

QUAND LA TÉLÉVISION ARGENTINE CONVOQUE LES DISPARUS

Modalités et enjeux de la représentation médiatique d'une expérience extrême

[Claudia Feld](#)

Nouveau Monde éditions | « [Le Temps des médias](#) »

2006/1 n° 6 | pages 188 à 202

ISSN 1764-2507

ISBN 2847361472

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2006-1-page-188.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Nouveau Monde éditions.

© Nouveau Monde éditions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Quand la télévision argentine convoque les disparus

Modalités et enjeux de la représentation médiatique d'une expérience extrême*

Claudia Feld**

Entre 1976 et 1983 l'Argentine a été gouvernée par une dictature militaire exerçant une répression féroce à l'encontre des opposants politiques. La principale modalité de cette répression a été la disparition forcée de personnes¹. Cette pratique singulière engageait une séquence d'actions clandestines : enlèvement, torture, réclusion dans des prisons secrètes, suivie de l'assassinat et de l'occultation du corps des victimes. Le chiffre est encore incertain. On estime qu'il y a entre 10 000 et 30 000 disparus².

Telle qu'elle a été pratiquée en Argentine, la disparition forcée n'a pas seulement été une modalité de l'action répressive – c'est-à-dire une modalité de l'assassinat politique³. Ce fut, de plus, une technique disciplinaire agissant à long terme sur la société. En effet, son usage a participé de la rupture des liens de confiance et de solidarité, de l'installation de la peur et de l'incertitude. De telle sorte que l'on est parvenu à détruire puis à reconfigurer le tissu

social. Enfin, la disparition fut une technique de l'effacement : ceux qui la pratiquaient aspiraient à gommer des identités, des histoires politiques, des luttes et des acteurs spécifiques, ainsi que les marques visibles de la violence exercée par le régime⁴.

C'est en raison de ces trois caractéristiques que les effets de la disparition perdurent encore aujourd'hui dans la société argentine. C'est aussi pour cela qu'après la dictature, la disparition forcée a généré divers enjeux relatifs au « travail de mémoire » au sein de la société. « Qui devait mettre en lumière les crimes commis ? », « quelles 'leçons' tirer de ce passé marqué par l'horreur à l'heure du rétablissement de la démocratie ? », « à quelles occasions, en quelles circonstances politiques pouvait-on installer dans la société le souvenir de ces événements ? » ont été quelques-unes des questions abordées.

Parmi ces enjeux nous aimerions souligner ce que l'on peut appeler

*Traduit de l'espagnol (Argentine) par Antonia García Castro

**Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication (Université de Paris VIII); Membre du Núcleo de Estudios sobre Memoria (Groupe d'Etudes sur la Mémoire), Buenos Aires

« l'enjeu de représentation » : comment représenter cette expérience extrême ? Sur quelles scènes et quels espaces ? Par quel langage ? Comment rendre visibles les événements occultés et tus par le régime militaire ? Comment les transmettre aux nouvelles générations et aux personnes non directement affectées ? Et, finalement, quel rôle doivent jouer, dans ce processus, les divers supports de la mémoire, parmi lesquels, les médias ?

Centré sur cet enjeu spécifique, l'objet de notre travail de recherche a été d'analyser la manière dont on raconte et représente la disparition forcée de personnes à la télévision argentine, de 1984 à nos jours.

Deux motivations majeures nous ont conduits à étudier ce problème. En premier lieu, nous avons considéré que son examen était fondamental au moment de caractériser la culture contemporaine de la mémoire et les formes actuelles de la remémoration. Ceci en tenant compte du fait que les médias audiovisuels – en particulier, la télévision – participent de ce processus et y jouent un rôle central. En second lieu, le cas que nous avons examiné pouvait se révéler particulièrement utile à l'analyse du lien spécifique entre mémoire douloureuse et récits télévisuels. En effet, à la différence d'autres pays sud-américains ayant vécu des expériences dictatoriales similaires, en Argentine la télévision participa de bonne heure (et elle continue à la faire) à la construction de récits cherchant à rendre publiques et visibles les viola-

tions aux droits de l'homme. Mais, qu'advient-il quand une « expérience extrême »⁵, défiant notre capacité de compréhension et de perception de l'humain, devient un thème quotidien des médias ? Qu'advient-il de la mémoire de cette expérience quand sa présentation publique adopte régulièrement les formats et les langages typiques de la télévision commerciale⁶ ? Existe-t-il une contradiction inhérente entre la thématique de la répression dictatoriale et certains codes, certains formats télévisuels ?

D'une certaine manière l'étude effectuée montre que le fait qu'un thème longtemps caché accède à l'espace médiatique n'est pas synonyme de prise en charge des enjeux politiques et éthiques les plus sérieux qu'implique une expérience extrême. C'est pour cette raison qu'il nous a semblé primordial d'analyser en détail le lien entre mémoire sociale et télévision.

Une scène de la mémoire

La mise en relation de ces deux champs en apparence si éloignés l'un de l'autre – médias et mémoire de la dictature – engageait d'adopter une approche singulière, de proposer une autre entrée possible, non encore explorée dans le cadre des recherches réalisées en Argentine. Dès le début, il apparût qu'il serait nécessaire d'avoir recours à des recherches émanant de diverses disciplines et à des études réalisées dans plusieurs pays, portant sur des contextes historiques et sociaux

différents : par exemple, aux recherches effectuées sur la mémoire d'expériences extrêmes liées à la Shoah et sur la représentation et la gestion du passé concernant d'autres situations de violence et de répression⁷.

