignées et souvent partiellement superposées les unes aux autres. L'archive donne la possibilité de cliquer sur chaque image. Celle-ci apparaît alors en grand format, accompagnée d'une légende indiquant le nom du monument et le lieu où il se situe. Le nom du lieu comprend un lien hypertexte permettant de le géolocaliser par l'intermédiaire de Google Maps.

Toutes les images de l'archive ont été produites par les manifestant-e-s et diffusées sur les réseaux sociaux. Grâce à une centaine de hashtags<sup>5</sup>, qui ont contribué à leur circulation, l'artiste a identifié et prélevé les photographies qui témoignaient d'un geste iconoclaste pour constituer cette collection. Celle-ci rend compte de la diversité et de l'hétérogénéité des stratégies iconoclastes mises en œuvre par les manifestant-e-s. L'analyse des images permet d'établir une typologie de leurs interventions et d'identifier les différentes fonctions symboliques des altérations pratiquées sur les statues. Cette typologie comprend trois catégories d'interventions. La plus spectaculaire, et assurément la plus médiatisée, est la destruction des statues. Cependant, au regard des centaines de gestes que documente l'archive, rares sont les statues qui ont fait l'objet d'une destruction. Lorsque ce fut le cas, c'est moins la disparition de l'image matérielle qui importait que la mise en scène de cette destruction par un effort collectif. En mettant la statue à terre, et en la piétinant, c'est la destruction d'un ordre qui est représentée sous la forme d'une image. Une deuxième catégorie, bien plus abondante, se compose des gestes qui visent à dégrader ou défigurer la statue (altérant, ainsi, son intégrité) par la projection de peinture, le bâillonnement ou le travestissement, mais également par la mutilation ou la décapitation. Ces altérations expriment alors le rejet des valeurs que la statue représentait, déconstruisent son caractère édifiant et monumental ou, parfois, donnent à voir la répression dont sont victimes les manifestant-e-s. Enfin, la troisième catégorie comprend des gestes qui n'entament pas l'intégrité des monuments,

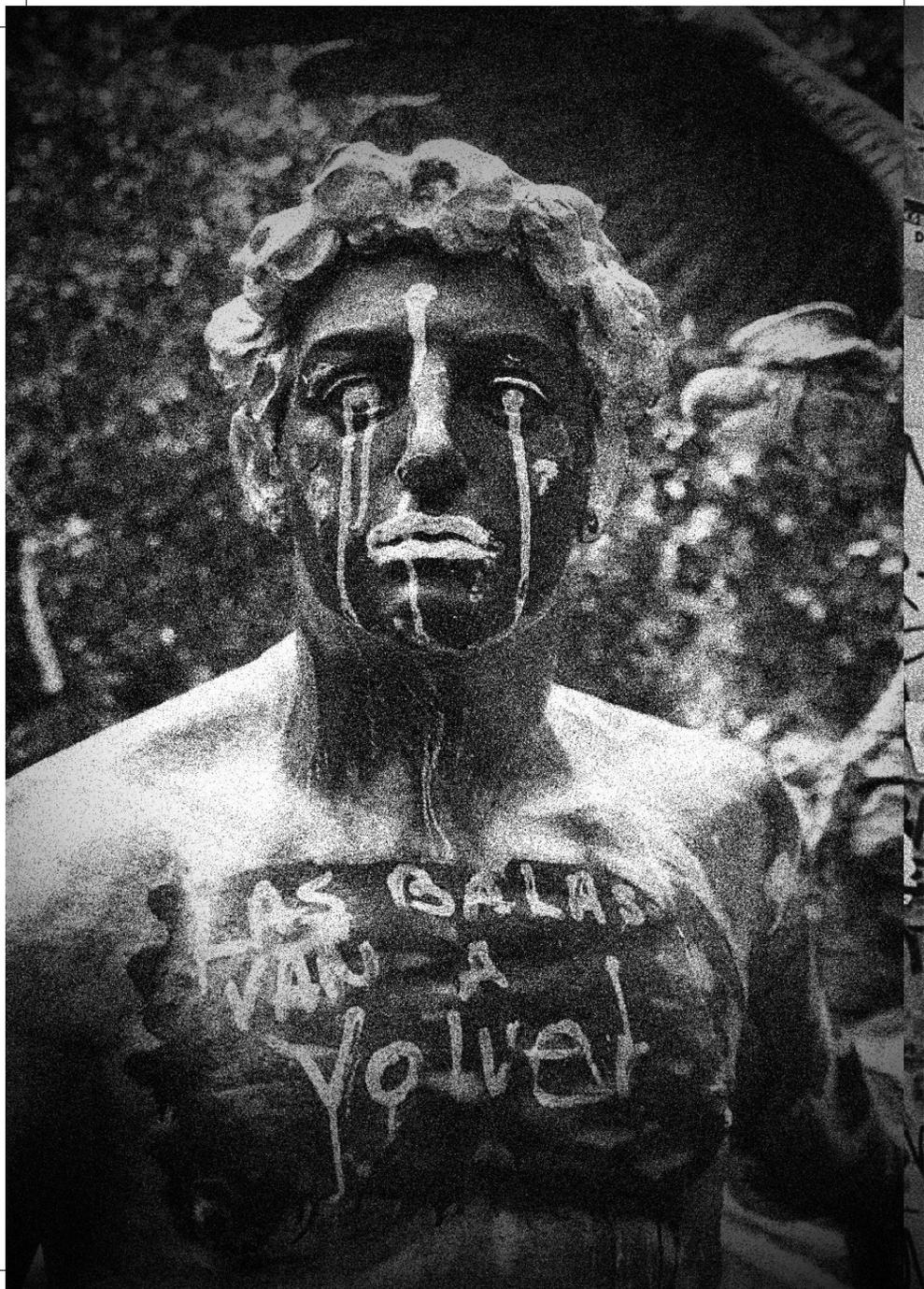
mais qui visent à les dissimuler, à les faire provisoirement disparaître afin d'utiliser leur piédestal comme espace de projection et de visibilité reconquis depuis lequel médiatiser les revendications des manifestant·e·s.

Mise en ligne deux mois après le début de la mobilisation, l'archive est demeurée provisoire, instable, car l'introduction récurrente de nouvelles images modifie régulièrement la disposition de l'ensemble sur le site internet. L'archive a la forme d'un rhizome, évoque une prolifération multidirectionnelle, un développement qui n'obéit pas à un plan préétabli, à l'instar du mouvement social et de la circulation des images sur les réseaux sociaux. L'intervention de l'artiste est néanmoins perceptible, dans la conversion en noir et blanc des photographies, ainsi qu'à la faveur du rapprochement de certaines images d'un même monument photographié à différents moments, produisant ainsi un effet de répétition et de démultiplication des points de vue. L'absence d'information quant à la date de production des photographies exclut la possibilité de retracer la chronologie des événements. Leur accumulation et leur prolifération génèrent une sensation à la fois dense et indéterminée du temps (temps de l'action et du renversement). Ce que l'archive donne à voir, c'est le présent de la mobilisation comme déferlement d'une puissance collective, productrice de gestes qui, dans la répétition et la variation, composent une dramaturgie de la révolte, avec ses figures canoniques réactualisées, telles que le poing levé ou le drapeau brandi à bout de bras.

