Le prince des images. Télévision et réconciliation politique

El príncipe de las imágenes. Televisión y Reconciliación Política.

Carlos Ossa

Traducteur : Antoine Faure, Sciences Po Grenoble. Adaptation : Emmanuel Taïeb, Sciences Po Lyon et IUF.

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/924>

DOI : 10.4000/quaderni.924

ISSN : 2105-2956

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2015

Pagination : 83-92

Référence électronique

Carlos Ossa, « Le prince des images. Télévision et réconciliation politique », *Quaderni* [En ligne], 88 | Automne 2015, mis en ligne le 05 octobre 2017, consulté le 29 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/924> ; DOI : 10.4000/quaderni.924

Le prince des images. Télévision et réconciliation politique

Carlos
Ossa

*Université du Chili
Institut de la communication
et de l'image*

*Traduction : Antoine Faure,
Sciences Po Grenoble.*

*Adaptation : Emmanuel Taïeb,
Sciences Po Lyon, IUF.*

*Titre original :
El príncipe de las imágenes.
Televisión y Reconciliación Política.*

“La capacidad de suscitar el imaginario del sujeto se ha perdido en estos escasos cien años de cine. Las imágenes han dejado de ser necesarias (...) El todo se puede mostrar ha pasado a ser la expresión de la arrogancia del poder informativo y político. La ostentación como exhibición de poder. El poder como exhibición permanente (...) Con la telenovela se vuelve a la oralidad de la escasez: el cuento mítico y la fábula de los arquetipos seculares de la humanidad. El espectador de la telenovela pone en duda la suficiencia de las imágenes y por ello gran parte de la historia sucede fuera de campo (...). Los personajes lloran y escuchan, como los espectadores. Las lágrimas son una forma de hablarse.”

Lorenzo Vilches, *La fuerza de los sentimientos*¹

La télévision chilienne des années 1980 a subi un changement de structure et de programmation qui a été justifié par la nécessité de rattacher le “peuple” au régime militaire, à travers la promesse d’une modernisation nette, efficace et hiérarchique. En 1974, la junte militaire (et son conseil culturel en particulier) publie *La politique culturelle du gouvernement du Chili*, qui définit les limites de la production symbolique qui – des années après – imposera un modèle de télévision dérégulé, et conforme aux théories économiques des ultraconservateurs. À travers cette grille de programmes basés sur le divertissement et les jeux-concours, il s’agissait de donner une physionomie à l’idée d’un pays tranquille, économiquement stable et heureux. L’époque est ainsi traversée par un discours visuel qui entend affirmer le dépassement des chimères républicaines de l’État providence en s’appuyant sur les certitudes du capitalisme financier. Tous ces

éléments supposaient une politique culturelle où production et consommation devenaient le credo quotidien de l'ordre social. C'est ainsi qu'établir un imaginaire national associé à la volonté de progrès, et neutraliser les identités de classe à travers des consignes d'unité nationale, ont fait partie d'une pratique télévisuelle qui prenait en charge, de différentes façons, le récit de la réconciliation entre le capital global et l'État dit « subsidiaire ». Pour ce faire, les militaires ont utilisé les images pour théâtraliser le retour aux valeurs patriotiques, et redéfinir le paysage géopolitique de la nation. Néanmoins, l'économie de marché exigeait un type de divertissement en accord avec la concurrence économique naissante. À ces fins, la télévision diffusait des « émissions de variété » nocturnes, qui réunissaient la famille autour d'un nouveau type de spectacle, où les stéréotypes des plaisirs de la classe moyenne ont été transformés en idéaux. La mise en scène d'une société ancrée – une fois encore – dans son identité nationale, a pu réussir via la formation d'une culture autoritaire massive, dont les métaphores de propreté, de sécurité, d'obéissance et de développement se sont déployées via l'écran, dans les journaux télévisés, les *talk shows*, la publicité et les *telenovelas*. En tout cas, ce qui était déterminant se trouvait dans la configuration d'identités choisies stratégiquement qui servaient d'exemple à une *subjectivité disciplinée*.