Le cadre théorique et méthodologique utilisé pour mener à bien ce travail nous a conduits à développer en profondeur la notion de « scène de la mémoire », comprise comme l'espace au sein duquel on donne à voir et à entendre à un public donné, un récit sur le passé ayant une ambition « véridative ».

Nous parlons ainsi de « scène de la mémoire » quand les deux principes du travail de mémoire (distance temporelle et construction/légitimation de la vérité⁸) se donnent dans un dispositif scénique où plusieurs acteurs participent, où l'on convoque un public déterminé et où la mise en scène crée et attribue des sens et des interprétations au passé à partir d'un moment présent. L'analyse des scènes de la mémoire doit prendre en compte au moins trois dimensions : une dimension narrative (le fait de raconter une histoire) où il importe de pouvoir déterminer quel type de récit est construit ; une dimension spectaculaire (une mise en scène) où il importe d'identifier les langages et les éléments utilisés dans la mise en scène ; et une dimension « véridative » où il importe de déterminer quel type de vérité sur le passé l'on construit et en relation (voire en opposition) à quelles autres « vérités ».

Si l'on considère la manière dont la télévision s'est érigée en scène de la

mémoire de la répression dictatoriale, on peut identifier diverses étapes, distinctes par les logiques de production et de diffusion mobilisées, comme par la manière de construire les représentations.

La première étape se situe en pleine période dictatoriale (1976-1983) et elle a pour acteurs fondamentaux le mouvement des droits de l'homme et les familles des disparus. Ce sont eux qui réalisent un premier effort pour donner une visibilité publique à la disparition à travers divers mécanismes : rondes hebdomadaires, Place de Mai ; foulards blancs ; annonces dans les journaux ; présentation de photos des disparus dans les rues. Sous la dictature, tout ceci servait à signaler les disparitions, à dénoncer les enlèvements et à intervenir auprès du régime. La disparition était alors représentée comme absence, comme séparation brutale d'un être cher, comme question ouverte vouée à interpeller aussi bien le pouvoir que le reste de la société.

Durant cette étape, le mouvement des droits de l'homme n'a pas eu accès à l'espace télévisuel : cet espace fut au contraire occupé par les forces armées et elles s'y sont exprimées sur le thème. La présentation télévisée la plus paradigmatique de la période fut ce que l'on a appelé le « Document Final sur la Guerre contre la Subversion et le terrorisme », sorte de « documentaire » préparé par la dernière junta militaire et diffusé simultanément par toutes les chaînes de télévision le 28 avril 1983, en plein démantèlement du régime. La

junte y mentionne les « disparus » sans présenter la disparition comme pratique concrète des mêmes militaires. On dit que l'on donnera une « explication » sur le sujet. Il n'en est rien. Le système répressif se dérobe. Ici, les disparitions ne sont nullement le fait des militaires : entre autres « explications », on affirme que les personnes absentes ont quitté le pays, qu'elles ont été exécutées par les organisations de guérilla, qu'elles se sont suicidées, etc.

Dans ce documentaire, les militaires utilisent des images de la violence exercée par la guérilla (explosions, fumée, cadavres, bâtiments détruits) pour cacher leurs propres actions clandestines. C'est-à-dire que, tel que l'usage de l'espace télévisuel est conçu par les militaires, les images de violence n'ont pas pour but de re-présenter le crime (la disparition forcée) mais très précisément de le cacher.

La seconde étape commence avec l'ouverture démocratique (décembre 1983) et se prolonge jusqu'en 1987. Entre janvier et mars 1984, dans le cadre des premières enquêtes judiciaires sur le sort final des disparus, on exhume des cadavres des tombes anonymes pour les identifier. Les récits médiatiques chargés de rendre compte de ces faits sont désignés à l'époque comme « show de l'horreur » en raison de leur caractère macabre et sensationnaliste : la principale figure de ces représentations médiatiques est le « cadavre N.N. »⁹. Les caméras des journaux télévisés s'installent dans les cimetières pour montrer en direct les exhu-

mations. Cette manière de présenter l'information introduit un premier questionnement dans la société argentine sur le comment représenter les crimes commis sous la dictature¹⁰.

Au sein des institutions chargées de mener à terme les enquêtes et les procès judiciaires, les langages médiatiques de l'information – et en particulier, ceux de la télévision – sont perçus comme inadéquats pour rendre publique l'expérience extrême. C'est pour cela qu'à partir de ce moment lesdites institutions mettront en place des politiques de communication spécifiques cherchant à éviter la réédition de ce « show » médiatique. En même temps, ces institutions se préoccupent de légitimer leurs actions dans un contexte de pressions militaires et de fortes disputes autour du sens qu'il convient d'accorder aux crimes commis sous la dictature. Il est clair que, en ce moment spécifique, la légitimité pour se référer à la répression dictatoriale est issue et construite au sein de milieux, et par l'intervention d'énonciateurs, étrangers à la télévision (le gouvernement, le pouvoir judiciaire, etc.).

Durant cette étape, la CONADEP (Commission Nationale sur la Disparition de Personnes, spécifiquement chargée d'éclaircir les disparitions survenues sous la dictature) rend publics les premiers résultats de ses recherches à travers une émission télévisée appelée « Jamais Plus » (*Nunca Más*)¹¹ et diffusée par la chaîne 13, le 4 juillet 1984.