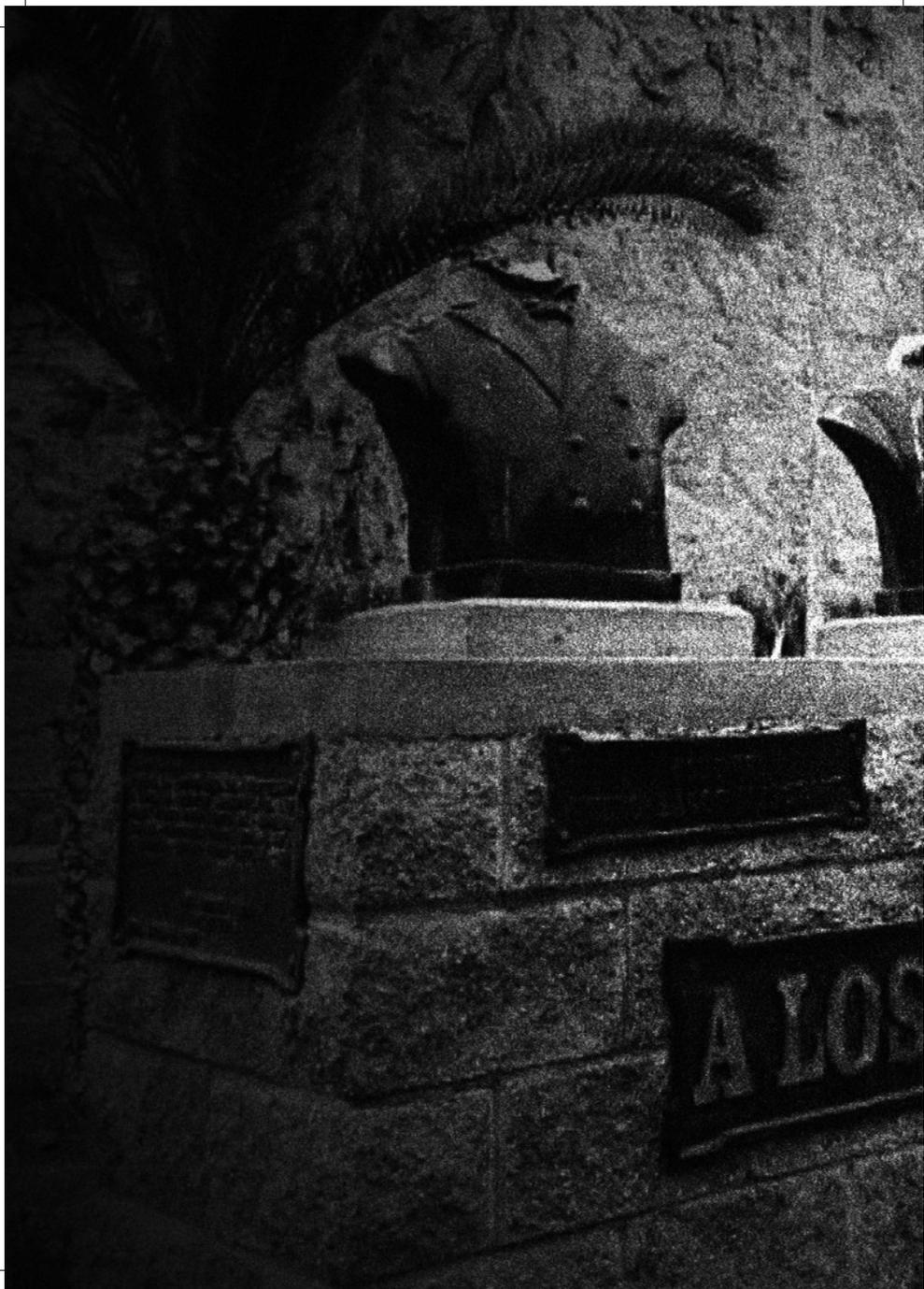














## VISIBILITÉ CONQUISE ET CORPS MIS EN SCÈNE DEPUIS LES MONUMENTS

Nombreuses sont les photographies de l'archive dans lesquelles l'altération des monuments passe par la mise en scène des corps, à travers un geste iconoclaste réalisé collectivement et non comme un acte isolé. Les manifestant-e-s conquièrent une visibilité en se hissant sur les piédestaux des monuments ou sur les statues elles-mêmes. Dans ce contexte, l'iconoclasme apparaît d'abord comme une pratique collective qui « agit comme un moment politique fédérateur et fondateur, dont la dynamique de rassemblement populaire procède de la fête et de la communion, de la liesse ou de la solennité »<sup>6</sup>. La liesse, la jubilation, la fierté que suscite la conquête d'une place par les manifestant-e-s, l'irrévérence à l'égard des figures du pouvoir, ou l'exaltation procurée par la révolte, sont autant de sentiments dont témoignent les gestes iconoclastes.

Souvent, les images de l'*Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena* montrent moins la transformation ou l'altération de la statue que la manière dont celle-ci offre à une poignée de manifestant-e-s un piédestal, par exemple pour exprimer leur joie au soir de l'annonce des résultats du référendum pour l'ouverture du processus constitutionnel<sup>7</sup>. Cet usage prouve que les gestes iconoclastes sont également destinés aux manifestant-e-s elles/eux-mêmes. Ces gestes agissent comme un catalyseur de l'exaltation qui alimente la dynamique des mobilisations populaires. L'espace surplombant ainsi conquis permet de galvaniser la multitude tout en médiatisant les revendications : « l'iconoclasme force

au spectaculaire et encourage la mise en images qui prolonge et amplifie l'événement. »<sup>8</sup> Dans cet acte de communication, les destinataires embrassent alors un public bien plus large, en particulier lorsque les médias mettent en images et diffusent ces gestes, poussant la classe politique à les commenter et par conséquent à reconnaître la conflictualité dont l'espace public est investi. Ce processus est amplifié par les manifestant·e·s elles/eux-mêmes qui, photographiant les statues conquises, relaient leurs clichés sur les réseaux sociaux. Par leur capacité à faire image à partir d'une statuare préexistante, les gestes iconoclastes contribuent à étendre la mobilisation dans l'espace médiatique et à déterminer, ne serait-ce que partiellement, ses conditions de visibilité. C'est sans doute ce qui explique la virulence des réactions de la classe politique, qui qualifie ces procédés de « vandalisme » dans les médias, fustige ces gestes pour la violence dont ils témoignent, ou les caricature en dénonçant une simple volonté de destruction qui menacerait l'ordre démocratique<sup>9</sup>. En opposant implicitement la violence des manifestant·e·s à une rationalité de l'action politique, le pouvoir fait l'économie d'une analyse et d'une reconnaissance de la valeur et de la portée politique de ces gestes. Dans cette lutte pour la visibilité de la mobilisation, la médiatisation des revendications et la dénonciation de la répression, la statuare disparaît très souvent en tant que figure et sert alors de structure que les manifestant·e·s investissent pour y dresser provisoirement leur propre statuare. Depuis la hauteur du monument différents signes sont exhibés, générant dans leurs répétitions et leurs variations un nouveau régime de visibilité et de

légitimation : la communauté apparaît à elle-même. Divers mécanismes participent à la création d'un sentiment de communauté : la critique et le rejet des signes du pouvoir, la reconnaissance mutuelle par une expérience partagée, et le faire en commun. La critique se distingue par la dénonciation et la caricature de personnages publics, et notamment du président Sebastián Piñera. Les 360 cas de mutilations oculaires causées par les violences policières et relevées par les rapports du Conseil des Droits de l'Homme, ont élevé l'œil au statut de symbole, de la répression comme du réveil du peuple. Les manifestant·e·s se sont réapproprié le stigmaté au travers du mot d'ordre « Chile despertó » (« Le Chili s'est réveillé ») et du motif de l'œil. Il s'agissait de représenter et dénoncer la répression du mouvement social, tout en rendant hommage aux victimes, simulant par exemple l'éborgnement de certaines statues. On notera par ailleurs que les statues choisies pour représenter les victimes de la répression sont des figures issues de la mythologie gréco-romaine, donc des images ne renvoyant pas au contexte historique national et dont le sens peut être, à ce titre, plus facilement et largement réinvesti, réapproprié.