C'est un mouvement contradictoire parce qu'il implique d'installer une individualité et, en même temps, une communauté au sein d'un format télévisuel, sans pouvoir résoudre le lien conflictuel qui les unit. Il s'agit de mettre fin à l'existence politique des masses populaires et à leur propension au conflit (*indicar el fin de las masas popu-*

lares con su revuelta), en échange de la présence d'un citoyen-économique, d'un consommateur centré sur son *désir*. Le conflit pour accéder aux biens de la modernité n'est pas nécessaire, pas plus que la politique n'est utile pour obtenir une position. Ce qui est fondamental est de convertir les spectateurs en unités biopolitiques, et de diffuser une image télévisuelle de leurs nécessités. L'allégorie d'un espace public – qui n'a jamais été égalitaire et participatif – cède devant la machine représentationnelle, capable de proposer une mutation dans les façons de narrer le risque et la vie. La télévision a substitué aux taxinomies de classes les prouesses familiales et elle a, postérieurement, donné une couverture médiatique à l'aventure de types sociaux personnifiés. Le passage de l'idée de *peuple politique* à celle d'un *individu productif* se consolide avec la débâcle économique de 1982-1987, qui détruit les liens sociaux du travail en même temps que les formes mécaniques de solidarité. L'absence d'éléments de filiation collective est compensée par un projet audiovisuel où la *conversation* imite-transforme les règles dialogiques de la société. Bien que cela paraisse complexe, la télévision a construit un *espace public autoritaire*, dont la force dramaturgique n'a pas été questionnée, et cela a permis de rendre visible une société conforme à l'agenda politique et à la censure érigée en règle. C'était un temps dédié à célébrer la figure souveraine d'un prince chrétien médiatique : Augusto Pinochet.

La télévision a inventé une langue quotidienne qui peut s'utiliser pour justifier les effets de la modernisation néolibérale², dont le noyau ou la synthèse repose sur la capacité à réconcilier l'existence citoyenne avec les contenus du nationalisme et de la consommation. Sur ce plan,

il est nécessaire de modifier les façons de faire de la télévision et de déplacer les traces de mémoire technique qui dessinent encore des programmes réduits à des paramètres descriptifs ou « idéologiques ». Créer une aire dramatique d'histoires centrées sur le conflit amoureux oblige à changer le discours visuel : désormais tout doit être spectaculaire, onéreux, pragmatique et ludique. Les *soaps-operas* nord-américains et les *telenovelas* nationales deviennent l'ordre énonciatif-expressif des « chiliens modernes ». La référentialité des mondes tombe petit à petit en désuétude, et la simulation d'une époque prend rapidement de la force, la prépondérance des anciens genres canoniques diminuant. La télévision s'oriente vers une politique de fictionnalisation de la réalité, et les *telenovelas* seront son meilleur résultat.

Un champ narratif avec des règles autonomes (Jost, 2001) et un univers actanciel basé sur la plus-value entre économie et audiences établissent le scénario de la période : l'ascension sociale et la tragédie amoureuse. C'est la dichotomie de la différenciation sociale (*singularidad*) faisant face à l'obligation de décider entre le bénéfice propre ou le maintien de fins communes : il s'agit d'un noyau invariant de conflits avec de multiples variations. Les *telenovelas* les plus intéressantes se concentrent sur cette mission : abandonner de vieilles formes de vivre-ensemble basées sur la hiérarchisation, et montrer de nouveaux affrontements subjectifs, des déplacements d'identité, des triomphes de l'intimité, justifiés par un arrière-plan de justice et de morale. *Ángel Malo* (1986), par exemple, narre l'histoire d'une femme pauvre et d'un homme riche dont les vies sont livrées à la tension et à la malchance quand ils tentent de dépasser les différences de classes.

Le paradoxe de cette *telenovela* – très acclamée en son temps – tient dans sa situation temporelle, parce qu'à la fin des années 1980, l'idée d'une société en mouvement dont la lutte pour la différenciation sociale est très agressive, faisait l'objet d'un consensus symbolique. Le sort tragique de l'héroïne, désirant ce qui ne lui correspond pas, paraissait illustrer une régression étrange, un peur atavique de tous ceux (*los muchos*) qui aspiraient à un supplément de reconnaissance. Quelque chose de contraire donc, depuis le point de vue narratif, aux voix du néo-populisme de marché qui exaltaient la réussite et l'audace des individus.