Sa mise en scène se distingue aussi bien du « Document Final... » produit

par les militaires, que du « show de l'horreur » : elle n'inclue pas d'images de violence et pas davantage d'images des traces laissées par la violence sur les corps des victimes. On montre des lieux reconnaissables – c'est là que les faits ce sont produits, c'est là où les centres clandestins de détention ont été placés –, les visages et les récits des personnes qui ont vu et vécu les événements. Ces images austères des témoins opèrent comme des indices d'authenticité en relation aux faits narrés. Par l'usage d'une caméra fixe, d'un rythme lent et d'une scène plongée dans la pénombre, s'agissant des témoignages, la mise en scène de cette émission s'éloigne de manière drastique des formats usuels de la télévision commerciale de la période. Bien que le choix de la CONADEP de faire sa première présentation publique à la télévision puisse être interprété comme relevant de la conviction qu'il s'agit bien là d'un média approprié pour atteindre un public massif, la Commission veille à utiliser des codes différents de ceux qui caractérisent la programmation de la télévision à l'époque.

En 1985, neuf ex-commandants, hauts mandataires de la dictature entre 1976 et 1982, sont jugés par un tribunal civil à Buenos Aires pour des violations des droits de l'homme perpétrées pendant cette période. À la suite de ce procès, deux ex-commandants sont condamnés à la prison à perpétuité. Trois autres à des peines de prison allant de 4 à 17 ans.

Dans le même souci de doter le récit de légitimité, et la mise en scène d'aus-

térité, la mise en scène juridique de ce procès se distingue nettement de celle de la télévision. Pour le tribunal en charge du jugement des ex-commandants, les logiques de la mise en scène juridique semblent être les seules capables de ne pas altérer les principes de sérieux et de transparence que sa tâche exigea. C'est pour cette raison que les séances du procès, où plus de 800 témoins participent, ne sont pas parvenues à l'époque à la télévision si ce n'est d'une manière tout à fait singulière : via de brefs fragments présentant des images muettes et à raison de trois minutes par jour¹². En vertu de quoi, les dispositifs basiques de la communication télévisuelle – comme le dispositif du direct – se trouvent désactivés.

Quant au sens qu'acquiert la notion de disparition forcée au cours de cette étape, on assiste au passage de la disparition conçue comme absence et comme question ouverte à la disparition définie par un ensemble d'actions criminelles, exécutées par des acteurs spécifiques contre des sujets précis. En effet, le rapport « *Nunca Más* » permet de définir la disparition comme système : on y élabore pour la première fois un récit précis et documenté sur cette pratique spécifique, en détaillant tous ses mécanismes, en particulier l'enlèvement, l'emprisonnement et la torture. Le procès, de son côté, permet de définir la disparition comme crime, ou comme succession de crimes¹³, et d'en signaler les principaux responsables. Au cours de cette période, le

rôle assumé par l'État se révèle essentiel pour légitimer ces définitions. L'État agit alors en énonciateur et il est capable en tant que tel de s'imposer sur d'autres lieux d'énonciation dont l'institution télévisuelle. Ainsi, tout au long de cette étape, entre le « show de l'horreur » et le procès, les logiques télévisuelles sont progressivement subordonnées aux actions institutionnelles.

Cet événement est suivi d'une période de silence relatif de la part des médias (1987-1994, troisième période étudiée) qui accompagne un processus de capitulation sur le terrain politico-institutionnel. L'État se désengage progressivement de la tâche consistant à enquêter et à rendre justice en relation aux crimes de la dictature¹⁴. Les organismes de défense des droits de l'homme demeurent les seuls « garants » d'une mémoire menacée, sorte de voix solitaire cherchant à toucher les « oubliés » et les indifférents, mais sans avoir quasiment accès à l'espace médiatique.

Le temps de la télévision

Une quatrième étape, caractérisée par une présence importante du thème dans l'espace public, s'ouvre en mars 1995. On présente, dans diverses émissions télévisées, des ex-agents de la répression venus raconter leur participation personnelle dans les assassinats des détenus sous la dictature¹⁵. Ce fait marque l'entrée de la télévision dans le jeu des entreprises mémorielles avec ses logiques et ses langages.

Ainsi, si en 1985 la télévision était subordonnée aux logiques institutionnelles, à partir de 1995 elle montre une relative autonomie en relation à d'autres acteurs : le thème de la répression est traité à la télévision sans qu'il soit nécessaire que d'autres événements se produisent dans l'espace extra médiatique. L'institution télévisuelle acquiert une nouvelle légitimité en tant qu'énonciateur et les émissions télévisées commencent à présenter le thème avec leurs propres codes et formats, en suivant leurs logiques et leurs intérêts¹⁶.

Ici, notre analyse se centre fondamentalement sur des émissions du genre informatif diffusées entre 1995 et 1999 à la télévision hertzienne argentine. Pour ce faire, nous avons sélectionné une série de documentaires et d'émissions journalistiques où l'on voit pour la première fois des ex-agents de la répression invités à « débattre » avec les victimes et une mise en scène des images du procès aux ex-commandants qui n'étaient pas passées à la télévision.

En leur grande majorité, ces récits télévisuels ne remettent pas en question le caractère criminel et systématique de la disparition forcée de personnes. En effet, le crime a déjà été démontré dans l'instance du tribunal et la disparition forcée est conçue, en règle générale, comme une vérité acceptée. Mais, de ce fait même, la disparition n'est pas explicitée et n'est pas expliquée, on l'évoque comme « donnée » plutôt que comme processus historique. Dans les émissions étudiées, on la représente à travers des

symboles, des emblèmes facilement reconnaissables, des phrases clichés, ou des récits fragmentaires.