Les monuments servent également de piédestaux pour diffuser d'autres symboles, qui renvoient aux différentes revendications qui ont convergé durant la mobilisation. On les distingue ponctuellement au sein de l'archive, par exemple à travers l'utilisation du drapeau du peuple mapuche et du guñelve, l'étoile à huit pointes – symbole mapuche de la lutte pour la reconnaissance du caractère plurinational de l'État chilien –, du foulard vert

pour le droit à l'avortement, ou simplement de pancartes et banderoles. Ces différents symboles trouvent dans la statuaire publique une tribune depuis laquelle gagner davantage de visibilité, pendant et après les manifestations. Dispersés un peu partout dans la ville, ils contribuent également à une réappropriation plus générale de l'espace public. Car la ville doit être considérée comme « un univers sémiotique, une constellation de signes »<sup>10</sup>, dont la statuaire et la toponymie font partie, véhiculant un discours identitaire émanant du pouvoir politique. Les graffitis, affiches et pochoirs, qui constituent les indices tangibles de la mobilisation une fois que la manifestation est terminée, participent de cette conquête de visibilité dans l'espace public et de la resémantisation de celui-ci<sup>11</sup>.

L'accès à la visibilité constitue un enjeu central pour le succès de la mobilisation. C'est pourquoi le philosophe Étienne Tassin estime que « public signifie moins commun que visible » et ajoute : « Aussi le sens ultime du "vivre ensemble" politique ne peut-il se saisir depuis la question de l'être-en-commun, question de la communauté, mais depuis celle de l'apparaître en commun des êtres, question de la *polis*, du domaine public de visibilité. »<sup>12</sup> L'iconoclasme, compte tenu de sa capacité à faire image, participe activement à cette conquête. Les corps mis en scène depuis les monuments (ainsi que dans les nombreuses performances réalisées au cours de la mobilisation) ont contribué à produire l'image d'une conscience critique et à faire apparaître les interactions à partir desquelles le peuple se construit et se revendique en tant que sujet. De même, l'utilisation du « nous » sur de nombreuses

pancartes et banderoles cristallise la conscience collective de cet *apparaître en commun* et vise à légitimer le mouvement social<sup>13</sup>. Si les symboles exhibés par les manifestant-e-s renvoient à des demandes de groupes hétérogènes, exprimées notamment au cours de mobilisations antérieures<sup>14</sup>, ces groupes ont cohabité et convergé moyennant une remise en question générale du système politique et de ses fondements idéologiques, et aboutissant à la réclamation d'un changement de constitution. En témoigne également la projection d'une phrase du poète chilien José Ángel Cuevas autour du monument au général Baquedano : « Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema » (« Détruire dans notre cœur la logique du système »)<sup>15</sup>.

## **DES IMAGES OUTRAGÉES POUR S'AFFRANCHIR D'UN HÉRITAGE**

Si les statues et monuments fournissent un piédestal pour mettre en images la mobilisation et ses revendications, ils sont d'abord attaqués parce qu'ils constituent des émanations du pouvoir :

Dans le temps incertain où la révolution ne se nomme pas encore comme telle, mais où tout semble possible, les signes visuels du pouvoir deviennent sursignifiés. On entre alors dans un régime de souveraineté disponible. D'intangible, le signe du pouvoir devient disponible, manipulable, destructible. C'est le moment où, par le geste iconoclaste, peuvent se jouer des appropriations de souveraineté<sup>16</sup>.

Les images de l'*Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena* montrent très souvent les manifestant-e-s exerçant une domination physique sur les statues. Ces occupations provisoires et spectaculaires mettent symboliquement en scène la possibilité de renverser le pouvoir. Prises au pied des monuments, la majorité des photographies montrent, en contre-plongée, des manifestant-e-s hissé-e-s sur les statues, l'angle de prise de vue accentuant alors l'impression de domination physique de ceux-ci. Escalader les monuments apparaît comme un effort de conquête, conquête symbolique du pouvoir et conquête réelle de visibilité. Dans l'archive, le passage au noir et blanc de toutes les photographies prélevées par l'artiste sur les réseaux sociaux unifie les motifs qui y apparaissent et réduit ainsi le contraste entre statues et manifestant-e-s (que les couleurs auraient mis en évidence, entre les vêtements et les matériaux de la statuaire). En outre, l'instantané fige les gestes si bien que les corps semblent parfois appartenir à la statuaire. L'effet est encore accentué dans certaines photographies où les valeurs lumineuses de l'image ont été inversées par l'artiste pour la donner à voir en négatif.

En se plaçant au-dessus de la statue, debout le plus souvent, les manifestant-e-s inversent le rapport de force établi entre le caractère monumental et surplombant de la statuaire et la position de celles et ceux qui la regardent. Hissé-e-s sur les monuments, arborant triomphalement leurs étendards et produisant les gestes qui composent cette dramaturgie de l'action collective, les manifestant-e-s outragent et désacralisent l'image du pouvoir. Les réactions de la classe politique montrent que, en attaquant

les figures historiques du récit national, l'iconoclasme offense également tous ceux qui se reconnaissent dans cette histoire et qui en sont tributaires. Le drapeau national brandi dans de nombreuses images témoigne d'une réappropriation des symboles traditionnels de la communauté, et donc d'une contestation du monopole que le pouvoir politique souhaite maintenir sur ce récit et sur la représentation de la nation. D'où la rhétorique martiale utilisée par le président Sebastián Piñera et l'emploi de la première personne du pluriel pour s'approprier la figure du peuple et exclure les manifestant-e-s de cette communauté : « Nous sommes en guerre contre un ennemi puissant, implacable, qui ne respecte rien ni personne et qui est prêt à utiliser la violence et la délinquance sans aucune limite, y compris quand cela signifie la perte de vies humaines, dans le seul but de produire le plus de dégâts possible. »<sup>17</sup> Contrairement à cette logique ségrégative, les manifestant-e-s affichent leur volonté de pluraliser le sens de la communauté nationale, d'étendre sa représentativité, comme en témoigne l'utilisation de symboles jusqu'à présent rejetés, tel que le drapeau mapuche ou la *wiphala* (le drapeau en damier aux couleurs de l'arc-en-ciel des peuples andins autochtones). Statues et monuments constituent une cible privilégiée des manifestant-e-s moins parce qu'ils seraient l'incarnation tangible du pouvoir, que parce qu'ils manifestent une conception structurale et historique de celui-ci. Ils ne renvoient pas à un état du pouvoir politique à un moment donné, mais à l'histoire de sa constitution, soit à l'idéologie sur laquelle il repose et qu'il actualise à travers les cérémonies de commémoration régulièrement

mises en scène au pied des monuments, dans ce culte séculier rendu aux « héros de la nation ». « L'iconoclasme agit sur le régime d'historicité »<sup>18</sup> qui permet au pouvoir de se reproduire de manière systémique. Il dénonce les fondements idéologiques de la statuaire, d'où son caractère particulièrement subversif. Les gestes iconoclastes doivent donc être compris comme des « morceaux d'éthique »<sup>19</sup>, ils nous informent sur les représentations que les manifestant·e·s possèdent de l'histoire et de l'espace social dans lequel iels vivent. Or, c'est parfois par la destruction d'une image que leurs propres représentations de l'histoire deviennent manifestes, en témoigne le slogan apparaissant sur une imposante banderole portée par les manifestant·e·s sur la Plaza de la Dignidad à Santiago, au lendemain de l'écrasante victoire en faveur de l'ouverture du processus constitutionnel, le 26 octobre 2020 : « Borrarr tu legado será nuestro legado » (« Effacer ton héritage sera notre héritage »). L'emploi de l'adjectif possessif « ton » renvoie au pouvoir politique, mais il désigne en particulier le général Augusto Pinochet, auteur du coup d'État du 11 septembre 1973, à la tête de la dictature militaire jusqu'en 1990. Son héritage est incarné dans la Constitution de 1980, conçue dans le but de renforcer et légitimer la centralité du pouvoir, et d'inscrire les principes du néolibéralisme économique dans la loi fondamentale<sup>20</sup>. Bien qu'amendée à plusieurs reprises après la fin du régime, la Constitution de 1980 a été conservée par le Chili, même après la transition démocratique. Changer de constitution, selon le vœu des manifestant·e·s, permettrait de s'affranchir du poids de cet héritage.