Dans un contexte d'asymétries de tout type, les dissonances et contradictions apparaissent à la télévision, en marge des efforts pour contrôler le discours. Ainsi, dans certains cas, les *telenovelas* insèrent un bruit d'époque, au milieu de la résignation politique. Quel est l'autre négatif que le mélodrame télévisé affronte comme adversaire et qui représente à la fois l'objet de sa réplique³ ? Il est possible que ce soit le spectateur émancipé, c'est-à-dire un type de subjectivité – pas nécessairement indisciplinée – qui résiste, à certains niveaux du privé, à l'homologation entre marchandise et langage. Ce problème est devenu notoire en 1984, quand le modèle a changé par effet de rotation : on ne cherche plus à toucher un public adepte, mais l'ensemble des générations, et cela implique de changer de structures, de trames, de personnage et de dialogues. *Los Títeres* (1984) de Sergio Vodánovic propose divers sous-systèmes narratifs, des changements de temps et une densité psychologique et éthiques des personnages rares à la télévision. De même, le contexte historique est assumé depuis une critique adressée à son matérialisme et un subtil récit de la perte,

de la trahison et de l'exil. Les antécédents de cette critique se trouvent dans l'œuvre théâtrale *La visite de la vieille dame* (1956) du dramaturge suisse Friedrich Dürrenmatt.

La *telenovela* des années 1980 est la dimension *pop* d'une dramaturgie du visible, où le regard se répand à l'intérieur des nouveaux signaux de prospérité économique et de répression politique. C'est un appareil esthétique (Déotte, 2012) qui fonctionne sur cette base : réconcilier les distances visuelles générées par les rites politiques et les anomalies de la vie quotidienne. C'est la théâtralisation d'une époque que l'on tente de représenter depuis son immédiateté et sa recherche de normalisation. Sur un plan plus général, il y a un essai pour structurer le social en accord avec la volonté d'un souverain autoritaire qui réclame la soumission à la grande *telenovela*-mère : l'État techno-subsidaire.

« Dans ce champ, la *televola* et le discours télévisuel en général ne font rien d'autre que de mimer le sens commun construit autour d'une vision purement instrumentaliste de la technologie. Rendue quotidienne dans son usage, elle apparaît intégrée à la vie journalière dans chaque *telenovela*. Il n'est même pas nécessaire qu'elle apparaisse à l'intérieur d'un discours qui proclame la cause du progrès ; peut-être serait-ce trop moderne. Il semblerait plus fort qu'elle fasse partie du paysage⁴. »

La *telenovela* obtient une hégémonie périphérique dans le cadre de la culture des années 1980 : elle est capable d'unifier les tactiques commerciales avec les récits de la désillusion. Ainsi, la société même est décrite comme une

guerre d'ambitions secrètes, d'apparences et de fausses origines (*La madastra*, *Amelia*, 1981 ; *Matrimonio de papel*, 1985 ; *La intrusa*, 1989) ; le labyrinthe des amours croisées, et la destruction d'un passé douloureux avec un nouveau destin (*La gran mentira*, 1982 ; *La noche del cobarde*, 1983 ; *La última cruz*, 1987) ; un monde de jeunes marqué par des adolescents ni effrayants ni intégrés (*Le jeu de la vie*, 1983) ; la résistance des adultes au changement, leur défense de valeurs simplistes et l'arrivisme de la classe moyenne (*Bienvenido hermano Andes*, 1982 ; *La torre 10*, 1984 ; *Secreto de familia*, 1986) ; le développement d'une sexualité pré-maritale qui confond la tradition catholique et l'éducation (*De la cara al mañana*, 1982) ; le régionalisme stéréotypé des classes populaires dévouées et la mise en roman du fait national (*Anakena*, 1982 ; *La represa*, 1984 ; *Marta a las ocho*, 1985 ; *La Quintrala*, 1987 ; *A la sombra del ángel*, 1988). Dans tous les cas cités, triomphe une vision morale qui synthétise les valeurs les plus réactionnaires, avec une subjectivité ouverte à la consommation et au succès économique personnel.

La représentation des vies privées et la négation des systèmes sociaux définit la *telenovela* chilienne. Au moyen d'une omission du collectif, s'installe un *temps tautologique* qui n'avance pas ou se replie. Au contraire, elle se retourne vers une quotidienneté directe.