Par exemple, le documentaire « *ESMA : le jour du procès* », diffusé le 24 août 1998 sur la chaîne 13, est le premier à montrer avec le son les images du procès de 1985. Que ce soit par la thématique choisie ou par les personnages sélectionnés pour raconter l'histoire, on peut remarquer que ce récit prend appui sur un certain nombre d'emblèmes¹⁷. Durant les quinze années écoulées depuis la fin de la dictature, certaines images, certains lieux et personnages ont acquis un caractère emblématique et il est cohérent, selon la logique télévisuelle, de les exploiter.

Dans ce documentaire, les emblèmes fondamentaux de la répression dictatorial sont l'image du bâtiment de l'ESMA¹⁸ et le visage de l'ex-amiral Massera.

L'usage des images de l'ESMA peut être comparé à la manière dont l'émission télévisée « *Nunca Más* » (1984) introduisait les images des centres clandestins de détention. Dans l'émission « *Nunca Más* » les centres clandestins étaient vides, dépeuplés et leur image avait pour fonction de certifier la « réalité » des faits et d'informer sur les lieux physiques reconnaissables qui avaient été le théâtre de la violence invisible que l'émission tentait précisément de mettre en images. En revanche, dans le documentaire « *ESMA : le jour du procès* », l'image de l'ESMA adopte une fonction emblématique, elle est en toile

de fond pour présenter les personnages qui racontent l'histoire. Au début du documentaire, avec une image de l'ESMA vue d'en haut et en bruit de fond un hélicoptère, la voix *off* d'un jeune homme appelée Emiliano Hue-ravillo raconte : « *Je suis né en détention. Je suis né dans ce camp de l'horreur, de sang, de torture, de cris* ». L'image de l'édifice de l'ESMA revient, récurrente, parfois avec des récits (*off*) des survivants qui témoignent au procès, parfois avec des sons recréés : par exemple, quand on montre la fenêtre de l'endroit où les femmes détenues accouchaient on entend les pleurs d'un nouveau-né ; quand on parle de la manière dont on assassinait les prisonniers, on voit une prise nocturne de la porte de l'ESMA et on entend un coup de feu.

L'ex-amiral Emilio Massera, condamné à la prison à perpétuité et ensuite gracié, est l'un des militaires dont l'image est devenue un symbole de la répression, un visage visible de la dictature qui incarne le mal et symbolise l'horreur. C'est de cette manière – en tant qu'incarnation du mal – que l'image fixe du visage de Massera est utilisée dans la présentation et dans les génériques de l'émission. Par la suite, d'autres émissions télévisées présentent le visage de Massera comme le symbole de la dictature et de la répression, même si l'on sait que la dictature argentine a été commandée par une junta réunissant trois chefs militaires des trois armes (armée de Terre, Marine, armée de l'Air) qui assuraient, ensemble, l'exercice du pouvoir. Or, quand on parle des

crimes commis par l'armée de Terre, on montre également le visage de Massera, de la Marine¹⁹.

Parmi les symboles analysés au cours de cette étape, il y a la figure des « vols de la mort ». Des ex-agents de la répression racontent à la télévision leur propre participation à ces missions consistant à jeter des détenus à la mer du haut d'un avion. Par le biais de ces récits, les vols de la mort, jusque-là invisibles et inimaginables, sont incorporés au répertoire des images télévisuelles et au répertoire des métaphores sur la répression clandestine de la dictature. Ceci produit un déplacement des lieux de remémoration (par exemple, dans la ville de Buenos Aires, on valorise comme lieu de remémoration l'avenue côtière, appelée *costanera del Río de la Plata*), aussi bien dans l'imaginaire des horreurs subies par les victimes (où l'élimination clandestine est centrale, déplaçant dans une certaine mesure l'expérience de l'enlèvement, de la torture et de l'emprisonnement), que dans les images utilisées pour se référer à la disparition dans l'espace audiovisuel (les prises aériennes du Río de la Plata ou de la mer sont utilisées comme condensation du mécanisme de la disparition forcée).

D'un autre côté, la figure des enfants disparus devient un symbole de la disparition forcée. Nous avons constaté que pour que cette image remplisse cette fonction symbolique, la représentation de chaque « enfant » prend une valeur abstraite et générale dans les documents télévisuels analysés²⁰.

Par exemple, le documentaire « *Hijos. Doc* », diffusé le 3 novembre 1999 par la chaîne 9, se donne pour thème central la question des enfants disparus. Il commence avec une séquence d'images montées « illustrant » les années 1970 et la dictature, accompagnées d'effets de son et de musique. Sur cette texture audiovisuelle vient se greffer une série de témoignages (*off*) de jeunes :

TÉMOIGNAGE 1 : « *Moi, si tu me demandes quel a été, disons, un point de rupture terrible, ce fut quand on a défait la chambre de mon vieux*²¹. *Ce fût comme le deuil : papa ne revient pas* ».

TÉMOIGNAGE 2 : « (...) *Tu veux demander quelque chose, ils ne sont pas là. Tu veux étudier, t'as qu'à te débrouiller, va travailler. Tu veux avoir un enfant ? Demande à Dupond comment s'est passée ta naissance* ».

TÉMOIGNAGE 3 : « (...) *et j'avais le phantasme que les disparus étaient sous ces tombes N.N., qu'ils étaient encore vivants* ».

TÉMOIGNAGE 4 : « (...) *comme ça a dû être douloureux pour ma mère de penser qu'elle allait laisser sa fille toute seule* ».

TÉMOIGNAGE 5 : « *Moi, le primaire je l'ai fait dans 11 écoles et ça a fait que je n'ai pas eu beaucoup d'amis* ».