## DE LA DESTRUCTION DES IMAGES DU PASSÉ COMME DÉNONCIATION DES LOGIQUES COLONIALES À L'ŒUVRE DANS LE PRÉSENT

Lorsque les statues sont détruites ou mutilées, le geste iconoclaste ne peut être répété. Cependant, la mise en scène de la destruction, et des différentes étapes qui l'accompagnent, peut produire une image particulièrement vive et spectaculaire. Si celle-ci témoigne de la conflictualité de l'histoire, la façon dont la destruction est menée et le contexte dans lequel elle se produit nous renseignent sur ce qui demeure de cette conflictualité dans le présent. Ainsi, la statue de Pedro de Valdivia, située sur la *Plaza de la Independencia* dans la ville de Concepción, a été mise à bas le 14 novembre 2019. Elle provenait d'une donation de l'Espagne franquiste datant de 1950, pour la célébration des 400 ans de la fondation de la ville. Les photographies de l'archive documentent l'effort collectif qui a présidé à sa destruction. Tombée de son piédestal, la statue a été piétinée, traînée et exhibée triomphalement. La démolition a été menée à la manière d'un lynchage populaire. Dans la presse, hommes politiques et éditorialistes conservateurs ont vitupéré la colère des manifestant-e-s et ont vu dans ce geste une négation de l'histoire et une attaque contre le patrimoine chilien. Leurs réactions voulaient laisser entendre que les statues et monuments constituent un témoignage objectif de l'histoire, niant ainsi sa conflictualité et ses stigmates dans le présent. Le renversement de la statue exprimerait plutôt le refus de célébrer le rôle joué par les conquistadors et les colons dans la création du Chili.

Déboulonner les statues de conquistadors, c'est, du point de vue des manifestant-e-s, dénoncer le colonialisme et ses conséquences, en particulier sur les populations indigènes. À Temuco, ville du sud du Chili et capitale de la région d'Araucanie, territoire des communautés mapuches, c'est une autre statue de Pedro de Valdivia qui a été détruite par des manifestant-e-s vêtu-e-s du poncho et du ruban traditionnels de ces communautés indigènes<sup>21</sup>. Se joue ici une revanche symbolique contre une histoire qui a conduit à l'asservissement et à la mort de millions d'indiens, ainsi qu'à la négation de leurs cultures jusque dans le présent. En témoigne également la décapitation de la statue du militaire chilien Dagoberto Godoy (1893-1960), dans la ville de Temuco, et la mise en scène anachronique dont sa tête a fait l'objet, en étant suspendue à la main de la statue de Caupolicán (cacique mapuche du XVI<sup>e</sup> siècle qui mena la résistance contre les conquistadors espagnols). Cette scène produite par les manifestant-e-s rejoue dans le présent, et depuis le champ symbolique des images, la lutte des peuples autochtones contre les colons.

D'aucuns souhaiteraient cantonner ces destructions à l'expression d'une colère accumulée et longtemps reléguée à l'espace privé ou communautaire. Cependant, dans le contexte où ces destructions sont menées, leur signification ne s'épuise pas dans la fonction cathartique qu'elles semblent remplir pour les manifestant-e-s, ni dans l'expression d'une demande de reconnaissance publique et de réparation des crimes du passé colonial. Elles remplissent une fonction critique située dans le présent. La mise à bas de la statue de Pedro de Valdivia à Concepción est intervenue

dans le cadre d'une manifestation organisée pour commémorer la mort de Camilo Catrillanca, jeune mapuche tué d'une balle dans la nuque par la police en novembre 2018 et dont le portrait, iconique, est fréquemment utilisé par les manifestant·e·s. Pour elles/eux, son assassinat constitue le symptôme d'une persistance de la violence coloniale et de l'idéologie raciste dont elle procède.

Ainsi, lorsque les Chilien·ne·s s'en prennent aux statues représentant des héros de l'indépendance et des guerres menées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est la continuité de l'histoire nationale avec l'histoire coloniale qu'ils dénoncent. Cette continuité apparaît notamment dans la façon dont l'Araucanie, au sud du Chili, n'a cessé de constituer un objet de conquête depuis l'arrivée des colons espagnols. C'est au XIX<sup>e</sup> siècle, après l'indépendance du Chili que la région a été annexée au territoire national par le biais d'une conquête militaire dans un premier temps, puis d'une appropriation et occupation du sol par des colons. Cette politique belliqueuse réactivait la longue Guerre d'Arauco (1550-1656), narrée par Alonso de Ercilla à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Les statues élevées à la gloire de Cornelio Saavedra, héros de l'indépendance et intendant de l'Araucanie en 1861, qui mit en œuvre la conquête de ce territoire au XIX<sup>e</sup> siècle par le biais d'un « plan d'occupation », ont été détruites à Lumaco et Collipulli, deux villes de cette région du sud du pays. La figure de Cornelio Saavedra incarnait la persistance, au sein de la jeune nation chilienne, de ce qu'Enrique Dussel nomme l'ego *conquiro*<sup>22</sup>, soit l'attitude coloniale héritée de la Conquête espagnole qui « fut à l'origine d'un scepticisme

qui surgit face à l'Autre, au Différent, scepticisme sur son humanité »<sup>23</sup>. En témoigne l'opinion suivante publiée dans le journal *El Mercurio de Valparaíso* en 1869 :

À plusieurs reprises on nous a accusé de demander une guerre d'extermination, parce que nous souhaitons que l'on donne aux indiens une sérieuse correction. Puisque nous sommes civilisés, comment serait-il possible que nous menions contre l'araucanien une guerre de sauvages ? [...] Défendons le territoire conquis, peuplons-le de colons et laissons la civilisation se charger elle-même des autres<sup>24</sup>.

Cette citation montre comment les populations et les cultures autochtones ont été considérées, dans la continuité du colonialisme espagnol, comme étrangères à la nation alors en construction. Encore aujourd'hui, c'est toujours par la menace, la répression et la criminalisation que le gouvernement central répond aux demandes des communautés mapuches pour que leur soient restituées les terres spoliées durant la colonisation. En choisissant la date du 12 octobre 2021, jour férié qui commémore la « découverte » de l'Amérique par Christophe Colomb (nommé « Jour de la Rencontre entre Deux Mondes » au Chili, et auparavant « Jour de la Race »), pour décréter l'état d'exception et la militarisation de ces régions du sud du Chili, le président Sebastián Piñera reconduit dans le présent les logiques de domination coloniale héritées du passé.

L'iconoclasme récurrent contre les statues des figures militaires édifiées pour célébrer l'histoire du Chili exprime le rejet de la conception de l'identité nationale forgée au cours du XIX<sup>e</sup> dans la continuité des logiques coloniales : « La statuaire et la nomenclature commémorative ont converti les villes en un espace privilégié de dispute symbolique, de culte héroïque et de propagande nationaliste. [...] Elles ont consolidé un discours identitaire qui a mis l'accent sur l'héritage racial et la tradition belliqueuse du pays. »<sup>25</sup> C'est contre la persistance de cet *ego conquiro* que les manifestant·e·s se dressent lorsqu'ils décapitent les quatre bustes composant le *Monumento a los héroes del morro* dans la ville d'Arica, au nord du pays, qui fut conquise par le Chili durant la guerre du Pacifique (1879-1884).