« À la différence des journaux télévisés (qui dans les années 1980 ont réussi à se différencier, malgré le contrôle constant du gouvernement sur les contenus), les productions dramatiques qui ont pratiquement trouvé avec les télé-séries leur unique format, se sont maintenues

thématiquement absentes de quelque chose qui aurait pu paraître au Chili reconnaissable dans l'atmosphère, proche dans ses types humains ou même vraisemblable dans les souffrances de leurs personnages⁵. »

Ce point est important, parce qu'il génère une certaine ambiguïté : la narration prend place dans une actualité sans profondeur et le contexte se fait si général que c'est seulement au travers de clins d'œil linguistiques, d'images traditionnelles et de références nationalistes que l'on peut situer l'espace historique. Pourtant, celui-ci est très précis : c'est la société des-historicisée, imposée par les circuits de la globalisation et de la politique conservatrice. L'énonciation se fait donc depuis des éléments clairs et communs qui cherchent à dépasser les vieilles citoyennetés avec des styles d'époque. De cette manière, la *telenovela* n'a pas été un simple appendice ou un produit aliénant de l'autoritarisme, elle a plutôt été un discours *cathartique* composé de quatre opérations propres au flux audiovisuel :

- La configuration où se développe un axe thématique agonistique (mort, tromperie, falsification, déroute, misère) ou vertueux (amour, pardon, rencontre, salut, bonheur) ;
- La réflexion destinée à montrer la thèse principale autour de laquelle tournent les personnages, les mobiles et les actions ;
- La téléologie qui fonde une fin rationnelle ou mythique inévitable de laquelle on ne s'échappe pas ;
- La didactique, les enseignements fondamentaux que laissent les actions humaines⁶.

Il y a une relation complexe entre la *telenovela* et la temporalité politique des années 1980, tant à la télévision que dans le champ social. La lan-

gue commune des citoyens et des spectateurs a été rompue. Ils doivent s'accoutumer à parler de thèmes circulaires, fermés sur eux-mêmes, peu contingents, en assimilant une série de jargons technico-publicitaires pour diminuer le déficit de signification. Ainsi, les objets du désir occupent la représentation de façon privilégiée et font du corps, de la propriété et du succès, les axes discursifs dominants. Dans une certaine mesure, la *telenovela* donne une visibilité à une série d'artefacts propres à l'économie néolibérale, les usages qui sont les leurs, et l'esthétique qu'ils possèdent. Décors, fêtes, vêtements, coiffures, automobiles, voyages, sont une espèce d'encyclopédie de coutumes et de styles qui décrivent une culture hybride confectionnée à la croisée entre violence politique, séduction médiatique, mise en discipline du travail, privatisation économique et performativité biographique.

La restriction de l'espace socio-politique peut se comprendre comme faisant partie d'une visibilité immunitaire dirigée vers l'annulation des contextes critiques et leur remplacement par un récit exemplaire. Néanmoins, la *telenovela* n'est pas la négation de la langue politique, au contraire elle invente une série de moments pour la faire fonctionner : la victoire de l'amour pur et la punition du traître ; la connaissance de la vérité et l'échec du mensonge ; le poids de la tradition et le paysage face à la faible raison du progrès économique ; l'amitié durable et les intérêts mesquins, en somme, une série de dichotomies où s'affrontent des forces idéologiques sans nuance.

Scènes molles

« Une société répudiant la rhétorique du devoir

austère, intégral, manichéen et, en parallèle, couronnant les droits individuels à l'autonomie, au désir, au bonheur (...) la logique postmoraliste, l'éthique élue n'ordonnant aucun sacrifice majeur, aucun arrachement à soi⁷. »