Ces « témoignages choraux » synthétisent les expériences de chacun des interviewés dans des phrases clés qui, au-delà du contexte dans lequel elles ont été dites et par qui, servent à définir la condition d'« enfant de disparu ».

Ensuite, le présentateur, situé à la Place de Mai, parle devant les caméras :

« Il y a des histoires d'enfants de disparus où qu'on regarde. Il y a des enfants de disparus pauvres et d'autres issus de milieux aisés ; des anonymes et des célèbres. Il y a des enfants de disparus qui militent dans l'association H.I.J.O.S.²² et d'autres qui préfèrent rester avec ces militaires ou policiers qui se les ont appropriés quand ils étaient petits. Il y a des enfants de disparus dans toute l'Argentine mais il y a aussi des cas d'enfants de disparus qui ne veulent pas rentrer au pays parce qu'ils ont peur. Il y en a certains qui comprennent l'activité militante de leurs parents ; d'autres ne la leur pardonnent pas. Tous sont orphelins. Tous traînent des histoires émouvantes » (« Hijos.Doc », nous soulignons).

Cette brève introduction du présentateur donne le ton de la manière dont le récit journalistique s'articule avec les témoignages et de la manière dont on construit la figure des « enfants » dans ce documentaire. Tout au long du documentaire, le récit journalistique décrit bien des traits qui distinguent les interviewés, mais il met l'accent sur ce qui les réunit. Malgré sa multiplicité et son ubiquité (« il y a des histoires d'enfants de disparus où qu'on regarde »), la figure des « enfants » est homogénéisée dans le récit. Même quand les interviewés mettent l'accent sur les différences avec d'autres « enfants », le récit (*off*) marque les ressemblances :

« Comme son père, Sebastián est religieux et malgré le fait qu'il n'ait jamais partagé son histoire avec d'autres enfants de dis-

parus, il a quelque chose de commun avec eux : il n'a pas de tombe où pleurer son père » (Récit du narrateur *off*. « Hijos.Doc ». Nous soulignons).

C'est-à-dire que la narration n'approfondit pas la perception qu'a chaque interviewé de sa propre condition d'enfant de disparu, ni la particularité de chaque histoire. Au contraire, elle définit le fait d'être « enfant » comme une condition essentielle dans laquelle sont compris tous les traits de l'identité. Par ailleurs, la condition d'« enfant » est marquée par des aspects qui se révèlent particulièrement émouvants : « ils n'ont pas de tombe où pleurer leurs parents », « ils sont fiers de leurs parents », « tous sont orphelins. Tous traînent des histoires émouvantes ».

La construction de la figure des « enfants » comme un collectif homogène dans lequel les personnages semblent interchangeable est soulignée par les phrases clés « anonymes » qui apparaissent au début du documentaire. Néanmoins, le choix du récit d'essentialiser et d'homogénéiser des histoires différentes devient problématique quand on parle d'un thème dans lequel la revendication de l'identité et de l'histoire personnelle prend une valeur substantielle : rappelons que la récupération de l'identité cachée est la principale revendication dans le cas des enfants volés et « donnés » à des familles proches des militaires. Cependant, c'est cette stratégie consistant à essentialiser et à homogénéiser la figure des « enfants » qui contribue à en faire le symbole prin-

cial de la disparition dans beaucoup de récits télévisuels.

Sous la dictature et lors de l'ouverture démocratique, la disparition était condensée dans la figure des absents, des disparus. La figure des mères et des grands-mères (en particulier, celles qui s'étaient réunies au sein des groupes « Mères de la Place de Mai » et « Grands-mères de la Place de Mai ») était centrale pour représenter ceux qui luttèrent pour la vérité et demandèrent justice. Durant l'étape ouverte en 1995, le poids de ce symbole se déplace vers la génération suivante, celle des enfants des disparus. La figure des « enfants » est le symbole aussi bien de la disparition que de la demande de vérité et de justice²³. Mais durant cette étape, ce n'est pas tant la disparition en soi que l'on commence à penser et à élaborer à travers la figure des « enfants » que les traces laissées par ce crime au sein de la société.

Parfois, ces symboles se juxtaposent pour faire appel à des nouveaux effets de sens et pour engager des nouvelles possibilités émotionnelles. Par exemple, dans le documentaire « *ESMA : le jour du procès* » la présentatrice demande à Emiliano Hueravillo (fils de disparus né à l'ESMA) devant un énorme écran qui montre l'image de l'ex-dictateur Emilio Massera : « *Quand tu regardes ce monsieur, Massera, quel est ton sentiment ?* ». L'image oppose le coupable et la victime et crée une tension dramatique à travers un antagonisme facile à identifier. Mais c'est surtout un autre aspect que cette image révèle : c'est à travers

les « sentiments », le « faire sentir » au public, que ce documentaire s'engage à « faire mémoire ». Ainsi, les objectifs de cette nouvelle scène de la mémoire s'éloignent de ceux recherchés par le procès de 1985, où les « sentiments » étaient une sorte d'effet non voulu pour la tâche de faire justice (souvenons-nous que, pour les juges, la mise en scène du procès devait éviter le « show » et pour cela on escamotait le son des émissions). Mais les « sentiments » en question, ne sont pas non plus le déclenchement incontrôlé des émotions : les codes utilisés ici mettent sous contrôle les émotions et les introduisent dans des cadres préétablis et bien connus des téléspectateurs, comme le mélodrame, par exemple. Selon Jesús Martín-Barbero, dans le mélodrame l'intensité des sentiments se donne au détriment de la complexité symbolique, ce qui exige de mettre en branle deux opérations : schématisation et polarisation²⁴.