Destruction, mutilation, pendaison, décapitation, les violences exercées sur les statues mettent en scène le renversement d'un discours dominant, nationaliste et colonial. Elles expriment le rejet d'une conception traditionnelle de l'État-nation qui considère la communauté nationale comme un tout organique. Le fantasme de la fusion d'une pluralité en un corps social homogène a constitué le paradigme, importé d'Europe, du développement des jeunes États latino-américains. Ce projet ne pouvait se réaliser que de manière hégémonique, en niant l'hétérogénéité des peuples présents sur un territoire dont les frontières ont été arbitrairement tracées. L'une des photographies de l'archive visuelle montre une banderole sur laquelle on peut lire, à côté du visage de Camilo Catrillanca, « No somos chilenos, somos mapuches » (« Nous ne sommes pas chiliens, nous sommes mapuches »).

## BÂTIR DES IMAGINAIRES ALTERNATIFS ET DÉCOLONIAUX

*L'Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena* présente également des images relevant d'un autre iconoclasme, qui transforme, rebaptise, subvertit, et recrée une statuaire. Il possède une dimension performative en mettant en scène des imaginaires alternatifs, décoloniaux et féministes, et met en évidence une volonté de renouveler et pluraliser la conception de la communauté nationale. Cet iconoclasme s'appuie sur des « transformations sémiotiques qui conduisent à la modification [partielle ou radicale] du contenu sémantique de l'image »<sup>26</sup>. La statue de Manuel Bulnes par exemple, héros de l'indépendance et président de la République qui promut l'expansion territoriale du Chili et la colonisation du Sud du pays, a été détournée : on a couvert sa tête d'un masque, comme ceux utilisés durant les cérémonies rituelles de la communauté indigène Selk'nam, documentées par le missionnaire et photographe allemand Martin Gusinde dans les années 1920, peu de temps avant que ce peuple ne soit éradiqué par la colonisation. L'utilisation du masque contribue d'une part à satiriser la figure historique de Bulnes, et renvoie d'autre part à la mémoire des peuples indigènes de la Patagonie, presque entièrement disparus au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

À l'extrême Sud du Chili, dans la ville de Punta Arenas, la statue de José Menéndez Braun a été abattue pour y substituer une statuaire indigène sous laquelle a été apposée l'inscription suivante : « En mémoire des peuples originaires assassinés par l'État chilien et les propriétaires terriens de l'époque. » José Menéndez Braun

était un émigré espagnol en Argentine et fut l'une des figures majeures de la colonisation du Sud de la Patagonie. Surnommé le « roi de la Patagonie », il créa un empire économique en s'appropriant les terres où vivaient les communautés indigènes et participa activement à ce que les historiens qualifient aujourd'hui de génocide<sup>27</sup>. Le piédestal de la statue, érigée en 1975 peu après le coup d'État de Pinochet, célébrait ce « pionnier du développement économique et du progrès social de la région »<sup>28</sup>, réactualisant ainsi le discours civilisateur qui, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, servit de caution à la colonisation.

De telles transformations contribuent à recréer une statuaire qui fait acte de mémoire, pluralise le récit de l'histoire chilienne sans dissimuler sa conflictualité, et redéfinit l'identité nationale en soulignant le caractère pluriethnique de la nation (l'inscription de cette caractéristique dans la constitution a été une demande des manifestant-e-s). Elles montrent que l'iconoclasme ne constitue pas une fin en soi, mais le moyen de créer de nouvelles images. L'*Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena* présente d'autres exemples de ces transformations mettant en scène les imaginaires politiques que les manifestant-e-s souhaitent démocratiser et intégrer à l'espace public. Ces imaginaires sont incarnés par des figures qui ont défié le pouvoir politique et le patriarcat, ont milité contre l'homophobie et pour la reconnaissance de la diversité sexuelle. Deux statues représentant des prélats de l'Église catholique chilienne, situées devant le siège de l'Université pontificale catholique du Chili de Santiago, ont ainsi fait l'objet d'iconoclasme. Au visage de la statue représentant

Monseigneur Carlos Casanueva, ancien recteur de l'université, a été substitué la photographie de Gladys Marín, ancienne députée communiste, exilée peu après le coup d'État de 1973 puis revenue clandestinement au Chili en 1978, et brièvement incarcérée en 1996 pour avoir dénoncé la mainmise du général Pinochet sur la vie politique après la fin de la dictature en 1990. La seconde statue a été entièrement détruite et remplacée par un buste en hommage à l'écrivain et artiste homosexuel Pedro Lemebel, auteur en 1986 d'un célèbre manifeste intitulé « Hablo por mi diferencia » (« Je parle depuis ma différence »). En attaquant les figures qui médiatisent un discours officiel univoque, les gestes iconoclastes n'expriment pas seulement le rejet de ces figures et des valeurs discriminantes dont elles sont l'émanation, ils contribuent également à la transformation de l'espace public et s'inscrivent « dans un horizon de régénération culturelle »<sup>29</sup>.

Contrairement à la statuaire publique, qui érige les personnages historiques en exemple atemporel des valeurs nationales consacrées, ces appropriations demeurent précaires, provisoires et évolutives. À ce titre, l'iconoclasme offre « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons »<sup>30</sup>. L'espace public provisoirement renouvelé que l'iconoclasme produit semble correspondre à ce que Michel Foucault a nommé des « hétérotopies », soit des lieux qui « suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis »<sup>31</sup>. Les gestes iconoclastes contribuent à s'approprier l'espace public et à produire un nouveau régime de visibilité. Anticipant les modifications sociales substan-

tielles que les manifestant·es souhaitent voir advenir, ils présentent une dimension utopique indéniable. La destruction des statues suspend et neutralise symboliquement le récit officiel de la nation que ces figures médiatisent, tandis que la substitution de celles-ci par des figures alternatives inverse le caractère monolithique de ce récit en pluralisant les imaginaires de la nation. L'iconoclasme contribue donc à « créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire tout l'espace réel »<sup>32</sup>.