Les années 1990 et 2000 fondent une économie télévisuelle contradictoire où la différence se transforme en l'élément principal à exploiter. Malgré l'illusion massive qui consiste à voir un processus horizontal et divers, la télévision s'applique surtout à parler d'elle-même. C'est pour cette raison qu'elle génère un type de programmation auto-référent et aristocratique – qui fait du panoptique de la vie personnelle un vrai système de croyances. La « jet set »⁸ d'abord et la télé-réalité⁹ ensuite, organisent un climat narratif qui condamne toute la programmation à tourner autour d'elles. Les personnages de ces programmes incarnent la promesse d'un individu vivant sous les règles du populisme esthétique, du glamour journalistique et de la récompense économique. À rebours d'une démocratisation des images, il se produit une standardisation du contenu et un processus policier d'exhibition qui filtre n'importe quelle « visualité » dissidente ou proche des exigences de mémoire historique. C'est le début d'une culture cynique qui fait de l'industrie audiovisuelle le jardin des consensus. Spécifiquement, les acteurs vont réaliser cette inscription en fonctionnant comme des gardes et des princes des images. Les *telenovelas* de la période continuent à recourir aux archétypes conservateurs pour conter les péripéties des familles de classe moyenne haute¹⁰. Mais, dans une tentative pour donner une plus grande véracité contextuelle, elles jouent avec les classes sociales et elles explorent des conflits étrangers

aux drames professionnels, existentiels et émotionnels, jusque-là classiques. Dans la mesure où la consommation illustre de nouvelles tendances et où les styles générationnels rompent la standardisation, l'audience commence à se fragmenter – progressivement. Il devient nécessaire de produire des *telenovelas* de niches qui segmentent les thèmes, conflits et personnages. Néanmoins, les ambiances et les vies de la classe moyenne continuent à être les plus prisées, car elles décrivent tous les bénéfices de la réconciliation politique, à travers les accès qu'ont les protagonistes aux nouvelles échelles du bien-être. La *telenovela* de la transition démocratique narre la vie des nouvelles bureaucraties étatiques et entrepreneuriales qui changent petit à petit, dans la mesure où elles perdent de la légitimité publique.

Un aspect intéressant en est donné dans *El milagro de vivir* (1990) où est exposée la distinction entre un médecin consciencieux et humain, et un autre calculateur et égocentrique. C'est un essai pour montrer deux positions et les mondes qu'elles impliquent : une polyclinique populaire et une clinique privée. L'absence d'un espace commun est évidente, ce qui – narrativement – opère presque comme une allégorie de la culture de la transition : des individus isolés et marqués par des destins sociaux qu'ils ne peuvent pas modifier. Même si la majorité des *telenovelas* de la période tournent autour de l'argent et des luttes pour l'obtenir, le dérober ou se l'approprier, quelques productions mettent en relief d'autres thèmes. Par exemple *Volver a empezar* (1991) s'avère significative : son argument considère pour la première fois l'histoire d'une écrivaine exilée qui retourne au Chili pour résoudre la relation complexe qu'elle entretient avec son fils.

Dans *Top Secret* (1994), un député voit sa vie familiale mise en danger à cause d'imbroglios qui imbriquent le monde de la presse et celui de la politique, ou dans *Sucupira* (1996), se combinent la mégalomanie d'un maire sans-gêne avec la mythologie de la côte maritime. Mais c'est *Fuera de Control* (1999) la plus influente, pour la quantité d'associations entre le passé historique, le crime et les différences de classe.

La démocratie s'est nourrie de la *telenovela* et a fait d'elle un lieu de rétention et de réalisation symbolique de l'individu. Elle a converti les productions dramatiques en un texte de réconciliation. On pouvait voir en elles les différences et similitudes atteintes par un pays qui ne voulait pas se pencher sur son passé et offrait en échange un présent dont les scènes parlent de richesse, d'arrogance, de jeunesse et de succès. Le résultat en est : « *au Chili que le processus de modernisation suscite non seulement une fragmentation structurelle de la société, mais il génère aussi un nouveau type de sociabilité. Les anciennes solidarités sont supplantées par un "individualisme négatif". En fin de compte, la vie sociale se trouve déterminée par la vie privée, laquelle établit l'horizon de sens. Une expression de ceci est l'esthétisation notable des relations sociales au Chili. Dans la mesure où une culture de l'image s'impose en concédant un lieu prioritaire au regard, de nouveaux et changeants signes de distinction sociale surmontent les clivages de classe traditionnels*¹¹. »