Si le procès avait quelque chose d'excessif, par le caractère insupportable de certains témoignages relatifs aux tortures et aux humiliations mais aussi, dans un autre domaine, par la quantité des heures nécessaires à sa réalisation²⁵, dans le format télévisuel on tente de freiner ce débordement à travers divers « mécanismes d'amortissement » : le découpage du temps (une heure seulement d'émission, quelques secondes pour chaque image) ; la relation de l'évocation avec les émotions (mais seulement avec celles que l'on peut intégrer au format préétabli et

reconnu par les téléspectateurs : le mélodrame, le récit policier, par exemple). Ces mécanismes d'amortissement permettent de capter un public très large dès lors que l'on tente de rendre supportable l'insupportable de l'horreur.

En résumé, contrairement aux étapes antérieures, la mise en scène des émissions analysées a systématiquement recours aux émotions ; elle synthétise des processus historiques complexes en emblèmes et icônes qui les simplifient ; et met en jeu divers mécanismes « d'amortissement » avec lesquels on tente de neutraliser les éléments les plus troublants, les interrogations encore ouvertes et les questions non résolues au sein de la société argentine, et par elle, eu égard à la disparition et notamment à ses aspects politiques. Ces récits télévisuels semblent ainsi éviter les aspects « non spectaculaires » des faits racontés, privilégier la dramatisation sur la compréhension historique et chercher un impact émotionnel plutôt qu'une prise de conscience politique sur les faits survenus.

Dangers et enjeux

En caractérisant chaque étape, notre étude nous a permis de voir les diverses représentations élaborées ainsi que les « dangers » participant de leur configuration et de leur délimitation.

S'il est vrai que, lors de l'ouverture démocratique, on considérait comme un danger le fait que les récits relatifs à la disparition deviennent un show, cette

logique s'inverse à partir de 1995. Au cours de cette étape, on ne conçoit pas d'autre manière de représenter la disparition à la télévision hertzienne que celle du format du show, c'est-à-dire à travers des logiques spectaculaires propres à la télévision.

D'autres dangers surgissent alors. Quelques-uns sont évidents lorsque des anciens agents de la répression se présentent au petit écran. L'un de ces dangers est, par exemple, l'émergence d'un récit négationniste. En analysant ce que l'on a appelé le « débat » entre victimes et victimaires dans des émissions journalistiques, nous avons vu comment la mise en scène des deux camps opposés et d'une supposée réconciliation entre eux pouvait conduire, presque « naturellement », à un négationnisme. Néanmoins, et fort heureusement, ce négationnisme n'a pas eu d'écho et n'a pas été repris par d'autres voix dans l'espace médiatique au cours des années suivant les déclarations des anciens agents de la répression.

Un autre danger de cette étape est celui que configurent conjointement trois mécanismes détectés dans notre analyse : la simplification, l'aplanissement temporel et l'anachronisme²⁶. Rien n'indique qu'en disposant de l'information fragmentée et simplifiée sur les faits du passé, les jeunes générations qui n'ont pas vécu les faits peuvent parvenir à comprendre les luttes et les enjeux propres à cette période. Si le passé parvient au présent à travers des symboles et des emblèmes congelés, et

non comme un processus historique complexe, il est difficile de comprendre les défis et dilemmes de chaque époque, et que le présent puisse être examiné à la lumière du passé.

Comme le soutient Andreas Huysen, en relation à la mémoire de la Shoah, les limitations que produit cette « mémoire congelée » sont liées à l'incapacité à traduire ce que l'on sait du passé en actions du présent : « L'avenir ne nous jugera pas pour avoir oublié mais pour nous souvenir de tout et, même ainsi, ne pas agir en concordance avec ces souvenirs »²⁷.

De cette manière, ce que met en exergue notre étude c'est la nécessité de nous interroger, dans chaque cas, sur les enjeux de représentation qu'impliquent les expériences extrêmes et sur le rôle des médias dans la transmission de mémoires douloureuses. Et ce tout particulièrement à une époque où les

médias ont la responsabilité fondamentale de toucher un large public et de garantir le fait qu'un thème de cette envergure ne soit pas confiné à un petit nombre d'intéressés. Mais, comment le faire sans négliger les enjeux éthiques, politiques et sociaux inhérents à la gestion de telles expériences ?

Dans ce sens, on peut déduire de cette recherche une ligne d'action non négligeable – non seulement pour l'Argentine, mais aussi pour d'autres pays ayant vécu des expériences douloureuses similaires – allant au-delà du monde de la recherche : assumer pleinement l'outil audiovisuel comme véhicule de la mémoire en tenant compte de ces enjeux pluriels et complexes ; réintroduire un questionnement sur la responsabilité citoyenne des médias au moment de revenir sur les terribles événements auxquels l'humanité a été confrontée dans le passé.

Bibliographie sélective

AMNESTY INTERNATIONAL, *Les « disparus »*. Rapport sur une nouvelle technique de répression, Paris, Seuil 1981, (Col. Points Politique, 115).

BIGO Didier, « Disparitions, coercition et violence symbolique », *Cultures & Conflits* n° 13-14, Paris, L'Harmattan, printemps-été 1994, pp 3-16.

CALVEIRO Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue (col. Puñaladas), 1998.

CONADEP, *Nunca Más. Informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1984.

FELD Claudia, *Del estrado a la pantalla : las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid

et Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002 (col. Memorias de la Represión, 2).