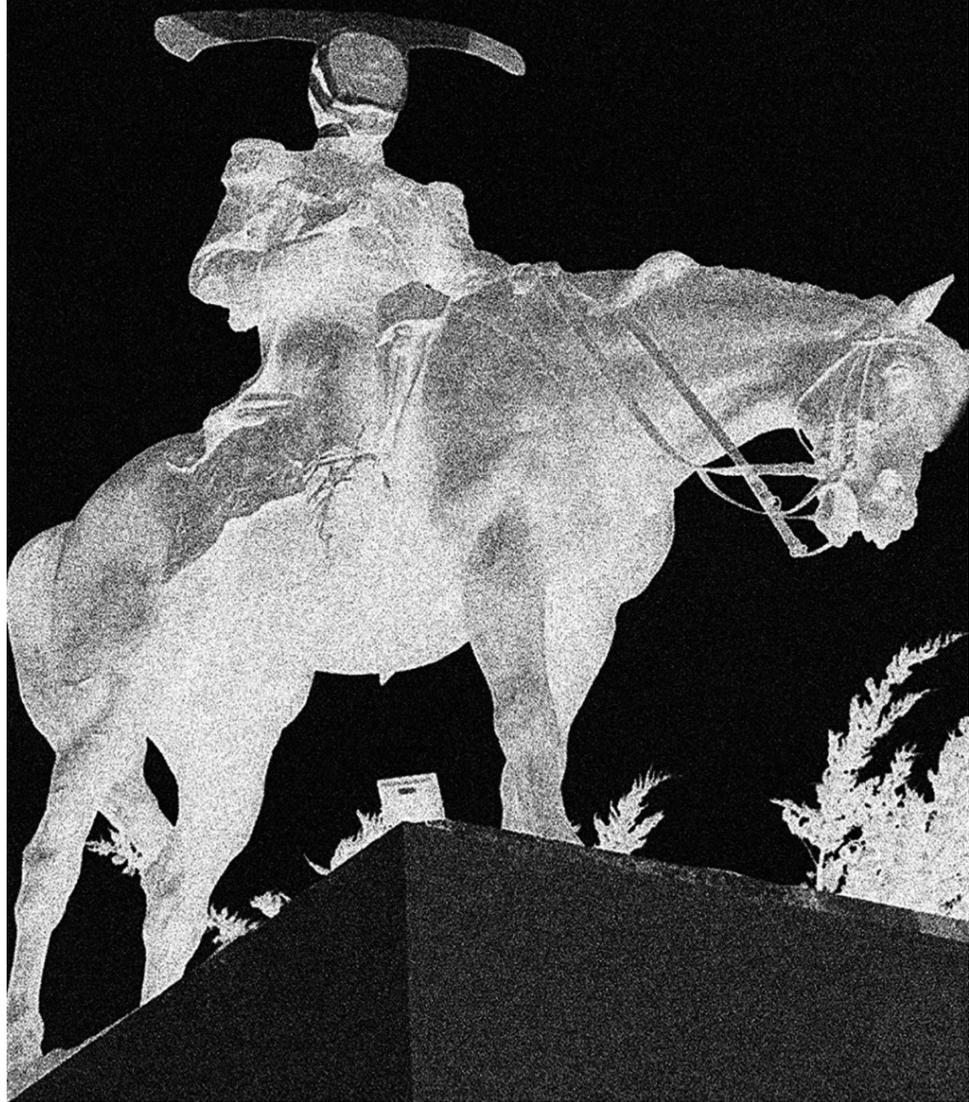
Dans le cas de l'*Estallido social chileno*, la durée de la mobilisation, la diversité et le renouvellement constant des gestes iconoclastes témoignent de la pugnacité des manifestant·es, moins pour pérenniser les transformations inscrites dans l'espace public, que pour les inscrire dans les consciences et les pratiques sociales. Signalons en outre que, malgré la mise en œuvre du processus constitutionnel, les manifestations, et les gestes iconoclastes dont elles s'accompagnent, se sont poursuivies, comme en rend compte l'évolution régulière de l'*Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*. Cette poursuite de la mobilisation constitue sans doute un moyen de faire pression en faveur de l'inscription des revendications dans la nouvelle constitution, mais elle montre que l'enjeu ne réside pas seulement dans leur traduction juridique. Il s'agit également de les normaliser et les inscrire dans les comportements et la culture de la société chilienne, comme l'exprime une banderole accrochée au piédestal du monument au général Baquedano, désormais dépourvu de sa statue : « Que el despertar no muera nunca » (« Que le réveil ne meure jamais »). Les gestes iconoclastes mis en œuvre durant le soulèvement

né au Chili en octobre 2019, qui ont visé les images symboliques du pouvoir, avaient moins pour but de détruire que de produire de nouvelles images. Au sein de l'archive visuelle on distingue parfois, au premier plan, plusieurs manifestant-e-s portant à bout de bras leur téléphone au-dessus de la foule pour photographier la scène puis mettre en ligne les images afin qu'elles circulent sur les réseaux sociaux. La théâtralité et l'emphase avec lesquelles les gestes iconoclastes sont accomplis, puis photographiés, témoignent d'une conscience de la nécessité de prendre en charge la production d'images, et de mener le conflit sur le plan symbolique des représentations. L'archive montre comment une population se pense elle-même et pense son histoire au travers de la dispute et de la production des images.

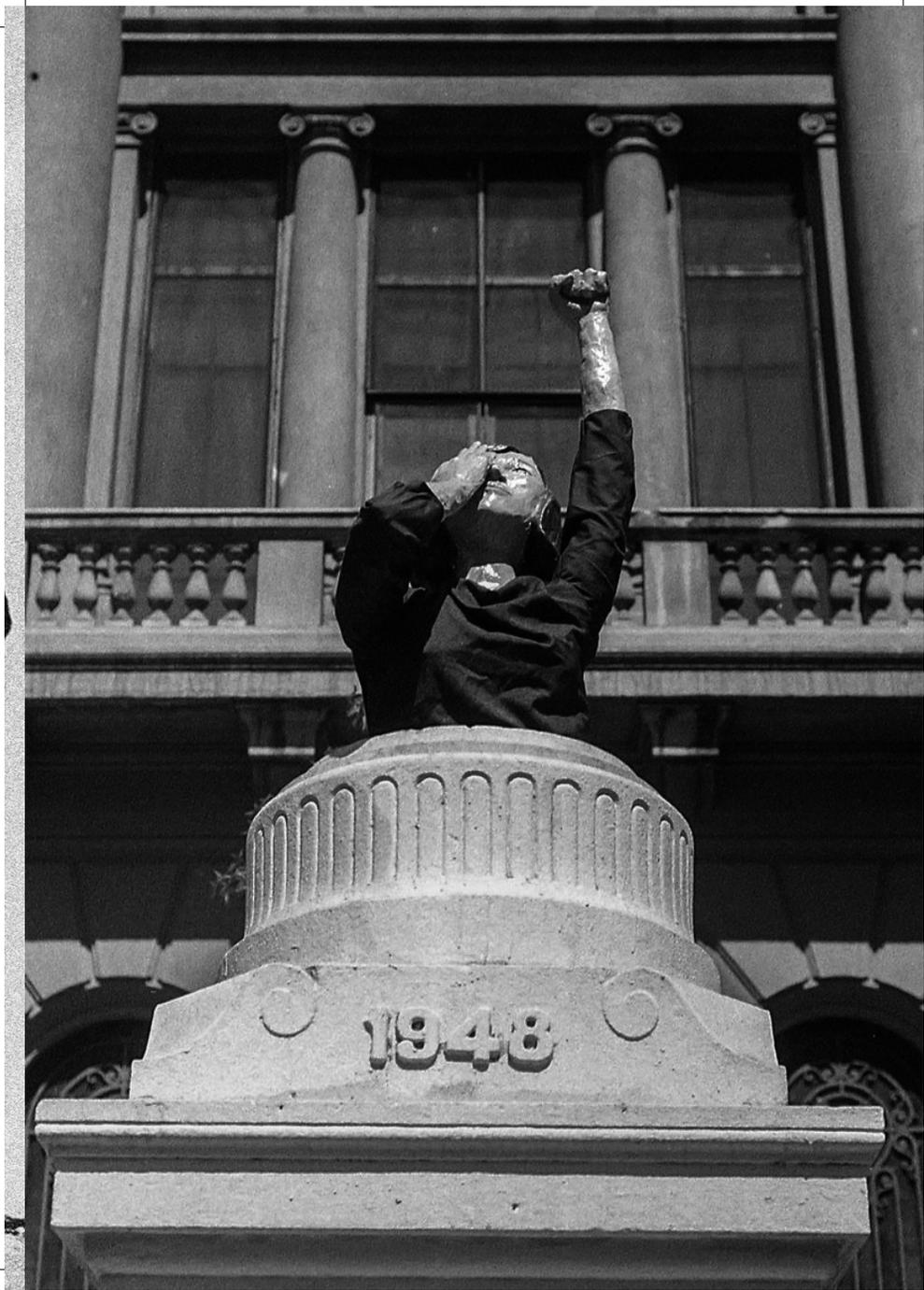
Dans *l'Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*, Celeste Rojas Mugica prolonge et pérennise, par les modifications esthétiques qu'elle applique aux photographies, les images que l'iconoclasme génère et que les manifestant-e-s relaient sur les réseaux sociaux. L'utilisation du noir et blanc, l'intensification des contrastes, et l'inversion des valeurs lumineuses redoublent la théâtralité des gestes iconoclastes et dissimulent leur caractère provisoire. C'est particulièrement visible dans les photographies que l'artiste donne à voir en négatif. Dans celles-ci, les silhouettes opalines des manifestant-e-s dressé-e-s sur les statues se détachent de l'arrière-plan sombre tandis que corps et matériaux fusionnent pour apparaître à la manière d'une nouvelle statuaire. En conférant aux gestes iconoclastes l'apparence de nouveaux monuments, *l'Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*

accentue et prolonge la mise en scène et en images du renversement symbolique du pouvoir. Toutefois, la forme rhizomique et évolutive de l'archive produit également une image instable de la mobilisation et de la circulation des images sur les réseaux sociaux. Son caractère évolutif s'oppose à celui édifiant et hiératique des images de la statuaire officielle.