Depuis une perspective générale, la télévision a pris part au processus de modernisation et a mis en scène l'idéologie de la différenciation sociale. Dans les années 1990, la tension

historique promue par les spécialistes de la transition démocratique entre passé tragique et présent technologique, marque de nouveau cet intérêt pour se maintenir en dehors de ce qui est collectivement dangereux et au sein de ce qui est individuellement sûr. Ainsi, dans une bonne mesure, les contenus de la *telenovela* donnent l'occasion à l'intimité et aux corps de participer à la déclaration d'un nouveau signe : l'exhibition sans matière ou la pure rapidité des contenus sans profondeur (*superficies*). En reprenant les observations de Brian Massumi, le semi-capitalisme est une idéologie visuelle qui ne promulgue aucune signification spécifique : c'est seulement l'échange d'affectivité et d'identité dans un jeu de constructions subjectives permanentes. Sur ce plan, les *telenovelas*, malgré le fait qu'elles soient conditionnées à utiliser une langue domestiquée par les stratégies néolibérales, essaient de développer un certain degré de singularité dû à la fragmentation des publics. Elles n'ont plus une grande audience, seulement des publics captifs (*grupos de interés*) chaque fois plus enfermés dans leurs limites spécifiques. Ainsi les thématiques incorporent de nouveaux éléments : policiers, politiques, sexuels, ethniques avec pour ambition de garantir que la fiction dramatique a – aussi – une conception démocratique. Selon les dires de Lorenzo Vilches : « *Parler et ne pas écouter est devenu un modèle de comportement social de la télévision. Pour cette raison, les valeurs de la telenovela sont, malgré les apparences, des valeurs critiques. La telenovela populaire essaie de narrer une histoire et de faire écouter* » (1997).

R · É · F · É · R · E · N · C · E · S N · O · T · E · S

BARRIL, CLAUDIA, CORRO, PABLO Y SANTA CRUZ, JOSE (Comp.): *Audiovisual y política en Chile*. Editorial Arcis, Santiago, 2014.
DEOTTE, JEAN-LOUIS: *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Editorial Lom, Santiago, 2013.

FUENZALIDA, VALERIO: *La televisión pública en América Latina*. Fondo Cultura Económica, Santiago, 2000.

LECHNER, NORBERT: "Modernización y democratización: un dilema del desarrollo chileno", en *Revista Estudios Públicos* (Santiago) n°70, 1998.

LIPOVETSKY, GILLES: *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos modernos*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1994 (*Le crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1992)

MASSUMI, BRIAN: *Parables for the virtual. Movement, affect, sensation*. Duke University Press. USA, 2002.

SANTA CRUZ, EDUARDO: *Las telenovelas puertas adentro el discurso social de la telenovela chilena*. Santiago, <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/123637>

VERON, ELISEO. Y ESCUDERO, LUCRECIA (Comp.): *TELENOVELA. Ficción popular y mutaciones culturales*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1997.

VILCHES, LORENZO: "La fuerza de los sentimientos" en: VERON, ELISEO. Y ESCUDERO, LUCRECIA (Comp.): *TELENOVELA. Ficción popular y mutaciones culturales*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1997.

1. « *La capacité à susciter l'imaginaire du sujet s'est perdue dans ces cent maigres années de cinéma. Les images ont cessé d'être nécessaires (...)* Le tout-peut-être-montré est devenu l'expression de l'arrogance du pouvoir informatif et politique. L'étalage comme exhibition du pouvoir. Le pouvoir comme exhibition permanente (...). Avec la telenovela, on revient à l'oralité de l'indigence : le conte mythique et la fable des archétypes séculaires de l'humanité. Le spectateur de la telenovela met en doute la suffisance des images et de ce fait une grande partie de l'histoire a lieu hors champ (...). Les personnages pleurent et écoutent, comme les spectateurs. Les larmes sont une façon de se parler à soi-même », Lorenzo Vilches, *La fuerza de los sentimientos* (1997).

2. Un fait notoire attire ici notre attention : en 1982, un an avant que commencent les manifestations, c'est le moment où le plus grand nombre de séries seront produites (sept). En 2010, également avant les mobilisations étudiantes qui ont mis en question la légitimité politique du système, les chaînes libres ont diffusé onze *telenovelas*, le chiffre le plus élevé de toutes les années 2000.

3. Note du traducteur : L'auteur joue ici sur le registre de la « réplique ». Il se réfère à cette réponse, toute proche de l'objection, qui peut constituer une parade dans une situation de dispute. Le mot renvoie aussi au contexte sismique si présent dans l'imaginaire chilien : les répliques sont les tremblements, parfois très forts, qui suivent un séisme quelques heures, quelques jours voire quelques mois plus tard.