FRIEDLANDER Saul (dir.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the « Final Solution »*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, 1992.

GARCIA CASTRO Antonia, *La mort lente des disparus au Chili sous la négociation civils-militaires (1973-2002)*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

HERMANT Daniel, « L'espace ambigu des disparitions politiques », *Cultures & Conflits* n° 13-14, Paris, L'Harmattan, printemps-été 1994, pp 89-118.

HUYSEN Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*,

TERRITOIRES D'ÉTUDES

México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

INSDORF Annette, « L'Holocauste à l'écran », *Cinémaction*, n°32, Paris, Cerf, 1985.

JELIN Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.

KAES Anton, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Cambridge / London, Harvard University Press, 1989.

LANZMANN et al., *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.

LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1986.

MARTÍN-BARBERO Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1987.

MATARD-BONNUCCI Marie-Anne, « Le difficile témoignage par l'image », in MATARD-BONNUCCI Marie-Anne et LYNCH Edouard, *La libération des camps et le retour des déportés*, Paris,

Editions Complexe, 1995.

POLLAK Michael, *Une identité blessée : études de sociologie et d'histoire*, Paris, Editions Métailié, 1993.

POLLAK Michael et HEINICH Nathalie, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987.

SARLO Beatriz, « Una alucinación dispersa en agonía », *Punto de vista*, n° 21, août 1984, pp 1-4.

SHANDLER Jeffrey, *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999.

WIEVIORKA Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992.

ZELIZER Barbie (dir.), *Visual Culture and the Holocaust*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1999.

Notes

1 Cet article résume ma thèse de Doctorat « La télévision comme scène de la mémoire de la dictature en Argentine. Une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée de personnes », soutenue en 2004, à l'Université Paris VIII, sous la direction du professeur Armand Mattelart.

2 Le premier chiffre a été avancé par le rapport de la CONADEP (1984), commission chargée spécifiquement de faire la lumière sur les disparitions perpétrées entre 1976 et 1983. Le deuxième est avancé par les Mères de la Place de Mai.

3 La répression visait, en premier lieu, des organisations armées de gauche ; mais aussi et en grande partie, tout type d'opposition politique, syndicale ou intellectuelle.

4 Sur la technique de la disparition forcée, voir : GARCIA CASTRO Antonia, *La mort lente des disparus au Chili sous la négociation civils-militaires (1973-2002)*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002,

et HERMANT Daniel, « L'espace ambigu des disparitions politiques », *Cultures & Conflits* n° 13-14, Paris, L'Harmattan, printemps-été 1994, pp 89-118.

5 Sur la notion d'expérience extrême voir : POLLAK Michael et HEINICH Nathalie, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986.

6 Nous faisons tout particulièrement référence à la télévision hertzienne argentine qui est fondamentalement privée et commerciale.

7 Voir bibliographie sélective.

8 Paul Ricœur signale deux caractéristiques principales du travail de mémoire. D'abord la volonté de générer un transit entre un passé que l'on tient pour dépassé et un présent que l'on interprète comme distinct du passé. Ensuite, « l'ambition vériditive » : dans l'élaboration consistant à rendre présent quelque chose d'absent, le travail de mémoire, à la différence de l'imagination, a pour

objet l'exactitude et la fidélité, en deçà ou au-delà du fait qu'on y parvienne ou non (RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000). Ceci rend nécessaire un processus de construction et de légitimation d'une vérité sur les faits du passé.

9 « N.N. » veut dire « nomen nescio », sans nom. Beaucoup de personnes séquestrées et assassinées par le régime, dont les corps n'ont jamais été retrouvés, ont été enterrées dans des fosses communes ou dans des tombes anonymes marquées par le sigle N.N.

10 Voir sur le sujet : SARLO Beatriz, « Una alucinación dispersa en agonía », *Punto de vista*, n° 21, août 1984.

11 Lors de cette émission télévisée se produit la première présentation publique des résultats du travail de la Commission. Sous ce même nom « Nunca Más », on publiera quatre mois plus tard le rapport de la CONADEP sous forme d'ouvrage : CONADEP, *Nunca Más. Informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1984.

12 Cependant les témoignages ont eu une grande diffusion dans la presse écrite. Il y eut même une publication hebdomadaire vouée à les publier intégralement, le « Journal du Procès ». Voir : FELD Claudia, *Del estrado a la pantalla : las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid et Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002 (col. Memorias de la Represión, 2).

13 En 1985, la disparition de personnes n'a pas pu être l'objet du procès en tant que telle. Ce délit n'existait pas formellement et on l'a pour ainsi dire fragmenté en d'autres crimes, susceptibles d'être jugés : homicide, privation illégitime de la liberté, tortures, violations et vol.

14 Nous faisons référence aux diverses instances qui, durant cette période, ont sanctionné l'impunité des responsables de ces crimes : loi dite de « Point Final », du mois de décembre 1986 ; loi d'« Obéissance Due », du mois de mai 1987. En 1989, peu après avoir été investi de ses fonctions présidentielles, Carlos Menem signa les premiers décrets qui pardonnaient presque 400 personnes en instance de jugement. L'impunité a été com-

plétée le 29 décembre 1990, quand le président Menem a accordé une grâce pour relâcher les militaires déjà condamnés pour atteintes aux droits de l'homme.

15 Ces ex-agents de la répression se présentent aux émissions journalistiques de diverses chaînes de la télévision argentine dans la période comprise entre mars et mai 1995. Les déclarations qui sont à l'origine de ces présentations, celles de Adolfo Scilingo, font principalement référence à l'élimination de détenus disparus jetés endormis depuis des avions en plein vol aux eaux du Río de la Plata ou de l'Océan Atlantique. On dénomme ce cas comme celui des « vols de la mort » (*los vuelos de la muerte*).