À rebours des critiques assimilant l'iconoclasme au vandalisme, à la dégradation du patrimoine ou à la négation de l'histoire, l'*Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena* montre que « le conflit est un lieu de naissance, et ce qui advient après lui a rarement à voir avec ce qui se passait avant lui. Même minime ou dérisoire, le conflit est une fêlure qui trace des 'ailleurs' et crée de nouveaux 'états' »<sup>33</sup>.







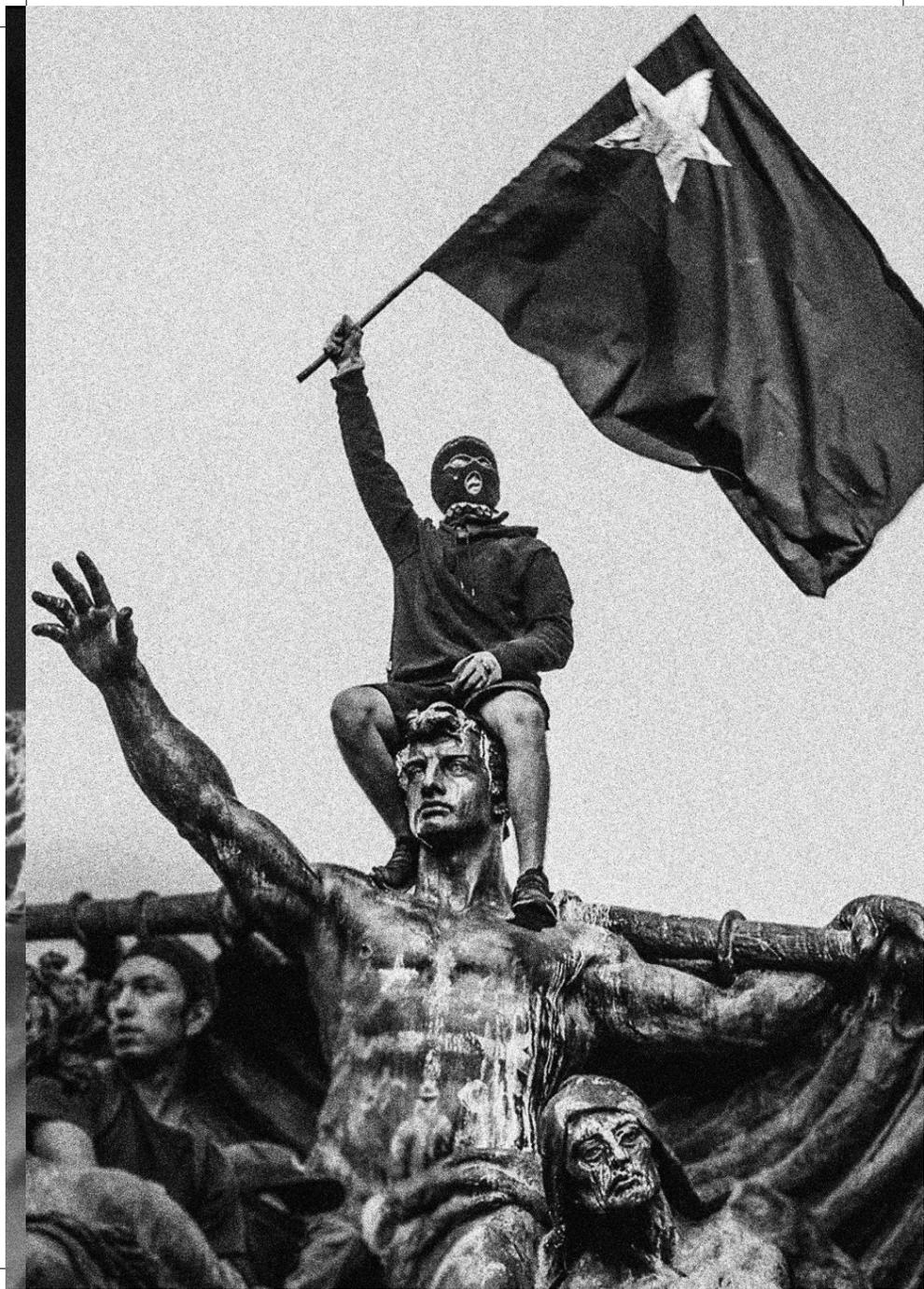
EN MEMORIA DE LOS PUEBLOS  
ORGANIZADOS ASIMILADOS  
POR EL ESTADO CHILENO Y LOS  
FRATERNIZANTES DE LA ÉPOCA  
MERCADERO POPPER, MULLHANN  
Y BOUR VENEZUESE

JOSE VENEZUELA  
PIONERO DEL DESARROLLO  
ECONÓMICO Y DEL  
PROGRESO SOCIAL  
EN EL CONTINENTE DESDE  
FUNDACIÓN DE SANTA ADELA  
1875 - 1975









## Notes

1. Les réactions de la classe politique au retrait de la statue du général Baquedano peuvent être consultées à l'adresse suivante :

URL : [https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa\\_Texto.cshtml?LPKey=MNYJ5NP7GSEC6FZCHLUENGO5CUCUOU4JQRAOTM6AM6EC4WKJMAUA](https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa_Texto.cshtml?LPKey=MNYJ5NP7GSEC6FZCHLUENGO5CUCUOU4JQRAOTM6AM6EC4WKJMAUA)

2. L'Institut National des Droits de l'Homme du Chili présente des statistiques détaillées des violations de droits humains, commises entre le 17 octobre 2019 et le 18 mars 2020, qui ont fait l'objet d'une dénonciation.

URL : <https://mapaviolacionesddhh.indh.cl/public/estadisticas>

3. Emmanuel Fureix, « Introduction », dans *Iconoclasme et révolutions, de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, p. 15.

4. URL : <http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/>

5. Ces différents mots-clés ou hashtags sont consultables sur le site internet, dans la rubrique « Acerca del proyecto » (« Au sujet du projet ») : <http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/acerca-de/>

6. Bertrand Tillier, « La mort des statues. Imaginaires archaïques et usages politiques de l'iconoclasme », dans *Iconoclasme et révolutions, de 1789 à nos jours*, *op. cit.* p. 33.

7. L'inscription *RENACE* (« Renaît ») projetée sur un immeuble par Delight Lab et qualifiée par ses auteurs d'intervention ou d'art lumineux permet aisément de dater cette image au 25 octobre 2020. De nombreux médias ont en effet publié des photographies des chilien·nes réuni·es sur la *Plaza de la Dignidad* où l'inscription apparaît.

8. Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 33.