4. Dans sa version originale : "*En este ámbito, la telenovela y el discurso televisivo en general, no hacen sino mimar el sentido común construido alrededor de una visión puramente instrumentalista de la tecnología.*

Cotidianizada en su uso, aparece en cada telenovela integrada a la vida diaria. No es necesario siquiera que aparezca al interior de un discurso que proclame la causa del progreso; tal vez eso sería demasiado moderno. Pareciera más fuerte que constituya parte del paisaje” (Santa Cruz, 2003: 67).

5. “*A diferencia de los noticiarios (que en los ochenta lograron diferenciarse incluso a pesar del férreo control del gobierno en la emisión de los contenidos) las producciones dramáticas, que tuvieron en las teleseries prácticamente su único formato, se mantuvieron temáticamente ausentes de algo que pudiera parecerse a un Chile reconocible en lo atmosférico, cercano en sus tipos humanos o siquiera verosímil en los padecimientos de sus personajes*” (Blanco, 2014: 30).

6. Inutile de dire qu’aucune de ces opérations ne prend une forme pure, mais s’entre-tissent tout au long des épisodes, et agissent comme des connecteurs permanents.

7. Gilles Lipovetsky, *Le crépuscule du devoir. L’éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1992, p. 15.

8. Note du traducteur : en castillan, *farándula* désigne la profession de bateleur ou la troupe de théâtre. Au Chili, ce mot désigne ce groupe de personnes célèbres que l’on peut traduire par « jet set » ou *people*, au sens que lui donne la presse qui se spécialise dans l’actualité de ces personnes-là.

9. Le pourcentage de programmation télévisée dont le contenu était des *telenovelas* a fini par représenter quasiment 58 % de la diffusion totale des chaînes ouvertes dans les années 1990, et dans les années 2000 la télé-réalité a occupé 55 % de cet espace.

10. Le télé-drame – comme certains l’appellent – est curieusement associé, en Amérique latine, aux secteurs populaires, il fait spécialement partie de la consommation de la classe ouvrière, et de la tradition

orale des peuples *lecteurs de bureau de tabac*. En matérialisant comme récit la vie sans nécessité des secteurs aisés, on laisse de côté toute la conflictualité qu’implique la production matérielle de l’existence.

11. Dans sa version originale : « *en Chile que el proceso de modernización fomenta no sólo una fragmentación estructural de la sociedad: también genera un nuevo tipo de sociabilidad. Las antiguas solidaridades son desplazadas por un “individualismo negativo”. En resumidas cuentas la vida social se encuentra determinada por la vida privada, la cual establece el horizonte de sentido. Una expresión de ello es la notable estetización de las relaciones sociales en Chile. En la medida en que se impone una cultura de la imagen concediendo lugar prioritario a la mirada, nuevos y continuamente cambiantes signos de distinción social se sobreponen a los clivajes de clase tradicionales* » (Lechner, 1998: 238).

R · É · S · U · M · É

La *telenovela* chilienne des années 1980 et 1990 s'est caractérisée par la mise en scène d'une série de thèmes et de problèmes reliés aux transformations politico-symboliques subies durant la Dictature et la Transition. Un axe central a été de réconcilier, dans un premier temps, le nationalisme avec la modernisation et, dans un second temps, de réconcilier la démocratie avec l'individualisme. De cette façon, la *telenovela* peut être comprise comme un espace médiatique de reconfiguration esthétique-sociale.

Resumen

La telenovela chilena de los años 80 y 90 se caracterizó por dar escena a una serie de temas y problemas que se relacionaron con las transformaciones simbólico-políticas sufridas en Dictadura y Transición. Un eje central fue reconciliar, en un primer momento, el nacionalismo con la modernización y, en un segundo instante, reconciliar la democracia con el individualismo. De esta forma la telenovela se puede entender como un espacio mediático de reconfiguración estético-social.

Abstract

Chilean *telenovela* of the 80s and 90s scene was characterized by giving a series of issues and problems related to the symbolic and political transformations suffered in Dictatorship and Transition. A central axis was to reconcile, at first, nationalism and modernization, and at a second time, to reconcile democracy with individualism. Thus the soap opera can be understood as a media space aesthetic-social reconfiguration.