16 Ceci se produit dans le contexte d'une profonde transformation de l'espace public en Argentine, où la légitimité de l'énonciateur télévision se construit face à d'autres milieux et d'autres énonciateurs (tels que la Justice et d'autres institutions de l'État) dont la légitimité s'était érodée à la fin des années 1980 et au début des années 1990. En même temps, dans la première moitié des années 1990, les chaînes hertziennes de Buenos Aires sont privatisées et assument une logique commerciale, cherchant à capter un public massif. De cette manière, se différencient les chaînes câblées, qui se développent considérablement durant ces années, et celles qui sont, en leur grande majorité, thématiques et visent un public spécifique.

17 Quand nous parlons d'emblèmes, nous faisons référence à ces éléments dans le contexte audiovisuel. Marie-Anne Matard-Bonnucci oppose l'usage emblématique des images à leur usage informatif. Avec ces catégories, l'auteur analyse les premières photographies des camps de concentration nazis, apparues dans la presse française à partir de 1945 : « Publiées parfois à contre-emploi ou sans légende, considérées souvent comme étant interchangeable, les photographies finirent par être utilisées essentiellement comme des icônes emblématiques de la barbarie nazie et non comme des documents susceptibles d'aider à la connaissance du système concentrationnaire dans sa complexité et dans sa double réalité – concentration / extermination ». MATTARD-

TERRITOIRES D'ÉTUDES

BONNUCCI Marie-Anne, « Le difficile témoignage par l'image », in MATTARD-BONNUCCI Marie-Anne et LYNCH Edouard, *La libération des camps et le retour des déportés*, Paris, Editions Complexe, 1995, p. 87.

18 L'École de Mécanique de la Marine (*Escuela de Mecánica de la Armada*, ESMA) est un ancien centre clandestin de détention situé à Buenos Aires sous le commandement de la Marine. C'est l'un des plus connus parmi les plus de 300 centres érigés sous la dictature sur le territoire argentin. Environ 5 000 personnes y ont été détenues. Une centaine y a survécu.

19 Sur le plan narratif le fait que le récit soit élaboré sur la base d'une série d'emblèmes produit au moins deux effets de sens : on perd de vue la complexité de l'histoire et la dimension politique du crime. La complexité de l'histoire se perd lorsqu'un processus historique complexe est condensé en emblèmes dont le sens est cristallisé – lesquels emblèmes ne permettent pas un questionnement et une réflexion profonde sur les faits du passé. Par le biais d'une image diabolisée des militaires, par exemple, on ne peut engager une réflexion sur la relation établie entre ces militaires et la société de l'époque et sur les mécanismes (sociaux et institutionnels) nécessaires pour que ces militaires deviennent des assassins et des tortionnaires. Le même processus de simplification de l'histoire se produit lorsqu'on présente l'ESMA comme un symbole de l'inferral, comme si les centres clandestins de détention avaient été scindés de la société qui les a instaurés. Bien au contraire, il y a eu des voies de communication et des dispositifs concrets qui ont réussi à faire en sorte que l'horreur soit disséminée et que les logiques concentrationnaires s'installent au sein de l'ensemble de la trame sociale, provoquant le silence et l'impuissance de la société. En même temps, ces dispositifs sont partie intégrante des conditions de possibilité de l'existence des centres clandestins de détention. Pour une réflexion sur le lien entre centre clandestin et société dans l'Argentine de la dictature, voir : CALVEIRO Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue (col. Puñaladas), 1998.

20 Les enfants de disparus, qui commencent à

avoir une visibilité publique au milieu des années 1990, constituent un ensemble vaste et hétérogène d'individus, aussi bien du point de vue de leur participation politique que de leurs trajectoires personnelles. Quelques uns sont nés dans des prisons clandestines sous la dictature durant l'emprisonnement de leurs mères. Une fois les mères tuées, les enfants ont été volés par des familles proches des militaires (le vol de bébés nés en prison a été une pratique courante des forces armées argentines). En dépit de la diversité des cas, dans les émissions télévisées analysées on les présente le plus souvent comme un groupe homogène défini, presque de manière exclusive, par le fait d'être « enfants de » disparus.

21 « Viejo », « vieja », (vieux, vieille) sont des expressions courantes, le plus souvent affectueuses, pour se référer aux parents, respectivement père et mère.

22 H.I.J.O.S. (*Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*, Enfants pour l'Identité et la Justice contre l'Oubli et le Silence), association créée en 1995, regroupant des enfants de disparus, d'exécutés politiques, d'exilés et de prisonniers politiques.

23 En particulier en raison de l'action de H.I.J.O.S.

24 MARTÍN-BARBERO Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1987, p. 128.

25 Le procès a demandé 530 heures de séances, du mois d'avril au mois de décembre 1985.

26 En parlant d'anachronisme, nous faisons référence au mécanisme, observé dans ces émissions, par lequel on qualifie les faits survenus dans le passé au moyen de catégories et de références propres au présent ; en parlant d'aplanissement temporel, nous faisons référence au mécanisme par lequel on raconte le passé sans déployer l'histoire dans le temps. Par exemple, dans bien des références aux enfants de disparus, il y a une comparaison entre les années 1970 et « aujourd'hui », mais en faisant l'économie du processus historique séparant les deux périodes.

27 HUYSSSEN Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 164.