9. Suite à la demande émanant de l'Armée chilienne de déplacer la statue du général Manuel Baquedano afin qu'elle puisse être protégée des gestes iconoclastes, Jaime Bellolio, ministre secrétaire général du gouvernement de Sebastián Piñera, déclarait ainsi le 20 octobre 2020 : « il me semble que retirer la statue de Baquedano est comme dire que nous capitulons devant le vandalisme » (notre traduction de : « me parece que sacar la estatua de Baquedano de ahí es como decir que nos rendimos frente al vandalismo »). URL : <https://www.latercera.com/nacional/noticia/las-diferencias-de-opinion-entre-desbordes-y-bellolio-por-eventual-traslado-de-monumento-de-baquedano/MHCPV267QZCPVFZKNJUU5BNM3I/>

10. Fernando Sánchez Costa, « Los mapas de la memoria. Nombres de calles y políticas de memoria en Barcelona y Madrid », dans *Hispania Nova. Revista Electrónica de Historia Contemporánea*, n°9, p. 193.

- 11.** En témoigne la Plaza Italia, point de convergence des manifestant-e-s dans la capitale Santiago, qu'iels ont rebaptisée Plaza de la Dignidad, dénomination désormais reconnue et utilisée par certains médias et moteurs de recherche.
- 12.** Étienne Tassin, « Espace commun ou espace public ? L'antagonisme de la communauté et de la publicité », in *Hermès*, n°10, CNRS Éditions, 1992, p. 35.
- 13.** Le sociologue Carlos Ruiz Encina a analysé ce processus de subjectivation collective dans un ouvrage consacré à l'*Estallido social* : Carlos Ruiz Encina, *Octubre Chileno. La irrupción de un nuevo pueblo*, Santiago, Éditions Taurus, 2020.
- 14.** Pour une analyse des origines de l'*Estallido social*, voir les ouvrages suivants : Hugo Herrera, *Octubre en Chile : Acontecimiento y comprensión política : hacia un republicanismo popular*, Santiago, Katankura, 2019 ; Alberto Mayol Miranda, *Big Bang. Estallido social 2019*, Catalonia, 2019 ; Carlos Ruiz Encina, *Octubre chileno, la irrupción de un nuevo pueblo*, Santiago, Taurus, 2020.
- 15.** Cette intervention est l'œuvre du studio de design graphique Delight Lab qui, plusieurs fois durant la mobilisation, a réalisé ce type de projection, en particulier sur l'édifice de l'entreprise Telefónica attenante à la place.
- 16.** Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 21.
- 17.** « Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable, que no respeta a nada ni a nadie y que está dispuesto a usar la violencia y la delincuencia sin ningún límite, incluso cuando significa la pérdida de vidas humanas, con el único propósito de producir el mayor daño posible », le président Sebastián Piñera, le 12 octobre 2019.
- 18.** Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 23.
- 19.** Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Éd. du Seuil, 1989, p. 110. « Par morceaux d'éthique, il faut entendre ce qui sourd de chaque être à travers les paroles [et les gestes] qui lui servent à se dire et à dire les événements, c'est-à-dire, une morale, une esthétique, un style, un imaginaire, et le lien singulier qui le rattache à sa communauté. »
- 20.** Voir : Franck Gaudichaud, « La voie chilienne au néolibéralisme. Regards croisés sur un pays laboratoire », dans *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Questions du temps présent*, mis en ligne le 10 juin 2014.  
URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67029>
- 21.** Dans un article intitulé « Iconoclastia, justicia indígena, historia y

memoria. Actos de fabulación y soberanía », Miguel Rojas-Sotelo, chercheur à l'Université de Duke aux États-Unis, analyse différents gestes iconoclastes réalisés en Colombie au cours des dernières années et mis en scène par des organisations indigènes. Il montre comment, dans cet iconoclasme, la destruction participe d'un « processus de justice propre » et de « souveraineté territoriale » à travers la mise en scène par les organisations indigènes d'un procès du personnage historique représenté. Miguel Rojas-Sotelo, « Iconoclastia, justicia indígena, historia y memoria. Actos de fabulación y soberanía », dans *Estudios artísticos*, vol. 8, n°12, 2021, p. 21.

**22.** Enrique Dussel, *1492 : el encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*, La Paz, Plural, 1994, p. 40.

**23.** Damián Pachón Soto, « Modernité et colonialité du savoir, du pouvoir et de l'être », dans *Philosophie de la libération et tournant décolonial, Cahiers des Amériques latines*, n°62, IHEAL Editions, 2009, p. 54.

**24.** Notre traduction de : « En varias ocasiones se nos ha acusado de pedir la guerra de exterminio, porque deseamos que se haga con los indios un serio escarmiento. Si somos civilizados, ¿cómo es posible que hagamos al araucano una guerra de salvajes? [...] Defiéndase el territorio adquirido, púebles de colonos y dejemos que la civilización se encargue por sí sola de lo demás ». *El Mercurio de Valparaíso*, 5 février 1869, cité par Arauco Chihuailaf, « La prolongada Guerra de Arauco : ¿un mito plurisecular? », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2011.

**25.** Notre traduction de : « La estatuaría y la nomenclatura conmemorativa convirtieron a las ciudades en un espacio privilegiado de discusión simbólica, culto heroico y propaganda nacionalista. [...] cimentaron un discurso identitario de nuevo cuño, que puso el acento en la herencia racial y en la tradición guerrera del país ». Alfonso Salgado, « Memoria, heroicidad y nación : monumentos, topónimos, estampillas, monedas y billetes en Chile, 1880-1930 », *Bicentenario. Revista de Historia de Chile y América*, Vol. 9, n°2, Santiago de Chile, 2010, p. 30.

**26.** Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 23.

**27.** Voir : Mateo Martinic Berós, « El genocidio selknam: nuevos antecedentes », dans *Anales del Instituto de la Patagonia*, n°19, 1989-1990, Punta Arenas, pp. 23-28; Anne Chapman, *Fin de un mundo : los selk'nam de Tierra del Fuego, Taller experimental Cuerpos pintados*, coll. « Cuerpos pintados, culturas tradicionales – Patagonia », Santiago, 2002; José Luis Alonso Marchante, *Selk'nam. Genocidio y resistencia*, Catalonia, Santiago de Chile, 2019.

- 28.** Voir la biographie de Menéndez écrite par l'historien espagnol José Luis Alonso Marchante : *Menéndez. Rey de la Patagonia*, Catalonia, Santiago de Chile, 2014.
- 29.** Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 13.
- 30.** Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Empan*, vol. n°54, n°2, 2004, p. 15. Texte issu d'une conférence prononcée le 14 mars 1967 à Paris.
- 31.** *Ibid.*, p. 14.
- 32.** *Ibid.*, p. 18.
- 33.** Arlette Farge, *op. cit.*, p. 59.

## Légendes

Par ordre d'apparition.

Toutes les images, ainsi que leur légende, proviennent de :  
<http://inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/>

Couverture : Général Baquedano – Plaza Dignidad, Santiago du Chili

1. Général Baquedano – Plaza Dignidad, Santiago du Chili
2. Général Baquedano – Plaza Dignidad, Santiago du Chili
3. Général Baquedano – Plaza Dignidad, Santiago du Chili
4. Dieu Mercure – Pileta Parque Forestal, Santiago du Chili
5. Manuel Balmaceda – Plaza Balmaceda, Santiago du Chili
6. Monument aux *Héroes del Morro* – Arica, Chili
7. Monument à Manuel Bulnes – Punta Arenas, Chili
8. Caupolicán et Dagoberto Godoy – Calle Manuel Montt con Avenida Caupolicán, Temuco, Chili
9. Monument aux victimes de blessures oculaires (ex Monseñor Carlos Casanueva). Casa Central Universidad Católica, Santiago du Chili
10. Remplacement du buste de José Menendez Braun en hommage aux peuples originaires. Plaza Muñoz Gamero, Punta Arenas, Chili
11. Monseñor Carlos Casanueva. Casa Central Universidad Católica, Santiago du Chili
12. Général Baquedano – Plaza Dignidad, Santiago de Chile
13. Dieu Mercure – Pileta Parque Forestal, Santiago de Chile

